Modos literários da alucinação

o “teatro da alma” de M. Teixeira-Gomes

Helder Macedo

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cultura/2599>

DOI: 10.4000/cultura.2599

ISSN: 2183-2021

Editora

Centro de História da Cultura

Edição impressa

Data de publicação: 1 Dezembro 2016

Paginação: 109-121

ISSN: 0870-4546

Referência eletrónica

Helder Macedo, « Modos literários da alucinação », *Cultura* [Online], vol. 35 | 2016, posto online no dia 01 fevereiro 2018, consultado a 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cultura/2599> ; DOI : 10.4000/cultura.2599

Este documento foi criado de forma automática no dia 20 Abril 2019.

© CHAM — Centro de Humanidades / Centre for the Humanities

Modos literários da alucinação

o “teatro da alma” de M. Teixeira-Gomes

Helder Macedo

- 1 No *Tratado da Evidência* Fernando Gil estabeleceu uma seminal relação filosófica entre a evidência e a alucinação. Da sua perspectiva – se entendi correctamente – a evidência seria aquilo que não necessita de prova, uma coisa em si própria; e a alucinação seria aquilo que não permite prova, a aparência de uma coisa em si própria. Portanto, como Fernando Gil tem o cuidado de acentuar, “sem por isso ‘ser’, a alucinação não é uma representação, o seu conteúdo é uma coisa-em-si” (p. 223). Mas, sendo assim, acrescento eu, a alucinação é a evidência de uma coisa-em-si que se manifesta na sua inexistência.
- 2 A tese de Fernando Gil vai ao âmago do que geralmente se entende como racionalidade. A alucinação – já Freud o havia sugerido – é o modo originário da representação, o estrato mais arcaico da evidência. A relação, no entanto, não é necessariamente recíproca. Ou só se torna quando, transpondo estes conceitos da psicologia para a literatura, as alucinações tomam o lugar das representações e a evidência passa a ser um modo da alucinação. Passaríamos assim do que filosoficamente se entende como racionalidade para o que literariamente se pode entender como fantástico.
- 3 Num livro que escrevemos em colaboração – *Viagens do Olhar* –, Fernando Gil e eu procurámos determinar as fronteiras por vezes ténues entre visão e alucinação na literatura portuguesa do Renascimento. Como dissemos na Nota Introdutória a esse livro, mesmo o racional propósito camoniano de “*ver, claramente visto*” põe simultaneamente o problema de ver o que ‘lá está’ e de como o que lá estivesse podia ser visto”. E dizíamos mais adiante: “Um dos problemas fundamentais [...] é o da relação entre racionalidade e crença.”
- 4 Para autores como Camões, Bernardim Ribeiro ou Sá de Miranda, o que hoje se entende como fantástico podia ser representado como uma imagem física do metafísico, enquanto, para o visionário moderno, o fantástico incide mais sobre os processos mentais de quem vê o que não pode “estar lá”. Assim, por exemplo, no romance “Ao longo da ribeira”, de Bernardim Ribeiro, uma defunta mulher amada torna-se no alucinatório corpo físico do desejo do poeta pela sua própria morte, enquanto numa equivalente fantasmagoria moderna, *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, um inexistente corpo feminino

emerge como a tangível forma especular de um desejo homossexual reprimido pelo narrador da novela. A ênfase mudou da visualização alucinatória para o processo psicológico da alucinação.

- 5 Um escritor que muito admiro, M. Teixeira-Gomes, analisou os processos mentais da evidência alucinatória em termos que me parecem particularmente próximos do pensamento filosófico de Fernando Gil. A sua perspectiva, tal como a do filósofo, incide simultaneamente nos processos da mente e na configuração das suas manifestações.
- 6 Teixeira-Gomes é um escritor tão desentendido quanto pouco lido. Tal como o seu amigo António Patrício – que era um sensualista enamorado pela morte –, pertence àquela geração de escritores portugueses que foi deslocada para as margens do cânon literário pelo modernismo. Enquanto Fernando Pessoa imaginava vidas alternativas, Teixeira-Gomes viveu a sua longa vida como a manifestação de possibilidades alternativas de ser.
- 7 Recordarei sucintamente os factos principais da sua biografia.
- 8 Nasceu em Portimão em 1860, numa família de abastados proprietários rurais com ligações comerciais no estrangeiro. Viajou extensivamente na Europa, Norte de África e Ásia Menor. Publicou, entre 1899 e 1909, cinco livros que revelam considerável talento literário, uma vasta cultura e, sobretudo nas *Cartas sem Moral Nenhuma*, uma atitude de inconformista celebração da sexualidade. Teve relações com muitas mulheres, mas nunca se casou. Teve duas filhas com a mesma mulher.
- 9 Activamente envolvido nos movimentos políticos contra a Monarquia, foi nomeado Ministro Plenipotenciário em Londres depois da proclamação da República em 1910. A sua acção diplomática, largamente financiada pela sua fortuna pessoal, foi exercida em circunstâncias particularmente adversas: não só o antigo embaixador da Monarquia, o Marquês de Soveral, que permanecera na Inglaterra, era íntimo da família real inglesa, mas o próprio rei deposto, D. Manuel II, fixara residência em Londres. As primeiras alianças políticas de Teixeira-Gomes na Inglaterra foram com mulheres activamente envolvidas no movimento sufragista. O representante de um país marginalizado e as marginalizadas sufragistas, algumas das quais ele havia conhecido na intimidade de diferentes circunstâncias, entenderam que se deviam ajudar mutuamente. Como conta num saboroso texto de homenagem às suas generosas aliadas, pouco depois de ter chegado a Londres, elas ofereceram em sua honra um “soberbo banquete” – “de resto opíparo”, comenta, “muito bem servido, e abundante em convivas jovens e lindas”. Através delas teve acesso a várias notabilidades influentes e conseguiu estabelecer importantes alianças políticas com membros do governo. Em breve seria aceite pela própria família real inglesa. E assim, com uma sábia mistura de visão política e de sedução pessoal, contribuiu decisivamente para o reconhecimento internacional do novo regime e para a preservação das colónias portuguesas em África. Foi demitido por Sidónio Pais e declarado prisioneiro com residência fixa. Em característica provocação irónica, escolheu como a sua residência prisional o luxuoso Hotel Avenida Palace de Lisboa. Sidónio Pais foi assassinado na estação do Rossio, a poucos metros do hotel. Depois da breve ditadura sidonista, Teixeira-Gomes regressou à diplomacia, com missões em Espanha e de novo na Inglaterra, bem como na delegação portuguesa à Conferência de Paz em Paris e como Vice-Presidente da Assembleia-Geral da Liga das Nações.
- 10 Em Agosto de 1923 foi eleito Presidente da República de Portugal, cargo que exerceu durante dois anos e dois meses, num período conturbado por terrorismo, divisões políticas e várias revoltas militares que conseguiu controlar. Desagradado com as vilezas

da política, renunciou ao cargo em 11 de Dezembro de 1925. Estava no Tejo um navio chamado Zeus, que saía a 17 de Dezembro para o Norte de África. Embarcou e exilou-se na Argélia, nunca mais tendo voltado a Portugal. Depois de um hiato de dezasseis anos, produziu nos dezasseis anos subsequentes uma série de obras de excepcional qualidade literária e extraordinária originalidade no modo como combinam memorialismo, epistolografia, ensaísmo e ficção. Morreu em 18 de Outubro de 1941, com oitenta e um anos.

- 11 Foi portanto um escritor contemporâneo do Realismo (tinha quarenta anos quando Eça de Queirós morreu), do Modernismo (era embaixador em Londres quando saiu o primeiro número do *Orpheu* e já vivia na Argélia quando saiu o primeiro número da *Presença*) e ainda estava vivo nos alvares do Neo-Realismo (*Gaibéus* de Alves Redol foi publicado em 1939). A sua obra desenvolveu-se à margem desses ou de quaisquer outros movimentos literários com uma especificidade própria que não cabe nas habituais arrumações da literatura em compartimentos rotulados.
- 12 Teixeira-Gomes era um hedonista pagão ou, no sentido mais nobre da palavra – que tem a ver com o exercício da liberdade própria e alheia –, um libertino. Por isso também – antes de a palavra ter sido usada com a sua significação actual – era um feminista, entendendo a libertação da mulher como imprescindível para a liberdade do homem. O erotismo era para ele um projecto de totalidade sem fronteiras. Entre as suas obras mais notáveis escritas no exílio há que assinalar as ficções das *Novelas Eróticas* (1934) e de *Maria Adelaide* (1938), além das cartas, reminiscências e ensaios coligidos com os títulos de *Regressos* (1935), *Miscelânea* (1937) e *Carnaval Literário* (1939).
- 13 Há um texto que considero fundamental para a compreensão da sua complexa personalidade. Intitula-se “De tudo um pouco” e vem incluído no *Carnaval Literário*. Depois de analisar o comportamento negativo das mulheres nas sociedades patriarcais contemporâneas, faz as seguintes considerações:

“É fora de dúvida que nem sempre foram assim, e reconhecem os historiadores de boa-fé que antes da idade ‘patriarcal’ houve uma idade ‘matriarcal’, durante a qual se lançaram as grandes bases da civilização altruísta. [...] / Porque não havemos de aceitar estas conjecturas como verdades incontrovertidas? Daí nenhum mal viria ao mundo. O facto, porém, é que no período patriarcal as mulheres passaram tratos de polé, e causa admiração que se não concertassem mais cedo para obter regalias e direitos iguais aos dos homens. Mas entraram já no bom caminho que percorrem a passos de gigante... / Pretendem os higienistas que uma das consequências de maior alcance social, a esperar da independência da mulher, fundada na sua educação científica, é que ela possa escolher o momento mais favorável para o exercício (digamos assim) da maternidade, produzindo, portanto, seres viáveis e menos perigosos, e corrigindo de algum modo a indiferença criminoso do homem, o qual, sífilítico, tuberculoso, alcoólico, etc., procria a trouxe-mouxe, sem se preocupar com os possíveis resultados do seu desleixo. Quanto a mim (e muito boa gente pensa como eu) a consequência principal da superioridade da mulher, e da sua libertação, consiste em dar ao amor maior intensidade; a mulher fácil, a mulher escrava, só incita à mera satisfação do desejo sexual. [...] / Não; a mulher sábia não é incompatível com os mais delicados deleites da volúpia, e se ela conseguir dirigir-lhe livremente a orquestração, talvez este mundo retome as perdidas cores paradisíacas.”
- 14 Esse texto, publicado em 1939 e escrito no isolamento do exílio, não é tanto uma retrospectiva solitária quanto a imagem do desejo duma vida partilhada que continuasse a viver na imaginação. Teixeira-Gomes descrevera as circunstâncias psicológicas do seu exílio numa carta datada de 1927 ao poeta João de Barros (e incluída em *Miscelânea*): “Saí

de Portugal sem um livro, sem um papel, sem um apontamento ou nota; nada que, de longe ou de perto, recordasse o antigo literato ou político: abri na vida uma página perfeitamente em branco”. Depois diz: “olho para o céu, para o mar, para as montanhas, para a paisagem, com a encantada curiosidade de um ressuscitado. [...] Vou consumindo, à semelhança de certos animais que hibernam, a própria enxúndia [...] e repito, invariavelmente, ao fim de cada dia: ‘este já ninguém me tira’.” E, logo a seguir, sugerindo uma implícita sequência lógica, acrescenta: “Note que eu era sonâmbulo em pequeno, e sempre tive, acordado, facilidade de desassociar a inteligência da sensibilidade. [...] O desdobramento da própria personalidade, em actor e espectador, posso-o provocar a meu bel-prazer; e sem o menor esforço, nos passeios solitários, se me arma o teatro da alma, o pano sobe, e a representação começa.” Ao pessoano “drama em gente” corresponde, em Teixeira-Gomes, o “teatro da alma”.

- 15 Recordar e imaginar são processos mentais muito semelhantes. Ambos são ficções, uma permitindo que aquilo que aconteceu pareça ter sido imaginado e a outra possibilitando que aquilo que se recorda pareça estar a acontecer. Por isso, desde sempre, é no espaço ambíguo entre a imaginação e a memória que a ficção literária encontrou a sua morada mais propícia.

- 16 Noutra carta escrita em 1927 ao seu dilecto camarada literário António Patrício, e também incluída em *Miscelânea*, Teixeira-Gomes fez várias considerações sobre viver no passado como um modo de preencher um presente em que teria desejado conhecer o futuro. Nesse contexto, exemplifica o seu pensamento com uma referência à Cartago que já não existe na “paisagem onde o lugar persiste” e refere-se aos mitos em termos que relacionam a intemporalidade que lhes é inerente com a memória criativa de experiências por si próprio vividas. Diz o seguinte:

“Tal a magia dessa antiquíssima invenção, a que chamam mitos, e reside na consciência da sua aplicação: perenemente actuais, no decorrer dos séculos, para a humanidade inteira. Quantas vezes o verifiquei, em lances da minha própria vida. Um lhe vou eu contar que sobejamente justifica o meu juízo. – O grande amor da minha vida, à semelhança de todas as paixões veementes e sinceras, não foi, não podia ser feliz, e dava para uma linda novela que só teria o defeito de a verdade parecer inverosímil.”

- 17 A inverosímil conclusão verdadeira que daria para uma “linda novela” ocorreu quando, muitos anos depois, ele regressou à cidade de Sevilha onde vivera esse infeliz amor de juventude e, num cinema, sentiu atrás de si a presença e ouviu a inconfundível voz de uma mulher que só poderia ser aquela que perdera. Retomo a narrativa de Teixeira-Gomes:

“Era a sua voz... Levantei-me abruptamente, e, sem me voltar, correndo, e atropelando quase a quem topava no caminho, saí para a rua. Toda a noite vagueei, como um louco, pela cidade, e tão desvairado e perdido dos sentidos que debalde tentava fazer o exame das minhas sensações. [...] Analisando agora a minha súbita agonia, ao ouvir o som da sua voz, não me restava dúvida de que fugira de medo... Mas medo de quê? [...] Mas de repente, iluminado o espírito, gritei: ‘Orfeu e Eurídice’. Era isso. Quando os deuses, compadecidos das súplicas de Orfeu, lhe permitiram que fosse às furnas do inferno buscar a sua adorada Eurídice, disseram-lhe: ‘mas não te voltes para a ver porque a perdes’. E como é que a perdia; e como é que a perdeu? Achando-a tão mudada de feições e de expressão que já não parecia a mesma Eurídice que amara. Era então o meu caso?! Eu quisera conservar intacta na memória a imagem do meu amor, tal como ela me ficara gravada desde o momento da separação.”

- 18 A relação que Teixeira-Gomes estabelece entre o que aconteceu naquela noite em Sevilha e o mito de Orfeu e Eurídice é particularmente significativa no que diverge da sua interpretação tradicional: os deuses e os heróis míticos não envelhecem nem mudam com o tempo, como os humanos; mas os humanos só não envelhecem e só não mudam na memória. A memória é um teatro da alma, uma ficção da eternidade, como os mitos. Para permanecer eternamente verdadeira, a imagem de Eurídice não podia ser vista tal como se tinha tornado, teria de ser visualizada tal como havia sido e já não era.
- 19 Teixeira-Gomes diz que não escreveu a “linda novela” sobre o mito de Orfeu e Eurídice porque “teria o defeito de a verdade parecer inverosímil”. Mas, como também diz noutro contexto, “nem sempre a verdade é verosímil” (*Miscelânea*, p. 149). Sendo assim, noutra carta a António Patrício, datada de 1930 e publicada como uma das *Novelas Eróticas* em 1934, retoma a experiência desses seus amores sevilhanos cuja memória não quisera contaminar com a realidade do envelhecimento da mulher amada, como dissera ter sido o erro de Orfeu quando olhou para uma Eurídice que já não poderia ser como havia sido. O que vai contar como memória associada a esses amores é a experiência alucinatória de uma troca de identidades entre a mulher amada e uma mágica cigana que seria e não seria com ela intermutável. A inverosimilhança foi transformada na veracidade de uma alucinação em que o fantástico adquire existência física e expressão sexual. É como se a sexualidade fosse, ela própria, uma experiência alucinatória exercida em corpos tangíveis mas intermutáveis.
- 20 Uma das suas mais complexas *Novelas Eróticas*, “O Sítio da Mulher Morta”, tem como base a troca de identidades entre dois corpos femininos. É igualmente uma obra de referenciação mitológica através das “Maias”, que por sua vez são uma transposição ritualizada pelo imaginário popular do velho mito de Perséfone, a filha do Tempo e da Terra que Plutão aprisionara nos Infernos. Segundo o mito, Plutão amava-a e ela tinha por ele compaixão. Por isso ela aceitara passar metade do ano com ele. Quando voltava à superfície, os campos cobriam-se de flores, era a Primavera, a vida tinha regressado à Natureza que havia sido tornada estéril pela sua ausência no Inverno. A novela, no entanto, não se limita a dar uma nova expressão literária ao mito. A história que conta é a representação objectivada de uma memória imaginada em que as correspondências com o mito são tangenciais, ficam latentes, nunca são exactas. A narrativa incide sobre uma comunidade rural e senhorial socialmente caracterizada em termos de uma verosimilhança plausível. Marta, uma jovem mulher que é e não é outra mulher chamada Júlia que o narrador nela reconhece, também é e não é a Perséfone em que se vai metamorfosear quando o sítio onde foi morta pelo marido ciumento fica coberto, todos os anos, “desses pequenos lírios roxos a que no Algarve chamam flores de Maio, e que era raro ver naquela região”. O possessivo marido que a assassinou, o duro José Cravo que, pela primeira vez, é visto a chorar por causa da traição de Marta com o seu feudal senhor, é e não é o Plutão que, no mito, ficou com a face de ferro corroída por lágrimas quando se julgou para sempre abandonado por Perséfone. E, ao nível da reconstrução fictícia da veracidade do mito, a personagem do narrador que exerce o seu *droit de seigneur* na prostituída Marta em que reencontra uma virginal Júlia que houvesse amado, é e não é o Teixeira-Gomes autobiográfico que escreveu a história em que imagina amores porventura por si próprio vividos mas imaginativamente atribuídos a uma personagem literária que só parcialmente coincide consigo próprio. Teixeira-Gomes, tal como o narrador da novela, fora um proprietário rural no Algarve e foi um homem que sempre celebrou uma sexualidade exercida sem barreiras morais ou sociais. Mas é um escritor

que entende melhor os mitos do que o seu *alter ego* narrativo teria podido, e também foi um cidadão com uma consciência social mais complexa do que é manifestada por essa personagem que – pormenor significativo de uma transposição ficcionada num narrador que só parcialmente coincide com o autor – tinha (como Teixeira-Gomes nunca teve) uma enfadonha esposa legítima que, depois de ter produzido várias “fêmeas” (é a palavra usada pelo narrador), deu finalmente à luz “um mocetão forte e vermelho como um bezerro” (quando Teixeira-Gomes nunca teve um filho, mas duas filhas).

- 21 Se o mito de Perséfone subjaz à construção narrativa de “O Sítio da Mulher Morta”, a novela *Maria Adelaide* remete ao mito de Pigmalião, o misógino escultor que se apaixonou pela estátua de uma mulher nua que ele próprio esculpira, e que, por intervenção de Afrodite, a viu transformar-se num corpo vivo a que deu o nome de Galatea (ou, etimologicamente, “branca como o leite”). O tema encapsulado por esse mito tornou-se recorrente nas artes visuais, na ópera, na dança, no teatro, no cinema e, é claro, na literatura, desde Ovídio a John Updike, com manifestações tão diversas quanto a crítica social de Bernard Shaw e a grotesca fantasia de Tommaso Landolfi, *A Mulher de Gogol*, onde o objecto do desejo é uma boneca insuflada que envergonha o amante quando do seu corpo perfeito sai uma ruidosa flatulência durante um jantar com os amigos.
- 22 *Maria Adelaide* é uma história cruel. E é tanto mais cruel quanto, sem o menor sentimentalismo, o autor faz através dela uma exemplar demonstração da redução da mulher a um mero objecto sexual pelo poder masculino. É uma obra feminista que, no contexto da sociedade patriarcal que caracteriza, nenhuma mulher teria podido escrever. Confundir autor e narrador, como tem acontecido, é revelador de quanto as percepções sociais pouco mudaram desde esse tempo. No entanto, a narrativa é precedida de uma declaração explícita que, desde logo, deveria impedir qualquer confusão entre o Teixeira-Gomes autobiográfico e a personagem masculina que lhe corresponderia na novela: “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...” Cavalheiro medianamente culto, o civilizadíssimo Manuel Teixeira-Gomes? O narrador Ramiro d’Arge é o autor M. Teixeira-Gomes? Certamente que não.
- 23 Recordemos o essencial da história, que memoravelmente começa com a frase “Maria Adelaide completara dezasseis anos quando lhe colhi as primícias...”. O que aconteceu, diz-nos o narrador, era uma situação comum naquela comunidade onde ele tinha uma posição social dominante. A jovem amante beneficiaria materialmente da sua protecção, e os pais dela seriam coniventes para melhor lhe explorarem os proventos da mancebia. Tudo certo, portanto, até que aquele belo e aquiescente corpo juvenil começou a adquirir uma personalidade própria e a fazer exigências, não apenas as materiais que seriam fáceis de satisfazer, mas, como se uma estátua que acordasse para vida, também sentimentais, sociais e até mesmo intelectuais. Numa noite em que aguardava o seu senhor-amante estivera a ler num folhetim (plausivelmente identificável como *O Século Ilustrado*, ao tempo muito popular) uma história que depois lhe conta, algo confusa mas com vibrante entusiasmo. A história no folhetim era “a transfiguração de Galatea”, com ilustrações mostrando uma cara (diz o texto) “que um ramo de flores substitui e logo se transforma numa gaiola de pássaros, e assim por diante até voltar à fase primitiva, que ainda se decompõe em caveira e se prende ao esqueleto dançante”. O simbolismo desta passagem tem uma clara correspondência realística no trecho da novela. Maria Adelaide – flor silvestre, ave engaiolada – adoece, fica grotesca com bócio, o narrador assiste à sua degeneração física com impaciência, ela torna-se na presença fantasmática de uma

sexualidade necrófila de que ele só se liberta quando ela finalmente morre. Mas entretanto ele já tinha entrado num novo ciclo da mesma história, no corpo de uma jovem chamada Rosalina, de treze anos, a quem – usando a educação que deveria ser um veículo para a liberdade como o mais perverso instrumento de submissão – ensina a ler sentando-a no colo e com um braço à roda do seu pescoço.

- 24 Teixeira-Gomes publicou a novela *Maria Adelaide* em 1938. A sua escrita terá sido, portanto, muito próxima do texto incluído no *Carnaval Literário*, publicado em 1939, onde, como assinala, faz ponderadas considerações sobre a necessidade da libertação da mulher oprimida nas sociedades patriarcais. Ramiro d'Arge, o narrador da novela *Maria Adelaide*, é um perfeito exemplo de um narrador não credível. O autor M. Teixeira-Gomes construiu através dele uma obra que significa o oposto daquilo que parece estar a significar para melhor exemplificar o que nela está a condenar. O paradisíaco mundo futuro da mulher livre desejado por Teixeira-Gomes certamente não seria povoado de Galateas submetidas a quem delas se serve como estátuas de carne nua, e alguém como o narrador de *Maria Adelaide* certamente não teria lá lugar.
- 25 É no entanto significativo que essas duas novelas paradigmáticas da obra de ficção de Teixeira-Gomes – *O Sítio da Mulher Morta* e *Maria Adelaide* – incidam, respectivamente, sobre a intermutabilidade dos corpos desejados e sobre a configuração dos corpos nus em que o desejo se manifesta. São temas que Teixeira-Gomes também aborda de uma perspectiva estética que não pode ser confundida com a redução dos corpos humanos a meros objectos do desejo e que, se alguma coisa, manifesta o processo inverso de uma metamorfose dos corpos inanimados em seres vivos com identidade própria.
- 26 Esse processo é dramaticamente exemplificado no contexto de outra carta a António Patrício, datada de 1930 e também incluída em *Miscelânea*, onde Teixeira-Gomes estabelece uma complexa relação entre a nudez dos corpos e a sua representação na escultura clássica e renascentista antes de contar mais uma experiência alucinatória que lhe tinha acontecido. Diz o seguinte:
- “Para aqueles a quem falta, na composição do sentido estético, a intuição da nudez púdica, não há concepção possível da carne sem lubricidade. Um efebo nu é sempre, no seu entender, espectáculo só apreciável a sodomitas. O corpo humano aparece-lhes dividido em zonas castas, impúdicas e escandalosas. Com excepção do Camões (até nisso ele é único) a nossa literatura clássica não possui um cantor da plástica humana; e nunca uma estátua grega transpôs as fronteiras lusitanas.”
- 27 É óbvio que para Teixeira-Gomes (como aliás também para o seu admirado Camões) a nudez – incluindo o que seria a “nudez púdica” das obras de arte – nunca poderia resultar de uma des-sexualização dos corpos humanos. Pelo contrário, mesmo na sua transmutação estética no mármore das esculturas, a nudez é a manifestação de uma sexualidade holística que transcende o meramente lúbrico na expressão totalizante de uma – como lhe chama – “harmonia cósmica” e que, como explica, teria para si começado com a visão deleitada da nudez do seu próprio corpo na infância:
- “Comigo sucedeu, vá lá saber porquê, ter congénito o sentimento da beleza do corpo humano. Deleitava-me, em pequeno, ver as outras crianças nuas, e o exame do meu próprio corpo reproduzido no espelho, depois do banho, enchia-me de admiração e embevecida surpresa. Mais tarde a nudez integrava-se na harmonia cósmica. Esse orgulho de ser forte e moço, nas lutas com o mar revoltado, com que intensidade me não animava quando, erguido sobre um rochedo, na minha nudez de herói, eu me dispunha a novos combates, mergulhando outra vez no tumulto das ondas. Dentro da água, os membros soltos no líquido móvel e cristalino, pulsava-me

o coração com tão seguro ritmo como se nele ecoasse a pulsação da vida universal...”

- 28 O que Teixeira-Gomes está a descrever é a sensação de totalidade inerente à infância em termos de uma sexualidade capaz de recuperá-la na idade adulta. E não é necessário recorrer à simbologia dos mitos que lhe são tão caros – por exemplo a Afrodite, a nascida das ondas – para entender esta reminiscência adulta da infância como correspondente a uma imersão masculina na mulher. Desde sempre – e, na literatura portuguesa, tanto nas medievais *Cantigas de Amigo* quanto na épica camoniana – o chamado “húmido elemento” tem sido associado à sexualidade feminina. O próprio Teixeira-Gomes, num texto datado de 1928 e publicado em *Miscelânea*, faz um provocatório contraste entre a criativa sexualidade feminina de Santa Teresa e a artificiosa sexualidade masculina do “patético Marquês de Sade”, descrevendo a alma do “grande Marquês” como “um infernal pocilgo fechado em açucenas e coberto de violetas” e caracterizando a alma de Santa Teresa como o arquétipo de um húmido poder vaginal capaz de se renovar a si próprio: “A alma de Santa Teresa! Oh misteriosa e recôndita flor de coral vermelho, que só por si seca e humedece!...”
- 29 Na carta a António Patrício em que recorda os primeiros encontros do seu jovem corpo nu com a água do mar, Teixeira-Gomes está simultaneamente a recordar a infância e a descrever uma experiência orgástica da harmonia cósmica através da criatividade feminina. E é essa experiência da totalidade associada à infância e recuperada na sexualidade adulta que vai ser articulada com a fruição estética da escultura como representação da nudez dos corpos humanos e que, numa metamorfose fantástica da percepção visual, vai ser a base da alucinação que passa a descrever:
- “Com a minha indefectível memória visual, a que nunca fotografia alguma se pôde comparar, todo esse mundo de formas nuas me tomou conta da alma, e fácil me era evocá-las, na própria luz em que as vira, quando isso me aprazia. Mas dar-lhes vida, animá-las ao ponto de as ver moverem-se por si, andar, lutar, rir, chorar? Não o consegui nunca por vontade própria, por mais esforços que para isso fizesse. Tive, porém, a dita de assistir à ressurreição das principais dessas imagens; de as contemplar em carne e osso; de as ouvir imprecar e suplicar: de as ver estorcer-se nos tormentos da mais cruciante agonia... / Foi em Siracusa, durante a mais completa e assombrosa alucinação de que tenho notícia em indivíduo ainda não atacado de demência, e que me permitiu assistir ao milagroso espectáculo, sem perder a consciência de que estava acordado.”
- 30 E então acrescenta, num parêntese explicativo do seu processo mental: “(Em determinados espíritos a alucinação nunca significou sintoma de loucura; para eles *ver* é simplesmente *imaginar* com intensidade. Nesses espíritos as ideias tomam facilmente a representação ou existência objectiva.)”
- 31 Teixeira-Gomes tem várias páginas da *Miscelânea* e do *Carnaval Literário* sobre as manifestações psicológicas do Subconsciente, sobre o Inconsciente e, como já mencionei, sobre a capacidade de desdobramento da sua personalidade entre “actor” e “espectador”. São temas recorrentes e diversamente manifestados no pensamento e na literatura do seu tempo, mas creio que a relação que estabelece entre alucinação e imaginação sugere uma diferente perspectiva sobre o seu “teatro da alma” onde o factual e o mítico – ou entre o ver o que lá está e o ver porque não está lá – coexistem como evidências complementares. Na carta datada de 1927 em que descrevera as circunstâncias do seu exílio, Teixeira-Gomes havia dito que, à semelhança dos animais hibernando, iria consumir a própria enxúndia, ou seja, que se ia alimentar das reservas interiores acumuladas ao longo da sua

vida até então. E noutra carta, escrita dois anos depois, diz o seguinte: “Reabsorvida a própria enxúndia, entrevejo ainda a utilização do Inconsciente. É o tesouro do literato que pretende ser genuinamente moderno: escutar o Inconsciente e apanhar-lhe as ‘surpresas’. Pode suceder, porém, que eu encontre o Inconsciente ainda mais pobre e árido do que o consciente”. E acrescenta ironicamente: “Mas tenho o molde de muito boa gente que, nesses casos, em vez de perder a cabeça põe-se a engendrar ‘surpresas’ a frio.” Engendrar surpresas a frio, como sugere, não seria um desejável “perder a cabeça” mas descambar numa falsificadora retórica literária. Desse perigo, como diz, estaria no entanto defendido por outra característica da sua personalidade: “a inquietação”.

- 32 Os processos recônditos do Subconsciente e do Inconsciente certamente permitiriam caracterizar em termos psicológicos os modos como Teixeira-Gomes viveu na imaginação durante os dezasseis anos de exílio voluntário da intensa convivência humana em que havia vivido até então. Creio, no entanto, que esses foram os seus anos mais criativos, por terem sido aqueles em que a sua perene inquietação encontrou expressão no seu “teatro da alma”. E creio igualmente que este – o “teatro da alma” – é uma representação literária que corresponde à perspectiva filosófica de Fernando Gil sobre as relações entre a alucinação e a evidência.

- 33 No *Tratado da Evidência* Fernando Gil escreve o seguinte:

“A inteligibilidade da evidência, ao mesmo tempo metafórica e conceptual, não é em si mesma discursiva, mas coloca-se para aquém da separação do sensível e do não-sensível [...]. Ela representa uma alucinação, mas não no sentido de um percepto do irreal em vez da percepção existente: antes significa a transposição da percepção para outra coisa que não ela mesma. É uma operação alucinatória que, com a força irrecusável do real, converte em verdade a percepção e a significação.”
[Itálicos de FG.]

- 34 E mais adiante Fernando Gil acentua que “as alucinações não são representações; são coisas-em-si nascidas da intolerância e da frustração do desejo”, e caracteriza a alucinação como “o modo de apresentação de uma existência indeterminada enquanto tal”. Nascido da intolerância e da frustração do desejo – ou daquilo que também poderia ser designado como “inquietação” –, não haveria melhores termos para caracterizar o “teatro da alma” de M. Teixeira-Gomes.

BIBLIOGRAFIA

GIL, Fernando, *Tratado da evidência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

TEIXEIRA-GOMES, M., *Obras Completas de M. Teixeira-Gomes*, Maria Adelaide, Bertrand Editora, Venda Nova, 3.^a ed., 1986.

TEIXEIRA-GOMES, M., *Obras Completas de M. Teixeira-Gomes*, Miscelânea, Bertrand Editora, Venda Nova, 3.^a ed., 1991.

TEIXEIRA-GOMES, M., *Obras Completas de M. Teixeira-Gomes*, Carnaval Literário, Bertrand Editora, Venda Nova, 3.^a ed., 1993.

RESUMOS

Fernando Gil estabeleceu uma seminal relação filosófica entre a evidência e a alucinação. Como acentua no Tratado da Evidência, “sem por isso ser, a alucinação não é uma representação, o seu conteúdo é uma coisa-em-si”.

As representações da alucinação como evidência e da evidência como alucinação tendem a manifestar-se, em termos literários, no que habitualmente se caracteriza como o fantástico.

M. Teixeira-Gomes representou os processos literários da evidência alucinatória em termos que parecem mais próximos do pensamento filosófico de Fernando Gil do que da literatura fantástica propriamente dita, situando no mesmo plano de significação o factual, o mítico e o alucinatório como manifestações complementares daquilo que caracterizou como o seu “teatro da alma”.

Fernando Gil established a seminal philosophical relationship between self-evidence and hallucination. As he accentuates in his Treatise on Evidence, “although non-existing, a hallucination is not a representation, its content is a thing-in-itself.

Representations of hallucination as self-evidence and of self-evidence as hallucination tend to manifest themselves, in literary terms, in what is usually characterized as the fantastic.

M. Teixeira-Gomes represented the literary processes of hallucinatory evidence in terms which seem closer to the philosophical thought of Fernando Gil than to fantastic literature as such, placing on the same level of meaning the factual, the mythical and hallucinatory as complementary manifestations of what he characterized as his “theatre of the soul”.

ÍNDICE

Keywords: evidence, self-evidence, hallucination, theatre of the soul, Fernando Gil, M. Teixeira-Gomes

Palavras-chave: evidência, alucinação, teatro da alma, Fernando Gil, M. Teixeira-Gomes

AUTOR

HELDER MACEDO

King’s College, University of London, United Kingdom.

heldermacedo9@gmail.com

Foi Camoens Professor e é Emeritus Professor of Portuguese da Universidade de Londres, King’s College. A sua obra ensaística inclui livros sobre poesia medieval, Bernardim Ribeiro (Prémio da Academia das Ciências de Lisboa), Luís de Camões, Cesário Verde, uma colectânea de ensaios sobre autores portugueses e brasileiros e, com Fernando Gil, *Viagens do Olhar: Visão, Retrospecção e Profecia no Renascimento Português*, também publicado nos EUA (Prémios do PEN Clube Português e da Associação Internacional dos Críticos Literários). É autor de seis livros de poesia e de seis romances publicados em Portugal e no Brasil e com traduções em várias línguas.

He was Camoens Professor and is Emeritus Professor of Portuguese at the University of London, King’s College. His literary criticism includes books on medieval poetry, Bernardim Ribeiro (Prize of the Academy of Sciences of Lisbon), Luís de Camões, Cesário Verde, collected essays on Portuguese and Brazilian authors and, with Fernando Gil, *The Traveling Eye: Retrospection, Vision and Prophecy in the Portuguese Renaissance* (Prizes of the Portuguese PEN Club and the International

Association of Literary Critics). He is the author of six collections of poetry and of six novels published in Portugal and in Brazil and with translations in several languages.