

44. Lihani, John. «The Meaning of Spanish *carillo*». *Modern Philology*, LIV (1956-57), 73-79.
Occurs in the *Auto pastoril castelhano*, *Auto da Fé*, and *Triunfo do Inverno*.
45. Mazur, Oleh. *Breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega: tramas, temas, tipos y modos*. Colección Nova Scholar. Madrid: Playor, 1990, 278 pp.
On Gil Vicente, pp. 100-102, 255-256.
46. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1995, xii + 1236 pp.
Entry on «Vicente, Gil» on pp. 1165-1166.
47. *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. VIII: *Europäisches Spätmittelalter*. Herausgegeben von Klaus von See. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1978, 792 pp.
On Gil Vicente, pp. 667-669, 677-678, 680-681 (part of «Das religiöse Drama der Romania», by Rainer Hess, pp. 657-682) and pp. 703-706 (part of «Das profane Drama der Romania», also by Rainer Hess, pp. 683-712).
48. Samoná, Carmelo & Guido Mancini, Francesco Guazzelli, Alessandro Martingengo. *La letteratura spagnola: i secoli d'oro*. Le Letterature del Mondo. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993, 543 pp.
On Gil Vicente, pp. 137-140 *et passim* (forms part of «Parte Prima: l'età di Carlo V» by Carmelo Samoná).
49. Stern, Charlotte. «Fray Íñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual». *Hispanic Review*, XXXIII (1965), 197-245.
50. *Storia della civiltà letteraria spagnola*. I: *Dalle origini al seicento*. Dir. Franco Meregalli. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1990, xxvii + 612 pp.
On Gil Vicente, pp. 270-71 by Maria Grazia Profeti.
51. Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch. & Klaus Hammer. *Lexikon Theater international*. Berlin: Henschel Verlag, 1995, 1024 pp.
Entry on «Vicente, Gil» by Klaus Hammer (pp. 951-952).
52. Wilson, Edward M. & Duncan Moir. *Historia de la literatura española: Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*. Edición revisada y puesta al día. Barcelona: Ariel, 1985, 287 pp.
On Gil Vicente pp. 32-40. First Spanish ed., 1974.

Uma evocação suspeita de *Maria Adelaide*

Carina Infante do Carmo

«Mas lamentamos que uma tão humana criatura como aquela impressionável e generosa Maria Adelaide tenha caído nas mãos de um tão vulgar cínico como esse tal Ramiro d'Arge: E pensamos: se Teixeira Gomes não afivelasse tão prazenteiramente a máscara de um frio intelectual, que admirável novela (...) ele poderia ter feito desta *Maria Adelaide*...». Assim termina a recensão crítica de João Gaspar Simões a *Maria Adelaide* que Teixeira-Gomes publica em 1938, continuando no seu exílio argelino de Bougie onde permanecerá até à sua morte, três anos depois. Fácil é verificar como o crítico enreda as suas apreciações nos meandros da génese da obra: por um lado, ajuiza moralmente a máscara da ficção e, por outro, confunde o seu enunciador com o autor empírico sobre o qual recaem efectivamente *as culpas*. É mesmo crispada a reacção de Gaspar Simões, certamente por ter de seguir com desconforto o foco do narrador *criminoso* e o registo escrito, ora amoral ora moderadamente arrependido, de uma mancebia desigual e, no fim, dolorosa para ambas as partes. Contra esta opinião reagiu muito justamente David Mourão-Ferreira, salientando o quanto ela escamoteia o jogo ficcional do narrador a quem se deve o rosto humano e comovente da protagonista¹.

Claro que esta novela desenvolve um tema ainda invulgar ao tempo na literatura portuguesa e sujeito ao ângulo contraditório e suspeito do narrador: a degradação da amante plebeia, figura que alguns naturalistas, como Teixeira de Queirós (em *Salústio Nogueira*, 1883) e Malheiro Dias (em *Filho das Ervas*, 1900), tinham explorado no virar do século. A relação marginal ao casamento e a evidência conquistada pela sensual aprendiz Maria Adelaide justificaram decerto aos olhos puritanos da moral vigente a apreensão do livro pela censura salazarista, se bem que ele circulasse fora do mercado, entre os assinantes da *Seara Nova*².

No entanto, é na coordenada da voz, no sentido genettiano do termo³, e, como tal, pela implicação do narrador no seu enunciado que encontramos a origem do mal-estar de Gaspar Simões e uma das irresistíveis seduções da obra. É que esta história de iniciação amorosa de uma filha de pescadores por um dileteante

burguês algarvio edifica-se sobre as memórias escritas do pedagogo, de nome Ramiro d'Arge, depois recolhidas e divulgadas por um amigo deste, como consta da pequena nota anónima que sucede às epígrafes do livro.

Desde as «reminiscências do começo» (p. 17)⁴, este testemunho-confissão compõe-se de *flashes*, sucessivas cenas marcantes, envolvidas pela recordação, embora sem abandonar a linearidade cronológica em proveito do fluxo da memória traumatizada. A distância temporal dos factos condiciona, é certo, a fixação escrita, quase fragmentária, e nesse sentido salienta a presença forte do narrador que pela recordação reconhece gradual e tenuemente o *outro* que foi e o peso dos seus actos.

A projecção do narrador e da óptica masculina parece abáfar, à partida, o concerto das vozes fictivas, controlando-as, tanto mais que a dado passo, no cap. XXVII, o narrador enxerta um bloco textual mais fragmentário e (intencionalmente) não datado de reflexões «pitorescas», extraídas de um seu diário da altura. Vejamos como se manifesta tal proeminência enunciativa e a sua repercussão no contorno das personagens, facto constante nas novelas de Teixeira-Gomes a ponto de quase reduzir a diegese a uma «poética do olhar»⁵.

O *incipit*, que ocupa o cap. I, mostra a sujeição da jovem mas também, e logo aí, a ambiguidade do enunciador num tom eufemístico, desculpabilizador e ardiloso com que define a colonização de um corpo, com consentimento paterno e por razões materiais: «Maria Adelaide completara dezasseis anos, quando *lhe colhi as primícias*, e, à semelhança do que sucede com frequência na terra onde habitávamos, os pais, que eram pobres, consentiam em que mantivéssemos *relações coram populo*... Podia tê-la tirado logo à família, montando-lhe casa à parte, mas nem eu nem os pais sentíamos *grande desejo de efectuar a separação*: eles porque tendo-a em sua companhia melhor *lhe exploravam os proventos* da mancebia; eu para não dar mais solidez à *ligação*, esperando vagamente que fosse passageira...» (p. 15, itálicos meus).

A passividade da figura feminina – de que todavia se libertará no decorrer da narrativa – define-se num contexto promíscuo, sujeito ao diletantismo de Ramiro, e antecipa o enlevo da carne dos primeiros capítulos. Aqui, a voz do narrador atenua, em proveito próprio, as sombras mais negras do quadro, rasurando por completo a intervenção da sua concubina. O contraste é mesmo notório quando os capítulos subsequentes apresentam uma citação profusa da voz de Maria Adelaide, nos seus regionalismos e aforismos, embora e sempre como objecto de curiosidade do lado masculino. O interessante é que, tendo sido Ramiro o dono do corpo da amante, enquanto narrador ele vê o seu testemunho tão fortemente afectado pela força dela e haja até, em última instância, uma disputa pelo protagonismo e um equilíbrio entre o par antagonista (Ramiro *versus* Maria Adelaide) que jamais se verificara em vida da rapariga.

No início, tudo nesta jovem é apetecível, pitoresco, e radica num mundo popular cheio de «chiste» para Ramiro, mesmo no que nele há de mais deprimente e violento. Num discurso confrangedoramente ingénuo, ela exprime o desejo de ganhar dignidade e de possuir alguns bens e conta historietas sobre a fome da sua infância, a violência da família e dos vizinhos, «*desonrando-a de tudo*» (p. 17) por ser amancebada. E isso apenas entretém e suscita a curiosidade, diríamos etnográfica, ao «amiguinho». A adversativa marca a oposição entre os dois mundos inconciliáveis: «Estas queixas e lamentações pueris repetiam-se diariamente, *mas* eu nem *lhe* prestava atenção, e delas zombava, todo embebido na posse do seu corpo, que era admirável e dispensava, para ser adorado, quaisquer enfeites espirituais» (p. 21, itálico meu).

O «inferno» da relação começa verdadeiramente quando ela deseja «ter um mocinho». Então assistimos à oscilação de Ramiro entre o desejo de exibição da sua «jóia», nos meios mundanos lisboetas, e a ânsia de libertação, pela vadiagem boémia, dos azedumes e fantasmas macabros de Maria Adelaide. Chegará ao cúmulo da amoralidade ao confessar a violação do corpo disforme pelo bócio e o júbilo perturbante pela sua morte, compensada na juventude de uma nova «discípula», Rosalina.

Predomina uma prestação afectiva do narrador, demonstrada ao longo da retrospectão pelo peso crescente da vivência passada, e justificando a passagem ulterior à escrita, embora sempre mitigada, como vimos no *incipit*. Trata-se de um relato com passagens de argumentação defensiva e, no desenlace, de alguma autocrítica que pressupõe um destinatário narrativo, mesmo sem um rosto preciso no texto. Nas reticências com que terminam muitos capítulos, como o primeiro e o último, repousam as perplexidades de um narrador distanciada no tempo e, de certo modo, na ética.

Não se explicita a identidade do narratário, até por inerência de um texto escrito, de cuja natureza nos avisa o editor: «tal-qual (sem tirar nem pôr) a escreveu o meu amigo Ramiro d'Arge». Há contudo referências excepcionais: a designação de Lisboa como «a nossa capital» (p. 70) e o reconhecimento pressuposto de uma sua amiga como «a célebre pianista amadora» (p. 71); ou a notinha de rodapé em que clarifica a menção pouco nítida dos «Fumeiros» como «o bairro de pescadores» (p. 30) e certos esclarecimentos dados entre parênteses pelo narrador, a que me referirei adiante. Em todo o caso, sabemos que qualquer enunciação tem em si mesma uma direcção: a linguagem é um território intersubjectivo e tomar a palavra estabelece o outro, antecipando a sua réplica potencial.

Pouco a pouco, a vivacidade do enunciado aposta em formas de encarecimento próprio ou da concubina evocada: «Não se descreve a alegria com que recebeu a

minha ideia» (p. 42). Mais à frente, é óbvia a força perlocutória do narrador, pese embora a atenuação da 3.ª pessoa do singular: «Pode calcular-se em que disposição de espírito eu voltaria a casa!» (p. 86), uma chamada persuasiva que pugna em causa própria e pede a complacência do narratário.

Na escalada dos acontecimentos narrados, a evocação não se coíbe da auto-defesa sobre as suas escapadelas libertinas, em Lisboa. Vejamos que, no cap. XXXII, o enunciador antecipa a interpelação possível do seu destinatário («Tudo mentira!», p. 105) ou reitera uma sua afirmação, em óbvia atitude argumentativa: «A conversa do vizinho, *repito*, pouco ou nada influiu no grau da minha irritação» (p. 107, *itálico meu*).

E será no clímax do egoísmo que Ramiro menospreza «aborrecidíssimo» os «faniquitos do costume» (p. 135); será ao violar o corpo deformado que a superficialidade dá lugar à assunção despidorada do *crime* ante um interlocutor eventualmente reactivo: «(...) num arranço de *selvagem brutalidade*, cerrei-a nos braços e consumei com gozo ardente o grande acto de amor que havia já algumas semanas não praticava... *Sadismo genuíno?*... Ela recebeu as minhas carícias friamente, mas sem repulsa, e os meus beijos sorviam-lhe as lágrimas que silenciosamente continuavam a escorrer-lhe pelas faces...» (p. 135, *itálicos meus*). A pergunta lançada não tem resposta imediata mas dinamiza o relato escrito para uma possível interpelação. O que parece estar continuamente em causa para o narrador é o peso da sua versão, e nesse sentido não é despicienda a escolha de notas avulsas de um diário, coevas dos eventos que narra: «Do grosso caderno onde sepultei as minhas reflexões vou *eu* extrair *agora* aquelas que julgo mais pitorescas (...)» (p. 90). Com a manifestação presentificada do sujeito na escrita (confirmada nos deicticos em *itálico*), essas notas denunciam, isso sim, o rasto das lembranças e, à semelhança de todo o texto evocativo, o traço indelével da perda que a palavra escrita jamais poderá repor ou compensar.

É notória e constante a necessidade do narrador em desprender-se dos factos passados: ele quer ser um espectador que se enfastia e aborrece a miúdo, mas que, no fim de contas, está bem mais envolvido do que pensava ao tempo dos eventos e até mesmo, como veremos, ao tempo da narração. Se confessa que lhe interessavam apenas as delícias de um corpo jovem, o seu texto desmente-o na medida em que cita e apropria quase obsessivamente a voz de Maria Adelaide, essa «voz vibrante, com o tom cristalino» (p. 21).

A par das histórias infantis, credices populares e queixumes, essa voz denota uma consciência aguda, «incisiva» para o narrador, da hipocrisia social para com ela, a «amigada», e da forma leviana como Ramiro vive o seu «terceiro estado» de amantizado, nos termos das suas amigas lisboetas. A meio do texto, muitas das

intervenções dela são citadas em discurso directo, reforçando-lhe a presença, a ponto de no cap. XVII ela encenar, parodiar com «veia cómica», o diálogo «insosso» entre damas beneficentes da sociedade local. Para surpresa encantada de Ramiro, ela extasia-se ingenuamente com a natureza de Ferragudo, pelo que é citada: «Que lindo que isto é..., quem pudesse andar vestida com estas cores...; tu até havias de gostar mais de mim...» (p. 50). Ou, então, o narrador apropria-lhe os diminutivos no seu desejo de ser mãe⁶, facto de que ele se demarca com horror, embora seja curioso verificar como ele vem a adoptar essas fórmulas diminutivas de cada vez que se refere à amante, «feita num molhinho». De início, o eco da jovem subjaz à mínima palavra da retrospectiva: «Os preparativos para o passeio – viagem lhe chamava ela – (...)» (p. 43), ou numa estilização mais ostensiva: «Maria Adelaide estava louca de alegria, (...) querendo ‘saber tudo’ (dizia ela) quanto respeitava à cidade para depois contar às irmãs» (p. 69).

Ao descalabro do corpo e da relação corresponde a compressão da voz feminina: lembro o episódio do Restaurante Tavares em que ela é impedida de responder sobre os seus gostos de leitura, humilhada por Ramiro perante os outros, voltando depois disso a aceder pouco ao discurso directo, apenas quando lhe vêm as «ideias negras» da morte do amante (cap. XXXV) e, no delírio da doença, ao querer fugir para a América (no cap. XLV). A sua intervenção fora gradualmente rasurada desde o cap. XVIII, quando as suas histórias já enfasiavam Ramiro. Sem uma profunda análise interior, inverosímil no relato de focalização masculina, são sobretudo as lágrimas a sua manifestação anímica (cfr. *supra* p. 98).

Com enlevo paternalista, Ramiro ensinara-a a ler, a vestir-se, a conformar-se à mundanidade de Lisboa, onde o casal passa alguns dias, e é aí que se torna mais óbvia a perda de terreno pela voz de Maria Adelaide. Já o *incipit* da novela simula ser o epitáfio da figura feminina silenciada, colonizada.

Só que a gestão da informação diegética resulta do contraste entre dois níveis temporais e éticos. Como personagem, Ramiro quer aproveitar, sem ser controlado, a sensualidade da jovem e calar a vontade dela de alcançar uma relação paritária. As noites de boémia e de deambulação em Lisboa mostram à amante os dois pesos e duas medidas sobre a liberdade de ambos. Como narrador, Ramiro encontra-se distanciado no tempo, envelhecido, e forçado a reconhecer, nem que seja parcialmente, a sua sujeição à memória de alguém que para ele chegou a ser uma «criatura ferozmente ciumenta» (p. 149), deformada e mesmo repugnante.

A enunciação retrospectiva constrói a espessura de uma personagem contraditória (o narrador) que chega a revelar, além do apurado desejo erótico, a nostalgia amorosa, exibicionista, impiedosa ou perturbada. Ao depararmos com o *incipit*, tão eufemístico, poderíamos pensar que seria uma forma de criar embalagem para um

verdadeiro arrependimento e prova de remorso. Ora, trata-se sobretudo da abertura do relato que saberemos ser sempre uma versão relativizada e parcial dos acontecimentos.

Só no fim e moderadamente envergonhado, o narrador recrimina a sua impiedade («coisa triste, *quase* inconfessável», p. 129) e a alegria em ver-se livre de um estorvo e de se poder gozar de Rosalina: «E com *certa* vergonha o digo: quase me pus a dançar de contente» (p. 159). Ora, os modalizadores destacados nas citações relativizam o alcance da autocritica. Por muito recorrentes que sejam os assomos de ternura («a minha rapariga», «a pobrezinha», «feita num molhinho») e a confissão da sua paixão; por muito fortes que sejam as lembranças (que o são de facto), a sua honestidade crua é ainda amoral e não se demarca o suficiente. Fica o prazer de habitar pela escrita um corpo sensual que não sabemos ser o de Rosalina ou já a transfiguração traumatizada da morta: «Via-lhe a cara como se estivesse ao meu lado, e sentia-lhe, acariciada pelas mãos sôfregas, a carne macia mas elástica do corpo rescendente de mocidade...» (p. 159).

Curiosamente, a narração não fecha o círculo que ligaria a morte ao presente de enunciação e justificaria no remorso a necessidade de escrita. E, todavia, o remate abrupto age sobre a economia da narrativa como a prova do inacabamento desta rememoração, como se a escrita fosse ela mesma um processo de aprendizagem ética da culpa, condicionada e forçosamente aperfeiçoável, até no que toca à justeza dos termos escolhidos para evocar o passado⁷.

Atendamos, por exemplo, à forma como a fiabilidade do testemunho é minada, em especial aquando do convívio mundano em Lisboa. Consoante a aproximação afectiva a Maria Adelaide, assim flutua essa credibilidade humanista do narrador que vemos profundamente destruída quando confessa o incómodo da gravidez para a sua sensualidade egoísta, com a deformação do corpo feminino e a competição com «uma trouxa de carne, que ainda lhe havia de estragar as noites com choros e berreiros» (p. 56).

A contradição é permanente. Ela é objecto de desejo e exibição e, depois, um ser cheio de ignorância e azedume, porque recalcada numa existência humilhada desde a infância. Só que Ramiro também se desautoriza ao contrapor a simplicidade de uma reza ao seu diletante convívio com a arte⁸ e até à sua «evidente mediocridade» em terrenos literários (confissão que introduz as notas do seu diário). A lembrança das noites de Lisboa manifesta menos o arrependimento do que o orgulho dos seus *affaires*: «Imagine-se como eu chegaria a casa, extenuado e coberto de lama...» (p. 75). Será então apanhado em flagrante por negar no acto de escrita as vozes que denunciam a sua «má vida» na capital e contrariam os seus rodeios equívocos e eufemísticos. A sua posição está certamente debilitada quando grita «Tudo mentira!», no cap. XXXII.

Detectar o sinal da ironia do narrador depende, claro está, deste seu contexto discursivo tão equívoco. Um exemplo: a hospedeira em Lisboa, «alcoviteira» segundo a família de Maria Adelaide, é descrita por um olhar que se quer familiarizado com a arte («o Camilo») mas que se autocorrige e desautoriza pelas aspás, pela contradição do parêntese e pela amplificação dissimulada da lítotes, abaixo sublinhada: «D. Filomena, graças ao seu ar respeitável, e às sentenças que emitia quando se falava de 'amor' (de que devia possuir experiências sem conto) figurava-se-me... uma personagem do Camilo, e isso dava à atmosfera que a cercava um sabor romântico que *não era desagradável*» (p. 79).

As referidas artimanhas e contradições redundam, por isso, num nítido e devastador efeito (auto-)irónico. Verificamos assim até onde a escrita vive uma relação flutuante com a matéria narrada, nomeadamente porque a inserção de parênteses desdobra num segundo nível a voz enunciativa. O parêntese gera, acima de tudo, dissonâncias e constantes motivos de contraste na narração.

Além de auxiliar a compreensão de referências menos explícitas, este recurso do parêntese visa controlar e contrariar, até ao limite do sarcasmo, as vozes das outras personagens⁹. Em paralelo, o parêntese irrompe no discurso do próprio narrador, denotando uma lucidez mais clara sobre o passado – «(...) fui passear até à praia (sempre com a Rosalina no sentido)», p. 157 – ou a vontade de correcção e desmentido, mais ou menos atenuado, da sua versão retrospectiva: «Ela mais de uma vez me «ameaçara» com o suicídio (perspectiva que *não me sorria* por causa do escândalo) (...), p. 155: agora com menor dose irónica, a lítotes sublinhada amplifica, pela contensão, a cínica frieza de Ramiro diante da iminência dramática de um suicídio. Há ainda outro tipo de inclusões na narração como os travessões que avançam mais na autocorreção e na auto-recriminação: «Toda a minha pena era não poder – *não me atrever* – a sair com ela pelo braço na minha própria terra...» (p. 42, *italico* meu), ou: «Ora tudo isto me *assustava* – *horrorizava* – prevenindo momentos de fraqueza em que, mais tarde ou mais cedo, eu cederia às suas instâncias e imaginando (...) ser suplantado na sua adoração, tão lisonjeira *ao meu egoísmo* e *à minha sensualidade*, por um desconhecido informe e rabugento, uma trouxa de carne, que ainda me havia de estragar as noites com choros e berreiros» (p. 56, *italicos* meus).

As vozes das outras personagens, inclusive de Maria Adelaide, não se reduzem a ser manipuladas pelo orquestrador da enunciação: por vezes, elas conseguem minar e contestar o narrador. Daí que Urbano Tavares Rodrigues saliente nesta novela a importância da imitação da «palavra alheia», equilibrando «a bivocalidade com a retórica do *eu* falante»¹⁰. Mas mais curioso é este jogo de desdobramentos dissonantes na voz do narrador, seja pelos parênteses, seja pela inclusão de anotações

de um diário seu de que se demarca discretamente. Com efeito, depois de celebrar, em tonalidade helenizante, um banho de Maria Adelaide e a sua nudez branca, «de um mármore flutuante» (p. 96), o capítulo acaba com um passo fragmentário diferente: «Imaginações a que o meu actual estado de espírito se presta, e que passam nos meus sonhos com a precipitação vã das sombras de um rebanho de nuvens impelidas pela ventania sobre o deserto. Vou pensando sem descontinuar em toda a casta de monstruosidades; de repente um estremeção, um calafrio que tudo baralha; é a lembrança de Maria Adelaide...» (p. 96). Aparentemente o narrador interrompe a forma diarística e volta ao lugar (ulterior) da retrospectiva e, desta feita, autodiminui-se mais claramente num «actual estado de espírito» que, mesmo atenuado na metáfora das nuvens, comporta «monstruosidades» e «estremeções». No acto da evocação, a escrita assume-se como fruto da recordação perturbada e contaminada pela voz e até pelos sintomas doentios que o narrador conheceu na antiga amante.

E a ambiguidade irónica do campo enunciativo não se fica por aqui. Ela também é assumida na nota do editor, não identificado, fazendo suspeitar da natureza ficcional da narrativa e da credibilidade do narrador, de quem se diz amigo: «*Aqui vai uma 'história' algo extraordinária, tal-qual (sem tirar nem pôr) a escreveu o meu amigo Ramiro d'Arge, cavalheiro medianamente culto mas exuberante de vida física...*»

Tal como o narrador, o editor é superficial e divulga com displicência os escritos do seu companheiro, num mero «Aqui vai...», finalizado também ele em reticências. Presente em muito romance epistolar, este estratagema de mediação e verosimilhança tem um claro fim de insistência irónica. Com o referido editor, a realidade do documento é perigosamente posta em causa. Atente-se na redundância suspeita dos qualificadores da «história», subvertida na sua seriedade pela aspas e pelo modificador restritivo «algo extraordinária» e diminuída na sua fiabilidade pela inclusão do parêntese. A intervenção do editor é mais um piscar de olhos, porque escolhe parodiar o narrador, dando dele uma impressão pouco segura e diminuída na mediania cultural.

Para completar os círculos concêntricos de vozes duvidosas/duvidantes, restamos referir a área paratextual das epígrafes que, de novo, projectam um foco problemático e dissimulado sobre todo o corpo textual. As citações de Joseph Delorme e Paul Bourget¹¹ incidem em confluência sobre o tema e a forma *impuros* da novela. Primeiro, o paganismo sensual e exuberante, em parte desmistificado pelo egoísmo epicurista de Ramiro. Depois, a natureza minimalista dos 52 capítulos, verbalmente decantados e quase fragmentários, numa feira de episódios curtos com desenlace único, próprios do género novela. Muitos capítulos começam justamente por uma indicação temporal que situa os eventos («por essa altura» ou «misto sucedeu que»), e

agregam-se em torno da protagonista e da voz que a re-constrói, numa escalada sem fôlego romanesco ou desvios para narrativas e personagens secundárias.

Dono do espaço enunciativo, o narrador confronta-se com as suas contradições, entre o cinismo e a ternura, sem um repúdio claro do que fez de mal, e vê-se cercado de suspeições pelas vozes (inclusive a sua) da memória. Cresce então a ideia da sua credibilidade oscilante, duvidosa em certos casos. A comunicação da matéria diegética é armadilhada porque a leitura do passado é parcialíssima, até quando o tom se mostra mais angustiado e doentio, embora se revele sempre o prazer de escrever corpos femininos por parte deste antigo iniciador de meninas, galateias saídas das suas mãos.

Ao constituir uma catarse narcísica, a novela mostra uma dispersão centrífuga de vozes e máscaras que interagem entre si no plano da enunciação (narrador/editor/citações em epígrafe) e revelam em dissonâncias sucessivas a inequívoca vocação comunicativa do texto. Ao mesmo tempo, o narrador faz a apropriação dialógica de discursos, entoações e registos sociais em conflito e que o põem em causa. Emergem em duelo duas personagens – três se contarmos com a entidade distanciada do narrador – modeladas e psicologicamente densas. Digamos que a redundância da moldura (dos níveis narrativos) tem um efeito desconcertante, quando o relato no seu todo joga na ambiguidade entre o diferido e o directo, entre o linear e o fragmentário e, claro, entre o fingimento narrativo e o documento autêntico. De resto, e sem confundir os planos empírico e textual, a nossa leitura é fortemente seduzida pelo jogo de espelhos entre as várias instâncias enunciativas e destas com o rasto biográfico de Teixeira-Gomes, cuja obra apresenta uma forte componente epistolar e testemunhal¹².

Maria Adelaide plasma, em essência, o efeito da ironia no sentido da luta irresolúvel e nada pacificada/ora. Com sinceridade cínica, o narrador investe na «contra-moral voluntária»¹³ que denuncia a sujeição feminina naquele tipo de relações de mancebia, desigual e em ambiente provinciano. Anos passados e segundo uma clarividência possível, contingente, a memória amplifica a imagem obsessiva de uma coabitação falhada que fez «mossa» e de uma jovem a quem se provou o gosto mais sôfrego, colhida demasiado cedo, amadurecida na dor, corrompida pela doença e pelo abismo cultural e social.

A «significação indefinida e infinitamente ambígua»¹⁴ vai aumentando cada vez mais em *Maria Adelaide* porque, ao recordar o seu entusiasmo de pedagogo e os saudosos prazeres hedonistas, a voz em enunciação denuncia gradualmente a franqueza cínica, a amargura e o trauma. Mas mais: o texto dinamiza-se e seduz numa escrita de memórias que escolhe um lugar suspeito e uma visão tensional sobre a sociedade que não moraliza em favor de ninguém, como bem esperava João

Gaspar Simões. A consciência aguda do tecido linguístico, da menção em dissonância e do concerto dialógico das vozes que habitam a memória e afluem ao gesto de escrever é factor constitutivo deste texto, por isso mais exigente com o seu leitor. Marca-se, ao fim e ao cabo, a presença de um enunciador típico da modernidade que se entende e apresenta no jogo comunicativo e se reconhece como contradizível e autoquestionável, num mundo em que não há senão verdades possíveis, relativas e em conflito.

- 1 Cfr. João Gaspar Simões, «Maria Adelaide» (1938), in *Crítica I (A prosa e o romance contemporâneos)*, Porto, Editora Livraria Latina, 1942, pp. 152-159. A este texto se refere David Mourão-Ferreira em «Dois estudos sobre M. Teixeira-Gomes», in *Lâmpadas no Escuro – de Herculano a Torga. Ensaíos*, Lisboa, Arcádia, 1979, pp. 78-80.
- 2 Importa salientar que, além da celebração erótica, a subalternização social da mulher atravessa a obra do autor de *Agosto Azul*: no ensaio de novela «Ana Rosa», inserida em *Londres Maravilhosa* (póstumo, 1942), na peça teatral *Sabina Freire* (1905) ou em *Carnaval Literário* (1939), onde se celebra a independência da mulher moderna pela educação.
- 3 Entende-se por voz a implicação da narração na narrativa, a situação e instâncias da comunicação nela estabelecida, entre o narrador e o narratário, num dado tempo e nível narrativos e conforme uma pessoa responsável pela enunciação. V. Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, s.d., pp. 211-260.
- 4 As citações de *Maria Adelaide* referem-se à 4.ª ed. (prefaciada por Urbano Tavares Rodrigues, que também escreve as notas com Helena Carvalhão Buescu e Vítor Wladimiro Ferreira), Venda Nova, Bertrand Editora, 1992.
- 5 Urbano Tavares Rodrigues, *M. Teixeira-Gomes. O Discurso do Desejo*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 9.
- 6 Em discurso indirecto livre os sonhos de Maria Adelaide ecoam na retrospectiva: «(...) levando horas a contemplar as crianças, e fantasiando que tomava uma delas, e tinha-a no regaço nuazinha, e ia-a lavar em água morna, e punha-lhe uns cueirinhos perfumados de alfazema, e depois um vestidinho liso, e envolvia-a numa grande capa bordada, com a sua touquinha de rendas, e dava-lhe beijinhos, muitos, muitos: comia-a com beijinhos...» (pp. 55-56).
- 7 Além de presentificar a perplexidade do momento, com que inicia o cap. XXX: «Mas porque é que eu me sujeito a semelhante tratamento? Porque é que me não vou embora? Porque é que a não largo? Porque é que não fujo?», várias são as alusões ao impacto (traumatizado) do passado sobre o monólogo escrito: «[Maria Adelaide] caiu, redondamente, no chão desmaiada, com um baque pesado, estrondoso, que ainda hoje me retumba nos ouvidos» (p. 39) e «Desse dia conservo a recordação tão viva como se fosse ontem. Mas haverá expressões adequadas à descrição de dias tais?» (p. 49).
- 8 «A oração dos mártires do Senhor (Dizia isto com a expressão sentida de funda poesia com que eu, por exemplo, então wagnerista fanático, me poderia referir à mais patética passagem do 'Parcifal')» (p. 47).
- 9 Eis um caso de explicitação simples graças ao parêntese: «Ai! eu gosto tanto, tanto, da minha Glória (a irmã mais nova)», p. 18; ou então, o enunciador cria com este recurso um jogo de intensificações no seu próprio discurso, quando lembra a visita da comadre Gertrudes, num retrato grotesco e impiedoso. Ela surge «'temente' (de meter medo): negra, engelhada, com

lascas de carvão no lugar nos dentes e uma carapinha onde ela mergulhava os cinco dedos (quando não eram os dez) para rascar o coiro» (p. 137) e gabando o filho, que «um influente político (...) livrou do sorteio (o moço é um Hércules pardo)», p. 138. Aqui o parêntese agudiza a presença crítica do narrador e é o espaço da tensão incompatível, do oxímoro, que rebaixa a virilidade (militar) da personagem.

- 10 Urbano Tavares Rodrigues, *op. cit.*, p. 257.
- 11 De J. Delorme, projecção pré-heteronímica de Sainte-Beuve em *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* (1829): «Paganisme immortel, es-tu mort? / On le dit. / Mais Pan tout bas s'en moque et la / sirène en rit». De Paul Bourget, romancista de sucesso na linha do decadentismo psicologista e finissecular: «Um romance não deve ser bem escrito». De notar que a estranheza irónica da novela e das epígrafes em particular impressionaram Carlos de Oliveira que disso deixou referência em «À espera de leitores», in *O Aprendiz de Feiticeiro*, 3.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1979, pp. 167-169.
- 12 Cfr. David Mourão-Ferreira, «M. Teixeira-Gomes: da vida à obra», in *Sob o Mesmo Tecto. Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 35-55.
- 13 Urbano Tavares Rodrigues, *op. cit.*, p. 129.
- 14 Maria de Lourdes A. Ferraz, «Ironia», in *Biblos*, vol. 2, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1997, p. 1224.