

Judith Teixeira: Lirismo e perturbação nas novelas de *Satânia*

Palavras-chave: Judith Teixeira, ficção portuguesa, Decadentismo epigonal, Modernismo.

Keywords: Judith Teixeira, Portuguese fiction, Late Decadence, Modernism.

Guillermo de Torre, na sua clássica e ainda decisiva *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, proclama a sua admiração pelo facto do de uma revista como Orpheu»².

Este conspecto nacional marcado pelo surpreendente e pelo pioneirismo, pelo movimento de quem ousa em qualquer parte, colhe-se também, passadas duas décadas, na intensa actividade literária que muitos dos de *Orpheu*, por obra de uns quantos contactos³, foram estabelecendo com o país vizinho. Por exemplo, o diário de Huelva *La Provincia*, de 17 de Agosto de 1923, publica em primeira página, com tradução de Rogelio Buendía, o poema «Mi destino» de Judith Teixeira. No dia seguinte, a mesma honra é concedida a António Botto, saindo, com tradução de Adriano del Valle, o texto «Palabras de un avestruz todo gris». Pouco depois, a 22 de Agosto, o mesmo tradutor é responsável pelo conto de Mário de Sá-Carneiro «El sexto sentido». Por último, o tradutor de Judith Teixeira virá a traduzir, para a edição de 11 de Setembro, «Inscripciones» de Fernando Pessoa. E, assim, «el desembarco de los primeros modernistas portugueses en España no se retrasa»⁴, defende um exultante Sáez Delgado, que, com esse achado no jornal de Huelva (1923), pulverizava em cinco anos a entrada dos modernistas portugueses em Espanha: César Antonio Molina e Pilar Vásquez Cuesta defendiam o ano de 1928.

Volto a mim e abandono o umbral do texto. A glória póstuma de Judith Teixeira vai-se fazendo e não deixa de ser interessante que o seu nome tenha, desde há muito, cruzado com nomes maiores da nossa literatura. No entanto, se alguma coisa se vai

movimento futurista ter penetrado o território português tão cedo, assim se provando que «las más nuevas doctrinas» atingem «los lugares más extrarradiales»¹. Tal ideia corrobora-a o teórico espanhol com «la temprana publicación

¹ Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, vol. 1, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, p. 156.

² *Id.*, *ibid.*, p. 157.

³ Sem desvio, lembro que Adriano del Valle (amigo de Pessoa) estanciou longamente por Lisboa no Verão de 1923, tendo colaborado com Rogelio Buendía na célebre revista *Contemporânea*.

⁴ Antonio Sáez Delgado, *Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, p. 27.

⁵ Quaisquer informações sobre estes manuscritos podem ser enviadas para martim.sousa@netvisao.pt ou para *Forma Breve*, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 3810-193 Aveiro.

sabendo sobre si, quase tudo se prende com a sua faceta poética e muito pouco com a de ficcionista. É por aí que avanço.

Satânia, livro contendo duas novelas – a homónima e «Insaciada»-, viu a luz do dia aos quinze dias do mês de Março de 1927, com chancela dos Editores Livraria Rodrigues & C.a. Precedendo a página do rosto, apresenta-se um escaparate com as obras publicadas pela autora, bem como os projectos seguintes distribuídos pelos três modos literários (o drama *Labareda*, o livro de versos *Taça de Brasas* e a novela *Sulcos*)⁵, de que chegou a haver alguma notícia. Tais manuscritos, crendo na impossibilidade de uma estranhíssima desapareição, existirão ainda à espera do exercício hermenêutico e poderão ser um importante elemento de análise da evolução judithiana.

A conglobante intitulação *Satânia*, no sentido catafórico que quase sempre projecta, sugere desde logo a incorporação da obra nos ritos da disforia e do sofrimento moral e espiritual. A significação hebraica da palavra Satã, que é, como se sabe, a de «adversário» ou «acusador», associada à de «príncipe dos demónios» da tradição judaico-cristã, são razão suficiente para que se entreveja na titulação judithiana o simbolismo da transgressão e da rebelião. Aliás, no espectro cultural, este estranho e perturbante título parece convocar a polémica da «satanic school», expressão esta forjada pelo escritor inglês Robert Southey (1774-1843), no prefácio a *Vision of Judgment* (1821), poema em que é especialmente visado Byron (mas também Shelley e Keats), por razões de imoralidade, exotismo e arrebatamento, não só na obra como também na vida. Tal sugestão não parece andar longe da força do título de Judith Teixeira, propulsor ele próprio dos qualificativos criticistas de Southey, bem como de uma tradição pouco incrustada na literatura portuguesa, mas que, ainda assim, aí contém uma permanência mitigada desde o teologismo mediéxico, passando pelo diabolismo *soft* vicentino, pela ternura saudosista dos condenados de Manuel Bernardes, pela estranha e quase ausência de satanismo nos nossos românticos e ultra-românticos, pelo diabolismo improdutivo de realistas, naturalistas, decadentistas, simbolistas e neo-românticos, até às atitudes satânicas de um Fernando Pessoa (que, ao traduzir o «Hino a Pã» de Aleister Crowley⁶, procura suprir a insuficiência do diabolismo da literatura portuguesa e da idiossincrasia nacional, assim inscrevendo nas letras pátrias um modelo de arrebatante sensualismo nocturno), de um Teixeira de Pascoaes (que, pouco tempo antes, em *regresso ao Paraíso*, procura fixar um literário e torturante Satã: «E Satã, rindo sempre, na perpétua/Embriguez da Ironia,/Regressa à porta trágica, onde espera/Novas almas que chegam,/Em tumultuosas levas sucessivas.»⁷) ou, para atalhar, e bem dentro do nosso tempo, de um José Riço Direitinho, autor que vem manifestando um estranho, invulgar e não menos atractivo

⁶ Cf. Margaret Drabble, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 246: «CROWLEY, 'Aleister' (really Edward Alexander) (1875-1947), son of a rich brewer turned Plymouth Brother, was a diabolist and a bad but prolific poet who claimed to be the Beast from the Book of Revelation. He joined the Order of the Golden Dawn, a group of theosophists involved in Cabbalistic magic, of which Yeats was a member, and precipitated its dissolution when it rejected his claims to ascend to a higher spiritual grade». Fernando Pessoa refere-se a Crowley como Mestre Therion, apresentando-se, no poema citado, irrefragáveis exemplares de dionisiaco sensualismo nocturno. Vejam-se, *uerbi gratia*, os versos: «Vibra do cio subtil da luz» ou «Vem, está vazia/Minha carne, fria/Do cio sozinho da demonia». (Cf. Fernando Pessoa, *Obra Poética – III Volume*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, p. 342-344, edição organizada por João Gaspar Simões).

⁷ Teixeira de Pascoaes, *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes-IV Volume: Poesia*, 2a edição, Amadora, Livraria Bertrand, 1973, p. 36.

⁸ Sobre a presença de Satã na literatura portuguesa, veja-se Mário de Albuquerque, «Satã e o Satanismo na

dizer narrativo, pletórico de ritualismo onírico-satanista e de inquietação perturbadora.

O livro de novelas de Judith Teixeira inscreve-se na senda motivemática satânica supramencionada⁸, não se ficando por aí as sugestões titulares. De facto, um outro halo se afirma desde logo: o da presença ameaçadora da morte, alarme que sobreleva a história e logo se faz entrecho, convocando nessa persistência temática, entre inúmeras possibilidades, nomes mais afins, como os de Gomes Leal, dos doentes e sempre atractivos Cesário Verde, José Duro, António Nobre ou Guilherme de Faria, dos privados da vontade de vertente niilista Júlio Dantas, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa, e, por último, dos obsidiados necrómanos Raul Brandão, António Patrício, Vergílio Ferreira, Bernardo Santareno ou José Riço Direitinho⁹. Ora, é neste contexto que se insere aquela titulação de Judith Teixeira, plena de ressonâncias estranhizantes e necrofilicas.

O livro *Satânia*, como atrás já ficou dito, abre com a novela homónima. O *incipit* *Literatura Portuguesa*», in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura – 4.º volume*, 3a edição, Porto, Figueirinhas, 1985, p. 986-989.

⁹ Relativamente ao tema da morte na literatura portuguesa, consulte-se Urbano Tavares Rodrigues, «Morte como tema nas Literaturas Portuguesa e Brasileira», in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura – 2.º volume*, 3a edição, Porto, Figueirinhas, 1985, p. 671-675. Possa agora apreciar-se, pela ordem da enumeração, o contacto dos escritores citados com o tema da morte através de exemplos recolhidos de obras suas: «Em mim, o assom-bro, o panico, a estupefacção, a angustia raiaram quasi a inconsciencia e a idiotia. Durante muitos dias e muitas noi-tes não dei accordo de mim, nem formulei ideia alguma que fosse clara, racional ou nitida./A minha existencia pareceu-me finda: a vinda que só a reputei uma canção ao sol; enquanto aquella creança existira: pareceu-me truncada desde aquelle instante da sua morte, como um rouxinol a que uma bala interrompeu uma aria». (Gomes Leal, *Memorias d' uma Epocha Maldita!* – *O Senhor dos Passos da Graça*, S. Pedro do Sul, Editor – José Gomes d' Almeida, 1912, p. 348-349.); «E eu passo, tão calado como a Morte,/Nesta velha cidade tão sombria,/Chorando afitamente a minha sorte/E prelibando o cálix da agonia». (Cesário Verde, «Setentrional», in *Obra Completa de Cesário Verde*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, p. 35.); «E não-de chorar tambem junto a mim os cyprestes/- Na mystica anciedade d'extranho lethargo -/Ala de funebres espectros a tremer.../Da morte, a Sombra archilethal, o Escarneo amargo/Que raro dia, rara noite, os não vem ver!...» (José Duro, *Flores*, 2a edição, Lisboa, Livraria Editora Guimarães & C.a, 1931, p. 28.); «Ela sorriu... E ao vê-la silenciosa,/Eu exclamei, num tom vibrante e forte: «Vem: sê a minha noiva, a minha esposa.../Quem és tu?», e ela respondeu: «A Morte». «a minha noiva, a minha esposa.../Quem és tu?», e ela respondeu: «A Morte». (António Nobre, *Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, Lisboa, Editorial Notícias, 1983, p. 88.); «E assim, para a Morte,/Inquieto, caminho...//Morrer – não me importa!/Mas devagarinho.../- Que é pênna, senhor!,/Morrer consumido/De pênna, sómente//Por não ter vivido!». (Guilherme de Faria, *Manhã de Nevoeiro*, Lisboa, 1927, p. 82); «Dentro dessa caveira descarnada,/Por teus olhos verás, em cinza escura,/A vida do meu cérebro tornada://Terá vivido aí minha amargura;/Lê-me depois, e vê, que pó, que nada,/Toda esta dor, toda esta desventura!». (Júlio Dantas, *Nada*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1976); «Ó Morte, vem depressa,/Acorda, vem depressa,/Acode-me depressa,/Vem-me enxugar o suor,/Que o estertor começa». (Camilo Pessanha, *Clepsidra e outros poemas*, Porto, Lello Editores, 1997, p. 187); «Fios de oiro puxam por mim/A soerguer-me na poeira.../Cada um para o seu fim,/Cada um para o seu norte...//...// Ai que saudades da morte...//...//Quero dormir... ancorar...». (Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990, p. 115.); «A morte é a curva da estrada,/Morrer é só não ser visto./Se escuto, eu te oiço a passada/Existir como eu existo». (Fernando Pessoa, *Obra Poética*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, p. 235); «Ouço sempre o mesmo ruido de morte que devagar roe e persiste...». (Raul Brandão, *Humus*, Porto, Edição da «Renascença Portuguesa», 1917, p. 9); «Morrer é olhar toda a miséria ardida/e não poder chorar sobre uma rocha tosca/como chora quem vive: o mar, a lua fosca...//É não ter olhos para a dor da Vida,/nem esperança na Morte, nem saudade,/ser indiferente ao sol, à lua, à tempestade...». (António Patrício, *Poesia Completa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, p. 28.); «Na areia pálida, as sombras, a praia está deserta, uma frialdade coalhada, os meus pensamentos descem à escuridão dos mortos. Vejo-os, aliás, flutuar agora, cadáveres nus e de costas, crescem aos montões, multiplicam-se na extensão fria das águas». (Vergílio Ferreira, *Nítido Nulo*, Lisboa, Portugalíia, 1971, p. 309.); «Rosária – Está vivo. Ainda não é velho... (*Mudança; suspiro fundo.*) Quem não volta é o meu... nunca mais! (*Silêncio.*) Está morto. Morto e enterrado: ali em cima, naquele cemitério...». (Bernardo Santareno, *O Duelo*, 2a edição, Lisboa, Edições Ática, 1974, p. 19.); e «Quando soube que ela tinha morrido, alegrou-se porque percebeu que essa era afinal a maneira que o

do texto judithiano («A primavera chegara mais cedo numa abundancia de seiva», p. 7) oferece desde logo condições de legibilidade, que perpassam, antes de tudo, pela instauração eufórica da isotopia do excesso erótico. De facto, a abertura textual introdutória permite o acúmulo de palavras, expressões e frases que nessa leitura se unificam, como o comprovam, aliás, as subsequentes exemplificações que passo a citar: «abundancia de seiva», «miríades de rumores», «verde tenro e claro», «pressão genesica», «ânsia», «mordendo-se frementes e insaciados», «A terra abria as suas entranhas em rubras emanações, fecundada pelo sol», «O espasmo glorioso da reprodução acendia-se e crepitava em toda a parte», «mais ignorados recantos», «A asa rubra do desejo, palpitando, irmanava os seres na mesma angustia, no mesmo ardor, na mesma ânsia...» e «Um sopro de volúpia turbador e excitante subia em efluvios cálidos» (p. 7-8).

Tal incêndio, se colado às sugestões titulares disfóricas, instaura o alarme. E assim, sob o indício temporal daquele sol transformado em «luz rôxa, nostálgica e doente», Maria Margarida, personagem que primeiro se mostra, contempla o horizonte flavo «na sua quinta da Beira» – e não parece despreciada esta localização provincial no espaço beirão, uma vez que a autora empírica nascera embalada nas paisagens desses lugares geográficos e não terá permanecido indemne ao apelo do «ninho pátrio», que terá feito transmigrar para as suas obras por vezo autobiográfico. Neste embate inicial com a personagem central – assim logo se pensa –, que é caracterizada de forma directa pelo narrador («O seu espirito culto e esclarecido...»), adentro de um modo luminar e iluminista que a conferência *De Mim* tão bem mostrara, de imediato ressalta a persistência da toada do alarme erótico, afirmando-se um indenegável pan-erotismo, um secreto acordo entre a natureza exterior e o interior individual e humano de uma personagem feminina em alarme diferenciador («... o mesmo sopro sensual e aliciador que enlaçava os braços das acacias floridas, lhe arrepiava a ela os nervos e lhe embravecia o sangue num desejo indefinido», p. 8-9).

«Nesse mesmo dia, de manhã» (p. 9), num tempo sem tempo e desligado da história, a personagem Maria Margarida, num passeio cheio de sugestões ominosas «por entre as arestas escarpadas do monte», encontrara-se com a «alvorada dominadora da sua carne», sofrendo agora essa latência sensual no «recorte esguio do seu corpo», numa descoberta suspeitada que era obscuro domínio e atracção fatal. Na senda do preenchimento de lacunas temporais anteriores em jeito analéptico, outras qualidades se acrescentam a Maria Margarida e aos espaços circundantes, enquanto o tempo desse dia vai sendo esquadrihado pela ciência narrativa. E, desse modo, a temporalidade do dia, da manhã ao entardecer, fornece motivos caracterizadores da, para já, única personagem («cabeleira fulva e revolta» e «imaginação de artista»), bem como do espaço envolvente, quase sempre “pintado” no limite do excesso e do alarme, qualificativos correlatos da personagem criada (v. g., «garridos e quentes coloridos da paisagem», «aloiado das acacias em flôr» ou «serra aquecida e repousada, parecendo espreguiçar-se como um monstro gigantesco

destino lhes tinha escolhido para aquela paixão: ficariam lado a lado na terra do cemitério. «Daqui a alguns anos, quando estivermos desfeitos», pensou, “o meu corpo misturar-se-á com o dela, como eu sempre soube que iria acontecer irremediavelmente”». (José Riço Direitinho, *A Casa do Fim*, Porto, Edições Asa, 1992, p. ____14).

¹⁰ A propósito da posição não só absorta mas também expectante e atenta da personagem judithiana, e não querendo, para já, aludir ao perspectivismo lírico da novela, lembro que Sophia de Mello Breyner fala

e sensual sobre o manto verde e ondulante dos valeiros», p. 10).

As torrentes interiores focalizadas permitem a identificação de Maria Margarida como um ser contrapolar e infirme, de correntes internas fortemente imaginosas face ao espectáculo poderoso da natureza («...olhava as curvas fortes dos montes onde a sua imaginação de artista encontrava novos relevos e uma sinfonia alegre de cores...») e, ao invés, de estranha debilidade diante do prenúncio humano fomentador de «certas dobras que se alongavam em sulcos de desoladora tristeza». Essa estupefacção ambivalente, a um tempo arrasadora e fraca, era fruto de uma cerebralização emocional e dos lutos por resolver, como se vê, comprovadamente, na atitude semi-voyeurista de Maria Margarida, que, depois de ter sido “acordada” do seu mundo por um «ruído de passos quebrando a areia»¹⁰, se deteve, de forma insofreada e estranhamente sofredora, a seguir com o olhar «a figura máscula e espadaúda do filho do caseiro» (p. 11), logo voltando para o descanso sob o sol sensual que lhe aquecia «a curva inquieta do seu corpo num rubor mais intenso», absorta e presa que ficara daquela estética «visão de beleza forte e máscula», ficta imagem que consigo permanecia e era a «mesma» e era já outra trabalhada pelo seu espírito inquieto.

Tal gravação memorial, que perdurava em evocação na «hora opienta» do final do dia, causava sobre Maria Margarida uma forte, poderosa e estranha impressão, levando-a a concluir, numa afirmação equilibrante – que não pode deixar de ser vista à luz do autobiografismo e do escândalo de sugeridas opções sexuais na obra poética judithiana –, que tal obsessão era «claramente uma preferencia» (p. 12), pese embora a subsequente retracção da sua clarividência racional e assertiva: «- Sim, eu, a mulher superior com toda a minha mentalidade esclarecida, sou afinal como todas as fêmeas, sucumbindo á necessidade genésica do macho!...» (p. 13). A predominância da natureza superava assim o rigor mental que a personagem feminina representava («Era afinal a natureza que a vencia!») ou pensava representar, o que, afinal, nada trazia de novo, uma vez que, se volitivamente ela era iluminista, no corpo, desde sempre, desde «os seus ridentes treze anos», estava imposto o estigma natural da sua condição feminina que a condenava a um sofrimento «periódico e inevitável» (p. 14). No entanto, a luta que se tratava em si não tinha solução, antes se cavando, através do modo de expressão dito discurso indirecto livre («Resignara-se então. Era inevitável. Ah, mas agora podia reagir... Estava no seu querer forte e consciente não se deixar avassalar pelo seu instinto de fêmea!»), que, no sentido de Lázaro Carreter, «reproduce dichos o pensamientos propios o ajenos»¹¹, clima propício à errância interior que só lhe ia trazendo, nessa tarde agonizante, laivos de nostalgia e de angústia. Maria Margarida, «extrangeira dentro de si», sentia o alarme da estranhização junto aos sentidos.

À gradativa instauração da disforia e da perplexidade, processo que acompanhou a desapareção do vigor da natureza de acordo com o agonizar da tarde, sucede agora, num da premência auditiva para a criação poética. A «defesa» do poeta escutador encontram-na, por exemplo, em «Arte Poética IV» de *Dual*: «O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto». (*Obra Poética II*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 166). Por seu lado, Vitorino Nemésio, no soneto «Azorean Torpor», refere: «Um poeta é sempre absorto...» (*Antologia Poética*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, p. 34.). Tal asserto nemesiano não pode deixar de ser colado à personagem judithiana, que, como se viu, partilhava da necessidade perscrutadora e da laboração interior.

¹¹ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de Términos Filológicos*, 2a edición, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 236.

¹² Sobre a simbologia do lírio, veja-se Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles (Mythes, Judith Teixeira: Lirismo e perturbação nas novelas de satânia* | Martin de Gouveia e Sousa

tempo linear, um novo capítulo inumerado, aí se reeditando a abertura transbordante e eufórica, com uma natureza rente aos sentidos, sugestiva da deflagração erótica que tão exuberantemente se intui e se sabe já ter íntima correlação com o sofrimento interior que a personagem experimenta. E, assim, num pansexualismo arrebatador, a madrugada do dia seguinte acorda «morna e luminosa descerrando a carne tenra dos lírios; dos lírios que perdiam a sua candura abrindo as pétalas, distendendo-as num rumor quente, para receberem no seu sexo o polen doirado e fecundante, espalhado pelo vento ou trazido nas patas peludas das abelhas que vinham sugar o mel puríssimo do seu sangue» (p. 17). A meu ver, esta longa e significativa transcrição oferece uma codificação complexa, permitindo ainda leituras simbólicas que são desvelamento, indefinição e vivacidade interpretativa. Pense-se, por exemplo, que o lírio, não aparecendo suficientemente caracterizado no texto, traz consigo, de acordo com a tipologia, a pureza da brancura, da inocência e da virgindade, bem como o eco dos amores interditos, da tentação e da geração, permitindo esta última modulação simbólica a inferição dos amores sáficos, não obstante a coloração abranqueada. Convoca ainda o lírio¹² a efusão espiritual e sentimental, assim se transformando na flor do amor intenso ou irrealizado. E assim a luminosidade da manhã nascente, que sucedera a uma noite torturada – que a autora, face à impotência do léxico português, designa, numa só palavra francesa, por «cauchemar»-, «esconde» o sono obsidente da personagem principal, que não consegue deixar de pensar na «figura espadaúda do filho do caseiro» (p. 18-19), proporcionando nessa fantasia um excerto de explícito e arrebatador erotismo: «E ela, perdida, procurava-lhe a bôca vermelha e rude e o seu peito arfava-lhe esmagado, unido ao peito dêle, numa posse sàdia e forte em que toda ela se dava, como uma papoila aberta aos beijos quentes do sol, numa ale-gria rubra e natural» (p. 19).

Já em novo capítulo, Maria Margarida, humilhada por esse homem simples «que lhe acendera a carne num desejo ignobil» (p. 23), decide, no seu orgulho racionalista, enviar o filho do caseiro, de nome Manuel, para uma outra sua quinta do Alentejo, onde, no seu fingido modo de ver, seria mais útil, logo se alegrando pela medida tomada, o que veio logo a corroborar depois do fortuito encontro com o empregado, no passeio pela propriedade, de imediato concluindo que a imagem masculina que a obsessionara «fôra apenas uma figura vivida pela sua imaginação alucinada» (p. 27), até porque não passava, segundo ela, de um ser destituído de estética, que se «adiantara» com a filha do Zé do Adro, disso assumindo as respectivas consequências. Neste entrecho é interessante o discurso indirecto livre veiculador do fluxo de consciência do criado Manuel, não sendo despreciada ainda a forma como a escritora respeita as particularidades linguísticas das variações diatópicas, diastráticas e diafásicas que um discurso humilde sempre comporta: «E já agora também lho queria dizer, tinha-se concertado com uma rapariga do lugar para se *arreceberem* perto das vindimas» (p. 26). Face ao comprometimento do trabalhador, e afastada que estava então a pulsão erótica, Maria Margarida reconsiderou e permitiu a permanência do jovem, o que não pode deixar de ser indiciosamente trágico para

____ *rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1987.

¹³ Apud João Mendes, *Literatura Portuguesa I*, 2a edição, Lisboa, Editorial Verbo, 1981, p. 95 e 165.

¹⁴ Cf. Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldea & Noytes de Inverno*, Lisboa, 1723, p. 31-50.

os acontecimentos ulteriores. E assim se fecha o capítulo, apresentando-se nas palavras finais o pensamento hesitante e contrapolar da personagem central, que nesse passo desvela, em corrente de consciência, o conclusivo asserto: «Ai, sim! a alegria forte e sã, não é espiritual...!» (p. 28).

Preso e cativado pela bondade da patroa, o filho do caseiro, na continuidade temporal que o *incipit* capitular sugere naquele «Agora, todos os dias...», «todas as manhãs» (p. 29) passou a manifestar pela senhora uma irrepreensível fidelidade, trazendo-lhe quotidianamente lembranças que ou eram flores do monte ou um cabrito do seu curral ou mel do melhor, o que numa contida análise simbólica permite entrever, pela ordem das oferendas, a fugacidade da vida e da beleza, o capricho e a dimensão oracular e, por último, a sabedoria ou o trabalho espiritual, permitindo tal enumeração ilações catafóricas relacionadas com o desenvolvimento final da novela. Mas de imediato se vê que as ofertas do jovem subalterno operavam silenciosamente no íntimo de Maria Margarida, descortinando-se em breve, nesses dias «todos iguais» (p. 30), um estreitamento familiar, tão-só desinteressado. Ao mesmo tempo, o espírito agudo e intelectual da personagem principal, ora se debruçava intensamente sobre os psicólogos, ora procurava autores serenos, «fugindo dos labirintos literários e do seu próprio, do seu íntimo labirinto, esquivando-se às secretas preferências que agora tinha, dominando os seus íntimos desejos, numa decisão pensada e ordenada por uma vontade clara e forte» (p. 30-31). O alarme e o mistério polifacetado do seu ser vão instaurando em voz ciciada um clima estranho e perturbado, não sendo despreciando, neste particular, o desgarramento de si própria que Margarida sempre patenteava pela hora da morte solar «em rôxas agonias» (p. 31), enquanto os nervos susceptíveis se lhe crispavam, criando-se, desse modo, um arrebatador quadro decadente de afirmação de crise de sensibilidade, de egotismo fraccionado («do seu íntimo labirinto») e de nevropatia, bem como um certo erotismo anómalo pela pregnância da auto-fixação e pelo narcisismo esteticizante («Muitas vezes, despida, realçando as linhas mais belas do seu corpo tanagrano, ficava a olhar-se, tomando poses, procuradas pelo seu sentido de estéta raffinée – e os seus olhos adormeciam de volúpia», p. 32). Esta ligação do corpo às obras de arte esculturais, sendo um motivo de sabor decadentista e simbolista – para lá de Judith Teixeira, com inúmeras recorrências dessa associação, como não pensar, entre tantas possibilidades, no cultuado soneto «Estátua» de Camilo Pessanha... –, indicia ainda, de acordo com uma leitura psicanalítica, a tensão autoral entre o vulgar amor heterossexual («Sim, sim; um marido... O desabafo legal dos seus nervos de mulher!», p. 33) e a volúpia homossexual pelos corpos tanagrinos, que o mesmo é dizer-se pelas silhuetas femininas semelhantes às elegantes estatuetas de terracota pro-duzidas na Antiguidade na beócia aldeia de Tanagra, salvaguardando-se neste avanço quaisquer vãs incursões pela falácia biografista, não obstante as “provas” discursivas literárias que os seguintes excertos parecem permitir intuir: «Apreciava a sua independência e revoltava-se perante a sujeição obrigatória ao homem que a possuísse...» e «... Ah, sim; a sociedade?... Ora que lhe importava essa sociedade hipócrita e cheia de vícios?!» (p. 33).

Maria Margarida tinha então vinte e três anos e o seu espírito livre e crítico alimentava-se de uma «cultura invulgar», mesmo no campo das «sciencias», ministrada sob orientação do pai, que desse modo pensava escudá-la de problemas futuros. No entanto,

e de acordo com o pensar-sentir da personagem, tal complexo cultural apenas servira «para lhe subjugar o instinto ensinando-a a envolver-se em atitudes mais ou menos hipócritas...» (p. 35), bem como para ter uma lúcida visão das coisas, o que a tornava uma criticista e uma sofredora («E Maria Margarida torturava-se, e as rebeldias da sua carne sãdia morriam queimadas por uma cerebração intensa numa luta de domínio», p. 37), inserível umas vezes, em atinência com a consabida classificação de Spranger, no domínio do *homo theoreticus*, entrevisto como um ser que rejubila perante o conhecimento e se compraz na iluminação mental de uma «coerência fundamentadora», e algumas outras no âmbito do *homo aestheticus*¹³, aqui construído como um ser que se consome numa vida interior e espiritual, dando particular atenção à sua individualidade.

No avanço capitular – e os capítulos que aparecem serão sempre inumerados e induzidos pela ausência de grafismo –, nota-se um desejo de ancorar a acção no real através, por exemplo, daquele seco e objectivo indicador temporal («Primeira noite de Junho») enfatizado pela peculiaridade técnico-compositiva, logo fazendo pensar que o ponto nodal só então se inicia, sendo todo o entrecho anterior uma preparação do que agora desponta.

A ambiência que desde aí se instala é simultaneamente reflexiva e ominosa. A primeira tonalidade encontramos-na, *uerbi gratia*, na reflexão que o narrador deixa escapar sobre a fluidescência da vida («A voz sonora e impávida do tempo que vai seguindo a sua marcha misteriosa e inconcebida através de tantos séculos», p. 39), o que não deixa de ser um tópico decadentista-simbolista, surgindo o tom anunciativo na pregnância da obscuridade («O sino do campanário escondido do outro lado do vale dissera ha muito a meia noite numa voz pausada e lenta» ou «As arvores molhadas de luar balançavam-se em figuras gigantescas...», p. 39) e do erotismo lúgubre da natureza – referindo-se às árvores, a voz textual descreve: «Algumas, cadenciando movimentos largos, pareciam abraçarem-se e possuírem-se; outras tinham o ar de fadres capuchos num processional litúrgico e lúgubre, circundando os montes, dirigindo-se para um destino de penitência e de castigo» (pp. 39-40).

E, de facto, levanta-se do texto um halo de «penitência e de castigo» que começa a circunscrever a personagem Maria Margarida e o seu espírito esteticista e sonhador, esbatendo-se deste modo a sua já evidenciada faceta luminar e racionalista. Mas segue a acção: a personagem central, adentro do carácter escutador habitual e sugestionada pelo encontro amoroso entre Manuel e a filha do Zé do Adro a que assistira, assim se reiterando um *voyeurismo* que é presença nesta novela, recai na tensão interior que tanto a apoquentara, permitindo a aparição do alarme do corpo e do embriagamento arrasador da pulsão erótica («Então Maria Margarida, com os nervos aguçados numa tensão dolorosa, embriagada pelo perfume sensual daquele desejo que vira palpitar no gesto dele...», p. 42). O encontro de amor entre o simples casal foi interrompido pelo estrépito causado pela cadeira de Margarida, que, depois da debandada da filha do Zé do Adro, inicia uma conversa justificativa com Manuel, que, entretanto, se aproximara. E aí tudo se torna impossível, o corpo é mais forte, como o diz o «olhar incendiado e febril» da jovem patroa, que, na dissensão entre a lucidez da seca despedida («Depois, reagindo num ultimo lampejo de lucidez, despediu-o rudemente», p. 44) e o abalo arre-

¹³ José Guerreiro Murta, *Educação Literária. Quem lê e quem escreve. O que se lê e o que se escreve*, Lisboa, Livraria Sá da Costa – Editora, 1930, p. 215: «Hoje pode dizer-se que este género está em completa decadência, sem mostrar sintomas de resurgimento».

batador da submissão masculina, logo cede ao corpo e aos seus caprichos, deixando-se prender ao enleio, entendido por Manuel como debilidade física, que, de imediato, faz crescer no jovem o ideário da submissão, levando-o a estender os braços submissos e respeitadores, encontrando no embate «uns braços nervosos e esguios que o prenderam e apertaram... e uma bôca abrasada que se colou á sua bôca vermelha e sensual e sensual num beijo aberto e profundo...» (pp. 45-46).

Como atrás se viu, o início do capítulo indiciara fatais desenvolvimentos pela possível analogia da natureza com o estado íntimo das personagens. Tal ambiência transita sem decréscimo para a parte final capitular, superada que fora a elipse decorrente do acidental encontro amoroso, como facilmente se compreende do destacado trecho naturalista que se sucede em similar espasmo sensual:

Erguera-se um vento clamoroso. As arvores de recortes longos e esguios oscilavam agora en-doidecidas parecendo estreitar-se freneticamente.

Ao fundo do vale o campanario sonolento, dividia em quartos lentos e soluçados aquela hora de mistério, tantas vezes repetida através dos seculos... E as silhuêtas de frades capuchos debandavam, fugindo numa vertigem de loucura e de blasfémia. (p. 46)

Com todas as suposições que o texto deixa implícitas, o tempo avança de uma forma linear, deixando o narrador textual nota disso na abertura capitular que permite situar o tempo da história em meados de Agosto, passados, portanto, cerca de dois meses e meio sobre o inusitado e súbito acontecimento entre Maria Margarida e Manuel. E o salto temporal verificado traz consigo relevantes modificações, uma vez que por essa época, como a anunciavam os jornais mundanos da capital, Maria Margarida, com o seu vestido de invulgar beleza – e a notação do estranho e do excepcional também passa por aí –, casara com António de Silves, viajando depois por Itália. O eco da repercussão social do evento lera-o Margarida ainda na fronteira espanhola, não sendo despiciendo para a fixação do carácter estranho da novelística judithiana os passos em que, depois da carícia de António, os olhos da jovem permitiam entrever «uma sombra de misteriosas promessas...» (p. 48), enquanto o comboio avançava em galope «rasgando as trévas, dessa noite de agosto abrasada e negra» (p. 48), o que recoloca a tonalidade disfórica à tona do texto.

Seria para um solar minhoto, habitado pela melhor amiga, que Maria Margarida enviaria um conjunto de cartas fornecendo nexos e informações tão só intuitas pelo leitor, não sendo de desprezar a pregnância ominosa da comparação da chegada desses escritos com «asas de sombra em presagios de desgraça» (p. 49).

As cartas da jovem surgem destacadas do ponto de vista óptico-grafemático com intitulação autónoma «As Cartas» (p. 51), iniciando-se a sua “transcrição” a partir da página 53 com numeração epistolar em romano, num total de dezanove cartas, que ocupam quase meia centena de páginas.

Tais cartas dirigidas à amiga Christina, com uma naturalidade que as coloca perfeitamente dentro da essência do estilo epistolar, convocam uma memória cultural de que não podem ser afastados, pelo relevo no género, nomes como os de D. Jerónimo Osório, P.e

António Vieira, D. Francisco Manuel de Melo, Frei António das Chagas, Mariana Alcoforado, D. Francisco Manuel de Melo, Abade Costa, Ribeiro Sanches, Luís António Verney, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Júlio Dinis, Antero de Quental ou Maria Amália Vaz de Carvalho, não sendo despidendo neste acúmulo a teorização deste género textual efectuada por Francisco Rodrigues Lobo, na sua *Corte na Aldeia* (1619), precisamente no «Diálogo III», e por quase duas dezenas de páginas, aí se falando «Da maneyra de escrever, & da differença das Cartas missivas». Não deixa de ser interessante a notação do ciceronianismo da definição e da subdivisão desse género por parte de Rodrigues Lobo, aí se definindo a «carta missiva» como «huma messageyra fiel, que interpreta o nosso animo aos ausentes, em que lhes manifesta o que queremos, que elles saybaõ de nossas cousas, ou das que a elles lhes relevaõ», sendo este género susceptível de assumir três modalidades: a das «cartas de negocio, & de cousas, que tocaõ à vida, fazenda, & estado de cada hum, que he o para que as cartas primeyro foraõ inventadas, que por tratarem de cousas familiares se chamaraõ assim»; a das «cartas de galantarias, que servem de recreação para o entendimento, & de alivio, & consolação para a vida»; e, por último, as cartas que tratam de «materias mais graves, & de pezo, como saõ, de governo da Republica, de materias Divinas, de advertencia a Principes, & Senhores, & outras semelhantes». Mais acrescenta o texto de Rodrigues Lobo postulando que as da primeira modalidade se dividem em «cartas domesticas, civis, & mercantis»; as do segundo género em «cartas de novas, de recommendação, de agradecimento, de queyxume, de desculpa, & de graça»; e as últimas, em «Cartas Reaes em materias de Estado, cartas publicas, invectivas, consolatorias, laudativas, persuasorias, & outras»¹⁴.

Bem coevos de Judith Teixeira, outros escritores, também em vertente artística, recorreram a essa técnica ficcional geradora de verosimilhança e factualidade. É o caso, por exemplo, de um Sousa Costa (*Romeu e Julieta*), de uma Ana de Castro Osório (*O Novo Mundo*), de um Antero de Figueiredo (*Doida de Amor*), de uma Luzia (*Cartas do Campo e da Cidade*) ou de um Manuel Teixeira-Gomes (*Cartas Sem Moral Nenhuma*), excluindo-se aqui as inúmeras utilizações do género no início ou no interior de múltiplos espécimes que a nossa literatura permite entrever na arte da memória de cada um de nós.

Na primeira carta (I) de Maria Margarida a Christina, em tom confidencial, a nossa personagem confidencia ter contado ao noivo as consabidas «lutas da carne», omitindo o nome daquele que, como se viu, fora «apenas duma maneira concreta o desabafo» dos seus «nervos destrambelhados e doentes» (p. 53). E não deixa de ser assinalável, mesmo neste contexto de dolorismo erótico, a propensão judithiana para as tiradas de fascínio intelectual, como o vemos, por exemplo, naquela fascinada frase «A sua inteligência aceitou-me» (*ibid.*), quando se referia ao nubente que deveras admirava. Ressuma ainda, adentro de uma linha marcadamente biografista, o poder combativo, que, sendo recorrente na primeira novela, se exemplifica, por exemplo, na frase: «No meu regresso vou organizar a minha vida mundana dentro de uma elegância combativa» (p. 54).

Mas verdadeiramente importante e plena de inovação é a deflagração erótica que Judith Teixeira instaura através da utilização de um “acerto vocabular”, passe a criação,

¹⁶ Cf. «Satânia», p. 7-8, 11, 17, 18-19, 39-40, 54, 68-69, 101-102...; «Insaciada», p. 107, 127, 130, 135-136...

¹⁷ José Augusto Cardoso Bernardes, «LÍRICO (Modo)», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua*

que na sintagmática frásica reganha uma força estranha e arrebatadora de expressividade. Cito o magnífico parágrafo-frase que o confirma: «Verás este ano Lisboa espavorida e curiosa, mordente e adúladora, bebendo o meu chá em taças bizantinas e comendo as minhas romãs dentro de carnudas folhas de magnolia, servidas por virgens negras, todas núas, de seios nús, calçadas de vermelho»(p. 54).

Em 1930, o professor do Liceu de D. João de Castro, José Guerreiro Murta, na sua *Educação Literária*, defendeu a decadência da forma epistolar¹⁵ – esquecendo, obviamente, o livro de novelas de Judith Teixeira, cujo vigor é, por vezes, indesmentível –, não adivinhando, por via dessa posição, a fulguração que neste âmbito assiste a algumas obras bem posteriores, sendo suficiente exemplo o primeiro livro póstumo de Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra*, que é uma dilacerante continuação desse romance maior que é *Para Sempre*.

A persistência da estranhização assinalada está presente na Carta II, ressaltando desde logo, para essa inscrição de ambiguidade e perplexidade, tiradas como «e eu... risonha como uma tarde de Outôno» (p. 55), estádio prévio da noite nupcial inconclusiva e insuperada, por via de uma prenante, incisiva e indefinível pulsão amorosa: «Oh! o segredo da carne!... A minha grita indominável nuns braços que me não subjagam, numa ânsia que se não acalma...» (p. 56).

A Carta III expande o tédio relacional amoroso crescente («O Antonio chama-me a sua linda madrugada florentina, e eu penso com terror nas minhas madrugadas de tédio...», p. 57), ao passo que, sem oposição, cresce a sua afinidade pelas qualidades morais e intelectuais do marido. Em simultâneo, recrudescer o vórtice do abalo interior, emergindo o estádio luminar de lucidez: «A minha inteligência começa a vibrar num imenso pudor... – Anda a luz crúa duma verdade ignobil a iluminar as trevas em que eu quisera adormecer a consciência – e fico lúcida... espantosamente lúcida!»(p. 58).

Tal lucidez, que procura também ser sinceridade, impõe que Maria Margarida não possa fingir muito: e, de facto, António descobre nunca ter feito vibrar a sua amada, consumindo-se a jovem na deslealdade tão ao arpejo dos seus princípios («Passo os dias a compôr cá dentro os motivos de luxúria e os beijos falsos que á noite me igualam às rameiras nesta prostituição ignobil do meu corpo frio e insensível!», Carta IV, p. 60). Doravante, mais e mais se inscreve a perturbação, passando a imperar entre ambos o gume do ciúme, preocupando-se António em descobrir a causa daquela frieza que em tudo alterava a sua expectativa de felicidade conjugal, decidindo, em consequência, interromper a viagem e regressar em Lisboa, para que a mulher descansasse e ele pudesse criar o palco da descoberta.

Já na Carta VI, Maria Margarida, de volta à capital, inscreve definitivamente, sob forma epistolar, o crescendo da anomalia e da estranhização, não sendo de desprezar, no âmbito estético-literário do decadentismo epigonal em que Judith Teixeira prevalecentemente é inserível, a dominância de estados nevropáticos e de erotismo subsumível na ideia geral do individualismo. Para a incrustação ambiental do halo de tristeza e do desentendimento relacional contribui decisivamente o ciúme marital. De resto, António,

Portuguesa, vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, col. 76-82.

¹⁸ Cf. J. A. Cuddon, «poetic prose», in *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, third edition, London, Penguin Books, 1992, p. 725.

incendiado, convoca continuamente para sua casa os amigos comuns, procurando sem cessação o *outro*: «Procura febrilmente o *outro* entre os nossos convidados» (p. 65). A redenção entrevista por Maria Margarida, que, no meio desse clima torturante, assoma tão-só por instantes, para lá da eventual relação biografista com Judith Teixeira (que, até onde se sabe, não teve geração), é também, no foro volitivo, uma forte sacudidela na pregnancy decadentista e uma evidente aproximação cognitiva ao Modernismo e, principalmente, ao Futurismo:

Talvez Deus me dê um filho!... Seria a minha salvação!
Mas não. O meu desejo de ser mãe é cortado por uma reflexão cruel:
Um filho desta ligação torturada e incompleta deveria vir um ser anormal e eu gostaria de ter um filho forte, saudavel, sem taras doentias. (p. 66)

A carta seguinte, a VII, com diferimento de cerca de um mês relativamente à anterior, instaura uma violenta disforia, seja pela tempestuosa natureza, seja pela agitação interior da personagem principal feminina que convalesce no quarto. No meio do luxo decorativo, passa a habitar a ironia da morte e a força do destino, tragédia de que Margarida claramente se apercebe, não obstante a enorme “ânsia de viver” e a indesmentível juventude, embaciada embora por um castigo injusto que a cerca, sem que a deixe expressar a sua *verdade estranha*:

Tenho um mundo de mocidade a turbilhonar cá dentro! E esta castigo injusto a vedar-me a alegria de viver com beleza!
Oh! A força rubra da minha verdade estranha! Se eu a dissesse!... Se eu a deixasse fugir ao domínio da minha inteligência quem ma perdoaria?! Quem compreenderia os desgrenhamentos dos meus nervos embravecidos por esta tempestade cálida e sàdia? – Sim sàdia!
Ninguém! Nem a minha consciência, nem o meu espirito que numa discordância altiva e fidalga com a vida tempestuosa do meu sangue, me acusa e me condena! (p. 69).

Manifestando-se como um produto divino e incomum («Sim, eu sou um produto de Deus com toda a minha aberração!», p. 70), certamente mais demorado na forja compositiva de Deus, devido ao conflito insanável em que vivia, Maria Margarida declara-se ainda apta para a penitência dolorista de redenção da «Grande Dôr da humanidade que nasceu decerto dum crime extranho que só Deus conhece!...» (p. 70), convocando de novo a nota da estranhização que invade esta novela judithiana.

Face ao estado de fragilização da mulher, e de acordo com a Carta VIII, decidiu António que recolhessem à quinta da Beira, o que, para lá de postular uma relação encrática, permite a inferência biografista de que também Judith Teixeira é da mesma circunstância localista. Ainda em Lisboa, recebia tratamento do médico José Sena, não deixando de ser indicioso para a anáfora narrativa de dominação estranhável aquelas enigmáticas frases relativas à conversa com o clínico: «Disse-lhe tudo. Coitado, está dentro deste caso de patologia, como médico e como amigo» (p. 72). A disforia persiste,

como o comprova o carácter cinéreo da derradeira tirada epistolar, já depois da saída do médico: «Fiquei só, e o silêncio cinzento desta sala pesou mais desolador e mais negro na minha consciência» (p. 73).

A Carta IX data da véspera da partida para a quinta da Beira, nela se entrevedo a azáfama dos preparativos de António, que nitidamente litigiam com a simplicidade daquela expressão frástica «eu levo uma grande claridade de espírito, policiando a minha consciência!...» (p. 75), por lá sendo investida Christina como confidente e incontornável apoio moral: «Continua tu a dar-me o meu único conforto moral – as tuas cartas» (p. 76).

Passados cerca de quinze dias, nova carta, agora a décima, com uma Maria Margarida mais saudável e descomplexada («Estamos aqui há quinze dias e eu já estou quase boa. Os meus terrores voaram como asas de sombra fugindo á viva claridade destes lindos dias de sol», p. 77.), por lá se confidenciando a pacificação que então António permitia e o cumprimento sexual do dever («Não me atormentou mais com exigências, e eu... cumpro dolorosa e religiosamente o meu dever!...», p. 77), pese embora tal «prostituição feita sob a lei de Deus!» (p. 78). Ainda assim, a calma assinalada traz consigo, em passe final, o ímpeto brutal da catábase do inferno vivencial da jovem que *entende e deseja*: «Humano é a intransigência da minha sensibilidade e rara a minha existência! Obra de Deus este conflito íntimo que me estiliza o espírito e me aclára o entendimento para sofrer e... desejar!» (p. 79).

António vai fugindo de Margarida, pensando que desse modo dela se aproxima. No entanto, a sua idiossincrasia estranha, que tudo ausculta, ao aperceber-se do método aproximativo, liberta uma onda de tristeza que a invade e oprime. Não é ainda despienda a nota que esta Carta XI – e também a anterior, a X – consente tirar sobre o doloroso abismo em que a jovem está mergulhada: de facto, antes e depois do regresso de Manuel do Alentejo, o discurso de Margarida estranhiza-se em alarme, recorrendo a expressões indefinidas a que o relevo óptico-grafemático em itálico confere valor iniludível. Servem de exemplo, na Carta X, algumas frases e expressões («*Ninguém* que me incomode», «*Toda a gente* foi para a nossa propriedade do Alentejo» e «E mesmo que aqui *estivessem* ...», p. 77.), o mesmo acontecendo na carta seguinte («*Já voltaram* do Alentejo», «*Estive* uns dias sem ver *ninguém* ...», «*Mandei* que *viessem* á minha presença sob um pretexto de trabalho», «*Vieram* num embaraço doce...» e «*Hoje já andaram* por aqui...», p. 82-83.), casos que, no seu conjunto, dilucidam a crise sentimental da proprietária.

A Carta XII é toda ela habitação do domínio do corpo sobre a razão e o consciente avanço para a arrebatada pulsão erótica da «posse brutal». Contra o preconceito e a moral vigente, Maria Margarida sabe que só pode ceder, como o comprova, até pela força processual reiterativa e polissindética, o tenso e belo parágrafo

Trago o estigma dessa infâmia a devorar-me, ... mas vou, e continuo, e vivo! E rejuvenesço e melho e a minha consciência vai comigo e não me prende, não me tolhe. E não adoeço de tristeza, não morro de vergonha! (p. 85).

A devoração aqui presente é, aliás, uma compresença estilemática e artística da obra

de Judith Teixeira, devendo mesmo ser encasada com o importante nexos de leitura de modulação decadentista que é o fraccionamento, bem como com o protagonismo do eu de sabor modernista, visível na superação do opróbrio e na deixis pessoal.

Revoltam na Carta XIII o esteticismo ou o vezo sumptuário de voga decadista («A minha sensibilidade coada através de gerações de *élite*, adelgada e estilizada em requintes de elegância...», p. 87) e o antipolar apelo da verdade da carne. A elegância da pose racional, antinatural e artificial – uma das faces da jovem – colide com a propensão de Maria Margarida para a adesão à força do corpo e da natureza, criando na personagem um fraccionamento indisfarçável: «Não, esta carne de pecado não deveria ser o envolucro natural do meu espírito» (p. 87). Tal crise de sensibilidade, com as conexas nevropatia e dispersão egótica, cria na personagem um desejo inviável de evasão e de fuga: «Se eu pudesse fugir-me!...» (p. 87).

Para a convalidação do vigor assertivo de Judith Teixeira, contribui ainda, para lá de toda a sinceridade erótica exemplificada atrás, a sagração poética através de degenerescência superior presente na frase negativa da Carta XIV «Não, eu não obedeco aos pruridos de uma moral usada por toda a gente» (p. 89) que transmite, em jeito biográfico, muito da chama da poetisa de *Decadência*. Perpassa ainda nesta epístola a erótica da sinceridade e do sentimento, que propugna por uma entrega amorosa espiritualizada e activa, por um «acerto apenas de dois corpos mûços que se completam sinceramente, sem artifícios», onde Maria Margarida encontra «o sabor forte da natureza primitiva e sempre mûça que uma sêde eterna condenou á insaciedade» (p. 90), tudo se pacificando pela presença de Deus: «Mas é de Deus tudo!... Deus fez o monstro e as lentes da nossa sensibilidade para a olharmos!» (p. 90).

Agora não mais o retrocesso é possível: Margarida sabe que António tudo sabe e ambos se evitam. Os caminhos do esgotamento reganham os antigos sulcos e a luta entre espírito e matéria só contribui para a nevropatia. É o tempo do espanto que não mais duvida: «Senti a pele em carne viva perante o seu olhar cheio de espanto... Compreendi. – Sabe!... Sofre!» (Carta XV, p. 92). Em breve, António partirá para uma grande viagem, a caminho da redenção que um simples entendimento de requinte espiritual não fornecia: «Os nossos espíritos de beleza continuam a entender-se... e eu beijo a sua alma infinitamente sagrada para mim...» (Carta XVI, p. 93).

No sentido mitigado do “drama em gente” pessoano e da fragmentação egotista de inserção decadentista, a Carta XVII, também semente e eco da intitulação de Robert Bréchon *Estranho Estrangeiro. Uma biografia de Fernando Pessoa*, veicula uma personagem feminina em busca de si e da autenticidade:

Ando estrangeira dentro de mim própria. Não regresso, não consigo regressar á razão da minha consciência!

Sinto a ânsia torturante de me despir desta matéria vil... de me libertar desta negra es-cravidão! (p. 95).

Perto cada vez mais de um estado insustentável, as torrentes cinéreas que entediavam a vida de Maria Margarida conduzem-na para fora do corpo e para fora da

terrenidade. A tudo abraçando num amplexo luminoso, a jovem confia, na Carta XVIII, que «os braços esguios e infinitos» são a sua inteligência que lhe permite esse desapegamento terreal e o mergulho indemne das mãos na matéria solar. Nesse abraço conglobante cinge ainda Margarida o motivo rubro do seu tormento e a razão da sua consciência.

A derradeira carta, a XIX, afirma, em tom de despedida, uma fé inabalável da jovem no encontro consigo mesma:

Minha querida: Finalmente, creio em mim e espero a prova decisiva da minha presença verdadeira dentro de mim própria, com serenidade...
Creio em mim finalmente! Adeus! (p. 99).

A troca epistolar unilateral chega ao fim, seguindo-se dois pequenos capítulos inumerados. Se o *incipit* da novela abre euforicamente segundo os ritos primaveris, o entrecho transbordante de estranheza e misteriosa tristeza outonal relembra as directas palavras de Lou Andréas Salomé relativamente a Nietzsche, adaptando-as aqui eu à situação de Maria Margarida, dizendo que a história desta mulher é, do princípio ao fim, uma biografia da dor, como, aliás, se comprova com o crucial *explicit* que começa com a palavra-frase «Outono», desde logo se instalando, em sentido reverso ao do primeiro capítulo, uma cumplicidade da natureza com o estado anímico da personagem: «O vento anda a desgrenhar a cabeleira revolta dos crisântemos e a despir as arvores em lancinantes gritos para não ouvir a queixa dolorida da ramagem que se mirra transida e dolorosa» (p. 101). O tom ominoso prossegue («silêncio enorme», «desabitado», «fontes endoidecidas», «pranto quebrado»...), fazendo desde logo antever um desfecho trágico. Pese embora a simbologia vital das garças, a sua presença «gritando sobre os velhos telhados» não é mais do que um toque irónico do narrador.

Preparado o palco avassalador no sumptuário solar de «pilastras seculares», irrompe «do brazonado arco de entrada» uma Maria Margarida espectral e hamletiana, toda de branco, avançando contra os elementos e a natureza respeitadora («O vento fez um silêncio espasmico de assombro e as fontes emudeceram...», p. 102), noite fora, noite dentro, «perdendo-se ao longe na escuridão»...

Por esses dias, os jornais noticiaram a morte de Maria Margarida. Uns quantos pescadores haviam-na visto, dominadora de beleza e estranha de palidez, avançando como uma aparição para dentro do cinzento das ondas do mar. No dia seguinte à «tempestade misteriosa e negra», a capa verde de Margarida rolava pelo areal ao sabor do vento. Como uma enorme alga lívida de morte, o coração da jovem, no rasto pessoano, era «um pórtico partido/Dando excessivamente sobre o mar» (*Cancioneiro*).

A segunda e última novela, de título «Insaciada», provocando desde logo a ideia de incompletude vivencial, inicia-se em clima decadente, segundo os ritmos nevropáticos do Outono: «Tinham começado os doentios dias de Outono, rosados, nevroticos, incoerentes» (p. 107). Para esse cenário cinzento e disfórico contribuem também expressões, ainda nessa mesma página, como «tom maguado das arvores», «sonolencia da atmosfera», «langor de quebramento e de renúncia», «vibração nostálgica da despedida», «silêncio perfumado e enervante» e «soltaram-se as pétalas de uma rosa, tombando

num ruído macio». Não deixa de haver, neste *incipit*, uma semelhança ambiental com a primeira quadra do magnífico «Passos da Cruz» de Fernando Pessoa: «Esqueço-me das horas transviadas.../O Outono mora mágoas nos outeiros/E põe um roxo vago nos ribeiros.../Hóstia de assombro a alma, e toda estradas...» (*Cancioneiro*).

Esta abertura lírico-descritiva da responsabilidade de um anónimo narrador heterodiegético visa uma específica modelação da personagem da protagonista que nessa ambiência se desvela sob o nome de Clara de Ataíde. Em adjuvância a esta figura principal, e em oposição ao tédio dominante, está Maria Eduarda, que luta, nesse cenário de requinte decadentista, contra o enfraquecimento da vontade tão evidente em Clara. Pense-se, por exemplo, nas rosas desfolhadas em que ela pega, explicando tal fenómeno natural e analógico do seu estado por uma não despreciada morte de tédio; ou na inviabilidade que ela sentia em ver-se dominada por um «minúsculo *bibelot*», de nome relógio, que mais não era do que um contador das horas do tédio.

Do rápido diálogo entre as personagens, bem de acordo com o superior requinte decadentista, rapidamente se intui o ironismo de Clara, ao propor a Eduarda que servissem aos convidados, em vez do costumeiro chá, «uma infusão de inteligência com umas gotas de originalidade» (p. 110). E nessa sequência dialogal assiste-se à hetero-caracterização da principal personagem por obra da amiga, que veicula uma visão dos convivas habituais: «Gostam de ti, porque, para eles, és complicada e esfingica. Não entendem a tua cruel ironia. A originalidade das tuas opiniões assusta-os e encanta-os... Oh! mas não lhes exijas mais! Deixa-os continuar a respeitar as tuas excentricidades. Os ignorantes teem um grande respeito pelo abismo... E tu, para eles, coitados, és um abismo insondável!» (pp. 110-111).

Demonstrando neste avanço diegético dialogado uma assinalável capacidade parodística, Clara de Ataíde, sempre presa a um entediamento que a leva a interrogações do tipo «Tu não achas a vida uma maçada?!...» (p. 114), confia, no âmbito de uma certa estética do desafoço e do desvelamento: «- Eu queria ser como tu,... mas não posso; a minha vida passa-se toda nos meus nervos rebeldes e nesta cabeça que os comanda tão mal!...» (p. 115). E assim, dentro do tom nevrótico decadentista, a própria evasão cosmopolita proposta por Eduarda não mais seria do que um suave refrigério para a sua «*neura negra*» que a obriga a estar «acorrentada a uma vida que tolhe e esmaga» (p. 116), mas dentro do «refinamento dos sentidos», que, sendo uma filosofia de vida, é também uma característica decadentista.

De uma forma próxima das mudanças cénicas dos textos dramáticos, a criada, a quem displicentemente Clara troca o nome, anuncia a chegada de Jaime de Lima. De súbito, a criada reentra com uma carta sobre uma bandeja. Lenta e absorta de início, transformada depois, Clara clama por um automóvel, apresta-se a pedir a capa para se fazer transportar de eléctrico, até que a criada, já com a vestimenta na mão, anuncia a chegada de José de Lencastre, que era, afinal, o motivo de toda a aflição. Lencastre quisera experimentar a humanidade de um espírito tão requintadamente superior, “forçando-o” a deslocar-se, por via de uma doença terminal, a uma miserável mansarda de umas águas-furtadas. O resultado dessa experimentação estava à vista e o artista, de «olhos de sombra» e totalmente rendido, afirma ter-se vindo despedir: «- Saio amanhã de Lisboa... e, para sempre!» (p. 122). Dito isto, sai intempestivamente. Clara, «pálida,

estática, emudecida», segue-o de imediato, dizendo que precisava de ir ouvir o «Poema Rubro», que o poeta Lencastre prometera para essa tarde, nada ligando, não obstante os protestos de Maria Eduarda, aos convidados que estavam para chegar.

O paradigma enunciativo compresente é gerador de um perspectivismo polifónico que oferece ao leitor informações ambíguas e estranhas, que, não fornecendo a verdade, permitem uma demanda indiciária em que a desvelação e a ocultação têm papel importante. E neste contexto hermenêutico deverá ser entendido o conjunto de afirmações de Clara de Ataíde instauradoras de sugestões enigmáticas: da densidade nevrótica («Deixa-me... preciso de desatar os nervos», p. 124), da fragmentação egótica («Desconheço-me!», *ibid.*) ou da ironia suspensiva («... e conta-lhes depois os amores impúdicos de Cleópatra», *ibid.*), por exemplo.

Abre-se um novo e defluente capítulo. Com uma tendência assintótica para o silêncio – e «Silêncio» (p. 127) é a palavra-frase de abertura capitular, modismo técnicocompositivo judithiano –, instaura-se um clima de didascália dramática, onde pontuam informações não desprezíveis: a janela aberta, com a correlata simbologia de distanciamento; o luar e a conexa associação ao mundo feminino e à volubilidade; os recortes góticos do salão e as «estilizações de sombra» de significação misteriosa; e as «mãos longas e brancas» de Clara, com as sugestões poéticas de voz, canto e lucidez mental.

E assim, sob a égide da inscrição silenciosa («Clara, como quem regressa dum mundo distante», «Estabeleceu-se um novo silêncio», «sem responder às instâncias bondosas de Maria»,...) e do tédio atrás assinalado, sabe-se que o poeta Lencastre, por causa da protagonista, se matara uma hora depois de ter abandonado a casa de Clara de Ataíde, não deixando de ser intrigante e perturbadora a sua posição face ao ocorrido: «... mas não é o sentimento que tu julgas que me magôa... Ah! se tu soubesses!...» (p. 129).

A perturbação e a estranheza trazem para a superfície diegética um halo de mistério e de abismo interior, reganhando a novela em dimensão óntico-antropológico-existencial, indagando personagens e leitores sobre a motivação das obscuras forças que terão alimentado o ímpeto brutal e autodestrutivo. Rumo às túrbidas camadas do ser humano, procura-se o ventre escuro da carne e do espírito donde brote a malignidade radical que leve ao suicídio e ao ódio obsessivo. Mas aprecie-se o subsequente corte dialogal:

- Então porque é esse abandono, essa raiva quasi, que lhe guardas agora?!
 - Cala-te! Eu não te posso dizer o que sinto... Tu tens outro espírito, outra sentimento-lidade, não poderias compreender-me, acredita...
 - Desconheço-te!... – disse Maria, retirando-lhe as mãos ressentida.
 - Vem cá... Eu não posso ter a mesma pena que qualquer teria... Não posso!
- (p. 129)

Incompreendida no seu abismo requintado, Clara interessara-se com curiosidade por aquele poeta que em si ganhara nos últimos tempos um lugar reservado. E desse modo se explica a aflição ambivalente de Clara («Com as mãos longas, nevróticas e soluçantes, Tateava os braços nus em gestos convulsivos, e, sobre a pele branca dos seus dedos alongados, as esmeraldas desmaiavam em reflexos de verdête», p. 130), da

raiz do ódio à flor da paixão.

Clara acorrera a levar-lhe os seus beijos dominantes («- Corri a levar-lhe os meus beijos... Queria queimar-me naquela chama que eu via sempre a crepitar no fundo dos seus olhos inquietos! ... – Eram lindos os seus olhos! – la levar-lhe o meu ardor intenso, dominante...», p. 130) e apenas encontrara um cadáver envolto em livros de que se destacava um salpicado de sangue e de ironia: uns não canónicos *Pensamentos* de Oscar Wilde. Este facto da presença wildeana é gerador retroactivo de um horizonte de expectativas hermenêuticas, susceptível mesmo de uma interpretação paratextual (o esteticismo de Wilde e o seu influxo, em esteira biografista, na composição da personagem Clara de Ataíde, por exemplo), que as relações intertextuais, essas, são uma evidência, nomeadamente na criação de cenários e na afectação requintada bem dentro do *modus* decadentista do escritor irlandês, eximindo-me eu aqui a apresentar passos comprovativos, *u. g.*, do romance *The Picture of Dorian Gray*.

No fundo, a catábase ao inferno da vida estava naquela humilhação por que Clara tivera de passar ao misturar o seu espírito superior e dominador com o horror da hediondez nauseabunda mesclada nos pensamentos do príncipe do esteticismo. Era uma deselegante e trágica injúria aquele irónico acto do poeta José de Lencastre.

O silêncio reganha o centro do texto. Clara, cortando-lhe o gume, pergunta pelos convidados, não calando a volição de lhes arranjar «um método de elegância moral, de civilização estética!...» (p. 133). Tudo deixando para momento ulterior, a nossa personagem, em diálogo com Maria Eduarda, solta um sibilino «- Hei-de contar-te um dia, hoje não posso...» (p. 133), explicando depois, de forma não muito velada, como a inteligência, com as suas «atitudes mentaes interessantes e bizarras», se orienta no sentido da beleza, enquanto a vida real sentimental resvala para o abismo e para a tragédia, sendo a beleza encontrada nas obras dos génios criadores um recorte científico da inteligência.

Volta o silêncio. Lá fora, uma natureza aterradora emoldura a tragédia («Um grito de ave. Asas cinzentas, rumorosas, roçam a janela», p. 135). Dentro de casa, Clara, lívida, deixa escapar dos olhos umas «brilhantes pérolas orientaes» como sinal de um insaciado, eterno e cerebral amor

– Oh! o amor impossível!... Labaréda que se extingue nas exigências do meu cérebro!...

Amor, sensuália que eu filtro através do meu espírito de requinte e morre nostálgica de beleza...

E para quê, para quê, esta angústia que eu não sei dizer e que só a minha alma doente de beleza compreende e sofre?!

Ai, a minha carne terá de gritar eternamente!... e todo esse clamor terá de passar através do meu espírito faminto... insaciado!

... E sempre o mesmo tédio a faltar-me, a vencer-me! (p. 136).

Como conclusão, avance-se dizendo que as duas obras apresentam fronteiras fluidas e esbatidas do ponto de vista modal, apresentando amiudadamente indesmentíveis modulações líricas, seja no caso em que a natureza é descrita sobre um perspectivismo egótico, com a evidenciação de uma interioridade que só pode ser sujeito, seja

no caso da interacção das personagens em que claramente ressalta a supremacia das personagens principais, sempre femininas, que são inconfutáveis projecções judithianas, salvaguardando-se quaisquer falácias biografistas.

Como muito bem o provou Manuel Sumares, ser sujeito não é sujeitar-se, e, por isso, se outras personagens perpassam pelas novelas judithiana, é para afirmarem radicalmente um mundo narrado denso de um eu inconfundível, emoldurado, de forma predominante, por um tempo estático e *subjectivo*. Interessante se torna ainda notar, de forma clara, que a atitude lírica detectável nas novelas de Judith Teixeira¹⁶ atrás analisadas é proveniente de um narrador heterodiegético, estando a instauração da poetização, como se viu, quer a cargo das protagonistas femininas, quer sob a alçada do próprio narrador, que vai semeando unidades líricas no acontecer narrativo. E depois há um ciframento musical, entendível na pregnância do silêncio e na acuidade auditiva, que faz da criação judithiana uma obra fendida pela emoção lírica. Contribui ainda para essa modulação a utilização de um tipo de palavra poética que é a súpula de um ajustamento ou polimento vocabular, de grande uso, no caso judithiano, nos inícios capitulares, apresentando-se cada abertura de uma forma tensa e enxuta («Manhã alta», p. 21; «Primeira noite de Junho», p. 39; «Outono», p. 101; «Silêncio», p. 127), assim contribuindo para um regresso assintótico ao silêncio que é, como se sabe, a “ágora” totalizadora dos poetas e um “espaço” no qual Judith Teixeira radica as suas formulações artísticas.

Assinaladas boa parte das características líricas postuladas por José Augusto Cardoso Bernardes¹⁷, tais como a presença de um *illud tempus* e das marcas líricas da *iconicidade*, da *sugestividade*, da *expressividade* e da *redundância*, bem como da impreterível metáfora, afirmo que em Judith Teixeira não encontro a prevalência do lirismo, antes um espaço narrativo com significativas modulações desse teor, propiciatórias da «temperatura emocional», para utilizar palavras de Cuddon¹⁸, necessária à deflagração erótica que acompanha a maior parte da criação da poetisa viseense.

A essa modulação junta-se um prenante estranhamento. Não havendo, portanto, uma narrativa objectiva e desideologizada, é justo que a autora, de acordo com a sua personalidade e a sua época, tomasse mão de um código retórico específico, com as tais notas instabilizantes e, por via disso, com o contraponto do realismo empírico do género epistolar e do “documento” jornalístico, tal como acontece na novela «Satânia». E, afinal, esse toque de perturbação, visível até na mão estilizada e suplicante da arte judithiana, semelha a desordem e a presença opaca das coisas. Como se a desagregação da vontade não fosse ainda um motivo de modernidade...

Resumo

Aprofundando as relações de Judith Teixeira com o Modernismo, procura provar-se

que o estranho e o perturbador tornam o universo ficcional judithiano mais sedutor e exemplificativo das qualidades de um época pouco estudada.

Abstract

By expanding on the relationship between Judith Teixeira and Modernism, we seek to prove that strangeness and disruption make the author's fictional worlds both more seductive and more emblematic of the qualities of a period that has scarcely been studied.