



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

O romance 'Maria Adelaide'

Maria Alzira Seixo

Para citar este documento / To cite this document:

Maria Alzira Seixo, "O romance 'Maria Adelaide'", *Colóquio/Letras*, n.º 188, Jan. 2015, p. 81-95.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

O romance «Maria Adelaide»

ALGUNS ASPECTOS

MARIA ALZIRA SEIXO

OS ANOS 30 DO SÉCULO PASSADO deixaram-nos um conjunto de textos novelísticos de assinalável qualidade, reveladora da capacidade de inovação de alguns dos seus autores. Desde *O Homem Que Matou o Diabo*, de Aquilino, a *Davam Grandes Passeios aos Domingos*, de Régio, as heranças de Carlos Malheiro Dias e Raul Brandão, diferenciadas, mas apoiando-se ambas na firme tradição realista (em apuramento ou em contraste), prolongam-se ainda pelos inícios dos anos 40, com frutos em *Mau Tempo no Canal*, de Nemésio, ou nos contos de *Onde a Noite Se Acaba*, de Rodrigues Miguéis. A concentração do interesse novelesco em personagens socialmente secundarizadas, a presença vaga mas decisiva do tempo histórico concreto, a determinação de ambientes da circunstância física (paisagística, urbana, gregária, etc.), a manifestação psicológica das personagens por meios indirectos, nem sempre dada na expressão coloquial ou informação do narrador omnisciente, são alguns dos indicadores, na literatura das primeiras décadas de Novecentos, da complexidade característica dos períodos de transição, se durante eles emergem figuras de destaque. É o caso da década em que Teixeira-Gomes publica *Maria Adelaide*, 1938, que se segue às inigualáveis *Novelas Eróticas*, 1935, no seu todo um precioso conjunto de textos sobre o amor e a vida coeva, portuguesa e europeia.

Nascido quarenta anos antes do açoriano Nemésio, bem como do emigrado americano Miguéis, e com obra anterior já vasta em troços reflexivos, curtos relatos de diversa índole, e textos de descrição, em todos eles predominando o pendor descritivo esteticizante (*Inventário de Junho*, 1899, *Cartas sem Moral Nenhuma*, 1903, *Agosto Azul*, 1904), Manuel Teixeira-Gomes acompanhará esses autores na fase em que se afirmam (Nemésio, na ficção) ou iniciam (Miguéis), dando-nos o autor de *Carnaval Literário*, 1939, nessa mesma década de 1930, as obras maiores da sua novelística. Com efeito, após a violência moral da peça de teatro *Sabina Freire*, 1905, e do alcance na crítica das mentalidades, de timbre chocarreiro sociocultural, do livro de contos *Gente*

Singular, 1909, é na sequência da renúncia à sua carreira diplomática e política, nomeadamente ao exercício do mandato como Presidente da República (1923-1925), que publica um importante conjunto de ficção centrado em misto de sensualidade e costumes, numa prosa de elaboração cuidada, feita de encanto, atracção, exibição do corpo e seus movimentos apelativos, de entrega aos enlaces e decisões de repúdio, combinando a comédia e o drama e evocando tanto o pendor costumbrista quanto a inspiração nas aparentes frivolidades de tipo mozartiano. Estas revelam-se, na sua obra, trespassadas pelos indizíveis e prolongados ecos do seu intenso wagnerismo, e *Novelas Eróticas*, 1935, bem como a narrativa longa *Maria Adelaide*, 1938, apresentam, nomeadamente a última, características de um tipo romanesco ímpar na nossa ficção.

AS FIGURAS DO TEXTO

Maria Adelaide cria uma personagem feminina que, em parte, assume ecos da voluntariedade da heroína Sabina Freire, tanto quanto dos silêncios sorrateiros, e manhosos modos, das irmãs de Monsenhor Simas que integram o conto intitulado «Gente Singular». E que a personagem feminina de «Deus ex-machina», Camila, nas *Novelas Eróticas*, também manifesta. Enquadra-se porém Maria Adelaide em modulações mais versáteis da psicologia feminina, caracterizadamente portuguesa (pelo ambiente e educação familiar, já que Camila é judia holandesa), as quais por vezes surgem nela inesperadas (sensibilidade fina, comportamento discreto, sentido estético), o que firma o interesse da narrativa, e faz desta figura de mulher uma entidade ficcional de relevo só comparável, na galeria das personagens de ficção da época, à heroína de *Léah*, de Rodrigues Miguéis, e à Margarida de *Mau Tempo no Canal*, e na composição das quais se segue ainda a sistemática da representação do mundo erigida por realistas e naturalistas.

De ambas as estéticas provém esta obra (personagens de diferentes estratos sociais, ambientes rústico e médio-burguês opostos ao mundano da capital, analfabetismo e cultura refinada), embora ganhe originalidade em laivos de tipo simbolista e impressionista (e, neste caso, ainda aparentada ao naturalismo naquilo em que este origina aspectos da modernidade, tal a ousadia nas temáticas do corpo, na apreciação de costumes¹, na linguagem poética de timbre impressionista²), sendo que, no fundamental, são os aspectos específicos da sua urdidura romanesca que fazem dela um texto muito particular.

Entre esses aspectos, atentarei sobretudo na constituição das figuras que compõem a narrativa, na determinação genológica incerta (novela ou romance?) correlacionada com o estatuto inusual do narrador (que conduz a uma reflexão *in fieri* sobre implicações sociais e psicológicas das relações eróticas) e na função da estesia na composição do romance.

Tal como vinha assinalando, esta obra de Teixeira-Gomes compõe (à semelhança do que sucede na maioria das narrativas de *Novelas Eróticas*) uma bem recortada figura de mulher (a jovem Maria Adelaide, a quem o narrador «colh[eu] as primícias», aos 16 anos), que nos é dada pela palavra do homem: a personagem principal Ramiro d'Arge. Ela é uma menina pobre, bela, inteligente, que vai aperfeiçoando a rudeza de nascimento ao contacto do amante com quem passa a viver, um homem feito, educado e fruidor da beleza, que a ela se afeiçoa, com impulsos eróticos intensos e uma dedicação nascente que se transforma em amor. É através do erotismo, e do convívio com o homem que lho proporciona, que ela desabrocha e vai adquirindo certo estatuto, embora socialmente não passe da amancebada, como tal se entendia nesses anos 30, o que aliás a não aflige, habituada a que tal suceda na sua condição social (que é, já de si, um calvário familiar³), sendo mesmo entendido como um bom destino de futuro para a sua classe. E assim o encara a família⁴.

No desabrochar de Maria Adelaide, é a estética da relação com o mundo que marca as suas fases ascendentes: o tratamento do jardim, quando passam a viver em casa própria (função narrativa aliás detonada pela admiração que ela manifesta pelo mobiliário rico do escritório do amante); a aquisição de novas roupas, que usa com porte elegante; as viagens que o par efectua (sediados em Portimão, dão um passeio pelo Algarve e visitam Lisboa). O jardim é um troço narrativo fundamental, em que se processa a nova vida de Maria Adelaide em conjugação realizada consigo mesma, com a circunstância e com o amante que lho proporciona:

Não se descreve a sua alegria quando as podas das roseiras começaram a deitar rebentos; a inquietação das noites, sonhando com flores; os projectos de grandes festas, com grinaldas sem conto; presentes de enormes ramalhetes; e com isto a vigilância, a inspecção incessante das folhas que abriam e que ela desejava trazer contadas: uma loucura, enfim...⁵

O vicejar das plantas, uma vez brotadas, liga-se à ânsia de criação manifestada pela personagem, que deseja ter um filho e se revê na natureza a florescer; tanto quanto também Ramiro dá corpo ao *topos* literário da visão de flor que o homem pode ter da mulher: em beleza, perfume, receptividade fecundante e inevitabilidade do emurhecer. Recorde-se que a novela «Ana Rosa» — embrião de *Maria Adelaide*, que o grande amigo e importante crítico Castelo Branco Chaves publicou no volume *Londres Maravilhosa*⁶ após a morte do escritor — dava este nome figurado à personagem feminina, que, em duas páginas importantes na génese deste romance⁷, desenvolve metaforicamente o símile da flor. E Nuno Júdice observa que «poderíamos falar de um pan-erotismo quando Teixeira-Gomes fala do mundo natural, revestindo-o de

uma tonalidade antropomórfica em que o sexo surge através de uma analogia bem explícita, como nas suas múltiplas referências às flores»⁸. Numa caracterização de síntese da obra deste autor, entrará forçosamente o entrelaçar da natureza ambiente com os impulsos eróticos e criativos, de acção conjunta, de grande parte das personagens⁹.

Em contrapartida, a ideia de separação (quando ele viaja sozinho a Lisboa) é o motivo que, progressivamente, vai afectando em negativo Maria Adelaide, dela fazendo uma mulher doentia, nervosa, melancólica, emurhecida. Como observa Urbano Tavares Rodrigues, «as imagens do seu discurso, a morte, o coração na mão, etc. (condicionadas pela pobreza vocabular, marca da sua classe e dependência) sugerem a progressiva perda da função do real, sob o efeito da neurose que nela vai lavrando e porventura em relação com os recalcamientos da sua existência humilhada desde a infância e na própria mancebia, em que as dádivas são precárias e a atitude do amante-tutor é, ao fim e ao cabo, condescendente»¹⁰.

É então que Ramiro d'Arge começa a distanciar-se, reacendendo-se frequentemente a chama do ardor amoroso entre ambos mas vincando-se a atitude narrativa que, neste relato elaborado na primeira pessoa do amante masculino, desde início nele se revela: a par de um cometimento erótico profundo, de tipo passional, desde as primeiras palavras de Ramiro, notamos um certo desprendimento, uma distância entre si mesmo e a paixão própria que descreve, em parte devida ao recuo da escrita, mas que impressiona o leitor, por fria e judicativa, imbricando-se no recuo empático da análise e da admiração.

Outras figuras emergem em *Maria Adelaide*, como comparsas (que sublinham o carácter vincado da heroína) ou elementos do cenário animado: habitantes da zona em que se situa a casa que ambos alugam, as irmãs dela, as visitas recebidas, os amigos de Ramiro em Lisboa, personagens de ligação, etc. É um romance da vida de província, mas pós-flaubertiano, isto é: os cenários físicos não vivem pela sua própria descrição, ligam-se ao que a personagem sente, e nisto ainda, de certo modo, a mão do mestre de Rouen se sinaliza. Sendo esses cenários, no texto, preferencialmente interiores (ou, ao ar livre, recantos definidos, tais a varanda da ponte sobre o Arade, ou o caramanchão do jasmineiro na Quinta de S. José), não entrando o par de protagonistas na categoria dos solitários românticos, o texto povoa-se de figuras ancilares, nenhuma delas personagem plena, antes desempenhando papel de incentivo, ou deterioração, na relação íntima que liga o par amoroso. As irmãs da «sua rapariga» (como, adoptando a linguagem coloquial da época, Ramiro se refere às vezes a Maria Adelaide), Joaquina, Júlia e Glória, constituem um fundo de inserção socioeconómico, de forte alcance afectivo, positivo ou negativo: o amor dela por Glorinha, as turras com Joaquina, que a maltrata, e a tuber-

culose de Júlia, com valor indicial no esfriamento do entusiasmo sexual de Ramiro, que receia o contágio.

Por outro lado, há as personagens que poderemos entender como competitivas ou contrastantes: é o caso da pianista Laura Girão (uma ex-namorada que ele reencontra em Lisboa quando para lá viaja com Maria Adelaide), das comadres casadas com emigrantes (que nela despertam o desejo de ir fazer vida para a América), das Benildes (família de caseiros da Quinta de S. José). Todas vão pontuando a narrativa de interferências nas relações do casal, com vários tipos de efeitos. E são as Benildes que conduzem ao episódio do qual resulta o agravamento da doença de Maria Adelaide, enquanto as comadres provocam mero *intermezzo*, que aumenta, porém, as suas reacções doentias. E as irmãs estão na origem de motivos de obsessão que agitam o relacionamento: Joaquina é agressiva e má, ao passo que Maria Adelaide é doce e delicada, muito afecta ao pai; Júlia adoece tuberculosa e com hemoptises, o que leva Ramiro a reectar a relação sexual com a irmã, devido a possível contágio; e a pequenina Glória cria nela a obsessão de ter um bebé, pois as crianças enlevam-na (com atitudes concretas de carinho e contemplação), e logo no início dissera ao apaixonado: «Eu quero ter um mocinho; faça-me um mocinho»!¹¹ Das Benildes virá o golpe de misericórdia, que será a paixão súbita (e compensatória, pelas rejeições amuadas de Maria Adelaide e seus estados doentios) de Ramiro por Rosalina, a partir dos encontros no caramanchão (que Maria Adelaide vai aliás espiando, de binóculo, desde sua casa...), a qual vem preencher a última sequência da narrativa, que termina com a morte da heroína.

De certo modo, este romance pode ser encarado de duas perspectivas: é a história de uma linda rapariga pobre, que acede à educação e ao gosto, através da paixão de um homem que lhe é superior socialmente, e do seu sofrimento pela perda progressiva do que alcançou, em resultado da doença física e psicológica de que sofre: bócio e neurastenia. Mas é também a história da paixão de Ramiro, filho-família rico e voluntarioso, que adora a mulher que tem, mas progressivamente a vai perdendo (a mulher, e a paixão que por ela sente), devido às recusas amuadas dela, aliás motivadas pela avassaladora neurastenia. A questão da mulher-objecto é central no texto, dado que há indecidibilidade em determinar se a história que Ramiro conta é a de uma mulher por quem se apaixonou (como o título sugere) ou se é a da paixão que ele sentiu por ela, caso em que a mulher aparece, no modo de narrar, subordinada ao sentimento do homem, o que de facto acontece, mas com uma revolta subjectiva constante, que provoca o diálogo (o duelo), que só com a morte dela termina. E Rosalina, a substituta, não é o motivo da alegria final de Ramiro: quando, após a morte de Maria Adelaide, diz que lhe apetece «dançar de contente»¹², numa insensibilidade que choca o leitor (e um tanto a si mesmo, já que antes

sublinha: «com certa vergonha o digo»), esse apetite vem-lhe por ter reconquistado a liberdade.

No plano das figuras, o elemento detonador da queda progressiva da paixão de Ramiro parece ser, porém, o seu encontro com Laura Girão, em Lisboa, pois é na sequência dele que Maria Adelaide sofre um forte abalo nervoso. A estadia na capital é um tanto inspirada n'*Os Maias*, de Eça de Queirós, pelo tipo de vida das personagens que no texto se descreve: instalados no palácio Ludovice em S. Pedro de Alcântara, pertença de uma senhora que os alberga, passeiam, encontram amigos de Ramiro, tomam as refeições no Tavares, e Maria Adelaide anda «louca de alegria»; e «todos lhe admiram abertamente a formosura e elegância»¹³. Com efeito, ela veste bem, com naturalidade, as suas maneiras refinam ao contacto de uma sociedade polida. Mas entre os amigos surge Laura Girão, ex-íntima de Ramiro, e a moça algarvia enche-se de ciúmes. Ele reage, sentindo coarctada a sua liberdade de macho, e não resiste a um convite de Laura para um concerto em casa dela, ao qual comparece sozinho; mas, regressado a casa «era já quase manhã [...], Maria Adelaide esperava [-o] sentada na cama, lacrimosa e trémula, vendo-se claramente que nem tentara dormir» e «os seus beijos foram frios e fugitivos»¹⁴. Ora acresce que uma antiga amante lisboeta lhe marca a seguir um encontro, e ele, desafiador da sorte, aceita: vai ter com ela mas, na noite chuvosa de Alcântara, indo ambos pela doca, junto ao dique, suportando a impiedosa chuva, arriscam-se a escorregar mar adentro, encandeados pelos focos eléctricos que iluminam a zona, e acaba por ter de regressar a casa a pé, «extenuado e coberto de lama». Maria Adelaide espera-o «em cima da cama, toda feita num molhinho», conta que não conseguiu dormir, pois «logo que fechava os olhos via umas luzes fortíssimas, que tudo incendiavam, e [ele] a querer soltar-[se], sem poder, das suas chamas»¹⁵. Assim principiam os ataques de morbidez telepática da rapariga, que pasmam, impacientam e encolerizam o amante.

Mas uma personagem surge em contrapartida às amantes de Ramiro: é a hospedeira do palácio Ludovice, D. Filomena. Aos olhos dele, parecia «uma personagem do Camilo»¹⁶, e vem afectuosamente convencê-lo do afecto puro de Maria Adelaide, tentando a conciliação, o que se consegue com a ajuda do médico, que diagnostica à jovem uma extrema neurastenia. E o amor recompõe-se, não sem que Ramiro realize, para si próprio, que reaver a confiança de Maria Adelaide equivale a perder a liberdade própria. E passa a agir com ela de modo carinhoso, mas algo prepotente, compensando-se ainda com a anotação de reflexões num caderninho (sublinhando: «Eu nunca tive queda para a literatura, e se [...] publiquei um livro de poesias foi por mero espírito de imitação»!¹⁷), em que descreve curiosos tipos humanos, estados próprios de melancolia, os efeitos do vento levante nas pessoas... E o capítulo XXVIII dá-nos uma bela descrição que faz do rio

Arade, contemplado da ponte, sob os efeitos do luar!¹⁸ Lamentando logo em seguida o facto de se sentir sujeito ao «imperioso domínio da carne». Ao viajar de novo até Lisboa, desta vez sozinho, passa lá uma semana — e ouve a Maria Adelaide, no regresso, um comentário irónico sobre o que teria ele por lá feito, «tanto tempo sozinho, à rédea-solta»; o qual Ramiro recebe «como uma chicotada»¹⁹.

A partir daí, e a exemplo da meditação na ponte, começa a vaguear solitário, indo para a Quinta de S. José, que possui perto de Portimão, onde fica largas horas reflectindo, sob o caramanchão de um «jasmineiro cujas flores rescendiam a ‘carne dela’»²⁰. Aí o virá encontrar Rosalina, a mais nova das Benildes, num conjunto descritivo que adiante retomarei:

Essa Benildes, que figura! Merece especial menção. Pequenina e rechonchuda, passo curto, miudinho, como que tolhido por alguma prisão nas pernas, o olhar curioso, admirado [...]; a voz doce, sumida; um conjunto de nulidade; de inutilidade, de zero, mas chamando a atenção pelo insólito de tipo que era... Como soube mais tarde, ela vinha [...] espionar-me a mandado de Maria Adelaide.

Foi também por essa ocasião que notei o valor ornamental que inesperadamente tomam, na perspectiva dos campos, alguns troços vulgares de construções por acabar: um pano de parede marcando no azul do céu a série de rectângulos das suas janelas escancaradas, e assim compreendi o altíssimo valor decorativo das ruínas históricas nas campinas desertas...»²¹

O NARRADOR DESVINCULADO

Uma das características desta narrativa na primeira pessoa, na qual, portanto, o ponto de vista masculino domina, consiste na irrupção, a espaços, da voz singular da personagem que conta essa «‘história’ algo extraordinária», Ramiro d’Arge, que o narrador-autor nos apresenta²². Tendo, de início, apenas olhos e ouvidos para a mulher que o prende, a verdade é que, ao começar vagamente a desprender-se dela, passa a dar-nos mais de si próprio, em sentimentos e projectos. De certo modo, só sabemos o que Maria Adelaide sente através das suas falas a outrem, ou dos seus gestos significativos; mas da motivação de Ramiro sabemos tudo, ou quase (narração na primeira pessoa), dado que por vezes não são apenas as reacções concretas e sentimentos íntimos que revela, mas ainda, em gestos ou atitudes, o sentido que, pela sua interpretação no contexto, deles podemos captar. Há um certo eco confessional, nesta dimensão do texto, de um *Adolphe*²³, de Benjamin Constant, que substituiu a expressão romântica pela comunicação naturalista-impressionista.

Assim, percebe-se a implicação afectiva que Ramiro manifesta face aos actos de Maria Adelaide, mas assistimos a quebras nessa implicação a

partir de certa altura, as quais provêm das diferenças culturais, de início vistas como factos curiosos, e até pitorescos, tais as relações com os pais e as irmãs, segundo admiravelmente mostra o capítulo III, com a afirmação do poder do corpo, da relação físico/espiritual, ou da caracterização da voz em percepção sensual concreta²⁴. O empenho colocado na realização desse amor vai esmorecendo em Ramiro, nunca por perda do interesse físico, antes devido ao comportamento psicológico e moral da rapariga, amuos e crises mórbidas, resistências supersticiosas e temperamento de teimosa rejeição. Como reacção a esse tipo de atitude (que o elemento masculino usa designar por chantagem afectiva), Ramiro divide-se progressivamente entre a paixão avassaladora que experimenta e o desejo nascente de libertação. Tanto quanto a fruição dos sentidos, o homem preza aqui, um pouco ao modo libertino²⁵, uma sensação de liberdade que crê ser absoluta, e confunde com independência.

Ligado ao desejo de libertação, vemos começar a emergir também, em Ramiro, quando este narra a sua história, uma crescente ânsia de expressão de si mesmo. Os laços que o prendem ao objecto de amor vão-se deslanchando, o enfado vem alternar com os ímpetus de carinho e desejo, e ele começa a vagar só, com as suas reflexões, o encanto da paisagem, a benesse dos eflúvios algarvios. Surge o tal caderno de notas (anseio de escrita), a deambulação à beira-rio, a noite passada na praia²⁶, pelo prazer da paisagem solitária.

O narrador como que se vai desvinculando, deste modo, da história que sentia prazer em contar; e essa perda dos vínculos (esmorecer do amor, ou sua concorrente na significação) cria no leitor uma sensação de crueldade, que Helder Macedo regista: «*Maria Adelaide* é uma história cruel. E é tanto mais cruel quanto, sem o menor sentimentalismo, o autor faz através dela uma exemplar demonstração da redução da mulher a um mero objecto sexual pelo poder masculino. É uma obra feminista que, no contexto da sociedade patriarcal que caracteriza, nenhuma mulher teria podido escrever. Confundir autor e narrador, como tem acontecido, é revelador de quanto as percepções sociais pouco mudaram desde esse tempo.»²⁷

Mas várias questões aqui se colocam: a narratológica (é a noção desse narrador desvinculado, desinteressado do que de início o sustentava como homem, e agora o aborrece, que nos leva a encontrar impiedade em Ramiro, ou até, por vezes, cinismo); a linguística (a mulher de quem se fala, a «ela», sem a integrar na relação de subjectividade eu/tu — que Benveniste²⁸ estudou —, a não ser episodicamente, no circuito da interlocução e, portanto, da afirmação da sua subjectividade própria, isto é, da sua constituição como sujeito) e a social. Para esta, também se encontra aqui matéria fecunda, quer para os estudos de género, quer para a observação da época e dos costumes. E Helder Macedo põe o dedo na ferida ao vincar o carácter erróneo de se praticar a

confusão autor/narrador, a qual se reduz no fundo a um problema técnico, que é o da colocação polivalente do «eu» na narratividade que assume a subjectivação da escrita.

Esta problemática tem a ver também com a questão genológica. Porque é interessante verificar que este romance coloca problemas na questão do género: sexual (neste caso, sobre a relação mulher-objecto/mulher-sujeito; e sobre a relação homem-submetido/homem-dominador) e literário (romance curto? Novela? Conto extenso?).

Ante um conjunto de cem páginas, com muitos espaços abertos e tipo gráfico legível, o leitor poderá de facto interrogar-se sobre se está perante um romance. Em princípio, não está, nomeadamente devido à precipitação dos acontecimentos e à escassa duração interior na vivência das personagens. Por outro lado, é caracterizadamente romanesca a profundidade que nessas personagens achamos, não tipificadas, com reacções de elaboração sensitiva e reflexiva; como romanesca é a diversidade dos lugares tratados (embora brevemente, é certo), a quantidade das personagens envolvidas (e bem caracterizadas, no simples lance de uma fala ou atitude) e o entreccho complexo em que a fábula simples (um homem apaixona-se por uma mulher, farta-se dela e troca-a por outra) se apoia. Neste aspecto, a representação do mundo comunicado é de perfeito timbre realista-naturalista. Mas o realismo-naturalismo dá, em geral, combinatórias deste tipo apenas nos contos; e até a qualidade poética do discurso do texto, neste tipo de estética, entra definitivamente no romance com o *Germinal* de Zola²⁹. Em suma: *Maria Adelaide* é uma obra de características genológicas discutíveis, que se pode considerar um romance pelos horizontes vastos que a sua concepção implica, contrariando a sua notação escrita breve. A desvinculação do narrador, alargando as perspectivas de interpretação do texto, acaba por conferir-lhe densidade de tipo romanesco.

Tal densidade reencontra-se na relativa espessura das personagens. Maria Adelaide é um corpo bem definido (quase sem retrato, mas centralizador — e a capacidade de sugestão imaginística de Teixeira-Gomes faz com que nos surpreendamos ao buscar no livro uma página que a descreva, e a não a encontrar, tão viva e definida a nossos olhos ela se manifesta!), mesmo se só a partir dos dentes perlados e do ondeado dos cabelos louros, e um vivo espírito surpreendente, que domina a sua apresentação social, e vibra também nas marcas doentias, que poderosamente exhibe. É a capacidade de recusa que faz desta mulher-objecto, até certo ponto, um sujeito de liberdade — a liberdade que Ramiro sente que ela a ele retira, como em permuta de bens... O que, mais do que tudo, o leva a tentar preteri-la. Tentar, apenas, já que não o consegue. Quando pensa em traí-la (mais para se afirmar, seguindo o desejo superficial lúbrico, que por efectivo amor), eis que ela morre. E ele afaga-a, comovido, mas não se importa, apetece-lhe até «dançar de contente!», por poder agora

desfrutar da jovem Benildes, que o atrai. As últimas palavras do texto, sobre o corpo morto («o corpo rescendente de mocidade») reforçam a posição textual do narrador, desde que (e os termos estão de acordo com a mediocridade cultural que Teixeira-Gomes lhe atribui, mas também com a importância que vimos da natureza e das flores) «lhe colheu as primícias».

Romance ou novela, o texto é narrado na primeira pessoa; mas talvez que só aparentemente, já que o seu *incipit* não está assinado e, sendo da autoria de Manuel Teixeira-Gomes, obviamente, como é tudo o resto, nada obriga a decidir se ele quer ser entendido como autor de um intróito separado da ficção ou se alguém que pertence também à ficção, e inominado, pretende indiciar desde logo o narrador Ramiro d'Arge como personagem. Questão portanto indecível, a desafiar a sensibilidade crítica, num romance que lida com temas bem concretos: a posse de corpos, de bens, de espaços, com deslocações precisas, uma relação física estabelecida (que se alarga a uma espiritualidade envolvente, amor, confiança, desconfiança, sensibilidade, ciúme, raiva, enigmas da morbidez, cansaço emocional), findando na morte e na renovação *natural* do prazer de quem fica. Em ciclo da natureza *humana*.

Com efeito, a figura de Ramiro d'Arge³⁰ surge então em *incipit* de tipo introdutório, ambigualmente situado no paratexto, de seguida a duas epígrafes: referentes, respectivamente, ao espírito *corpóreo* da obra (homenageando o paganismo) e à sua formulação de *romance*, já que uma epígrafe, antes da menção do narrador declarado Ramiro d'Arge, é, também declaradamente, autoral. E nela o autor evoca Paul Bourget, o que pode surpreender (a escrita limpa de Teixeira-Gomes só recebe adornos expressivos e simbólicos, é muito pouco psicologizante), mas se entende ao lermos, na carta a um grande amigo³¹, e após referir a perda do original de «Ana Rosa», a sua própria caracterização de *Maria Adelaide*:

Este Inverno [...] projectou-se-me subitamente na imaginação o esquema de um romance, completo, acabado, em linhas tão atraentes e sedutoras que não resisti à tentação de o escrever; fi-lo com relativa facilidade, em dois meses. É obra que depois de «exprimida [*sic*]³² a massa» ao máximo (tipo grado, entrelinhas, intervalos dos capítulos, etc.), mal dará duzentas páginas. Intitula-se *Maria Adelaide* e nenhuma afinidade tem com as duas tentativas passadas; muito diferente do que por aí corre, embora não pretenda ser de acentuada originalidade, salvo nos traços de *secura* e *crueidade* que ali transparecem em certas passagens. É obra que só um velho conseguiria produzir. Poderia aumentar-lhe o volume introduzindo-lhe algumas digressões, mas isso, a meu ver, prejudicava-lhe o efeito de unidade. Pequeno como é, está muito mal escrito; dir-se-ia que segui nele o bem conhecido preceito de Paul Bourget (de que tanto usou e abusou): «um romance não deve ser bem escrito». Mas não foi isso; tinha

necessidade indispensável de manter no narrador, que é indivíduo de medíocre cultura, o cunho da linguagem algarvia. [...] E [...] o receio de lhe pôr ornamentos literários que desfigurassem, alterassem ou deturpassem o indispensável tom ingénuo e sincero.

«Muito mal escrito»? O exagero é evidente; mas registre-se a intenção do regionalismo na linguagem (Aquilino, na altura, tinha já publicado uma dúzia de obras, e acabava de dar-nos o *São Banaboião*, *Anacoreta e Mártir*), que não tem sido traço estudado, ao que sei, na sua ficção. O que mais importa sublinhar nesse troço, porém, é, a um lado, o inquestionado entendimento do texto, pelo seu autor, como sendo um romance (embora curto, pormenor que ele regista sem concessividade) e, do outro lado, a preocupação com a sua tonalidade: «tom ingénuo e sincero».

O narrador desvinculado não o é então, apenas, na sua relação com a matéria sócio-afectiva que comunica, é-o ainda na separação pretendida entre o autor Teixeira-Gomes e a mescla de intermediários que interpõe entre ele e nós, leitores.

ESTESIAS: PERCEPÇÕES E PERFEIÇÕES

Em «Uma Novela Imperfeita», esboço de Teixeira-Gomes que Castelo-Branco Chaves publica, caracteriza-se a personagem de Ana Rosa como uma «flor de emoção»:

Ana Rosa era uma criatura à parte, uma delicadíssima flor de emoção e de sensibilidade, que tudo magoava, que tudo alegrava, desdenhosa de tudo, de tudo curiosa, que tropeçara talvez sem querer — tão certo estava eu da seriedade do amor de uma criança de 16 anos! — e que já se levantara desiludida e desconsolada.³³

A caracterização adapta-se à figura de Maria Adelaide. Não só a sua beleza captou Ramiro, como o espírito sensitivo e desperto, reagindo abertamente a estímulos, é capaz de uma expressão de si que tanto aceita e cria como recusa e apaga. E que vai ao ponto de entender mesmo o que não sabe ou não atinge racionalmente, manifestando essa percepção de modo aberto e eficaz, e levando o amante com frequência à admiração. Assim, o modo de olhar é um efeito estilístico dominante no romance, e o seu objecto uma componente básica da vivência das coisas. Não só em apreensão da realidade circunstante, mas de modo a integrá-la na existência. A capacidade de que a rapariga dá provas em harmonizar a disposição do mobiliário, a sua elegância no vestir, a adaptação aos costumes da capital revelam um sentido de estesia que maravilha Ramiro. A contrapartida está em que tal estesia pode manifestar-se em

aspectos contraproducentes, como se percebe pela primeira vez no episódio das aranhas: gostando Maria Adelaide de pregar partidas de Carnaval, e muito se divertindo com isso, Ramiro quer também surpreendê-la, e cobre-se a si próprio, na cama, com aranhas negras de fantasia; quando ela vai deitar-se a seu lado e dá com a sua «face cadavérica, cercada e coberta de aranhões, soltou um pungente grito espantoso e caiu, redondamente, no chão, desmaiada»³⁴. Começam então os medos, os fanicos, os ataques de histeria e convulsões epilépticas, que, por um lado, sensibilizam Ramiro («Era então amor verdadeiro o que me tinha? O que esta ideia me envaideceu seria difícil encarecer. E os meus cuidados, os meus carinhos recrudesceram, multiplicaram-se, com o sentimento de que também a amava, não como até ali por mera sensualidade mas espiritualmente pela união das nossas almas»³⁵), mas, por outro lado, começam a precipitar contrariedades: «o efeito físico de qualquer desgosto desfigurava-a»³⁶. A crueldade da história mitiga-se, pois, de vez em quando, com consonâncias do sentir, nomeadamente no que respeita à contemplação da paisagem, que em Ramiro tem fortes ressonâncias, e na amante também se produz: contemplando ambos

o rio, em frente a Ferragudo [...], de puro lilás azulado [...], a serra parecia pegada à vila e soltava as pinceladas de púrpura que engrossavam o poente [...]. Perante este espectáculo Maria Adelaide, que vinha palrando alegremente, emudeceu; o seu rosto tomou uma expressão de êxtase, e, de repente, apertando-me de encontro ao seio, como quem diz um grande segredo:

— Que lindo que isto é..., quem pudesse andar vestida com estas cores... tu até havias de gostar mais de mim...

Surpreendeu-me deveras este despertar para as belezas do mundo externo, e senti como que um novo laço a prender-nos os corações.

Nem sempre a história é, pois, cruel, e há alturas de consonância nas duas almas. Na tal tendência pagã, em idolatria da natureza sensível, a do homem e a da terra, que com frequência sublinha David Mourão-Ferreira³⁷.

Ao «misto de estoicismo e de epicurismo», que este especialista em Teixeira-Gomes releva, apetece juntar, mas em perspectiva diferenciada, um outro tipo de culto do homem, menos harmónico com o seu par, que surgirá duas décadas mais tarde num escritor francês de obra muito singularizada, Roger Vailland, nomeadamente no que toca à crueldade já sublinhada (e que, como vimos, o próprio Teixeira-Gomes salienta), que é o de um aflorar da atitude de libertinagem, tal como o autor de *Drôle de jeu* a expõe e desenvolve em *Le Regard froid*³⁸.

Encerrámos o final da primeira parte deste breve estudo com uma citação do capítulo XXXVI, no qual, após a descrição física da sua nova pretendida,

Rosalina, Teixeira-Gomes faz com que Ramiro anote o «valor ornamental que inesperadamente tomam, na perspectiva dos campos, alguns troços vulgares de construções por acabar, um pano de parede marcando no azul do céu a série de retângulos das suas janelas escancaradas», em imagem implícita da figura campestre e anódina da pubescente Rosalina. Ora este troço não deixa de lembrar Proust, quando nos dá o escritor Bergotte, pouco antes de morrer, a ir ao museu rever a *Vista de Delft*, de Vermeer (na altura, em exibição em Paris), onde um anódino «petit pan de mur jaune», de uma coloração amarela, aos olhos desta personagem se destaca, contendo o verdadeiro talento do pintor, como ele gostaria que fosse o seu próprio, ao escrever³⁹. A expressão de Teixeira-Gomes joga aqui como um eco, no qual os próprios termos lexicais se mantêm («pan de mur»/«pano de parede»), e a cor massiva da parede se substitui pelos buracos das janelas que filtram o céu azul, o que o leva a entender, diz ele, o altíssimo valor decorativo das ruínas históricas nas campinas desertas... A poesia das ruínas, tão em voga desde o Romantismo, pode evocar a Maria Adelaide de então, prestes a finar-se, figura que permanece, decorativa, num passado de amor; e os ecos de estesia sugestiva, na visão mental das «campinas desertas», premonizam uma solidão em que o campo pode ser vazio, ou decorado com jucundas adolescentes campónias. E com este vazio ficamos, nesta incipiente abordagem. Vazio que se preenche, afinal, com a incomparável síntese de David Mourão-Ferreira:

Maria Adelaide, texto narrativo dos mais devastadores que em língua portuguesa se escreveram sobre o nascimento, o apogeu, a desagregação e a morte de uma relação amorosa, sorridente e rangente variação melódica sobre as incompreensões entre duas pessoas de diferentes sexos, de diferentes idades, de diferentes classes, de diferentes graus de cultura.⁴⁰

Com erotismo pujante, e dramático encadeamento afectivo, a integrarem uma visão estética intensa e desabusada: a da ternura risonha e que diverte, até quando a morte tudo leva, como vida.

NOTAS

[A Autora segue a antiga ortografia.]

¹ Quando se refere à casa paterna, onde habitara «um vasto aposento inteiramente independente, com saída para a rua», o narrador conta que Maria Adelaide, quando por lá passava, «era infalível a sua exclamação, embora a rir: — ‘Foi aqui que eu me desgracei!...’» (Manuel Teixeira-Gomes, *Maria Adelaide*, introd., cronologia, bibliografia e antologia crítica de Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, p. 13).

- ² A caracterização da voz de Maria Adelaide: «Era uma voz vibrante, com o tom cristalino, que se perdia, ao baixar, em inflexões quentes, moduladas cromaticamente, sem asperezas» (*ibid.*, p. 11). No cap. XXVIII, o narrador contemplando a noite: «E pus-me a passear na ponte, parando a cada passo, debruçado sobre o rio, a admirar os diversos efeitos da tremulina da lua na água negra. Era agora como que uma ramagem de prata agitada brandamente; logo a impressão de uma esteira feita a círculos concêntricos; logo uma serpente de oiro afogada em boião de tinta; depois o movimento febril de saltões de prata; desenhos japoneses sobre porcelana; e, por fim, num recanto estagnado, a imagem perfeita e pesada da Lua oscilando brevemente, prestes a afundar-se» (*ibid.*, p. 76).
- ³ «A minha rapariga estava triste; a mãe tinha-lhe batido, *desonrando-a* de tudo [...] Ela é que sustentava a família, ela é que pagava as casas [...] e a mãe ainda em cima lhe batia. [...] Já viu isto? E tudo pago com o meu dinheiro; meu, não; seu, porque seu é tudo o que eu tenho» (*ibid.*, p. 8-9).
- ⁴ «Os pais, que eram pobres, consentiam em que mantivéssemos relações *coram populo*, indo eu todas as noites dormir na sua companhia. [...] porque tendo-a em sua companhia melhor lhe exploravam os proventos da mancebia» (*ibid.*, p. 7).
- ⁵ *Ibid.*, p. 20.
- ⁶ Manuel Teixeira-Gomes, «Novela Imperfeita / (Ana Rosa)», *Londres Maravilhosa*, 2.^a ed., Lisboa, Seara Nova, 1942. Ver também, de David Mourão-Ferreira, *Sob o Mesmo Tecto. Ensaaios sobre Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- ⁷ Ver em «Novela Imperfeita / (Ana Rosa)», ed. cit., p. 166-67.
- ⁸ Nuno Júdice, «O Fascínio do Corpo na Obra de Teixeira-Gomes», *Viatlântica*, Publicação da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, n.º 21, 2012.
- ⁹ Quase no final deste romance, ver-se-á a analogia entre um jasmineiro e o corpo de Maria Adelaide, através do perfume, sendo que essa analogia se irá transformar em sinédoque do corpo de uma outra, que o narrador, junto a essa planta, irá posteriormente encontrar — sem que, repare-se ainda, fique apagada a ambivalência de que o corpo primeiro pode remanescer no corpo segundo, que o substitui.
- ¹⁰ Urbano Tavares Rodrigues, *M. Teixeira-Gomes: O Discurso do Desejo*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 131.
- ¹¹ Manuel Teixeira-Gomes, *Maria Adelaide*, ed. cit., p. 9.
- ¹² Idem, *ibid.*, p. 128 (*explicit* do texto).
- ¹³ *Ibid.*, p. 50.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 53.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 55-56.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 58.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 67.
- ¹⁸ Ver nota 2.
- ¹⁹ Manuel Teixeira-Gomes, *Maria Adelaide*, ed. cit., p. 83.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 85.
- ²¹ *Ibid.*, p. 93-94.
- ²² Ver a Nota Introdutória do romance, que atrás comentei.
- ²³ Benjamin Constant, *Adolphe, Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu*, Paris, Treuttel et Würtz, 1816. Aqui, ao invés de Maria Adelaide — e correspondendo à figuração da «mulher fatal» do período romântico —, é Adolphe quem está afectivamente dependente de Ellénore.

- ²⁴ Ver nota 2.
- ²⁵ Ver atrás nota 12.
- ²⁶ Enquanto Maria Adelaide morre, sem que ele (e o leitor, que com ele está na narrativa) suspeite, num sucesso de tipo dramático caracterizadamente romanesco.
- ²⁷ Helder Macedo, «O 'Teatro da Alma' de M. Teixeira-Gomes», texto lido numa sessão da Academia das Ciências, Lisboa, a 12 de Abril de 2014. Em curso de publicação: *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 13, n.º 1.
- ²⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251 ss.
- ²⁹ Pode ser exercício de escola (mas a realizar com proveito por todos, mesmo pelos leitores mais informados e esclarecidos) ler, desse ponto de vista, a primeira e a última páginas do referido romance francês. Saudação especial, aqui, a Claude Duchet, em memória de uma conferência excepcional que realizou (há-de haver um quarto de século) na Universidade de Lisboa, baseada nessa leitura.
- ³⁰ Figurando no *incipit* como Ramiro de Arge, referiremos este nome, no entanto, tal como na ortografia deste apelido, na língua para que remete (o francês), é suposta efectuar-se.
- ³¹ Manuel Teixeira-Gomes, «Carta a Castelo-Branco Chaves sobre a Génese de Um Romance» (texto escrito em 1937), *Londres Maravilhosa*, ed. cit., p. 117-8.
- ³² A incorrecção dever-se-á à atracção vocabular, por metonímia, exercida pela palavra que se lhe segue: «máximo».
- ³³ Manuel Teixeira-Gomes, *Londres Maravilhosa*, ed. cit., p. 133.
- ³⁴ Idem, *Maria Adelaide*, ed. cit., p. 23 e seguintes.
- ³⁵ Ver adiante a referência da nota 38.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 20.
- ³⁷ David Mourão-Ferreira, *Sob o Mesmo Tecto. Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, e *Tópicos Recuperados*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, *passim*.
- ³⁸ Roger Vailland, *Le Regard froid*, Paris, Grasset, 1963.
- ³⁹ Marcel Proust, «La Prisonnière», in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1984, p. 285.
- ⁴⁰ David Mourão-Ferreira, *Sob o Mesmo Tecto. Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*, ed. cit., p. 45.