

O “TEATRO DA ALMA” DE M. TEIXEIRA-GOMES

Helder Macedo*

Ao Fernando Gil,
presença ausente

No *Tratado da Evidência* Fernando Gil estabeleceu uma seminal relação entre a evidência e a alucinação. A evidência é 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 tem o cuidado de acentuar, “sem por isso ‘ser’, a alucinação não é uma representação, o seu conteúdo é uma coisa-em-si”.

M. Teixeira-Gomes configurou os processos da mente em termos relacionáveis com o pensamento de Fernando Gil. De uma perspectiva esteticamente estimulante e psicologicamente reveladora, descreve a sua relação com o mundo e com as artes como, simultaneamente, causa e produto de uma alucinatória inquietação que lhe permite obliterar as fronteiras entre o observado e o imaginado. Este elemento visionário é importante para entender a sua obra – e porventura também a sua vida – mas não tem sido suficientemente assinalado. A despeito de alguns estudos fundamentais, como os de Norberto Lopes, Urbano Tavares Rodrigues e David Mourão-Ferreira, Teixeira-Gomes continua a ser um escritor marginalizado. Tal como o seu amigo António Patrício – um sensualista enamorado pela morte – pertence a uma geração que foi deslocada do canon literário pelo modernismo. Recordarei sucintamente os factos principais da sua biografia:

Nasceu em Portimão em 27 de Maio de 1860, numa família de proprietários rurais com ligações comerciais no estrangeiro. Publicou, entre 1899 e 1909, cinco livros que revelam considerável talento literário, uma vasta cultura e uma atitude de inconformista celebração da sexualidade. Teve relações com muitas mulheres mas nunca se casou. Teve duas filhas.

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, 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 movi-

* King’s College London

mento sufragista, algumas das quais ele havia conhecido na intimidade de diferentes circunstâncias. Como comentou ironicamente, o representante de um país marginalizado e as marginalizadas sufragistas entenderam que se deviam ajudar mutuamente. Através delas teve acesso a várias notabilidades influentes e conseguiu estabelecer importantes alianças políticas com membros do governo e da família real inglesa. 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 Paes e declarado prisioneiro com residência fixa. Em altiva provocação, escolheu para residência prisional o luxuoso Hotel Avenida Palace de Lisboa. Sidónio Paes 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 da Paz em Paris e como Vice-Presidente da Assembleia Geral da Liga das Nações.

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. Tendo notado, com característica ironia, que estava no Tejo um navio chamado Zeus, que saía a 17 de Dezembro para o Norte de África, embarcou, exilou-se na Argélia e não voltou a Portugal. Depois de um hiato de dezasseis anos, produziu nos dezasseis anos de exílio 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.

Teixeira-Gomes foi portanto 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 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. Teria podido ser um escritor pós-moderno, se isso também não fosse um rótulo além de ser um anacronismo. Mais adequado (e para ele não teria sido um anacronismo) seria caracterizá-lo como 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 da palavra ter sido usada com a sua significação actual) era um feminista, entendendo a libertação da mulher como imprescindível para a liberdade do homem.

As suas obras mais notáveis escritas no exílio são as ficções das *Novelas Eróticas* (1934) e de *Maria Adelaide* (1938), bem como as cartas, reminiscências, fantasias e ensaios coligidos com os títulos de *Regressos* (1935), *Miscelânea* (1937) e *Carnaval Literário* (1939). Há um texto fundamental para a compreensão da sua complexa personalidade. Intitula-se “De tudo um pouco” e vem incluído no *Carnaval Literário*. De-

pois 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.”

Esse texto, publicado em 1939 e escrito no isolamento do exílio, não é tanto uma retrospectiva solitária quanto a imagem do desejo numa vida partilhada que continuasse a viver na imaginação. Teixeira-Gomes descrevera as circunstâncias psicológicas do seu exílio numa carta datada 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, 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”.

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 imagina pareça ter acontecido. Por isso, desde sempre, é no espaço ambíguo entre a imaginação e a memória que a ficção literária encontrou a sua morada mais propícia.

Noutra carta escrita em 1927 ao seu 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 habitar 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 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.” 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.”

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.

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 noutra contexto, em *Miscelânea*, “nem sempre a verdade é verosímil”. 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 sevillanos 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 “coisa em si” 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.

Outra das suas mais complexas *Novelas Eróticas*, *O Sítio da Mulher Morta*, também tem como base a troca de identidades entre dois corpos femininos. É igualmente uma obra de referência mitológica através das “maias”, que por sua vez são uma transposição ritualizada pelo imaginário popular do velho mito de Perséfone, que Plutão aprisionara nos Infernos. Segundo o mito, Plutão amava-a e ela teve por ele compaixão. Por isso 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 e 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 aceita ser reconhecida como outra mulher chamada Júlia que o narrador havia desejado, 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, “deses pequenos lírios roxos a que no Algarve chamam flores de Maio, e que era raro ver naquela região”. O possessivo marido que a assassinou e que, pela primeira vez, fora 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* numa prostituída Marta em quem reencontra uma virginal Júlia que houvesse amado, é e não é o Teixeira-Gomes autobiográfico que escreveu esta história em que imagina amores porventura por si próprio vividos mas ficticiamente atribuídos a uma personagem literária que só parcialmente coincide consigo.

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 misógeno 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 Mu-*

Iher de Gogol, onde o objecto do desejo é uma boneca insuflada que envergonha o amante quando do seu corpo perfeito sai um longo peido durante um jantar com os amigos.

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 civilisadíssimo Manuel Teixeira-Gomes? O narrador Ramiro d’Arge é o autor M. Teixeira-Gomes? Certamente que não. Mesmo que possa ter tido comportamentos semelhantes no seu passado senhorial, o autor dissociou-se do narrador.

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 beneficiara materialmente da sua protecção e os pais dela foram coniventes para 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 uma história que depois lhe conta, algo confusa mas com vibrante entusiasmo. A história 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 sequência alucinatória tem uma clara correspondência 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 de sexualidade proprietária, a ser executada no corpo de uma pubescente chamada Rosalina, de treze anos, a quem ensina a ler sentando-a no colo e com um braço à roda do seu pescoço. Num tempo em que as fronteiras da pedofilia eram mais biológicas do que éticas, a maior perversidade seria o uso da educação, que deveria ser um veículo para a liberdade, como um instrumento de opressão.

Teixeira-Gomes datou a novela *Maria Adelaide* de 1937, quando tinha setenta e sete anos. A sua escrita terá sido, portanto, muito próxima do texto incluído no *Carnaval Literário*, publicado em 1939, onde faz ponderadas considerações sobre a necessidade da libertação da mulher oprimida nas sociedades patriarcais. O regenerado mundo futuro visualizado por Teixeira-Gomes certamente não seria povoado de Galateas submetidas a quem delas se serve como estátuas de carne, e o narrador de *Maria Adelaide* certamente não teria lá lugar.

Duvido que Teixeira Gomes alguma vez aceitasse ser aproximado de Karl Marx, mas é interessante notar que partilham uma percepção fundamental: que a libertação dos oprimidos leva à libertação dos opressores. Ambos propõem visões do futuro que corrigissem as injustiças do presente como diversamente manifestadas na degradação do proletariado e na submissão das mulheres. E ambos viram, na sociedade em que viveram, sintomas concretos de uma inquietação propiciadora de uma sociedade mais justa. Mas aí as semelhanças cessam. Teixeira Gomes regia-se por um princípio de prazer que dificilmente seria aceitável por Marx. Era para o exercício da sua própria liberdade que preferia a mulher livre à mulher escrava.

É portanto significativo que essas três novelas paradigmáticas da sua obra – *A Cigana*, *O Sítio da Mulher Morta* e *Maria Adelaide* – incidam, simultaneamente, sobre a intermutabilidade dos corpos desejados e sobre a individualidade desses mesmos corpos em que o desejo se manifesta. Teixeira-Gomes não os reduz a meros objectos do desejo. Se alguma coisa, condena quem o faça. Mas reproduz as metamorfoses do desejo em imagens mentais tornadas corpos tangíveis pelas suas configurações sensoriais. E assim, embora cada identidade individual seja única, como projecções da mente tornam-se relacionáveis entre si. Esse processo é dramaticamente exemplificado no contexto de outra carta a António Patrício, datada de 1930 e também incluída em *Miscelânea*, onde estabelece uma complexa relação entre a nudez carnal e a sua transmutação na escultura clássica e renascentista antes de contar 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 compartilhado em zonas castas, impudicas 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.”

É óbvio, no entanto, 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 lubrifico na expressão totalizante de uma – como lhe chama – “harmonia cósmica” – e que – como explica – teria para si começado com a visão deleitada 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 revolto, 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...”

Teixeira-Gomes está assim a descrever a sensação de totalidade inerente à infância em termos de uma pulsante sexualidade que visasse a 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 no feminino. Desde sempre – e, na literatura portuguesa, tanto nas medievais Cantigas de Amigo quanto na épica camoniana – o “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 de Santa Teresa e a redutora sexualidade 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 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!...”

Na carta a António Patrício em que recorda os primeiros encontros do seu jovem corpo nu com a água do mar, Teixeira-Gomes estava simultaneamente a recordar a infância e a descrever uma experiência orgástica da harmonia cósmica. E é essa experiência da totalidade recuperada na sexualidade feminina que vai ser articulada com a fruição estética da escultura como representação da nudez dos corpos humanos e que, numa metamorfose estética 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 conseguí 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.” E então acrescenta, num parêntese explicativo do processo mental que também havia designado como o seu “teatro da alma”: “(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.)“ Sim, foi Teixeira-Gomes quem formulou esta percepção sobre o processo mental da alucinação, não foi Fernando Gil.

Teixeira-Gomes tem várias páginas de *Miscelânea* e do *Carnaval Literário* sobre as manifestações do Subconsciente, sobre o Inconsciente e, como já mencionei, sobre o desdobramento da personalidade. São temas recorrentes e diversamente manifestados no pensamento e na literatura do seu tempo. Mas o que de facto parece interessá-lo não é tanto a prospecção psicológica subjectiva quanto a relação objectivada entre a visão, a alucinação e a imaginação, que correspondem ao seu “teatro da alma”, onde o factual e o mítico – ver o que lá está e ver que 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, faz o seguinte comentário irónico: “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”. Mas desse perigo, como conclui com reiterada ironia sobre os dúbios produtos literários do Inconsciente, estaria defendido por outra característica da sua personalidade: “a inquietação”.

Regresso, assim, a onde comecei: à presença ausente de Fernando Gil. Creio que nunca falámos de Teixeira-Gomes. Mas esta releitura da sua obra é ainda parte do diálogo que o Fernando e eu iniciámos quando tínhamos nove ou dez anos e mantivemos durante mais de meio século, em partilhada inquietação.

No *Tratado da Evidência* Fernando Gil acentua que as alucinações são “nascidas da intolerância da frustração e do desejo”. O “teatro da alma” de M. Teixeira-Gomes é a configuração estética de uma equivalente inquietação. Mas, sendo assim, também é, como só as artes podem ser e a filosofia permite entender, a metamorfose da intolerância da frustração num desejo de partilha que a si próprio se bastasse.

Resumo: Este ensaio explora as relações entre imaginação e memória na expressão literária da sexualidade e das artes na obra de M. Teixeira-Gomes.

Teixeira-Gomes, um dos mais originais e menos entendidos escritores portugueses do Século XX, caracterizou o seu processo criativo como um “teatro da alma”. Em sua expressão estética, esse processo manifesta-se na relação entre

alucinação e evidência que o autor explicitamente associa com a sexualidade e com as artes.

Palavras-chave: Evidência, Alucinação, Imaginação, Memória, Inquietação, Sexualidade, Artes

Abstract: This essay explores the links between imagination and memory in the lit-

erary expression of sexuality and the arts in the work of M. Teixeira-Gomes.

Teixeira-Gomes, one of the 20th century's most original and least understood Portuguese writers, described his creative process as "a theatre of the soul". This process is aesthetically expressed in the linking of hal-

lucination and evidence, a relationship which the author explicitly associates with sexuality and the arts.

Keywords: *Evidence, Hallucination, Imagination, Memory, Disquiet, Sexuality, the Arts*