

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

Roberta Almeida Prado de Figueiredo Ferraz

TEIXEIRA DE PASCOAES REVISITADO:
um ensaio sobre literatura e ausência

São Paulo

2016

VERSÃO CORRIGIDA

Roberta Almeida Prado de Figueiredo Ferraz

TEIXEIRA DE PASCOAES REVISITADO:
um ensaio sobre literatura e ausência

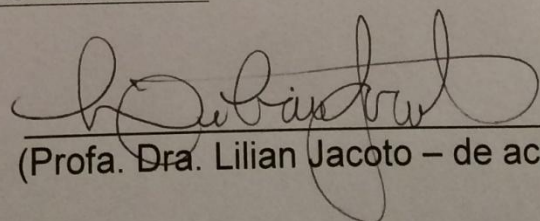
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientação: Profa. Dra. Lilian Jacoto

São Paulo

2016

VERSÃO CORRIGIDA



(Profa. Dra. Lilian Jacoto – de acordo)

Nome: FERRAZ, Roberta A. P. de F.

Título: Teixeira de Pascoaes revisitado: um ensaio sobre literatura e ausência

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. António Maria Maciel de Castro Feijó

Instituição: Universidade de Lisboa

Assinatura: _____

Profa. Dra. Sofia Maria de Sousa Silva

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Assinatura: _____

Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Profa Dra. Lilian Jacoto

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Ao Marcelo, meu melhor leitor.

Aos meus pais e minha avó Dida,
elos do que pulsa vivo da infância.

Ao Toronto e vô Gilberto,
os fantasmas do meu bailado.

À memória
da casa dos pastos das matas dos bichos e arredores
da *Fazenda Santa Fé*,
lugar que mais me chama quando estou dormindo.

AGRADECIMENTOS

À **FAPESP** – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – por ter proporcionado que este trabalho fosse exatamente como foi e pela leitura estimulante da/o parecerista.

À **Lili**, amiga-irmã, pelo incentivo incansável, a liberdade plena e a troca amorosa, ensinando-me, desde sempre, o lugar mais justo do conhecimento: a partilha, a generosidade, a viagem.

Aos amigos, professores e pesquisadores que, nos meios dos caminhos, chegaram com alguma boa nova, ajudando-me no durante: **Caio Gagliardi, Horácio Costa, Luis Maffei, Antonio Cardiello, Patrício Ferrari, Jerónimo Pizarro, Paola Poma, Dionísio Vila-Maior, Raquel Nobre Guerra, Sofia A. Carvalho, Virgínia Boechat, Danilo Bueno, Ana Cristina Joaquim, Leonardo de Barros, Renan Nuernberger, Carolina Serra Azul, Natanael P. Fernandes, Luis Melches, Cibele Lopresti, pesquisadores do NELLPE, Júlia de Carvalho Hansen, Bruno A. Matangrano e Duarte Braga.**

À Biblioteca Municipal de Amarante, na pessoa da muito atenciosa **D. Maria José**, que me abriu o espólio de Teixeira de Pascoaes.

À CASA DE PASCOAES e à sua família que ainda lá vive, que sempre muito afetuosamente me recebeu.

Aos irmãos íntimos do cotidiano, as horas fundamentais do drama & mais do riso: **Fernando Falcon, Fabio Abreu e Jurandy Valença.**

Ao querido **Lucas Simões**, pelo *NoTurna* que é infinito, tocando com as pontas dos dedos isso que é quase nada, a f(r)esta dos mortos nos retratos.

À **Virgínia Resende**, pela tradução deliciosa.

A todos os amigos que, num minuto ou tanto mais, dedicaram-se a trocar comigo umas palavras sobre Pascoaes: **Bruno, Carol B, Lauris, Carol Carvalho, Maria Antónia, Gabi, Diego B, Diego C, Tota, Mira, Bê, Annita, Sopht, Lorine, Ana R, Maiara, Andrea, Julieta e amado Filis.**

*Tu sabes que um deserto, seja de oiro,
Seja de amor, é a mesma solidão...*

Teixeira de Pascoaes

*E o verso a cada noite se fazendo
De sua sábia ausência*

Hilda Hilst

É preciso que o nosso espírito chegue a um princípio, em que o nosso coração acredite.

Teixeira de Pascoaes

RESUMO

FERRAZ, R. A. P. F. **Teixeira de Pascoaes revisitado: um ensaio sobre literatura e ausência**. 2016. 334 páginas. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A obra de Teixeira de Pascoaes, quando lida como um todo dialogante, sugere-nos a forma de um romance da saudade, na medida em que evoca a concepção romântica do romance como livro absoluto. Neste sentido, Pascoaes é um autor vinculado às questões maiores do Romantismo inicial: a imbricação sujeito-paisagem numa arte que se quer próxima da natureza; a diluição do eu na matéria da escrita; o sonho como acesso ao real; a fundação do mundo pela poesia; e a ironia como dispositivo de ambiguação. Estes temas e questões estéticos são revisitados sob sua poética da saudade, que, trabalhada ao longo de toda a obra, permite-nos que seja lida em potente intratextualidade. A saudade é, sobretudo, uma maneira de ler o humano a partir de seus sinais de ausência; e o lugar maior de visualização e encontro com a fantasmagoria do sujeito é a literatura. Tal princípio confere aos textos pascoaesianos uma dimensão metalinguística central, já que falar do fantasma é falar da imagem, suporte da escrita. Lê-se, aqui, portanto, a obra de Pascoaes como um ensaio sobre literatura e ausência, apontando nesta obra a sua complexidade, para além de um entendimento que o reduza a um nível ideológico (“saudosista”) ou anacrônico (numa disputa de primazia com a modernidade de Fernando Pessoa). Num exame da obra em sua totalidade, este trabalho pretende sublinhar a densidade da poética pascoaesiana pela leitura paradoxal da existência que ela realiza, e reavaliar o complexo lugar de Pascoaes no debate estético de fim de século, num mundo que via nascer a luz elétrica e a psicanálise, e em que o mistério noturno do sujeito começava a ser questionado com mais incisão, fora da tutela religiosa, em pura experimentação estética.

PALAVRAS-CHAVE: Teixeira de Pascoaes; saudade; Romantismo; Modernismo; Literatura e Ausência.

ABSTRACT

FERRAZ, R. A. P. F. **Teixeira de Pascoaes Revisited: an essay on literature and absence**. 2016. 334 pages. Doctoral Thesis. Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Teixeira de Pascoaes body of work, when observed as a whole, evokes a romantic conception of novels, as the absolute text, and suggests to readers a “*romance da saudade*”, for the author, *saudade* being absence’s potential to validate existence. In this regard, Pascoaes is connected to bigger questions in early Romanticism: the juxtaposition of the subject to the landscape as art close to nature; the dilution of the self when in written form; the dream as access to reality; the foundation of the world in poetry; and irony as an ambiguity device. These aesthetic issues and themes are revisited under his “*poética da saudade*”, a yearning for the absent love, present throughout his work, resulting in potent intratextuality. “*Saudade*” is, above all, the way to understand a person through the signs left by his or her absence. Literature offers the environment for the encounter of subject and phantasmagoria. These principles grant “*pascoesian*” texts a metalinguistic dimension, as talking about phantoms also refers to images as a support for the written text. It is therefore here, an essay about literature and absence, encompassing Pascoaes body of work, featuring its complexity beyond simplistic ideological (“*saudosista*”) or anachronic (counter positioning to Fernando Pessoa’s modernity) understandings. This thesis aims to examine the totality of Pascoaes oeuvre, highlighting its poetic density, the paradoxical characteristic of existence described by him, and stressing the complex positioning of the author in the aesthetic debate at the time when the world discovered electricity, psychoanalysis, and the nocturnal mystery of individuals was questioned incisively, outside religious spheres, in pure aesthetic experiment.

KEY WORDS: Teixeira de Pascoaes; saudade; Romanticism; Modernism; Literature and absence.

SUMÁRIO

Introdução	p. 12
1. O romance da saudade: fôlego intenso com que cantar a ausência	p. 18
1.2. “Marão: esse trovão empedernido”: Vida & Obra de Pascoaes	p. 56
1.2.1. Da infância à formação coimbrã: primeiros escritos	p. 80
1.2.1.1 O pai, a casa, a mãe	p. 83
1.2.1.2. O Marão	p. 92
1.2.1.3. A separação da paisagem e a morte da infância (1884-1910)	p. 96
1.1.1.4 O engajamento saudosista da revista <i>A Águia</i>	p. 122
1.1.1.5 Retorno ao Marão e a dedicação à escrita das biografias	p. 137
2 Pascoaes em seu tempo, saudade de quê?	p. 155
2.1 Neopaganismos finisseculares	p. 166
2.2 A religiosidade da Saudade: do panteísmo ao gnosticismo ateoteísta	p. 200
2.3 Crise e Continuidade do Romantismo	p. 233
2.3.1 Um Romantismo Português	p. 255
3 A obra como um romance da saudade	p. 266
3.1.1 A criança como morte-em-vida	p. 286
3.2 A imagem do pobre tolo: espelho do coração do romance	p. 291
Conclusão: ler Pascoaes no século XXI	p. 309
BIBLIOGRAFIA	p. 320
ANEXOS	
ANEXO 1 – Tabela das figuras / desenhos de Pascoaes	p. 325
ANEXO 2 – Biobibliografia Teixeira de Pascoaes	p. 325

Teixeira de Pascoaes revisitado:

um ensaio sobre literatura e ausência



[figura1]

Vi a sombra antes de ver a luz. Há uma tarde de Novembro que ficou, em mim, para sempre. É num fundo roxo e dourado, que o meu perfil de criança me aparece, ao longe, tão triste, mais um sentimento vago que uma forma definida. Nos primeiros tempos, vivemos mas não existimos. Eu era então uma alma a esboçar um corpo, e tudo era alma, diante de meus olhos.

Teixeira de Pascoaes

INTRODUÇÃO

Mas os homens e as cousas se indefinem
Nas nublosas distâncias da Natura,
Lá onde é tudo irmão do mesmo Ser

Teixeira de Pascoaes

Por onde começar a dizer *Pascoaes*? “Ama como a estrada começa”, deixou escrito Cesariny, na sua pílula maior de compreensão do gesto surrealista: a viagem de abrir-se, amorosamente, ao desdobrar das paisagens.

Pascoaes atravessou este trabalho puxando o nosso interesse para diversas frestas, todas elas janelas, muito possíveis, e com seus próprios desdobramentos: a relação transformada de duelo em dueto, tensa e quente, com Fernando Pessoa, relação que parece frequentar a maneira como boa parte da crítica inicia sua atenção a Pascoaes; a relação plurivocal com autores formadores do núcleo da Renascença Portuguesa, teóricos e prosadores dum ideário saudosista e também os poetas a que se convencionou nomear de tal forma, entre eles Jaime Cortesão, Mario Beirão, e aqueles, Leonardo Coimbra, Sampaio Bruno, entre tantos; podíamos também puxar conversa com os eleitos que se repetem vertiginosamente no texto e nas conferências do autor: Cervantes, em primeiro lugar, Agostinho da Cruz, Dante, Virgílio, Lucrécio, Camões, Guerra Junqueiro, Dostoievski – para citar apenas os de afinidade mais eloquente; podíamos, seguindo a trilha deste longo diálogo com a poesia europeia, pensar no lugar de Pascoaes em relação a uma *tradição*, ou ainda, se focássemos na insistência com que Pascoaes chama o Nietzsche das obras finais, pensar no seu lugar com a *crise de uma tradição*, crise que vai encontrar leite na questão religiosa, constante em seu pensamento poético; outro desdobramento, impossível por ele passarmos incólumes, é a relação que Pascoaes estabelece com a tradição cristã e, reescrevendo-a, alicerça sua poética da saudade, cerzida de uma espiritualidade e de uma religiosidade nada ortodoxas, íntimas tanto de um Nietzsche como de um São Paulo, ambos lidos em seus avessos, conforme a toada inflamada do poeta.

Ou seja, Pascoaes nos convida a falar de uma enormidade de temas, assuntos, relações que, obviamente, nunca poderia ser propósito de trabalho nenhum, embora encontremos grandes fôlegos críticos irmãos à sua obra, em trabalhos como o de António Cândido Franco, Luisa Borges e Mario Garcia, para citar alguns. Podíamos trazer à conversa os contemporâneos imediatos de Pascoaes que mais fizeram cena

numa história literária de Portugal, como Camilo Pessanha, Cesário Verde, Florbela Espanca, e também os outros de *Orpheu*, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Raul Leal. Lembrando ainda que há um Pascoaes não só anterior ao Pessoa mas posterior a ele, podíamos colocá-lo ao lado do ideário da Presença, estudar como esta revista, organizadora da crítica das literaturas nascentes do início do século XX, pôde ler Pascoaes ou não o pôde; poderíamos, para além disso, pensar a opção de Pascoaes de, a partir dos anos 30, quase exclusivamente, escrever textos em prosa, sendo a maioria deles as ‘quase-biografias’ de figuras centrais à história europeia depois do cristianismo, num entendimento singular que, corrompendo os dados mediados pela história destas mesmas figuras (ao não considerá-las a partir de uma visada estabelecida por sua recepção histórica mais oficial), acaba por vinculá-las à sua muito particular compreensão, numa escrita eivada de toda sua poética anterior.

Poderíamos tudo interromper, dedicando uma boa década àquela relação de intimidade visceral, ainda não de todo estudada, entre as poéticas da ausência de Raul Brandão e Pascoaes. Podíamos ainda falar do Pascoaes que Eugênio de Andrade leu, com carinho, ou do Pascoaes que Mário Cesariny não apenas leu, quando o descobriu nos anos 50, como também antologizou e que, a partir dos anos 70, foi ocupando um lugar de destaque na revisão que o surrealista quis fazer da literatura portuguesa, tendo em vista uma aproximação desta com o surrealismo, antes e depois deste, em França ou Portugal. Podíamos, com júbilo, enredar com minúcias a poética pascoaesiana ao *pólen* de Novalis e a seus contemporâneos do Romantismo alemão, num estudo exclusivo; ou ainda, trazendo-o para perto de uma tradição ainda mais próxima dele, a inglesa, pensar no magistral bailado de um par tão autêntico como o de Pascoaes e Blake. Indo para assuntos mais de outras bandas, podíamos nos interessar pelo Pascoaes que esforçadamente tentou conciliar, em seu pensamento filosófico-poético, o evolucionismo darwinista do séc. XIX, o republicanismo e o anarquismo políticos com uma religiosidade desimpedida, ainda cristã, mas também pagã, neoplatônica, gnóstica, mística, que encontraria na poesia o seu elo com a ciência, numa voga próxima da renovação do esoterismo no fim do século XIX. Podíamos ainda falar de um Pascoaes que, como comentaremos adiante, menos nos interessa; aquele que, durante alguns anos e (infelizmente) mais do que em alguns textos, buscou vincular a mundividência fantástica da saudade a uma ideia de pertencimento pátrio, no grandiloquente delírio do ‘saudosismo’, com o qual é impossível, hoje, estar de acordo, mas que pede para ser examinado em seu contexto,

fora do qual seus sentidos são adulterados. Outro Pascoaes, quase desconhecido, é aquele que, curiosamente, fará uma das primeiras viagens de automóvel pelo Norte de Portugal (em 1915), registrando-a em literatura, afinadíssimo com o frisson (que é também incômodo) das vanguardas, num impacto duplamente fascinado e aterrorizado pela novidade 'futurista' da experiência da velocidade. Podíamos, poderíamos, pudéssemos outro Pascoaes e mais outro... e podemos, mas não para aqui, podemos para o depois e torcemos para que a estrada siga convidativa, quando estas páginas chegarem ao seu provisório fim.

O que *escolhemos*, porém, dentre toda a massa complexa de temas e relações que a literatura de Pascoaes oferece, foi o que nos apareceu durante a leitura contínua da obra publicada, leitura por acaso um tanto quanto cronológica, que se nos foi indicando o mote central desta pesquisa. A *saudade* é palavra de abertura, de meio e de fechamento desta obra volumosa, produzida ao longo de 56 anos de escrita, começando em 1896 e terminando em 1952, com 59 títulos publicados em vida, 7 títulos póstumos, 11 inéditos, 7 volumes do epistolário e 10 antologias.

Organizando textualmente esta *poética da saudade*, imagens, figuras ou quase-personagens – oriundos da literatura, como Quixote, ou da própria 'casa' de Pascoaes, como a criada Lucrecia – bailam, juntos, numa mesma frase infinita, do seu começo ao seu fim. Uma paisagem se insere como eixo (buraco negro, centro do vácuo proliferador) e se mantém, espiral dantesca por onde Pascoaes viaja a sua obra, num subir e descer noturno, pelas mais diversas margens do sonho: o Marão. Mar de montanhas que se fará arquétipo de toda e qualquer paisagem iniciática, indo muito além da especificidade local de seu nome que, para Pascoaes, será som relampejante de um eco de mar imenso: *mar-ão*.

A obra, território de figuras (espectros potentes resvalando e fluindo entre 'quase-personagens'), personagens-quase, cenas, paisagens, refrões de uma deambulação sugerindo comentários que vão e voltam à pele do texto; todos enlaçados por um paralelismo entre a voz do eu lírico, nos poemas, e a do narrador-personagem, na prosa. Estes elementos forjam o *ritmo* da obra, falam de uma mundividência literária específica, singular: o cosmos poético de Pascoaes, território textual onde a grande figura do fantasma impera, um eco enevado da voz, onde bailam as coisas movidas pela saudade. A sensação primeira e mais eloquente, ao findarmos a leitura da obra é, de que nela não há começo ou fim, disposta numa lógica circular. Os livros embaralharam-se e algo cheio de camadas, volumes e

profundidades, deixa-se então entrever: *a obra* como um corpo único, partes de uma unidade afetiva que Pascoaes nomeou de *saudade*.

Não é a primeira vez que leitores e críticos acusam esse *continuum*, lendo Pascoaes. Mas quase todos estes trataram essa ocorrência como uma, digamos, ‘quase-obviedade’, que não ofereceria muito mais a dizer, não apontando nesta ‘macroestrutura’ a própria realização ‘em texto’, em sua profunda intratextualidade, o arranjo textual, ou melhor, a forma mesmo da escrita da saudade. António Cândido Franco, crítico português que tem dedicado assídua e importante atenção à obra pascoaesiana e, também, o poeta Mário Cesariny, deixaram dito com mais clareza isto que nos parece ser a grande estrutura da literatura de Pascoaes, fazendo da *saudade* mais do que um tema, uma obsessão, uma visão de mundo ou uma, quiçá, ‘filosofia’ ou ‘metafísica religiosa’; o tratamento da linguagem é, a nosso ver, o que faz da saudade uma poética e faz, desta obra um possível *romance da saudade*, um romance metalinguístico, uma longa obra sobre um obrar longo; um obrar, na linguagem, aquele entendimento do ser e do mundo que, nesta poética, são matéria do que o autor nomeou diante do impacto da distância no sujeito. Distância que, por sua vez, encarnada no ser da linguagem se faz, ela própria, potência da saudade. “Toda literatura é elegíaca”, escreveu Silvina Rodrigues Lopes (LOPES, 2012, p. 11). É este entendimento da criação poética que se revela na obra lida como um todo, com suas partes intimamente dialogantes, mas soltas, rodopiantes, remanejáveis, libertas de sua cronologia, num funcionamento espiral e circular conforme atuam fantasia e memória em sua poética motriz – a saudade, lugar afetivo de uma memória antiquíssima, memória móvel e hesitante que, atravessando o sujeito, dá-lhe a espessura de um tempo desautomatizado, ou seja, inventivo e potente, na fundição de corpo e ausência, enquanto encontro simultâneo e poético de passado e futuro.

Todo esse ‘cosmos poético’, formado, como dissemos, também a partir de dados memorialísticos de Pascoaes, numa escrita que mescla ficção e autobiografia, está apresentado no mais longo capítulo de nosso trabalho, o capítulo 1, como um convite à leitura. Lançamos os temas todos de nossa análise a trechos das obras do autor, apontando já o que tratamos com mais vagar nos capítulos 2 e 3.

Ao lermos Pascoaes como autor de uma *única obra*, que se dá a ler enquanto *romance da saudade*, pensamos então no que há de moderno neste feito, e ao pensarmos *nesta* modernidade de Pascoaes não podemos deixar de considerá-la em sua relação com a poética do Romantismo de Jena, quando os irmãos Schlegel

publicam a revista *Athenaeum* em 1800, propondo ali o começo de uma reviravolta estética que legou à literatura a sua, ainda moderna e nossa, intensa atividade de reflexão sobre si mesma. Ao evidenciarmos a macroestrutura textual da poética da saudade, um outro tema emerge, de fundamental importância: a questão do autor e de sua imbricação na obra (questão que Fernando Pessoa levantará também, ao longo de sua obra, sob a alcunha do *fingimento*). Trata-se de um tema de inquestionável importância na obra pascoaesiana, já que grande parte dos elementos e figuras que se repetem (o ‘bailado’ da obra), em ritornelo, são referências de origem autobiográfica. Ainda que a obra lida não acuse uma antevisão de projeto literário por parte do autor – embora a intencionalidade seja um dado imponderável –, de alguma maneira, acaba por se realizar numa evidente continuidade e diálogo, tão coesa em si mesma, que nos leva a querer lê-lo, o tema da construção da autoria e a fundação memorialística da ficção, como questão central à obra pascoaesiana.

Afinal, que eu lírico e narrador são esses, ou ainda é esse, que nunca chega a se desidentificar de uma instância supra-narrativa? Acima (dentro) do narrador e do eu lírico haverá um orquestrador maior, um *supranarrador-lírico*, entre autor e obra? Ou será esta a instância a que justamente chamamos de ‘autor’? E o que resta, ‘fora do autor’, que venha a ser de um Pascoaes extra-literário? De que maneira essa ‘biografia exterior’¹, que não pertence ao texto, que não aparece nele, vem a se diferenciar da ‘biografia interior’, feita literatura? Perguntamo-nos, ao vermos no texto, à maneira surrealista, fatos, circunstâncias, datas, nomes, afetos e leituras de um Pascoaes, cuja dimensão exterior-interior de uma biografia se desmonta, plasmando(-se/-os) na trama textual, seja ela a poesia inaugural da obra ou a sua prosa poética final. A continuidade da obra nos impulsiona à fusão de gêneros (fragmentos de um romance inacabado?), que Pascoaes opera com maestria, levando-nos a desconhecer limites muito explícitos entre o que seja da ordem do literário, do comentário, do ensaio, do pensamento poético e filosófico, e o que seja, simplesmente, da ordem do vivo, da vida. Enfim, e ao fim: tudo é literatura.

No capítulo 2, portanto, debatemos o contexto da obra pascoaesiana, ao lado de outros autores que lhe foram contemporâneos, focando, principalmente, na ‘reação’ da saudade em relação ao decadentismo e aspectos das vanguardas. Para além da obra como um todo, lida enquanto *romance*; e, para além da con-fusão de gêneros

¹ Fazendo uso de um termo elucidativo de Eugênio de Andrade, “biografia exterior”, em ensaio sobre o poeta (2013, p. 56).

literários, numa voz autoral que se espraia do autobiográfico ao biográfico, passando por diversas modulações que vão do eu ao outro; há, como não poderia deixar de ser, no estudo da obra pascoaesiana, em seu tempo e contexto, o encontro e embate com a obra de Pessoa, formando Pascoaes e Pessoa uma parêntese luminosa, da qual destacaremos alguns feixes de luz, na intenção de que o leitor possa, ele mesmo, notar a grandeza de um debate aberto entre estes dois nomes modulares do início literário do século XX português. Sendo Pessoa aquele que não apenas se iniciara na escrita, enquanto crítico, tornando-se, sem dúvidas, uma das mais lúcidas vozes da literatura de seu tempo, é de se esperar que ele ocupe, em nossa leitura, lugar querido e consentido, no vira e mexe do tratar com a mundividência pascoaesiana que, ao fim e ao cabo, vem falar do 'lugar' de Pascoaes na literatura de seu tempo.

No capítulo 3, voltamos à especificidade da concepção romântica do *romance*, para explicitarmos os elos poéticos da saudade ao longo da obra, tendo, ao centro, a obra pascoaesiana d'*O Pobre Tolo* e sua figura homônima, o arquétipo caricatural do poeta que, meio homem, meio jerico, defende a postura *saudosa* do *quase*, contínua hesitação entre o sonho e o real. Se esta obra, que teve sua 1ª edição em 1924, abunda na reflexão e na escrita da saudade nas obras posteriores de Pascoaes, notamos que, antes dela, sua gestação se preparava, numa escrita saudosa também contínua, que seguia ao encontro dessa *figura*, que lhe regesse a obra. É a figura do pobre tolo que melhor nos oferece o imaginário da ausência operante, guiado pela imagem maior da criança perdida, a 'criança-como-morte-em-vida', força *geniosa* que conduz o pobre tolo poeta, tanto à fantasmagoria da origem quanto à do futuro, na escrita de seu 'verbo escuro'. A obra de Pascoaes, tendo a saudade no centro sob a figura do pobre tolo, nos fala de uma escrita intratextual e metalinguística e faz, da saudade, mais do que um tema, uma arte poética, cuja investigação coloca-se sobre o seu mais íntimo: a elaboração da imagem poética, no seu elo tenso de linguagem e ausência. É neste sentido que entendemos a escrita pascoaesiana: como um longo *romance da saudade*, cujo tema central é um bailado ensaístico, errante, recorrente e repetitivo entre *literatura e ausência*.

1. O romance da saudade: fôlego intenso com que cantar a ausência

jardins inabitados pensamentos
pretensas palavras em
pedaços
jardins ausenta-se
a lua figura de
uma falta contemplada
jardins extremos dessa ausência
de jardins anteriores que
recuam
ausência frequentada sem
mistério
céu que recua
sem pergunta

Ana Cristina Cesar

Apagado de tanta luz que deu
Frio de tanto calor que derramou

(versos que Pascoaes escreveu para seu epitáfio)

Numa obra aberta, cheia de frestas ou, como diria Breton, ‘vasos comunicantes’, qualquer trecho de poema ou fragmento de sua prosa, ou mesmo um recorte de um aforismo, é estrada com que entrar no ritmo. Começar em Pascoaes, neste romance que também configura um ‘bailado’ (pensamos no título fundamental de 1921), dispomo-nos à obra em seu devir inacabado: toda e qualquer página é um convite e esta infinita possibilidade de entrada & saída, desimpedida, é o que, logo de início, já nos confere a chance de *ler a obra como um todo*, pois suas partes não só se autorreferem como são intercambiáveis. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, dirá Mallarmé, sobre a impossibilidade de se percorrer (e jogar com, esgotando-os) *todos* os caminhos da linguagem. Haverá sempre uma fenda outra, uma contaminação improvável, um acaso outro desta mesma fenda, um *infinito* enfim excitantemente aberto (aberto inclusive ao mesmo de sua própria repetição), e angustiosamente *fora* de nossas desejosas previsões de percurso. Se o jogo do vivo – isso que Pascoaes nomeará o ‘bailado’, a ‘mascarada’ carnavalesco-sublime da tragicomédia humana – não abole o acaso, deixemos que o acaso nos lance a qualquer estrada por onde (re)começar o baile: por *acaso*, começemos com um dos primeiros livros de poemas, quando Pascoaes estreava, perto de seus 20 anos de idade. Trata-se de *Sempre*, de 1898, cujo poema de abertura, sem título, bem podemos ler junto com um dos últimos

textos, a conferência lida pelo poeta em 1952, seis meses antes de seu falecimento, publicado postumamente com o título “Da Saudade”.

Sem abolir o acaso, acaso de *um* ser texto inicial e *outro* pronunciamento derradeiro, vejamos como facilmente podemos trocá-los de lugar, erigindo assim aquela espiral contínua, *ou o poema contínuo*, que é como gostamos de ler a obra pascoaesiana, na dinâmica de que “todas as cousas saíram da noite e todas regressam ao seu ventre” (PASCOAES, 1987a, p. 49). No poema de abertura de *Sempre*, em seus versos iniciais, lemos:

Numa caverna escura,
Aberta em rocha dura,
Ganham formas fantásticas as cousas...
E, em vagas atitudes misteriosas,
Dançam ignotas sombras, nas paredes.
Também no meu espírito profundo,
Íntima gruta múrmura de sedes,
Tudo o que ele criara e tudo quanto
Descobre o nosso olhar,
A estrela de alva, a pedra do meu lar,
A Saudade que é mãe do nosso canto
E a eterna luz do mundo,
- Toma formas estranhas, sem sentido,
Que nunca imaginei...
E vendo-as, dentro em mim, surpreendido,
Eu tive medo delas, e gritei...

(PASCOAES, 1997, p. 101) (grifo nosso)

Vejamos agora como começou Pascoaes a conferência lida em 1952, considerada pelo crítico Mário Garcia como o seu “testamento poético” (PASCOAES, 1988, p. 231), última situação em que Pascoaes apareceu em público:

Começarei por um pequeno Prefácio em verso. Não é o verso anterior à prosa? Porquê? Porque adere mais facilmente à memória – o que é já um argumento a favor da índole musical do Ser. E, por virtude desta índole, poderemos considerá-lo como o produto da combinação harmoniosa, ou construtiva, de duas forças agindo em dois sentidos opostos, isto é, no do futuro e no do passado. Ora, estas duas forças, numa só, descrevem o perfil divino da Saudade, que é a nossa alma e a do mundo.

Que são as lágrimas das cousas,
Cantadas por Virgílio?
A dorida lembrança do Passado.
E as frols do verde pino, ó Dom Dinis?

A edênica esperança no Futuro.
E eis a saudade minha, a luz divina,
Nos versos de Agostinho.
Vede um conceito místico e lusíada
Da vida e do universo.
Todo o canto profundo se converte
Em alto pensamento.
O próprio ideal platônico nasceu
Do canto das esferas.
E, por isso, a verdade é mais amiga
De Platão que de Aristóteles;
E é mais de Paulo que de Pedro,
E mais do que da *Suma*
Das *Confissões*.

O que tenho dito em prosa e verso da Saudade!
(PASCOAES, 1998, pp. 231-231).

No primeiro poema, composto majoritariamente por versos hexassílabos e decassílabos heroicos, lemos, em um tom altissonante, um ‘abre-alas’ do *romance da saudade*, em que o eu lírico apresenta-nos um sujeito, mergulhado na memória daquela caverna platônica que, como sabemos, se faz um dos principais arquétipos do tema do duplo no pensamento filosófico ocidental. A caverna, no poema, ela mesma se duplica interiormente, para dentro do “espírito profundo / íntima gruta múrmura de sedes” do ser ‘narrado’, assombrado com a revelação do princípio de alternâncias (fora/dentro, aparência/aparição) que será a mola de todo canto, o desejo ou “sede” que nele murmura. Murmúrio que é nascente e foz de um canto e de um grito, colados, univitelinos. A saudade mostra-se uma mãe dupla, de terror e fascínio, fragilidade e poder, dando ao ser a revelação de sua condição partida, duplicada, expressa pelo recorrente binômio canto/grito, pois como dirá o narrador dos fragmentos de *Verbo Escuro* (1914), “contemplar é ser, de algum modo, a figura contemplada” (PASCOAES, 1999, p. 80). Ou seja, cantar é duplicar, fissurar.

Partindo de uma visão platônica, mas seguindo outra direção, o mundo vislumbrado das sombras não se dá, no poema, enquanto corruptela de um mundo ideal, cuja luz se encontraria fora da caverna, no alcance abstrato de uma luz entendida como ‘razão’. O espectador da caverna, desdobrando-se a olhar a sua própria gruta múrmura, percebe nas sombras uma poderosa plasticidade imaginária que não só revela mas relaciona o dentro e o fora, os duplos. É neste torvelinho sombrio que o acesso à visão ‘potente’ se configura, transfigurando “tudo quanto descobre o nosso olhar”, surpreendendo o sujeito para o mistério das coisas, mistério

que abre, inicia, saúda, o canto, *canto saudoso* jamais desvinculado de seu simultâneo grito: “(...) o medo, quando nos empece, vem de longe; traz poeira da *via láctea*, na túnica flutuante de sombras... / (...) o homem solitário canta; e o seu cantar alumia; espalha os medos” (PASCOAES, 1999, p. 96). Refletindo a caverna platônica em outra gruta íntima, um duplo do escuro “no meu ser profundo”, anuncia-se a problemática do *ver pascoaesiano*, que formará e qualificará a poética da saudade. Se, segundo Platão, as formas vistas, pelo olhar sensível, corpóreo, são já formas fantásticas de aparências ‘falsas’, que iludem; no sujeito pascoaesiano, o ver a aparência, ao invés de convidar, incomodando, à razão da alma (reino suposto da Verdade, da Beleza e do Bem platônicos), entreabre mais uma gruta, desperta o olhar ‘onírico’ que é o ver do espírito, o ‘ver espiritual’: “Na orgânica de um olho, (...), anuncia-se uma arte que excede o imaginável” (PASCOAES, 1993, p. 8). Adensa-se, assim, o apelo do fantástico, como se a verdade não se encontrasse ‘fora da caverna’, na ‘luminosidade perfeita’ da alma, mas no desejo de descida obscura, em que o ser se vê sujeito da criação (todo o visível se torna criação do sujeito que vê, experiência subjetiva). Em *O Homem Universal*, Pascoaes explica:

Avisto sempre, na paisagem, uma forma concreta ou revelada e outra, a revelar-se vagamente. É assim o nosso rosto: um desenho e um esboço, a imagem definida a indefinir-se numa expressão misteriosa. A estátua esconde o estatuário; e o ser a sua razão de ser. O *conhecido* emerge do *ignoto*, onde o nosso instinto abre os olhos subterrâneos, que transformam a treva em claridade (PASCOAES, 1993, p. 7)

O ver o invisível, cismar e meditar nele, desperta-lhe o *grito* e o *medo*, a tonalidade vocal que, levada ao grau máximo da dor, será motor de revelação do mundo pascoaesiano, devido à ‘índole musical do ser’ que escuta e ressoa a respiração da matéria, tornando possível o canto amoroso: “Sem simpatia não há compreensão, não há luz nos olhos nem transparência nas coisas. Ver é ver amorosamente” (PASCOAES, 1993, p. 5). No texto “Da Saudade”, de 1952, encontramos, mais uma vez, outras das inúmeras definições e exemplos que compõem a poética da saudade, revolvendo-se sobre aquele poema primeiro, de 1898. O movimento duplo entre exterior e interior (o ver que acorda o visionar, o imaginar, que por sua vez se plasma no visível) é aqui também ressaltado enquanto “índole musical do ser”, fusionando os sentidos do ‘ver’ e do ‘ouvir’, sentidos primaciais

à poética pascoaesiana. O ver e o ouvir, na obra de Pascoaes, intimamente ligados, vinculam-se então, a formar a seguinte engrenagem lírica: o visível, estimulado pelo canto (voz do poeta), faz ver e ouvir o invisível (sopro da musa, ressoar da matéria), coração do texto que é também coração da saudade: “E todo canto profundo se converte / Em alto pensamento”.

Se a “música das esferas” move o canto, o canto, convertendo-se em “alto pensamento” (re-)move o ser, fazendo-se sensível à imaginação do real, acionado por sua ‘natural’ aderência à memória das coisas. É pelo *ser* se fazer ritmo, movido por forças contrárias, que ele e as coisas se identificam na saudade, a “mãe do nosso canto”. Para Pascoaes, o ser é saudoso. E onde encontraria ele espelho mais propício à sua compreensão de ausência e presença conjugadas? No canto, na poesia: em Virgílio, com D. Dinis, em Frei Agostinho da Cruz. A ‘verdade’ da saudade, sendo poética, é “mais amiga” da paixão de Paulo, metáfora da revelação instintiva que irrompe no ser², do que da doutrinação de um Pedro; mais “íntima das *Confissões*” nas dúvidas de uma fé pulsante, em Santo Agostinho, do que das deambulações, a seu ver, frias e classificadoras, de um S. Tomás de Aquino. É nesta grade de valores que entrevemos a defesa de uma poética do insondável espontâneo, cujo acento emocional (a emoção, o encontro instintivo, a aparição afetiva co-movem as coisas, a matéria viva) aproxima-se daquela força poética romântica chamada *gênio*.

Antes de avançarmos, neste ‘fôlego intenso com que cantar a ausência’ entranhado na poética pascoaesiana, façamos um rápido desvio de caminho, uma pausa dedicada ao coro das epígrafes coladas na abertura deste capítulo e aos desenhos de Pascoaes apresentados na sequência, desenhos que nós intentamos ler como autorretratos de sua escrita, *autorretratos da saudade*. Pascoaes desenhava, principalmente aquarelas, e seus desenhos, embora não tenham tido, para o autor, qualquer atenção mais profissional, não deixam de dialogar com sua obra escrita, de modo bastante especial. Recolhidos postumamente e publicados em 2002, seus *Desenhos* são mais uma extensão poética da saudade: abundam paisagens outonais, sua ‘visão’ espectral do Marão, retratos borrados, autorretratos, desenhos de ‘quase-personagens’ recorrentes de sua vida e obra, como a criada Lucrecia, presente em

² Como veremos adiante, em *São Paulo* (de 1934) Pascoaes defende, com vigor, a dinâmica da conversão cristã enquanto *aparição*, que surge como um relâmpago, em Paulo, no meio da estrada de Damasco. A maneira como procede a ‘conversão’ de Paulo em cristão, portanto, é por meio de um encontro ‘sublime’ e pessoal, indizível quase e fora de qualquer doutrina. Trata-se de uma poética ‘iluminação interior’ em seu contato com a paisagem (no caso de Paulo, a estrada de Damasco), a maior das forças ‘sobrenaturais’ em que se encontra o sujeito, em seu drama ontológico de nomear a ausência (e o sagrado) por meio da linguagem.

boa parte da obra do autor; e também imagens do ‘Pobre Tolo’ que, a nosso ver, ocupa lugar central no *romance da saudade*. O título homônimo de Pascoaes teve duas versões, uma em prosa, publicada em 1924 e a segunda, transformada em versos, em 1930.

Traremos alguns dos desenhos de Pascoaes ao longo de nosso trabalho, não apenas porque eles sublinham, em seus traços, a qualidade do *ver saudoso* que a obra elabora, como também por verificarmos, no Pascoaes poeta e pintor, um exercício de pluriexpressão artística, em afinidade tanto com a figura do poeta romântico (mais especialmente, o caso único de Blake), quanto com o surrealismo, lembrando o exemplo já citado de Cesariny, ele também poeta e pintor.

Iniciamos assim a ignição da ‘máquina lírica’, como diria Herberto Helder, pela triangulação sugerida (entre imagens e epígrafes) envolvendo as noções poéticas de *sujeito*, *lua* e *ausência*, noções pelas quais a figura do Pobre Tolo se pauta, fazendo-se aquele que “Vive no seu fantasma (...) / Mas não deixa de amar a Natureza” (PASCOAES, 2000, p. 197), conforme podemos ler nos seguintes trechos de sua 2ª versão, de 1930:

[trecho 1]

Ó pobre tolo,
Tens um sentido astral da realidade,
Afinado por todas as quimeras
E por todos os sonhos que voaram
Dessa frente, perdida além das nuvens,
Onde os tolos assistem, espantados,
Ao nascimento duma estrela, e ficam
Radiantes de alegria para sempre.

Amas a realidade, porque, enfim,
Vês a substância eterna que se eleva,
Cá fora, em claras formas. Vês a alma
Irromper do Invisível, ganhar corpo,
Até se tornar fria e quase morta.
Mas aparece e é tudo (...). (PASCOAES, 2000, p. 196)

[trecho 2]

O tolo ocupa o centro do Universo.
E firma os pés no solo, - esse lajedo...
Sente duro contacto, uma impressão
De estar, de ser, ali, naquele ponto
Material dum sonho, porque o espaço
É sonho que se expande e se condensa
Em luminosos mundos, sobre os quais
Divagam sombras, vultos e figuras,
Reflectidas do Longe (idem, p. 198)

[trecho 3]

É memória de dor o pobre tolo.
A vida é só memória. Nós que somos?

Reflexos, aparências ilusórias,
Projectadas na terra, baço espelho,
Onde as claras imagens desfalecem.
Por isso, o que ele sofre neste mundo
É lembrança de tudo o que sofreu
Lá onde a Realidade é eterno incêndio;
E os anjos e demônios são figuras
Expressivas, dramáticas, acesas!

(...)

Aviva-lhes as saudades mais antigas;
Retoca-as, num enlevo de pintora...
E põe-se-lhe a cantar, às horas mortas,
Não sei que negra e funda melopeia,
Roubada ao mar e aos ventos outonais,
E a todas as soturnas e confusas,
Tristes lamentações misteriosas... (idem, p 229)

[trecho 4]

Nasce o luar para os ermos cemitérios;
É o mármore das campas pobrezinhas...
A cal branca dos velhos campanários,
Das pequenas ermidas que reluzem
Nas solidão dos montes. Nasce a Lua
Para os mochos nocturnos, para os lobos
Famintos, esqueléticos, parados
Sobre rochas de bronze em pedestal,
Para as fontes que choram nasce a Lua...
Para as ruínas de Mênfis, no deserto,
E para as brancas velas, no alto mar...
Para os tolos da ideal melancolia,
Esses visionários do crepúsculo
Que se vestem de luto ao pôr do Sol...
E para os sacerdotes do Silêncio
Que, à sombra das Pirâmides, celebram
Ignotos ritos em louvor da Esfinge...
O luar é para almas de luar
Que adoram a penumbra e aquele vago
Em que todas as cousas se indefinem,
E são revelações misteriosas
Do espírito infinito da Natura (idem, pp. 250-251).

[trecho 5]

Contempla as verdes águas fugidias,
Onde os verdes salgueiros se retratam,
Surpreendidos, imóveis e suspensos!
E, na memória, íntimo espelho,
Contempla outras imagens, que aparecem,
Cheias de claridade ou quase incertas,
Num fundo escurecido e perturbado:
As próximas, a tinta colorida;
As remotas apagam-se, imitando
No último instante o esboço inicial.

Vê máscaras violentas de expressão,
Como sonâmbulas visões febris,
Entre sanguíneas chamas que deliram...
(idem, p. 256).

O tolo é um pobre bicho lunar, meio homem e meio jerico, oscilando nesta imensa e tenebrosa forma do 'quase' (para Pascoaes, a criação, o mundo, são esboços), plasmada pelo impacto do remoto, fazendo da voz poética a expressão de um 'íntimo espelho' feito de memória e paisagem, espacialidades sensíveis da ausência. Tendo esse ambiente como fundo, o poema 'Poesia', de Ana Cristina César, é aqui chamado, como se num ensaio de orquestra, viesse para afinar (nossas) cordas, falando à suspensão da beleza, pensamento alquebrado em que fulgura um jardim (inabitado), de onde contemplar o poema lunar, e com lunar dizer-se *lacunar*. Seu corpo de falta extrema, cuja luz é reflexo (espelho) de sua própria ausência, esta presença que regula nossas águas em seu intocável de noite e rotação, recusando o mistério de qualquer claridade diurna e só se movendo em recusar: desfazimentos, suspensões, rotações, ausências. Perguntamos a nós próprios: desde quando *cantar é saudar a falta*? Como dizer do que, aqui, vive-se em irmandade (entre o acaso de tantas outras, tão possíveis quanto improváveis), entre Ana Cristina César e Teixeira de Pascoaes?

É deste gesto antiquíssimo de, dentro da noite, contemplar a própria solidão, que chamamos Pascoaes e suas companhias, seus pares, em nós. Gesto antigo, de saudação constante de um mistério tão pleno quanto opaco, de ausências que se frequentam no amoroso render-se à imaginação de invisíveis férteis (Pascoaes) ou mistérios de que, repetidamente, se recusa (Ana C.). Também Álvaro de Campos terá em "Dois Excertos de Ode" (1914), cantado: "Vem, Noite, antiquíssima e idêntica / Noite Rainha nascida destronada, / Noite igual por dentro ao silêncio, Noite / Com as estrelas lantejoulas rápidas / No teu vestido franjado de Infinito (...)" (PESSOA, 1998, p. 311), pouco depois de Pascoaes ter saudado a sua *Senhora da Noite*, em 1909, e já um tanto depois de Novalis nos ter deixado os seus *Hinos à Noite*, de 1800, apresentados uma primeira vez na citada revista inauguradora do romantismo alemão, *Athenaeum*. Gesto antigo, antiquíssimo, que depois dos tempos de Ana C., os idos anos 70 cariocas, nos chegará ainda mais silencioso? Carregado por uma sintaxe sem elos fixos, irrompem imagens instantâneas de jardins, mudez e ausências, sem já necessidade de mistério ou envolvimento, sem já uma possibilidade de adesão liberta da ironia e do cansaço. Será?

Jardins-aí, aqui, a solidão e a noite, quiçá a mesma, 'antiquíssima e idêntica', e nós (quiçá?) *outros* diante dela. Nota-se um ruído imediato neste envolvimento da ausência com os tempos e modos de Ana C. e Pascoaes: tudo que o poeta português

parece ter feito em vida, no texto, foi, ao contrário da recusa contemporânea de Ana C., perguntar numa investigação intensa, alçando a voz à altura do seu enorme desejo (de velar e desvelar as coisas), numa potência ainda remanescente daquele *fôlego romântico*. Haveria mesmo um gesto definitivo de recusa e recuo perante a noite, em sua densa carga simbólica, ativadora dos mistérios e do canto? Que poeta, hoje, amanhã, não procurará, na imagem noturna, o início (ou o fim) de um poema muito antigo, invisível e jamais escrito? Olhar a noite é abrir-se, em Pascoaes, à visão do invisível. Ler Pascoaes é, portanto, buscar *ver* esta noite, vertida em obra, feita matéria do texto; este modo de ver que, um século depois, já filtrado pela educação moderna das retinas, aponta a (aparente) recusa daqueles óculos escuros da poeta carioca.

Ainda assim, apesar do século XX ter se tornado uma árdua travessia de sucessivos desencantos, na voz de seus principais autores, não descuidemos da afirmativa de Kant que, nas *Considerações sobre o Belo e o Sublime*, revelou: “A noite é sublime, o dia é belo” (apud SILVINA LOPES, 1990, p. 19).

Pascoaes em *A Beira (num relâmpago)* (1916) mostra-nos como fica o sujeito em seu contágio com a noite, por meio de um narrador que é viajante noturno pelo Marão:

O desnudor palor dos ermos píncaros, em fantásticos recortes, o extenso deserto noturno e montanhoso, a ausência de vida, os longes consumidos, o grande panorama escuro, em súbitas elevações iluminadas e súbitos vales negros, reproduzem neste planeta os aspectos fúnebres da Lua.

Estremeço, empalideço intimamente. Todo o meu ser é um espanto sem palavras, uma comoção intraduzível, em que ele se perde nas alturas, identificado com a noite. Via-me reduzido a um sonho já sonhado por outra criatura. Só quem for amado terá de si próprio semelhante sensação (PASCOAES, 1994a, p. 87).

Pascoaes frequentou a ausência enquanto carga repleta de mistério, aquela que se oferta ao ouvido atento do poeta-profeta ou ainda que, só a este, deixa ouvir sua recusa em desvendar-se, aumentando-lhe a tensão. Afirmção e recusa, portanto, ei-lo: *o lugar da ausência*, garantindo, no entender de Pascoaes, a nossa condição tragicômica, feita simultaneamente de afirmação e negação, um invisível-visível, “um cômico duelo, na escuridão, sem testemunhas” (PASCOAES, 2000, p. 60), arfante, hesitante:

A distância é a medida das cousas. Assim o volume destas diminui na proporção em que ela aumenta; e aumenta na proporção que a distância diminui. Aumenta e diminui, diminui e aumenta, numa perpétua hesitação entre o visível e o invisível ou, antes, entre visto e o visionado, o racional e o fantástico. Que é a lua a trezentos mil quilômetros? Uma cara branca a engordar e a emagrecer, a emagrecer e a engordar, num eterno pasmo de silenciosa idiotia (PASCOAES, 1945, p. 244).

Talvez hoje, em 2016, trinta anos depois do suicídio da poeta carioca, não seja possível entregar ambas as mãos, assim integralmente e sem titubear, ao pastor de um mundo que, visto de aqui, é já quase um mito, e que começa a existir numa outra espécie mais obscura de entendimento. Um dos braços deste trabalho rodeia o corpo-poema de Ana C., *quase* incrédulo – embora ativo em contemplar *algo de fuligem nas coisas*, as sobras do tempo, em sua disposição para o desaparecimento – no meio dos automóveis e no excesso de acidentes nas cidades, *quase* desmoronando em nós aquela paisagem milenar e solene das carroças de boi, de sino da aldeia, de noite sem lume, histórias encantadas de bruxedos, da vizinhança antiga, das montanhas monumentais percorridas em qualquer espécie de infância, da solidão robusta e solta, de um lugar como, talvez agora só em sonho, pudéssemos chamar de *Marão*, pedradólmen tumular de um imaginário poético, cujo sonho *era* o real. Mas, aprendemos com Pascoaes, que “os mortos comem conosco, à nossa mesa” (PASCOAES, 2000, p. 93) e que o livro, a obra, é este largo cemitério e refeitório de que todo poema é ponte, espelho “onde se reflete o Invisível” (idem, p. 113). Em *Verbo Escuro*, lemos: “Vivemos entre um mundo que se apaga e um outro que se esforça. A terra é nublosa e passageira, debaixo dos nossos pés” (PASCOAES, 1999, p. 95).

Ainda e, finalmente, voltemos ao epigrama-lápide, o coração do texto, canto (recanto) em que o poema se reencontra em seu movimento duplo: quando a ausência chamada, *encantada*, assume, enfim, a sua materialidade concreta, de palavra-lápide, elegia final, para a qual toda obra pareceu devota, testemunhando uma afinidade entre poesia e morte, como se todo poema guardasse em si algo de qualidade ‘lapidar’. Haveria, então, uma irmandade entre poesia e morte, morte e linguagem, poesia e ausência, ou seja, entre o poema e as aberturas e fissuras que compõem aquilo que se canta e se busca – aquilo que vem nomear o real. Desse modo, o dístico-lápide, a epígrafe de Pascoaes, nos soa singularmente interessante, ainda mais quando

deixado por um poeta que escreveu em excesso, se é que há maneiras de se medir o muito ou o pouco, em poesia.

Na soma derradeira cujo encontro só a lápide acarreta – o resultado do extremo calor dar-se em frio, e da luz, em escuridão – vislumbra-se aquela plasmação das coisas em seus opostos, que a saudade acende e projeta no sujeito. O périplo da saudade, já em *Marânus*, de 1911 (a obra, de longe, mais citada e comentada do autor) anuncia a sua consciência de ‘drama sacrificial’ ou ‘drama de oferenda’. *Marânus* é um drama poético que trata do pastor homônimo que, ‘cismando e divagando’ pela paisagem do Marão, participa do e assiste, enquanto canta, seu desdobrar anímico, tornando-se, pelo poema, ele mesmo a própria ‘Virgem da Saudade’, numa interessantíssima operação de androgenia alquímica, que conduzirá ele-ela, Marânus-Saudade a parir o novo deus, o “deus que faltava”, anunciador dos novos tempos. O pastor Marânus, ao chegar à montanha, recebe da paisagem a compreensão de que o ‘sentido da busca’ é perder-se, na qual o eu-em-oferenda se entrega à simbiose com a coisa Sem-Nome, o sentido *sublime* de participação na ausência. Neste poema e na obra, a força do vivo do ser, da natureza, etc., vem do entregar-se, de entrar na energia metamórfica de tudo com o vazio, conferindo ao sujeito poético de Pascoaes um sentimento dramático de participação, cuja saudação faz, do canto, saudade. O dar calor extremo tem, afinal, como medida desejosa, a plasmação no frio inerte. Este epigrama – eis aqui o eixo da discussão – tatuado na lápide do poeta muito diz de seu entendimento ético e poético da ausência na literatura. A lapidação do vazio (a lápide, *afinal*) trabalha, na vasta obra de Teixeira de Pascoaes, via excesso de linguagem (o corpo cantante) que deságua no silêncio, seu desejo de ser pedra, seu apelo mineral.

Nesta simbiose da vida enquanto comunhão, não distante de uma mística pagã, o mineral, o vegetal, o animal, o humano e o além/aquém do humano têm o mesmo valor, estão em pé de igualdade, embora o humano seja aquele que tenta, por esforço vão, encontrar alguma hierarquia instintiva entre eles, uma orientação progressiva e soteriológica que, por fim, acaba por oscilar e tender à queda de tudo, numa mesma forma original indistinta. A comunhão saudosa das coisas é, portanto, sobretudo uma comunhão melancólica, tristeza partilhada cuja dor será, ao fim, corpo de amor, de um amor dedilhado por ausências e ausentes: amor saudoso.

Ao contrário, portanto, de um excesso da memória, na saudade, que apontasse para o reencontro otimista, salvífico (com as ideias de origem ou destino), aflorando

num canto festivo do vivo, ‘bucolismo alegre’ de faceta primaveril; resiste, na saudade pascoaesiana, a folha morta do outono, índice de uma ética amorosa que confere à saudade um lugar na tradição lírica do ocidente, como veremos, a partir da leitura crítica de Giorgio Agamben. Se a vida é “imperfeição, esboço, nuvem...” (PASCOAES, 2000, p. 121), que cabe ao poeta, *pobre tolo*, “exilado do céu e do mundo” (idem, p. 119)? Cantar, bailar, sobre a promessa do sepulcro, ao lado de (e atravessado por) fantasmas:

O tolo arde, embriaga-se de fumo e canta como os pássaros noturnos. Põe-se a cantar, e aparece-lhe a morte. Dança e vê, junto dos pés, a boca aberta dum sepulcro. E canta e dança em volta dum sepulcro: uma dança de velhos ritos funerários. O pobre tolo já morreu. Esta figura em que ele se mostra, à luz do sol, é feita duma substância espectral e fabulosa: uma sombra, orelhudas e lanzudas, que ergue as mãos e põe os ouvidos em íntima comunicação com as estrelas. Ergue as mãos, canta e dança embriagado, e deita fumo pela boca. E fuma, e fumeja, e torna a fumegar. Esconde-se num eclipse total (PASCOAES, 2000, p. 111).

Ainda assim, cantar a ausência (a morte, em última escala) é também cantar o corpo, a presença, as maneiras diversas com que o nada se entranha atravessando o vivo, no trânsito micro e macrocósmico da matéria. É neste *arfar* – ondulação vibrante entre inspiração e expiração, ritmo do oxigênio nos pulmões – que veremos, então, o modo de ser, o verbo substancial desta poética que, no *Livro de Memórias* (1928), o narrador supostamente autobiográfico resume, num paralelismo que se espraia por todo o rio da obra: “A minha casa é paisagem, como eu sou árvore” (PASCOAES, 2001, p. 63). Na relação sujeito-paisagem, o vazio ganha espessura e enche-se de canto, possibilitando um corpo que habitar. O tornar-se vegetal e mineral *com* a paisagem possibilita ao sujeito, por exemplo, em *Marânus*, um ‘devir-nuvem’ ou um ‘devir-flor’, numa androgenia metamórfica que muito nos aclara sobre a qualidade ondulatória e vazia de ‘identidades plenas’ desta poética; na contramão de um discurso escolar saudosista, em que, algumas vezes, o próprio Pascoaes descambou.

Foi aquela qualidade da saudade que chamara a atenção de Eugênio de Andrade, atentando para o verso em que o sujeito de *Senhora da Noite* confessa que, nele, sua saudade, é “o que há em mim de lírio e de donzela” (PASCOAES, 1999, p. 37). Eugenio de Andrade escreve, sublinhando a qualidade oximórica da poesia de

Pascoaes: “A noturna mitologia de Pascoaes tem nestes versos uma das suas figuras mais luminosas. Aqui se fundem, à sombra dolorida da Saudade, num abraço nupcial, o masculino e o feminino, em termos de total pureza” (ANDRADE, 2013, p. 63). A noite, que se diz, no poema, “imaginação fecunda e santa” (PASCOAES, 1999, p. 25) propiciadora dessa reintegração entre masculino e feminino, será sempre *senhora* de um “humanismo” pascoaesiano, próximo do que Novalis, em seu altar noturno à amada (virgem e menina), deixará escrito, num de seus ‘fragmentos’: “Humanismo – A eterna donzela não é, senão, uma *eterna criança feminina*. O que corresponde à virgem, em nós homens” (NOVALIS, 2000, p. 89). A noite, cópula do visível com o invisível, na senda de Novalis, também em Pascoaes, *ilumina*, dá a ver para além dos limites, incluindo aí os gêneros e as idades das coisas, seguindo, nas palavras da grande leitora de Pascoaes, Silvina R. Lopes, “um olhar que parte do negro e assim se confunde com um ritmo de iluminação: iluminação do invisível pela sua transfiguração em imagem dotada de uma textura, peso, pensamento” (LOPES, 1990, p. 16).

O desdobramento do sujeito em paisagem, a partir da iniciação noturna, é então celebrado em sua empatia solitária, seu “sentir-se fraterno” com as formas em metamorfose para o vazio, como podemos ler nesta apresentação em 3ª pessoa do pastor Marânus:

Gostava de sofrer a etérea mágoa,
Que nos prende ao Passado. Na verdade,
Um homem só se encontra no que perde,
Porque ele abrange o espaço e a eternidade.
E uma profunda e viva comoção
O punha em sobressalto: era sentir-se
Livre e forte, na grande solidão,
Onde as árvores em rochas se transformam
E sentir-se fraterno, ao mesmo tempo,
Com tudo o que há no céu e sobre a terra...

(PASCOAES, 1990, p. 35)

Sublinhemos a qualidade ambígua presente nos principais jogos de verbos levantados pelo trecho do poema citado: gostar-sofrer, prender-encontrar, perder-abranger, sentir-se... O que prende ao passado e faz sofrer é também o que dá o gosto de encontrar-se, ‘fora de si’. *Prender e perder* ocuparão lugar de destaque nesta mundividência em que poema-sujeito-paisagem compõem uma mola arfante, oscilando entre o que concentra (atrela, prende) e o que se expande (desata, perde). É

aí que se move o garrettiano “gosto amargo / delicioso pungir de acerbo espinho” da saudade. No oscilar de “viva comoção” entre a “etérea mágoa” e o “sentir-se / Livre e forte, na grande solidão” vai, fraterno com as coisas, em sua respiração rumo ao desaparecimento, o pastor, o poema. O crítico Michel Collot, no texto “O sujeito lírico fora de si”, argumenta que a modernidade deu lugar a um eu lírico relacional, que não mais podemos simplesmente alojar num entendimento de uma subjetividade de mão única, na qual imperaria uma categoria dominante:

Estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores, e a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trata, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamamento do mundo que arrebatava o poeta cósmico. Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana.

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão (COLLOT, s/d, p. 166)

A atitude lírica do sujeito poético pressupõe, portanto, um estar à deriva na linguagem, oscilando entre uma ‘possessão’ (a nomeação das coisas, sua memória) e uma ‘despossessão’ (a arbitrariedade da nomeação, o reverso de seu poder criativo, ou seja, a sua fatalidade, o enclausuramento que todo nome encerra). É o que vemos no ardor, no *arder excessivo*, sacrificial, de um pobre tolo. Silvina R. Lopes nos diz que “Ponge diz-se que o *poema ensina a resistir*. Com uma outra formulação poderíamos dizer que ‘o poema ensina a cair’, ensina a viver que é sempre viver de acordo com a nossa finitude” (LOPES, 2010, p. 65):

Tornar-se poeta é uma maneira de sair da maioria (Pascoaes: poetas, ‘os que vão contra a lei do maior número’), portanto uma saída da retórica. (...) A arte de escutar o abismo, a poesia, é então, ‘a arte de resistir às palavras, de não dizer senão o que se quer dizer, a arte de as violentar, e de as submeter (LOPES, idem, p. 67).

Na ontologia pascoaesiana, ser (humano, mas não apenas) é, repetimos, *ser saudoso*, já que, “um homem só se encontra no que perde”. Formula-se assim uma noção de ‘ser’ profundamente ambígua, num misto de individualismo, autocentramento e atividade, e, por outro lado, ao mesmo tempo, alteridade, descentramento, passividade. “Ganhei (perdi) meu dia”, poderia dizer este sujeito, na boca de um “Fazendeiro do Ar”, somando-se à “Elegia” drummondiana:

(...)
Ganhei (perdi) meu dia.
E baixa a coisa fria
também chamada noite, e o frio ao frio
em bruma se entrelaça, num suspiro.

E me pergunto e me respiro
na fuga deste dia que era mil
para mim, que esperava
os grandes sóis violentos, me sentia
tão rico deste dia
e lá se foi secreto, ao serro frio (DRUMMOND, 2012, p. 47).

O interessante da saudade pascoaesiana – intensificando a sua ambiguidade – é que ela não é estática; tem modulações, graus de intensidades. E Pascoaes dirá: “*Quem se lembra – existe; mas quem é lembrado – vive*” (PASCOAES, 1999, p.116). Quando não se é sujeito ativo do sentir saudade, mas sim objeto da saudade alheia: aí é que, mais do que existir, o sujeito *vive*. Esta operação da saudade, dissolvendo o sujeito e anulando-o em si mesmo, disposto a ser somente enquanto plena alteridade, nos diz de seu fundamento amoroso, da lógica amorosa desta poética pascoaesiana: um drama sacrificial da presença para a ausência. No *Verbo Escuro*³, lemos, em dois fragmentos do capítulo “Da Presença”:

³ Este é o primeiro livro em que Pascoaes assume uma estruturação dos capítulos em forma de fragmentos, numerados por algarismos romanos. Há uma relação de contiguidade entre eles, criando assim uma dupla indicação de sequência e aleatoriedade, já que eles não estabelecem uma continuação precisa de um para o outro. A escolha, que será repetida, depois e principalmente, em *O Bailado*, leva-nos a ler o esforço de Pascoaes para, na prosa, realizar uma fusão de gêneros, aliando a concisão poética do verso e da estrofe (ao lermos cada fragmento aproximando-o do verso ou estrofe) à força do fragmento enquanto pensamento que se pontua e se oferece sempre descontínuo, numa linguagem oscilante entre a narrativa e o apontamento ‘filosófico’, à maneira dos românticos alemães, como veremos no capítulo 3 deste trabalho.

VII. O homem não *vive* no mesmo lugar em que *existe*... Olhai a máscara humana... Percebe-se que ela esconde um rosto indeciso e longínquo.
VIII. A ideia de presença está ligada à ideia de coisa ou ser presente. Todavia, eu concebo a presença pura, abstracta, liberta!
A saudade que eu deixar, será a minha presença verdadeira. Eu e tudo o que eu amo, seremos, nela, uma só criatura.
E a Saudade não morre, porque é feita da essência da Morte.
(PASCOAES, 1999, p. 113)

Ao caminharmos ao largo da obra, aos poucos, vislumbramos esta ética amorosa da ausência, cheia de meandros, que está na base da poética da saudade e que tem como fundamento a ideia exposta no fragmento X do capítulo “Turbamulta”, também de *Verbo Escuro*: “Não ames a coisa, na própria coisa; amai-a, na sua *presença de saudade*. / Eis o perfeito estado amoroso” (idem, p. 84). A arte de amar como uma sabedoria da perda, uma *ars moriendi*: “A presença dum ser não destrói a saudade, que ele nos deixara, ao afastar-se... Ele não regressa a nós, inteiramente... A sua verdadeira Presença é longínqua e saudosa” (idem, p. 83). Tratar-se-ia de uma variante do estoicismo? Uma ataraxia que procura, não a indiferença frente ao que não pode ser controlado, mas a sua ‘possessão às avessas’, visando aquilo que ‘se ganha em se perder’? Ou, mais do que isto: não só o sujeito existe no sentir saudade, como o outro, o objeto, o amado, também se torna mais real conforme mais se ausenta. Resquícios de uma mística cristã, de um erotismo metafísico? Por quais caminhos trilhar a navegação da saudade?

Assim, é quando o sujeito se torna objeto, quando alguém tem dele saudade e é, então, saudado por estar ausente na presença do desejo desse alguém, que o sujeito encontra a sua substância de vida, passando a existir plenamente, não em si nem no outro, mas no lugar de encontro entre presença e ausência – a imagem – cujo lugar, por excelência, é o texto literário. Na melancolia do desejo, a saudade é já a substância das coisas em seu devir-imagem:

I. No princípio, era o Desejo; depois, a *coisa desejada*, ou, melhor, a *sua lembrança*.
II. O futuro é o passado que amanhece. (...)
V. Nunca ameis uma coisa ou criatura, em si própria; amai-a, na sua recordação enternecida, pois nessa recordação é que ela está presente, e viva, e digna do nosso amor. (...)

VIII. Nunca vi, diante dos meus olhos, a mulher bem amada. Isso que me parecia ela, servia apenas para eu sentir por ela mais saudades. O murmúrio da água aumenta a sede. (PASCOAES, 1999, p. 83)

Não nos enganemos: é a *ausência* a força *desejosa* desta *poética*, cartografia de sombras. Giorgio Agamben, em seu *Infância e História – ensaio sobre a destruição da experiência*, discorrendo sobre as diferentes acepções da ideia de ‘fantasia’ no desenvolvimento de um discurso do conhecimento que culminou na ciência, resgata, ao falar do imaginário medieval, a predominância do lugar da ausência na fantasia amorosa, cuja figura central é o fantasma, tornando evidente o diálogo de Pascoaes com esta tradição:

Aliás, o fantasma, que é a verdadeira origem do desejo, é também – como mediador entre o homem e o objeto – a condição de apropriabilidade do objeto do desejo, e logo, em última análise, de sua satisfação. A descoberta medieval do amor por obra dos poetas provençais e estilnovistas é, deste ponto de vista, a descoberta de que o amor tem como objeto não diretamente a coisa sensível, mas o fantasma; é, portanto, simplesmente a descoberta do caráter fantasmático do amor. Mas, dada a natureza medial da fantasia, isto significa que o fantasma é, também, o sujeito e não. Na medida em que, de facto, o amor tem o seu lugar único na fantasia, o desejo não encontra nunca diante de si o objeto na sua corporeidade (daí o aparente ‘platonismo’ do eros trovadoresco-estilnovista), mas uma imagem (um ‘anjo’, no significado técnico que esta palavra tem nos filósofos árabes e nos poetas do amor: uma imaginação pura e separada do corpo, uma *substantia separata* que, com o seu desejo, move as esferas celestes), uma ‘nova pessoa’ que é, literalmente, feita de desejo, na qual se abolem os confins entre subjetivo e objetivo, corpóreo e incorpóreo, o desejo e o seu objeto. E precisamente porque o amor não é aqui a oposição de um *sujeito* desejante e de um *objeto* de desejo, mas tem no fantasma, por assim dizer, o seu sujeito-objeto, os poetas podem definir o seu caráter como um ‘amor consumado’ (fin’amors), cujo gozo nunca tem fim e, coligando-o com a teoria averroísta que vê no fantasma o lugar em que se cumpre a união do indivíduo com o intelecto agente, transformar o amor em uma experiência soteriológica (AGAMBEN, 2005, p. 35)

Não seria esta leitura do fantasma, enquanto vínculo rigoroso do amor possível, uma das mais belas definições de escrita já vistas, já que é nesta *ausência cantada*, posta em linguagem, que pode se cumprir o desejo de ‘existir no outro’? Ao relacionar amor e fantasia, ficam colados desejo e fantasma, consumindo a ideia de concretude da realização amorosa e, portanto, de seu sujeito e objeto. Tudo é tocado pelo poder da imagem e, como diz Pascoaes, a terra se descobre “um viveiro de fantasmas”. O

impacto de Eleonor – a musa-nuvem-amada-mãe da Saudade – em Marânus tem a mesma procedência. Através da impossibilidade de se fundir com a fantasia desejosa, em sua imagem projetada, o sujeito duplamente sofre e goza: sofre o luto da imagem e o goza o seu fascínio. Um ‘anjo’, como diz Agamben – e as imagens angelicais rondam a fantasia amorosa de Pascoaes – que dá forma ao desejo, mas que também confere forma ao sujeito desejante, já que o amor é esse jogo de reflexos fantasiosos, setas de um cupido cego e sem rumo, cuja satisfação fica prometida à imagem de uma ‘nova pessoa’, um outro não reduzido ao subjetivo ou ao objetivo, uma ‘nova pessoa’ cuja forma fosse exatamente a da realização do encontro, ou seja, a imagem da imagem, ou, a imagem que se devolvesse ao desejo. No último livro de poemas publicado em vida, *Versos Pobres*, de 1949, lemos, na íntegra, o poema XVIII:

Amo-te, e não te vejo.
Nunca te vi, amor,
Muito embora te abrace a minha dor,
Que é o fantasma ideal do meu desejo.
Só ele te conhece,
E contigo passeia
Na solidão nocturna, que embranquece,
Quando o luar, etérea gaze, ondeia,
Ao hálito da brisa comovida;
Essa impressão nervosa
Que faz tremer na haste a imaculada rosa
E a lágrima que tem nos seios escondida.
O meu desejo é a essência do meu ser.
É a ele, ao pé de ti, fantástico, a viver,
Abafando no peito um grito de ciúme,
Trilhando brasas, respirando lume! (PASCOAES, s/d, p. 40).

Ora, também aquela ‘nova pessoa’ pode ser a paisagem. O cenário do encontro amoroso, na fantasia, torna-se, então, aparição daquela ausência que movia o sujeito. Destaca-se do fundo para o plano frontal. O ‘gozo sem fim’ do sujeito feito fantasma, *via imagem*, é também o gozo da paisagem sem sujeito, amor impessoal, para além do humano, húmus erótico da matéria em si, aquém das formas e das identidades, em sua amplidão carnal e sensorial, atômica. O caminho experimental do sujeito saudoso segue, passo a passo, a tradição ocidental do fantasma, conforme Agamben teorizou e que iremos trazendo ao longo deste debate. O golpe ‘d’asa’ de Pascoaes será conduzir todo e qualquer canto à sua “mãe de Saudade”, explicitando, numa obra

imensa, que a escrita é o suporte possível da consciência amorosa de um sujeito feito de linguagem e memória. Sua crítica à modernidade começa pelo tratamento que confere à linguagem, em sua poética: elogiar o pobre tolo poeta é cantar – saudando, fazendo resistir – no humano aquilo que perece, aquilo que não oferece utilidade prática, fora do comércio da ‘maioria’.

Se a obra é o resultado deste debruçar imagético do sujeito sobre a natureza (de si, do outro, de deus), colhendo-os via a natureza especular e fantasmagórica da linguagem, vemo-na em sua própria ‘natureza povoada de fantasmas’, resultado *em escrita* do trânsito agônico da paisagem ao sujeito e vice-versa, nesta aventura amorosa da nomeação do real, aventura órfica:

(...) essa mistura do humano e do divino, constitui o mundo total, isto é, o mundo físico e moral, o que nos entra pelos olhos, com a máxima evidência, e o que sai pelas mesmas janelas, com a incerteza dos sonhos vaporosos. São janelas abertas ao sol e à lua, ao pintor da paisagem, conforme o seu aspecto natural, e à pintora que a espectraliza, tornando-a interior à nossa alma: íntimas imagens exteriorizadas, e imagens exteriores interiorizadas, aparições e aparências, umas fingindo a quimera, outras, simulando a realidade, um tumulto de fantasmagorias, em que somos a mais consciente, ou com uma luzinha no centro da sua própria escuridão (PASCOAES, 1945, p. 91).

Voltamos agora o nosso olhar para os desenhos de Pascoaes. Relacionando a pintura à escrita em sua poética da saudade, trazemos uma reflexão do pintor e poeta italiano Claudio Parmiggiani (1943), acerca de uma obra sua iniciada nos anos 70 e trabalhada até 1997, chamada *Delocazione* (Deslocamento). Nela, o artista elabora ambientes fazendo uso apenas de pó, fumaça e fogo. Numa de suas montagens, Parmiggiani testemunha buscar um percurso de leitura “a partir da figura do fantasma, num movimento de insistência do que já não está a não ser como potência – resquícios de uma escritura que ‘escava o vazio’” (PARMIGGIANI, 2013, p.1). Diante trabalharemos mais com o conceito de ‘figura’, visto ser ele fundamental para o entendimento do texto enquanto um todo, contaminado por vestígios. Por ora, dizemos que concordamos com Silvína Rodrigues Lopes, que a elabora conforme Jünger, na obra *O passo na floresta*: “segundo Jünger, a Figura é uma grandeza ‘superior e imutável’, face à qual a noção de singularidade não tem qualquer sentido, uma vez que

a irradiação da figura nos símbolos visíveis corresponde a estados secundários dessa perfeição arquetípica” (LOPES, 2012b, p. 11). A figura estaria, portanto, entre a singularidade do sujeito e a grandiosidade anônima do arquétipo, fazendo-se uma *derivação* em 2º grau deste último.

Interessado pelo traço “do adeus das coisas”, Parmiggiani fala sobre seu procedimento: “Não colocava apenas perguntas sobre a finitude, mas alimentava fantasias sobre a fisicalidade do ausente, sobre a corporeidade da sombra. Não o vazio, mas escavar o vazio. Naquelas impressões espectrais, mudas, nebulosas, havia um mundo, uma aurora, quase uma perspectiva” (idem, p. 3). Poucas imagens parecem traduzir com tamanha precisão a ambiência, o clima e a motivação do *romance da saudade*, um romanceiro da ausência, que é a obra de Pascoaes. Nela, a assunção da sombra como visibilidade (e possibilidade de nomeação, canto) do real é sobretudo potencialização do vazio. Num mundo que se despede das profecias, o trabalho da saudade, medindo forças com o esquecimento (que é, em Pascoaes, sinônimo de engessamento e embrutecimento técnico do sujeito), é inverter a lógica da perda, saudando o poeta e a poesia, ou seja, saudando a própria linguagem de sombra, linhagem do intervalo, o ‘verbo escuro’ que dimana do sujeito *vivo*. Em *santo Agostinho*, de 1945, lemos que “Toda a luz é perseguida por uma sombra; e é na sombra que devemos perscrutar a incógnita da luz, (...) Também o nosso segredo psíquico reside no nosso espectro” (PASCOAES, 1945, p. 86).

Deixemos que o diga Pascoaes, com mais uma sequência de fragmentos do *Verbo Escuro*, livro contemporâneo ao seu percurso na revista *A Águia*, mas como o título o informa, muito distante de um ideal ascensional. Leiamos em fragmentos de capítulos distintos a recorrência do que interessa ‘ver e ouvir’, deixando-se absorver pelo escuro que é próprio do verbo:

III. Presentimentos, figuras, aparições, desenham, no ar, as suas formas incendidas... As árvores falam, no ermo, e a noite parece ouvir as árvores... Extáticos vultos montanhosos esculpem a face da distância, marejada de estrelas.

Há rastos de almas na paisagem. (PASCOAES, 1999, p. 45)

(...)

X. Anteviver a morte, eis a suprema voluptuosidade... Quantas vezes, me sonho desmaterializado, remoto, em corpo de lembrança, vagueando ao luar duns olhos, não sei onde...

XI. Vejo tudo o que passou: fisionomias, atitudes, gestos, modos de ser. Ouço vozes que passaram. O meu espírito anda, errante e perdido, numa floresta de fantasmas; quando a luz exterior, de súbito, o ilumina,

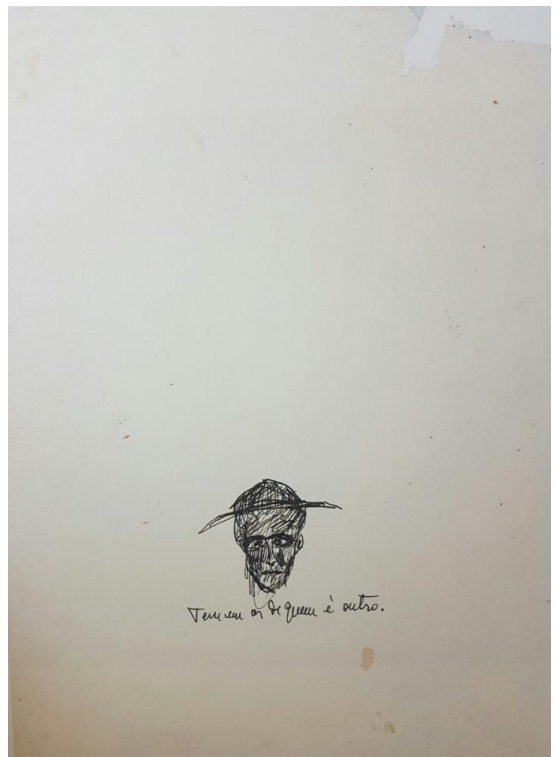
fica atônito e cego, e não distingue entre o mundo actual, que é de terra, e o outro mundo, que é memória. (idem, p. 47)

(...)

XVIII. Há horas, em que sou apenas uma transitória forma casual! Dir-se-á que a **folha seca do outono adquire consciência, no meu ser, e vê, com os meus próprios olhos, a sua palidez moribunda**, o seu voo incerto e o charco para onde o vento a leva...

Súbito, aparece, em mim, alguém que estava ausente. Arde-me o sangue, nas veias; exalto-me, aspiro, quero ser. E digo: *Eis a minha fragilidade; mas sou eu que a contemplo. Eu e ela somos duas criaturas...* E, tocado de sobrenatural, pergunto a mim mesmo, ironicamente, como a pessoa estranha: *Quem és tu? Tu não és mais do que a minha pobre sombra. Macaqueias a minha presença.* E rio-me de mim (idem, p. 60) (grifo nosso).

A consciência de, em certas horas, ser ‘apenas uma transitória forma casual’, desperta a fantasia do duplo, e ‘súbito, aparece, em mim, alguém que estava ausente’, abrindo o diálogo em solilóquio do eu e sua sombra – eis o procedimento textual da saudade: entre o ardor da iluminação relampejante – ‘súbito, aparece em mim’ – e a ironia artilosa da autoinvestigação, está a escrita⁴. Da duplicação do sujeito, chega-se à ideia da máscara, tema fulcral desenvolvido, como veremos, a partir do Romantismo.



[figura 2, em que se lê “Tem eu onde quem é outro”]

⁴ A duplicação do sujeito em fantasma é tema insistente em Pascoaes, Brandão e também em Pessoa. Quando, no Fausto, Pessoa escreve “Fantasmas sem lugar, que a minha mente / Figura no visível, sombras minhas / Do diálogo comigo” (PESSOA, 1998, p. 455), podemos facilmente articular a triangulação dos autores, no debate estético de transição do Romantismo ao Modernismo.

Contemporâneo a Pascoaes e seu amigo íntimo, Raul Brandão, na 1ª edição de *Húmus*, de 1917 (editado pela editora da Renascença Portuguesa), escreve: “eu sou uma serie de fantasmas, que se açulam entre mim e mim” (BRANDÃO, 2000, p. 306). O tema do sujeito oscilando entre real e sonho, enquanto sua consciência vai se tornando palco de uma aguda deterioração do mundo – a aldeia do Gabiru – faz de Raul Brandão um autor, cuja troca com Pascoaes é tão intensa, que suas obras acabam por estabelecer um diálogo absolutamente fundamental.

Na vila em que sonha o Gabiru, sabe-se que “o nosso mundo não é real”, mas “não temos outro” (idem, p. 24). Mundo-limbo, ponte sobre um rio, em que “É a voz dos mortos insistente que teima e se nos impõe. Mais fundo: não existem senão sons repercutidos. Decerto não passamos de ecos” (idem, p. 25). Um passo depois, e o narrador em primeira pessoa conclui: “A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro” (idem, p. 26), em que “cada um tem de se olhar a si mesmo, nu e ridículo, nu e esplêndido” (idem, p. 74). O Gabiru, tal como o Pobre Tolo futuro de Pascoaes, é aquele que “está doido e vai tão fundo como a própria desgraça. Impele-nos. É a vida e o sonho, é a tragédia – não existe. Não tem nome. Chama-se a vida e a morte. É uma coisa absurda. Mete-me medo e extasia-me” (BRANDÃO, 2000, p. 74).

Húmus, como sabemos, teve três edições (1917, 1921, 1926), todas bastante diferentes em relação às anteriores. Em 1921, Pascoaes publicava *O Bailado*, depois em 1924, a 1ª versão, em prosa, d’*O Pobre Tolo*. É impossível não considerar o *húmus* de Brandão nestes textos, terra fértil com que Pascoaes, sem dúvidas, alimentou seus mortos, na fantasmagoria da saudade que já vinha sendo trabalhada desde o começo da obra, mas que ganhara uma primeira elaboração mais consistente com o *Verbo Escuro*, em 1914, anterior, portanto, a Brandão. Ou seja, ambas as obras, de Pascoaes e Brandão, desdobram e estimulam uma à outra. Em *Verbo Escuro*, lemos:

VII. Pertence-me tudo o que vejo... E se eu vejo, é que os seres e as cousas põem, diante de mim, a sua máscara; entregam-se rendidas aos meus olhos.

VIII. A criação é um bailado de máscaras... cósmico entrudo tenebroso!... a vertigem... um delírio de ritmos que se quebram e refazem... estátua de pó, turbilhonante, mostrando, à infinita cegueira, o seu busto de dor, assente sobre o Nada e o Sonho...

(...)

X. E eu contemplo o grande baile de máscaras... (...)

(...)

XVII. E vejo a máscara do amor... Divaga, ao luar das solidões, no meio do silêncio... Nos seus lábios, ainda virgens de riso, paira o verbo escuro, numa eterna mudez, sem a nódoa de ser ouvido (PASCOAES, 1999, pp. 74-75).

O que se vê, o que se pode ver, é a máscara, signo do duplo ambíguo: o que demarca e esconde, pela forma, a sombra e o fantasma; e, simultaneamente, o que é indício da sombra e do fantasma, o sinal do invisível. Daí que ela leve a ver a ‘máscara do amor’, conduzido à potência não da forma e do limite, mas da vastidão noturna do silêncio: “Para o outro mundo é preciso uma iniciação”, escreve o narrador de *Húmus* e “não há beleza sem uma pontinha de saudade”, porque “a melhor parte da vida – é a saudade da vida” (BRANDÃO, 2000, p. 78).

Diversos autores do fim-de-século responderam ao tema do jogo/bailado, da consciência e inconsciência, dos limites da linguagem... Para além de Pascoaes, Raul Brandão e Bernardo Soares, com muita frequência, escreveram a partir de questões suscitadas por esse tema. Para Brandão:

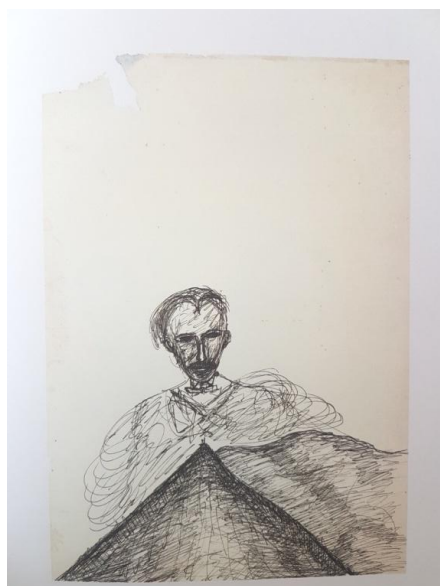
O Homem por dentro é desconforme. É ele e todos os mortos. É uma sombra desmedida: encerra em si a vastidão do universo. E com isto teve de atender a máscara. Para poder viver teve de se transformar e de esquecer a figura real por a figura de todos os dias. Agora todos somos fantasmas – todos somos afinal só fantasmas, e o que construímos já não cabe entre as quatro paredes da matéria... (BRANDÃO, 2000, p. 95)

Por ser uma figura cuja dimensão é infinita, o sujeito, ‘para viver’, tem de vestir a máscara. Mas a máscara entranha-se e aprisiona, num feixe caótico de vozes e fantasmas em que o sujeito se alheia. Lemos ainda no *Húmus*:

E quando tiro a máscara? Mas eu já não posso tirar a máscara, mesmo quando me fecho a sete chaves; a mentira entranhou-se-me na carne. Este fantasma chegou a ter mais vida que a própria realidade. E aqui andam outros seres. Eu não sei quem sou e até o meu metal de voz estranho. Eu não sou quem falo. A meu lado, atrás de mim, vem um cortejo de fantasmas, uma cauda disforme que me conduz e empurra, e adiante de mim há uma projeção de vida até aos confins dos séculos. (...) É que a morte regula a vida (BRANDÃO, 2000, pp. 57-58)

O problema da máscara é também o problema da linguagem, o problema da nomeação, um problema, digamos, 'moderno', que o Romantismo começou a escavar, como veremos. Nomear é simultaneamente criar e matar; dar vida e encerrá-la, encarcerá-la. Em *O Bailado*, Pascoaes adverte: "Não fales de ti, leitor, que te suicidas! Tu morres no teu nome. No teu nome apareces como um espectro. Joaquim, eis o meu epitáfio" (PASCOAES, 1987a, p. 30). A maneira, portanto, de adentrar o *drama da linguagem*, seu jogo de máscaras, sem dizimá-las de sua carga complexa e contraditória, é afirmando o *quase* de qualquer nomeação, a hesitação da linguagem, sua função de ponte sem margens fixas. Explica-o Silvina R. Lopes, citando trechos de Pascoaes:

A importância de dar nome às coisas é a de responder a um apelo que as liberte do informe. (...) Dar-lhes a palavra é dar-lhes um rosto. O nome das coisas 'é a máscara que lhe pusemos no rosto [...] Mas tiremos o nome às cousas. Que resta? O incompreensível, o absurdo. O seu nome é a mentira que lhes dá a vida e existência' (...). A passagem à palavra enquanto individuação é já universalização. (...) Da atribuição de nomes como atividade criadora do mundo resulta um princípio de disjunção ou duplicação que coloca o homem perante o indefinível, o neutro, a começar por ele próprio, que nunca é próprio: 'O homem é um sim e um não coincidindo; a morte e a vida coincidindo. Nem é sim nem é não, é outra coisa sem nome, ignorada, intacta ainda e verdadeira'. O indefinível, imperfeição determinada pela presença irresolúvel de contrários, constitui assim o núcleo central de uma **poética da saudade**: todo o ser finito existe numa relação com o infinito sem que o primeiro se dissolva no segundo ou o segundo se reduza ao primeiro (LOPES, 1990, pp. 72-73) (grifo nosso)



[figura 3]



[figura 4]

Ou como diria Pascoaes, em *Santo Agostinho*, “o número um é pacífico; mas *um* mais *um* é logo o incêndio de Troia” (PASCOAES, 1945, p. 25). Vamos então aos dois desenhos, dois de seus ‘retratos’: a paisagem piramidal, com a efígie de um rosto também ele em formato de pirâmide, invertida (formas intercaladas por um ‘corpo’ de nuvens, aéreo) e o homem-jerico em sua barca lunar, marinheiro cósmico num redor de claridade. Ambas as imagens, conjugadas pela ondulação arfante da saudade, podem ser lidas a partir daquela ‘experiência interior’, conforme Georges Bataille a nomeou⁵. O eu lírico volatiliza-se no canto, escuro, ponte-poente, entre os estados, a princípio contrários, do subir e do descer.

No primeiro desenho, vemos algo da paisagem-poema que forma o *eu lírico*, enunciador difuso com que Pascoaes se serve para desmanchar as fronteiras de sua obra, cujo relevo retorna à paisagem maior desse “(...) Marão petrificado / Em ondas, ao luar... / Calvário de algum Deus crucificado, / Alto relevo em bronze de alto mar (...)” (PASCOAES, 1997, p. 142), como lemos no poema “As cousas”, de *Sempre*. Ou, ainda, noutro poema deste mesmo livro, “Os montes”, em que o sujeito (após um longo louvor amoroso e elegíaco à cadeia de montes do Marão, paisagem crepuscular de eleita sedução), ‘absorto’, ‘concentra-se’ na duração do estado poético ‘saudoso’, resultante de sua dissipação, sua ‘experiência interior’, que é canto de uma memória antiga, ‘primitiva noite’ de amor, esse ‘sol anterior ao sol’:

(...)
Absorto, me concentro, e vou andando,
Por esse tempo, além do nascimento...
Como é remota e velha nossa idade!
Como a recordação domina o esquecimento!
Ah, desde quando
Vivemos? Como eu sinto a minha vida
Na primitiva noite, já acendida,
Já profunda, arraigada na memória,
Radiando a luz do amor:

⁵ Segundo Bataille, a experiência interior é uma experiência de dissolução, não ‘mostra’ qualquer coisa ou ‘revela’, mas ao contrário, acirra o desconhecido, amplifica-se em seu ‘nada mostrar’, aproximando-se assim daquilo que ele entendeu como “teologia negativa”: “L’expérience ne revele rien et ne peut fonder la croyance ni en partir. L’expérience est la mise en question (à l’épreuve) dans la fièvre et l’angoisse, de ce qu’un homme sait du fait d’être (...). L’expérience intérieure ne pouvant de principe ni dans un dogme (attitude morale), ni dans la science (le savoir n’en peut être ni la fin ni l’origine), ni dans une recherche d’états enrichissants (attitude esthétique, expérimentale), ne peut avoir d’autre souci ni d’autre fin qu’elle-même. M’ouvrant à l’expérience intérieure, j’en ai posé par là la valeur, l’autorité. (...) J’appelle expérience un voyage au but du possible de l’homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s’il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible” (BATAILLE, 2008, p. 17-19)

O amor, o eterno sol anterior
Ao sol, que é a sua imagem transitória.
(...) (PASCOAES, 1997, p. 170)

Incansavelmente se repetirá, ao longo da *obra*, o mote gigantesco da paisagem genesíaca advinda do encontro do mar com a montanha – cuja imagem arquetípica será o *Marão*⁶. Ao lado do agulhão de uma montanha, cripta e ossuário, sobre as ondas imaginárias, um navegante de barca lunar faz-se ‘pobre tolo’, empreendendo sua viagem em linhas, cujos traços, nos desenhos, são esboços, sombras, fragilidades. Sacerdote e caricatura do humano, o poeta – pobre e tolo – ocupará a mão de Pascoaes mesmo fora da escrita, possibilitando que sejam lidos, os desenhos, ao lado, por exemplo, dos seguintes fragmentos de *Verbo Escuro*:

XIX. Este poder que tenho de ser *alguém* que me observa, de grande altura, de outro mundo, talvez; – de sentir, em mim, o que é superior a mim;
esta potência de sonho que me redime e permite cantar, o que hei-de ser, sobre as ruínas do que fui;
este poder misterioso de me conceber eterno, sendo mortal;
este poder de me transportar às estrelas, sem abandonar a Terra;
este poder de extrair o espaço ao tempo, de ser o Passado e o Futuro, no mesmo *instante imóvel*, porque é infinito...
esta faculdade de jogar livremente com o possível e o impossível, subordinando tudo ao meu espírito;
este esforço heroico e sobre-humano é uma grande alegria; – a alegria da vitória do Homem, na sua guerra contra Deus.
XVI. A luz da lua desce ao mar, como um bálsamo que agravasse a ferida. A sua presença fantástica, junto da qual a névoa é mármore, se roça, de leve, a onda dormente, a onda sobressaltada; e espumando, rola o seu delírio, o seu líquido desejo aceso, que se quebra de encontro às fragas.

⁶ Nas conferências publicadas sob o título “A era Lusíada”, em 1914 (ainda sob inclinação da leitura ideológica do saudosismo, traduzindo a poética da *saudade* para o ‘português’ enquanto povo e pátria ideais), lemos: “A Montanha é tristeza, a espiritualidade, a bucólica melancolia de Bernardim. O Mar é a actividade, a alegria descobridora, a épica estrofe camoneana. A Montanha é o reino da Lembrança. O silêncio das suas altitudes, negras do fogo astral, acorda no espírito do homem o que ele foi, internando-o na noite do Passado até àquele ponto em que ela parece amanhecer... O Mar, no perpétuo movimento das suas ondas, é o reino do Desejo. Aqui, a extática lembrança espiritual quer ser, em corpo vivo, a própria cousa Lembrada ou evocada. No mar, o espírito materializa-se para a Luta. E assim, a nossa paisagem marítima e serrana colaboram na criação dos dois elementos íntimos da saudade: - a *Lembrança* e o *Desejo*, isto é, na criação da alma lusíada, em cuja essência divina murmura a voz dum novo Deus, dum novo sonho messiânico e redentor, duma nova alma imposta à imensa, à trágica bruteza morta de tudo quanto existe!” (PASCOAES, 1988, p. 166).

XVII. Ó onda, minha irmã, tempestuoso instante de amargura, eu sofro também duma remota doença, dum amor estranho que me foi comunicado. (...)

XVIII. Os nossos pensamentos são Personagens estrangeiros; passam, por nós, com indiferença, a caminho da sua pátria.

Como a barca infernal, sinto Sombras em alvoroço, no meu ser... Onde vêm? Para onde vão? Mistério... (PASCOAES, 1999, pp. 60-66)

O sujeito, no intervalo em luta entre o herói e o doente, entre a potência de abstrair-se de si mesmo, em elevação à consagração divina, e a chaga tempestuosa de saber-se 'personagem estrangeiro', fala de sua condição de sujeito finissecular que chega, ao século XX, oscilante, indeciso. Entre a liberdade criativa oriunda de uma força individual de cariz romântico e a consciência sintomática da derrelição, o que cantar? Ecoaria ainda a elegia de Hölderlin, na sua (já 'clássica') questão, posta no poema "Pão e Vinho" (escrito por volta de 1800), na oscilação de uma comunhão 'eucarística' entre poeta e mundo, quando o sujeito pergunta "para que servem poetas em tempo de indigência?" (HÖLDERLIN, 1999, p. 75).

A saudade, por fazer-se ambígua, em simultâneo com a graça e a ferida do sujeito, é a chave encontrada por Pascoaes. Chave que se tornará, no andante da obra, mais complexa, conforme a fechadura, por ironia e negação, vai se desdobrando em formatos mais tortuosos.

Se, no primeiro desenho, vimos uma montanha-pirâmide, apontando para o rosto de sombra, (autorretrato do poeta, efígie sombria ou máscara), no segundo desenho, vemos um híbrido homem-jumento, de pé sobre uma meia-lua, rodeado por estrelas. A lua inclinada se faz barco lunar, numa navegação noturna que, segundo Gilbert Durand, relaciona-se com alguns dos principais signos do imaginário noturno, a saber: a água e a lua; todos atuando num sentido de catábase, puxando para baixo, ao comando das descidas, seduzindo para o negativo.

O poeta António Barahona chamará Pascoaes, junto com Camões, num ensaio de título homônimo, *Os dois sóis da meia-noite* (1990). Invertendo a imagem clássica da melancolia como o sol do meio-dia, o mais terrível e asfíxiador, capaz de engolir todo o sujeito, Barahona lerá, no influxo 'noturno' desse meio-dia, uma qualidade dinâmica quente, que absorve o sujeito mas é também absorvida por ele, como se, numa elegia *edificante*, o sujeito celebrasse: 'Vives, porque morreste'. Sobre este 'ímpeto melancólico' escreve Barahona:

A Saudade é um sentimento que inclui uma espécie de programa (...) em relação ao Desconhecido: não constitui apenas o sofrimento provocado por algo que existiu e desapareceu, legando um vazio de valor, mas também e principalmente num **ímpeto de alegria melancólica** a caminho do Império do Futuro, que é o Momento Presente, o único ponto no tempo em que a eternidade faz um buraco para dar passagem ao Amor Humano (BARAHONA, 1990, p. 7) (grifo nosso).

Essa estranha emoção mista teria sido dada à poesia portuguesa pelos dois vates citados, emoção corpórea que a poesia, alquimicamente, pôde organizar em “instrumento, laboratório e livro” (idem, p.9). Barahona então, comparando poesia e religião, faz exemplo do tantrismo, no qual dois caminhos (o da Mão Direita e o da Mão esquerda) se opõem e se encontram, compondo, na mística, os “dois temperamentos poéticos” (idem, p. 10) que Pascoaes e Camões, respectivamente, ilustrariam. No primeiro, o êxtase ascético, a renúncia de Mundo, as interdições; no segundo, o êxtase de fusão no mundo, a embriaguês e a transgressão. Ambos, porém, teriam um sentimento comum de origem: “a Saudade de Deus que, afinal, se identifica com o Amor” (idem, ibidem). Assim, em ambos, o trabalho poético é a de “o amador” se transformar “na coisa amada”. Barahona lê a Canção Nona de Camões junto com o seguinte soneto pascoaesiano:

O Sol do Outono, as folhas a cair,
A minha voz baixinho soluçando,
Os meus olhos, em lágrimas, beijando
A mística paisagem a sorrir...

Assim a minha vida transitando
Vai, à tona da terra... E fico a ouvir
Silêncios do outro mundo e o ressurgir
De mortos que me foram sepultando.

E fico mudo, extático, parado.
E quase sem sentidos, mergulhando
Na minha viva e funda intimidade.

A mais longínqua estrela em mim actua...
Inunda-me de mágoa a luz da Lua,
E sou eu mesmo o corpo da saudade.

(PASCOAES, apud BARAHONA, 1990, p. 14)

Barahona, por fim, ressalta aquele *grande exílio*, que estaria não só no coração da poesia, como no eixo da saudade. O poema, este imenso canto do exílio, encarnaria, diz o autor, a sua qualidade de *ausência* nestes dois poetas cuja poética é saudosa. Tratar-se-ia de uma postura mística que vai do funéreo para o vivo, já que a comunidade dos vivos, para ser 'comum', precisa sentir-se 'comum': e nada mais próprio do humano do que a capacidade de cantar o tempo e assim partilhar da sedimentação invisível de fantasmas. Só se é um só corpo (isto é mística) quando se é capaz de ver-se num "mesmo corpo da saudade", na condição da ausência constitutiva da presença. Só assim, lemos em Pascoaes, é celebrada, em "êxtase", "e quase sem sentidos" aquela distância que vai do um ao outro, até à "mais longínqua estrela". Mágoa amorosa que, tal como a ciclicidade da primavera e do outono, segue uma alternância rítmica que, diversas vezes, entrechoca-se, coagulando-se em imagem ambígua e ambivalente.

Trata-se de buscar na expressão poética da saudade uma certa interioridade sem fundo, um questionamento incessante que é próprio da arte, ofertando ao mundo o seu ruído, a sua "anomalia poética", conforme o título de um outro livro de Silvina Rodrigues Lopes, de que citamos a majestosa passagem:

O poeta nasce no poema, que é o seu nascer e o do seu mundo; esse nascimento ocorre pelo fascínio da imagem, pela colocação do exterior enquanto imagem separada e ao mesmo tempo polo de atracção. Se a imagem do exterior é condição do 'Eu', o fascínio da imagem é a sua morte. Paradoxalmente, a interrupção que poria fim ao fascínio é também ela morte, separação, distancia sem afecção. O destino do poeta é nascer e morrer em cada momento, **ser consciência ritimizante**, uma consciência que não se define pelas categorias do conhecido e do desconhecido, que não observa nem prevê, mas que se afirma como expectativa criadora, faculdade de englobar o disperso irrealizando-o, isto é, propondo uma forma-composição em que o conteúdo é a própria forma, em que não há distinção entre o real e a sua imagem. Esta capacidade de ser uma intermitência no limite do mundo, de estar no lugar em que poder e impoder se confrontam, corresponde a ir ao encontro de si próprio, a possibilidade mais íntima, que não a mais certa, do homem. Ela está na base da distinção entre o fazer poético em que o 'Eu' afirma como jogo o seu dizer 'sim' ao fascínio do exterior e o fazer prático em que o 'Eu' se coloca como peça de uma maquinaria, um centro organizador das distâncias, isto é, das formas a todos os níveis, como maneira de gerar segurança, tranquilidade, conforto.

Se a literatura não perturbasse os limites da representação enquanto semelhanças, se o pensamento e a poesia, que nasceram juntos no poema, como diz Blanchot, não fossem lugares de encontros imprevisíveis, de desvios, o mundo não poderia renascer e ficaria reduzido a cinzas, a fórmulas tornadas cinzas por não terem sido desviadas do hábito, que inexoravelmente as petrifica. (LOPES, 2005, pp. 22-23) (grifo nosso).

A obra de Pascoaes, olhada em seu conjunto, colabora com a anomalia poética da modernidade, colocando-se oscilante, desassossegadora, pois não se constrói apenas visando o ruído, a fissura negativa, no desejo de troca com o leitor, num entendimento antissalvífico da *experiência interior*, conforme a leitura de Bataille. Em Pascoaes, tal como nos desenhos até agora apresentados, há um jogo de oposições que se intercalam, sem chegarem a termo ou conclusão: tanto uma fé forte no sentido da unidade, quanto, por outro lado, uma disposição dissolvente, fragilizando os contornos, mostrando a sua impotência. Se, em determinados poemas e posturas poéticas veremos irradiar um Pã-Apolo da claridade material, da alegria insuperável, veremos também, noutros momentos (e esses serão os mais frequentes) o entranhar doloroso da sombra, rompendo em noite e aparição trágica, desfigurando o universo solar cantado. É, portanto, a ambiguidade o princípio rítmico desta mundividência poética. Ambiguidade que conjuga tanto a oscilação/alternância entre alto e baixo (conforme pudemos ler nos trechos citados, do eu heroico ao eu dolente, e vice-versa), como a sua reunião simultânea, dando ao texto um ritmo ‘trágico’, íngreme, tal qual a paisagem percorrida pelo visionarismo da voz lírica. De acordo com Blanchot, no ‘pensamento trágico’, “a regra única é salvar a ambiguidade sem deter o movimento e sem descansar” (BLANCHOT, 2007, p. 30)⁷:

Onde tudo é indeciso só se pode viver num desvio perpétuo, pois ater-se a uma coisa suporia que há algo de determinado a que se ater, suporia portanto uma separação nítida de sombra e de claridade, de sentido e de não-sentido e, por fim, de felicidade e de infelicidade, mas como um é sempre o outro e o sabemos, mas numa espécie de ignorância que nos dissuade sem nos esclarecer, não buscamos senão preservar a incerteza e obedecer-lhe, inconstantes por uma falta de constância inerente às próprias coisas, não nos apoiando em nada porque não há apoio em nada, e essa ligeireza responde à verdade de nossa existência ambígua que é rica apenas de sua ambiguidade, a qual cessaria tão logo quisesse realizar-se ela nunca é mais do que possível (BLANCHOT, 2007, p. 28).

⁷ Blanchot, em “A obra e o espaço da morte”, em *O espaço literário*, fala desta disposição do sujeito que escreve à desposseção, citando a busca pelo ‘Aberto’, em Rilke: “A metamorfose do visível em invisível, se essa é a nossa tarefa, se é a verdade da conversão, existe um ponto em que a vemos realizar-se sem se perder na evanescência de estados ‘extremamente momentâneos’: é a fala. Falar é estabelecer-se nesse ponto em que a palavra tem necessidade de espaço para repercutir e ser entendida, e em que o espaço, convertendo-se no próprio movimento da fala, torna-se a profundidade e a vibração do entendimento. Diz Rilke, num texto escrito em francês: ‘Como suportar, como salvar o visível, senão fazendo dele a linguagem da ausência, do invisível?’” (BLANCHOT, 1987, p. 140).

O que, nos termos de Pascoaes, assim é exposto, por exemplo, na sua biografia sobre Camilo Castelo Branco:

O que há de assombros, na criatura, é esta *realidade irreal*, esta verdade mentirosa, esta eternidade num segundo, este infinito num átomo, este tudo em nada, que é tudo e nada, ao mesmo tempo! Tudo e nada, dentro dum ser divino e miserável, Deus e o crucificado – num pobre *aberto*, como ele mesmo, Paulo, se chamava! Porque o Espírito encarnara no seu vulto, para representar a tragicomédia mais inverossímil (PASCOAES, 2002b, 123)

No limite, como veremos nos capítulos seguintes, esta ambiguidade trágica encontrará sua expressão máxima na consciência do absurdo, elaborada no *ateoteísmo*, momento em que o *romance da saudade* atravessa sua reflexão mais aguda. N' *O Bailado*, porém, fortes indícios desta reflexão já estão colocadas:

Ressurgir da carne! Voltar a ser! Eis aí o impossível e a própria substância da criatura. É num absurdo que se firma a nossa existência natural. O homem é um castelo no ar. O que ele tem de não existente é que lhe dá existência. O engano em que ele vive é que lhe dá vida. Toda a realidade do seu corpo se firma na mentira da sua alma.

Os mundos, que são existências, giram no espaço vazio, essa *não existência* ilimitada. Assim, o homem vive através dum sonho, esse outro espaço vazio.

A mentira é o centro ideal de todas as verdades. O núcleo interior da nossa pessoa é também uma cousa que não existe – a alma! (PASCOAES, 1987a, p. 28)

Dentre o universo conflituoso, em luta, das forças operantes na saudade, haverá apenas um ponto de irradiação cuja luminosidade maior é imbatível: a criança que fomos. Isso poderia nos levar a pensar que, ao fim e ao cabo, dada a importância que a criança assumirá enquanto mestre e guia do sujeito saudoso, a viagem de Pascoaes culminaria numa espécie de *felicidade*, num *otimismo*, já que firma na criança o valor de uma verdade inquestionável, fazendo da experiência interior da infância uma espécie de cais onde amenizar os mares todos do vazio. Porém, como veremos, essa criança só o é porque *já foi*, morreu de certa forma, sacrificou-se à vida no sujeito, que segue adulto e exilado, no entender de Pascoaes. Essa criança é, portanto, vida-e-morte, ausência da presença ou presença da ausência. A criança

vivida e deixada na memória subverte a ordem das perdas para o vazio, abrindo a negatividade ao coração, também esperançoso, da saudade. É na criança como experiência da morte-em-vida que o poeta descobre o ‘cadinho’ de seu imaginário transfigurador; é a infância que, no canto, gira magicamente o sentido da ampulheta, quando cada deserto de areia ali dentro parece escorrer ao fim. Vemo-lo, no capítulo “Da Infância e da Alma”, de *Verbo Escuro*:

II. A infância não morre. O anjo que somos, nos primeiros anos, jaz, como enterrado, em nossa memória. Às vezes, acorda, ao contacto duma voz familiar ou de qualquer lembrança, vizinha e contemporânea, casualmente reanimada.

Por isso, um canto de ave, acordou, em mim, a recordação dum outro canto igual, ouvido outrora; e esta recordação, ao bater as asas estremunhadas, despertou a minha infância.

III. A infância vive sempre connosco. A inspiração do Poeta é ainda a sua infância sobrevivendo...

O que, nos grandes Poemas, me domina, é o conhecimento instintivo do mundo, que lhes desvenda novas formas; a emoção directa, inocente, que se apega; o espanto infantil de quem vê, pela primeira vez; a sensibilidade violadora do Mistério...

IV. Na velhice, o Anjo da Infância aflora claramente. Torna-se leve e frágil a pedra do seu túmulo. A ressurreição aproxima-se.

O homem vai sepultando, asfixiando a sua tenra infância, no corpo endurecido... Mas há um momento em que ela reage e se liberta. É a manhã de aleluia, a hora da morte!

(...)

X. Cultivai a infância. Aproximai-vos da vida anterior; isto é, da morte.

Se conseguirdes atingi-la, ireis ao próprio seio do Futuro. (PASCOAES, 1999, pp. 130-132)

A *infância* (na imagem da criança perdida) é ponto pacífico de luminosidade *porque*, quando se torna consciência, é já inteiramente perdida, somada à sua obscuridade, geminada de morte. Se a infância é soma do eu à paisagem, numa imagem de anjo, anterior e posterior ao tempo e ao espaço, o sujeito adulto só terá dela experiência via dualidade e antagonismo, na ambiguidade da saudade:

“(...) existo neste corpo que pesa sobre o mundo, e é um desafio do sonho à realidade; e vivo na minha infância que é uma lembrança original, a persistir, e um retrato num velho álbum sepulcral” (PASCOAES, 2001, p. 69)

A saudade acorda no sujeito a sua alma, a sua infância, possibilitando, através dela, uma restauração; mas trata-se de uma restauração *no futuro*, fatal, já que o ‘cultivo da infância’ é sobretudo o cultivo da morte. Aproximando infância e morte, chegamos à ideia de ‘comunidade’ na poética de Pascoaes, pois, para o autor, é ‘comum’ a todo ser humano atravessar ambas as experiências, ainda que da morte só possa ter a consciência antecipadora. É essa *universalidade da criança que fomos* que servirá, na obra estudada, de combustível do sonho, lugar de regresso futuro – a infância como uma alça da fantasia sempre possível, guardada nalgum limbo que, por mais distante ou quase esquecida, *já foi vivida*, o que lhe confere realidade sensível. Desde que morreu a sua criança, o sujeito integra a comunidade cujo destino é a consciência da morte, levando-o a reconhecer-se não só no cadáver que vem, mas na criança que morreu e que *vive de ser morta*, em imagem saudosa.

Esse elo humano comunitário da infância com a morte, pode ser lido, em Pascoaes, como a contramola que dá movimento ao caminhar: entre a infância *cumprida*, imaginário ‘positivo’ que, entretanto, só se dá na perda, e a morte *a cumprir*, imaginário ‘negativo’ que, entretanto, só existe enquanto ‘promessa’. Essas duas margens do rio se equilibram, e o vagar de um lado a outro, mais vivo é, segundo Pascoaes, conforme mais dedicado for a sentir e perceber a movimentação da ponte. O trabalho – a obra, o romance – desse sentir, perceber, pensar, desse *dizer*, enfim, chama-se *saudade*.

A Saudade, quando afirma seu nome, o faz em sua carga de desejo que não se realiza, em sua negatividade poética. Pascoaes não está tão longe de Bataille..., embora realize um esforço hercúleo para forjar concretudes nesta sua valsa com a ausência. Este ‘esforço’ em transvalorar a *saudade* numa positivação *edênica* encontra, em sua contrapartida, imagens de tensão e agressividade, o que acaba, por sua vez, por reforçar o caráter *negativo* desta empresa saudosa, em sua faceta mais solar e messiânica. O sujeito saudoso não se aquieta, hesita num limbo cuja constante carga genesíaca (nasce e morre a todo instante), exige dele um obrar infinito, trabalho de *Sísifo*, que acaba por mais revelar sua motivação sombria do que qualquer pretensa conquista de forma jubilosa. Trabalho de Sísifo, obedecendo ao mote pascoaesiano (que apresentaremos na sequência) do “divago e reconstruo”.

Em “Os Poetas Lusíadas” (1919), por exemplo, Pascoaes descreve, outra vez, uma cena cosmogônica, numa épica dos elementos em choque, dentro da qual se reelabora sem fim a dramática consciência humana:

O sol é um riso de metal caindo sobre um globo de ferro. A alma fulge na escuridão absoluta. Canta no silêncio absoluto. Por baixo dela jaz o fantasma do Passado, por cima a noite silenciosa do Futuro. E ela própria é passado e futuro, invocação e desejo. Ausente de si mesma no que há-de ser e no que foi, ou vê espectros da Morte materializados, ou sombras por encarnar na Vida. O Presente divino, a Realidade em si, a Esperança imaterializável, Deus, excepcionalmente vislumbrados, fogem à sua clara e constante percepção. No mundo sensível só há futuro e passado. O movimento abstrato da esperança (tempo futuro) mal se concretiza, é lembrança, movimento inerte, matéria (tempo passado). A cada ação criadora da esperança (espaço e tempo futuro) corresponde a sua paralização para trás em formas criadas (tempo e espaço passado).

A uma força criadora e abstrata no sentido A -> B, corresponde uma força criada ou concreta no sentido B -> A. As duas forças coincidem no tempo e no espaço. Assim, a energia vital que desabrocha em flor, expandindo-se, ao mesmo tempo, se retrai, condensada no relevo de suas pétalas. Essa flor é o símbolo saudoso do Universo, cuja expansão num tempo futuro infinito, através de um espaço futuro infinito, se retrai num passado infinito, através de um espaço infinito. Esta expansão e retraimento, simultâneos, tornam o espaço e o tempo inesgotáveis, quer dizer infinitos e indefinidos. A Eternidade é o futuro e o passado coincidindo (PASCOAES, 1987, p, 163).

Há, nas imagens pascoesianas, uma espécie de ‘fulgor’ da escuridão, uma celebração extática da virulenta ‘expansão’ e ‘retraimento’ das coisas, de seu pendor para a ausência, numa percepção dramática de que “no mundo sensível só há futuro e passado”. Este obscuro fulgor, como na *noche oscura* de San Juan de la Cruz, é também o lugar em que a chama da garganta nomeia o seu encontro com o sagrado que, em Pascoaes – e principalmente nos poemas – dá-se na trama entre sujeito e paisagem.

O presente, que é *divino* e “é *Deus*”, apenas “excepcionalmente vislumbrado”, é esmagado por uma condição dura, opaca: sol de metal sobre globo de ferro. Essa *imaginação da matéria*, como diria Bachelard, encontra sentido alegórico muito comum a Pascoaes, na construção de um imaginário, como já dissemos, *em luta, ambíguo*, desesperado por *ver claro*, por *entender*. Atrelado a forças incomensuráveis, entre um *sol de metal* e um *globo de ferro*, o sujeito sutaliza o espectro de sua *luta* material por meio de um *desdobramento* anímico, onde os tempos finalmente se encontram e tudo se converte em presente, em presença: *eternidade*.

A alma humana está, diz o sujeito, atrelada ao ‘fantasma do Passado’, por baixo, e à ‘noite silenciosa do Futuro’, por cima. O silêncio propaga, em agressivos choques metálicos, o cenário onde o vivo é o ‘ausente de si mesmo’. Cenário que cabe ao sujeito percorrer, vivendo o contágio das sensações da ausência: tudo, instantaneamente, é já futuro ou passado, sendo o presente o atravessar ilusório

daqueles dois estados. O canto não aclara, a ‘alma’ segue o seu exílio desejoso, onde tudo é paradoxalmente permanência e movimento, em contradição. Abstrato e concreto compõem uma instantânea transfiguração, de um termo para o outro e vice-versa. A única compreensão (compressão) deste dinamismo está no símbolo da saudade, *flor do ermo*, espelho refletor de toda potencialidade do encontro do eu com o mundo, como Pascoaes o dirá no refrão contínuo do seu canto:

Na superfície da minha alma, superfície de lágrima, todas as cousas projectam a sua imagem: é como um grande espelho numa sala de baile, reproduzindo os vultos que passam a dançar. Mas vejo nele misteriosa imagem reflectida, que não dimana de qualquer figura exterior. Será a imagem dessa nuvenzinha dissipada há tantos anos? Será a imagem da saudade? (PASCOAES, 1987, p. 23)

Se a alma (do poeta) é o espelho em que se projetam imagens saudosas, num bailado; por dentro destas imagens, talvez repouse ‘a imagem’ das imagens, a figura ‘interior’ deste imaginário, a saudade.

Pensando (e lendo) este Pascoaes ‘complexo’, admitimos a principal intenção deste trabalho, cujo objetivo é, dentro do possível, rasurar uma primeira imagem comum (banalizada) de Pascoaes, como apenas: a) um ‘ensolarado doutrinador’ da cultura portuguesa⁸ ou ainda, b) poeta anacrônico e (pejorativamente) ‘sentimental’, como podemos ler na famosa carta de Pessoa a Sá-Carneiro, na qual Pessoa critica Pascoaes como poeta que ‘sofre de pouca arte’⁹. Opinião que Cesariny irá reafirmar,

⁸ Por exemplo, como se pode ler na introdução que José Carlos Seabra Pereira (2004) faz de Pascoaes em sua “História Crítica da Literatura Portuguesa”, dizendo: “O seu visionarismo restaurador da alma nacional, como sacerdócio da Saudade, empenhava-se propedeuticamente em captar e evangelizar a genuína religiosidade da raça lusitana e actuar, em simultâneo, em favor da revolução para o Progresso e a Paz” (PEREIRA, 2004, p. 409). Apesar de, em outros momentos, o crítico levantar questões bem pertinentes à temática saudosista em Pascoaes, consideramos esta leitura sobrecarregada, no esteio vulgarizador de uma parte considerável da fortuna crítica pascoaesiana, que insiste em lê-lo apenas no saudosismo e a partir dele, como se a saudade fosse sobretudo um ‘sacerdócio evangelizador’ do outro, em direção a uma identidade messiânica imaginada. Como veremos, tais considerações são bastante pontuais no correr da obra de Pascoaes, e a saudade, desde o início até o fim, será bem mais complexa.

⁹ Conforme a correspondência trocada entre Sá-Carneiro e Pessoa – da qual, infelizmente, pouco se tem das cartas enviadas por Pessoa, desaparecidas após o suicídio de Sá-Carneiro em 1916 – há uma carta, de Sá-Carneiro para Pessoa, datada de janeiro de 1913 – pouco tempo depois, portanto, de F. Pessoa ter se desvinculado da revista *A Águia* – em que Sá-Carneiro copia, a modo de enfatizar sua concordância, um trecho da carta anterior, escrita por Pessoa. Na época, devido ao teor da carta, parece que Pessoa reclamava ao amigo de estar vivendo um período criativamente crítico. Sá-Carneiro comenta-o e cita trecho da própria carta de Pessoa: “Ah! como eu compreendo e sinto as linhas que você escreve: [e cita-o] ‘Ainda assim eu não trocava o que em mim causa este sofrimento pela felicidade de entusiasmo que têm homens como o Pascoaes. Isto que ambos sentimos – é do artista em

mas como valor positivo, lendo nesta ‘pouca arte’ de Pascoaes uma não afetação literária, sinal da grandeza do poeta que, quando é “poeta” (segundo os preceitos surrealistas), não se preocuparia com artifícios mentais ou arabescos formais. Obviamente que, lidas apressadamente, ambas as provocações, de Pessoa e de Cesariny, pecam por perder de vista a complexidade da obra.

Na fortuna crítica de Pascoaes serão, em primeiro lugar, Jacinto do Prado Coelho (1945) e depois, Jorge de Sena (anos 50), os primeiros críticos atentos à *dificuldade de ler Pascoaes*, no sentido de não devotar à sua obra um elogio fácil ou uma fácil recusa. Sena é quem melhor, no momento inicial de uma recepção crítica mais atenta, nos apresenta o ‘complexo terreno’ desta poesia, a necessidade de reavaliá-la a partir de um olhar debruçado *sobre a obra como um todo*, e não somente sobre alguns de seus momentos mais fincados em posturas poético-políticas. A obra de Pascoaes ‘engana’ o leitor desatento, diz Sena. Aparentemente singela em sua forma gramatical e sintática, repetitiva, e fazendo uso de vocábulos carregados de ‘peso literário’, ou seja, cheios de vincos ‘de escola literária’, a poesia de Pascoaes ‘se esconde em si mesma’ e facilmente conduz a uma exegese banalizadora, tanto para o elogio quanto para a sua depreciação crítica. Como também o dirá Jacinto do Prado Coelho, “daí resultaram erros de crítica, julgou-se Pascoaes só através do Saudosismo” (COELHO, 1999, p.143). Isto é o que Sena, num texto provavelmente de 1952¹⁰, se compromete a *não fazer*: a leitura de um Pascoaes como voz ‘fora’ do mundo, ‘fora’ de seu tempo, e ‘fora’ de si própria:

Sem dúvida que uma obra assim dada ao que pode considerar-se oculto no mínimo gesto e na mais singela das formas é uma obra extremamente enganadora, pois que das coisas mais comuns parte para além delas. E os adeptos das coisas mais comuns e da sentimentalidade banal vão arrastados para um mundo de essências poéticas que, naturalmente, ‘cousificam’ e ‘banalizam’. Foi sempre este o maior perigo da poesia de Pascoaes e, paradoxalmente, um dos segredos do estranho êxito que uma obra difícil, transcendente à força de imanentismo, encontrou junto de tantas pessoas para as quais é sempre atraente ou repelente uma voz que lhes fale de *fora*: de fora do mundo, do tempo e de si própria – sem se aperceberem de que poucos, como ela, falarão tão tragicamente de *dentro*.

nós, misteriosamente. Os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoaes, sofrem de pouca arte” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 733). Esta leitura de um Pascoaes solar, entusiasmado até à ingenuidade, é outro lugar recorrente de sua fortuna crítica, no intuito evidente de desqualificar Pascoaes, principalmente frente a Pessoa.

¹⁰ Já que o texto se refere ao contexto de sua escrita: a então recente morte do poeta Teixeira de Pascoaes.

Não é a personalidade de Pascoaes uma personalidade poética no sentido que hoje mais se admite. Despersonalizada, a pessoa do Poeta prima pela *ausência* nos seus versos. É apenas o corpo e a voz, através dos quais se *realizam magicamente, demiurgicamente*, as aventuras imaginosas de uma problemática transposta (SENA, 2001, p. 203-204).

É fundamental, portanto, que compreendamos os diferentes alcances do *saudosismo* e da *saudade* em Pascoaes. Em nossa leitura, de modo a esclarecer estas duas imbricadas, mas distintas, ‘poéticas’ pascoaesianas, diferenciamos, a partir de visadas críticas como a de Sena, *saudosismo* e *saudade*. Chamamos de ‘saudosismo’ e ‘saudosista’ os textos vinculados ao ideário da Renascença Portuguesa, produzidos principalmente durante o período de inserção ideológica de Pascoaes. Por sua vez, chamamos de ‘saudade’ e ‘saudoso’ a poética maior, leito da obra inteira, da qual o *saudosismo* deriva. Enquanto a *saudade*, nascendo com os poemas iniciais, corre a desaguar no mar absurdo do ‘ateoteísmo’, o *saudosismo* é veio de rio de curto alcance, nascendo e perdendo-se em terras portuguesas, muito embora o seu apelo venha, depois de perdido e portanto, fantasma, assustar sedutoramente o seu autor, de modo que, mesmo depois de cerrar de correr, seja possível visualizar respingos identitários do *saudosismo* ao longo da obra. Ainda assim, cumpre repetir: a *saudade*, em sua funda reflexão de *literatura e ausência*, vai muito além de terras portuguesas (e seus mitos culturais redentoristas, como o sebastianismo), como o próprio Pascoaes deixou exposto em sua obra, a quem quisesse ler.

Jorge de Sena, na “Introdução” que escreve para a antologia de Pascoaes, em 1965, já alertava o leitor para esta diferença entre *saudade* e *saudosismo*:

O *saudosismo*, porém, isto é, a *saudade*, como sentimento específico e característico da civilização portuguesa, elevada à categoria de chave filosófica do destino, seria a consubstanciação ridícula de um tradicionalismo literário transformado em ‘escola’, se não fosse um dos aspectos fundamentais do gênio de um grande poeta, e o reflexo, nele, de toda uma situação social que assim encontrou, para morrer, a mais refinada expressão. É certo que, na personalidade complexa de Pascoaes – e é conveniente acentuá-lo, porque não tem sido – mesmo o culto da *saudade* não ia sem alguma dose de pós-romântica ironia (SENA, 1965, p. 11).

Ironicamente, a *saudade* atesta a ‘morte’ da cultura (confirmando-a em sua ausência), saudando seu estatuto vencido. Mas contra-ironicamente, ou seja, num ímpeto inocente, renascente, pretende aí mesmo ‘ressuscitá-la’, por meio do canto. A ambiguidade do par saudade-saudosismo, em linhas gerais, está aí.

A saudade anula o irreduzível das oposições, desmancha a dialética enquanto um sistema de teses e antíteses que se entrecrocavam, numa sucessão infatigável e inconclusa rumo à salvação da ‘síntese’. Suspende a lógica de afirmação-e-negação alteradas, conforme o crítico António Cândido Franco, “dando lugar a uma ambivalência que se traduz pela ideia de que tudo é e não é ao mesmo tempo. Quer isto dizer que todas as determinações que atuam sobre uma coisa são anuladas a favor duma conversão no seu próprio contrário” (FRANCO, 1988, p. 24). É a recusa da lógica analítica em favor do pensamento analógico, ou ainda, a superação do princípio aristotélico de identidade, para dar lugar à lógica hegeliana, de acordo com a qual, uma coisa *é* e *não é*, ao mesmo tempo. Esta postura poética situa Pascoaes dentro da crise estética iniciada pelo Romantismo, participando daquilo que, no entender de Octavio Paz, virá a ser ‘o poema moderno’: sua dupla carga e performance, sempre *em crise*, de ironia (análise, crítica) e analogia (restauração, elo), cargas de uma mundividência simultaneamente religiosa e científica, e em crise com ambas, ou seja, consigo mesma.

Antes de explicitarmos os elementos principais da literatura de Pascoaes que nos levam a querer lê-la como um *romance da saudade*, julgamos ser pertinente *apresentar* Teixeira de Pascoaes ao leitor, tal como ele mesmo o fez, em texto, nesta obra cuja fronteira entre autobiografia e ficção se mostra tão frágil¹¹. A primeira obra assumidamente autobiográfica é o *Livro de Memórias*, de 1928; porém, já naquele livro de poemas citado, o *Sempre*, logo nas primeiras páginas, encontramos dois longos poemas – “A minha aldeia” e “Quinta da Paz” – cheios de marcas explícitas da biografia do poeta, tal como referências à cidade onde vivera a infância e nomes de pessoas que frequentavam sua casa, nomes esses que aparecerão por todo o romance da obra, participando dele enquanto ‘figuras’ ou presenças fantasmagóricas que tocam ou atravessam as estâncias líricas do sujeito.

¹¹ Jorge de Sena, ainda sobre Pascoaes, escreve: “É um vento de lirismo desenfreado que devora tudo, uniformiza tudo, identifica tudo, eleva tudo a um egotismo cósmico, em que cristianismo e paganismo se conglomeraem num humanismo transcendente, eivado de panteísmo naturalista e em que, singularmente, o homem que o poeta é apenas figura, mais avassaladoramente, como um estilo e uma visão, ainda quando usa das íntimas e singelas circunstâncias da sua própria vida” (SENA in PASCOAES, 1965, p. 10).

A biografia de Pascoaes, como o dissemos, elabora-se, excessivamente, *em texto literário*, fazendo-se uma prolongada *biografia interna* à obra. Assim sendo, não nos cabe a nós o querer filtrar da poética pascoaesiana o seu quinhão biográfico. Mesclando vida e obra de forma radical, contar e comentar a vida de Pascoaes se faz, portanto, parte do trabalho de leitura de sua obra.

1.2 “Marão, esse trovão empedernido”: vida & obra de Pascoaes

Criado em altos sítios de granito,
Na vizinhança agreste do Infinito.

Teixeira de Pascoaes

Eu não me canso de subir. O Marão, nas bandas do nascente, sobe comigo, aumenta de estatura, prolongando-se em outras serras mais distantes, de tinta azul; e outras aparecem, mais distantes e indecisas; e outras, ainda mais distantes, que já se misturam com as nuvens. Subo, e é um desvendar de novos horizontes que se afastam; depois é o céu e o mundo dissolvidos na mesma neblina, onde a realidade e a quimera se casam e é já impossível distingui-las.

Teixeira de Pascoaes

Que foi a minha vida? Um facho que acendi, nas trevas, para ver a morte.

Teixeira de Pascoaes

A partir do *Livro de Memórias*, voltamos ao começo da obra, aos seus primeiros poemas, a fim de relê-los numa óptica inclusiva, que não separe, de modo absoluto, uma biografia interior à obra de uma outra exterior a ela. Tudo é matéria de um imaginário que sobrevém texto. E a carne sensível do real não está fora da *carne mesma* do poema: “Em pleno ermo natal silencioso, tratei da minha defesa, ou da minha obra, ou de mim mesmo. A nossa obra é o nosso ser desvendado, o *corpo*

aberto, como o porco, depois de morto e o santo, durante a vida” (PASCOAES, 1993, p. 168), escreve Pascoaes em *O Homem Universal*, de 1937.

Michel Collot, apoiando-se na fenomenologia de Merleau-Ponty, entenderá que a condição descentrada do poema, enquanto somatória em diferentes graus de um fora e um dentro, é própria de um sujeito lírico moderno que vem, a partir do Romantismo, fundindo cada vez mais as categorias, graus e gêneros ficcionais, inclusive em sua vinculação com o não-ficcional:

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.

Dada essa tripla pertença a uma carne que propriamente não lhe pertence, o sujeito encarnado não saberá se pertencer completamente. A cega tarefa do corpo e do horizonte o impede de acessar uma plena e inteira consciência de si mesmo. Sua abertura ao mundo e ao outro o torna estranho ‘por dentro – por fora’ (COLLOT, s/d, p. 167).

A passagem acima é fortemente representativa da relação que o sujeito pascoaesiano estabelece com a linguagem, podendo até servir de paráfrase a trecho do “A sombra do Homem”, de Pascoaes, em que lemos:

(...)
Já de tanto sentir a Natureza.
De tanto a amar, com ela me confundo!
E agora, quem sou eu? Nesta incerteza,
Chamo por mim. Quem me responde? O mundo.

Chamo por mim; e a estrela me responde.
Chamo, de novo; e diz o mar: quem chama?
E diz-me a flor: onde é que estás? Aonde?
Vede a terrível sorte de quem ama!
(...) (PASCOAES, 1996, p. 147)

Não há texto que não participe do corpo daquele que o escreva, não há maneiras efetivas de separar em territórios intocáveis a vida que o texto faz escorrer e aquela, que é a mesma e outra, anterior e posterior ao texto, no contágio ambíguo

deste vínculo. Dito isto, embarquemos nesta carne (auto)biográfica que faz com o texto de Pascoaes possa ser lido enquanto um *romance da saudade*.

Ao começar o *Livro de Memórias*, na altura dos seus 50 anos, Pascoaes nos apresenta o procedimento poético daquilo que entende por ‘memória’: o véu saudoso da voz produzindo um longo texto-tecido – um sudário – em que os rostos evocados aparecem, com contornos indefinidos, acabando por se fundir à voz lírico-narrativa, indefinindo-a e ao próprio rosto do poeta, nascente e foz desta mesma voz. A memória, tornada ‘saudade’, isto é, *escrita*, é este trabalho de linguagem, que privilegia ‘invocação e desejo’ na construção das imagens e em sua expressão poética. Partindo deste entendimento, Pascoaes, no *Livro de Memórias*, apresenta-nos o seu mote, ao qual recorre inúmeras vezes, na reflexão sobre a escrita: “Divago e reconstruo”; “Divago entre sepulcros”, fazendo da memória uma perambulação fantasmática – mote que lemos enquanto forma poética do proceder da saudade, que faz da memória e do memorialístico o lugar por excelência da escrita:

Divago entre sepulcros. O ar agita-se, arrefece e nele ondeia um véu de negros crepes diluídos; agita-se e percorre-me os nervos, essa teia urdida entre mim e as coisas que me ferem com um contato abstrato e doloroso. São elas transmitindo-se à minha alma, que se converte numa paisagem de sentimentos outonais. A alma é outro mundo, mas fora do tempo e do espaço, em plena Irrealidade.

Caminho através do tempo, e o som dos meus passos acorda os mortos.

Sou terra onde as árvores deitam fundas raízes que só o machado pode derrubar. E as flores que nascem de mim não emurhecem. Nascem de mim árvores, flores; e os mortos irrompem, vivos, do meu ser. Desapareço numa turba de fantasmas. Já não sou eu; sou os outros. Eis o grito de Deus ao criar o mundo. Sou os outros, e é outra esta paisagem que me cerca de aparições. Transfiguro-me e tudo se transfigura. Ressurgem velhos troncos de árvore das cinzas do meu lar (PASCOAES, 2001, pp. 50-51).

Como acontece muitas vezes nos textos de Pascoaes, seu início apresenta ao leitor imagens do pacto com a escrita, reafirmado e repetido ao longo da obra, seguindo de forma idêntica ou quase idêntica o que foi exposto acima. O gesto *órfico* de ‘começar o texto’ pede uma sequência ritual, com teor necromante, rumando a um devir vegetal do sujeito, que é acesso à revelação das coisas, cosmogonia absoluta e dispersão do eu na história (sem fim) da paisagem, ponto de onde irrompem todas as

formas, ondulando em precárias aparências que o sujeito, em seu canto, em sua função 'sacerdotal' de poeta, atravessa.

O primeiro ato do ritual é, portanto, 'divagar entre sepulcros', ou ruínas. Esta disposição permite a possessão/penetração do sujeito pelos elementos (no trecho citado, a agitação do ar, o vento). Desta possessão, a 'alma' se converte em paisagem e, excedendo-a, torna-se ponte, passagem, paisagem de 'outro mundo'. Feita a passagem, os mortos acordam. O sujeito, então, percebe-se *húmus* da natureza, reconhecendo-se em seu devir vegetal, o estado mais próximo também da morte. Fundem-se todos, participantes da mesma matéria, numa turba de fantasmas. Eis a operação de diluição da identidade do sujeito pascoaesiano, tornada mote da saudade: do eu ao outro, entre ruínas, a fantasia imagética vai tocando tudo, com os dedos saudosos, dotando tudo de sua materialidade de 'ausência'. Nesta mediação, chega-se à compreensão, ou melhor, à *audição*, da 'hora da criação', nomeada 'o grito de Deus'. Grito potente de vazios que se transfiguram, pois criar, na poética da saudade, é reverberar o grito divino, genesíaco: o assombro de despossessão, a força de 'queda' que há em tudo, rumo a um vácuo imenso, a flor saudosa do Universo.

A qualidade inerente a este epigrama da arte poética de Pascoaes, o 'divagar entre ruínas', revela-se de maneira extraordinária. Não se trata de um caminhar, ato físico que depende de um mundo, de um exterior que lhe suporte o corpo; a viagem aqui, como compreende o próprio termo escolhido, é vaga, vagarosa, labiríntica, esfumaçada: começa na vontade e deambula sem chão, fora do espaço e do tempo, "em plena Irrealidade". Os mortos, o passado, a dimensão arquitetônica do passado ou da morte afloram, enquanto situação e lugar específicos deste divagar que é a escrita.

Entre ruínas, vivos entre mortos, o sujeito divaga – canta. O drama do corpo que conhece em si o seu desaparecimento faz-se assim o lugar, por excelência, da experiência literária, via proliferação de imagens em sua própria natureza de imagem: ponte sensível, visível e audível, de uma ausência; um desenho abstrato, mas sonoro, legível, do desejo. *Drama*, pois as forças ascensionais e de queda não apenas se conectam, mas disputam entre si a matéria do sujeito que as vivencia. Fazer do texto esta disputa, este drama *tragicômico*, como o dirá Pascoaes, é poder ser espectador de seu próprio combate, vendo no texto um espelho turvo e potente. Junto com Novalis, poderíamos inferir que Pascoaes concordaria com um de seus *fragmentos*, que diz que "o Eu possui uma potência hieroglífica" (NOVALIS, 2000, p. 17) e que "O lugar da alma está no ponto onde o mundo interior e o mundo exterior se tocam. Onde

eles se penetram – ele está em cada ponto da penetração” (idem, p. 29). Ou seja: aquela *plena Irrealidade*, aquela paisagem a que o texto é acesso. Divagar entre sepulcros é também divagar entre lápides, entre epitáfios. A crença no poder da palavra é, em Pascoaes, um dos baluartes de acesso do sujeito ao mundo do sensível ‘fantasmagórico’, no qual é possível um vislumbre luminoso da alma. O vislumbre da alma – Orfeu revendo/perdendo Eurídice – pode ser breve; o canto, porém, deste átimo, é infinito, incansável, num gesto que Pascoaes parece recuperar de Camões quando este, na elegia “Aqueela que de amor descomedido”, diz, nos tercetos:

Nem eu escrevo mal tão costumado,
mas n’alma minha, triste e saudosa,
a saudade escreve, eu traslado.

Ando gastando a vida trabalhosa,
espalhando a contínua saudade
ao longo de uma praia saudosa. (CAMÕES, 2002, p. 147).

Pensemos, em relação ao “divago entre sepulcros”, na tradição da cultura grega antiga, na qual os epitáfios gravavam, em estelas funerárias, as qualidades morais do defunto, fazendo destas estelas algo próximo a uma efígie, pela concentração obscura de sua aparição (o poema na lápide). Ali se lapida, em poucos palmos de mármore, pedra ou concreto, a pessoa ampliada a símbolo ou reduzida a alegoria, esfinge ou parca sombra de palavras. Divagar entre sepulcros é atravessar inúmeros epitáfios, espelhos e efígies, sem nunca alcançar a conclusão final, *em obra*. Todos compõem, juntos, o espaço/tempo vertiginoso no qual o sujeito, passeando por ele em seu canto, não cessa de encontrar-se apenas à beira de um eterno e misterioso *quase*. No enxuto poema “O Poeta”, escrito em 1934, e publicado em *Dispersos*, lemos:

É como um rio,
O poeta que nasceu.
Ou nos mostra, cantando,
As duas margens;
Ou esconde a *outra banda*,
Em longes de água e céu,
Deixando adivinhar fantásticas paisagens.

(PASCOAES, s/d, p. 213)

A partir do “contato abstrato e doloroso”, com o ar agitado que “percorre-me os nervos”, nesta situação inquieta de adentrar no território do percívél em suas imagens, dá-se a palavra. A mesma ambiência poética lemos num poema de 1907, do livro *As Sombras*, intitulado “A sombra que eu fui”, em que o eu lírico apresenta-se enquanto “o poeta humilde e obscuro da Penumbra”:

Quando saio, de noite, e vou, sozinho,
Entre o arvoredado, pálido, a tremer,
Para afastar as sombras do caminho,
Levo, nas minhas mãos, um facho a arder.

E em sobressalto a noite vai fugindo,
Diante de mim, tão triste de figura!
Tão triste, e, ao mesmo tempo, despedindo
Lampejos, risos de oiro e de loucura!

E as cousas que me cercam, vagamente,
Nascem do negro caos, enevoadas,
Como se, por milagre, as visse a gente
Na matéria dos sonhos esboçadas.

Nas margens do caminho, ermos pinheiros
Erguem-se, estremunhados e embebidos
Em altas ansiedades... nevoeiros,
Que perturbam seus íntimos sentidos...

E, ao vento, gesticulam... Vê-se bem
Que desejam falar! Ó voz infinda,
Ó voz ignota, estranha, que ninguém,
Ou Adivinho ou Bruxo, ouvira ainda!

E fico, atento e lívido, a escutar,
Na noite que meu facho torna inquieta...
E a sombra dum voz paira, no ar,
E em meus ermos ouvidos se projeta...

Indefinida voz harmoniosa,
Nuvem de som subindo doutras eras;
Confusa e imensa voz misteriosa,
Como o canto remoto das Esferas...

Voz de alma que, em meus lábios, cintilou,
Quando era bruta fraga ou tronco escuro
Este corpo, que a dor humanizou,
Como a enxada abrandece o barro duro.

E fico entrelembrado do que fui,
Ouvindo aquela voz. E fico triste...
E à superfície do meu ser aflui
Tudo o que em mim de mais longínquo existe...

E o meu vulto presente, atual e vivo,
Na sombra dessa voz se diluiu...
Minha carne fez-se húmus primitivo,
Meu trágico esqueleto empederniu!
(...)

Assim sonhei, na noite ondeante e escura;
Noite de êxtase, enigma e exaltação!
E o vento, em sua histérica loucura,
Descia, e enraizava-se no chão...

E um tronco de poeira e de folhagem,
Turbilhonando, erguia-se, no ar...
E os seus ramos cobriam a Paisagem,
Num febril e constante bracejar!

E o facho a arder as trevas assustava!
E a rir, com mãos fantásticas, o vento
Arrebatá-lo às minhas mãos tentava,
Mas ele ardia, trágico e sangrento!

Na noite negra, ardia! E os pinheirais,
Num nevoeiro pálido de mágoas,
Cercavam-me, disformes e espectrais,
E tão cheios de vozes como as águas!

(PASCOAES, 1996, pp 114-117) (grifos nossos)

Na primeira estrofe, como se todo e qualquer poema ou ato/gesto poético só pudesse se iniciar na noite, na solidão e na paisagem, o sujeito lírico, que dá seu corpo/voz à situação da escrita, é aquele que, tal como a imagem de um eremita, leva nas mãos “um facho a arder”, completando a epígrafe que abre este subcapítulo, ou seja, conduzindo a escrita a uma ética maior, um cumprir com a vida: “O que foi a minha vida? Um facho que acendi, nas trevas, para ver a morte”. Acender a luz para mais ver o escuro e não para destituí-lo de sua qualidade. Mais vê-lo, fundir-se nele, participar da noite, pelo verbo, *escuro*, desta iniciação.

Conforme a “noite vai fugindo”, porém, “como se, por milagre” algo chega ao encontro do sujeito, e neste encontro, acende nele um novo olhar, uma ‘segunda visão’: as ‘cousas’ passam por uma espécie de novo nascimento, podendo ser vistas como se “na matéria dos sonhos esboçadas”. É uma visão agitada, uma espécie de *transe* em que a natureza (já somada ao sujeito) se desdobra ou se reflete, passando a agir, no corpo-paisagem do sujeito, “em altas ansiedades”. As árvores são atravessadas pelo vento (espírito, pneuma, gnomo, voz) – desejo de fala e escuta. “Ó voz infinda, / ó voz ignota, estranha, que ninguém, / Ou Advinho ou Bruxo, ouvira ainda!”. Então se consubstancia – por meio da troca incessante entre sujeito e

paisagem, que mesmo já selada se repactua, nas condições poéticas exigidas (noite, solidão) – a alquimia da gestação da “sombra duma voz”. O poema se faz escuta e recepção desta sombra de voz. A metamorfose iniciática do que “deseja falar” não se mostra como, propriamente, um gesto de apropriação da ‘voz ignota’ em voz própria, traduzindo-a e tirando dela sua carga de sombra.

O facho a arder, dando ao sujeito a possibilidade de ver, confere-lhe também o dom de ouvir. A soma com a paisagem dá-se num aguçamento do corpo auditivo e é, na confusão das vozes, que o poema consome a diluição do eu – “E o meu vulto presente, atual e vivo, / na sombra desta voz se dilui”. É pelos ouvidos que a voz em sombra atua, já que nos lábios, ela apenas ‘cintila’. *Ouvir* a sombra da voz, no encontro entre sujeito e paisagem, faz do poema espécie possível ou suporte de uma memória narrada ou testemunho daquele encontro *quase* indizível, inefável. As coisas ‘afluem’, ‘diluem-se’, ‘ondeiam’... até o mais radical exercício imagético sobre a natureza em seu próprio corpo: “Minha carne fez-se húmus primitivo, / Meu trágico esqueleto empederniu”. O ouvir será, para Pascoaes, tão ou mais importante quanto o ver, já que o som é suporte ainda mais vago e efêmero da matéria. E, deste modo, por estar mais próximo do indefinido, será privilegiado no canto desta ‘auréola psíquica’ que é a paisagem, já que só há paisagem no texto, no poema:

Imaginar o que se pensa é definir o indefinido, é todo o trabalho do Poeta. Assim uma paisagem, transitando do planeta para um poema, ganha uma existência verdadeira. No planeta há montes, campinas, rios, lagos, etc. mas não há qualquer paisagem, que é uma quantidade ordinal ou musical, uma obra de arte. Assim de variadas formas resulta a *forma*, que uma paisagem é um conjunto de altos e baixos relevos, destacados da Natureza e com uma expressão sintética especial: uma auréola psíquica. E esta auréola é que é a paisagem: uma espécie de música *visível* feita de ruídos afinados pela distância, onde dormem todos os movimentos e barulhos (PASCOAES, 1945, p. 96).

Feita a viagem de ida e volta à sombra da voz, o sujeito, já separado da experiência extática, mas ainda à *escuta* no poema, diz: “assim sonhei, na noite ondeante e escura”; ao dizê-lo, porém, novamente dispõe-se ao permeável, à excitação poética, à movimentação das coisas, numa ambiência não mais ‘harmoniosa’, mas, na contraface da visão que acolhe, diluindo: os pinheirais “cercam-me, disformes e espectrais, / E tão cheios de vozes como as águas!”, numa

multiplicação assustadora da qual o poema parece não dar conta, sugerindo o início de um novo transe.

Assim termina o poema, contínuo, conduzindo o sujeito a intermináveis desdobramentos. Se há, portanto, todo um ritual específico para *entrar no poema* e iniciá-lo; quando nele, inevitavelmente, o sujeito-paisagem é carregado pela possessão descontrolada das *sombras* deste encontro. Há um começo, um certo andamento para o ‘meio’... depois são circulações, arfares, redemoinhos, altos e baixos, relevos que o poema assume, num rodar até onde, como a um animal, lhe alcance o fôlego. E então o poema se interrompe, numa demonstração mesma de sua impossível finitude.

Voltemos um instante ao ‘meio do caminho’, naquele ponto em que, consubstanciados sujeito, voz de sombra e paisagem, emerge no poema a *memória* como revelação, após o cintilar da voz nos lábios: “E fico *entremembrado* do que eu fui, / Ouvindo aquela voz”. A plasmação de tudo na escuta aciona o imaginário, dotando o poema de uma nova ‘superfície’ de imagens, uma nova camada, em que “do meu ser aflui / Tudo o que em mim de mais longínquo existe...”. A alquimia se completa: através da fusão noturna com a paisagem, por meio da abertura simpática à escuta da “sombra de uma voz”, o poema aciona o imaginário da memória, que é simultaneamente passado e futuro – “tudo o que em mim de mais longínquo existe”.

A memória é mola de visão/antevisão não só do passado, mas do futuro, em Pascoaes. Vê/antevê o passado por meio da morte, mas não só a morte: fuligem, participação nos restos da matéria apagada, digerida pela terra, diluição na matéria sem nome, sem rosto, sem contorno – sombra. A memória é mola da visão/antevisão do futuro: vida, mas não apenas *vida* de um ou outro ser “presente, atual e vivo”; mas sim, “húmus primitivo”, força engendrando a vida, matéria primeira que se repete, sombra futura também.

O poema é a expressão ritual destas metamorfoses. A memória que ele movimenta, deixando o sujeito ‘entremembrado’, no meio do limbo ou ponte de sucessivas visões, antevisões, revisões, confere a si mesmo a garantia de sua inconclusão, seu girar interminável.

A memória faz-se assim lugar propício à palavra poética, já que aquela também compõe-se de, sobretudo, imagem. Trata-se de um vínculo antiquíssimo, tão antigo como a noite. Desde Hesíodo (séc VIII – VII a.C.), sabemos que ‘o mundo é uma função das musas’ e que o canto é filho, portanto parte, da memória, Mnemosyne, a

mãe das musas. Jaa Torrano, em sua apresentação à *Teogonia*, por ele traduzida, fala desta obra como “objeto de uma experiência numinosa arcaica” (TORRANO in HESIODO, 1995, p. 14), cuja linguagem do aedo é a canção: “uma canção que ao mesmo tempo é veículo de uma concepção de mundo e suporte de uma experiência numinosa” (idem, ibidem), que, apesar da enorme distância temporal, podemos ver continuada na expressão poética pascoaesiana, na maneira como, nela, se vinculam poesia e saudade¹². Num belo ensaio sobre Pascoaes, intitulado “O excesso por defeito – a escrita da memória em Teixeira de Pascoaes”, Silvina R. Lopes coloca-nos questões pertinentes à escrita de Pascoaes, relativas ao vínculo da memória com a experiência e destas com a escrita:

Memorialismo, o que é? Uma arte de escrever, da experiência própria, o que é memorável? Ou a arte de tornar memorável, pela escrita, o que foi experiência? Ou a perseguição do imemorial através de um processo de figurações a que se dá o nome de memórias? Em qualquer dos casos, o que interrogamos é a relação da arte a um exterior da arte: a experiência, a verdade, o desejo. (...)

Os escritos em prosa de Teixeira de Pascoaes deixam a literatura suspensa da memória, o que implica abandoná-la a uma terrível contradição: tudo é já memória, nada existe sem nome que o lembre e lhe sirva de epitáfio, mas tudo vive da sua aparição e a memória revolta-se contra a existência, desfazendo-se em energia das aparições (LOPES, 1990, p. 175)

A memória espalha-se, portanto, ao longo desta obra, que, nas palavras de Lopes, tem “como característica dominante a contemplação e o pensamento de um eu no tempo e face ao tempo. (...) Tempo que significa autorrevelação e morte,

¹² Segundo Torrano, Hesíodo, por meio do fluxo de oralidade, experimenta o “poder de presentificação de seu canto”, o qual se dá num mundo agrícola, em que os sujeitos estão permeados pela natureza. Esta figura do poeta-aedo-cantor da/na natureza também projetará a sua longa sombra sobre Pascoaes, que buscará ativar uma sua função social de “plenitude e força ontofônicas”, por meio do compreender o poeta enquanto aquele que é “dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória” (TORRANO, idem, p. 17). Torrano explica: “Numa comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *pólis* e à adoção do alfabeto, o aedo representa o máximo poder da tecnologia da comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta. É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas)” (idem, p. 16).

indissociáveis” (idem, p. 176). Colocar-se, em texto, face à esfinge do tempo é, insistimos, escrever em razão de uma arte de morrer. E, como não deixou de notar a crítica citada, a passagem pela morte da criança, na sobrevivência das imagens da infância, ganha estatuto de experiência exemplar, fazendo com que fique “o poeta (...) no limiar das idades, porque fica no limiar da infância”:

Dessa zona surgem as memórias, só aparentemente ordenáveis, (...), mas na verdade, insistentemente repetitivas, obsessivas, porque ao desfazerem-se em névoas ou silêncio gritam a necessidade de figuras, fantasmas, mitos que se interponham entre a extrema fluidez desse silêncio e a rigidez da realidade. (...)

Aquilo que Pascoaes conta quase ordenadamente no *Livro de Memórias* está espalhado por outros livros de caráter mais aforístico ou ficcional, como *Verbo Escuro*, *O Bailado*, *O Pobre Tolo*. Nestes livros as memórias são completamente desordenadas no que diz respeito à cronologia. (...) As memórias correspondem assim a uma escrita em que o eu e o outro se confrontam com o Outro que os arrasta para a estranheza que os constitui. Uma escrita onde se põem em evidência os movimentos de subjetivação, ou autobiográficos, de toda escrita, e, de entre eles, como determinante, o de dirigir-se a um interlocutor (LOPES, idem, p. 177)

Maurice Blanchot também escreve sobre a relação entre escrita e memória, afirmando o suporte daquela como sendo constituído não por uma memória dura, concentrada ou exata, mas por uma certa ‘memória esquecediça’. Se só há paisagem ‘no poema’, também só há memória *ficcionada*. Pascoaes, muitas vezes, voltará ao seu mote (o reconstruir pela divagação entre as ruínas – o refazer pela memória a partir do que se pode esquecer ou perder), tratando a memória como força dormente, acionável pelo canto saudoso, despertada em situação fragmentária e fantasmagórica. Esse trabalho, do sujeito que escreve a memória, entre ruínas, aproxima-se do gesto de resistência frente ao embrutecimento da experiência, o qual, conforme aprendemos com Walter Benjamin, cerceia o mundo moderno da mercadoria. A demanda pascoaesiana de um *tempo infinito*, disposto numa obra que retorna a si mesma, ‘divagando e reconstruindo’ vai na contramão do *anjo da história* benjaminiano que, empurrado ao futuro pela tempestade do ‘progresso’, se vê incapaz de ‘cuidar’ do amontoado catastrófico do passado. Focar o seu tempo de vida, tempo *escrito*, na passagem dos fantasmas, máscaras, duplos, sobre a ponte de São Gonçalo, sob o olhar *lunar e lacunar* de um pobre tolo (que, na elaboração de Pascoaes assume ares angelicais, como na figura abaixo – o poeta é animal e o anjo, cujo intermediário seria

o humano) torna-se um ato de resistência, na contramão da alegoria do *angelus novus* de Benjamin: “para que a raça dos tolos não se extinga, neste mundo do Bom Senso e da Razão” (PASCOAES, 2000, p. 28)



[figura 5]

O poeta começa, portanto, o seu *Livro*, com largas meditações sobre a saudade e a memória enquanto motores e procedimentos textuais, e foi anunciando-as que optamos por iniciar este percurso por sua vida e obra, sabendo que cumpre apresentá-los com mais vagar, por tratar-se, inclusive, de um autor um tanto desconhecido e pouco estudado no Brasil. Cumpre-o também, já que este trabalho navega em derivas abertas por toda a extensão da obra de Pascoaes e, por fim, cumpre-o, porque, inserido o poeta como está, em grande parte de sua obra, próximo de uma compreensão romântica, a poesia em Pascoaes quer *ser ato*, força que extrapola as dimensões textuais da palavra, reconduzindo-o à vida mesma do poeta. Vida & obra, portanto, fazem-se intimamente vinculadas – ainda mais se ressaltarmos o elo entre vida e obra que se dá, na obra, pela noção de *saudade*. É neste sentido que compreendemos a importância de uma “apresentação biobibliográfica de Pascoaes”¹³, no curso deste trabalho.

É o que se dá ao longo da obra: do primeiro ao último poema, em toda a prosa, fragmentos, novelas e aforismos e, claramente, nos livros declarados como autobiográficos e nas biografias de outros – os seus *admirados*. É impossível

¹³ Ao final da tese, anexamos uma tábua biobibliográfica, com a produção de Pascoaes e os seus dados dispostos de forma mais didática, para auxílio do leitor.

demarcar uma cisão evidente entre autor e voz narrativa e eu lírico. Não há sequer um momento de sua obra em que estas instâncias se mostrem separadas e é este um dos aspectos formais mais peculiares de Pascoaes, sabendo, é claro, que toda escolha formal sustenta uma aposta estética que é também uma ética. Leiamos a abertura do *Livro de Memórias*:

Vi, agora mesmo, a primeira folha morta, num passeio do jardim. Ontem, de manhã, apareceu, na barra, a primeira névoa cinzenta. Naquela folha morta, foi-se a vida de todas as árvores e aquela névoa apegou-se à luz do Sol. Estamos aqui no Agosto e é já outono.

O meu escritório escureceu; e, nesta paisagem a óleo de minha irmã, dir-se-á que as pereiras e as cerejeiras amarelecem também e deixam cair a folha. Velhos móveis enigmáticos revestem-se duma sombra dolorida, animam-se e falam-se de antigas pessoas que eu amei. Vejo-as à luz da imaginação evocadora: uma luz que dissipa as trevas do tempo e ressuscita os mortos. Nesta cadeira de pau-preto, minha avó desfia as contas dum rosário. (...)

Diante de mim, esfumam-se perfis desconhecidos e desenham-se outros conhecidos. Estes, iluminam-se duma cor viva, na penumbra; mais um esforço e alcançariam a plena realidade, aquele corpo material e espiritual: material, porque podemos tocá-lo; espiritual, porque dimana uma luz inapreensível de simpatia ou antipatia que nos aquece ou arrefece, e é carne e sangue (...): a substância trágica da Vida.

Os mortos ressuscitam ao luar da tristeza evocadora. Toda a alma triste dá luar; e os fantasmas aparecem junto dela. É a memória que se povoa de lembranças; algumas, tão vivas, com esta força de presença que é um privilégio das coisas materiais. Pousou, na varanda, um pássaro que eu ouvi cantar, em certa manhã de outrora. Vejo arder na lareira um toro de carvalho que se desfez em chamas, numa remota noite de Natal. Vejo ainda o teu sorriso, Maria de Jesus, que foste uma rosa a bailar nos meus braços de criança! Que alegria e que sorriso, ao longe, ao longe, lá onde outras imagens divagam, ou novas, cheias de sol, ou velhinhas, de cabelos brancos; flocos de neve que não derrete. Vejo, D. Ana, o teu vestido de seda azul bordado a flores da Primavera (...). Vejo o sinal preto, ao canto de tua boca, tia Emília, e a graça que ele dava ao teu sorriso. Vejo o azul dos teus olhos, meu avô, quando os teus olhos me fitavam. Pousa-me ainda na face aquele azul enternecido, aquela ternura que me dói... Esses teus olhos são agora dois buracos abertos, numa caveira, sob uma pedra tumular. Dir-se-á que também me contemplam; mas é treva, não é ternura, o que eles projetam sobre mim... Da tua velha pessoa existe uma ossada, entre quatro pedras, e um chapéu, um casaco e umas calças, outra ossada, entre as quatro tábuas dum armário. É o que resta de ti, no mundo; mas há outro mundo e nele vives ainda, e os teus olhos azuis iluminam a minha infância. Lá estás, com minha avó, com o visconde e a viscondessa de Tardinhade, as senhoras de Meios e outras criaturas dos meus tempos fabulosos.

Estas imagens confundem-se comigo, porque, no pequeno espaço do meu corpo, cabe outro espaço que vai até onde vai o pensamento. Sois comigo! E que distância nos separa. Que saudade! mas viveis desta saudade, desta substância ilusória em que o meu ser se continua e ultrapassa os limites da Existência (PASCOAES, 2001, pp.37-39).

“Vi, agora mesmo”, assim Pascoaes inicia suas memórias. Ver, agora, aqui: advérbios de tempo e espaço que conferem à escrita a sua visão peremptória, contínua, desejosamente presente, querendo dar ao visível a espessura de uma aparição. O que se vê e que ‘merece ser fixado’ em cena inaugural de uma primeira autobiografia? Uma folha morta. Uma singela folha morta, nas antecipadas sobras, mas já sobras – *quase* ruínas – do verão.

Reparamos na sobreposição oximórica deste início: é por meio da visão de uma folha morta (a natureza outonal mas também a qualidade do papel em que se escreve, a folha morta que é suporte para a experiência do escrever) que se antevê e se conhece a morte da paisagem, a morte de um mundo, já que na intrínseca ciclicidade da visão de mundo pascoaesiana, o outono é sempre ruína de um corpo primaveril e ascensional; o outono é também marca maior do sentido ‘natural’ do cristianismo: depois da alegria pagã do corpo desabrochando, a melancolia mental e sentimental do caminho à ruína, ‘dor da cruz’. De modo geral, é este fundo entendimento cíclico da matéria, exposto na natureza, que leva o autor a entender a ‘universalidade’ do humano, o seu, digamos, caráter de fundo ‘comum’, que está e é parte deste ritmo natural maior. O particular (a folha morta, a escrita de um sujeito) aponta para o universal (o outono, a morte do indivíduo e a ruína civilizacional, de amplo espectro).

A visão da folha morta desencadeia um impressionante processo de contágio. A percepção e divagação contagiadas contagiam o exterior, por sua vez, e ambos, sujeito-e-paisagem, interferem nos objetos: o escritório do poeta escurece, a paisagem pintada no quadro posto na parede deixa cair uma folha. Tudo reage ao ímpeto poético, tanto outras formas de representações artísticas como a própria dosagem de luz no espaço de trabalho. Sem sabermos se é o sujeito ou a paisagem que responde, um ao outro, o certo é que ambos estão irremediavelmente cosidos, na ocasião da escrita. O sujeito-paisagem organiza-se numa orquestração para a queda, tingindo-se outonal, para que a memória inicie o seu processamento de imagens. O maestro desta sinfonia, como dizemos, não é apenas o poeta ou a paisagem em si, mas sobretudo o encontro – o *entre* – que é próprio da escrita.

Pascoaes é um autor que fala muito sobre o procedimento da escrita na composição memorialística, espraiada à obra inteira. É o poeta que escreve, diz aquilo que (quer) ver, o encontro de paisagens, como afirma Collot, que a escrita, se fazendo, possibilita e transfigura, falando do sujeito, da paisagem, mas sobretudo de si própria, enquanto matéria e criação deste encontro. Encontro que, na poética de Pascoaes, se

dá no impulso e atração exercidos pela queda, pela sombra, resultando num espelhamento através de um *verbo escuro*, escoando e dando forma ao *romance da saudade*. É na penumbra, na sombra, que se acende uma luz fantástica, alargando a visão da folha morta em visão evocadora, profética, mágica: “Vejo-os à luz da imaginação evocadora: uma luz que dissipa as trevas do tempo e ressuscita os mortos”. A escrita será então esta descida na noite, limbo da memória em que a treva, atravessada, acende em luz “duma cor viva”. Trazer o texto à vida é um processo de chamamento dos mortos. Este trecho inicial do *Livro de Memórias* é exemplar em evidenciar como o processo imagético textual é impulsionado pela atividade (da escrita) da memória que, por sua vez, é acendida pelos anúncios/ visões / audições / sensações da chegada da morte (outono) na relação reflexiva e especular entre sujeito e paisagem, resultando numa ‘voz elegíaca’, que nos permite ler o romance da saudade enquanto um ‘ensaio’ sobre literatura e ausência. Nas palavras do prefaciador do *Livro*, António Cândido Franco, “o memorial autobiográfico de Pascoaes é (...) uma escrita de imagens” (FRANCO in PASCOAES, 2001, p. 15).

A escrita literária, para Pascoaes, forma-se, sobretudo, neste/deste *sentido* da ausência. Por isso os inícios dos textos, o início desta *obra contínua* ou *romance da saudade* (que não cessa de se reiniciar), tal qual o começo da obra alquímica, é a *obra em negro*: a melancolia do despertar da matéria à consciência de sua queda. Neste sentido, o romance da saudade, retornando a si mesmo, *recitando-se*, girando ao redor de seu núcleo de ausência, não deixa de ser uma continuada operação saturnina, meditativa, melancólica, tal qual a queda do sol, o crepúsculo que abre acesso ao ‘Louvre imenso’ da memória:

Há personagens misteriosos e acontecimentos incompletos e deslocados da sua época. Quebraram a ordem cronológica e flutuam entre a recordação e o esquecimento. (...) Temos de os descrever conforme existem neste museu da memória, um Louvre de fantasmas, um Louvre imenso, onde cabe Paris e onde há paisagens, no seu tamanho natural, e uma tela que representa o céu todo estrelado.

Um simples olhar abrange o infinito; e, numa recordação momentânea, perpassam muitos séculos de existência. A memória é um Louvre imenso que todos os dias enriquece. Todos os dias se abrem novos salões, como novos quadros. (...) Outros quadros vão-se afastando e diluindo numa elegia de cores lilases e cinzentas; e, por fim, a tragédia negra, a noite absoluta.

Mas é depois do dia e antes da noite, num ambiente crepuscular e dolorido, que aparecem as velhas recordações, figuras indecisas e vivas e algumas cenas em que a alegria e a dor palpitam, vagamente,

naquele sorriso que se ilumina, e és tu, Maria de Jesus; naqueles olhos negros onde cintila uma lágrima, e és tu, Maria do Carmo, e a tua doença... Cenas e cenas incompletas, uma confusão de imagens imperfeitas, mas presas a um traço vivo que não morre, a uma expressão de luz que não se apaga, a uma atividade gravada, no ar, eternamente (PASCOAES, 2001, p. 70-71)

Sendo a memória “uma paisagem abstrata e negra”; numa sucessão de altitudes que se vão indefinindo” (idem, p. 76), a sua linguagem deve imbuir-se de vaguidão, sobreposição de imagens, cenas e figuras, em constante diluição e remodelação de seus traços, e vez ou outra, focados o olhar e o ouvido de seu transeunte, iluminações pontuais, dotadas de forte luz, tal qual o claro-escuro das pinturas de Rembrandt. Abaixo podemos ler um exemplo da linguagem da memória em Pascoaes, divagando e reconstruindo a figura da criada Lucrecia:

Ouço-a, e estremeço numa impressão noturna em que perpassa a morte e o seu cortejo de almas descarnadas.

Ouço a tua voz e outras conhecidas. Pairam acesas neste ambiente escuro das lembranças deterioradas pelo tempo. Pairam e acordam, na sombra do ar, presenças vagas que me falam, porque há palavras donde nascem criaturas; nascem a falar e algumas, já velhinhas, de cabelos brancos.

Vejo noites e noites que passaram... Esta é um lírio alvo de tristeza; aquela, uma rosa negra, cheinha de orvalho. Uma súbita rajada desfolha-a em gritos e alaridos: *ladrões! ladrões!* E minha avó, gorda e trôpega, a correr pelas salas, com um novelo de lã, atrás dela, preso por um fio que não quebrava; e, em volta da casa, criador e caseiros, com espingardas, fouces, pais e archotes que ardem ainda, numa grande fumarada rubra, ao longe, ao longe, nessa noite. Procuravam ladrões imaginários que se haviam escondido, ao primeiro alarme, na cabeça da Lucrecia – o antro onde eles se refugiavam e donde saíam para as nocturnas aventuras; e era o cemitério donde os mortos surgiam, ao luar, e o inferno dos demônios que ela invocava e apareciam, nas suas histórias, como aparecem nos tercetos de Dante a quem os ler.

Vejo noites e noites que passaram, ouço vozes que, por encanto, se convertem em corpos e figuras já desfeitas, sob a terra. Não dou três passos sem encontrar alguém que não existe. Conheço mais mortos do que vivos. Conheço-os perfeitamente, mas nem todos me conhecem. (...)

Os mortos que eu amei vivem. Sou o pão da sua mesa e o lume que os aquece, no sepulcro. Vivem de mim. Vejo-os nitidamente, a uma luz tão clara que me fere! Conto as pregas do teu vestido, minha avó, e as ondas do teu cabelo, menina Antónia, e os reflexos do sol nas águas do tanque, sobre as quais flutua um navio de papel, com emigrados que me dizem adeus, da amurada... (PASCOAES, 2001, pp. 106-107).

Dizer de si é atravessar essa galeria noturna da memória, evocando espelhos postos nos esboços dos outros, onde o eu se reflete, esfumado, num 'vulto indeciso', pois "entre esses fantasmas e as criaturas actuais é que o meu vulto se destaca" (idem, ibidem): "O primeiro plano da minha existência é uma coleção de cenas e figuras esboçadas nas brumas da memória. Mas estes esboços têm uma realidade viva que profundamente me comove!" (idem, p. 81). Os muitos desenhos de rostos que aparecem em esboços ajudam a ver o que dizem os trechos citados:

A memória é uma sucessão de altitudes que se vão indefinindo. Nas mais próximas, vê-se a cor da terra e fantasmas duma presença, quase material; nas distantes, veem-se figuras mal apontadas a craion, presas a uma quimérica existência por escuros tons a desvanecerem-se, mas ainda sensíveis naquela aragem sombria em que vagamente se modelam.

No princípio da nossa vida, não reparamos em nós. A nossa efígie projetada num espelho logo se esvai sem deixar vestígios. Não a observamos com interesse, como observamos as outras criaturas que nos ferem diretamente e não por intermédio duma ilusória imagem refletida. Ferem-nos, seduzem-nos, gravam-se em nós profundamente e vão trabalhando o nosso ser: uma obra dos mortos, como a Acrópole e o Pártenon.(...)

Há esperanças tão vagas e distantes que se tornam saudosas e duma cor lilás e dolorida. Não sei se é no passado ou no futuro que a sua imagem se esfuma levemente. Estes sentimentos, incompreensíveis e indecisos, turvam os longes do panorama em que nos desdobramos, para além do tempo e do espaço, lá onde chega a luz do nosso pensamento quase extinta... (idem, p.92)



[figura 6]



[figura 7]

É importante ressaltar esse aspecto ‘em negro’ da obra, a sua qualidade de sombra, sublinhando a densidade dessa âncora de ausência, para que consigamos ler o textos em perspectiva, deixando que a vontade de exacerbação solar da ausência, no saudosismo, não apague de nosso horizonte de leitura a espessura negativa, e potentemente negativa, que a saudade confere à poética pascoaesiana: “Meus sentidos que são? Ermo lugar / De Aparições / Onde à noite, me empecem, ao luar, / Os Murmúrios, as Luzes e as Visões” (apud COELHO: 1999, p. 43). Na intimidade da sensação saudosa, lemos uma concordância, por exemplo, com a posição ético-estética de Novalis, que diz, num de seus *Fragmentos*, que “todo visível repousa num fundo invisível, o que se ouve num fundo que não se pode ouvir, o que é tangível num fundo impalpável” (apud COELHO: 1999, p. 38).

“Vi”; “Vejo-os à luz da imaginação evocadora”; “Diante de mim (...) os mortos ressuscitam (...) com esta força de presença”; “Vejo ainda o teu sorriso, Maria de Jesus...”; “Estas imagens confundem-se comigo”: no parágrafo inicial do *Livro de Memórias* é exposto, com precisão, o mecanismo de escrita da saudade que, a partir de um detalhe do visível aciona um ver além, um ver mais, um ver ‘vendo’ que é já desejo, imaginação, evocação, com os quais o sujeito se confunde. Este gesto visionante que aciona (e acende) a memória – lembremos a epígrafe deste subcapítulo, “O que foi a minha vida? Um facho que acendi, nas trevas, para ver a morte” – reinicia o ato da escrita, exemplificando o procedimento do mote estrutural e temático, o “Divago entre sepulcros, reconstruo”. O ‘divagar’, encadeado pelo exercício de ver e do ouvir, é somado ao ‘reconstruir’, dando um sentido ético à deambulação das imagens, no entendimento do que é o texto: resgate, retorno, remodelagem. Esta repetição do prefixo *re*, do “reconstruo”, diz da qualidade do esforço que a escrita empreende com/sobre os fantasmas, vultos que afloram no texto e que, com mais um esforço, “alcançariam a plena realidade”, pois a palavra poética confere ao imaginário a sua especial sensorialidade, ficando as imagens “algumas, tão vivas, com esta força de presença”, do suor da escrita. Se às coisas materiais são concedidas o “privilégio” da presença, a escrita é um exercício desprivilegiado, que demanda um exercício excessivo, ensaios de esboços. O mundo vertiginoso dos rastros, esta *ponte* que é a escrita, exige uma concentração ‘divagante’ séria, um estado de disposição descomunal: mais difícil que construir é *reconstruir* (a partir da ruína), mas também mais fascinante, tanto por sua beleza quanto por seu fracasso recorrentes: o seu *quase*.

Visão, escrita, infância: planos de um passeio pela galeria outonal da memória, em que, olhar para a “folha morta”, olhar para o chão do texto, é ver o jardim dos mortos. Desfilam as ‘figuras’ costumeiras – que tornarão a ressuscitar ao longo da obra de Pascoaes: Maria de Jesus, D. Ana, Manuel, António, Lucrecia, Eusébia, entre outros. E o narrador diz: “Estas imagens confundem-se comigo, porque, no pequeno espaço do meu corpo, cabe outro espaço que vai até onde vai o pensamento”. Pela saudade, *quase* escapamos à vida e os mortos, à morte. Pela saudade, tenta-se, talvez, dizer e redizer, em ecos incansáveis, aquele lampejante instante em que Orfeu, voltando-se para trás, vê Eurídice, a folha morta, abrindo-o ao imo da imagem, presença-ausência formadora do cerne da “substância trágica da vida”, como dirá Pascoaes, em incontáveis momentos de sua obra.

A saudade preenche, ou busca preencher, enquanto matéria poética, os vazios deste esforço *reconstrutivo*, os momentos fissurados entre a visão acionada e a visão da folha morta. Entre um “vi” a folha morta e um “veja” os mortos (e a sua intimidade) está o esforço do dizer e redizer: este é o movimento ‘arfante’ da saudade que escreve a relação entre sujeito e mundo, sujeito e paisagem, visível e invisível; ou seja: entre o sujeito e o desdobrar de sua subjetividade. O trecho inicial citado do *Livro*, como dissemos, apresenta o proceder textual da saudade: motes e glosas, num ritmo arfante em que a repetição é o esforço mesmo da escrita e, o seu excesso, o resultado de sua inconclusão, de sua necessidade de (des)continuidade incessante, de seu *quase*, motor duplo de acionamento tanto do desejo de tentar outra vez - reconstruir - quanto da frustração e falência desta empresa – entre ruínas. Se a imaginação ‘visionante’ pelos reinos textuais da memória dá ao sujeito o vislumbre participativo em seus “tempos fabulosos”, a infância, ela também, por contrapartida, acirra nele a sua “distância” de sua própria reivindicação. O poeta chama a esta distância, que se afasta e aproxima, em “expansão e retraimento, simultâneos” (PASCOAES, 1987, p. 163), a esta mola temporal, *saudade*: “Sois comigo! E que distância nos separa. Que saudade!” e da (in)conclusão ‘sombrosa’ desta ‘realização’, de sua falta de síntese, ele arremata, disposto a recomeçar: “mas viveis desta saudade, desta substância ilusória”, saudando uma *vida escrita*, uma busca sem chegada àquela energia concentrada, sobre a ideia de um ‘olhar inaugural’, olhar primeiro e primordial em que as coisas, mais do que aparências, revelariam suas cargas de *aparição*. Lê-se no fragmento XXXIV do capítulo “Turbamulta” de *Verbo Escuro*:

A primeira impressão encerra mais verdade que a segunda. O homem *desprevenido* vê melhor, porque os seus olhos não alteram a imagem recebida. No nosso íntimo, existe ainda a Sinceridade, embora prisioneira, debatendo-se de encontro ao artifício que a cerca. Às vezes, abre uma fenda no muro da prisão e irrompe, em labareda, alumiando a nossa morta superfície (PASCOAES, 1999, p. 86).

Alcançar, inventar, fantasiar e *escrever* a criança significa querer alcançar, inventar e fantasiar a palavra da criança. No poeta, cuja *queda na linguagem já se consumou*, esta tarefa será acompanhada de agudas impossibilidade e ironia. Nada mais distante da palavra enquanto ausência, nada mais próxima do imperativo da ação (à qual a palavra talvez se comporte como parte do corpo, espessura vocal do gesto), do que a criança. Despedir-se da criança significa, dos mais diversos modos, uma contínua aquisição de linguagem, já que a complexidade do real parece pedir, com mais nascente agudeza, a crítica de seu eco. Neste sentido, a criança, em seu processo cultural de aquisição de linguagens, caminha, inversamente, para a perda da linguagem enquanto gesto, ato mágico, continuação e parte do corpo. Ou seja: a queda na linguagem, após a infância, é já uma abertura para a sua fantasmagoria, que acompanha a crescente percepção de uma fantasmagoria do corpo. Escrever começa com perder para a linguagem, na linguagem.

Muito da desatenção crítica de que a imagem de Pascoaes foi fruto, na história do modernismo, decorre de uma rápida categorização sua enquanto ‘poeta ingênuo’, e que assim parece e quis ser por conta de um esforço do poeta de localizar, no coração do romance, o universo da criança e uma maneira de dizê-lo, respeitando o imperativo ético que o autor elegeu como estilo: a espontaneidade, uma ‘emoção’ o mais direta possível, que vá do contágio das coisas (visíveis e invisíveis) ao texto, com a menor mediação possível. Entretanto nós sabemos do *esmero* para a ‘espontaneidade’ com que Pascoaes trabalhou. Não só revia e reescrevia inúmeras vezes seus textos, como chegou a publicar versões totalmente reeditadas de diversos livros. A opção por um vocabulário mais simples, cujo registro oral se compromete com um cantar popular (que Pascoaes entenderá como o mais próximo do canto de um universo infantil) é, muitas vezes, rapidamente criticado como “de pouca arte”, como escreveu Fernando Pessoa¹⁴. Porém, num julgamento acelerado, perde-se todo o esforço para o *fabrico*

¹⁴ Jacinto do Prado Coelho, na “Introdução a Teixeira de Pascoaes”, de 1964, comenta a ocasião em que Pascoaes começa a reescrever a sua obra, alterando-a, incomodado com a “pressa”, de que foi criticamente acusado e que, em parte, assumiu: “Por 1912, quando já publicara uma dezena de livros de poesia, começou Teixeira de Pascoaes a acalantar o projeto de refundir a sua obra, fruto, muitas vezes,

de uma ingenuidade que, num poeta letrado, não tem como fugir de seu natural artifício. Deve-se levar em conta, portanto, para além da epiderme do poema, a arte poética com que ele se compromete e que Pascoaes explicita, sem qualquer constrangimento. Trata-se de um trabalho de acessar a tonalidade próxima daqueles que ele considera os seus pares: a criança, o santo 'simples' próximo da natureza (cujo arquétipo será São Francisco de Assis) e o camponês (cujo arquétipo maior será o de Jesus). Nestes três habitaria o 'sagrado', para o qual o poeta se quer ver/fazer ponte, vínculo. No entanto, sabe-o Pascoaes, este *obrar* não tem fim e não alcança seu propósito. Só resta ao sujeito o seu drama, o seu 'quase', o querer e não encontrar. A isto tudo Pascoaes chamou *saudade*, mola arfante de um entendimento de mundo que conhece a ausência e a presença inscritas em silêncio, no vasto corpo da matéria, a qual apenas a arte, e sobretudo a poesia, poderia exprimir, dar voz, mesmo que voz trêmula, inconclusa, voz de sombra, cruzamento de luz (o sagrado, a sagração desta busca) e de matéria (o opaco, o perecível, o indizível).

Trabalho notável, e mais notável é sua continuada falha, porque é a falha que abre a dimensão densa desta poética da Saudade, que deixa de ser apenas uma maneira de traduzir, em sua própria condição de linguagem, a condição humana segundo o sonho de um indivíduo, mas passa a ser a mais íntima busca de acolhimento num mundo em que a natureza parece começar a dizer adeus, mundo em que o âmbito técnico começa a se fazer crucial. A demanda do adeus ecoa insistente na palavra saudosa, para que algo de fantástico daquela experiência da criança inventada (sobre as ruínas potentes da memória) continue a correr os altos serros de um Marão, também invenção, natureza transfigurada.

'Salvar' a criança, sonho de um projeto de sonho, é também, num alcance amplo, 'salvar' a natureza com que ela se emparelha, formando uma dupla figura metafórico-metonímica. A criança é Natureza e ambas podem ser lidas como partes uma da outra, contingentes sem fronteira. Este 'salvamento', no entanto, consciente de sua irrecuperável demanda, só pode se dar enquanto 'saudação', um ritual do adeus, uma arte de morrer, sozinho e com um mundo. O saudar é elegíaco. E é também uma

duma espontaneidade não vigiada. A consciência de 'sofrer de pouca arte' (para usarmos uma expressão de Fernando Pessoa) manifesta-se, por exemplo, na carta a Boavida Portugal de setembro de 1912: 'o *meu pensamento poético* desenvolveu-se em mim com tal rapidez que, para não lhe ficar atrás, tive de o exteriorizar em livros escritos à pressa'. (...) No ano seguinte, comunicava a Unamuno: 'Eu ando agora a refazer a minha obra que foi escrita à pressa. De resto, agora sinto-me senhor da minha expressão'. (...) Em 1915, deu lume à 3ª edição do *Sempre*, refazendo por completo a 2ª edição, de 1902, e em 1907 publicou em 2ª edição, também totalmente refundida, a coletânea *Terra Proibida*. Trata-se, praticamente, de obras novas, embora persistam os temas, a atmosfera afetiva e as traves mestras do pensamento poético" (COELHO, 1999, p. 205).

espécie, lendo na palavra, outra, via sobreposição sonora, um 'saldar', um cumprir com o próprio desaparecimento, tocado por ele, um gesto de agradecer ao impacto de uma infância/natureza que é começo de toda aventura para o nada. Esta saudação passa a ser um buscar-dizer um certo olhar, que se prostra extático e cismático, empecido, sobre as qualidades do tempo atravessando a matéria. Para Pascoaes, "ver é quase ver, mas o quase é o bastante para inundar de trevas a paisagem" (PASCOAES, 2000, p. 184).

Pessoa, respondendo a questões semelhantes (a decadência moral do sujeito, do mundo, que nele ganhou sérios ares mais tediosos), também forjou um 'dia triunfal' com que celebrar a aparição da voz de um mestre, cujo olhar inaugural queria aproximado do ver da criança: Caeiro. Se, em Pascoaes, é o outono quem rege em tom menor esse olhar, dando um volume desproporcional ao passado e ao futuro (o futuro enquanto promessa de um passado e, inevitavelmente, morte), veremos que a reação de Caeiro, por exemplo, passa pela (também angustiada) demanda de um eterno presente, o que não deixa de ser saudação à espessura do vivo, que se encontra no olhar/dizer original resultante do encontro da criança com a natureza. Saudações, ambas: no amor pela queda e pelo invisível, no verbo escuro de Pascoaes; na recusa do abismar-se para além do visível, na tentativa (na qual podemos ler um desejo de autoconvencimento do que está a dizer) clara de Caeiro. Duas maneiras 'avessadas' de construção do 'simples' na língua, duas maneiras de falhar com e diante da ambiguidade da relação sujeito-linguagem. Estas duas urgências de 'saudação' do ver/dizer infantil, 'natural', não à toa aparecerão nestes dois grandes nomes da poesia portuguesa do início do século XX, revelando aí diversos sentidos com que ler a construção de um imaginário poético neopagão, que desse conta de uma reinvenção cultural, em novos acordos com a subjetividade em processo de modernização.

Bernardo Pinto de Almeida, na introdução aos *Desenhos* de Pascoaes, escreve sobre a dimensão obscura, trágica e dionisíaca da natureza pascoaesiana, em que a criança impera enquanto fantasma fabuloso. Segundo Almeida, "não há bucolismo em Pascoaes pela simples razão de que a natureza, para ele, é sempre violência, espaço brutal", em que a saudade promoveria "o reencontro, através do sonho que penetra o homem de uma capacidade de vidência, dessa dimensão violenta do sagrado, para

retomar a terminologia de René Girard” (ALMEIDA, 2002, p. 180)¹⁵. A natureza pascoaesiana é, portanto:

Não a ‘natureza-jardim’, depois de intervencionada pela cultura, a natureza arcádica, que é uma espécie de ecologia transbordando a capacidade racionalizadora do homem mas, muito pelo contrário, a natureza de contornos brutais e insuspeitos. Cujas falta de moral e cuja irracionalidade transbordantes reaproximam os homens da brutalidade fundadora do mundo, da sua autêntica natureza irracional e até da sua origem (ALMEIDA, 2002, p. 181).

Na dionisíaca fogueira do texto pascoaesiano, “contemplar-se é ser, de algum modo, a figura contemplada” (PASCOAES, 2001, p. 43). É no desejo de investigar este *de algum modo* que trazemos, até aqui, dados biográficos do poeta, tal qual ele nos deixou, ficcionalizados, ao longo da obra, entendendo que, ‘de algum modo’, entre o esforço de contemplar, contemplar-se, e perceber-se ‘figura’ contemplada, está toda a lógica afetivo-poética desta busca, que acaba por se fazer busca da imagem, a qual o texto literário invoca/evoca/diz. Veremos como o apelo do poeta, “Cultivai a infância”, significa, sobretudo, um “aprende a viver na tua imagem”:

Cada ser está presente na sua imagem saudosa; e mais presente ainda que no seu vulto material.

Por intermédio dela, nós vivemos no Além, ao pé dos Anjos e dos Deuses.

Aquela estrela desceu ao fundo dos meus olhos, e ali cintila mais acesa. Ali, divaga a lua radiante da sua infância longínqua; lembra o sol do meio-dia. Ali, rumorejam as árvores que eu amei, e dão fruto e flor, e a sua sombra desenha-se, em branda suavidade escura, nesta íntima solidão em que me perco... Ali, vivem as criaturas bem amadas.

É o reino da Memória...

Homem, aprende a viver na tua Imagem! Terás assim, antes da morte, o conhecimento da imortalidade. Habitua-te a ser o teu fantasma. Vai, desde já, modelando em saudade, a tua presença eterna. (PASCOAES, 1999, pp. 133 - 134)

¹⁵ Almeida, assim, compara a natureza dramática, *íngreme*, em Pascoaes com aquela resultante da atitude de Caeiro: “Ao contrário do pensamento de Alberto Caeiro (...), que muito terá bebido em Pascoaes, e para quem o movimento da natureza era uma espécie de bíblia bucólica em que se apreenderia uma forma de agir, um modelo para o comportamento sábio (...), Pascoaes entendeu antes a natureza na sua dimensão mais telúrica e brutal. Não, portanto, como metáfora de uma serenidade perdida, de uma ordem superior à humana na sua forma de harmonia e de equilíbrio mas, opostamente, como realidade absoluta que se revelava como violência e como caos, como desordem e como catástrofe, ainda que penetrável pelo entendimento humano, precisamente na medida em que este fosse capaz de enfrentar, em si mesmo, o que seria também da ordem da catástrofe e da desordem. De tudo quanto em si permanece de dionisíaco” (ALMEIDA, 2002, p. 180).

O paraíso das imagens, abertas em texto, conduzem, ao paraíso da memória, onde matéria e experiência perdidas (vividas ou não) divagam em presença. Presença *de imagens*. O processo de *amar via imagem* encadeia-se como o que Agamben, em seu livro *Estâncias, a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, argumenta sobre a “descoberta medieval do caráter fantasmático do processo amoroso” (AGAMBEN, 2007, p. 202), que vai encontrar na arte o seu lugar privilegiado, por meio da imagem. Trata-se de uma tradição melancólica que passa do mundo clássico ao medievo, deste ao Renascimento e deste à modernidade, da qual falaremos mais no último capítulo deste trabalho.

À maneira como os próprios textos memorialísticos de Pascoaes anunciam a história de sua ‘vocação’ à escrita, muito dos críticos, até agora, entenderam ser o olhar lançado ao entrelaçamento vida-obra, conforme este elo se faz texto, o caminho mais interessante – e também potente – para tratar da literatura de Pascoaes. Voltando ao ensaio comentado de Silvina R. Lopes, sobre o memorialismo em Pascoaes, lemos que, em alguns autores, “memórias, autobiografias, diários, cartas constituem uma zona de latência e de passagem onde se torna visível o movimento da escrita” (LOPES, 1990, p. 180). Assim, em Pascoaes, “as memórias são (...) sobretudo um espaço onde se pensa a poesia e a vida” (idem, *ibidem*), concluindo que:

Deve notar-se que o facto de o pensamento de Pascoaes se exercer através de figuras, para além de significar o repúdio do positivismo, significa a possibilidade de pensar a partir da memória das palavras, não no sentido de etimologias-verdades, mas no de descobrir nas suas tensões a passagem do homem e a simpatia universal.

O poeta, autor das memórias, está dividido entre o saber que os acontecimentos da sua vida são a poesia que escreveu e escreve e o saber que esses acontecimentos se prolongam em todas as coisas e pessoas vistas ou sentidas, em todos os livros lidos, em todas as palavras conhecidas. A vida, como a concebe Pascoaes, é o que excede e ilimita, é uma força de inacabamento: ‘Se fossemos um ser definido, seríamos então um ser perfeito, mas limitado, materializado, como as pedras. Seríamos uma estátua divina, mas não poderíamos atingir a Divindade. Seríamos uma obra de arte e não vivente criatura, pois a vida é um excesso, um ímpeto para além, uma força imaterial, indefinida, a alma, a imperfeição’

As memórias transbordam da poesia e correspondem quer a um transbordar da poesia para todos os momentos da vida, quer a um desejo de apego ao mundo e aos outros, de participar de uma rede de referências cometidas em comum. Esta dupla motivação é ela mesma o

paradoxo central das memórias: o trágico de ser um eu que se comove desmedidamente, num constante excesso de si mesmo e que no entanto fica sempre aquém de uma desejada harmonia cósmica; a ironia de estar condenado à solidão mais radical e à incomunicabilidade social porque, escreve Pascoaes: ‘A vida, esse jogo repetido de sentimentos vulgares, não me interessa’ (idem, pp. 180-181).

Silvina R. Lopes lê esse excesso de memória, desprovida de integração total, como resultante, em Pascoaes, de um “eu pobre de mundo”, que se afasta das “visões e sentimentos convencionais” (idem, *ibidem*). O *Livro de Memórias*, como veremos a seguir, rege, portanto, o nosso passeio pela biobibliografia de Pascoaes, no sentido mesmo de apresentar como, nas palavras de Lopes, “da conformação do poeta à imagem de cidadão bem sucedido conta-nos o *Livro de Memórias* o seu fracasso total” (*ibidem*). A maneira como narra sua vida, fazendo do texto memorialístico uma revisão e reflexão sobre a sua poesia, estimula e aponta para uma “recusa da normalização”, pois o poeta é “afirmação da vida”, “excesso” que será fortalecido, na obra pascoaesiana, nos livros posteriores a 1928, ano de publicação do memorial. A reedição ‘transtornada’ de *O Pobre Tolo*, em 1930, parece responder a esta necessidade, de resgate afirmativo do sujeito em sua ‘idiota’ poética, conferindo à saudade o tom exaltado-melancólico do poeta que venceu o advogado.

A partir desta obra, já anunciada anteriormente em *Verbo Escuro* e *O Bailado*, o poeta, no arquétipo alegórico do homem-jerico, animado pela visão delirante dos tempos fabulosos aos quais a sua criança morta aponta, regerá o baile do romance da saudade, fazendo-se duplo, máscara e *figura* de uma autoria que dilui as fronteiras dos livros que assina, diluindo também a possibilidade de separação da memória da ficção e, da autobiografia, da biografia, num diálogo e jogo com o leitor. Repetimos: “Contemplar é ser, de algum modo, a figura contemplada”, afirmou Pascoaes. Vejamos.

1.2.1 Da infância à formação coimbrã (1877-1884)

Joaquim José Teixeira de Vasconcellos nasce em 2 de novembro de 1877¹⁶, dia de finados, data simbólica que servirá ao poeta como confirmação de seu eleito fado poético, como lemos já no poema “A Minha História (1877 – 1901)”, publicado no livro

¹⁶ Ano em que morre Alexandre Herculano, é publicado o 1º manifesto Republicano e Portugal dá início à exploração sistemática dos territórios ultramarinos na África.

Terra Proibida (1899), sua 4ª publicação, aos 21 anos. Saúda, em 1ª pessoa, num poema confessional, as “árvores da sua aldeia” (o papel, suporte da escrita) que compõem a paisagem elegíaca do Marão, num entendimento com o “escuro sentimento / de dor e de abandono” (PASCOAES: 1997, p. 220), que habilita e alimenta o canto e o poema, afinados pela lira do dia de seu nascimento:

(...)
Em Novembro nasci, por uma tarde triste,
Quando os sinos soluçam badaladas;
(...)

Nasci no dia eleito da Saudade,
Quando o vulto espectral da Eternidade,
Diante de nós, quimérico, se eleva,
Com estrelas a rir na máscara de treva.
E tem gestos absortos
Para os brancos sepulcros pensativos,
Onde a tristeza, em lágrimas, dos vivos
Beija a alegria, toda em flor, dos mortos.

Nasci naquela tarde, angustiosa e calma,
Torva de nuvens e silêncios de alma,
Quando há pálidas faces que se molham;
E há lírios, violetas, brancas rosas
Que, sobre o escuro tumular das lousas
À chuva, se desfolham.
(...)

Nasci ao pôr-do-sol dum dia de Novembro.
O meu berço o crepúsculo embalou...
E até parece, às vezes, que me lembro,
Porque essa tarde triste, em mim, ficou.
(...)

Fui criança que cisma... o lírio condoído
Da própria sombra em flor;
(...) (PASCOAES: 1997, p. 220)

As recorrências significativas do valor da *queda* abundam neste poema literalmente autobiográfico. Novamente, a escrita se associa ao desfolhar outonal das flores, ao crepúsculo, evidenciando a disposição das coisas para as suas próprias sombras: muito tirará Pascoaes desta sua hora astral, cosendo ao canto o sentido mais substancial da saudade: o nascer é um morrer, uma sucessão de horas que se despedem e que se acumulam, enquanto memória dada ao texto, que as repete, *reconstruindo*. Como já apontamos, ao sentido espectral do nascimento, reforçado

pelo calendário cristão do dia de Finados, Pascoaes duplicará a potência deste nascimento (para a morte) com a ocasião da perda da infância, um segundo nascimento que, por assim ser, carrega a sombra espessa de uma segunda morte. Voltar às origens, no sentido de *reconstruí-las*, é um dos trabalhos mais imediatos do canto da saudade. Canto que, em sua profundidade, não resgata nada, mas oferece ao sujeito aquela ponte movediça, entre o sonho ilusório da suprema unidade reencontrada e o nada desfazendo-se ininterruptamente, como um bailado de máscaras. O apelo da origem – o entendimento deste 2 de novembro encarnado na obra – movimenta, assim, um seu avesso teleológico também indefinido: da mesma forma que o original e o originário – o ver primeiro – se esfumaçam e se afastam, ao fazer-se em camadas e camadas de linguagem, o final e a finalidade também se deslocam, se transformam.

Além do marco temporal, *dois* de novembro, o marco espacial – a *paisagem do Marão* – será dotado de uma dupla força, dionisiaca e cristã, de morte e renascimento. Nas palavras da crítica Luísa Borges:

O que Pascoaes nos presentifica, como talvez nenhum poeta dito romântico, é o espetáculo doloroso das fragilidades humanas que se expõem humilde e pudicamente, não como um sintoma de fraqueza, mas antes como condição cuja vivência plena poderá resultar no renascimento de uma nova força, de um novo ânimo ou de uma *nova alma*. A identificação entre a dor e a natureza, sempre durante o outono, aponta para o seu caráter regenerador. (BORGES, 2005, p. 116)

Diversos poemas, do primeiro livro ao último, narram a cena do pacto do nascimento da infância com a paisagem e o calendário crepusculares, num encontro entre paganismo (o outono) e cristianismo (o dia de finados), selando o destino deste sujeito rumo à poesia, ou seja, fazendo-o sensível ao fascínio da imagem. Em *Versos Pobres*, de 1949, lemos, no poema VII:

Quando eu era criança,
Ao pôr-do-sol, chorava.
E, ao ver dum ermo monte
A roxa cor saudosa,
Sem querer, invocava
A imagem misteriosa

De alguém que eu nunca vi
Mas loucamente amava! (PASCOAES, s/d, p. 29)

No universo da saudade, somam-se ao dois de novembro crepuscular, as figuras da casa (a 'Quinta de Pascoaes', da qual Joaquim tirará a sua assinatura, construindo, portanto, a partir da casa a sua autoria), do pai, da mãe e de alguns outros seus habitantes, na hora da 'infância' do poeta, especialmente a criada Lucrecia e o criado 'padre' António, duas figuras que, morrendo (Lucrecia) ou indo embora (António), selam o fim da infância do menino, recolhendo dele a sua criança morta, que, como veremos, sobreviverá na vida fantástica da infância, através do gênio poético. Não por acaso, Lucrecia também parece ganhar importância, nesta galeria da memória, devido ao seu nome. Pascoaes tinha, entre seus autores eleitos, Lucrécio¹⁷, "este super-Nietzsche da Antiguidade" (PASCOAES, 1993, p. 165) e, em muitas páginas, expressou sua dívida ao autor do *De rerum natura*, aquele que ousou celebrar o mundo físico da natureza, desvinculando-o da regência dos deuses pagãos.

1.2.1.1 A casa, a mãe, o pai

Filho de João Pereira Teixeira de Vasconcellos e Carlota Guedes Monteiro, Pascoaes nasce numa casa da rua Teixeira de Vasconcellos, no centro de Amarante, indício da proeminência local de sua família, habitantes daquela rua, nomeada em homenagem ao pai do poeta, que havia sido deputado, par do Reino e presidente da Câmara Municipal de Amarante, governador civil de Viseu e do Porto, ocupando este último já depois da Revolução do 31 de Janeiro, numa situação bastante fragilizada da

¹⁷ Embora Pascoaes não tenha escrito a biografia de Lucrécio, em seu *São Paulo*, diversas vezes compara ambos, o poeta do final da Antiguidade a Paulo, 'poeta' do início do Cristianismo. Na abertura desta obra, ele escreve: "Foi este o mundo de **Paulo**, como foi o de **Lucrécio**, os dois Poetas que eu mais amo. Paulo, o poeta supremo da loucura e da fome; Lucrécio, o poeta supremo da saciedade e da razão. Paulo e Lucrécio! O encantamento e o desencanto, o gesto de ser e o *tedium vitae*. (...) Paulo vive, rodeado de anjos e fantasmas. Lucrécio vive sozinho, no deserto. Paulo é a cratera acesa do remorso; Lucrécio o lago escuro e profundo, onde se reflete a imagem morta da noite. Paulo matou Estêvão; Lucrécio suicidou-se. Paulo desapareceu no incêndio de Roma; Lucrécio, nas águas barrentas do Tibre. Paulo e Lucrécio! A vida e a morte! A serpente de bronze cravada no mármore tumular. O *De natura rerum* é um poema atual, e o mais moderno. Mas, depois do Poeta descrente, veio o Apóstolo de Cristo. Não será uma esperança? A Esperança é deusa cristã, irmã da Graça, outra deusa de Jesus. A esperança responderá ainda ao grito do nosso desespero? E a graça aos gemidos da desgraça? Ouve-se um grito e um gemido..." (PASCOAES, 2002, p. 46).

monarquia portuguesa. Com o regicídio, em 1908, o pai retornará a Amarante e passará a cuidar das vinhas que rodeiam a Casa de Pascoaes¹⁸.

A figura do pai será fundamental na leitura de, principalmente, duas obras de Pascoaes: o ‘drama em verso’ (conforme especificação do autor) *D. Carlos*, de 1925, escrita *para o pai*, morto em 1922; e *Napoleão*, a biografia extensa do ‘anti-herói’ francês, de cujo fascínio Pascoaes confessa ter herdado do pai, reforçado pela invasão das tropas napoleônicas a Amarante e pelo incêndio, naquela ocasião, da Casa de Pascoaes, casa que ocupará uma dimensão axial na composição da paisagem do *romance da saudade*. Sobre a presença viva na memória, por exemplo, de Napoleão, o crítico Jacinto do Prado Coelho diz, comentando uma carta de Pascoaes:

Numa carta íntima, inédita, a L.D., de 25 de Junho de 1909, Pascoaes registra tradições familiares ligadas às invasões francesas: ‘Quando foi da guerra dos Franceses, meu Bisavô paterno era comandante dos Dragões de Chaves, e viu do alto da serra do Marão a sua casa arder! Tinha sido incendiada pelos Franceses, assim como quase toda a Vila. De nossa casa só escapou das chamas a capela; e os Santos que nela ainda existem ainda estão cobertos de golpes de espadas e baionetas, feitos pelos soldados de Napoleão. Esta nossa casa, que os Franceses incendiaram, fica a três quilômetros da vila de Amarante...’. Quer dizer: a figura de Napoleão pairava no próprio solar de Pascoaes, pelos estigmas deixados pelas invasões (COELHO, 1999, p. 167).

Em *O Bailado*, Pascoaes escreve que “cada cousa é o centro opaco e tenebroso duma auréola indefinida” (PASCOAES, 1987a, p. 139). Napoleão terá seu vulto imantado, por Pascoaes, antes de mais nada porque, através dele, a casa tornar-se-á evidência do passado que sobrevive, já que mesmo quase totalmente destruída, foi possível reconstruí-la. “Divago entre ruínas, reconstruo”... É ali que ‘a obra’, também em seu sentido maçônico de construção de um templo¹⁹, evidencia o obrar de uma comunidade que em Pascoaes é sempre uma comunidade de ausentes, ou melhor, da presença de ausentes – as sombras, os fantasmas, essa nuance sensível do imaterial, que vive enquanto história, memória, heranças: enquanto imagem, a substância (de ruína) das imagens. A casa e a paisagem ao seu redor são, portanto,

¹⁸ Atividade que a família emprega até hoje, aos cuidados do sobrinho neto de Pascoaes.

¹⁹ Sabemos que Pascoaes travou relações com a maçonaria, levando inclusive à leitura simbólica, por alguns críticos, do *Marânus* com esta tradição.

os indícios mais veementes desta comunidade de ausentes que a escrita da saudade excessivamente *reconstrói*. Nas palavras do crítico Alfredo Margarido, citando trecho do *Verbo Escuro*:

A casa não pode ser separada das suas figuras centrais, que lhe definem o sentido e se ligam a um feixe de subjetividades que permanecem em Pascoaes: 'e ali me procuram as almas das criaturas que eu amei... Convivo, que delícia, com fantasmas! E, em volta de mim, se desenrola, em sonho e névoa, o cenário da minha infância... E nele represento a antiga inocência. Vejo a interrogação em que tudo se esboça, à luz duns olhos infantis... e canto'. E Pascoaes anuncia que, depois de sua morte, vagueará pelos corredores, uma sombra mais para carregar de sentido a casa que nos propõe uma nova dimensão do real (MARGARIDO, 1961, p. 174)

Lemos com Bachelard (2012) a existência de uma relação de contiguidade entre casa, solidão, infância, sonho e memória. A maneira como nos relacionamos com a 'casa' que trazemos, a casa fantasmática (e fantástica, fruto da fantasia) de nossa infância segue conosco. Dependendo da relação que temos com essa 'casa invisível' que nos mora dentro, mais do que nós nela, teremos um modo de viver a memória. É na casa que o tempo se conserva em templo, e podemos dormir, e quem sabe, fascinados, sonhar. A espacialidade da casa, para Bachelard²⁰, está na raiz das imagens poéticas, já que para o autor, o imaginário se faz a partir de uma *poética do espaço*. Jacinto do P. Coelho, comentando sobre esta dinâmica espacial da memória em Pascoaes, diz:

A Casa, um dos cenários da sua infância mítica, ora reaparece tal como foi, na mente do poeta, ora, pelo contraste entre o passado e o presente, porque o presente de velhice e abandono (durante os anos em que ficou desabitada, após a morte dos avós) apenas alude ao que findou, destila a tristeza de se viver no tempo, como presa da morte. De qualquer modo, polo de atração: estão lá os objetos familiares de outrora, vagueiam lá as sombras dos pais e dos avós. O poeta tem na Casa as suas raízes; descrevê-las é retomar posse do mais íntimo de si. Não cansa de evocar, de invocar. (...) Arrancado ao limbo esse mundo –

²⁰ Ele diz: "Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (...) Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização dos espaços da nossa intimidade". (BACHELARD, 2012, p. 29)

o mundo já irreal da sua infância, do seu Gênesis – Pascoaes integra-se no todo a que pertence. Voltando à Casa, obedece a uma lei inelutável. Ali vive, renasce e canta: ‘*Nesta casa de místico abandono, / Vivo como se fosse o próprio outono*’ (COELHO, 1999, p. 165).

Nesta poética da simbiose e da permeação, o arfar da saudade, Pascoaes, fazendo uso de variadas imagens, repetirá a mesma metáfora: “A minha casa é paisagem, como eu sou árvore” (PASCOAES, 2001, p. 63) ou “Eu sinto que nasci / Das árvores sombrias / Que cingem, num abraço, / A minha antiga casa” (PASCOAES, s/d, p. 34). A casa é o esqueleto que permite ao sujeito uma arquitetura em seu devir vegetal e mineral, ou seja, é a ossatura – a duração, aquela que se reconstrói, após incêndios – que garante, por oposição (já que aqui tudo é oposição em encontro, simultaneidades, lembremos), a sua mobilização desejosa rumo à qualidade mais intensa da paisagem: a do desaparecimento do eu, somado a ela. Refletindo sobre a diferença entre o sábio (filósofo) e o poeta, em *Santo Agostinho*, Pascoaes escreve:

Que somos nós senão paisagem? Instintos vegetais emaranhados na terra, sentimentos alados enevoando a atmosfera, ideias lúcidas, ao sol, outras, avoejam no escuro, campinas e florestas, abismos que nem o Demônio contemplaria a sangue frio, e altos cumes empedernidos, que os desenganos são altitudes de pedra onde cai a neve. Não chega lá em cima o florir das ilusões. Lá, paira o terror do Vácuo, o mesmo terror que sentiríamos, se nos encontrássemos, de repente, num planeta morto como a lua. (...) [Agostinho] Filósofo, tenta perceber a realidade e separá-la dos seus efeitos ilusórios; poeta, encanta-se na imagem das cousas naturais, que o sábio rasga, para ver o que ela esconde. Mas uma cousa não será qual sucessão de imagens sobrepostas até à última, que é perfeitamente imaginária? Caminhamos sempre, de quimera em quimera, até à Quimera, com letra grande, pois é universal (PASCOAES, 1945, p. 196).

Na casa, Pascoaes vivera com seus seis irmãos: o mais velho António (1876-78), que, morto aos dois anos de idade, fez de Pascoaes o primogênito, e os mais novos: Miquelina Rosa; outro Antonio (1880-1903), que se suicida aos 23 anos de idade, possivelmente devido a desavenças políticas no ambiente acadêmico, sentindo-se ‘perseguido’ (fora reprovado duas vezes no 1º ano da faculdade de Direito, em

Coimbra), causando imenso impacto no irmão²¹. Outra irmã foi Maria da Glória (1882 – 1980), irmã dileta do poeta, que escreveria posteriormente as suas memórias do irmão, num livro intitulado *Olhando para trás vejo Pascoaes*, publicado em 1971; João (1882 – 1964), caçador de elefantes e autor do livro *Memórias de um caçador de elefantes*, publicado no Porto, em 1924, pela ‘Edições Marânus’, com prefácio de Raul Brandão e, finalmente, o mais novo, Álvaro.

D. Carlota, a mãe, que falecerá aos 96 anos, em fevereiro de 1952, no mesmo ano em que morrerá o filho, não é menos importante, enquanto figura nuclear vinculada à casa e à obra de Pascoaes, tendo sido esta relação mãe-filho tema de inúmeros ensaios críticos de diversos autores (Alfredo Margarido, Luísa Borges, entre outros). Quando morre a mãe, Pascoaes escreve: “É um mundo que se acaba”. Como não se casara, Pascoaes passa praticamente toda a existência ao lado dela. Alfredo Margarido irá enfatizar, na sua leitura globalizante de Pascoaes, as figuras femininas na obra enquanto metamorfoses da mãe em direção à figura da Saudade, enquanto personificação da mãe–musa–amante absoluta. Para além disso, o fato de Pascoaes ter morrido quase em simultâneo com a sua mãe, confere à obra, em sua *ars moriendi*, não apenas o exercício de apre(e)nder a própria morte, como também o exercício de apreensão (convívio e despedida) da morte de sua mãe. Sem dúvidas, a figura da mãe, alargada ao próprio sentido da maternidade, guardará importante espaço no desenvolvimento de temas como o amor, a morte, a noite, a virgem donzela, e demais desdobramentos do feminino, numa relação ambígua de depreciação e elevação (a “função” da mulher, duplamente mãe e Eva; na senda machista da interpretação cristã), pois, como disse Margarido, “o que importa aqui não é a mulher em si, mas apenas a Mulher-Virgem, pois só ela nos conduz ao cerne de uma maternidade de sombras” (1961, p. 128).

A mulher é abstraída de qualquer postura ativa, é-lhe negada uma função social participante, mas, por outro lado, ‘sublimada’ em Grande Mãe, ocupa um papel fundamental na formação da ‘alma’ do sujeito-poeta, que fará, ao feminino de si mesmo, vários elogios. Apesar das obviedades e preconceitos relevantes no que respeita à mulher, sem dúvidas o mais interessante em Pascoaes é a maneira como, por exemplo, em *Senhora da Noite* ou na figura de Eleonor, em *Marânus*, o feminino

²¹ Pascoaes, na ocasião, escreve e dedica ao irmão o livro *Para a Luz*, deste mesmo ano 1903, livro tocado por uma série de questões sociais, num tom de revolta e indignação, um tanto quanto desviantes de seu eixo poético.

se fez espelho do sujeito que busca empreender o ato criativo, anima do húmus da escrita, sem a qual nenhum poeta é mãe de seu canto:

Só através da realização o seu espírito se amplia e se aperfeiçoa para poder opor-se à força destrutiva da mulher. É certo que, em Pascoaes, a compreensão da força da mulher, através da posse, é posta em dois planos: o primeiro é o da relação espiritual com a mulher virgem; o segundo é a transformação da mulher virgem – Eleonor – na sua própria sombra, a Saudade, porquanto o espírito só pode ser fecundo (no sentido genésico do termo), nas regiões em que se encontram e convivem as sombras. (MARGARIDO, 1961, p. 123).

Em *O Lugar de Pascoaes – epifanias da saudade revelada* (2005), Luísa Borges²², acentuando com perspicácia o ‘lugar da ausência’ nesta poética íntima do Romantismo alemão, com a qual concordamos, destaca em sua análise “a presença do feminino (...) como apelo da terra que propicia a gnose de si mesmo, o acesso total às profundezas da alma” (BORGES, 2005, p. 89). Neste sentido, “o complexo Virgem-Mãe-Montanha-Mulher encerra dentro de si um mistério sobre o qual o poeta medita incessantemente” (idem, p. 93). Após a união do pastor Marânus com a Virgem da Saudade, ele assim fala de si: “Neste íntimo deserto, que se estende / Sempre através de mim, apenas vejo / Um delicado vulto de mulher; / Sombra bela e gentil do meu desejo / Indefinido e vago... aparição / Desta melancolia fraternal” (PASCOAES, 1990, p. 118).

²² Apesar de estarmos de acordo com a leitura feita por Luísa Borges, em diversos pontos de seu estudo, notadamente sobre a maneira como o feminino se constrói como imagem-guia da alma poética, discordamos da sua tese maior, que vê na saudade, acima de tudo, uma postura religiosa que, “à medida que vai amadurecendo” ganha “uma propriedade salvífica” (2005, p. 202). Segundo a autora “A insistência de Pascoaes na defesa do vulto de sua inspiração, da sua ‘Musa de sempre’, defesa que o poeta sente a necessidade de explicitar inúmeras vezes ao longo da sua obra, remete para a assunção do carácter *inspirado*, *oracular*, *mediúnico* e, portanto, é preciso sublinhá-lo, inequivocamente *religioso* da sua obra. Se a Saudade for considerada apenas como a expressão de um lirismo subjetivo, de um princípio psicológico ou mesmo como uma expressão estética de um sentimento-ideia, a totalidade do sentido que o autor lhe atribuiu corre o risco de permanecer sempre numa zona indefinida e vaga de uma clara-obscuridade. A atitude *religiosa* de Pascoaes face à escrita *choca* frontalmente com a atitude crítica contemporânea, na medida em que a sua assunção de uma postura profética, na sua vida e na escrita de sua obra, indissolivelmente ligadas, não são uma estratégia discursiva” (BORGES, 2005, pp. 190-191). Em nosso entendimento, como viemos demonstrando, é precisamente a qualidade literária da saudade, em sua ‘zona indefinida e vaga de uma clara-obscuridade’ que mais interessa. Trazendo a mística para o interior da linguagem, pro corpo da obra, a *saudade* fala de um sujeito que, diante de sua própria opacidade, sofre o fascínio e a obsessão da imagem, numa vontade de entrelaçamento amoroso com tudo, embora tudo esteja sempre no domínio do *quase*, entre autor e leitor, na possibilidade afetiva do texto.

Partindo da relação poeta-musa, podemos pensar num diálogo com o tema platônico do andrógino original, o ser cuja completude era simultaneamente dupla – masculina e feminina. Em Pascoaes, e explicitamente em *Marânus*, o ser completo será aquele que, num processamento amoroso da imagem de si e do outro, fantasia suas núpcias fúnebres com a Virgem Donzela, a Mãe e o feminino de si mesmo, criando “(...) o ser apodítico, o único que realmente interessa a Pascoaes, pois é o resultado de um casamento de sombras” (MARGARIDO, 1961, p. 127). Soma de vultos que assomam à galeria da memória em perpétuo desfile e ‘bailado’ pelas páginas do poeta:

É certo que poderíamos talvez pesquisar na atitude de Pascoaes perante a mulher a recusa da dura independência a que está condenado o macho desde muito cedo, e descortinar ainda, na sua evocação de Leonor-Eleanor, uma vaga sugestão, aliás nunca concretizada, do andrógino (e essa vaga sugestão parece-me implícita nas descrições de Leonor, do amor distante, da mulher irrealizada e, ainda, na presença constante da Virgem-Mãe, que concebe sem ser *vítima* de relações sexuais normais. (...) Uma longa teoria de mulheres vinca a infância de Pascoaes, velhas criadas, a mãe, a avó, parentes remotos, visitas de casa, pequenas e assexuadas deusas domésticas” (MARGARIDO, 1961, p. 113)

A mãe, disposta na paisagem enquanto Natureza, Sombra e Noite, encontra em Pascoaes sentido genésico na elaboração poética da Saudade: “A palavra Mãe significa terra”, dirá ele, e deve ser lida ao lado de outra constatação sua, a de que “todo corpo é fantasma” (MARGARIDO, 1961, p. 213), uma estranha comunhão possibilitando uma outra androgenia, numa temática do desejo a que Pascoaes, leitor de Freud, não desconhecia. Sobre este pertencimento materno, como a matéria pertence à terra, escreveu Pascoaes que o sujeito nunca sai “das entranhas maternas, a não ser para o túmulo” (PASCOAES, 2001, p. 144).

Já no final de sua vida, Pascoaes começou a escrever ‘novelas’, sendo a primeira delas *O Empecido*, de 1950, que, de certa forma, não passa de uma variação da triangulação amorosa entre o sujeito, a mãe/musa e a amada já vista em *Marânus*, Eleanor e a Pastora. Se, as biografias pascoesianas formam, digamos, o corpo de ‘exemplos vivos’ da saudade (São Paulo, São Jerônimo, Napoleão..., etc.), em vidas sobre as quais Pascoaes encontrou exemplos de sua poética; na novela ele elaborará uma ficção a partir do tema central da mesma: a relação entre amor e ausência, nas

suas diversas expressões dramáticas, entre culpa e desejo. *O Empecido* narra a história de António, um pastor que, apaixonando-se por Isabel, outra pastora, começa a se tornar melancólico, já que o despertar da paixão é acompanhado por diversos sentimentos contraditórios. A mãe de António, temendo pelo filho ameaçado pelo pai da pastora Isabel, recebe a notícia falsa de que o filho morreria, assassinado por aquele. De susto e medo, falece Maria, a mãe. A disputa entre o filho e o pai da ‘menina e moça’ não chega a ocorrer e quando António volta, vivo, à casa, a mãe está morta. Desde então, António se transforma no ‘empecido’, o ‘interrompido’ pela morte da mãe, que, tornada fantasma, domina o imaginário do filho que, atormentado, assume a sua tragédia, distanciando-se de Isabel e aproximando-se da poesia. Empecido pela mãe, António é possuído pela imagem dela, vivendo assim o amor materno: “O rapaz era a mãe, que nele ressuscitou (...). Viva, gerou o filho; morta, é gerada por ele – a filha... que a imaginação é madre” (PASCOAES, 1975, p. 278). Vejamos a cena em que, quase no fim da novela, António atravessa o processamento das imagens da mãe e da amante, (a mãe morta, a amante impossibilitada *pela morte da mãe*) que se sobrepõem, num exemplo clássico do conflito primordial freudiano, que Pascoaes tão bem conhecia:

O António, estendido na cama, é um vivo a imitar um morto. Também os mortos imitam os vivos, mas fantasticamente, ou em fantasmas. Como é profundo, em nós, o espírito de imitação ou simiesco! E qual o filho que não morre com a mãe, ao vê-la falecer? (...) O filho ressuscita, mas já não é o mesmo. Transfigura-o o espectro materno, a sombra da mulher que o deu à luz. E esta transfiguração é indelével, uma espécie de segundo nascimento. A mãe, depois de morta, é mãe ainda. (...)

O António, por obra e graça dos pais, é verbo encarnado; e é carne verbalizada, por virtude minha de poeta... Agora, no leito, cerra as pálpebras, e aparece-lhe a imagem da Isabel, mas diferente! É outra. Parece-lhe mais distante, apesar da sua nitidez incandescente. Tem-na nos seus braços, mas a fugir-lhe do coração. Aquela imagem como que treme, no ar... Esvai-se numa névoa branca. E logo a névoa se modela num busto desconhecido, que principia a tornar-se conhecido. É a mãe a empecer-lhe, não como a vira enferma ou no caixão, mas nova e corada de alegria... um sorriso cristalizado numa efígie. Se a luz do Sol cristalizasse, teríamos o perfil de Apolo.

Também a figura da mãe se desvanece para dar lugar à da Isabel, mas longe, no horizonte. É um conflito entre duas aparições. Às vezes, fundem-se numa só imagem absurda, em que os olhos maternos lampejam no rosto da Isabel, e os lábios desta são os mesmos de Maria. O rapaz sente uma impressão desagradável, um frio anímico a passar-lhe da alma para o corpo; e um frio físico a passar-lhe do corpo para a alma. Sim, é desagradável toda a hesitação ou movimento pendular

entre dois sentimentos inimigos, ou entre o profano e o sagrado... O primeiro frio sugere-lhe a presença fantástica da mãe; o outro frio sugere-lhe a presença, mais fantástica ainda, da Isabel. E eis um duelo em que apenas figura um lutador... Todas estas sugestões observei-as eu, que um novelista, por mais que se isole dos personagens, não consegue arrancá-los à intimidade do seu ser. Onde o artista impessoal ou sem pessoa? Só o autor da Criação.

Mas a violência abranda; as impressões mais vivas desfalecem. A amante e a mãe diluíram-se em vagos relevos de paisagem, dentro dos olhos fechados do rapaz, tal a tendência da espuma a sumir-se na água. E que somos nós, senão flocos de espuma à tona da atlântica existência? Refulgimos a luz celeste, e apagamo-nos. Ou celeste ou infernal (PASCOAES, 1975, pp. 245-246).

O narrador aproxima António do destino do 'pobre tolo', associando o estar à beira da idiotia ou da fantasia diretamente vinculado à carga espectral do desejo. Diz o narrador que, em temperamentos como o do pastor António, "predomina a fantasia, esse desdobramento espectral da sexualidade" (PASCOAES, 1975, p. 254):

O António sonha, todas as noites, com a mãe. Não compreende, é claro, o que se passa na sua alma. Simples personagem de rústica novela, representa um drama misterioso para ele, mas não para os seus instintos e sentimentos, dotados de outra ciência idealizante, em harmonia com a delicadeza do seu ser. Esta sua tendência idealizante afasta-o do perto e aproxima-o do remoto, isto é, provoca-lhe uma espécie de alheamento em que ele se esquece de si mesmo, e da realidade exterior, e paira numa atmosfera propícia à pintura das suas íntimas visões. Está num caminho que pode findar na idiotia ou na poesia (PASCOAES, 1975, pp. 256-257).

Se "o matrimônio obscurece as almas" (PASCOAES, 1975, p. 276), pelo contrário, a poesia, em sua espectralização monumental do desejo em imagens amorosas, conferindo ao fantasma (desejo) uma linguagem própria (a imagem poética), possibilita o cumprimento de uma mística erótica que muito tem de dramática e até trágica. Devido a seu caráter doloroso, Pascoaes associará a promessa de reunião andrógina com a alma a um sacrifício de certa forma gozoso que ele reconhece na substância mesma da natureza, em sua força sádica, mas transcendente: "As mais grosseiras sensações sutilizam-se por tendência natural, que a máxima força da Natureza é sobrenaturalizar-se, ou exceder-se, ou expandir-se num plano transcendente. Daí, o aparecimento da nossa alma" (PASCOAES, 1975, p. 211).

1.2.1.2 O Marão

Se, na obra de Pascoaes, a ‘paisagem’ é a carne do romance, o Marão, metonímia e eixo (axis mundi) da paisagem (por si só, metonímia da natureza) é “ermo altar com a imagem do Silêncio” (PASCOAES, 1994a, p. 89). Em *Duplo Passeio*, no início de mais uma viagem pela região do Douro, relatada e recriada em sonho neste livro (do qual falaremos no decorrer deste trabalho), o narrador, íntimo do autor, repete a sua senha iniciática: “Nunca me aproximo do Marão a sangue-frio” (PASCOAES, 1994, p. 114).

A grandeza do Marão é que nos domina, e a imobilidade fúnebre dos seus relevos. Tocamos a morte do planeta, e sentimos um terror sagrado, o mesmo que paira, à noite, na paisagem, mas esculpido em ermos píncaros.

O Marão é túmulo e cadáver, templo e deus, tudo da mesma substância, na qual se desvenda o tempo estratificado em camadas sobrepostas. Apalpamos a sua realidade mineral. Mas o contato dum fraga produz uma sensação impenetrável, resistente às radiações do nosso espírito, muito aflito na sua incapacidade ou estupidez. O estúpido é ele, o espírito, que o nosso corpo nunca perde a inteligência. (...)

Mas os longes imitam outras serras, dum azul saudoso, como pintadas pela Tristeza, que se revê na sua obra. O drama maronesco prolonga-se em elegia (PASCOAES, 1994, p. 114).

Pela cadeia do Marão, o percurso entre o Solar de Pascoaes e uma outra casa, herdada pela mãe, em Travanca do Monte, na serra da Abobeira, será aquele cuja paisagem se desdobrou na obra do autor; percurso que o poeta, quando criança, diz ter percorrido inúmeras vezes, sozinho, nas férias de verão do colégio. Neste ambiente situa-se o ‘solar de Pascoaes’, casa mítica do poeta, “uma casa para a Poesia”, chamou-lhe Eugênio de Andrade (apud VASCONCELOS, 1993, p. 37). Agustina Bessa-Luís, no romance inspirado na casa e no poeta, intitulado *O Susto* (1ª edição 1958), chamará a residência da família “Pinto Midões”, no vilarejo de Adriços²³, de “Casa da Obra” que, por sua vez, estabelece um elo, digamos, consanguíneo com a

²³ A família de Pascoaes que inspira, livremente, este romance de Bessa-Luís, tem o sobrenome, no livro, de “Pinto Midões”, e Amarante transforma-se em Adriços. O poeta terá o nome “José Maria Midões”. Bessa-Luís faz uso de sequência de eventos relatados pelo próprio Pascoaes em seus inúmeros textos de fundo autobiográfico e também de relatos de outros familiares.

paisagem específica que a acolhe. Bessa-Luís, na abertura deste romance, começa, muito ritualmente, não por acaso, com um olhar estendido sobre o Marão:

Via-se dali o dente rombo e nevoento do Marão, e toda a serra calva e solitária tinha um ar de garra encolhida sobre a grande província agreste e, no entanto, sensível. A corda de montes fronteiros era extremamente hospitaleira, povoada com aquela cor rósea e setecentista dos palácios pombalinos e a face encalçada dos armazéns; as vinhas, com as ferrugentas cepas parecendo abandonadas naquela distância em que apenas as aves tocavam, estendiam-se, trepavam, cobriam colinas e os lombos do monte, amparadas com os muros de xisto. O vento de primavera era ácido e penetrante, fazia rolar o pó, protegendo a inflorescência; debaixo do dardejar do sol, as valeiras rasgadas eram como arreganhos em que o sangue da terra, avarenta e esganada, coagulasse. O corropio da perdiz entre os bardos, o súbito rolar dum calhau, provocavam na alma um fino sobressalto (BESSA-LUÍS, 1958, p. 9)

A escolha de imagens que ressaltam a solidão, a crueza, a austeridade, apresenta-nos um olhar sobre o imaginário pascoaesiano do Marão, sublinhando sua faceta não verdejante, não primaveril. “Trovão empedernido”, a natureza, mais íntima de seu caráter mineral e outoniço, tem a cor do xisto, as rochas negras de que são feitas muitas aldeias no norte de Portugal, similares à nudez escarpada dos montes. Essa caracterização importa, sobretudo, porque já denota, no “bucolismo elegíaco” de Pascoaes, a substancialidade da ‘pedra’, forma que desenhará a *dramaticidade íngreme* da paisagem de sua poesia, composta por uma desolação elegíaca – seu tom sombrio – embora contenha, por força de contraste, ímpetos de elevação, subida, superação. Este é o jardim da infância de Pascoaes. Solitário, escarpado, nu: um paraíso no qual já se nasce expulso, um jardim de cair, leito de quedas – pois a infância só nos resta e subsiste em sua própria finitude: “A minha infância decorreu entre seres mitológicos, o rio, a sombra das árvores, a tristeza da tarde, que se me afigurava uma deusa enamorada de mim, a noite e mendigos tocados do resplendor de Cristo” (PASCOAES, 1994, p. 130), neste lugar em que “tocamos a morte do planeta” (idem, p. 114).

É fundamental nos determos, ainda outra vez, sobre o impacto da relação entre sujeito e paisagem na obra pascoaesiana. No *Livro de Memórias*, Pascoaes não cansará de voltar (como não se cansa de subir e subir as encostas do Marão) a este elo, princípio de tudo, princípio do texto (paisagem e mãe). É na sombra, no ermo, na

noite substancial desta atmosfera poética, que a *infância* se acende (já-memória): é na noite *escrita*, noite da escrita, que vêm as aparições destes vastos incêndios instantâneos que formam a infância. E a paisagem – em seu papel, folha, leito da palavra – é onde, no poema, ela queima, dando a ver, deitando luz de sua própria consumação. O Marão foi o espaço em que se viveu a infância; torna-se, portanto, espaço-mãe da fantasmagoria imagética da saudade. Quando criança, confessa Pascoaes:

Entre mim e as coisas mediavam íntimos e fraternos sentimentos, que eram elas continuando-se no meu ser; ou era ele a prolongar-se em árvores, montes e penedos e, no distanciamento infinito, em lágrimas e lágrimas acesas.

Eu não tinha ainda esta existência individual, definida ou isolada num pequeno espaço material. A existência, como todos os calhaus, é um produto da razão, que nasce, por sua vez, da ação da realidade sobre nós, porque o homem é o único animal impressionável à ação da realidade, o único animal racional. (...)

A infância é um sentimento em que todas as coisas regressam à Luz originária. Para os meus olhos de criança, as coisas não eram exteriores, não existiam; viviam a vida pura, que é só alma, intimidade, substância eterna em vez de forma transitória. (...)

Houve manhãs de primavera em que vi a Primavera... E houve noites em que vi a Noite... Aterrorizado, escondia-me entre os lençóis. Adormecia, e sonhava que voava... Duma vez, alonguei-me tanto no espaço, que me perdi em fantásticas alturas. Era eu em pleno vácuo; e, ao longe, a Terra, o mapa-múndi branco e fosforescente, na escuridão infinita.

(...)

A tristeza da infância! Às vezes, dissipava-se, de repente, e eu aparecia, à luz do Sol. Embriagava-me sem beber; tinha ímpetos selvagens, atirava pedras e fugia das pessoas de cerimônia que vinham a nossa casa. Odiava aqueles vestidos de seda e veludo, aqueles chapéus espalhafatosos e funéreos, onde cadáveres de pássaros faziam ninhos tumulares. E aquelas luvas de pelica a cortarem uma rosa que não se podia defender. (...)

Mas, na rudeza inculta do meu ser, o crepúsculo deixava a sua pegada de penumbra, e a aurora o seu sorriso de ouro... A aurora ou a Maria de Jesus? A Lucrecia, contando-me histórias, povoava-me de espectros, porque eu sempre fui um sítio ermo (PASCOAES, 2001, pp.66-67)

Nota-se neste trecho a relação de fecundação de sonho e escrita, como duas experiências que dão a ver as formas informes do desejo e o entusiasmo do sujeito de, disperso neles, sonho e escrita, saudar sua diluição – “Era eu em pleno

vácuo”; “eu sempre fui um sítio ermo”, confirmando a identidade com o fantasma, o lugar onde reside uma continuidade ‘sempre’, ‘pleno’ do sujeito: em sua ausência.

O gigantismo do imaginário da criança alonga-se até cobrir todo o planeta, chegando à raiz daquela imagem mítica egípcia, em que a noite – *Nut* – se faz uma oblonga mulher cujo abraço encobre a Terra; ou à figura arcaica de um *Uranos*, na mitologia grega, que, num intuito de interminável fecundação, cobre Geia, a Terra, fazendo-se, ambos, pais míticos do Tempo, *Cronos*. Interessa-nos o modo como a recorrência do imaginário que busca aproximar-se da infância, acaba por acomodar-se próximo de uma linguagem abarrotada de imagens míticas. Esse pertencimento inclusivo, sem isolamento espacial, fechado num todo, essa “rudeza inculta do meu ser” é, simultaneamente, genesíaco e assustador, aterrorizador, dotando a vida de sua experiência paradoxal: forma e caos, garantias de uma mola atemporal feita de perdas e desejos, desejos e perdas.

O poeta vive seus primeiros anos na Quinta de Pascoaes, onde se desvelará a sua ‘infância mítica’, ao lado de pessoas que a obra transmutará em figuras – vizinhos, criados, crianças, loucos – todos que, via escrita, tomarão aquela proporção, de quase sagrada mediação, que há nas ‘figuras’, forças que atravessam os limites do que comporia um personagem; levando, à figura, algo da estranha espessura daquilo que, para Pascoaes, é um ser vivo, simultaneamente natureza e sobrenatural. Entre os desenhos de Pascoaes, obviamente, abundam o ondulado crepuscular do Marão e, num deles [figura 8], podemos ver o cubículo de vidro que Pascoaes construía ao lado de sua casa, que ainda hoje lá está. Trata-se de uma pequena sala quadrada, com janelões de vidro, suspensa entre dois muros, com uma pequena escada de pedra como acesso. Numa das paredes de madeira que sustentam os vidros, leem-se os versos iniciais de *Marânus*, escrito a mão por Pascoaes (tal como na imagem abaixo). Sua irmã, Maria da Glória, escreve, nas memórias que deixou sobre o irmão *Olhando para trás vejo Pascoaes*, que o poeta construía o cubículo de vidro ‘para ver tempestades’ e que foi dali, defronte a cadeia do Marão, e do alto de Travanca do Monte, que ele escrevera o livro mítico, do bucolismo épico do dramático pastor enamorado de sua sombra.



[figura 8]

1.2.1.3 A separação da paisagem e a morte da infância (1884-1910)



[figura 9, onde se lê 'Padre António']

Por volta de 1884, aos 7 anos de idade, Pascoaes vai morar na casa paterna no centro de Amarante. Quando escreve suas memórias, é neste instante que situará o começo da 'morte da sua infância', simultânea não só à ida ao colégio, como também ao 'abandono' repentino do criado António [figura 9], da Quinta de Pascoaes. Duas ocasiões que, além de uma outra, se vincularão à importância do remorso e da dor, em sua obra e à idade simbólica dos 7 anos. Alfredo Margarido, não por acaso, inicia seu ensaio sobre Pascoaes falando da "infância e entrada no mundo" do poeta, situação crítica impulsionadora da mola da saudade.

Os núcleos autobiográficos ao redor dos quais se espria a saudade são, como já dissemos: o peso substancial – *arché* – da casa (de onde se diluem os fantasmas da família); o Marão rochoso que, fazendo da casa um centro, a rodeia; os acontecimentos críticos que marcam a *primeira morte* do sujeito, entre eles e principalmente: a desilusão com António, o criado que parte; o assassinato, pelas mãos do poeta ainda criança, de um passarinho dentro de seu ninho²⁴, diante do desespero agourento do voo de sua mãe; e a ida à escola – todos os três ‘construídos’, via memória, na simbólica idade dos 7 anos²⁵.

Além desses ‘refrões’ vinculados à sua autobiografia, Pascoaes encontrará o movimento pendular e hesitante da escrita da saudade no *bailado* de figuras, aqueles vultos da casa e pessoas de sua aldeia que, tornados quase-personagens, povoam em fantasmagoria a obra, dotando-lhe desta vital intratextualidade, já que todo e qualquer texto remete ao seu devir romance da saudade, atravessado pelo olhar sublime-caricatural da figura central do *pobre tolo*, projeção ambígua, piedosa e heróica, do poeta em seu dizer-se ficcional, encarnação portanto do eu-lírico e narrador do romance da saudade, enquanto arquétipo caricatural.

Margarido ressaltará, na saída brusca de António, o corte que confere ‘corpo’ à experiência do poeta, até então criança, cuja experiência se compreendia em fusão incorpórea com as coisas. O ‘crime’ de António, o criado que parte “sem olhar para trás”, conferindo o corte na experiência de unidade da infância (paradisíaca, desejada como paraíso), cria o corpo do sujeito que se percebe, então, seccionado, crivado. No *Livro de Memórias*, sobre este episódio, Pascoaes escreve:

Tinha sete anos. Entre mim e os outros não havia distâncias. Eu era tudo e todos. A Lucrecia, o António, o velho lodum. (...) Coisas de pessoas que eu amasse, adquiriam logo o encanto do meu ser, que não

²⁴ No livro *Verbo Escuro*, no capítulo intitulado “Primeiro Remorso”, Pascoaes narra em 11 fragmentos a história deste seu ‘primeiro crime’: “IV. Dessa velha tarde do meu crime, só me lembro nitidamente do voo escuro da mãe. Ainda hoje sinto pairar, em mim, aquelas negras asas aflitas! Do torvo céu anoitecido, a pobre mãe passou a voar ao longo da minha memória. / V. E, quem sabe? talvez aquelas asas, depois da minha morte, sejam as próprias asas da minha alma, a caminho de alguma expiação, em outro mundo... / VI. Maior crime do que o roubo dos filhos, foi eu ter ligado o espectro da mãe à sombra do meu remorso! Ele vive e viverá, no meu ser, a sua antiga dor. Ei-lo crucificado em mim – e é possível que eu seja uma cruz eterna. (...) VIII. Através do ser criminoso, murmura a alma inocente” (PASCOAES, 1999, p. 53)

²⁵ Na elaboração da memória de Pascoaes escrita por sua irmã, Maria da Glória, ela acrescenta um outro ‘episódio’ à crise dos 7 anos, um tanto quanto ‘dramático’: “Tinha uns sete anos, quando se lembrou de fazer uma cruz com tábuas que encontrou na quinta, deitou-se nela e quis que nós o crucificássemos, atando-lhe os braços e os pés à cruz, com umas tiras de pano. Assim o arrastamos, pelo corredor fora, aos aposentos de nossos avós. A avó paterna, que fazia sempre profecias acerca daquele neto, disse: ‘E quem sabe quem ali está?’ (VASCONCELLOS, 1996, p. 22).

era ainda um corpo e, muito menos, um esqueleto: era uma impressão alada e viva, irmã da luz (PASCOAES, 2001, p. 44).

E, então, diretamente falando a António: “Vejo-te à lareira, António; mas vejo-te melhor ainda na hora em que te zangaste e despediste. (...) A tua indiferença por nós, naquele instante, foi a minha primeira desilusão. Feri-me, para sempre, nessa pedra” (PASCOAES, 2001, p. 55). Este corpo que surge com a perda é também o poema, duplo de um eu que simultaneamente se cisma, se busca e do qual se despede. A experiência da crise é também, portanto, a experiência da criação, ‘espanto dolorido’: a necessidade de tornar inteligível o desejo, de dialogar com ele em sua profusão de imagens, de lidar com a sua carga de ausência, remorso, frustração. Uma necessidade de lidar, nos limites do possível, com a finitude, através da plasticidade metamórfica da memória disposta à escrita, fazendo dela uma galeria de imagens móveis. Como veremos mais adiante, também a concepção gnóstica da criação, com a qual Pascoaes mediará muitos de seus conflitos de origem religiosa, entende a criação como advinda da queda do criador; experiência de dor da qual ela participa, relacionando assim criação e crime e avolumando o jogo de luz e sombra do vivo. Pascoaes verá, na qualidade criativa, criadora, da dor, a abertura à percepção da maleabilidade substancial das coisas, princípios da transmutação, que, no esforço repetitivo do canto saudoso, encontrarão a imagem possível do amor, possibilidade que só a ausência confere²⁶. Na leitura de Margarido:

O predomínio de um universo alheio a cortes, infenso à penetração de outrem, alheava-o da própria circunstância de ter corpo; esse corpo surge, ou começa a surgir, quando António, com a sua ingratidão, nem sequer se dá ao cuidado de voltar a cabeça para acenar um adeus breve. (...) esse instante em que o criado António atravessa o terreiro, separa-o instantaneamente da ausência de corpo: a ferida desenha-lhe, com uma violência aguda (...) os contornos que lhe definem

²⁶ Ainda noutro trecho do *Livro de Memórias*, em que o autor fala da morte da infância e sua sobrevivência em imagem e canto, num trecho em que ele retoma o mote da saudade, lemos: “A aldeia da minha infância existe ainda. (...) Vejo-a, através da Lucrecia, do António, da viscondessa de Tardinhade, de meus avós e de outros deuses e deusas que andaram na Terra, durante a minha infância, porque eu era um anjo, nesse tempo. Agora, sou um demônio que se recorda de ter sido anjo. Mas a saudade é remorso num demônio. O homem é um anjo decaído e depenado, caricato e doloroso; um personagem de tragicomédia. O que há de ridículo nas suas atitudes inferiores envolve-se numa sombra espiritual que o transfigura. É ainda a sombra da Origem a persistir onde todos nos encontramos na mesma Divindade criadora. Divago entre ruínas e fantasmas. Evoco, reconstruo. Edifico um palácio com três pedras; e o espectro mais longínquo adquire, em mim, a meia realidade dos seres vivos, que os prende às coisas mortas e os projecta numa atmosfera de ilusão em que eles tomam não sei que aparência misteriosa e inatingível – a luz da vida” (p. 45) e “A aldeia do passado já não existe; mas vive, em mim”. (PASCOAES, 2001, p. 50).

o corpo. É já um elemento característico do poeta: a ferida é-lhe inflingida, ele sofre-a, embora se rebelde. (...) O poeta é insaciável, volta sempre ao mesmo ponto anterior às (...) formas primeiras da metamorfose, que se completam para lhe entregarem a noção da infinitude-finita do próprio corpo. Apropriando-se das imagens delidas, ou a delir-se, apropriando-se do arsenal fantasmático, Pascoaes regressa ao tempo em que ainda não tinha corpo (...). A metamorfose está aqui visceralmente ligada à memória, a uma memória saudosa que rastreia nas formas espirituais e incorpóreas a fauna e a flora fantasmáticas que se opõem, com a sua imaginária presença, à *queda* do poeta. (...) Contemplando-se em vários degraus do próprio tempo – finito – o poeta tenta sempre recuperar a pureza de antes da cena de ingratidão do António e da entrada na escola (MARGARIDO, 1961, pp 29-42).

“A última cena [da infância] é a minha ida para a escola” (PASCOAES, 2001, p. 83). A ida à escola corresponderá a uma ‘regulação do mistério’, que deixa de ser ‘o misterioso familiar’ da casa da infância e de seus arredores míticos, para se transformar numa ‘impessoalidade indiferente’, tingida a cores pálidas, numa situação em que o contato com o desconhecido (as pessoas na escola), ao invés de lhe aguçar a curiosidade, prolongando-lhe a aventura da infância, friamente é sentida como um apagar dos traços de seu maravilhamento pessoal, transformando-o apenas em ‘mais um estudante’, comum:

Pressentia uma vida nova, contrária ao meu espírito acanhado e concentrado, amante da solidão que me criou. Esperava-me o desconhecido, aquela sombra que, de repente, nos empece; e, transfigurando-nos, transfigura o mundo. Nós mudamos e tudo muda. A matéria bruta das coisas, afinal, é como cera... Este perfil é dum anjo; uma dedada a mais, um retoque insignificante, e o anjo transtorna-se; pior ainda, é já um demônio. Aquele sorriso, que nos alumiará, é um olhar negro e metálico, em lâmina que nos trespassa. Que é do anjo que tu foste? Que é da tua alegria? Gritamos assim, perdidos nas trevas, para sempre!

Ultrapassei os limites do Éden; e lá vou, pela estrada nova, ao lado de meu avô. Encontro pessoas estranhas que não me conhecem e olham, casualmente, para mim... Não compreendia este ar indiferente com que as almas se contemplam e passam, umas pelas outras, nos caminhos deste mundo (PASCOAES, 2001, p. 84).

Pascoaes, por conta deste corte que a escola operou com a infância, ou seja, *com a vida*, não sentira incentivo para com os estudos, não poupando à escola amarantina, as mais severas críticas. São desoladoras as imagens que nos lega deste

cenário triste, em que o frio e a luz de um candeeiro (não a luz do pouco que houvesse de sol *lá fora*) abrem as manhãs do ainda menino:

Às sete horas da manhã, no inverno, já estava eu perante um livro aberto e um candeeiro de petróleo que espalhava, no meu quarto, uma luz mais fria que a duma vela de cera, à cabeceira de um defunto. Metia as mãos geladas nos bolsos e os pés num cobertor. Ou dormitava ou lia maquinalmente; e todo o meu ser se decompunha em aborrecimento: nuvens pardas e um peso vazio na cabeça (PASCOAES, 2001, p. 88).

Também no poema citado, “A Minha História”, o poeta insiste nesta “queda” da infância que se dá com a ida à escola: “Bem cedo, de mim próprio me afastei! / E, perdido de mim, por mim gritei! / Gritei! Nenhuma voz me respondeu! / E, agora, quem sou eu? / Um fantasma de alguém” (PASCOAES, 1997, p. 222):

(...)
O luar, a luz do dia,
O tempo que passou,
O Tâmega, o Marão, vozes cantando o Amor,
Eis a estranha matéria que formou
Meu ser que foi de pedra, ante a Alegria,
Cera, nas mãos da Dor.

Chegou, por fim, a idade
Em que o primeiro adeus nos entristece.
O anjo da nossa infância desfalece,
E renascemos logo da saudade.

(...)
Primeiro adeus sem fim!
Nasceu-me nesse dia a sombra que projecto;
Este vulto noturno de esqueleto
Que, pela primeira vez, nos abraça,
E nos destrói assim
O inefável encanto, o mimo, a etérea graça!
(...) (idem, p. 228)

Como nenhuma morte permanece inerte no ciclo mítico e metamórfico com que Pascoaes lê (escrevendo) a vida, o morrer na escola, o morrer da criança, corresponderá a um novo nascimento, que nele vai se dar com a descoberta sensível

do mar. O mar, em Pascoaes, será duplo da noite, intensificando-a e alargando-a materialmente, tornando-a palpável. Da mesma forma, a noite será também o duplo espectralizado do mar, vagueante. Em *Verbo Escuro*, no capítulo chamado “O mar e a noite”, lê-se: “Ó noite lacrimosa, cheia de som do mar! É o mar, feito espectro, vagueando sobre as casas... Suas mãos fantásticas batem nos vidros das janelas, e, no ar de minha alcova, pairam soluços abafados” (PASCOAES, 1999, p. 63)²⁷.

Outra pausa, no intervalo sem vida da escola, acontecia nos feriados e férias, em que era resgatado o corpo solto ao longo do “trovão empedernido” do Marão. Subindo a serra, até a casa da Travanca, outra casa de sua família mais isolada ainda, onde, aos poucos, Pascoaes associará ao trabalho do olhar, aprimorando, pela palavra, a visão em visionarismo²⁸.

Caminhar, contemplar, congeminar, cantar. Não há como não vislumbrar a precocidade desta ‘atitude poética’ e a dedicação que lhe deu Pascoaes, partindo de seu corpo-a-corpo com o Marão, no entendimento da paisagem que se desdobra em corpo de pensamento. Ilustrando um vínculo semelhante, entre sujeito e paisagem, Collot cita trecho de um poema de Francis Ponge, chamado “Pré”, no qual “a emoção suscitada pela paisagem aparece como a expressão de uma afinidade profunda entre uma predisposição natural do homem e uma proposta da natureza” (COLLOT, 2013, p. 41). Eis o trecho do poema: “Que parfois la Nature, à notre réveil, nous propose / Ce à quoi justement nous étions disposés, / La louange aussitôt s’enfle dans notre gorge”²⁹

²⁷ Em determinada ocasião, sozinho, na casa de Amarante (não no seu ‘solar da infância’), é que o mar (e toda a proporção de vazio e amplitude que sua imagem incita) auxiliará o renascer de um outro Pascoaes. Esta renovação pela água, não por acaso, em sua *imagem*, é interpretada posteriormente como sinal da poesia/ escrita que estaria por vir. O episódio é comentado por Jacinto do P. Coelho, que assim o narra: “Pascoaes ia estudar em Amarante, instalando-se numa casa antiga onde o avô paterno falecera e que desde então ficara desabitada. Nesta casa, uma gravura esquecida sobre uma cômoda dar-lhe-ia a revelação do mar – do mar e da lonjura indefinida: ‘a torre do Bugio, o Tejo, um barco à vela a sair a barra, encrespada do vento, que me deu não sei que ideia misteriosa da vastidão do mar. [...] Sentia-me abstrato e longe. Não tirava os olhos da gravura amarelecida e poeirenta. Esta abstração e este longe ficaram, em mim, para sempre” (COELHO, 1999, p. 173).

²⁸ É o que narra Prado Coelho: “Numas férias de Natal, uma ida a Travanca permite-lhe subir aos cumes da serra. Faz a viagem a pé, tendo por companheiros o Manuel Carlos e o Zé d’Oliveira. Travanca fica assente num pequeno patamar, onde finda a terra cultivada e começa o escalvado da Abobreira. (...) Joaquim passa alguns dias nessa casa ‘construída entre cerros denegridos, rochedos, nuvens de água e de neve, em plena desolação e solidão’. Levanta-se mal desponta a manhã, e abala sozinho, sobe, não se cansa de subir, contempla extático os horizontes indefinidos, montes e vales feitos de névoa pela distância, ‘o céu e o mundo dissolvidos na mesma neblina, onde a quimera e a realidade se casam e é já impossível distingui-las’. A visão torna-se visionária, julga ouvir vozes de além-mundo, tem a ilusão de boiar no éter. Desaparecem as fronteiras entre o eu e o não-eu, a alma e a Natureza. Experiência (dir-se-ia: mística natural) decisiva, que Pascoaes adolescente repetiu e reviveu muitas vezes, e depois a cada passo repercute na sua poesia, bem como o anelo de altura, de regiões imaculadas, numa ânsia de imaterialização nunca satisfeita” (COELHO, 1999, p. 174).

²⁹ Ofereço uma (precária) tradução do trecho: “Quando às vezes a Natura, em nosso despertar, nos propõe / Aquilo a que exatamente estávamos entregues / O louvor súbito se infla em nossa garganta”.

(apud COLLOT, ibidem). Assim a escrita toma/bebe na paisagem, fazendo-se paisagem de pensamento na palavra. Corpo de linguagem, som-vibração-sentido:

Essas múltiplas dimensões ocultas da paisagem, que podem ser sugeridas apenas pelas artes visuais, encontram uma expressão privilegiada na literatura. (...) Noções como as de 'ideia-cena' e de 'sentimento-paisagem' (*qing-jing*) inscreveram muito cedo na tradição chinesa essa comunicação íntima entre o dentro e o fora, que encontrará na Europa sua plena expressão somente com o Romantismo. Convertida em um 'estado de alma', a paisagem romântica se revela tanto interior quanto exterior. (...)

Ao contradizer o bastante célebre adágio horaciano *como a pintura é a poesia*, a voz lírica dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre para além do visível o campo desta segunda visão que é a imaginação. Muitas vezes, o estudo da paisagem literária ficou subordinado a um modelo pictural que, por um longo tempo, orientou a retórica descritiva, mas da qual se afasta uma poética de evocação (COLLOT, 2013, pp.52-53).

Entendida como resultante de uma postura romântica, a relação entre sujeito e paisagem terá sua expressão mais acabada com Amiel, citado por Collot, que diz que a "paisagem é um estado de alma" (idem, ibidem). Distanciando da representabilidade clássica, para qual haveria um ajuste do poema ao visível, à 'pintura', a valorização demasiada que ganha 'o imaginário' conferirá ao poema romântico o seu caráter de evocação que, "graças à musicalidade" e "à metáfora", aproxima os terrenos do sonho e da arte. Fernando Pessoa, e principalmente Bernardo Soares, comporá mais de um comentário, em sua crítica sistemática ao Romantismo, a esta proposição de Amiel, vindo a dizer que, ao contrário de afirmá-lo como Amiel o fez, "mais certo era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora" (PESSOA: 1982, p. 36).

De modo geral, podemos afirmar que a adesão ou a crítica à frase lapidar de Amiel concentra boa parte da diferença entre Pascoaes e Pessoa (Caeiro). O mesmo não se pode dizer, tão assertivamente, em relação a Bernardo Soares. Uma leitura cruzando o *Livro de Memórias* e *O Bailado*, de Pascoaes, com o *Livro do Desassossego*, de Soares, evidenciaria a riqueza de um diálogo entre ambos,

principalmente no que concerne às questões envolvendo o sujeito-paisagem na relação entre memória, sonho e escrita.

No *Santo Agostinho*, lemos a manifestação de um desejo de encontro com a alma, só possível numa paisagem que é ‘bosque de sombras’:

A alma é um bosque enraizado em nossa carne, um bosque de sombras que nos envolve e se prolonga, em todas as direções, infundamente. (...) *Aquele bosque de sombras* imita um panorama consciente, ou que imagina contemplar-se e contemplar outros panoramas. Descortina algumas algumas árvores mais altas; mas o resto da vegetação, emaranhada e rasteira, mal se distingue dum solo pantanoso, onde coxam as rãs do período terciário. Esse lodo genésico é a substância do fôlego animado e o alimento dos *seres espirituais*. Penetramos na região subconsciente, ou na caverna do medo, o antro tartárico, abalado, às vezes, pelo som da lira orfaica... E uma Eurídice desabrocha, em luz, das trevas... (PASCOAES, 1945, p. 129).

Voltemos à biobibliografia de Pascoaes. Permanecera no colégio até 1894-95³⁰, quando, com 17 anos, muda-se para Coimbra onde termina os seus estudos secundários e em 1896 inscreve-se no curso de Direito da Universidade de Coimbra. Pascoaes “sempre nostálgico da infância, da Casa e da terra-mãe, divaga pela Coimbra medieval ‘como um bárbaro do Norte’, fechado e taciturno” (COELHO, 1999, p. 175). Para Coelho, tratou-se de um “segundo desterro, mais grave ainda, e que só terminaria com a formatura em Direito, em 1901” (idem, *ibidem*). Ainda no poema comentado, “A minha história”, o sujeito fala de Coimbra e da passagem do amor ao amor por Inês de Castro, pela *Menina e Moça* de Bernardim, já apontando para a saudade, “a esposa de Marânus”, muito antes desta obra ter sido escrita, anunciando-a, portanto, já em 1899:

(...)
Eis a hora em que o Poeta se revela,
Nas trevas do Universo...
(...)

E, neste sobressalto, divaguei

³⁰ Durante o período da infância amarantina de Pascoaes (1883-1895), deram-se inúmeras publicações importantes, leituras futuras do poeta: em 1884, Gomes Leal publica *O Anti-Cristo*; Guerra Junqueiro, a *Velhice do Padre Eterno*; Teófilo Braga, *O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições*. Em 1887, Eça publica *A relíquia* e Cesário Verde, o seu *Livro de Cesário Verde*. Em 1888, nasce Fernando Pessoa, 10 anos mais moço que Pascoaes. Na altura de 1890, Portugal sofre o ‘Ultimatum’. Ainda neste ano, morre Camilo Castelo Branco. Eugênio de Castro publica *Oaristos*, Guerra Junqueiro o *Finis Patriae* e Gomes Leal a sua *Troça à Inglaterra* – em resposta ao vexame do Ultimatum. Em 1892 (Pascoaes com 14 anos), Guerra Junqueiro publica *Os Simples* e António Nobre, o *Só*.

Na Coimbra medieval,
Em Celas, Santo Antonio, e visitei
As sombras do Choupal,
Estive no Penedo da Saudade,
Donde se avista, à luz da Eternidade,
E além da Natureza,
Aquele panorama
Que apenas vê quem ama
E os poetas sagrados da tristeza.

(...)

E desde então minh'alma transmontana,
Desnuda e agreste, ao vento das alturas,
Tornara-se mais branda e mais humana,
Mais florescida de íntimas ternuras...
Como se acaso, Inês, o espectro do teu vulto,
Para mim, transmigrasse, por encanto...
Que ele murmura, oculto,
No meu canto...
É a figura a surgir da minha comoção,
Como da névoa o Rei Sebastião;
A divina saudade que nasceu
Comigo; e noite e dia
E sempre me acompanha.
Virgem de olhos azuis que faleceu
E aparece, em luar, nos versos da *Elegia*.
A esposa de *Maranus*, na Montanha.
A perfeição, o Lírio, a Virgindade;
A mística Donzela fabulosa;
Quimérica Rosa,
Flor sobrenatural da minha soledade.

O meu amor primeiro
Que me empece;
Talvez o meu Desejo sem destino
Que se fez, professando, etérea Prece;
E é hoje a minha sombra de solteiro,
Como foi o meu sorriso de menino.
(...) (PASCOAES, 1997, pp. 231-233)

Em 1895, aos 16 anos, publica seu primeiro livro *Embryões*, pela Tipografia Industrial do Porto, o único livro ainda assinado com o nome de Joaquim P. Teixeira de Pascoaes e V. Segundo depoimento de sua sobrinha, o poeta teria queimado todos os exemplares que estavam a seu alcance, tendo recebido uma resposta negativa do mestre Guerra Junqueiro, a quem o pai de Pascoaes havia enviado um exemplar. Foi ainda no liceu que ele diz ter despontado sua paixão pelo autor de *Oração à Luz*, cuja influência e admiração, por toda vida e obra, consentiu³¹.

³¹ Numa conferência, sobre Junqueiro, proferida em 1950, diz Pascoaes: "Frequentava eu o liceu amarantino, quando me apaixonei pela Poesia, isto é, quando, em mim, se produziram os primeiros

Ainda sobre este período dos seus dezesseis/dezessete anos, Pascoaes dedicará boas páginas de sua primeira novela, publicada em 1950, *O Empecido*. Conforme já comentamos, nele, o conflito freudiano entre a amada e a mãe, descoberto naquela idade, faz com que a personagem António (um pastor de, não por acaso, Travanca do Monte) descubra no próprio corpo a semente do fantasma, pois só o fantasma (o eu e o outro tornados imaginação) seria capaz de redimir o prazer e a culpa que lhe são próprios. Diz o narrador, falando sobre esta situação do pastor António: “O desejo não respeita ninguém... Ausente, a rapariga deslumbra-o. E neste deslumbramento há o despertar do instinto sexual, exasperado pela fantasia juvenil. É como se a rapariga estivesse dentro e fora dele. (...) O amor nasce da ausência. Um ser ausente fala-nos à imaginação” (PASCOAES, 1975, p. 23).

Depois da idade dos 7 anos, com a morte da infância, a puberdade dos 17 acelera e reafirma o seu pendor fantasmagórico, nas descobertas do corpo e da poesia como inscrição da crise e maravilhamento. Pascoaes assim escreve no *Verbo Escuro*, no capítulo “A memória”:

Dezassete anos! Época tumultuosa, em que deixamos a infância, o áureo ciclo. Primeira saudade! Noite do Passado, ainda noitinha, cheia de luz ainda! Sombra da Queda separando-nos da Inocência... Pecados, tentações, lágrimas anunciando o Dilúvio... risos, alegrias, que já são lembranças, penumbras caídas do sol.

O nosso mundo renovado entra numa nova fase; liberta-se dos antigos habitantes, e a *nova criatura* surge.

Olhai: ela aí vem, indecisa ainda na sua figura de aparição. É a virgem nublosa, a donzela entre o sonho e a realidade. Toda ela é fantasia, mas já tem um aspecto definido e animado. Vede a tristeza misteriosa que a cerca, avivando-lhe a formosura, como se fora a luz que a vai mostrando...

Nesta idade, o coração devora fantasmas de beleza. Nem há nada que chegue aos nossos olhos, na sua exclusiva e própria forma. O

sintomas duma espécie de loucura transcendente ou *mal sagrado*... que a saúde é da idade das cavernas, a roer bolotas e raízes. (...) O meu ídolo era Guerra Junqueiro (...) eu afirmava, encantado: *Serei outro Guerra Junqueiro!* (...) Nessa época amanhecendo da minha vida, lia e relia a *Morte de Dom João, A Velhice do Padre Eterno, os Simples*, e detestava o Camões e o Vergílio, ou antes, a aula de Português e de Latim! Analisar gramaticalmente *Os Lusíadas*, contar, gota a gota, o Atlântico e o Mar das Índias era trabalho superior às minhas forças! (...) O horror que sentia, nas aulas, como aluno, ainda hoje me arrefece a alma, que é a mesma que eu tinha, nesse tempo: nem mais velha, nem mais nova, – a mesma louca a falar só... (...) A obra de arte provoca o desejo de ver o artista. (...) E, neste desejo, me alegrava, pois pressentia, nele, esse Alguém com letra grande, a mesma identidade que talvez exista entre a sombra e a luz. O meu temperamento, afinal, nada tinha de luminoso ou satírico. Expandiu-se em névoas e sombras, notas e notas musicais, ou, antes, infra-musicais, isto é, silenciosas. Daí também a intensidade da minha admiração pelo poeta da Luz, que nós admiramos mais o muito que nos falta que a pouquidade que possuímos. Será assim? Mas os fantasmas fogem do sol, ou é o sol que os escorraça para as funduras do Tártaro. Foi um desejo quase sobrenatural, na minha infância de estudante, ver Guerra Junqueiro, face a face (PASCOAES, 2004, pp. 46-47).

nosso espírito, em pleno poder criador, tudo refaz e transfigura, dando a tudo a carne e o sangue do seu corpo. A matéria desaparece.

É o período em que o homem *cria* e, por isso, *vive*; o seu período mitológico. (PASCOAES: 1999, p. 49)

Que imagem da melancolia pascoaesiana! Essa figura indecisa, essa *imagem* sobretudo, já produto de uma imaginação com que vencer o obscuro do corpo. Da corporeidade extrema da criança ao renovo fantasmático da imagem, na sensibilidade do jovem de 17 anos! Que estranha volúpia a do melancólico! Este que saúda a aparição triste (a virgem nublosa em si, no outro?) e percebe-se ofertando tudo, “a carne e o sangue de seu corpo”, ao próprio desaparecimento da matéria.

Dentro da diferenciação, que Pascoaes elabora ao longo da obra, entre viver (a realidade mais densa e ‘verdadeira’) e existir (um mero respirar entre as coisas), não nos passa despercebida a afirmação final do trecho citado, em que Pascoaes relega à metamorfose do ardente corpo juvenil em ‘descoberta’ da poesia (visão da “virgem nublosa, a donzela entre o sonho e a realidade” que o próprio eu assume ver em si) como período ‘verdadeiro’ de vida, e não mais máscara de existir. O que isso nos pode dizer? Que, se a infância é o reino originário e balbuciante do vivo, pureza perdida e irre recuperável em seu todo; a fantasia (tanto escrita como leitura) dá ao sujeito acesso a esse seu “período mitológico”, em que a paixão pelo criar (o enamorar-se) transforma o negativo da matéria perdida (infância) em imagem, a sugestiva imagem de, no processo amoroso, ver-se “donzela entre sonho e realidade”. A diferença entre ‘existir’ e ‘viver’ será, para Jacinto do P. Coelho, a chave organizadora do drama metafísico de Pascoaes, bastante irmão da mundividência de um Raul Brandão, de que o crítico cita passagens do *Húmus*:

Pascoaes é desses raros. ‘Sou o homem da Cegueira visionária’ – afirma no Marânus. A sua estupidez é ‘divina e inteligente’. Mas por que *estupidez*? E por que *inteligente*? *Estupidez* porque não tem lógica, não serve para o mundo empírico-matemático, falha nas categorias de espaço e de tempo. *Inteligente* porque excede a lógica, porque ‘vê no interior das coisas’, como ensina a etimologia, porque dá um conhecimento direto e vivo do essencial. (...) Quem vive no absoluto sente a contradição, absurda, grotesca e dolorosa, entre a *existência* e a *vida*. (...) A existência é a grande dissonância do Universo, o grande pecado. A vida, pelo contrário, é a pureza do impalpável. Os mortos é que realmente vivem, na visão de Pascoaes. Os mortos perseguiram Raul Brandão, a ponto de ele exclamar: ‘É preciso matar uma segunda

vez os mortos'. (...) Então, que é a existência? Morte e disfarce, morte mascarada de vida. '(...) o que tu imaginas vida é a morte deslocando-se, no tempo...' (diz Pascoaes em *Verbo Escuro*) (COELHO: 1999, p. 73-74).

Neste instante, adolescente, a perda (que é pedra, o bastião da escrita) da infância não se fará apenas fator agudo do luto/luta da vida. A perda, portanto, é simultaneamente dor e gozo, formadora de uma "dramaturgia de espectros", como nomeará Bernardo Pinto de Almeida a obra de Pascoaes que, como já dissemos, encontrará, no fantasma, a forma ideal da expressão amorosa que está na vértebra mais funda da saudade. Se a dramaturgia espectral pascoaesiana, muitas vezes, sublinha o morto (o esqueleto, o nada, o vazio), há que perceber que, como sempre, no movimento pendular da obra, há também um outro aspecto do fantasma: o leve, evanescente, etéreo, desencarnado, porque liberto do corpo:

O 'fantasma' funciona como símbolo por excelência de uma estranha afirmação da vida para além de si mesma. De certa maneira é mesmo mais real, uma vez que existe numa dimensão liberta já do peso do mundo material, leve como a sombra e como ela dançando em função das inclinações da luz: o 'fantasma' ilumina-se. Não substitui o morto, mas existe para além dele. Não assombra os vivos mas acompanha-os. Vive no espaço entre os dois.

Por isso pode o poeta escrever que preferia Jesus a Cristo: porque Cristo é uma figura agonizante. Não é já morto nem é, ainda, fantasma. Ora o que parece interessar Pascoaes é, pelo contrário, esse estado de passagem, em que o corpo se desmaterializa (se desterritorializa) da sua dimensão física para se materializar (reterritorializar) numa outra dimensão que, mais do que espiritual, é anímica. Tal é, no seu universo, a 'natureza do fantasma': a da passagem de um a outro estado. Uma energia sutil que ganha a sua consistência no espaço estreitíssimo que diferencia esses dois estados, sem que para isso se devam mutuamente anular (ALMEIDA in PASCOAES: 2002, p. 187).

O fantasma será assim aquele estado concretizado pela experiência da *ponte*, lugar a que, afinal, a obra de Pascoaes sempre se dirigira, antes mesmo de saudá-lo no *Pobre Tolo*. É ainda com 17 anos, em 1896, que Pascoaes publica a primeira parte de *Belo*, sendo a segunda parte publicada no ano seguinte. António Cândido Franco afirma que *Belo* "passou inteiramente despercebido na altura" (in PASCOAES: 1997, p. 12), até porque "a distribuição dos magros opúsculos de Pascoaes se ficava pela família e arredores" (idem, ibidem), mas podemos ler ali a gênese do pastor Marânus,

ainda num seu estado mais 'idealizante', vide ser o nome do poema o nome mesmo do pastor, 'Belo'. A 1ª parte do poema, com 74 tercetos, tem uma estrofe inicial que remete à disposição poética ritual exigida ao começo da escrita: "Em penhascoso e solitário monte, / Assentado no chão, Belo espriava / A luz do seu olhar pelo horizonte..." (PASCOAES: 1997, p. 57). Belo, em cenário primaveril, assiste ao amanhecer, escutando-o: "Belo amava a grande melodia / Que acorda, a sorrir, quando a alvorada / Mergulha em luz a brusca penedia. // É que o choque da luz estonteada, / Contra o mundo, produz um som tão brando / Que só o ouve a alma imaculada" (idem, ibidem).

Imerso nesta massa sonora de seu corpo com a paisagem, Belo, acompanhado de um cão, sente-se ao mesmo tempo alegre e triste, numa angústia juvenil ("Tinha a idade dos jovens enamorados") de quem começa a experimentar os desejos e as dores do corpo: "Belo odiava o mundo com pesar... / E, no seu lábio, um riso d'alegria / Lembrava, à tarde, a luz crepuscular" (idem, p. 58). E: "Desde o tempo da vida que é risonho, / Percorre a solidão e os verdes prados, / Como um pastor d'estrelas e de sonho" (idem, p. 59). Em certa noite, "Belo viu o monte onde a soidão pranteia" e "Com o auxílio da luz da lua cheia, / Subiu depressa a encosta ao seu clarão" (idem, p. 60). Ali, no cume do morro, Belo canta e aspira por adormecer "Pra não tornar a despertar / Nesse alto monte, dum sonhar doirado" (idem, p. 61). A revelação pela visão noturna e onírica leva-o a sentir-se "fraterno com as coisas"; ele inicia então uma conversa com um lírio: "A tua sorte, flor, é igual à minha; / Cantas de noite e choras n'alvorada..." (idem, ibidem). Projetando na flor as suas dores, confessa, num jogo narcísico de espelhamento: "Tenho por ti, ó minha casta flor, / O clarão mais ideal, mais puro e santo/ Da fina essência do meu grande amor" (idem, p. 62). Desta relação, entre Belo e o lírio, exclama e resume o pastor: "Viver junto a teu lado, ó casta amante! / E a mais nada a vida se resume, / Neste alto monte, do lidar distante" (idem, p. 62). Julgando-se satisfeito com seu eu-lírio-amor, Belo exalava o aroma da flor e, inebriado, começa a ver "num sonho diamantino" um lago com ninfas, aves e flores. Sua 'Ilha dos Amores' vinha ao seu alcance e o "Pobre amante, vendo tais encantos, / Ébrio d'amor, de gozo e de delírio, / Solta na face a água de seus prantos!..." (idem, p. 63).

Sentindo ser impossível recusar esta oferta, Belo encara como "A sombra falsa e irônica do pejo / Desfez-se logo, nesse mar de gozo, / Perante o sol terrível do Desejo!" (idem, p. 64). Belo entrega-se ao prazer, mas não sem dor: "Havia no lago mil fosforescências / Que davam tons estranhos, ideais, / Nas mimosas e brancas

saliências, / Nesses montes de mel e de cristais, / De suicídios, ódios e vinganças” (idem, *ibidem*), fazendo surgir nele o pesar culposo. O sonho segue, e Belo, exausto de maravilhar-se e condoer-se, vê-se frágil, doentil, indo “ao encontro de Jesus”, quando então “Fere-lhe a vista um raio alucinado: / Era do dia a impertinente luz” (idem, p. 65).

Já na 2ª parte de *Belo*, lê-se no início um prólogo em prosa do narrador que diz que, após descer a montanha, Belo entra numa “meditação indecisa” (idem, p. 67): “Esta vida? Que serve este lidar? / E tu, ó mar, que andas liquefeito / Na infinita noite a soluçar... // Para quê? De que serve o imperfeito?” (idem, p. 68). Revendo o verde palpitar da paisagem, que lhe acende novamente o prazer, Belo chega “onde uma pastorinha dorme a sesta...” (idem, p. 70), “E, olhando as abelhas numa flor, / Belo sentiu, num aclarar sagrado, / Rebentar no seu peito um novo amor...” (idem, p. 71). Belo fala à pastora e percebe as duplicidades do desejo que, junto com “o clarão” a “lapidar a vida... e eis a morte” (idem, p. 77), visionando (e elegendo) para si mesmo a condição de ‘emparelhado’ do mistério:

(...)
Assim em torno à minha alma existe
O clarão dum mistério inextinguível,
Que esta alma em o ver sempre persiste...

É um licor de luz quase invisível
Que o meu olhar absorve sem querer,
Numa doce embriaguez imperceptível...

A realidade assim não pode ver,
Fugindo só pra esfera do Mistério,
Onde pensa beijar astros a arder” (idem, p. 78).

Indeciso, insatisfeito, desejoso acima de tudo de um ideal cujo tempo (a carnalidade do tempo) não maculasse, nesta busca desenfreada por aquilo que o nomeia – a beleza – “Belo andava, num sonhar constante, / Por esses vales a escorrer luar, / Em busca sempre, sem parar por um instante / Daquilo que não viu o seu olhar... / E que ele tanto amava...” (idem, p. 80). A consciência inquieta deste buscar o que não se vê, dá, por fim, a Belo, o entendimento lacrimoso da alma. Assim como as estações são cíclicas, “Assim a alma dá calor e frio / Com que mata ou cria um sentimento...” e conclui, saudando-a e pedindo-lhe: “E que ela nos leve ao

Firmamento, / Em levada de lágrimas salgadas, / A ver se achamos essas alvoradas // Com que sonha o nosso Pensamento!.." (idem, p. 80).

Podemos ler o pastor Belo como embrião do outro, Marânus, início e apogeu de uma primeira fase da poética de Pascoaes, em que a complexidade do erotismo elegíaco vai colorindo e configurando a extensão da saudade.

Depois de Belo, em 1898, aos 19-20 anos de idade, dá início a um acelerado ritmo de publicações: o poemeto *À minha alma* e o livro *Sempre* em 1898 – este, que será por muitos, considerado como o ‘início’ da poesia de Pascoaes; depois, *Terra Proibida*; *Profecia*, escrito com Afonso Lopes Vieira, em 1899³² e *À ventura*, em 1901, frutos dos seis anos letivos que passara em Coimbra (1896-1901). É interessante notar como a escrita ganha corpo incessante justamente quando Pascoaes se afasta do Marão e simultaneamente se afasta de sua infância, ou seja, como escrita e ausência se relacionam (pois o *assunto* de Pascoaes é, desde o início, o trabalho desta saudade da paisagem da infância, que aos poucos se complexifica). É importante notar, também, como a boemia estudantil e o caldo cultural do fim do século fazem com que Pascoaes encontre em Coimbra, nas palavras de Jacinto do P. Coelho:

(...) um ambiente mental cheio de contradições, onde se debatem o positivismo agnóstico e o cientismo evolucionista, o idealismo ético de Antero, que reduz o Universo à consciência, o fundo pessimismo que passou de Antero aos jovens simbolistas, o sentimento de que o país está moribundo, vagas tendências anárquicas e humanitárias, o republicanismo, o socialismo proudhoniano, o marxismo, o neogarretismo propugnado por Alberto de Oliveira. A lição de Junqueiro, com a sua religiosidade panteísta e pan-psiquista, complementar do rasgo panfletário, foi a primeira grande influência recebida por Pascoaes” (COELHO: 1999, p. 176).

A saída da aldeia e a chegada na cidade (e seu amálgama de influências e novas experiências), ocupam um lugar relevante na trajetória da saudade, na experiência (auto)biográfica de Pascoaes, como lemos nos seguintes trechos de *Verbo Escuro*:

³² Texto que redigiram contra a guerra dos Bôers (1890-1901). O texto, em tom colérico e de caráter nacionalista faz uma afronta às ‘pequenas nações’, que, como Portugal, estariam fadadas à morte, frente à força da constante ameaça de grandes potências, como a inglesa. Lê-se ainda claramente marcos da desmoralização profunda sentida com o Ultimatum de 1890.

Primeiros tempos de Coimbra! Passagem da solidão da aldeia para o tumulto da cidade! Tempos de espantos e estremecimentos criadores!

Ó meus olhos selvagens de Entre-Douro-e-Minho, cheios da sombra nua do Marão... sombra que enverdeceu e se vestiu de flores, ao poisar nas águas do Mondego.

Coimbra, paisagem quinhentista da Tristeza... outeiros da saudade... arvoredos nascidos numa terra de alma... folhagens, apenas sombra e palidez... Ó Choupal embalando o seu eterno crepúsculo!... Murmúrio de lendas... vozes mortas..

Primeiro encontro com os Poetas.

Virgílio dos pegureiros, da idade de ouro, da solidão! Que mistério o da tua melancolia, aflorando, em sorrisos, nos lábios virgens de Astreia.

A estrela do pastor brilha nas tuas églogas, como sobre o ermo dos nossos pinheirais, isto é: saudosissimamente.

E João de Deus, rezando a mulher e a flor! Camilo a rir o seu suicídio! Antero respondendo à sua dúvida pela boca da Morte! E Bernardim, o ungido da Tristeza. (PASCOAES, 1999, p. 48)

Após o luto aprisionador da primeira escola, acontece o revigorar adolescente da vida juvenil na cidade, pela descoberta do prazer da leitura. O surgimento do leitor e do poeta, num fôlego já sedento, amparam, com os diálogos que estabelece, o outro lado que era mudez encantatória da matéria-paisagem de sua infância no Marão. A fantasmagoria desejante da leitura compensa a fantasmagoria desejada da paisagem da infância. O poeta nasce deste íntimo jogo e a escrita será o testamento e testemunho, desta luta e luto.

Terminado o curso em Coimbra, em 1901, Pascoaes vai à Ilha de S. Miguel, nos Açores, passar uma temporada na casa de seu amigo Faria e Maia. Volta a Amarante, em 1903, Dr. Joaquim Teixeira de Vasconcelos, agora bacharel em Direito. Poeta e advogado, com obras publicadas e título de doutor, inicia aquela querela que será o seu 'cerco troiano' entre a dedicação a uma ou outra atividade³³.

Enquanto advoga em Amarante, decorrem, em 1903, dois importantes acontecimentos no curso de sua vida e obra. O primeiro é a publicação de *Jesus e Pã* (1903), em que é visível a forte influência do Zaratustra de Nietzsche, fundamental

³³ No *Livro de Memórias*, relata: "(...) Mas eu vinha de Coimbra, formado em Direito. Eu era um Dr. Joaquim, na boca de toda a gente. Precisava de honrar o título. Entre o poeta natural e o bacharel à força, ia começar um duelo que durou dez anos, tanto como o cerco de Tróia e a formatura de João de Deus. Vivi dez anos, num escritório, a lidar com almas deste mundo, o mais deste mundo que é possível! – eu que nascera para outras convivências. Eram pequenos proprietários, negociantes, animais semi-humanos que têm um pé na sociedade e uma pata na estrebaria; campônios pitorescos, cheios de manha por dentro e bosta de boi por fora; e, às vezes, uma frase que lhes saltava dos lábios e me deixava deslumbrado. São homens-árvores, com raízes que procuram o estrume; e, de súbito, uma florzinha branca de neve ou cor de sangue irrompe-lhes da casca grossa..." (PASCOAES: 2001, p. 136).

para a compreensão do ‘panteísmo’ de Pascoaes, a que alguns críticos traduzirão, de forma acrítica como *saudosismo*. O segundo acontecimento importante é o suicídio de seu irmão António, nas circunstâncias já comentadas, impactando o poeta e levando-o à escrita de *Para a Luz* (1904).

Jesus e Pã é, no âmbito da obra pascoaesiana, algo singular. Uma década antes da publicação de *Marânus*, já ali se veem traços de seu “verso escultural” e toda a lógica da saudade não apenas enquanto força poética da ausência, mas também enquanto leitura de uma determinada história cultural portuguesa, que o autor conduzirá ao saudosismo. Misto de poética da saudade e ideologia saudosista, *Jesus e Pã* é a primeira concretização formal das ambivalências e da amplitude que a poética da saudade assumirá no decorrer da obra.

Num longo poema de aspecto mitificante, encontramos uma abertura, composta por sete quartetos com versos dodecassílabos, apresentando, ao leitor, o cenário e a paisagem onde se vai desenrolar o drama seguinte: “A paisagem medita extática... e entristece... / Concentra-se num sonho a ardente claridade / Uma melancolia as cousas entenece / E nas almas o luar derrama a Piedade” (PASCOAES, 1996, p. 162). Na sequência, intercalam-se as falas de ‘Um velho’ (narrado em 3ª pessoa), as falas do sujeito lírico, (1ª, 2ª, 3ª e 4ª fala), em 1ª pessoa, todas escritas em versos dodecassílabos, porém numa única estrofe gigantesca; e, por fim, os trechos nomeados de ‘Uma voz’, novamente em quartetos, intercalando versos dodecassílabos e decassílabos. Esta estruturação métrica nos diz algo importante do poema: enquanto as falas do eu-lírico-narrador do poema e a do Velho assemelham-se em estrutura, criando um paralelismo entre elas, a métrica dos trechos nomeados ‘Uma voz’ anunciam um ritmo oscilante, mais movimentado, quebrando a monotonia dos longos dodecassílabos.

O velho de “Um velho” é aquele que, após a paisagem anunciada, aparece como o ancestral visionário da humanidade: “Lá do alto duma serra íngreme e penhascosa, / (...) / Vivia outrora um Velho, em cujos olhos vagos, / (...) / Tremiam, num fulgor, reflexos profundos / De grandes sois a arder, de iluminados mundos!” (idem, p. 163). Apresentado pelo narrador lírico, este se diferencia daquele, pela capacidade de visão, que no velho é visão alucinatória, portanto, mais próximo do real: “Ai, tudo o que não vejo esse velhinho via... / (...) / E logo vi que havia alguma intimidade / Entre os olhos do velho e a infinda imensidade” (idem, p. 164).

Reconhecendo a grandeza do velho, o sujeito invoca-a, e na “Primeira Fala”, saúda o seu ‘poder de visão’:

Olhos postos no Além, sobre a altiva montanha,
(...)
Num grande ataque de delírio iluminado
Que aos homens dá a visão de tudo o que é ignorado,
Que num cérebro acende a esplêndida fogueira,
À luz da qual se mostra a vida verdadeira;
(...)
Que poder de visão meus grandes olhos têm!
E, através de mim mesmo, o que meus olhos veem!
(idem, pp. 165-166)

Contagiado pelo olhar saudoso do velho sobre a paisagem, o sujeito começa a ver, na natureza, o esplendor primaveril de um mundo pagão onde, num determinado momento, surge a figura de Jesus, desbotando os céus, adoecendo a humanidade: “(...) o claro azul do céu, / Foi desbotando até que toda a cor perdeu. / E hoje já não é mais que um espaço vazio, / Desolado areal ermo, estéril e frio” (idem, p. 171). Após o lamento desta 1ª fala, de que “Paira por sobre o mundo um crepúsculo triste. / A Fé morreu. A mocidade não existe” (...) abre-se sobre tudo, ensombrando-o, “um espesso nevoeiro”, que é já presságio da “Voz” que vem a seguir. Os trechos nomeados ‘Uma voz’ apresentam a fala de uma força imaterial, de um sensacionismo especular, que podemos associar ao gênio e, na sua segunda manifestação, à alma. Na primeira vez, portanto, que aparece, esta ‘voz’ assim se apresenta: “Só eu tenho a ciência ideal de transformar / Vagas imagens em sensações... / Sou a eterna loucura, o eterno delirar, / Sou o Pintor estranho das visões!” (idem, p. 173) e, no último quarteto, afirma: “Sou o gênio da Luz eterno e poderoso, / Ainda ignoto, ainda incompreendido... / Vivo nos corações oculto, misterioso, / Como a sombra da Noite e do Desconhecido!...” (idem, p. 174).

O que esta voz, poderoso foco de transfiguração, vem anunciar ao sujeito que a escuta e que, escutando-a, “tem visões”, lemos, na “Segunda Fala” do sujeito: as inquietações da distância entre corpo e alma que provoca “Nos seres (...) um desejo louco de regresso”: “Dir-se-á que a Natureza inteira arrependida / Hesita em continuar sua marcha triunfante” (idem, p. 176). Na 3ª fala, o sujeito escuta novamente o velho

que, diante do sinal dos tempos, se vê “sombra ideal, mas que ninguém entende” (idem, p. 183):

Eu que vivi na consciência da Natura,
Que fui a sensação de cada cousa escura,
Eu que fui o ideal dos seres existente,
Porque olham para mim, frios, inconscientes
Do que eu sou – eu que fui o que eles são ainda,
Eu que fui um dia clarão da sua luz infinda?...
E porque os vejo também nessa impotência
De os compreender, eu que já fui a sua essência?
Porque é que deles eu fiquei tão afastado? (idem, p. 185)

Lamentando o exílio dos deuses da participação na humana, o sujeito clama, na 4ª e última fala, que se ascenda a chama do paganismo no interior do crepúsculo cristão, para que a vida se reorganize segundo uma ciclicidade em que os opostos se atraem, em que Pã revigora-se em Cristo, morrendo nele; e vice-versa. Incorporando a voz do velho, que se mistura à sua, o sujeito poético lamenta que os homens, após terem matado os deuses antigos, também sacrificou Jesus, afirmando que “Tudo que houve de bom, de puro e de divino / Refugiou-se, a tremer, nas almas dos rochedos” (idem, p. 193). Antes de falecer e minguar, tendo seu cadáver somado à sombra da montanha de um recinto mágico (que virá a ser lido, no saudosismo, como Portugal), o velho profetiza o encontro amoroso entre Jesus e Pã, no coração humano, insuflando naquele que o escuta o seguimento desta ‘pregação’:

Uma voz dirá ao homem: - vive e espera!
Hão-de subir ao mesmo altar Jesus e Pã...
As Ninfas beijarão os anjos do Senhor.
Maria há-de chamar a Vênus sua irmã
E o tronco duma cruz ainda hei de vê-lo em flor!
É preciso ligar, fundir na lesma luz
A vida deste mundo e uma experiência ideal;
A alegria da Flora e a paixão de Jesus,
O beijo criador e a prece virginal!

(...)

Sou o País a que a vida inteira se destina;
Sou a voz do Universo, o clarão da Verdade.
Pregai o que vos diz a minha voz divina,
Olhai sempre através da minha claridade (idem, pp 195-197).

Prado Coelho foi o primeiro a ler esta obra como ‘fio condutor do saudosismo’, anúncio prévio do que Pascoaes desenvolveria, em termos ideológicos, enquanto diretor da revista *A Águia*, uma década depois:

(...) já em 1903 Pascoaes idealizava uma fusão do cristianismo e do paganismo, de que sairia o futuro harmonioso da civilização europeia. Ibsen e Merejkovski, entre outros, haviam buscado na figura de Julião o Apóstata o símbolo dessa harmonia. Pascoaes, por seu turno, foi encarnar essa ideia profundamente sentida, não numa figura do passado, mas no gênio permanente do povo português, que caracteriza e sintetiza pela saudade. (...) Antes de adotar esta palavra e fazer de *A Águia* o porta-voz da sua doutrina, quando, em Janeiro de 1912, começou a dirigir essa revista – antes disso, já Pascoaes vinha desenhando, nos seus versos, os contornos de uma ideologia e de uma metafísica indecisas, principalmente na *Senhora da Noite* (1909) e no *Marânus* (1911) e no *Regresso ao Paraíso* (publicado em 1912, mas concebido, segundo creio, antes desse ano). Aliás a colaboração de Pascoaes em *A Águia*, nos anos de 1910 e 1911 já continha muitas afirmações de saudosismo, dispersas, em prosa e verso. (COELHO, 1999, p. 143)

Unindo, no saudosismo, paganismo e cristianismo, numa aparente síntese moralizante, de caráter ‘conclusivo’ (e também por isso dogmático), veremos como esses dois grandes polos de opostos ‘comunicantes’, que nomeiam duas das grandes tradições culturais europeias, diluir-se-ão, por meio da poética expandida da saudade, ao longo deste tecido-romance, abarrotado de nós (nós que chamam o fio do texto de volta a si mesmo, rodeando-se, repetindo-se). Um dos vetores mais intrigantes e complexos desta diluição dos elementos da saudade coagulados no saudosismo, depois da ascensão e queda deste último, nos textos de Pascoaes, será justamente o ‘ateoteísmo’, termo que Pascoaes encontra para ‘nomear’ a dimensão conflitante e desejosa a que o próprio desenvolvimento da poética da saudade chega a alcançar.

Fora, portanto, de uma dialética cuja síntese pareceria apontar, de forma errônea e prejudicialmente à obra, para o saudosismo ideológico enquanto superação das cargas de tensão inerentes à saudade, vale atentar para a maneira como a convivência de opostos, mesmos nos seus textos iniciais, aponta para o que virá a ser o ateoteísmo, gesto escritural antidogmático de Pascoaes, portador de um ‘ceticismo crente’, exposto de forma mais acabada nas obras *Duplo Passeio* (1942) e *Santo*

Agostinho (1945). Ateotéismo que é, em nosso entendimento, expressão última e mais radical da poética da saudade:

A ambição de abranger em síntese os contrários é uma das constantes do pensamento de Pascoaes. Situando-se em atitude heterodoxa para além do Bem e do Mal, aceita-os como princípios essenciais do Universo, do mesmo modo que a Ironia e a Tragédia, a Dúvida e a Fé, o Paganismo e o Cristianismo, o Desejo e a Lembrança – elementos constitutivos do Todo, em permanente e fecunda tensão. (...) Espreita em Pascoaes, o “demônio” da ironia que o leva a propor-nos uma “verdade” para logo a seguir no-la apresentar como falsa. Homem de vocação religiosa, a sua crença alimenta-se de dúvida: crê em Deus porque é absurdo, crê em Deus porque ele não existe (COELHO, 1999, p. 195)

Depois de publicada *Jesus e Pã*, Pascoaes passará ainda um período trabalhando no Porto (1906-1908), despedindo-se de vez da profissão em 1912, aos 35 anos de idade, ano em que regressa à sua aldeia. “Libertando-se das peias da advocacia, esquecendo-se até de que aprendeu Direito” (MARGARIDO, 1961, p.49), Pascoaes em Amarante depara-se com sua antiga casa num estado de quase ruína, após a morte dos avós e da criada Lucrecia que, na sua infância, contava-lhe os ‘causos’ de bruxas e assombrações. Pascoaes descreve a sua casa, neste retorno, no *Livro de Memórias*:

A casa da aldeia ameaçava ruína, completamente abandonada, desde a morte de meus avós... A Lucrecia voltou para a companhia da ama que servira de graça, vinte anos, e lhe empecera, uma tarde, junto às grades do cemitério. Levou para a cova a figura que sempre lhe conheci. (...) Doía-me a alma, ao contemplar a casa abandonada. As ervas cresciam nas escadas e nos pátios; e aquele silêncio escuro do Marão apegara-se-lhe às paredes e às árvores dos arredores, onde os pássaros se escondiam, emudecidos, e tinham nas asas não sei que modo triste de voar (PASCOAES, 2001, p. 127).

Não por acaso, a decrepitude da casa corresponderá, nas memórias de Pascoaes, ao seu afastamento dela, à morte da criança que ele fora, nela. O mote “Divago entre sepulcros, reconstruo”, outra vez se evidencia. Este retorno à casa, em seu impulso de reconstruí-la, marca, nas palavras de Margarido, a entrega do poeta “voluntariamente a uma reclusão liberta, isto é, uma reclusão geográfica, de que raras

vezes procura libertar-se. Novamente dirá Pascoaes: “Eu crescia da terra e das almas, nestes outeiros solitários” (PASCOAES, 2004, p. 53).

Em 1904³⁴, Pascoaes vai a Salamanca, onde Eugênio de Castro lhe apresenta Miguel de Unamuno, poeta e pensador espanhol que será um dos seus grandes interlocutores, vindo a passar uma temporada, em 1906, na Casa de Pascoaes. No Porto, a partir de 1906, conhece Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e António Correia de Oliveira, seus futuros companheiros de *A Águia*. No mesmo período, no Porto, torna-se colaborador do jornal anarquista *A Vida*. Em 1907 publica *As Sombras*, seu livro inicial que mais carrega marcas de sua poética em desenvolvimento.

O poema de abertura deste livro, “A uma árvore e a minha irmã”, como não poderia deixar de ser, começa retomando o pacto da escrita, com o sujeito interpelando a ‘irmã-árvore’ do título: “Recebe, em tuas folhas outonais, / Este livro de brumas lacrimosas” (PASCOAES, 1996, p. 17), “saberás que este livro é teu irmão” (idem); o elenco de sombras homenageadas e experimentadas no livro são muitas: no longo poema “A sombra do Passado”, o retorno à aldeia da infância reanima no sujeito a comunhão perdida, guardada em saudade, com seu devir vegetal, que está presente (e é) a força maior da paisagem:

(...)
Eis-me, outra vez, na terra onde nasci:
Sagrada e tosca terra primitiva,
Boa terra fecunda, que eu bem sinto
Formar meu corpo, minha carne viva!
E cobre, igual ao barro duma estátua.
Meus ossos que são feitos de saudades...
(...)

Mãe de almas e fantasmas... Terra Santa;
Terra de outono e místicas donzelas,
Onde eu, árvore humana, criei raízes
E ramagens que abraçam as estrelas...

Ó meu húmus genésico e fecundo!
Minha terra de Origem e Princípio!
Ó terra ébria de sombra! (...) (idem, p. 24)

(...)
E nunca mais te ouvi! Mas tenho ainda
A tua voz de outrora em meus ouvidos!
E a tua água velhinha, em frias lágrimas,
Aljofra, ao luar, meus lábios ressequidos
E a terra dos meus sonhos enverdece. (idem, p.26)

³⁴ Neste ano, Sampaio Bruno publica *O Encoberto* e Guerra Junqueiro a sua *Oração à Luz*.

Cantar o passado, evocá-lo, é beber na fonte das “sombras do passado”, reacendendo o corpo visionante, o corpo sensível aos espectros: “E vejo, por encanto, os que eu amei, / E partiram da vida... // Ei-los que surgem / Da bruma em que, sozinho, me afundei. / E falam-me dos longes macerados, / Da cerração noturna” (idem, p. 27). Reaparece o cão Nilo, falecido com a infância do poeta; reaparece um camponês que “deste teu sangue e suor à nossa quinta” (será António, o que partira sem olhar para trás?). Depois deles, o sujeito revê sua avó “Viva e depois, no caixão, roxa como um lírio” (idem, p. 30): “Ó lábios frios, que eu beijei, chorando! / Frio que, em mim, ficou! (...) / E vejo o teu sorriso, alumando / Paisagens mortas, lúgubres distâncias... // E descubro a montanha, que se eleva / num ímpeto de saibro (...)” (idem, p. 31). Da avó morta-viva ao Marão vivo-morto basta um verso: “Ó serra esfíngica, / De muda e dolorosa face humana” (idem, p. 32). Tudo então apresenta sua efígie de penumbra, tudo se contagia “em formas espectrais”: “Ermos fantasmas vegetais, que ainda / Encheis de negros vultos a paisagem” (ibidem). O poema segue, imenso, nesta toada de elogio elegíaco das coisas, irmanadas pelo passado. O sujeito não arrefece o fôlego, quanto mais adentro do poema penumbral, mais dele quer, mais quer cantá-lo, invocando: “Ó criaturas bem amadas, / Sepultadas na eterna escuridão, / Vinde a mim! Vinde a mim! Nunca deixeis / De povoar a minha solidão” (idem, p. 33). Da paisagem e avós evocados, reacende-se a casa do passado: “Casa, onde tu, ó sombra minha, esvoaças”: “Ó minha santa casa, entre o arvoredo! / Ó lágrima com salas e janelas / E escadas, onde eu ouço, por encanto, / Os passos da Saudade, (...)” (idem, p. 35). A casa abandonada acelera os batimentos do sujeito memorioso. Os ‘sons’ da casa “descem brandamente... vão descendo / (Fantásticas imagens a falar!) / Sobre meu coração, que se perturba / E, alvoroçado e doido, quer cantar!”, e canta, na estrofe final:

Ah, cada ser ou cousa é sombra vaga,
Ondulando nos tempos e no espaço...
Um esboço de vida que se apaga,
Mal se acende; uma voz, um grito, um gesto...
O sol é efêmera expressão de riso,
A treva um fechar d’olhos, instantâneo...
E um sentimento incerto, ainda indeciso
Da alma universal, a alma humana.
O dia é noite ainda, e o nosso espírito
Um brando lusco-fusco amanhecendo...

E o mundo negro caos, matéria informe,
E o próprio Deus é ainda adolescente... (idem, p. 40).

Ainda em 1907, acontece a sua paixão intensa e efêmera pela loira inglesa (de olhos azuis, cor que tingirá o espectro da virgem donzela, tal qual a flor azul de Novalis), vista num elétrico da Foz, no Porto, Leonor Dagge. Depois de um período de 'côrte', Pascoaes chega a ir a Londres, em sua busca, em novembro de 1909. Passam por um período esperançoso de trocas e correspondências, mas em não muito tempo acabam por se distanciar e em seguida ela morre, tuberculosa. Esta última paixão, de uma timidez ainda juvenil (embora Pascoaes já contasse com seus 32 anos) será levada ao seu primeiro grande livro, o *Marânus*, de 1911, em que a 'Senhora da Noite', de 1909, já inspirado em Leonor será 'elevada' a "Eleonor", a musa-mãe-amante do pastor, rainha noturna da saudade.

Em outubro de 1910, dá-se a proclamação da República Portuguesa, e, imediatamente após esta, em dezembro, surge a revista *A Águia*, da qual falaremos em seguida. Em 1911, Pascoaes ainda trabalhava como juiz substituto em Amarante. Mas este é o ano em que, aos 33, publica *Marânus*, depois de já ter publicado um total de 14 títulos. *Marânus* alcança um ponto especial na produção literária de Pascoaes, até o momento quase só feita de poesia. A aproximação entre *sujeito – paisagem – ausência*, na flor espectral de sua musa, a Saudade, nesta altura, se condensará como via de renascimento cultural e pátrio. *Marânus* é, certamente, a obra mais citada de Pascoaes, o que nos dá, muitas vezes, a impressão de que boa parte da crítica literária acompanhara Pascoaes até este momento da obra, associando-o depois e, quase sempre, ao saudosismo que lhe é imediatamente posterior.

Nesta obra, todo o cosmo mitopoético trabalhado até então, dos poemas iniciais aos demais textos, é reorganizado e ressignificado em sua forma mais potente. A saga elegíaco-erótica do pastor *Marânus*, em linhas gerais, narra a sina do sujeito 'divagante', 'meditativo', que, tocado pelo pendor poético da 'queda', começa a viver o drama de sua paixão negativa. Entre a pastora e sua volúpia física e a sombra noturna de Eleonor, o pastor se debate, nas cenas iniciais, optando, todavia, por seguir Eleonor, a sua Sophia, Tétis ou Beatriz, força de uma alma metafísica que, no temperamento melancólico do pastor-poeta, acaba por triunfar.

Porém o corpo urge, o desejo inquieta e na ausência da pastora, o pastor começa a revê-la, na saudade que tem dela. Trata-se de uma cena magistral da

compreensão do desejo amoroso que se adensa fazendo-se imagem. A opção pela via espiritual, fundindo-se à sua alma, transtorna o sujeito que, conhecendo sua espessura trágica, vê-se incapaz de se livrar, não da pastora, mas da saudade dela, presença fantasmática que mais lhe corrói o corpo desejante. Sofrendo a fisicalidade da falta, o pastor inicia a depuração de sua dor, passando da saudade da pastora à Saudade em si, personificada como grande amante. A triangulação entre pastora, Eleonor e Saudade (corpo, alma e espírito) encerra uma escalada do desejo que não aponta apenas à elevação, já que, o trabalho de ‘elevação’ da saudade, vez ou outra, sucumbe e reclama o corpo da pastora. Ao fim, ‘casado com a Saudade’, a mãe-musa superior, espírito fecundo em si, Marânus ‘engravidada’ e destas núpcias com a saudade brota a criança divina, o ‘deus que faltava’, em plena serra do Marão, anunciando uma ‘nova renascença’. Marânus deixa a esposa ‘saudade’ com o filho, e volta a seguir, noturno e divagante, pela serra que o nomeia, em busca de sua Psiquê, a prometida, Eleonor. Nas páginas derradeiras desta saga mítica, Eleonor conta a seu amado o segredo que guardava, cumprindo a promessa de que teriam suas núpcias. É quando Marânus falece e em regozijo com Eleonor, cumpre-as, as núpcias fúnebres, sob o olhar de outros pastores que divagavam pelo Marão e que seriam os cantores de hinos populares dedicados às figuras de Marânus, Eleonor e a Saudade. Passam anos e o rebento da Saudade se despede da mãe, deixando a montanha em que estavam guardados, e indo, como verbo, iluminar o mundo. Lá fica, à sombra da noite, a Virgem da Saudade, a cantar, cantando ela também, à ausência de Marânus, tornado sombra depois de morto:

Num sol-pôr,
Veio também a sombra de Marânus,
Chamada pelo cântico do amor
Que a virgem, sobre os píncaros, cantava.
E tendo junto dela o Esposo amado,
Com que prazer, tão íntimo, o beijava,
Dizendo: ‘Na verdade, me pertences!
Agora, serás meu, por todo o sempre!’

E deixou de cantar...
E em companhia
Daquele ser, anímico e perfeito,
Inefável, extática, vivia...
Vivia, de encantada, e viverá!
Pois tudo, tudo há-de passar, enfim,
O homem, o próprio mundo passará,
Mas a Saudade é irmã da Eternidade.
(PASCOAES, 1990, p. 153).

Nunca um poema do autor ilustrara, de forma tão clara, a complexidade especular do desejo no jogo amoroso: Marânus desdobra em si a imagem da pastora, já saudade que, alimentada torna-se saudade de nada, saudade da saudade, com a qual ele se identifica, fazendo daí nascer um filho de verbo. Ele, porém, depois de morto, não deixa de existir, pois a saudade com a qual se vinculara, a partir um filho (uma obra) é ainda força que o reanima, tendo, assim, a saudade, saudade de Marânus. A saudade, enfim, é a grande duração do desejo, posta em palavra, cantada, onde já não se separam totalmente sujeito e objeto, sujeito e natureza. Num dos prefácios mais bonitos ofertados a Pascoaes (entre os ótimos prefaciadores que a sua obra recebeu, em sua reedição pela Assírio & Alvim), Eduardo Lourenço chega à elaboração da saudade, em Pascoaes, como “quinta-essência do erotismo” (LOURENÇO in PASCOAES, 1990, p. XII), resumindo assim o *Marânus*:

Marânus é como uma lírica aventura da alma solitária extasiada diante da Natureza, transtornada pelo Desejo, espécie de Lusíadas sem outro herói que Marânus. Adamastor eternamente rodeado de Eleonor, sua própria alma próxima e inacessível, enleado como Narciso num amor de si mesmo que só não é mortal porque esse amor é o amor do Todo e de Tudo. Não há na nossa literatura poema mais perturbador e incandescente, poema do Desejo como forma da existência buscando desde a Origem novas formas para se encarnar em vão e nessa busca criando o que não existe e por fim o verbo escuro em que se redime da sua própria insatisfação. É a esse verbo escuro que Pascoaes chamou com nome nosso imemorial Saudade, pondo nele nova substância, a do mesmo Desejo transfigurado pela consciência da sua imperfeição divinamente criadora (idem, ibidem).

Depois de *Marânus* (1911) e *Regresso ao Paraíso* (1912), o poeta passa por um período de comprometimento com uma tradução político-cultural de sua obra, lançando títulos que são conferências e ensaios a respeito do saudosismo. Começam os anos ‘marcantes’ de *A Águia*, que acabariam por imprimir sobre o poeta uma imagem redutora, a despeito da profusão complexa de sua obra.

Pascoaes, nesta altura, empenhado em conduzir uma pesquisa sobre os vocábulos que considerava ‘eminente português’ (*ermo, distante, luar, etc.*) intenta ‘atestar’ a originalidade cultural do *sentimento saudoso*, enquanto vinculado a uma linguagem popular que, no seu entender, não encontrava tradução em outra língua. Sua pesquisa sobre a tradição oral e a poesia popular portuguesa, dos

cancioneiros, será o ‘fundamento’ para essa tentativa de justificar, racional e didaticamente, aquele vasto mundo da saudade. Apoiando-se no recente sucesso dos estudos filológicos do final do século XIX, auxilia a publicação, por meio da editora do grupo da *Renascença Portuguesa*, do estudo de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, intitulado *A Saudade Portuguesa – divagações filológicas e liter-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho ‘Saudade Minha – quando te veria?’*³⁵, lançado no Porto, em julho de 1914, no auge das farpas públicas trocadas, via epístolas, na revista *A Águia*, entre Pascoaes e António Sérgio, episódio que comentaremos adiante, fundamental para a saída do poeta da direção da revista.

1.2.1.4. O ENGAJAMENTO SAUDOSITA NA REVISTA A ÁGUIA (1910 – 1916)

A revista *A Águia*, com periodicidade quinzenal, surge no Porto, em 1º de dezembro de 1910, sob a direção de Álvaro Pinto. Sua primeira fase vai de 1910 a 1911, com 10 números publicados, contando com a colaboração de “autores ainda marcados pelas correntes simbolista ou neossimbolista e pelo neogarrettismo” (GUIMARÃES, 1988, p. 13) – entre eles, Julio Brandão, Antero de Figueiredo, Afonso Lopes Vieira, Bernardo de Passos, António Patrício e João de Barros. A data escolhida para nascimento da revista já revela seu apelo mítico e uma eleita leitura da história portuguesa. O “Primeiro de dezembro” releva da data da Restauração, que marcara o fim da União Ibérica, em 1640, tendo sido largamente celebrado por uma tradição nacionalista portuguesa. Ao unir, portanto, a simbologia da “restauração” à República, elabora-se já uma leitura do período precedente como ‘adulterado’ ou estrangeirado, como se a República pudesse ser vista e pensada como significando uma nova

³⁵ O trabalho de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos ocupa-se da “saudade como ideia e como vocábulo” (VASCONCELLOS, 1914, p. 9). Apesar de publicada pela editora do grupo envolvido com as questões sobre o programa educacional de reverberação poética da saudade, Vasconcellos, como se pode perceber pela nota deixada pela autora ao fim da edição de seu livro, não tinha assíduo contato com o pensamento e postulados dos autores da *Renascença Portuguesa*. Seu trabalho de campo, estritamente filológico, não afirma o registro territorial da palavra em solos linguísticos portugueses. A ‘saudade antiga’, que já aparece na literatura dos séculos XIII, seria oriunda de uma “enorme massa lírica peninsular”. Ela acrescenta: “É inexata a ideia que outras nações desconheçam esse sentimento. Ilusória é a afirmação (já quase quatro vezes secular), que o mesmo vocábulo *Saudade – mavioso nome que tão meigo soa nos lusitanos lábios* – não seja sabido dos Bárbaros estrangeiros (...). Há quatro palavras peninsulares, de origem neolatina todas elas, que são sinônimas de saudade. (...) Certo é apenas que não correspondem plenamente ao termo português. Certo que não têm nem de longe, na economia dos respectivos idiomas-irmãos, a importância e a frequência da saudade na língua portuguesa; nem tão pouco o *quid*, o não-sei-quê, de misterioso que lhe adere”(idem, p. 34).

retomada de Portugal, uma restauração de sua autoimagem. A data, portanto, insere-se miticamente no imaginário português, sugerindo um *retorno* de Portugal a si próprio.

A partir de 1912³⁶, entrando a revista em sua 2ª série, passa a ser dirigida por Pascoaes e passa a fazer parte do grupo recém-formado da 'Renascença Portuguesa'. Depois da República, intensificam-se os debates e cafés culturais entre escritores e intelectuais, tendo sido no dia 27 de agosto de 1911 que Leonardo Coimbra, Pascoaes, Álvaro Pinto, Jaime Cortesão e Augusto Casimiro reuniram-se em Coimbra, no Choupal, para lançarem as bases de uma sociedade cultural que teria o nome de "Renascença Portuguesa"³⁷, com o objetivo de incentivar e promover uma espécie de ressurgimento pátrio, garantindo à República recém-conquistada uma participação efetivamente imbricada naquilo que os poetas renascentes entendiam como 'alma nacional'. Para o grupo, era preciso alicerçar uma política de Estado a um princípio moral de cultura que não corresse o risco de 'adulterar' ou 'estrangeirar' as facetas típicas com que, supostamente, os portugueses se identificavam. É assim que, com Pascoaes na dianteira, o grupo se envolve, como diria o poeta em carta a Unamuno (23 de setembro de 1911), com a proposta de "revelar a alma lusitana, integrá-la nas suas qualidades essenciais e originárias" (apud COELHO, 1999, p. 238).

É simbólico reler a primeira publicação de Pascoaes na revista, no seu número inicial: "Justiça Social – Os Lavradores Caseiros". Fazendo uso de seu conhecimento jurídico e deste vocabulário, Pascoaes defende os lavradores-caseiros das condições cruéis por que passavam no arrendamento de terras de proprietários. Segundo a legislação de seu tempo, os proprietários tinham direito de despedir os lavradores quando bem desejassem, criando para esses, dívidas impagáveis: "Nada mais cruel (...) que a situação dum lavrador (...), endividando-se por (...) terras que não lhe pertencem, e das quais é expulso, sem, ao menos, ter tido tempo de reaver o que

³⁶ A 2ª série da revista começa em 1912 e só terminará em 1921. A 3ª série (1922 – 1928), terá Leonardo Coimbra como diretor; a 4ª série (iniciada em 1928), contará com a direção de L. Coimbra, Teixeira Rego e Hêrnaní Cidade; e a 5ª série, constituída por três números, terá Aarão de Lacerda na direção e Delfim Santos no número derradeiro, no ano de 1932.

³⁷ Alfredo Margarido relata a emergência do Grupo: "A ideia da fundação da 'Renascença Portuguesa' (...) se esboçara em meados de 1911, numa reunião efectuada em Coimbra, com elementos do Porto e de Lisboa, prestes a dar corpo ao *Movimento Literário do Porto*. Nessa reunião se estabeleceu um projecto de estatuto e ao mesmo tempo se propugnou a publicação de um manifesto dirigido ao país, redigido por Pascoaes. Desde as primeiras horas da 'Renascença Portuguesa' encontramos a actividade do poeta a desdobrar-se, pois tanto é o director literário de *A Águia* (...), como o vice-presidente da mesa da assembleia geral da Sociedade, eleita em 1913, de acordo com o artigo 36º do Estatuto, presidida por Guerra Junqueiro, um dos primeiros sócios da 'Renascença Portuguesa' (MARGARIDO: 1961, p. 310). A sede da Renascença será, já em 1914, um amplo prédio na Praça da República (Porto), onde também estavam instaladas a Universidade Popular por eles criada, a secretaria do Grupo, e demais redações e administrações das revistas *A Águia* e *A Vida Portuguesa*, também geridas pelo Grupo.

perdeu!” (PASCOAES, 1988, p. 4). Margarido, por exemplo, lê este primeiro texto pascoaesiano, na revista, como típico da dualidade em que “se irá orientar a sua ação doutrinária, que oscilará sempre entre o exame dos condicionamentos econômicos da lavoura (...) e uma teoria da saudade, que surge como força transcendental” (MARGARIDO, 1961, p. 308). Após apresentar medidas práticas e legais para tratar do problema dos lavradores-caseiros, Pascoaes joga sua âncora nas nuvens ideológicas do saudosismo e arremata: “o Portugal republicano só pode e deve contar com o Povo; [este] rural e agrícola (...) será a base duma Democracia rústica e campestre, que há de dar a sua flor original e eterna, sob a invocação de Pã e Jesus” (PASCOAES: 1988, p. 4).

O núcleo propositor desse ‘renascer’ assentava-se numa revisão do cristianismo, associando-o à herança pagã, num jogo de forças ambivalentes, tal qual poetizado no *Jesus e Pã*. A Saudade encarnará este princípio, entendida como via de união e reunião entre sujeito e natureza, pois ela é “a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza”, conforme explicará Pascoaes, no mesmo artigo citado acima, no número inaugural de *A Águia*. Na leitura de Leonardo Coimbra, o ‘filósofo’ do grupo, a saudade metafísica dimensiona o exílio do homem dentro do mundo. Fernando Guimarães assim resumirá os principais vetores que marcaram a primeira geração da revista, associando-a literariamente à tradição romântica:

A colaboração desta 1ª série está muito marcada pelo modo como reassume uma tradição romântica, à qual concorrem veios mais atuais que chegariam do Simbolismo e do Nacionalismo Literário, embora não se recuse a vizinhança desta espécie de neorromantismo com uma poética clássica, influência essa sobretudo visível no recurso ao chamado ‘verso escultural’, que Pascoaes louva e que, geralmente, os que gravitam à sua volta praticam (GUIMARÃES, 1988, p. 16).

Com 35 anos, na direção literária d’*A Águia*, Pascoaes entrega-se, conforme J. do Prado Coelho “com entusiasmo a uma campanha de incitamento e doutrinação (...), convencido de que uma análise do complexo psicológico implícito na saudade poderia revelar aos portugueses a ‘alma coletiva’” (COELHO: 1999, p. 197), formulando coletivamente (entre os mais diversos colaboradores da revista) aquilo que, de modo geral, será chamado de ‘saudosismo’.

Para os poetas e pensadores do Saudosismo, ao entender que presenciavam um momento ‘caótico e genesíaco’ da pátria, postularam a necessidade de uma pedagogia de reencontro do homem português com sua identidade talhada por uma historiografia mítica³⁸. O crítico e professor Paulo Motta de Oliveira entende que, no contexto da revista, misturam-se, nos saudosistas, posturas de caráter mais ‘neogarrettistas’, para os quais haveria um medo “do futuro” (que conduziria ao fim de um tradicional mundo português, entendido como garantia deste próprio futuro) e outras posturas dotadas de um otimismo congênito, nascido nos novos ares da República. Oliveira vê em ambas um “irracionalismo”, “tanto do terror diante de um mundo que se acaba, como a desmedida esperança em um outro que pode começar, possuem, de fato, pontos em comum” (idem, p. 69)³⁹. O autor, no trabalho citado, destrinchando a galeria de *imagens de Portugal*, na 2ª série d’A *Águia*, apontará que os seus três primeiros volumes estariam “sob o império da Saudade” (idem, p. 79):

Se apenas um estudo mais detalhado do conjunto do movimento da Renascença (cuja atividade inclui além de ‘A Águia’ uma outra revista, ‘A Vida Portuguesa, a criação das Universidades Populares do Porto e a manutenção de uma tipografia em que uma série de títulos importantes foram publicados) poderia avaliar em que medida o ‘Saudosismo’ foi ou não a principal corrente em seu interior, o que podemos afirmar a partir da análise que realizamos é a incontestável importância de Pascoaes, e de outros intelectuais a ele ligados, no interior dos primeiros volumes da segunda série de ‘A Águia’: os três primeiros volumes da segunda série desta revista indicam claramente que, neste primeiro momento, o Saudosismo se constitui na mais importante e recorrente forma de interpretação da realidade portuguesa, visto que a maioria dos textos que se referem a Portugal estão sob a égide ao menos de algumas premissas deste movimento, e que as outras formas de analisar o país são nitidamente minoritárias. Assim, pelo menos neste momento inicial, é o Saudosismo a principal corrente nesta revista (...) (idem, p. 81).

³⁸ No 1º editorial desta 2ª série, intitulado “Renascer”, Pascoaes afirma: (...) O fim d’esta revista, como órgão da ‘Renascença Portuguesa’ será, portanto, dar um sentido às energias intelectuais que a nossa Raça possui; Criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, (...). Por isso, a Sociedade a que me referi se intitula ‘Renascença Portuguesa’. Mas não imagine o leitor que a palavra Renascença significa simples regresso ao Passado. Não! Renascer é regressar às fontes originárias da vida, mas para criar uma nova vida (PASCOAES, T. “Renascença”, in A *Águia*, n.1, 2ª série, jan. 1912).

³⁹ Oliveira cita, ainda, trechos do Hino Nacional de 1910, “A Portuguesa”, que ilustra bem essa “fé mágica” transposta à República. Os trechos dizem: “Heróis do mar, nobre povo... levantai hoje de novo o esplendor de Portugal...” “... brade à Europa e à Terra inteira: Portugal não pereceu...” “... Saudai o sol que desponta sobre um ridente porvir; seja o eco d’uma afronta o sinal do ressurgir” (apud OLIVEIRA, op.cit., p. 70). O tom épico do texto revela uma consciência patriótica mítica, investida de uma missão “nobre”, “esplendorosa” que deve “brandir” ao globo todo. Esse imaginário missionário de povo eleito, ‘ungido pelo além’, como já disse Eduardo Lourenço, será o céu e a cruz da cultura portuguesa, produzindo todas as energias emancipatórias, mas também, todas aquelas conformistas. O tom solene do Hino navega ainda pelos manifestos e editoriais da Nova Renascença.

Para Pascoaes, a obra “sagrada” do renascimento pátrio estaria relacionada à tomada de consciência da *alma nacional*, que já se fez verbo e ação em alguns momentos da história: em Viriato, Afonso Henriques e Camões. Agora, novamente, diz-nos o poeta, a alma reanimaria-se por meio da revelação da *saudade*, resultando numa proposta de *educação pela alma*. Ao selecionarmos palavras e frases que se repetem, ao longo dos editoriais e artigos de Pascoaes, percebemos os recursos sintomáticos de uma ingênua repetição de expressões com caráter fortemente simbólico, como: alma portuguesa; nacionalidade; tempos remotos; uma voz proclamando um povo; verbo criador; futuro canto imortal; verbo do novo mundo; sentido profundo; sentimento-ideia; raça; revelação; energias fecundas; unidade divina; essência religiosa; renascença; navegações⁴⁰.

A força com que se colocaram no terreno do debate cultural português fez com que escritores e intelectuais de outras cidades – sobretudo Lisboa – lhe prestassem atenção, como foi o caso de Fernando Pessoa. Já no 2º número que dirigiu, em Fevereiro de 1912, Pascoaes não hesita em afirmar que a geração poética do Saudosismo – nomeando-a publicamente – é a “mais admirável das gerações poéticas”, considerando-a como um “prenúncio de que a alma portuguesa vai entrar no [...] seu período consciente e ativo” (apud COELHO, 1999, p. 239), pois, no entendimento de Pascoaes – e conforme ele o demonstrará exaustivamente na reunião das conferências pronunciadas em Barcelona em 1919, publicadas sob o título

⁴⁰ Vejamos, no texto pascoaesiano: “E n’esse momento, mais divino que humano, a alma portuguesa gerou nas suas entranhas penetradas por uma luz celeste, a Saudade, a nebulosa do futuro Canto imortal, o Verbo do novo mundo português. A Saudade é Viriato, Afonso Henriques e Camões desmaterializados, reduzidos a um sentimento, postos em alma extrema. A Saudade é o próprio sangue espiritual da raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o sentimento-ideia, a emoção refletida, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina. Eis a Saudade vista na sua essência religiosa, e não no seu aspecto superficial e anedótico de simples gosto amargo de infelizes. É na Saudade revelada que existe a razão da nossa Renascença; N’ela ressurgiremos, porque ela é a própria renascença original e criadora. Eu acredito na grandeza do momento atual, porque só agora é que a Raça portuguesa, representada pelos seus Poetas que são a sua florescência, principia a sentir-se verdadeiramente revelada. Só agora ela sabe quem é; porque só agora a Saudade lhe falou, dizendo-lhe o seu antigo segredo...E por tudo isto, Portugal não morrerá; nem uma Pátria morre, no instante em que encontra o seu espírito. Portugal não morrerá, e criará a sua nova Civilização, porque vê que a sua alma é inconfundível, que encerra em si um novo sentido da Vida, um novo Canto, um novo Verbo e, portanto, uma nova Ação. Sim: a alma portuguesa existe, e o seu perfil é eterno e original” (PASCOAES, T. “Renascença”, in A Águia, 2ª série, vol. I, n. 1, jan.1912).

Os Poetas Lusíadas – o sonho precede a ação. Nas palavras de Jacinto do P. Coelho, “é neste momento que Fernando Pessoa entra no tablado”⁴¹.

Em 1913, porém, Pessoa se afasta da revista, após terem lhe recusado a publicação, em opúsculo, de “A floresta do Alheamento”. É certo que Pessoa, em intensa correspondência com Mário de Sá-Carneiro, que se encontrava em Paris, já ambicionava, nesse momento, e como reação à *Águia* (tanto em seu conteúdo literário, quanto em sua popularidade), aquela revista que virá a ser o *Orpheu*.

Ainda em 1912, aparece no jornal *República*, sob orientação do jornalista Boavida Portugal, o famoso “Inquérito Literário” (publicado em livro em 1915) que, nas palavras do crítico e poeta Fernando Guimarães, propunha-se a fazer “uma abordagem da nossa vida literária que chegou a assumir contornos mais ou menos polêmicos” (GUIMARÃES, 2004, p. 175). As questões propostas por Boavida Portugal aos entrevistados versavam sobre se “a revolução política entrou já nos livros, revolucionando as ideias?; os novos escritores iniciarão (...) a ressurreição da vida nacional?; qual é o laço histórico-social que nos liga ao passado?” (idem, ibidem). O eixo das questões estava, portanto, na relação contextual entre revolução e tradição, conduzidas com um certo ‘otimismo’ pelo entrevistador (apud GUIMARÃES, ibidem). Um dos depoimentos será o de Pascoaes que, consciencioso de sua influência em diversos poetas, naquele momento, diz ter dado “ao espírito português alguma coisa que lhe faltava” (idem, p. 176): a revelação da saudade que teria, nas palavras de Guimarães, “a ver com um pretense imaginário do povo português que, para Pascoaes, se ‘dispersa por natureza’”. E cita Pascoaes: “O português vive pouco dentro da alma humana (...), a sua dor é mais feita das lágrimas das coisas, recebe-a mais do exterior que dos íntimos sobressaltos do espírito” (apud Guimarães, p. 176).

Fora do âmbito saudosista, em 1913, Pascoaes publica *Elegias*, com poemas motivados pela morte de um sobrinho, também de nome António, ainda criança. Foi

⁴¹ Diz Jacinto do Prado Coelho: “Poeta inédito, estreia-se em letra de forma com a série de artigos que envia para *A Águia* sobre a ‘nova poesia portuguesa’ e que vão sendo publicados em Abril, Maio, Setembro, Novembro e Dezembro de 1912, sob os títulos “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, “Reincidindo” e “A Nova Poesia Portuguesa no Seu Aspecto Psicológico”. Qual é a atitude de Fernando Pessoa em relação a Pascoaes? Parece admirá-lo como poeta e comungar, dum modo geral, no seu pensamento; o que procura é definir melhor esse pensamento, completá-lo, justificá-lo. Arvora-se em crítico e teórico da ‘Renascença’. De Pascoaes aceita a mitogenia, a religião da pretensa ‘Raça’ nacional, a hostilidade a quaisquer fórmulas ou ideias importadas, a convicção de que a ‘nova poesia’ (entenda-se a poesia saudosista) revela o âmago da ‘Alma’ portuguesa, a tese de que este florescimento poético anuncia um período fulgurante de ação. Partilha, deste modo, o otimismo profético de Pascoaes; certo da existência dum nexo íntimo entre poesia e civilização, igualmente vaticina um espantoso renascimento em que o povo português criará ‘novos moldes, novas ideias gerais’, para a civilização europeia” (COELHO: 1999, p. 240).

por esta altura que Pascoaes abandonou definitivamente os tribunais, concentrando-se nos trabalhos do grupo da Renascença Portuguesa. No mesmo ano, publica *O Doido e a Morte*, cujo recebimento por parte de Fernando Pessoa, de um exemplar enviado por Pascoaes, vai motivar naquele, Pessoa, uma curiosa carta, na qual é possível notar o trabalhado 'afeto' (a exemplo das cartas de Pessoa, todas sempre parecendo muito pensadas e estudadas) e a ironia de Pessoa, em relação a Pascoaes⁴².

Das publicações saudosistas de Pascoaes, no período, temos: em 1912, "O espírito lusitano e o saudosismo"⁴³; em 1913, "O gênio português na sua expressão

⁴² Datando de 5/1/1914, a carta de Pessoa, iniciada com um "Meu querido camarada", relata a Pascoaes um encontro seu, Pessoa, com Mario Beirão em que ficara sabendo da morte do sobrinho e cunhado do poeta do Marão. Pessoa, então, desculpa-se por não ter dirigido seus pêsames ao poeta, anteriormente, justificando que "vivo sem necessidade de atenção a sensações exteriores, dedicado sem querer a presenciar-me apenas a mim próprio" (PESSOA, 2007, p. 78). Em seguida, desculpa-se por não ter concluído uma carta, que iniciara há tempos a Pascoaes, acerca do recebimento de *O Doido e a Morte* e sobre "o que para mim se afigurava ser, literariamente, o valor da sua Alma". O motivo do atraso, diz Pessoa, logo após dizer-se desatento a 'sensações exteriores', foram "Circunstâncias exteriores, mínimas" (idem, p. 79) que "deixaram-me, há mais que alguns meses, sempre sem acrescentar uma linha às poucas linhas que pensara", concluindo: "Perdoe-me o que de indelicado e moroso resultou, perante a delicadeza da sua pronta oferta, do meu constante e dominador desalento" (ibidem). Pessoa, depois de assumir um certo tédio procrastinador quanto à carta de poucas linhas que diz ter começado, tece alguns parcos elogios a Pascoaes por meio de metáforas, desculpando-se novamente: "Bem sei que isto é pouco lúcido, mas o meu espírito está bambo e desfiado e não suportaria já o peso de um raciocínio ou de uma análise. Digo-lhe tudo isto por imagens e metáforas, e estas são a moeda falsa da inteligência" (idem). Pessoa alfineta Pascoaes, com sua sagaz ironia, quando oferece-lhe metáforas que, para si, são moedas falsas da inteligência, sabendo que 'imagens e metáforas' são as figuras discursivas que Pascoaes mais considera.

⁴³ Em sua primeira conferência sobre o que entendia por 'saudosismo', Pascoaes nos apresenta um resumo elucidativo daquilo que ele repetirá ao longo de sua campanha n' *A Águia*. Lida no Porto, em maio de 1912, ele assim justifica a revista: "revista mensal, e cujo fim patriótico é trabalhar para o renascimento do espírito da nossa raça" (PASCOAES: 1988, p. 43), pois, considerando o português como 'feito' da soma de duas culturas ráticas, a 'ária' e a 'semita', deu-se "origem à raça Lusitana que é, desta forma, a mais perfeita síntese dos dois antigos ramos étnicos" (idem, p. 45). Esses 'ramos étnicos', descritos por Pascoaes, apresenta-nos a sua leitura do 'neopaganismo cristão' português: "O *ária* criou a civilização grega, o culto da Forma, a Harmonia plástica, o Paganismo, o *semita* criou a civilização judaica; o Velho Testamento, o culto do Espírito, a Unidade divina, o Cristianismo, que é a suprema afirmação da vida espiritual. O *ária* concebeu a Beleza objetiva; o *semita* a Beleza subjetiva. O *Deus* do *ária* é o sol aquecendo e definindo as atitudes, as linhas, as formas voluptuosas; a *Divindade* dos *semitas* é o astro da noite, a lua desmaiando e delindo em sombra espiritual os aspectos corpóreos das Cousas e dos Seres" (idem, ibidem). Para Pascoaes, a particularidade rática dos portugueses definem-se na 'Saudade' e é por ela acordada, através do canto poético 'autêntico': "Quem ler alguns dos nossos grandes escritores, sobretudo Camões e Bernardim nos tempos antigos, e nos tempos modernos, Camilo e António Nobre, vê que a sua sensibilidade é, por assim dizer, dualista: tem alma e corpo; vibra ante a Forma e o Espírito ao mesmo tempo e com a mesma energia. (...) A simpatia destes grandes homens projecta-se igualmente sobre as cousas e as almas. *Camilo* é o Riso-Lágrima, é um Sátiro Crucificado. *Camões* é um Neptuno etéreo banhando plagas de estrelas. *Bernardim* e *Nobre* são a sombra que as cousas projectaram ao tocar-lhes a luz do sentimento humano. Todavia, nestes Poetas, a sua sensibilidade, que é a da sua Raça, foi inconsciente e instintiva, não se definiu e revelou em consciência e, portanto, em princípio religioso e filosófico, como só aconteceu na actual geração poética (...)" (idem, p. 46). Neste texto ainda, Pascoaes nomeia a 'religiosa poesia portuguesa' de seu contexto como 'poesia saudosista' e cita, como exemplo, uma série de obras suas: "O *Saudosismo* (nome que eu dou à Religião da Saudade) está criado no campo do sonho e da arte. Os primeiros grandes períodos da Saudade foram o quinhentista e o camoneano, porque Camões, sozinho, faz uma época; eis o período da Saudade inconsciente (...). Depois veio o longo período da decadência, e, com ela, o estrangeirismo (...). Depois veio o período actual, em que o espírito da Raça adormecido, refeito

filosófica, poética e religiosa”⁴⁴; em 1914, “A era lusíada” e, finalmente, em 1915, o livro *A arte de ser português*, todos esses e alguns outros reunidos em *A Saudade e o Saudosismo*, com organização de Pinharanda Gomes, em 1988.

das forças que perdera, acordou, enfim, para a vida consciente e construtiva. (...) *A Saudade procurou-se* no período quinhentista, *sebastianizou-se* no período da decadência, e *encontrou-se* no período actual. (...) [as suas obras] “são elas: As “Orações” de Junqueiro, “As tentações de S. Frei Gil”, a “Alma Religiosa”, “Parábolas”, “Cantigas”, “Auto das quatro estações”, “Dizeres do Povo” de António Corrêa d’Oliveira; “Ar Livre”, “Pão e Rosas”, “Canções do Vento e do Sol”, de Afonso Lopes Vieira, com a sua edição de Gil Vicente. São os poemas de Jaime Cortesão, Mário Beirão, Augusto Casimiro, Afonso Duarte, etc. O Povo precisa de ler e amar estes Poetas que são os intérpretes do que há de mais íntimo e inconfundível na alma e na paisagem portuguesas. (...) Nestes Poetas que formam, por assim dizer, um Camões coletivo, o espírito lusitano sentiu-se revelado e dilatado” (idem, p. 49). E, ‘querendo mostrar’ como a Saudade se compõe do *húmus natural da terra*, e portanto da identidade nacional, Pascoaes aponta a grande característica saudosista da arte, conforme ele a entende: o além. Escreve: “Todas as palavras da nossa língua que tem *além*, isto é, um segundo oculto e transcendente sentido, encerram em si, embora em formas vagas, a Saudade, como, ainda, por exemplo, as palavras *remoto*, *ermo*, *luar*, etc.” (idem, p. 51). Para além disso, Pascoaes aponta para a necessidade de um desmantelamento do catolicismo e a ascensão de uma classe política conectada a valores municipais, respeitando as tradições de cada espaço cultural do território nacional: “É necessária a fundação definitiva da Igreja Lusitana, devendo ela ficar integrada no Estado e por ele superiormente dirigida, sendo o Estado representado, é claro, por autênticos portugueses de inteligência e coração. (...) O português, pela saudade, ama a natureza, a paisagem: ama, portanto, a terra; e vê na terra a principal fonte de sua riqueza. Uma democracia religiosa e rural, eis o que deveria ser a nossa República” (idem, p. 55). Na publicação deste texto, como uma espécie de anexo a ele, Pascoaes adiciona diversas notas com trechos de poemas de todos os seus livros publicados até então, do *Sempre* ao *Retorno ao Paraíso* fazendo-nos o demérito de conjugar *saudade* (e sua poética) e *saudosismo*. Esta postura do autor acabará por fortalecer um universo crítico que não saberá diferenciar uma coisa da outra, entendendo emendando leituras da saudade poética aos rincões pedagógicos do saudosismo.

⁴⁴ Esta conferência fora proferida em abril de 1913, no Porto, e será publicada em junho do mesmo ano. Num texto ainda mais longo que o anterior, Pascoaes retoma as bases de seu pensamento saudosista, porém exemplificando-o mais por meio de imagens poéticas. Podemos perceber como este texto tem como objetivo *responder* tanto às críticas que o anterior recebera quanto aos elogios. Pascoaes inicialmente saúda o povo empático a ele, povo que viveria “num feliz isolamento (...), longe dos grandes centros onde tudo se adultera” (PASCOAES, 1988, p. 68), para os quais os trabalhos da Renascença Portuguesa estariam voltados: “Os cursos da Renascença Portuguesa, assim como as lições da sua Universidade Popular, têm, principalmente, em vista, iniciar uma educação nacional, uma educação que crie portugueses autênticos, a qual, generalizando-se no país, será, dentro em algum tempo, um magnífico antídoto da venenosa educação estrangeira que já vem do Constitucionalismo (...)” (idem, *ibidem*). Citando trechos de Camões (“Não é logo a saudade / Das terras onde nasceu / A carne – mas é do céu, / D’aquela santa cidade / Donde est’alma descendeu”) e de uma quadra popular (“De qualquer modo que existas / És a mesma divindade: / Ventura, quando te vejo, / Se não te vejo, saudade!”) Pascoaes compara-os e argumenta: “*Quem vai e deixa saudades* fica a viver nas almas, porque, em sua vida, amou. O amor em ação gera a saudade, isto é, reproduz-nos espiritualmente na alma de outra criatura, onde ficamos a viver. Ao baixarmos ao sepulcro, o nosso Fantasma, em contacto com as almas bem amadas, toma *presença* viva e perfeita; é um ser espiritual e, por isso, eterno” (idem, p. 71). A saudade seria justamente este sentimento-processo de transformar as coisas em imagens, sustentando nessas o ‘Amor’. Novamente, é por meio das especificidades do vocabulário da língua portuguesa que Pascoaes sustenta seu argumento. Haveria na poesia portuguesa uma ‘história da saudade’, que, segundo Pascoaes, cumpre atravessar para se chegar à compreensão exata desta “nova forma poética, religiosa e filosófica do Saudosismo” (idem, p. 72). Na filosofia, a melhor expressão nacional estaria a cargo de Leonardo Coimbra, que Pascoaes compara ao “triste *rétour éternel* de Nietzsche”: “Nietzsche foi o *indivíduo absoluto* sem parentes, sem compatriotas, grande, extraordinário no seu isolamento infecundo e trágico!” (idem, p. 73). Sobre as ambiguidades problematizantes de seu ‘saudosismo’ e de seu ‘amor à Pátria’, Pascoaes responde: “Falei atrás em amor da Pátria. Eu sei que, nos tempos que vão correndo, há quem julgue este sentimento inimigo do progresso moral da Humanidade, das modernas ideias de justiça social, etc. Só pensa deste modo quem desconhece, por completo, a *natureza humana*. (...) As Pátrias diferem *por natureza* umas das outras, assim como os indivíduos. Elas resultam da união, por parentesco de sangue, dum certo número de indivíduos, sobre um certo território.

Alfredo Margarido, citando trechos de *O Espírito Lusitano*, compreende que a postura religiosa de Pascoaes, em seus textos do período d'*A Águia*, não de todo se afastam da postura do espírito da geração de 1870, em sua crítica à Igreja Católica Portuguesa:

Pascoaes segue o caminho aberto pela geração de 1870 e entrevê, na raiz dos males do país, não defeitos estruturais da Raça, porquanto essa garante a permanência do espírito lusitano, mas sim erros de natureza política de que são agentes o Constitucionalismo, o Jesuítismo e o Santo Ofício. Em relação às teorias da geração de 70 não podemos deixar de apontar uma modificação de vulto: o Absolutismo era, para esta geração, um dos agentes da 'apagada e vil tristeza' em que vegetava a Pátria ao passo que, para Pascoaes, desde 1820 a 'alma lusíada emudece. A casta estrangeira atinge o seu maior predomínio, principalmente na política e na literatura, com raras e gloriosas exceções, como o Frei Luís de Sousa, de Garrett'. (...) À denúncia do *estrangeirismo* (culpado dos males apontados) é feita sintética mas decididamente: 'a decadência que sucedeu ao período épico ou camoneano (anterior a Camões) apagou, por assim dizer, o espírito português, preparou a invasão do estrangeirismo (Inquisição no tempo de D. João III e o Jesuítismo); literário e político (Constitucionalismo e livros franceses). O alto clero sempre fiel a Roma, os altos políticos sempre fiéis a Paris, têm sido os obreiros da nossa desnacionalização, os inimigos do nosso espírito e, por isso, da nossa independência' (MARGARIDO, 1961, pp. 78-79)

Para além das reformas político-sociais demandadas pelo movimento saudosista, o que mais nos interessa é a maneira como Pascoaes defende a sua 'arte poética', cujo valor de 'originalidade' é definida por ele como 'emoção criadora' ou 'intimidade vivente'. Pascoaes defende uma poesia 'direta à alma', que venha dela, sem passar por um estado de 'adulteração', (lê-se aí a maneira como Pascoaes argumentou sobre o tema *sinceridade X imitação*): não é, ele diz, "a terrível poética do Passado e dos Liceus" (idem, p. 78), acusando "críticos que não sabem distinguir o

Cada Pátria tem o seu Verbo, e uma alma inconfundível, portanto" (idem, p. 75). E depois afirma: "Cheguei à parte da conferência que mais me interessa: o estudo da Poesia moderna e da sua originalidade" (idem, p. 76). Continua: "Há críticos que não sabem distinguir o *inato*, do *adquirido*; e por isso, dizem que o nosso Panteísmo não é original, confessando, ao mesmo tempo, que a nova Poesia criou novas expressões verbais. Quem analisar estas *novas expressões* cuidadosamente, verá que elas encerram novas ideias e novos sentimentos. Os novos estados de alma é que preparam a sua própria exteriorização verbal. Quando uma nova forma poética surge, vem dentro dela uma nova face do Espírito. E é nestas expressões criadas pela moderna Poesia portuguesa, que existe uma das provas da originalidade do Panteísmo lusitano, a que eu chamei *Saudosismo*, por ele haver nascido da Saudade revelada, na qual se realiza a *fusão viva* e perfeita da Natureza e do Espírito" (idem, p. 78).

inato, do adquirido”⁴⁵ (idem, ibidem). Falando de uma ‘literatura encarnada’, próximo da concepção sujeito-paisagem de Collot, na qual o poema e natureza geram-se um ao outro, na vontade de uma harmonia fraterna, encaminhada pela emoção, ele escreve, explicitando as características específicas do “panteísmo português”, usando como exemplo Camilo, Camões, Bernardim, Nobre e António Corrêa d’Oliveira:

A intimidade vivente e comovida é que destaca, portanto, os nossos Poetas. Eles não falam apenas em seu nome. As suas obras não definem fisionomias individuais. O seu cântico vem de longe e de vagas regiões ilimitadas... Eis porque, muitas vezes, se torna indeciso e nevoento, semelhante a um rumor esparsos de povo...

O Poeta português sente-se possuído pela vida religiosa das Cousas; os outros Poetas panteístas apenas tentam possuir-se da vida das Cousas. Só nos primeiros há emoção criadora e original (...).

(...) Nas élogos de Bernardim, não sentimos a presença viva, quase corpórea, da Tristeza? (...) Eu podia citar-vos muitos versos de Poetas modernos, onde se surpreende a realidade viva das Cousas em gestação.

Intimidade vivente e comovida quer dizer emoção criadora. Para o poeta essencialmente português, não há distância entre a sua vida e a vida que o cerca. A sua atitude inspirada não é contemplativa ou intelectual. Para contemplar é preciso estar fora da coisa contemplada. A alma lusíada, nos seus momentos de sublime delírio, como que se integra na Vida, sublimando-a. Não é o olhar que vê a luz do sol: é um raio a mais dessa luz” (PASCOAES, 1988, p. 79)

Para termos uma outra ideia da ambígua complexidade que atravessa os escritos pascoaesianos durante sua temporada como diretor literário da revista *A Águia*, o ano de 1914 é exemplar: não só publica o *Verbo Escuro*, como também o opúsculo *Era Lusíada*⁴⁶, editado pela Renascença Portuguesa, reunindo duas de suas

⁴⁵ Escreve Pascoaes: “O *Animismo saudosista* é original, portanto. Nem admira. O Panteísmo dos poetas estrangeiros eu conheço, é bebido em livros de Filosofia; o nosso é bebido na mesma alma da Raça. Lá fora, existem homens panteístas; mas nós somos o único povo panteísta, o que está provado pelas Lendas do norte, pelo nosso cantar religioso, pela nossa literatura autêntica desde os primeiros tempos, pelo gênio da Língua portuguesa, enfim, pela criação da Saudade” (PASCOAES: 1988, p. 78).

⁴⁶ Opúsculo com 49 páginas reunindo duas conferências proferidas na Associação dos Estudantes do Porto, em 1914, e outra no Liceu da Póvoa de Varzim, em abril do mesmo ano. A venda da publicação destinou-se à Associação dos Estudantes. Em *Era Lusíada*, retoma o tom exclamatório de orador convicto: “Eu venho do Portugal montanhoso, de ao pé da serra do Marão, oferecer minha palavra obscura e amiga, a este belo povo do mar” (PASCOAES: 1988, p. 165). E continua: “É urgente que a Pátria portuguesa, adulterada no seu espírito original, pela importação do catolicismo romano e por servis imitações francesas no campo legislativo e literário, reaja contra essas perniciosas influências e readquira, com a perdida alma, as perdas energias criadoras. Um povo só poderá ressurgir, pondo em atividade as suas qualidades originais, porque são elas que lhe dão a consciência do seu próprio ser inconfundível e este orgulho de raça que cria o amor da pátria e, com ele, todos os grandes sentimentos de sacrifício, abnegação, heroísmo. Os portugueses necessitam, portanto, de comungar a *alma lusíada, camoneana, popular*, que encerra, na sua essência de saudade, um alto e original sentido da Vida e do

conferências “saudosistas”. Sobre o *Verbo Escuro*, por exemplo, Mário Garcia (introdutor da edição de 1999), aponta como, neste momento, a obra começa a dar a ver a complexidade de Pascoaes, exibindo ‘o lado oculto’ da campanha saudosista, a sua dupla afirmação e negação, pêndulo hesitante: “O *Verbo Escuro* representa, na bibliografia de Pascoaes, o lado oculto da campanha saudosista, que lhe é contemporânea” (in PASCOAES, 1999, p. 11).

Um dos grandes problemas do saudosismo, em suas propostas reformadoras visando uma educação formadora de “autênticos portugueses”, é justamente o seu quinhão ideológico, que a formula enquanto uma identitária ‘educação contra’ (contra o constitucionalismo francês, contra a igreja católica romana e o jesuitismo; “eis o grande mal que a ‘Renascença Portuguesa’ tenta combater”, escreve Pascoaes em *O Gênio Português* [2008, p. 68]), e não como uma *educação crítica*. Alfredo Margarido aponta que, desde 1913, nos inícios do movimento saudosista, quando da conferência citada acima, Pascoaes já demonstrava algum desconforto e dúvidas em relação à sua própria ‘pregação’ e ao lugar que começavam a atribuir-lhe, no Grupo da Renascença:

É este defasamento entre o projectado e a realidade que arrasta Pascoaes para a sua paisagem transcendente, onde a Saudade mergulha suas raízes. (...) não há dúvidas que se presente, em cada uma das frases de Pascoaes, a necessidade de se convencer a si mesmo, antes de convencer os outros. O público é, deste modo, engrossado com o próprio conferencista.

Pascoaes sempre se defendeu da acusação que lhe faziam de ser o chefe da ‘Renascença’ o que, imediatamente, tentava abalar, senão destruir, o seu sentido de ação comunitária, em que cada um é o chefe de si próprio. (MARGARIDO, 1961, p. 321)

Universo, suscetível de se converter em nova Civilização (PASCOAES: 1988, p. 155). Pascoaes mostra-se preocupado com o avivamento de uma ‘crença nacional’ que, para além da “ciência, indústria e agricultura”, recupere e ative “o Sonho, porque só ele é anunciador e criador” (idem, p. 156). Para isso, seria necessário que os portugueses ‘comungassem’ com a “sombra que somos desde Alcácer Quibir” (idem, idem), pois só integrando ‘a sombra’ e dando-lhe terreno de sonho, poder-se-ia renascer. Pascoaes apela para o público que o ouvia: os jovens, elogiando neles a fatura ‘esperançosa’, tentado demonstrar-lhes ‘como se deve’ amar a Pátria. Em seguida, Pascoaes compara o contexto ‘renascente’ de Portugal ao da Espanha, encontrando no ‘quixotismo’ de Unamuno o seu correspondente; e ao da Catalunha na presença de Ribera y Rovira, por meio da galega ‘anyorança’, um outro desdobrar da Saudade. Na Bélgica, diz Pascoaes, há Emílio Verhaeren e na Índia, Tagore. O autor, deste modo, elabora um círculo de eleitos e não deixa de acentuar a diferença deste grupo em relação ao movimento literário futurista, iniciado na Itália, do qual, num tom de deboche e indignação, diz: “‘Cantos do Motor’, ‘Aeroplanos’, ‘Versos Elétricos’, são títulos de poemas! Vede até onde leva a obsessão científico-industrial” (idem, p. 158). E brada: “Não: a vida, a única matéria-prima da Beleza, não está nos motores, nos aeroplanos ou na luz elétrica. Tudo isto é esqueleto”, pois “cansado da palavra espessa, erudita, racional, o homem espera, com sobressalto, a palavra viva, espontânea, que crie uma nova Fé...” (idem, ibidem). Pascoaes, neste sentido, sublinha a imensa diferença e discordância que há entre sua poética e as vanguardas.

Fortuitamente inevitável, uma das primeiras crises atravessadas por Pascoaes, neste seu ‘momento pregatório’, foi a correspondência *pública* travada entre ele e o sociólogo António Sérgio, colaborador d’*A Águia* que, depois de romper com essa, tornou-se um dos fundadores da revista de cunho marxista, a *Seara Nova*. Foi ainda no ano de 1913 que, Sérgio, do Brasil, escreveu a Álvaro Pinto pedindo cópias das últimas conferências de Pascoaes. Reagindo sobretudo àquela sobre as expressões do *gênio português*, Sérgio publica em outubro daquele ano, na própria revista *A Águia* (2ª série n. 22), uma crítica e uma provocação aos ‘saudosistas’, chamada *Epístolas aos Saudosistas*. Num tom vexatório e provocativo, Sérgio argumenta contra dois dos postulados saudosistas: o de que o tempo presente *precisa* recuperar-se por meio da *saudade* e a de que a saudade seja, não só palavra, como *sentimento* ‘exclusivo do português’, num autismo ignorante e perigoso que tampa os olhos para o estrangeiro⁴⁷. Alegando que “a afirmação característica e fundamental do espírito contemporâneo é o mobilismo, o avanço, a tendência para diante, o desejo de ação e da vida ascensional”, Sergio conclui que “o pensar do nosso tempo concebe essencialmente a vida como uma marcha para o novo, (...). Ora a saudade é o

⁴⁷ Leiamos alguns trechos desta primeira carta, daquilo que ficou conhecido como a *querela saudosista* entre Sérgio e Pascoaes. Escreve Sérgio: “O saudosismo representa, se me permitem a franqueza, uma ideia artificial e convencional da literatura. O que vale em arte é o que sai espontaneamente do temperamento do artista e das circunstâncias da sua vida... Houve com efeito muita saudade na literatura portuguesa; mas teve ela suas causas nas condições sociais dos idos tempos. Assentemos isso: tinha a sua razão de ser em condições que já passaram. Vocês teimam em ressuscitar o que não tem hoje condições de vida, obcecados pela ideia absurda de que certa maneira de certa época é uma maneira absoluta (...). A saudade não era, como agora, premeditada; não foi um programa literário, uma combinação entre poetas, uma mania (...). Não houve mote decretado, para que os discípulos obedientes e uniformemente glosassem. Repito que teve, meus amigos, suas causas sociais, as quais hoje já não existem. (...) Modernamente, um Herculano escreveu versos que inspiraram o *Desterrado* de Soares dos Reis. Mas há duas circunstâncias que peço licença para lembrar: Herculano poetou realmente no exílio; Soares dos Reis esculpiu na Itália o *Desterrado*, e foram ambos, pelas circunstâncias da sua vida, solitários. Porém vocês, meus amigos, criaturas alegres e sociáveis; pacatamente instalados na pátria amada, donde ninguém vos tira e onde vos amam todos; felicissimamente casados com as eleitas das vossas almas, ou em vias de matrimônio sem estorvos de maior, vocês, proprietários uns, professores ou filhos-famílias outros, vivendo todos em vida sem grandes lutas nem paixões -, de que raio têm saudades vocês todos, santo Deus? Dizem que o saudosismo está de acordo com o espírito contemporâneo. Essa pretensão, como todas as do saudosismo, é precisamente o contrário da verdade. Não poderia ser o desacordo mais perfeito, nem o absurdo mais sensível. (...) O nosso querido poeta e chefe do Saudosismo (...) não se esqueceu de dar o dogma que serve de base a todos os outros: ‘(...) o único povo que sente a Saudade é o povo português (...)’. Ora aí está, meus amigos: só o povo português sente saudade, e só o povo português tem para ela uma palavra, palavra mágica de que brota a ciência, a filosofia, a religião. O dogma do privilégio exclusivo da palavra é muito velho; o do privilégio exclusivo do sentimento, claro está, é novíssimo. Novíssimo e naturalíssimo. (...) Seja como for, evidentemente um homem que diz *moonlight* por *luar*, jamais poderá sentir saudades” (SERGIO in PASCOAES: 1988, pp 97-103).

contrário de tudo isso: imobilismo, inércia, contemplação do passado, amor de cristalizar ou mumificar o que já foi..." (SERGIO in PASCOAES, 1988, p. 99).

Ainda neste mesmo número da revista é publicada a resposta de Pascoaes a Sérgio, "os meus comentários às duas cartas de António Sérgio". Pascoaes reconhece que há 'graus' da saudade, como de todos sentimentos; dos mais 'rudimentares' e comuns a "todos os Povos, mas também a todos os seres vivos" (idem, p. 105), como a saudade de um alguém de que se gosta... Porém, diz ele, "A Saudade de que eu falo, a Saudade profundamente nossa, é aquela que o Povo cantou nesta quadra: "De qualquer forma que existas / És a mesma Divindade; / Ventura quando te vejo, / Se não te vejo, Saudade" (idem, ibidem) e assim argumenta:

Não há grande Poeta português que não viva dramaticamente esta *Saudade*. É ela a dolorosa essência metafísica da nossa autêntica literatura, incluindo a Poesia popular. É a *Saudade* do céu, divina sede de perfeição e Redenção, o eterno Sebastianismo da alma portuguesa e a sua transcendente e poética atitude perante o Mistério infinito!

Eis a Saudade que é só nossa, que é intraduzível, que é a da nossa Raça, porque é de origem colectiva, e encontra a sua mais alta expressão no Cancioneiro do Povo:

Chamaste-me tua vida,
Eu tua alma quero ser;
A vida acaba com a morte,
A alma não pode morrer...

Byron traduziu para o inglês esta quadra, por ser popular, porque lhe revelou o gênio transcendente duma Nacionalidade.

A Saudade lusíada é religiosa, criadora de nova vida, que deve dar uma finalidade superior à nossa Raça transviada.

Se ela nos antigos poetas (Camões, o Povo, Bernardim, Garrett, Bocage, António Nobre, etc.) aparece sob a sua forma ainda infantil e instintiva, é certo que os modernos poetas lhe têm dado consciência iluminada, e o seu vulto indeciso de outrora, vem-se definindo em perfeita Imagem divina.

Deixei-me frisar ainda o seguinte: o que torna este alto Sentimento extraordinário e nosso, é o haver nascido da alma colectiva do Povo e não do temperamento excepcional de certos indivíduos. Que importa que entre os outros Povos, apareça um outro indivíduo que sinta e viva a Saudade?

Eduardo Schurée, por exemplo, na sua obra *Evolução Religiosa da Esfinge ao Cristo*, chega a conclusões saudosistas. Quer isto dizer que a alma da França seja igual à nossa? De forma alguma. Pode ser maior, mas não irmã.

Em Portugal, o primeiro poeta da Saudade foi, é e será o Povo. Eis a razão por que ela nos pertence exclusivamente. E, por isso, eu não me canso de afirmar que existe na Saudade a luz orientadora do nosso espírito (PASCOAES, 1988, pp 105-106).

Na demagogia saudosista de Pascoaes, o ‘povo’ em seus ‘cantares’ é que está na ‘origem’ da ‘saudade’, expressão reunidora daquela ‘alma da raça’. Algumas coisas devemos notar deste resumo do saudosismo: em 1º lugar, como veremos quando comentarmos os textos de Pessoa n’*A Águia* de 1912, cumpre observar que, assim como Pessoa, Pascoaes relaciona a esfera política de uma nação com sua expressão literária, porém fazem-no de maneiras opostas: enquanto Pessoa aciona a profecia de um (si-mesmo) ‘Supra-Camões’, na figura de um indivíduo superior ao contexto cultural, anunciador de sua grandeza futura; Pascoaes, por sua vez, associa-o à demagógica ideia do coletivo popular que, tendo suas bases nos cantares orais, anônimos, deverá ser ‘relembrado’, ‘saudado’ pelos poetas capazes de ouvi-lo.

Voltando à rusga entre Pascoaes e Sérgio, outras 6 correspondências vieram (de janeiro a julho de 1914). O tom bélico e irônico se insufla e, cada vez que Sérgio apresenta argumentos sociológicos mais sólidos, citando diversos autores contemporâneos a eles, Pascoaes reage com maior veemência e mais apela ao seu reino de sonho. Na 2ª carta escrita por Sérgio (*A Águia*, 2ª série, n. 25), são apontadas questões a respeito do Saudosismo, que Pascoaes, na réplica (*A Águia*, 2ª série, n. 26) tenta rebater. Diz Sérgio a Pascoaes que “o seu pensar é encantador e feiticeiro” e que “os seus comentários foram ainda para mim mais transcendentes e incompreensíveis; são de um espírito celeste que nada tem de comum com a minha humana natureza” (SERGIO in PASCOAES, 1988, p. 111). Combatendo a afirmação de Pascoaes de que “é necessária a fundação definitiva da Igreja lusitana, devendo ela ficar integrada no Estado e por ser ele superiormente dirigida, sendo o Estado representado, é claro, por autênticos portugueses de inteligência e coração”, Sérgio afirma: “Essa igreja do Estado, dirigida por autênticos portugueses inimigos de inovações estrangeiras, existiu já: chamou-se Inquisição” (idem, p. 114); a esta reação de Sérgio, Pascoaes responde:

Imagina ainda o meu bom amigo que eu desejo uma república puramente rural. Eu já lhe disse que o Saudosismo não é inimigo do Futuro. Pelo contrário, ele pretende firmar-se no Passado e no Futuro – o que resulta da sua própria essência de *lembrança e desejo*.

E julga também que a Igreja Lusitana de que eu falei nas minhas conferências, é a igreja da Inquisição! Essa igreja que eu admiro, morreu às mãos do primeiro rei de Portugal que a subordinou a Roma, tirando-lhe a sua independência reveladora do espírito original e livre da raça portuguesa. E o meu bom amigo a rodeá-la tragicamente de fogueiras! Tudo isso para quê? Para ver se queima o Saudosismo! (idem, pp. 123-124)

Depois de exaustivamente apresentar seus argumentos (a importância de romper com um passado passivo que continuava corroendo a cultura portuguesa por meio de um excessivo discurso identitário, oferecendo exemplos literários e sociológicos diversos, como por exemplo, com Herculano e Antero), Sérgio resume a diferença mais geral entre eles: “O meu amigo pretende primeiro o progresso espiritual. (...) Ora, a minha tese é que o progresso moral de um povo está dependente do seu progresso econômico” (idem, p. 118). No entanto, ao final desta 2ª carta, Sérgio faz intenção de publicamente mostrar seu afeto pelo ‘adversor’: “Numa carta particular, querido amigo, que com esta irá, mais curialmente lhe poderei dizer quanto o estima e o venera o seu muito grato admirador” (idem, ibidem).

Dito isto, cabe entender esta correspondência como uma *encenação pública* de uma disputa que a revista, na época dirigida por Pascoaes, soube acolher, a despeito mesmo de Pascoaes ser aquele que mais sai combalido dela. A qualidade dialógica da revista acaba até por evidenciar a dificuldade de Pascoaes em manter um diálogo que avance, saindo de suas mesmas e repetidas defesas do saudosismo, pois, para além da lúdica (mas também agressiva, em certas horas) ironia do tom partilhado, Pascoaes é quem mais se incomoda. Uma ou outra vez confessa ter passado tempos contra-argumentando em pensamento, sentindo-se vítima e reagindo, conforme as cartas vão se sucedendo, de maneira mais irritadiça e menos disposto à conversa. O que leva Sergio a dá-la por encerrada.

O nervosismo que marca este 1º semestre de 1914, para Pascoaes, incapaz de defender sua visão saudosista *posta em prática* (para além das defesas insistentes que nada defendiam), acabou por fazer com que ele fosse, aos poucos, se afastando da revista, num misto de desconforto e brio, como se o abandonar esta *esgrima saudosista* finalmente o liberasse para aquilo que ele pareceria querer, desde o começo de sua obra. Obra que, acima de tudo, fez-se *literária*, muito mais afim do sutil e do fantasmagórico, na perseguição de uma imagem amorosa ou ainda, do amor em imagem, do que da impossibilidade de colocar seu desejo no campo direto da ação profética cultural.

Em sua longa periodicidade, *A Águia* foi contemporânea de duas outras importantes revistas e marcos literários em Portugal: *Orpheu* (1915) e *Presença* (1927). Em 1921 aparecerá também a *Seara Nova*, formada por Jaime Cortesão, António Sérgio, Raul Proença, Augusto Casimiro, vindos d’*A Águia*. E ainda em 1919 formara-se a Faculdade de Letras do Porto, por onde passaram diversos

colaboradores desta revista. Tratou-se, portanto, *A Águia*, de um importante foco irradiador da vida intelectual de seu tempo⁴⁸.

1.2.1.5 Retorno ao Marão e a dedicação à escrita das biografias (1916 – 1952)

Em 1916⁴⁹, de volta ao seu solar no Marão e afastado de *A Águia*, Pascoaes inicia, digamos, um novo momento de sua obra, experimentando agora a consistência lírica da prosa. Neste ano, ano em que Portugal entra na 1ª Guerra Mundial, Pascoaes publica o relato de seu passeio de automóvel pela região da Beira: *A Beira, Num Relâmpago*. Registrando uma viagem de automóvel, acompanhado de amigos, feita na madrugada de 15 de agosto de 1915, de Amarante a Arganil, Pascoaes escreve, na abertura deste texto: “Viajar em auto é correr mundo, a cavalo num relâmpago” (PASCOAES, 1994a, p. 21).

⁴⁸ “O ‘saudosismo’ fora a expressão de uma vontade firme – e republicana! – de refletir a respeito de Portugal, fornecendo ao país uma maneira particular de se pensar e de estar no mundo. Contrariamente a algumas interpretações mais pessimistas, o saudosismo não é portador de uma teoria da renúncia – ou, em todo o caso, esta não exclui outras possibilidades teóricas e pragmáticas - ; embora este movimento não tenha podido furtar-se aos elementos proféticos-messiânicos que, então como hoje, forneciam à sociedade portuguesa uma maneira de se esquivar ao seu próprio dever: para muitos dos ‘saudosistas’, os de ontem como os de agora, o futuro está contido e enregelado no passado. O *Bailado* não teoriza o ‘saudosismo’. (...) É certamente indispensável sublinhar a importância da revista tripeira, hoje muito maltratada em consequência da correção da história literária a que procedeu a ‘Presença’ coimbrã: a partir de 1927 e das grandes intervenções teórico-históricas de José Régio, desapareceram as figuras gradas do que seria a falsa modernidade portuguesa, substituídas pelas publicações e pelos autores que, pouco ouvidos até então, passam pouco a pouco a ocupar a cena cultural portuguesa. A exaltação das revistas ‘Portugal Futurista’ e ‘Orpheu’, quando não da ‘Contemporânea’, fez-se em detrimento d’ ‘A Águia’. De resto a revista não resistiria muito tempo a esta situação, tendo desaparecido em 1930, quatro anos após a proclamação da ditadura militar, e três anos após as primeiras intervenções dos jovens universitários de Coimbra, que repeliam a impossível importância do ‘saudosismo’, para lhe preferir a explosão perturbadora dos cubistas, futuristas e outros que tinham abalado as maneiras de ver, de sentir, de ler simplesmente, de um país que continuava absurdamente rural e agrícola, mau grado a fascinação provocada pelas grandes metrópoles urbanas” (MARGARIDO in PASCOAES, 1987, pp. IX – X)

⁴⁹ Entre este período de mocidade e engajamento na revista do ‘saudosismo’ (1910-1916), ressalta-se: em 1912, a publicação do *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros; *Princípio*, de Mário de Sá-Carneiro; *El-rei Junot*, de Raul Brandão e *O Porto Oculto*, de Sampaio Bruno. Neste ano, morre Manuel Laranjeira. Em 1914, Mario Beirão publica *O último Lusíada* e Miguel de Unamuno, *O sentimento trágico da vida*. Neste ano, Pascoaes recebe de Sá-Carneiro o *Dispersão*, ano em que este também publica *A Confissão de Lúcio* e, como sabemos, começa a 1ª Guerra Mundial. Em 1915, explode *Orpheu*, a revista do modernismo português; Sá-Carneiro publica *Céu em fogo*, morre Sampaio Bruno e ocorre, em Portugal, o golpe militar que instaura a ditadura de Pimenta de Castro. Em 1916, Portugal entra na 1ª Guerra, contra a Alemanha. Aquilino Ribeiro publica *Via Sinuosa*; Jaime Cortesão, *O Infante de Sagres* e Mário de Sá-Carneiro se suicida em Paris. Em 1917, Raul Brandão publica *Húmus* e o país é agora conduzido pelo ditador Sidónio Pais. Em 1918, de João Lúcio de Azevedo, *A Evolução do Sebastianismo*; de António Patrício, *Pedro, o Cru*; de Aquilino Ribeiro, *Terras do Demo*. Em 1919, Patrício publica *D. Dinis e Isabel*; Florbela Espanca, o seu *Livro de Mágoas* e neste ano ainda, ocorre uma insurreição monárquica no norte de Portugal, onde por breves instantes a monarquia é restaurada.

O impacto da velocidade sobre a paisagem e a interferência daquela na produção da memória e das sensações vinculadas à escrita são os temas principais de Pascoaes, que aproveita para deixar, mais uma vez expressa, a sua crítica ao excesso de velocidade do mundo moderno, mundo cuja expressão artística, lamenta ele, é o “futurismo”; mas, por outro lado, ambigualmente, como soi ser a voz pascoaesiana, atesta o autor seu fascínio que teve por automóveis e pela afamada ‘velocidade’ moderna. Se, por um lado, a “doida cavalgada”, numa “confusão turbilhonante”, elimina a saudável distância fantasiosa e a sua “visão vagarosa”, fundindo tudo num “todo caótico e disparatado, que é a fonte caricatural da moderna pintura futurista” (idem, *ibidem*), por outro lado, a entrega à velocidade “nos destrói a condição de criatura lenta, escravizada ao tempo e ao espaço, os dois limites quiméricos da Realidade, quiméricos e opressores, como todos os pesadelos” (idem, p. 22). Antes, portanto, de dar largada à vertigem descritiva do recente ‘fenômeno da velocidade’, exercício que, podemos notar, Pascoaes se entrega com uma grande dose de prazer, o autor brada ao “auto, o férreo deus da velocidade”: “Eu te abençoo, como abençoo a velha estrada do Douro, povoada de viandantes espectrais” (idem, p. 23) somando portanto, também à sensibilidade “frenética e nervosa” do encontro entre automóvel e paisagem, no corpo do sujeito, o “fantástico bailado” do invisível, dos fantasmas, reorganizados a partir da nova perspectiva, da nova visão e seu novo imaginário: a velocidade.

É importante ressaltar que os viajantes iniciam esta experiência na madrugada, alta noite, o que facilita ao sujeito que escreve a renovação do acordo noturno e espectral mantido com aquela paisagem, levando-o a, logo no início do texto, reconhecer ali, na comunhão da escuridão com uma clara estrela, o “espectro de Marânus”, e, é claro, “a Saudade” (idem, p. 25). Novamente o pacto com a visão *no escuro*, a visão do invisível, deste supranarrador-lírico que atravessa a obra pascoaesiana, como um todo, se reforça e refaz. E como vimos, o acender a visão do invisível é mover-se pelos corredores da memória, e por conseguinte, da infância. É assim que, numa experiência oposta ao do pastor (Marânus) que sozinho (multiplicado por seu desejo) caminha pelo Marão, Pascoaes subverte o esperado (esperava-se, talvez, um texto *outro* que falasse de uma experiência *radicalmente outra*: a paisagem atravessada pela máquina?) e nos mostra como o automóvel (metonímia da sensibilidade moderna) pode ser ‘usado’ de forma a acessar a distância, os fantasmas, a saudade. Partindo do *ver no escuro*, o sujeito acessa “a infância” e, sobre a

paisagem, se sobrepõem então figuras, como a do “senhor padre Joaquim do *Rio Bô*” que fazem do ‘ver’ um ‘recordar’: “Recordo ainda a sua figura (...) estou a vê-lo na pequena capela de S. Roque”, diz ele (PASCOAES, 1994a, p. 30), abrindo no texto uma enumeração de lembranças projetadas pela qualidade sugestiva da visão: “É o que eu vejo, através do escuro, pelos olhos ao sol da minha lembrança. Estes lugares pertencem-me também. Foram-me doados pela saudade” (PASCOAES, 1994a, p. 30).

A passagem por marcos e lugares específicos daquela região (a capela do Rio Bô, por exemplo) abre não o ver no presente, mas o imaginar saudoso, sublinhando que a visão é um órgão, sobretudo, de acesso ao que é, para Pascoaes, o mais visível: o passado, o tempo, caixa de ressonâncias cujo acesso se dá pela perspectiva saudosa. O que se vê “é uma tristeza panorâmica a desdobrar-se em manchas lilases, (...) ausências de luz pairando em silêncios já nocturnos; enfim, a saudade que a nossa alma tem das coisas mortas, identificada com elas, criando a verdadeira paisagem” (idem, p. 82):

Mas quase todas as velhas coisas e pessoas que hoje evoco surgem-me indecisas, mortificadas de sombra, do fundo escuro do tempo, antiga tela poeirenta, onde as imagens mal transparecem, numa tinta desbotada e quebradiça. E todavia são as recordações mais saudosas, porque vivem no mais longe da perspectiva em que o meu o ser se alonga sobre o Passado.

São como nuvens que toldam esse horizonte, além do qual talvez exista Deus... A minha meditação interrompeu-a o parar do auto (...) (PASCOAES, 1994a, p. 32)

Se o sujeito incorpora o “auto”, revigorando o ritmo meditativo da visão saudosa, o “auto” também se dissocia e atua sobre o sujeito, impondo-lhe algumas quebras, reconhecendo ser *outro corpo*, o qual o sujeito dirige, mas que também atravessa o sujeito, dotando-o de alguma passividade e forçando-o a perceber a paisagem no andamento da máquina⁵⁰. Esse corpo-a-corpo com a máquina resulta num audacioso

⁵⁰ Vejamos, por exemplo, o trecho a seguir, em que o narrador incorpora a técnica da enumeração, bastante comum em poéticas modernistas, como Whitman e Campos: “Agora, é um ribeiro que nos acompanha e desaparece; muito embora numa fuga para trás, repetindo a verde, a branca estrada; logo, um vermelhar fumegante de telhado; viandantes que nos amaldiçoam; um cão, saltando, que arremete; mala-posta que passa, num turbilhão de poeira, furado de gestos humanos; galinhas esvoaçando; aquela presa de água, entre salgueiros; um velho perfil de moinho; uma junta de bois aterrorizada; um cavaleiro abraçado ao pescoço duma égua que recua, aos corcovos, sobre a valeta; lavradores, curvados, no trabalho, férreas enxadas da pobreza reflectindo oiro, ao sol” (PASCOAES, 1994a, p. 39).

texto, muitas vezes ignorado pela crítica ou tratado, simplesmente, como um relato de viagem. Porém, é fundamental lê-lo enquanto argumentação de defesa de sua própria poética, a saudade, por meio de um recurso textual – a escrita que se coloca em simultaneidade com o deslocamento do carro, na descrição rítmica das paisagens e sensações conforme o automóvel se relaciona com o sujeito que escreve – que é uma paixão e também um enfrentamento: Pascoaes confessou-se, sempre e simultaneamente, não só apaixonado por automóveis como totalmente avesso à estética futurista, em que a relação sujeito-máquina assume lugar central. *A Beira* é uma obra dupla: busca convencer-se (convencer-nos) da possibilidade da experiência da velocidade *desvinculada* de uma escrita futurista (como se, sim, houvesse lugar no entendimento moderno, para o encontro entre velocidade e saudade) e, ao mesmo tempo, reforçar os danos da velocidade quando tratados como suporte de uma visão maquinal, fria, mecânica do sujeito – coisas que ele leu no futurismo, e denunciou até o fim da vida, porque “o automóvel corre, indiferente à dor e à alegria. É uma divindade de ferro” (idem, p. 60).

Ao passar pelo ‘planalto de Montemuro’, por exemplo, o que ele vê é... Viriato, embora, mal chegasse a manhãzinha, a imagem se dissipasse, sucumbindo sob a “Realidade”:

O auto deslizava no encantamento da aurora, (...).

Todo o planalto era um cósmico e estranho cenário de almas, fugindo, fugindo, sem passar...(...)

No ilusionismo do crepúsculo aureoreal e, mais ainda, na imaginação excitada pelo abalo nervoso da viagem, isto é, em mim e fora de mim, eu vi nitidamente Viriato (...). (...)

Mas a Visão desfez-se, quando o primeiro raio de sol correu, como flecha de ouro, sobre nós, do longínquo nascente (...). Assenhorou-se do mundo a Realidade. (...)

A paisagem indefinida pela sombra como que se nos torna inferior. O seu mistério é vago e familiar.

Mas a paisagem alumiada, contida nas suas linhas coloridas, adquire uma nitidez e densidade de presença que fica exterior aos nossos olhos. Mais afastada de nós que a outra, embora pareça mais perto, fere-nos o excesso de revelação que a escurece, afinal, porque ela é pesada, muda, inerte e fria, e insensivelmente se abandona à posse do nosso espírito ansioso. (PASCOAES, 1994a, pp. 36-37).

Paisagem, a carne do romance. Na cruz do sensível, entre a esfinge e o sol, o sujeito que viaja na máquina é capaz de tudo transformar, pela memória e imaginação

atuantes no encontro sujeito-paisagem. A viagem, então, é limbo, sonho, ponte, interstício: é uma viagem pela linguagem, por sua permeabilidade sombria, por todo *dizer* que é *memória*, em mais um livro, ou uma página, do *romance da saudade*. Em alguns momentos da narrativa, o sujeito interrompe o relato de sua viagem e discorre acerca da arte, casando-os numa só escrita, num mesmo *olhar* disposto à paisagem. Em determinado instante, questiona sobre a relação entre arte e indústria, criticando os sonhos frios gerados, no homem, pela “moderna embriaguez industrial”:

No artista verdadeiro, a forma deriva da emoção; brota de dentro dela e com ela. Não é um vestuário imposto ao pensamento: é a pele viva! (...)

Os ruídos industriais da sua máquina, ligeiras rodas, com dentes de aço roendo, sôfregos, toros e toros de pinheiros, todo aquele meio, estrídulo e rodante, hipnotiza-o, anestesia-lhe a melindrosa sensibilidade, que é o esplendor e a chaga dos Artistas.

E assim se compreende que um homem, nascido para a Beleza, se apaixone pela indústria, essa deusa de metal. Se o gênio da Arte é uma doença, a indústria é o seu remédio.

(...)

E eu digo: vede o pessimismo do homem, cansado de sonhar e encontrando, afinal, um novo motivo de ilusão nas formas da Realidade mais tangível. Porque o homem é um ser condenado ao sonho por todo o tempo da sua vida.

A moderna embriaguez industrial resultou, por contraste, do velho romantismo. (...)

Se o romantismo foi o aspecto vaporoso e luarento da nossa Mágoa, a indústria é o seu perfil de ferro. Depois de Schiller – Bismarck. A febre de Beleza trouxe o delírio do Lucro. E tal delírio trouxe a Guerra, que é ainda a alma humana a procurar a Distração, num desespero (PASCOAES, 1994a, pp. 65-66)

O tom irônico denuncia o ‘pessimismo do homem’ que, condenado a sonhar, encontra, no mundo moderno, a ilusão disposta “nas formas da Realidade mais tangível”, ou seja, infeliz do sujeito que tem, como objeto de sonho, o “perfil de ferro” da indústria que, aponta Pascoaes (condenando duplamente o futurismo), “trouxe a Guerra”. Se o sonho é a expressão própria do humano – “o sonho é a persistência no Homem da sua origem mitológica”, escreve Pascoaes em *O Bailado* (1987a, p. 142) – a técnica (via máquina) estaria levando-o ao desespero, revés do sonho, o pesadelo.

Concluída a viagem, o narrador adormece e, no dia seguinte, ao acordar, submete a narrativa da viagem ao sonho que lhe foi posterior, somando ambas as experiências num único texto que, então, torna-se sonho escrito, e assim, assemelha-

se à própria percepção da linguagem da vida, de um sonho movendo-se entre sonhos, onde tudo se transforma:

Perco-me no sonho vago e nubloso das almas viúvas do sol. Fantasmas louros levantam-se, redivivos, deste túmulo que sou. Túmulo? Cemitério onde jazem as raças, confundidas, lutando, cada uma, pelo predomínio da sua fisionomia. Luta obscura, mas fecunda, pois dela recebemos a expressão ativa e moral do nosso ser. O corpo exíguo do homem verga sob o peso da Humanidade. Somos cariátides suportando a vida e a morte.

E sofri certa humilhação, ao ver-me dominado por esse povilêu de fantasmas, no qual vivi, anônimo e sem presença, muitos séculos antes de ter nascido.

É possível que agrade ao leitor a descrição destes fenômenos misteriosos de Hereditariedade ou, melhor, da Fraternidade que liga os mortos aos vivos, de tal forma que é difícil distinguir em nós a carne – da sombra, o *mesmo* – dos outros. (PASCOAES, 1994a, p. 73)

Numa cadeia onírica, em que não se distingue bem o real da ilusão, somos esse bailado hereditário da ausência, em que nos tornamos irmãos pela fraternidade da sombra: o resultado de uma escura luminosidade entre o corpo e a paisagem, “obscura elegia em versos monótonos”. Se, tal qual a ‘confissão do artista’, de Baudelaire, “na grandeza do devaneio, o *eu* se perde depressa” (BAUDELAIRE, 2011, p. 37), a volúpia do perder-se logo se transforma em “mal-estar e um sofrimento positivo”, já que o artista, procurando extrair (que é conhecer, expressar) da natureza a forma *bela*, é sempre vencido: “O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido” (idem, *ibidem*). Sobra ao homem, segundo Pascoaes, “a consciência dum Acaso, desencantado”.

Somos a consciência dum Acaso, desencantado, que perdeu a divindade. E dessa consciência desiludida se vestem as horas aldeãs, pobres viúvas, tecendo o enredo do nosso existir – obscura elegia em versos monótonos...

Deus, que seria de ti se não fossem as aves e as flores?
(PASCOAES, 1994a, p. 92)

Em 1918, Pascoaes volta à Espanha, a convite de Eugénio D’Ors, para realização, no Institut de Estudios Catalans, de uma série de conferências que, em seguida, seriam publicadas, em 1919, sob o título *Os Poetas Lusíadas*, obra em que Pascoaes ‘defende’ uma certa história da literatura portuguesa, através de sua vinculação com a ‘saudade’ cantada, na sequência do saudosismo. Com este trabalho,

tenta uma vaga de professor no King's College, em Londres, mas sua candidatura é recusada.

Em 1920 publica *Elegia da solidão* e a edição espanhola do livro *Terra Proibida*, primeira tradução da obra de Pascoaes para uma língua estrangeira. Em 1921, Pascoaes publica *Cantos Indecisos* e *O Bailado*, seu primeiro livro confessadamente autobiográfico. Num texto potente, o primeiro de uma nova leva que virá (somando-se àquele *Verbo Escuro* de 1914), configura-se um incessante *bailado* noturno de figuras esmaecidas, fantasmagóricas, quase-personagens, com predominância daqueles que ocupam as páginas de Pascoaes desde o começo da sua obra, com especial atenção à Viscondessa de Tardinhade, bastante citada no *Livro de Memórias*. Trata-se de uma cena em prosa, que se repete *ad infinitum*: os passantes sobre a Ponte de São Gonçalo [figura 10], que depois se fará terreno mítico de sua Figura maior, o *Pobre Tolo*.



[figura 10]

Não se trata de uma narrativa, mas de uma composição rítmica daquele cenário, em que depois aportará o protagonista deste *romance da saudade*, o pobre tolo. Feito de uma espessura textual mista (prosa poética, fragmentos, aforismos, reflexões ensaísticas) estranha à plasticidade mais ingênua ou até clássica de alguns dos versos iniciais, *O Bailado* busca apresentar “a sombra do Tempo em vários vultos indecisos” (PASCOAES, 1987a, p. 65): “As horas passam na ponte: um cortejo de névoas, calcando aos pés a realidade” (idem, p. 119). No capítulo 4, intitulado “As Horas”, lemos:

E as *horas* mortas vão passando...
Passa a velha Emília, alta e magra, cheia de rugas; um ar escuro e sério envolve-lhe a fisionomia cavada em profundidades agoirentas... A bruxa de Endor, já múmia, transparece através dela...
Passa a *Inês*, baixinha e alegre. (...) Vai morta e vai a sorrir...
(A morte destrói tudo – tudo, menos o riso, porque o riso é a própria expressão da morte, a única expressão viva que ela tem...)
Passa a velha *Lucrécia*, derreada sob o peso dum cesto enorme...(...)
Passa a *Gravuna*, que deu cabo dos dentes a roer calhaus... (...)
Lá vais, ó trágica *hora* morta! Ó caveira sinistra que perdeste os dentes e o riso!
O riso é sangue, brota dos dentes que mordem. Só os tigres sabem rir; os tigres e certos poetas... Ferocidade quer dizer – inspiração! Fome negra! Sede ardente!(...)
Passa a *Eusébia*, mais longe, indecisa... As pessoas de quem nos vamos esquecendo parece que nos voltam as costas na memória... Apenas vemos um vulto escuro mal destacado num fundo escuro... a nódoa dum retrato; o retrato de alguém que nos voltou as costas para sempre. (...)
E outras imagens vão passando... Criaturas que eu vi, há muitos anos, e me deixaram na lembrança um vago desenho indefinido... Por mais que eu deseje recordá-las, persistem na sua indecisão... (idem, p. 102)

Alfredo Margarido é quem assina o prefácio da edição de 1987, com um texto adequadamente intitulado “Bailar é construir o mistério e a mudança”. Neste texto, Margarido começa por situar *O Bailado* no quadro mais geral dos anos 20 em Portugal, numa atmosfera “francamente necrofilica (...) provocada pela imensa lista de mortos da 1ª Guerra Mundial” (in PASCOAES, 1987a, p. VII) que se somou a uma crise de pneumonia que teria matado mais de 100 mil pessoas, o correspondente a 10% da população portuguesa da época. É considerando esse ambiente que Margarido entende a sua ‘dinâmica de texto’, com um ‘sentimento de imediato’ a que Pascoaes tivera de responder:

Face a esta subversão da sociedade portuguesa, Teixeira de Pascoaes sente, de maneira mais incômoda do que habitualmente, a terrível e constante presença da morte, e lança-se na elaboração de um texto que lhe permita proceder senão a um balanço, em todo caso a um inventário dos temas, das situações e das pessoas que mais profundamente tinham marcado a sua existência. (...) Trata-se, nesta escrita de Pascoaes, não de apontar as eventuais autonomias dos espaços, mas de pôr em evidência os elementos que os unem, permitindo a organização de uma rede, naturalmente polissêmica, de sentidos. Os homens hesitam entre a rigidez dos imobilizados, e a necessidade da mudança: o bailado dança, e por isso inscreve-se no

espaço da mudança, elemento fundamental da metamorfose (idem, p. VIII)

Dividido em seis capítulos (seus títulos são: 1- Prólogo; 2- Sombra e Pedra; 3- As Pegadas; 4- As Horas; 5- A Ponte e; por fim, 6- Epílogo), compostos por fragmentos numerados em algarismos romanos, este é, sem dúvidas, dos textos mais interessantes da obra de Pascoaes. No prólogo, o autor, no fragmento XXVI, diz, desenhando a sua *arte poética*, vinculando à experiência autobiográfica as transformações da saudade:

O que me seduz é esta figura extra-humana que se entranhou em mim, numa hora excepcional, para aplaudir ou reprovar as minhas ações e os meus pensamentos; sobretudo os meus pensamentos, porque as ações pouco valem. Não pecar por obras é fácil. Não custa deixar de roubar ou de matar. Quem não é ladrão e assassino em pensamento? A alma comete crimes que o corpo não se atreve a praticar.

A alma é a sombra que o corpo emite para dentro. Quer escondê-la. A sombra que projectamos sobre a terra é uma vaga figuração ilusória e inofensiva: a imagem dum tigre num espelho.

O demônio, o macaco, a velha caricatura moldada em carne e sangue, é a sombra do anjo que fomos antes de ser e que seremos depois de ser. Mas chega a hora em que uma *terceira pessoa* nos vem completar e definir, a hora em que somos *mais alguém*, a hora do segundo nascimento.

Para mim foi a hora em que a Saudade se me introduziu no coração. E nunca mais me abandonou. Foi numa tarde da minha infância, velha tarde, com os doirados já escuros, como o antigo altar de Nossa Senhora na igreja de minha freguesia. Nessa tarde, intimamente deslumbrado não sei por que tristeza, eu apareci na verdade sobre a terra. Desde então, eu sou a minha tristeza, ignota imagem banhada em lágrimas que se iluminam nas trevas e me permitem ver um pouco para além deste horizonte de nuvens e rochedos. Para além? Eis aí uma hipótese que deve lisonjear a minha pessoa e mesmo a Criação...

O certo é que eu, nessa tarde longínqua, adquiri a sensibilidade melindrosa a que devo os maiores sofrimentos e alegrias e também (...) este impudor que nos leva a apresentar em público a nossa alma conforme Deus a pôs no mundo – nua, completamente nua.(...) (PASCOAES, 1987, p. 13)

Resgatando a cena mítica de Marânus em núpcias com a Saudade, vemos mais um desenrolar da reflexão acerca da luta/luto entre corpo e alma, por meio das imagens da ‘sombra’ que este duelo fabrica. Luta, duelo e luto que assinalam a

hereditariedade do humano, bailado de sangue coberto por máscaras fugidias, e, no centro, o absurdo de nada compreender e, ainda assim, a despeito do pavor, seguir existindo, bailando, relançando sobre o espelho uma “flecha na direção da morte”:

Ou quando, no capítulo “Sombra e Pedra”, no fragmento de número XLIII, resume:

A vida é um bailado que se continua na morte – um bailado eterno! Só mudam as figuras ou, antes, só muda o seu vestuário. / Só é eterno o que não tem existência. Só é verdadeiro o abstrato, o sonho, o absurdo. O *ser* foi dado apenas aos sonhos; o *existir* foi dado a todas as cousas. O *que existe* não compreende o *que é*, porque o *ser* é uma atividade contra a existência; uma actividade anticorpórea, uma flecha lançada na direção da morte.

Também *a existência* é uma resistência contra o ser, o *velarium* onde falece a luz, o açude que quebra o ímpeto das águas. (...) (PASCOAES, 1987a, p.40)

Pascoaes, em 1922, publica a conferência *A caridade* e António Botto publica a 2ª edição de *Canções*, com nota de Pascoaes. Em maio de 1924, Pascoaes publica, aos 46/47 anos, sua 1ª versão do já comentado *Pobre Tolo*, do qual falaremos mais no capítulo 3. Ainda em 1924, Pascoaes divide a autoria com Raul Brandão⁵¹, da peça *Jesus Cristo em Lisboa*, que estreou em janeiro de 1927 no Teatro D. Maria, sem muito sucesso, de crítica e de bilheteria. Em 1925 publica *D. Carlos (drama em verso)*; *Sonetos*; *Londres e Cânticos*. No inverno de 1926, Brandão e Pascoaes alugam juntos uma casa em Lisboa. Brandão escrevia *Ilhas Desconhecidas* e Pascoaes trabalhava no seu *Livro de Memórias*. No começo de 1927, Pascoaes e Brandão abrigam, em sua casa, Raul Proença, que, na ocasião, era perseguido político da polícia. Em fins de 1931, morre Raul Brandão. Pascoaes acompanha-lhe o enterro e escreve em carta à irmã Maria da Glória, dizendo do amigo: “querido morto que foi o melhor amigo que tive em Portugal e um dos maiores intérpretes da Dor Humana” (apud VASCONCELLOS, 1993, p. 81). Pascoaes reescreve *O Pobre Tolo* em 1929 (agora em versos) e publica alguns volumes, organizados por ele, de suas obras completas. Desde o início da ditadura em Portugal, em 1926, que se mantém mais alheado do

⁵¹ Em abril de 1923, Pascoaes e Raul Brandão são eleitos para a Academia de Ciências de Lisboa, por um documento assinado por Júlio Dantas, David Lopes e Henrique Lopes de Mendonça, dizendo que “Pascoaes é da raça excelsa de poetas que têm como remotos antepassados Hesíodo e Lucrecio, e cuja suprema representação, nas auras do romantismo, é porventura Shelley” (apud VASCONCELLOS, 1993, p. 62). Neste ano, Raul Brandão publica *Os pescadores*, morre Guerra Junqueiro e nasce Mario Cesariny, 46 anos mais novo que Pascoaes.

debate político, embora não deixe de declara-se, em diversas ocasiões, em cartas e entrevistas, antissalazarista.

Dá início, então, em 1934, ao seu ciclo de ‘biografias inventadas’, começando com *São Paulo*. Jacinto do Prado Coelho comenta a relação intensa que se trava, a partir de Paulo, entre biografia e autobiografia, em Pascoaes:

Se o biógrafo comunga nos sentimentos e vivências dos heróis, mais exato será dizer-se (pois nele o congeminador emotivo excede largamente o psicológico) que integra os heróis em si próprio, transformando-os em *sombras* ou fantasmas, componentes do seu mundo subjetivo – e assim se reduz a biografia à literatura do eu: ‘A minha intimidade é *outro mundo*, povoado de Sombras que eu adoro: meu Pai, S. Paulo, Napoleão. Nem podemos escrever a biografia dum Santo ou dum Herói, sem lhe sentirmos o latejar do pulso, o hálito do peito. É como se compuséssemos memórias da nossa própria vida, porque nos tornamos contemporâneos dos fatos e dos personagens que nos comovem’ (*Napoleão*, p. 15). Mas, se a biografia é autorrevelação, é também indagação metafísica: para lá do acontecer histórico descobre-se o Absoluto que nele se manifesta. Em tal perspectiva, o que interessa na História é a exceção, o milagroso – os heróis que encarnam e testemunham o que há no homem de transcendente ou mítico. Rejeita-se na História a planície do quotidiano para concentrar a vista nos cumes de assombro: santos, como São Paulo ou São Jerônimo, guerreiros, como Napoleão, escritores geniais, tal o caso de Camilo, encarado na sua dramática espiritualidade. O que realmente importa nos heróis não é o serem expoentes duma época mas ‘aparições’, emissários do Eterno, afirmações da onipotência do Espírito. O biógrafo arranca-os à temporalidade para os envolver na dialética de contrários complementares que é a sua filosofia: Deus é tanto invenção do Homem como o Homem criatura de Deus; o herói descende tanto do mito como este se desprende do herói; é tão verdade o abstrato provir do concreto como o concreto resultar do abstrato.

(...) Sim, em Pascoaes a Natureza é ele, a História é ele, e assim se compreende o seu conceito de biografia como forma de revelação ou confissão: ‘Nós e o mundo exterior somos o mesmo’ (COELHO, 1999, p.212)

“Como biógrafo, Pascoaes apenas se preocupa com a vida dos homens que ultrapassam a caveira comum e se afirmam como homens absolutos” (MARGARIDO, 1961, p. 239). Em Portugal, *São Paulo*, heterodoxo em relação à narrativa litúrgica oficial, foi precariamente recebido, não tendo a Igreja sinalizado positivamente. Em outros países europeus, contudo, ele encontrou farto reconhecimento público, o que fez de Pascoaes um dos autores portugueses mais traduzidos para outras línguas, na

primeira metade do século XX⁵². E foi lendo uma tradução espanhola de *São Paulo*, que o poeta alemão Albert Vigoleis Thelen, refugiado na Espanha, entrou em contato com Pascoaes, iniciando com ele uma longa amizade e parceria. “Instintivamente tive sempre uma grande atração pela figura de São Paulo”, reconhecerá Pascoaes, em entrevista concedida a Joaquim Manso em 1934. Paulo, junto com o Pobre Tolo, será figura central nas obras de Pascoaes, que afirma, sobre o apóstolo que o conhecia “mesmo antes de o conhecer verdadeiramente, devido talvez à impressão que me causou a cena da estrada de Damasco, que eu considero o acontecimento mais belo e sublime que se produziu sobre a terra” (PASCOAES: 2004, p. 243). Ainda sobre a importância de Paulo, lemos em *O Homem Universal*, de 1937:

Paulo foi o ser vivo por excelência. Quem não é defunto ao lado desse espectro incandescente? Não arrefeceu, nem arrefece. Ainda hoje, as frases das suas *Epístolas* irradiam um deslumbramento interior, da natureza do calor. São filhas dele, carnisais.

O remoto da nossa intimidade esfuma-se no além donde surgimos à luz da vida, pois toda a criação é um movimento de dentro para fora, um sujeito a objetivar-se, um negativo imaterial a afirmar-se materialmente. Assim um zero abstrato se desentranha em números concretos. (...)

Ninguém, como São Paulo, tangeu a lira da tempestade e a da bonança, que, afinal, é tempestade desmaiada, a fúria do vento embrandecida no cair da chuva. Por isso, acompanhei o grande Apóstolo nas suas viagens, perigos e naufrágios. E agrediram-me crentes e descrentes. Acusaram-me de inimigo da igreja e do estado, e de vendido à mesma igreja e ao mesmo estado! Mas tudo isso me desvanece. Não me desagrada desagradar a gregos e a troianos. Nem da Grécia nem de Tróia, mas muito obscuramente da minha freguesia, que tem um nome em ão, como qualquer latido a repercutir-se no escuro (PASCOAES: 1993, pp. 12-13).

Podemos afirmar que, dos anos 30 ao final da vida, Paulo ocupará lugar de destaque nas reflexões de Pascoaes acerca da escrita da saudade. Um mês e meio antes de falecer, por exemplo, em outubro de 1952, Pascoaes finaliza o texto de sua conferência lida em março do mesmo ano, “Da Saudade”. Considerado por muitos críticos o seu ‘testamento poético’, Pascoaes, não por acaso, termina seu derradeiro texto citando Paulo, associando-a à Saudade:

⁵² Segundo Jorge de Sena, *São Paulo* “Traduzido na Espanha (onde exerceu enorme influência), na França, na Holanda, na Alemanha e na Hungria, Teixeira de Pascoaes foi um dos raros escritores verdadeiramente grandes da língua portuguesa a vencer as barreiras impostas pelo nosso provincianismo cultural e pela indiferença imperialística das grandes culturas estabelecidas. Foi, é certo, mais que outras obras, o seu *São Paulo* (recebido com muita reserva pelas ortodoxias a que o poeta nunca aderiu nem à hora da morte) que lhe abriu as portas da celebridade europeia” (SENA, 1965, p. 19).

(...) o fabuloso está na nossa intimidade; e assim vivemos em pleno Reino da Fábula, que nós somos antes de ser e depois de ser, ou ausentes no passado e no futuro, na lembrança e na esperança. Apenas somos presentes nos braços da nossa mãe... (...) Aquela energia misteriosa, talvez seja a primeira aparição *real* do Criador visionado, no fundo, por São Paulo. *Salvamo-nos em esperança. O Reino de Deus é no futuro*. Eis o grito pauliniano da Saudade. (PASCOAES, 1988, p. 246-247)

Ainda em 1934, Pessoa publica *Mensagem*. Em 1935, a pedido de Luis dos Reis Santos, Pascoaes publica *Painel*, um poema que descreve Portugal do Minho ao Algarve. Neste ano, morrem Fernando Pessoa e Miguel de Unamuno. Um outro grande amigo e parceiro, Leonardo Coimbra, falece tragicamente, num acidente de automóvel, em 1936, ano em que Pascoaes publica *São Jerônimo e a Trovoada*. Em 1937, reúne um conjunto de ensaios no já citado *O homem Universal*, reconhecido por ele como sua 'autobiografia mental', escrito após a reação crítica negativa que recebera pela publicação de São Paulo:

Não discuto o merecimento da minha ideia poética, o seu alcance religioso e filosófico. É terreno que não me pertence. Deixo-o aos críticos e às cabras e a outros roedores. O que me importa é mostrá-la ao meu leitor gerada, em mim como filha, ou da mesma carne do meu ser. E que somos, para nós, senão um filho? Filho ou pai. Quem distingue um do outro? a substância da substância? a luz da luz?

O meu pensamento sou eu próprio; e eu sou um produto do meu trabalho, da minha dor, pois todo o esforço é dor, excesso, desejo que se intensifica para ultrapassar a sua esfera. Que é a imortalidade? A ambição de não morrer elevada ao Infinito" (PASCOAES, 1993, p. 14-15)

Em *O Homem Universal*, Pascoaes reitera que a âncora de seu pensamento poético é o vínculo entre as coisas em seus estados de oposição, cuja conexão forma um corpo rítmico. Neste sentido, o 'humano' tem, para Pascoaes, um sentido universalizante, cuja realização maior se daria, por meio dos sentidos e do conhecimento, insuflados pela arte, no desejo de alcançar um estado comum primado pela simpatia, pela graça e pela comoção entre as coisas, os seres, os invisíveis, os tempos.

Em 1938, com a tensa situação europeia dando início à 2ª Guerra Mundial, os Thelens saem da França e refugiam-se em Amarante, na casa de Pascoaes. Albert V. Thelen escrevia artigos contra Hitler e trabalhava na tradução da obra de seu anfitrião.

Os Thelens passariam 8 anos ali, o que rendeu ao poeta alemão dois livros inspirados nesta experiência: um livro de poemas dedicado à casa, chamado *Schloss Pascoaes* e também um romance inspirado no poeta e em outros companheiros de geração, chamado *Die Insel des zweiten Gesichts*⁵³.

Em 1940, Pascoaes publica *Napoleão* e em 1942, aos 63 anos, *Camilo Castelo Branco O Penitente*, comparando, em muitas páginas, Camilo a Dostoievski. Sobre Camilo, Pascoaes escreverá que “via escuro, como Lucrecio, Dante e Leopardi” (PASCOAES, 1994, p. 117) e que “é o futuro cantor apocalíptico da paixão e do sarcasmo” (idem, p. 127).

Em 1942, Pascoaes revê o tema de um entusiasmado passeio de automóvel pela região de Trás-os-Montes, narrando-o no livro *Duplo Passeio*. O passeio é vertiginoso, porém o foco do texto, para além das dobraduras e curvas exasperadas da estrada, estará no episódio passado em Travassos, um “burgo montanhês perdido em pleno ermo transmontano”. O narrador, entrando naquele povoado, chega a um Largo onde, sobre um alpendre, encontra uma imagem de Cristo crucificado, que lhe retém a atenção. Simultaneamente, chega perto dele uma criança que, apontando o Cristo, diz-lhe: ‘Aquele é o Senhor’, e em seguida, desaparece. Na leitura de Jacinto do P. Coelho, “a lembrança desse episódio singelo vai tornar-se um ‘leitmotiv’ (...) e o ponto de partida para sucessivas divagações de caráter religioso, na senda do relativismo dualista grato a Pascoaes” (COELHO, 1999, p. 214). É então que o poeta fundamenta sua teorização do princípio dualista que chamará de ‘ateoteísmo’, tendo já dito em *Napoleão*: “Quanto a mim, a não-existência de Deus é que prova a sua ‘realidade necessária’. Se ele existisse, a nossa crença seria inútil ou estéril” (idem, *ibidem*). Nas palavras do crítico J. do Prado Coelho:

Apregoando um ceticismo inquieto como fonte de vida espiritual, Pascoaes não anda longe de Nietzsche, tantas vezes citado em *Duplo Passeio*. ‘Não nos deixemos desencaminhar – advertira Nietzsche –: os grandes espíritos são céticos. Zaratustra é um cético. A força, a liberdade que nasce do poder e do superpoder do espírito, é no ceticismo que tem a sua ‘prova’. Só que Pascoaes se mantém fiel à ética e à poesia do Cristianismo: ‘Criar o sobrehumano, eis o destino humano, mas num sentido oposto ao de Nietzsche, ou cristão (COELHO, 1999, p. 214).

⁵³ Podemos traduzi-los como, o primeiro, “Castelo Pascoaes”; o segundo, “A ilha da segunda visão”.

Compondo uma grande viagem pelo Marão “a mais esfíngica montanha, a mais erma, a mais feita de sombra e de silêncio, a mais íntima a mais irrompida das entranhas planetárias” (PASCOAES, 1994, p. 236), *Duplo Passeio* está dividido em duas partes. Enquanto a primeira narra a memória de uma viagem de carro de Amarante a Vila Real e desta a Chaves, a segunda consiste num sonho do narrador-autor, sob o impacto remanescente da frase da criança diante do Cristo em Travassos. No sonho, o Cristo dionisiacamente transfigurado está na beira de uma estrada, embriagado, e o narrador-sonhador irá chamá-lo o ‘Cristo da boca irônica’. Ainda Prado Coelho, com a devida atenção, compara a cena do sonho no *Duplo Passeio*, no que ela tem de devir-pagão e heresia, ao VIII poema do *Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, narrando o episódio contado por Pascoaes:

Este Cristo onírico dialoga com o poeta, expõe-se, autodescreve-se. Não lhe falta uma dimensão ético-social: é o Cristo-povo, a ‘carne mártir’, ‘aquela carne que inunda a terra de suor’. Surge, por outro lado, como um Cristo lusitano, meio pagão, de acordo com a doutrina saudosista: é risonho, amigo do vinho, hostil ao ‘misticismo lúbrico’ de Santa Teresa; a certa altura, por uma das metamorfoses em que o sonho é fértil, no lugar do Crucifixo vemos, com espanto, a Vênus de Milo, a dançar e agitar, mesmo sem braços, uma pandeireta andaluza. Mas logo reaparece a imagem tosca de Cristo. Pascoaes chama-lhe o ‘Cristo da boca irônica’, e a ironia vem da sua dualidade: desdobra-se no Anticristo, fala pela sua boca a Natureza revoltada, é um Cristo anticatólico. Estas páginas competem, em audácia blasfema, com o célebre poema VIII de Alberto Caeiro. Aliás, o propósito de contestar e rejuvenescer Deus dominava já o *Regresso ao Paraíso*. O autor atribui a Cristo o seu cansaço dos dogmas e dos ritos, o enjoo perante as formas tradicionais de devoção: ‘Que anemia! Tudo é medo ao Demônio. Quem aquece a minha divindade? O lume do inferno’. (...) Sentindo-se irmanado com os homens apenas pelo ‘sentimento de infinita solidão’, o ‘Cristo da boca irônica’ pela conversão, típica de Pascoaes, numa entidade no seu contrário, ironicamente vem pregar a doutrina nova do desamor: ‘Amai-vos uns aos outros... Que velhacaria de Cristo! É uma frase que sabe a pastéis de Santa Clara. Que doçura arcaica! Enjoa. Porque não faço eu o elogio do ódio em puro estilo apocalíptico? *Matai-vos uns aos outros! Matai-vos uns aos outros!*’. Por estas palavras se demonstra que em Cristo mora o Anticristo, como no Homem habita o Anti-homem. (COELHO: 1999, p. 215-216).

Em 1942 ainda, Pascoaes publica o texto *Fernão Lopes*⁵⁴, no jornal “Ler”, texto que será postumamente reeditado em *Ensaios de Exegese Literária e vária escrita* (Assírio & Alvim, 2004), no qual revela algo do seu entendimento da história enquanto *romance* de biografias individuais – ‘cabeças’ que despontam do coletivo. Em 1945 Pascoaes publica *Santo Agostinho (comentários)*, do qual já citamos inúmeros trechos. Em 1949, aos 72 anos, Pascoaes retoma o verso e publica *Versos Pobres* e, em 1950, aos 73 anos, a sua “primeira” novela, já comentada, *O Empecido*. Ainda neste ano publicará uma conferência sobre Guerra Junqueiro e outra intitulada *Pró Paz*. Em março de 1951, realiza-se uma ‘homenagem de Amarante’ a Pascoaes. Neste ano Pascoaes publica ainda a sua segunda novela, *Dois Jornalistas* e a sua segunda autobiografia, *O advogado e o poeta: Uma fábula*⁵⁵.

Nesta altura, conta sua sobrinha, toda a atenção do poeta estava voltada a uma criança, Adelaidinha, uma afilhada, filha de seu criado, José. Como os pais da criança brigavam muito, o poeta ‘adotou-a’, levando-a para Casa de Pascoaes, ao lado da qual ela vive até hoje, detentora dos direitos de algumas obras póstumas de Pascoaes, até hoje não publicadas. Pascoaes, já frágil, deixa de ir, aos invernos, para Lisboa e passa a frequentar mais a casa que tinha no Porto, na Foz do Douro. Nessas idas ao Porto, entre 1948 e 1949, conviveu com Eugenio de Andrade, Sebastião da Gama, José Régio, Alberto de Serpa, entre outros. Maria José T. de Vasconcellos resgata um depoimento de Eugenio de Andrade, que ia constantemente visitá-lo na Casa de S. João do Gatão, no qual teria dito:

O Pascoaes que eu conheci, já velho, é certo, era magnífico e luminoso: espontâneo e simples como as crianças, mas também terrível e acusador como um profeta do Velho Testamento. A sua presença era inquieta e feliz, não deixando nada em sossego em nome da Verdade. [...] A mentira era para ele o maior dos pecados mortais. [...] Olhava-o

⁵⁴ Nele escreve: “(...) a cabeça é uma espécie de capital ou Lisboa, ou ponto culminante dum organismo. O Historiador tem de lhe dar, portanto, um lugar primacial, que ela está sob o domínio evidente dos seus olhos, ao passo que o resto do organismo, para lá dos arrabaldes, é do domínio da fantasia filosófica e da admiração tolstoiana. É uma região onde estendemos as asas, mas não pousamos os pés. É uma região como a dos sonhos, onde nunca sentimos o contato da terra, porque ali, é tudo fluidez, um estado das cousas duvidoso, e não terminante, ou sólido ou morto. A biografia é sempre o estudo duma cabeça, como a de São Tomás, dum coração como de Jerônimo, duma vontade imperiosa como a de Napoleão, ou dum gênio sobrenatural como o de Paulo”. (PASCOAES: 2004, p. 22)

⁵⁵ Este segundo ‘livro de memórias’ retoma o período narrado naquele primeiro e supracitado livro, ou seja, vai da infância de Pascoaes até o começo da idade adulta, quando o poeta retorna a Amarante. Não há edição deste texto, que foi lido, em março de 2016, em sua versão em micro-filme, conforme disponibilizado pela Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa.

deslumbrado. No primeiro momento Pascoaes pareceu-me velho, muito mais velho do que eu imaginara. Nunca o vira antes e apenas o conhecia de antigos retratos. Mas essa impressão desfez-se logo. Ele era vida prodigiosa, ímpeto, espaço aberto. Sobretudo diante do Marão (apud VASCONCELLOS, 1993, p. 94).

No começo do ano 1952, falece D. Carlota, a mãe de Pascoaes, com mais de 90 anos. Os meses finais de Pascoaes, sobretudo novembro de 1952, são difíceis. Com os pulmões muito debilitados e recusando-se a se alimentar, deixa-se levar ao Porto para exames, mas logo queria voltar à casa. Diz sua sobrinha que, já moribundo, reacendeu nele o impulso de escrita, numa espécie de revezamento com a morte, em que entrevia com clareza a assunção do seu “anjo da infância”, como ele havia escrito em *Verbo Escuro*:

Na velhice, o Anjo da Infância aflora claramente. Torna-se leve e frágil a pedra do seu túmulo. A ressurreição aproxima-se. O homem vai sepultando, asfixiando a sua tenra infância, no corpo endurecido... Mas há um momento em que ela reage e se liberta. É a manhã de aleluia, a hora da morte (PASCOAES, 1999, p. 131).

Como um último retrato do poeta, neste instante do texto, trazemos um outro trecho de *O Susto*, romance de Bessa-Luís de 1958, no momento em que a narradora encontra-se, na ‘Casa da Obra’, pela primeira vez com o poeta José Maria Midões, Pascoaes:

O poeta voltou no fim de Maio. Mal o pude ver, que vivia muito retirado e aproveitava essa primeira lufa de instalação para saborear o incógnito na sua própria casa. Era um homem baixinho, com a candura arguta dos que se alimentam da humanidade inteira, devorando-a solidamente e sem fastio, na sua solidão; usava um chapéu e pareceu-me calvo (...). O rosto tinha, à primeira impressão – e depois notei isso sobretudo nos retratos – uma dureza hermética e essa serenidade quase patibular que define os grandes ascetas e os que se temem a si próprios. ‘Aqui está um homem de paixões’ – pensei. (BESSA-LUÍS, 1958, pp.15-16)

Num domingo, 14 de dezembro, às 21h20, Pascoaes morre. Deixara seu epitáfio, “Apagado de tanta luz que deu / Frio de tanto calor que derramou” e escolhera seu ataúde: “Pascoaes tinha escolhido um pinheiro, em forma de lira, para fornecer as tábuas de seu caixão. E ele espalhava no ar um aroma delicioso a resina e pinho

verde” (VASCONCELLOS: 1993, p. 103). A caixa de pinho que embalara seu corpo morto ressoava já naquela despedida trágica da infância, aos 7 anos, quando o criado António some da casa, carregando nas costas, também, uma caixa de pinho...

Conta ainda sua irmã que, durante o velório, o amigo escultor António Duarte lhe fez a máscara mortuária, e que, no enterro, Eugênio de Andrade e Henrique Paço D’Arcos leram alguns dos poemas de Pascoaes. Diz ela que chovia, no pequeno cemitério de S. João de Gatão.

Escolhemos como efígie, para o fecho deste longo capítulo acerca da vida e obra de Pascoaes, um de seus retratos que mais nos emocionam, feito por Jorge de Sena que, como sabemos, organizou um número da revista *Cadernos de Poesia*, em homenagem a Pascoaes, em 1953, muito movido pelo descaso crítico em que se encontrava o bruxo do Marão. Em 1965, na apresentação que Sena escreveu para a antologia de Pascoaes organizada por ele, deixou-nos este olhar certo, cujo reflexo melancólico e potente ainda hoje, nos assombra e comove:

Completamente só (apesar de representar o papel de patriarca para os seus irmãos e sobrinhos), sem mulher e sem filhos que não teve nunca, e com o seu perfil escaveirado de velho sátiro aposentado, a casa sempre aberta a todas as invasões de hóspedes, a ponto de não saber-se ao certo quem lá estava vivendo, e rodeado dos mais heteróclitos e poeirentos objetos, Teixeira de Pascoaes manteve até o fim a confiança em si mesmo que, se lhe dera as asas da mais rarefeita das poesias, o fazia, na bonomia aparente do seu convívio risonho, um adversário temível, capaz de com a mais simples piedade cristã, perder um amigo com uma frase certa. Na humildade rebuscada da sua poesia, há muito desse orgulho imenso de quem, no fundo, acreditava menos nos homens que na humanidade, e não se sentia preso a nada senão àquele mundo de que, através dos séculos, ele acabara sendo o canto do cisne. Um cisne, porém, muito mais águia do Marão que rouxinol bucólico (SENA, 1965, p. 20).

2. Pascoaes em seu tempo, saudade de quê?

Que tragédia não acreditar na perfectibilidade humana!...

– E que tragédia acreditar nela!

Fernando Pessoa

Conviver com os mortos, divagar entre ruínas é tudo para mim. Divago e reconstruo.

Teixeira de Pascoaes

Se a imagem literária carrega seu “poder de evocar”, o que evocaria uma imagem poética, metafórica por excelência, da própria poesia, que é a *saudade*? Quando a saudade deixa de ser apenas um sentimento, ‘amargo-contente’, ‘suave pungir’, para se fazer (e assim, conhecer-se, buscar-se em sua ontologia) imagem daquilo em que a poesia busca traduzir-se, como fica o sentir saudade, saudade de quê sente o ‘poema saudoso’, voltado assim à sua própria interioridade, cavando-se em sua imagem cuja matéria ambivalente são posse e desposseção?

Lembramos de uma carta de Luís Miguel Nava a António Cândido Franco, em que o autor comenta esta ‘quase’ tradução possível entre *poesia* e *saudade*, na obra de Pascoaes, quando se lê a saudade como ‘dispositivo retórico’. Nava afirma que, segundo tal perspectiva, “a satisfação que nos poemas de Pascoaes se manifesta terá menos a ver com o sentimento da saudade em si do que com a realização poética que neles, e através deles, tem lugar” (NAVA, 1995, p. 207), e assim arremata:

Quero com isso dizer que neles a saudade se ‘confunde’ com a própria poesia (...), isto é, que não existe senão como que encarnada nela, da qual, por essa razão, podemos considerá-la como um quase-sinônimo. Talvez chegássemos a um resultado interessante se, de cada vez que a palavra ‘saudade’ aparece nestes poemas, experimentássemos substituí-la pela palavra ‘poesia’. É possível que assim se nos tornasse evidente a sua equivalência, ou seja, que a saudade mais não é do que uma imagem, uma figura, de que Pascoaes se serve para designar, não a poesia em abstracto, mas a sua própria poesia, aquela mesma onde nesse momento a utiliza, e fora da qual o sentido de que aí a investe irremediavelmente se perde. (...) ‘Saudade’ é como que uma forma de esta poesia falar de si sem dizer ‘eu’ (NAVA, 1995, p. 207)

O desenrolar imagético da saudade, em suas mais diversas figuras e modulações, dá-se mesmo enquanto exercício contínuo, numa obra que podemos ler como *romance da saudade*, já que, para além dos limites narrativos do romance burguês conforme o conhecemos, há, no nomear um texto de ‘romance’, um entendimento, fundo, de que tal texto talvez não possa começar ou acabar, mas que se enrede num resgate denso de tramas circulares. Ruínas circulares, diria Borges, no conto homônimo. O romance como um labirinto, aberto por aquele narrador benjaminiano, que o experimenta à volta das fogueiras, com o dom de sua voz, rememorando (em invenções infinitas) “o real como estranheza iniciadora”, como diria Silvina Rodrigues Lopes (2005, p. 31). Do mito, anônimo, atemporal, oral, ao poema, conciso ou extenso, livre ou medido, o romance enquanto forma *romântica*, nomeada pelo Romantismo, talvez possa ser entendido como gênero aberto que acolherá as mais diversas formas literárias, numa reflexão filosófico-estética sobre si mesmo, expresso num leito de imagens cujo ‘ser da linguagem’ é duplamente visível e invisível.

Silvina R. Lopes refletirá sobre “o fato de as imagens nascerem da memória”, o que, de modo algum, significaria que a memória seja uma espécie de arquivo, diferindo assim daquilo que entendemos por “recordação, que nos orienta no agir cotidiano”. Na imagem poética, portanto, está em jogo uma “memória-interpretação-invenção” (ibidem) a que a autora vinculará, ao fim de sua explanação, o próprio ‘verbo escuro’ da saudade, citando Pascoaes (trecho de *Verbo Escuro*) e Vergílio Ferreira (trecho de *Invocação ao meu corpo*). A memória é processual, envolvendo um jogo móvel de *figura e fundo*, de claros e escuros, aparições e velamento, formas e esquecimento. O campo germinador do canto, que, voltado a si mesmo, reflete-se em sua propriedade de ausência. O excerto é longo, mas merece ser citado na íntegra:

A memória-interpretação-invenção é uma memória carregada de emoção precisamente porque nela se procuram os indícios do que nunca foi vivido; ela não é um produto, mas uma operação, um engendramento de imagens sempre enigmáticas, que detém na capacidade de ilusão a verdadeira força, a força criadora. É o que acontece na ‘visão’ poética, imagem incomensurável, porque imagem-aparição, algo como um relâmpago que pelo excesso de luz fulmina, uma exclamação que não se transforma em discurso, mas é nele que persiste, em excesso, a expressão do inexprimível.

Propor uma imagem para um acontecimento, como figuração, analogia ou semelhança é antes de mais fazer face ao que se retira, ignorá-lo sob o pretexto de o reconhecer. Essa imagem-máscara é uma barreira face ao vazio de sentido, mas não deixa de ser o índice de uma

dissimulação intransponível, por detrás dela não se encontra nada. Convocada pela escrita, uma palavra-imagem não se converte como tal em revelação. Na configuração dramática em que se integra, ela toma um valor que nada tem a ver com um destino traçado previamente ao poeta, mas com um desígnio da própria escrita: a apresentação do irreal como intensidade libertadora no limite do mundo.

O passado não é irrecuperável apenas por ser passado, mas porque o que nele vive é o que nunca se viveu. Diz Vergílio Ferreira: 'a saudade é isso, a súbita transposição do passado para um tempo suspenso, não o sonho impossível de se regressar ao que não volta. Não está essa impossibilidade apenas na irreversibilidade do tempo, mas em que o passado que se evoca é o presente que nunca foi. A saudade não o reconduz – **reconduz apenas o milagre da sua beleza**'. A evocação não garante o acesso ao passado como acontecimento potencial. Como ficção, que necessariamente sempre é, ela apenas pode ser uma espécie de método. Evocar as imagens do passado é como evocar as musas: trata-se em ambos os casos de uma disposição para a perda, trata-se de atingir um ponto de crise dos ritmos e das visões comuns para sobre eles erguer novos ritmos, novas visões.

Escreve Pascoaes: 'Eu? Pelo menos isto a que chamamos eu – este sobressalto iluminado, preso a uma forma indecisa, de momento, que lhe não pertence! Sim, sou eu – este delírio que me cria, a todo o instante, que me desenha (...) como o fogo desenha as suas chamas. Este delírio a si mesmo sucedendo-se, com tal rapidez, que não permite ver os grandes intervalos que o dividem'.

A experiência poética não é um processo de rememoração que vise a construção de um 'Eu' como mesmo. Através da sua persistência na continuidade temporal ela não deixa porém de nos colocar a hipótese de um movimento de subjectivação, indeterminável porque pertence ao próprio poema, o qual faz dom da existência a quem não existe ainda e persistirá no poema como uma voz potencial, uma fuga à História (LOPES, 2005, pp. 29-31, grifo nosso)

“Divagar entre ruínas, reconstruir”, mote de um sujeito poético que, em sua *divina comédia* pelos andaimes e espirais da memória, tem como guia a relação que esta estabelece com a palavra, através da duração e impressão das imagens evocadas, ou, pensando com Pessoa, através do que sobra do mata-borrão das imagens poéticas lançadas, no esboço da escrita. O centro da saudade, portanto, mais do que a retórica de subjectivação de um eu, fala da dinâmica de subjectivação da própria escrita, 'voz potencial' que nela se re-conhece, nela se adensa, nela se desfaz.

“A escrita é consciência do vazio na linguagem”, escreve Silvina R. Lopes num texto sobre “A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no *Livro do Desassossego*” (1990); texto no qual afirma que “Bernardo Soares é órfão de tudo, menos da literatura. É dela que conserva uma memória viva, memória de uma experiência intensa” (idem, p. 135), citando, como exemplo, uma passagem do *Livro do Desassossego*: “lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas,

onde já se prepara a prosa” (ibidem), até porque “Só não há tédio nas paisagens que não existem, nos livros que nunca lerei” (PESSOA, 2010, p. 143).

Evidenciando, na escrita, a consciência do vazio na linguagem, Soares lança mão de uma ética da desmemória (“a impossibilidade de começar ou acabar de escrever”) que conduz ao “nada de memória ou de identidade”: “ao destruir a ilusão de memória, a escrita não traça caminhos definidos que lhe confirmam o estatuto de uma genealogia, ela constitui-se antes como labirinto” (SILVINA, 1990, p. 136). O caminhar pela cidade, em Soares – contraposto à busca pela visão do invisível, enquanto ascese à qualidade ‘sombria’ e ‘fantasmagórica’ do real, já presentes na intenção inicial do caminhante pascoaesiano, ou seja, já caracterizando o seu ‘cismar’, o seu ‘divagar’ – é marcado, segundo Silvina R Lopes, por “formas da não-direcionalidade consciente, que orienta nesta escrita o encontro com o imperceptível” (ibidem). Demonstrando-o, ela cita o fragmento 174 do *Livro*, que curiosamente dialoga com o ‘mote pascoaesiano’: “Divago e encontro, encontro porque divago. Meus dias de criança vestidos vós mesmos de bibe” (PESSOA, 2010, p. 189). “A escrita”, enquanto “disponibilidade para o devir”, “pensado em termos de uma descontinuidade fundamental” (LOPES, 1990, P. 139) conduz a uma “liquefação gota a gota, de tornar-se fluido, do desfazer-se, do estilhaçar-se” que, noutros termos, assemelha-se ao jogo de memória e esquecimento na escrita da saudade, deambulando num bailado entre máscaras do presente e figuras tão antigas como a noite, numa soma improvável e não hierarquizada que leva aquele que lhe é atento à idiotia, ainda que *mágica*, de um *pobre tolo*. Sobre este processo saudoso da memória e do esquecimento em Soares, Silvina Lopes diz:

A sensação de liquefação (...) do desassossego corresponde em muitos fragmentos a uma travessia do fantasmático (o que resulta muitas vezes numa aproximação do fantástico), sendo que em alguns deles esta é movida pelo desejo de um antes da memória que conduz à evocação do materno ou do divino, nomes do pré-individual onde, tal como a noite, se procura refúgio.

O que nunca foi sentido como presença-acontecimento, quer por ser do domínio do sonho acordado, quer por ser apenas o que não se sabe, o absurdo, o irrealizado, é o que provoca uma saudade mais dolorosa, pois transporta em si o vazio de todas as coisas, transformando o ‘eu’ e o mundo numa paisagem deserta, impossível de suportar porque já nem existe o desejo de outra coisa que se oponha a tal desmesura (LOPES, 1990, p. 138)

Se, portanto, como o disse Vergílio Ferreira, “a saudade” não reconduz ao passado, mas “apenas o milagre de sua beleza”, ou, conforme Silvina, o poema, entranhado à imaginação evocadora, é “voz potencial, uma fuga à História”; de que lugar (quais as qualidades, os valores desejados deste ‘lugar’) a saudade se faz voz potencial, ou ainda, condução ao milagre de alguma beleza? Saudamos que tempo, que espaço? Que espécie de beleza arisca, interdita quase, deslizante, a perder-se, reacende a saudade, num jogo temporal cujo equilíbrio é precário? Saudade de um passado pleno de futuro, projeção utópica de sonhos sem lugar, navegação de um marinheiro que sonha ser marinheiro em sonho? Que vida supõe a saudade? Aquela apenas experimentada na radicalidade do desejo? Ou a soma dos afetos vividos sobrepostos aos perdidos e desejados, que pede ao poeta a sua constante e quimérica reinvenção, naquele corpo breve de sopro e desaparecimento, mas que no entanto, *sente-se*, a que chamamos a magia da ‘imagem poética’? Em *Santo Agostinho*, Pascoaes reflete sobre a qualidade do vínculo entre realidade, memória e escrita, numa ‘vontade conceitual’ que o leva a comparar a saudade aos ‘devaneios mais altos da matemática e da música’ :

Só a memória poética, trabalhando as imagens, lhes restitui o seu valor, a transcendência da sua intimidade idêntica à da nossa, pois há um ponto em que tudo é o mesmo ser. Quando atinge, em nós, esse ponto a lembrança duma rosa, então é a Rosa das rosas, ou um retrato da Primavera, oculta em cada pétala, mas tendo um corpo de deusa que nos pode aparecer. Então, a nossa memória é o Jardim do Éden, a Origem das cousas, toda em flor (...). D’ahi o nosso culto da Saudade; não desta ou daquela saudade, mas da saudade no infinito ou do infinito, como os devaneios mais altos da matemática e da música. Há dois gênios: Newton e Beethoven. Mas prefiro Cervantes e Shakespeare. Prefiro a palavra ao número e à nota; e, às ideias abstratas, as sentimentais ou encarnadas. *Amo o amor*, à João de Deus, em Soror Mariana e Santa Tereza, que o amor é celeste e terrestre, um reflexo de estrela num charco de água suja. Adoro o mar em Camões, o diabo em Gil Vicente, a estepe em Dostoievski, a Floresta Negra, em Shopenhauer, a tristeza no canto do sapo, e a alegria no canto da cotovia. Mas não amo o luar nos trinados do rouxinol, esse luar roubado ao piar do mocho e adaptado à arte parnasiana. E, se adoro a solidão, é que a ausência evoca uma presença misteriosa, talvez a da alma universal, a nossa própria alma com as dimensões do Vácuo tenebroso (PASCOAES, 1945, p. 258)

Sublinhemos um importante comentário de Pascoaes neste trecho: “o nosso culto da Saudade”. Se Pascoaes, que sempre associou poesia e sagrado, ligando, em seus anos saudosistas, a saudade à religião; o Pascoaes de 1945 já usa um outro termo para tratar dela: ‘culto’. Como veremos adiante, o problema de Deus enquanto questão ontológica fundamental move as buscas mais epigonais desta obra saudosa e, a escrita da saudade, enquanto consciência literária, desloca-se e é nomeada, e lida, como culto. Culto, cultivado, cultura: o *romance da saudade* é um exercício e rito poéticos que se descolam das questões religiosas sobre as quais assentam.

Saudade, um “reflexo de estrela num charco de água suja”, belíssima imagem condensada deste sentimento-ideia, perseguido na palavra, desenrolada em *romance*: jogo infinito, ritornelo. Algo sideral e luminoso, luz morta, “alma universal”, coletivo sem corpo, poeira galáctica, que só se dá refletida, via *imagem*, desdobrada na sua própria nuance fantasmagórica, sendo que essa espécie de desejo de infinito se dá num pequeno poço sujo de água, o corpo em vida, lotado de um húmus líquido de dor, mas prene de sua asa poética, o dom do extravasamento, que é, para Pascoaes, próprio do humano.

Esta imagem, motriz da saudade, é também imagem *matriz* do humano. Daí que, para Pascoaes, o sujeito seja *universal* e *saudoso*. Não por acaso, esta imagem ecoa de livro em livro, costurando, como uma cicatriz pulsante, este paradoxo vivo que é o sujeito, cujo autoconhecimento é *reflexivo* e *poético*, revelação espelhar, especular, fantasmagórica, da *coincidentia oppositorum*, que une ao de cima o de baixo, numa emenda em que ressoa a dúvida humana, o seu ‘quase’. A imagem já se maturava, em sua aposta dramática, em *O Bailado*, de 1921, vincada à figura central do *Pobre Tolo*:

A nossa alma existe na verdade? Ou será uma sombra emanada de outras almas que têm a mesma origem? Há horas em que eu existo. Sei que existo. Mas quase sempre duvido de mim mesmo. Toco-me, observo-me, concentro-me, e sou como um pobre tolo a querer tirar dum charco uma estrela arrefecida... Assim um homem de Ermelo (quem quiser vá lá sabê-lo!) lançava a rede no Olo para pescar a lua cheia! Sim: a nossa presença sobre a ponte de luar não é mais do que uma sombra descendida do Mistério. (...) Uma boca sem dentes... que não-de nascer, uma boca sem dentes... que caíram e, entre as duas bocas desdentadas, - dois traços de marfim sangrentos de desejos triturados. Eis aí o homem e toda a sua biografia. (PASCOAES, 1987a, p. 54)

Noutro instante ainda, no texto “Uma carta a dois filósofos”, publicado em *A Águia*, em julho de 1915, também o lemos: “Há uma relação tecida em lágrimas e trevas que prende inexoravelmente a estrela ao charco imundo, a alma ao corpo, Deus – Mesmo, divino e transcendente, ao Deus – Outros, noturno e diabólico” (PASCOAES, 1988, p. 181). Pascoaes, atento à saudade que projeta constante em todo ser vivo (um sujeito que se conhece justamente via ‘memória-interpretação-invenção’), somou-as a seu anseio e à sua contingência: o de fazer-se poeta, num tempo/espço batizado como ‘decadente’.

A efeméride finissecular, aliada à efeméride propícia de sua data de nascimento, faz com que Pascoaes, desde cedo, como vimos, leia a si próprio como ‘eleito da saudade’. A construção de uma autoria saudosa, com a dimensão que ganhou ao longo de seu tempo de escrita, pode ser lida como o ‘golpe de gênio’ de Pascoaes, criando-se a partir daquilo que desejava para si mesmo, concebendo para si o seu mito e destino poéticos. A mágica desta auto-atribuição bastante consciente, como o notamos nas inúmeras referências a este *sujeito poético* bastante colado à (auto)biografia do autor, auxilia-o na formação da membrana mítica que foi, aos poucos, se ajustando a seu nome. O ‘bruxo’, ‘mago’, ‘profeta’ do Marão... Não é raro lermos tais tratamentos ao poeta, nas mais diversas posturas críticas⁵⁶.

Pascoaes, portanto, faz-se num contexto específico, o fim-de-século português, onde o encontro de inúmeros discursos, não apenas portugueses mas em grande parte, europeus, apontam para linhas de forças de produção e compreensão cultural relacionadas a ideias de decadentismo, renascença, crise do cristianismo, crise do Romantismo, crise do sujeito, renovação de paganismos, revisão nietzschiana da potência do sujeito, nacionalismo, crise de representatividades políticas, assunção de direitos humanos, vanguardismo, colonialismo africano, entre outros. Encontrava-se diante daquela “dialética negativa” com a qual João Barrento definiu a ‘modernidade’, que, reagindo de forma ambígua aos impulsos progressistas de uma ciência forte, mas fria – cujo símbolo era a máquina –, trouxe à tona certa *ameaça melancólica*, espectro de sombra que acabou por pesar sobre grande parte da criação artística e da crítica cultural neste contexto de começo de século até fins da 2ª Guerra Mundial: das ruínas de um Rilke ao anjo da História de Benjamin; das asfixias de um Kafka à

⁵⁶ Imaginemos que esta ‘autocriação’ da autoria pascoaesiana, este ‘ajuste genioso’ de si a si, num tempo e espaço culturais receptivos a ele, também não possa ter passado despercebido pelo jovem Pessoa que, como o sabemos, nutria especial atenção aos casos de ‘genialidade artística’, não apenas em suas conquistas exclusivamente estéticas, mas também àqueles cuja fama conseguiu, de algum modo, se fazer, na encarnação de um “modo elevado” do ser nacional...

convalescença disposta a tempos perdidos em um Proust; de uma tristeza autoencenada mas crua em um Só de Nobre; às sátiras modernas em que “termina o século no meio de um apocalipse social, no meio de farrapos de declamações, farrapos trágicos de esfomeados” (LEAL, 2000, p. 39) de um Gomes Leal, que cantava o seu *Fim de um Mundo*, no ano de 1900.

Com que esforços responder a este ‘mundo’, em que os sujeitos ainda insistiam em respostas humanistas, no desejo de ser possível pensar num *humanismo progressista* utópico, messiânico, salvífico, de algum modo? Sobre a resposta de Gomes Leal, José Carlos Seabra Pereira escreve:

Essa autópsia poética do *Fim de um Mundo* não se pretenderá menos uma escarpelização da decadência portuguesa. Mas esbate a especificidade das chagas nacionais na nosografia da civilização ocidental; e desprome abertamente, quando não rasura de todo, a relevância quer da perspectiva tradicional de compreensão dessa decadência portuguesa como processo de declínio da grandeza histórica, quer a perspectiva estrangeirada (própria da Geração de 70) de compreensão da mesma decadência nacional, sobretudo como atraso ou marginalização relativamente à modernidade científico-sociológica triunfante na Europa transpirenaica. (SEABRA in LEAL, 2000, p. 13)

Impactado pela ‘morbidez política’ portuguesa, Leal deixa como prefácio de seu livro, uma carta “Ao Dr. Campos Salles, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil”, na intenção de que a recém-proclamada República brasileira encontrasse melhores desenvolvimentos do que a decrépita monarquia portuguesa. Apesar do tom apocalíptico e furibundo da carta, a vontade humanista de Leal aparece, levando-nos a perceber uma certa familiaridade, entre os discursos, simultaneamente de crítica e vontade de regeneração pátria, com o grupo da Renascença Portuguesa. Por exemplo, em trechos da “Carta”, Leal escreve:

(...) Há dezanove séculos que dura a civilização cristã: e ela caminha pavorosamente, a passos agigantados, para um enlaivecimento maior que o enlaivecimento romano. Acaso a dinastia dos banqueiros contemporâneos é mais honesta que a dinastia dos Césares, ou dos Augustos?... Não é. (...)

Todo o mundo contemporâneo caminha hoje, às cegas, às toneladas, como um morcego doido de sol, para um abismo – que é a *bancarrota moral*. (...) Quem é dissoluto, perdulário, amigo dos metais, dos deboches, dos pelotiqueiros, dos ribaldos e palhaços, não pode ser

uma consciência alada. As civilizações decadentes terminam sempre pelo amor do metal e da bestialidade. (...)

Estamos numa hora funérea da sociedade moderna: - cheira a cadáveres, ainda que, das bandas gélidas do Neva, soem palavras idílicas de paz. Chegou como que um momento de *desencanto* aos espíritos menos idealistas, ao verem que os Estados têm menos moral de que os reclusos das galés. (...)

(...) Sociedade formalista e falsa; beata e dengosa; mundana e amiga de *lausperenes*, pareces viva ainda, mas já estás violácea e podre: - porém, como foste um monstro curioso e célebre, comprometi-me a fazer a tua autópsia. (LEAL, 2000, pp. 42-44, grifos do autor)

Apesar da autópsia aparentemente desiludida e francamente revoltada, há no livro um ímpeto de que o cadáver reflorêsça, se não em Portugal ou nos velhos países, quiçá em promessas de outros continentes. No 3º poema do livro, “A Traição (autópsia de um Rei)”, Leal inicia a sexta parte com os seguintes versos: “Ó Mãe Pátria! Ó Mãe Pátria! – acaso é tão mesquinho / o homem, ou subiu tão alto nas esferas, / que despreza o país florido do seu ninho, / e o solo virginal das suas primaveras?...” (idem, p. 80). Um ‘retorno’ às qualidades simbólicas e naturais da terra está no projeto educacional que Leal defende⁵⁷.

Sobre o fim do século XIX, seus paroxismos e entrelaçamentos – com a diversidade de posturas estéticas e um fundo sentimento de desilusão que, também, por outro lado, se deixava arrebatado com as novidades vindas das conquistas científicas – muitas páginas nos deixou Fernando Pessoa, atento em demasia aos *sintomas* característicos (visíveis e encobertos) desse contágio envolvendo um mundo, simultaneamente em decadência e agitado. Dentre o amontoado volumoso da arca pessoana, o *Livro do Desassossego* assume lugar de destaque enquanto *testemunho* da angústia de um sujeito deslocado: de si, do mundo e de qualquer valor estável. A dificuldade de embarcar em alguma viagem nomeada ‘real’ dá a Bernardo Soares todo um arsenal retórico, fazendo uso de imagens de passagem, interstício, interlúdio, intervalo, limiar, como *lugar do eu que escreve*, lugar da escrita na modernidade.

O espaço simbólico desta prosa poética anuncia-se entre pântanos, ruínas, ermos: um lugar entre um comboio e outro, um parêntese entre nada e coisa

⁵⁷ Ele escreve, ao final da carta: “É na *educação da criança* que está a base e o cimento de todo o *mundo novo* a que anseiam as almas. Mas o que lhes cumpre ensinar? – Não muitas ciências profundas e complexas, que, enchendo o cérebro só de fórmulas e de teorias, deixam, as mais das vezes, o coração empedrado e vazio. – Cumpre ensinar-lhes o amor do trabalho; o desprezo das riquezas; o amor da vida simples; a bondade inoculada desde o berço; o horror da mentira sentimental e convencional; e o desdém de todos os aparatos ornamentais e triviais, que nem elevam a alma, nem dilatam o coração” (idem, p. 45)

nenhuma. A vivência iridescente desta *ruína* como paisagem exótica, luxuriosa, doentia já havia sido experimentada, com toda a afetação e requinte vocabular, pelos poetas decadentistas. O simbolismo, porém, aprofundaria este vácuo, tornando-o, não só consciência histórica, mas, também, consciência estética. A partir do recurso estético que o simbolismo acentua, nestes desdobramentos críticos do final do século, *todo o resto é literatura*. A consciência de que este vazio pode ser posto em jogo, desdobrado, recriado, oferecerá, ao sujeito, uma espécie de nova torre de cristal, ou digamos melhor, um novo paraíso “artificial”, abstrato, diferente do metafísico e não dependente de qualquer valor transcendental. Se não há maiores sistemas com que jogar, nenhuma crença que se mantenha absoluta ao ponto de podermos com ela nos chocar, jogamos conosco mesmos (e com leitores) por meio de textos. Bernardo Soares o dirá: “O que era antes moral, é estético hoje para nós” (PESSOA, 2010, p. 223), sobre a “ameaça melancólica” sofrida pelo sujeito, nas suas primeiras tomadas de consciência da modernidade, escreverá também João Barrento, em “O astro baço – A poesia portuguesa sob o signo de Saturno”, citando como epígrafe um ‘epitáfio’ desassossegado do *Livro* de Soares, que diz que “vivemos num lusco-fusco da consciência”:

A “ameaça” melancólica significa ainda, porventura, que a emancipação do sujeito no Ocidente, o processo histórico de sua autoafirmação secularizada na Modernidade, tem o seu preço e as suas consequências – não necessariamente negativas, aliás, mormente no domínio estético. (...) A melancolia das épocas de crise tem sido responsável, através de um mecanismo a que chamaria **desencanto reactivo**, por algumas das grandes produções culturais desse momento, incluindo naturalmente a poesia de teor elegíaco, de Camões e Milton a Hölderlin e Keats, de Goethe e Rilke a Paulo Teixeira e Fernando Pinto do Amaral. Ou (...) no dizer de Michel de Certeau, “proliferam em torno de uma perda” e “tornam legível uma ausência que multiplica as produções do desejo”. A ambivalência que, desde a Antiguidade (...), e até o conhecido texto de Freud sobre “Luto e Melancolia” (1917), informa quer a disposição melancólica, quer o modo e a própria forma (o dístico) da elegia, propiciou, na nossa época, um encontro feliz e esteticamente muito frutuoso, entre a constelação saturnina e o próprio processo constitutivo da Modernidade (...).

(...) Mas é dos pequenos impulsos da poesia, do seu trabalho de luto sobre as nossas perdas, que nasce afinal a tensão vivificante que desde os alvares da Idade Moderna tem ritmado a relação dialética entre a cultura e a civilização na Europa: a tensão entre afirmação e ceticismo, entre progresso e melancolia, entre uma vontade geradora das grandes aquisições materiais e uma imaginação que vem dando forma estética ao sentido subliminar da perda, que a tradição judaico-cristã desde

sempre alimentou na esfera mítica. (BARRENTO, 2006, pp. 69-70, grifo nosso).

Bernardo Soares escreverá seus fragmentos e, de passo em passo, repetirá que escreve para perder-se, escreve para jogar, escreve para ocupar o tempo vazio, escreve para sonhar, fazendo destas intenções o seu mote, distantes já do mote de Pascoaes, aquele “divago e reconstruo”. Porém, Soares é ainda *cria* de um século XIX e seu “livro”, portanto, não poderia simplesmente encenar uma jogada lúdica à Italo Calvino ou surrealista-matemática à Quenau. Todo o ensaio de libertação – o perder-se na *escrita* – tem em si o contraestímulo (estimulante) de falhar e de sofrer (por mais que ele insista em dizer *gozar*) desta falha geral. Ao mesmo tempo em que Soares é irônico e sustenta a inação como valor maior, ele é também melancólico e muitas vezes sua melancolia *age* em busca de ideais com que se recolher e reconhecer. Num dos diversos testemunhos que nos deixa sobre a sua ‘geração’ de angustiados metafísicos, múltiplos exilados, Soares, comprovando a leitura feita por Octavio Paz, associa modernidade e crise:

Quando nasceu a geração a que pertenço, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. Ébrias de formas externas, dos meros processos da razão e da ciência, as gerações, que nos precederam, aluíram todos os fundamentos da fé cristã, porque a sua crítica bíblica, subindo de crítica dos textos a crítica mitológica, reduziu os evangelhos e a anterior hierografia dos judeus a um amontoado incerto de mitos, de lendas e de mera literatura; e a sua crítica científica gradualmente apontou os erros, as ingenuidades selvagens da ‘ciência’ primitiva dos evangelhos; ao mesmo tempo, a liberdade de discussão, que pôs em praça todos os problemas metafísicos, arrastou com eles os problemas religiosos onde fossem da metafísica. Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram ‘positividade’, essas gerações criticaram toda a moral, esquadriharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza de nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. (...) e assim foi que acordamos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira.

Mas o criticismo frustre dos nossos pais, se nos legou a impossibilidade de ser cristão, não nos legou o contentamento com que a tivéssemos; se nos legou a descrença nas fórmulas morais estabelecidas, não nos legou a indiferença à moral e às regras de viver

humanamente; se deixou incerto o problema político, não deixou indiferente o nosso espírito a como esse problema se resolvesse. Nossos pais destruíram contentemente, porque viviam numa época que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquilo mesmo que eles destruíam que dava força à sociedade para que pudessem destruir sem sentir o edifício rachar-se. Nós herdamos a destruição e os seus resultados (PESSOA: 2010, p. 189-190).

Enquanto a geração anterior destruía por ter o que destruir, a geração de Soares é já herdeira desse vazio – as ruínas da destruição – mas num estado de não vinculação, sem compactuar com ela ou com o que ela foi contra: nem com o gesto de destruir, nem com o contra qual se moveu a destruição. Porém, quando tudo está arruinado, abre-se a possibilidade de semear o diferente, não o que resgata uma organização prévia ao caos, mas algo que se queira “novo”. Esta lufada inaugural será sentida e intensificada pelos filhos da vanguarda, esses que, ao invés de lamentar o *mundo perdido*, experimentarão forças disparadoras de novos sentidos. Pessoa, em seu todo – dos heterônimos a Soares, de António Mora aos demais e ao ortônimo – encenará exatamente esse *drama*, cada qual em seu papel, jogando o jogo de sua contemporaneidade ambígua, cada qual respondendo, a seu modo, a essa *decadência* entranhada e repelida, que lhes deu berço a todos.

2.1 Neopaganismos finisseculares

Narrei-me à sombra e não achei sentido.
Hoje sei-me o Deserto onde Deus teve
Outrora a sua capital de olvido...

Fernando Pessoa

Ó espelho inútil, meus olhos pagãos!
Aridez de sucessivos desertos...

Camilo Pessanha

A luz entrega o mundo, a sombra recebe-o,
comunga-o.

Teixeira de Pascoaes

Um pensador do mundo-(neo)pagão-a-vir foi António Mora⁵⁸, ocupando os bastidores da produção pessoana, em seu tempo de criação e publicação dos heterônimos, em revistas e antologias. Figura de bastidor, como dissemos, mas não por isso figura menos estruturadora do drama heteronímico⁵⁹, Mora nos define, conceitualmente, as principais posturas ético-estéticas dos três heterônimos, Reis, Campos e Caeiro; e nos mostra como o trio fundamentalmente é uma *reação* de cunho (neo)pagão à mundividência cristã e anticristã, subjetivista e metafísica, que desembocou, nos tempos de Pessoa, numa consciência de ‘degenerescência’ civilizacional.

A ela, os heterônimos responderiam *existindo* num outro tipo de *lógica*, só possível, evidentemente, por serem compostos por poemas e intersecções poéticas, já que uma das principais conquistas da heteronímia como *drama poético* vem do fato de, entre os autores fictícios, haver inúmeros diálogos e leituras críticas um do outro. Esse desdobramento, de autores inventados que se leem, chega ao leitor de um modo pungente, já que eles próprios, fazendo-se leitores de si mesmos, acabam por nos conferir, a nós, leitores em segundo grau, um lugar também neste drama, ficcionalizando-nos e forjando uma espécie de ‘mundo literário total’. A rede de enredos que a heteronímia tece, começa com esse desdobramento dos heterônimos em leitores de si mesmos. É no diálogo encenado, no qual entramos como leitores inventados, mais do que ‘leitores reais’, que a voz de Caeiro, por exemplo, se transforma na utopia de um ‘ser-Caeiro’, mais propriamente *poema-Caeiro*, descolada – quase ao máximo – de uma imagem autoral centralizada em Pessoa, embora esta imagem persista enquanto fantasma regente desta ópera.

António Mora, também discípulo de Caeiro como seu ‘continuador filosófico’, funciona como uma espécie de subtexto teórico aos heterônimos, numa quase-existência, já que pouco se pôs na cena dialógica como os outros três, trabalhando mais como suporte filosófico deles. Segundo Parreira da Silva (PESSOA, 2013), Mora parece aparecer pela primeira vez num texto de 1913, “Maneiras de bem sonhar nos metafísicos”, texto que faz referência à narrativa (prevista em 1907 – 1910) em que

⁵⁸ Figura de fundo, que pouco, portanto, aparece na produção que Pessoa virá a publicar ‘em vida’, mas que deixara muitos papéis e projetos de obras, incluindo a chamada *O Regresso dos Deuses*, agora publicada pela editora Assírio & Alvim, com introdução e organização de Manuela Parreira da Silva (2013)

⁵⁹ A organizadora Manuela P. da Silva, lê Mora como “provavelmente, entre os múltiplos autores fictícios pessoanos, aquele que mais terá se aproximado do estatuto de heterônimo” (PESSOA, 2013, p. 9).

Mora então se apresentaria, “Na Casa de Saúde de Cascais”, embora travestido de Dr. Gama Nobre.

Teresa Rita Lopes acentuará o nascimento de Mora anterior aos heterônimos, “no interior dessa Casa, como o louco-iluminado com a missão de diagnosticar e tratar o ‘morbo mental’ do homem moderno, com um nome que, ao princípio, foi um qualquer porque o que contava era a personagem em si” (LOPES, 1990, p. 198). Embora grande parte dos documentos de Mora, – este médico da cultura internado num sanatório – não estar datada, a crítica especializada sustenta a hipótese de que Mora tenha sido frequente a todo o tempo da escrita pessoana⁶⁰.

No “Regresso dos Deuses”, Mora estudará o paganismo em relação ao cristianismo, procurando mostrar como a passagem civilizatória de um para outro não aponta uma ‘evolução’, mas sim uma doença. Luis Filipe B. Teixeira, no *Dicionário Fernando Pessoa* assim o diz – chamando nossa atenção para as obras de John Mackinnon Robertson⁶¹, estudioso do cristianismo e de religiões antigas e autor contemporâneo a Pessoa, cujo nome abundava em sua biblioteca (23 livros), além de um dos primeiros a defender uma não historicidade de Jesus, que seria uma transformação do judaico ‘Joshua’, deidade solar.

Lendo a passagem do paganismo ao cristianismo como um movimento do pensamento concreto ao pensamento abstrato, que segue em constante processo de amplificação destas abstrações, Mora postula uma evolução às avessas, cuja única saída, saída sanatorial, é internar-se numa ética-estética objetivista tal qual a vivida pelos gregos: “My hypothesis that all progress is based on a degeneration: Seria a transição do concreto para o abstracto por uma perda gradual da noção clara e sadia do concreto?” (PESSOA, 2013, p. 40). E numa extensa explicação, apresenta sua leitura do atual contexto, em que “uma nova era pagã se tornou possível” (idem, p. 34),

⁶⁰ No espólio de Pessoa foram encontrados muitos documentos relativos a Mora, entre eles, o principal projeto de obra: *Obras Atlânticas a publicar: Athena – Cadernos de reconstrução pagã* (cujo diretor seria o próprio Mora), dividido em 4 cadernos: o 1º incluiria a) “Regresso dos Deuses: Introdução à obra de Alberto Caeiro”; b) “Prolegómenos a uma reorganização do Paganismo (Teoria Geral do Paganismo Novo); c) “Os Fundamentos do Paganismo (Contratase à ‘C. da R. Pura’ de Kant e tentativa de reconstruir o objetivismo pagão””; o 2º contendo “Introdução ao Estudo da Metafísica”; o 3º sem documentos; e o 4º caderno com um “Ensaio sobre a Disciplina”; a “Dissertação sobre o Artificialismo” e um opúsculo sobre uma “Dissertação a favor da Alemanha e do seu procedimento na Guerra Presente; e por fim, “Orpheu”.

⁶¹ Segundo José Barreto: “figura de proa do movimento racionalista e secularista britânico, foi um dos autores mais lidos e respeitados por Pessoa. (...) Entre as obras de Robertson lidas por Pessoa, [destaca-se] ‘Christianity and Mythology’ (1900), uma ‘Short History of Christianity’ (1902) e ainda ‘Pagan Christs’ (1903) – três obras que Pessoa indicou como fontes dos ‘Prolegomena’ de António Mora. (...) Terá sido [por meio destas obras] que Pessoa adquiriu muito dos seus conhecimentos sobre mitologia e simbologia religiosa, cultos pagãos da Antiguidade ou seitas gnósticas dos primeiros séculos do Cristianismo” (BARRETO in MARTINS, 2010, p. 737).

já que, com o desenvolvimento da arqueologia e da antropologia no século XIX, um novo olhar se fez à história das religiões e religiões comparadas:

Antes, procurava-se fazer aluir a metafísica do Cristianismo, ou a moral do Cristianismo, por uma crítica direta delas; hoje, essa metafísica e essa moral são aluídas, insensivelmente, indiretamente, por outro processo: a verificação de que há muitas outras metafísicas religiosas, às quais as do Cristianismo não sobreleva em sentido nenhum racional, muitas outras éticas que a do Cristianismo não supera em ternura, em beleza ou em efeito. Antes, o homem europeu ou cria ou descrevia, porque, confrontado somente com o Cristianismo, ou cria nele ou em parte dele ou em nada. Hoje, o homem europeu, conhecedor de cinco ou seis sistemas religiosos, pode descrever do Cristianismo para crer em qualquer dos outros sistemas; ou, não crendo em nenhum, tem todavia uma visão mais larga da importância da religião entre a humanidade, uma mais larga tolerância daqueles mesmos abusos e crueldades que quase consideravam próprios do Cristianismo (...). Esta emergência de diversos sistemas religiosos teve um resultado particular: o erguer o paganismo dos gregos e dos romanos à superfície; e ele passou de um fenômeno morto do passado a um fenômeno religioso a ser considerado, na ordem lógica, em paralelo com o Cristianismo. Pode dizer-se que o paganismo deixou de ser anterior ao Cristianismo, tomando lugar ao lado dele e de todas as mais religiões estudadas, num panteão sem hierarquias. Desde esse momento passou a ser possível um repensamento do paganismo (PESSOA, 2013, p. 35)

Ou, como diria Octavio Paz, “a partir dos românticos, o Ocidente se reconhece numa tradição diferente da romana, e essa tradição não é uma, mas múltipla” (PAZ, 2013, p. 70). E assim Mora ‘define’ o que entende por paganismo, negando o seu senso comum de ‘materialismo’ e invertendo-lhe a noção, também comum, de que se trata de uma postura religiosa alegre e ensolarada. É interessantíssimo notar como, definindo o paganismo, Mora nos apresenta os três pontos capitais do triângulo, em nossa leitura, da ética mais geral de Pessoa: a *resignação*, apresentada na poética do Fado ou do Destino, céu com que se *dignar* a existir; o *poder*, orientando as pesquisas pessoais sobre a noção de ‘gênio’ e ‘influência’ e fortemente/diabolicamente se fazendo *sedutor* e/ou provocador; e, o último ponto, o *drama do controle*, disposto tanto na relação que esta poética mantém – em jogo irônico – com o leitor, quanto na própria malha escrita que insiste em não ser(mos) capaz(es) de definir e diferenciar a experiência do real e seu anverso, a ilusão. O paganismo, portanto, segundo Mora:

(...) nem é materialista nem é estreito: é simplesmente o conceito do universo que estabelece, acima de tudo, a existência de um Destino implacável e abstrato, a que homens e deuses estão igualmente sujeitos; abaixo desse destino, a raça dos deuses e a dos homens, distintas em grau mas não em qualidade, ambas compostas por seres imperfeitos, ambas eivadas de injustiça e de capricho. O paganismo é isto, e disto derivam todas as fórmulas pagãs: a vulgar, que faz sacrifícios aos deuses e tenta propiciá-los, pois que, não sendo melhores que nós, são todavia mais poderosos; a chamada epicurista, que, considerando que os deuses não curam de nós e o Destino é inumano e indivino, acha que a vida não merece outra consideração que não um humilde estudo de como a poderemos passar com menos dor – pelo prazer intenso e breve, ou pelo longo equilíbrio dos prazeres -; e a chamada estoica, que acha que ao homem compete, como homem, submeter-se ao Destino e aos Deuses; como deus virtual, ter o orgulho intelectual de conhecer a necessidade dessa submissão. Pode alegar-se que o fundo do paganismo é triste; e de veras o é. Mas o pagão é um objetivo: vê as coisas e aceita-as, nem julga que serve de alguma coisa o criar ilusões para se julgar feliz se não fossem os mistérios (restritos na sua recepção). Foi o Cristianismo que trouxe à civilização ocidental a necessidade de substituir o universo. Não seremos injustos se dissermos que o Cristianismo foi na civilização europeia a primeira forma conhecida do ópio ou da cocaína (PESSOA, 2013, p. 34-35).

Triste, anti-humanista, objetiva, resignada: tal é a proposta moreana que poderia ‘curar’ um tanto de uma sentimentalidade agônica, doentia, vinda a lume com a metafísica cristã e exacerbada pelo ‘mal do romantismo’, que, nas palavras de Bernardo Soares, acontece com a confusão entre o que “nos é preciso e o que desejamos (...). O que é doença é desejar com igual intensidade o que é preciso e o que é desejável, sofrer por não ser perfeito como se sofresse por não ter pão” (PESSOA, 2010, p. 83). E arremata: “O mal romântico é este: querer a lua como se houvesse maneira de a obter. O pagão desconhecia (...) este sentido doente das coisas e de si mesmo. Desejava também o impossível; mas não o queria” (idem, *ibidem*).

Aderente intenso a estas manifestações da consciência crítica finissecular em transe para o Modernismo, Pessoa, em muitos momentos seus, dialogará com Pascoaes, cuja *resposta* à decadência – embora bem menos diversa que a de Pessoa – será dançada à roda de alguns pilares recorrentes, tendo como eixo a *resposta maior* que, em Pascoaes, será a Saudade. Ambos elaborarão, sobre um pensamento de fundo comum, o lastro de suas poéticas, ancoradas numa noção, particular em cada um, de renovo do paganismo ou *neopaganismo*. Se em Pessoa a concretização

do projeto (neo)pagão se dará na heteronímia, em Pascoaes ela resultará naquilo que alguns chamam de 'panteísmo transcendental', que, muito depois de ter sido 'escola literária' no 'Saudosismo', será o que sempre fora, este longo e arfante *romance da saudade*.

Haqira Osakabe descreve o ambiente finissecular, em seu sentido moral decadente e sua tentativa de superação ética pela estética, em conformidade com o que dissera João Barrento acerca da ambivalência entre melancolia e impulso criativo, em momentos de crise cultural:

Quando se fala em decadentismo e quando, pela primeira vez, foi feita a alusão a essa tendência finissecular, tinha-se pouca ideia das verdadeiras implicações desse termo. A glamourização da palavra acabou por atenuar o impacto da substancial transformação pela qual o século estaria passando, ocultando em boa parte o estado de profunda depressão que iria sofrer a Europa. E essa depressão resultava não tanto do declínio de um tipo particular de sociedade, mas da dissolução da tradição ética que o mundo ocidental teria erigido para si. Nesse sentido, o decadentismo foi muito mais do que uma assumida deposição de armas: foi a manifestação de um estado de espírito em que o homem sente-se mortalmente atingido no seu próprio cerne. O que 'salvou' a humanidade do mergulho completo em sua própria dissolução foi que o decadentismo vislumbrou para o homem e para a época uma saída estratégica, com a superação da ética pela estética, através do cultivo de um universo paralelo ao universo cotidiano, atitude que permitiria reorganizar e assimilar o que de excrescente parecesse àquele mesmo cotidiano. Assim acredito que o universo decadentista deva ser visto como uma imensa *reinvenção das sobras* do dia-a-dia, como se de um lado ficasse a matéria deteriorada e, de outro, o fluxo de uma sublime depuração (OSAKABE, 2002, pp. 30-31).

Publicado em 2002, o estudo de Haqira Osakabe, *Fernando Pessoa, resposta à decadência* concentrou-se, justamente, na leitura da heteronímia pessoana enquanto uma das respostas neopagãs ao seu contexto. A outra resposta seria a via ocultista, cujo caminho alquímico iria dar na imagem do 'deus menino', tão fulcral a Pessoa como a Pascoaes, embora de modo diferente.

Uma das lacunas que convém apontar, desde já, no estudo de Osakabe é a mais completa ausência do nome de Teixeira de Pascoaes. Nem uma menção sequer. Ora, num estudo sobre Pessoa, que ressalta especificamente o seu reacender pagão como resposta à decadência, não nos parece possível ignorar a importância de Pascoaes neste debate, que, antes de Pessoa, com seu *Jesus e Pã*, de 1903, já trazia

à cena portuguesa os afloramentos europeus de revitalização de estéticas pagãs; ele, para quem, na obra, a figura da criança divina, eterna promessa de redenção *perdida*, se faz central à compreensão funda da saudade... ele ficou de fora. Osakabe elege Antero como antecessor maior de Pessoa na elaboração da crise com a decadência, passando por outros nomes já de praxe associados ao modernismo pessoano (Cesário, Pessanha, Brandão), mas ignora por completo a importância de Pascoaes⁶². Mais estranho tal postura nos parece quando nos confrontamos com passagens explícitas em que o próprio Pessoa vincula, ‘pelo avesso’, Pascoaes e Caeiro, revelando aí uma direta influência e fazendo de Pascoaes uma espécie de ‘mestre por reação’ de Caeiro, o mestre dos heterônimos. Citemos dois excertos em que esta relação é colocada. Pessoa diz:

⁶² Citamos aqui algumas passagens da obra de Osakabe em que seria oportuno, à sua crítica, que comentasse a relação de Pessoa com Pascoaes: 1. Quando sustenta um Caeiro pagão como contraposição ao Ocidente cristão decadente, por exemplo: “Pessoa tentou em boa parte de sua obra ensaística, datável de 1914 a 1918, aproximadamente, justificar para a sua criação heteronímica uma motivação finissecular (...). A solução que Pessoa entreveria para esse declínio estaria no que ele mesmo denominou o surgimento de uma nova sensibilidade pagã, da qual Alberto Caeiro seria a grande e feliz expressão” (OSAKABE, 2002, p. 19). Ou ainda: “A invocação de nomes como Walter Pater, Oscar Wilde, de modo mais evidente, e de Nietzsche, de modo mais indireto, aponta para o fato de que Pessoa sabia perfeitamente com quem dialogava e contra quem se contrapunha no momento em que, como ortônimo ou como António Mora, dispunha-se à organização de um ideário anticristista que desse à obra de seus heterônimos justificativas, aparentemente além do estético” (idem, p. 77); 2. Quando fala de Campos como engenheiro saudoso, comparando-o a Proust e Bergson, neste trecho: “Campos (...) é imperfeito e escancaradamente o mais angustiado dos heterônimos. (...) o moderno engenheiro poeta afina-se neste ponto não só com a afirmação saudosista de seu país, mas sobretudo com um dos grandes cruzamentos temáticos que aquela época conheceu, sobretudo através das obras de Bergson, de um lado, e de Proust, de outro” (idem, p. 132); 3. Quando lê na ‘criança divina’ pessoana um regresso à natureza, como por exemplo neste trecho: “Pessoa se apegaria à Criança Divina como um modo de negação radical da degenerescência do mundo que o século XIX lhe havia ensinado. Só o sonho de uma criança essencialmente divina poderia vir em socorro da natureza excessivamente adulta e cansada do homem” (idem, p. 152); 4. Quando elogia o paganismo de Mora como um ‘paganismo heterodoxo’, esquecendo-se da heterodoxia religiosa que também marcou o paganismo cristão de Pascoaes, por exemplo no trecho: “A insistência do Ortônimo numa via subjetiva do paganismo teria desse modo não tanto uma função erradicadora do cristianismo, mas ‘disciplinadora’ das ‘emoções criadas pelo cristianismo’. O *Paganismo Superior*, obra a ser publicada pelo ortônimo, deveria conter as ideias básicas de um paganismo heterodoxo, de que o manuscrito de 1917 parece ser a peça mais consistente” (idem, p. 167); 5. E, finalmente, quando Osakabe lê em Pessoa uma espécie de ‘salvação negativa’ que, sem qualquer dúvida, encontraria um bom interlocutor em Pascoaes, já que sabemos que a ‘saudade’ carrega em si muito mais a volúpia negativa da queda do que o gozo abstrato das resoluções definitivas. Vejamos, por exemplo, um trecho de Osakabe sobre o assunto: “É que [o próprio Osakabe, em 1ª pessoa], vivendo em pleno fim de um outro século, em que se obscureceram as luzes de tantos sonhos, talvez o que mais me fascine no grande poeta seja a sua obcecada procura por uma via de salvação para aqueles que insistem em sobreviver, isto mesmo considerando o já sobejamente decantado Pessoa-demolidor. Que me entendam: nenhum dos pretensos projetos salvíficos que se revelam pela poesia pessoana pode inscrever-se numa perspectiva simplesmente constituidora. Basta se entender a radicalidade destituidora de um Caeiro ou a insuportável via sacrificial de sua alquimia para se entender que para Pessoa nenhuma salvação é pacífica” (idem, pp. 22-23).

Os pouquíssimos poetas com quem Caeiro pode ser comparado, ou por simplesmente fazer ou poder fazer que nos lembremos deles, ou por se poder conceber que haja sido influenciado por eles, quer pensemos nisso seriamente ou não, são Whitman, Francis James e Teixeira de Pascoaes.

Assemelha-se mais a Whitman. Assemelha-se a Francis James em alguns pontos secundários. Lembra-nos fortemente Pascoaes, porque sendo a sua atitude para com a Natureza, essencialmente metafísica, naturalística e pode-se mesmo chamar uma atitude absorta, como é a de Pascoaes, contudo é tudo isso inversamente ao que Pascoaes é do mesmo modo. [excerto 1]

Tanto Caeiro como Pascoaes encaram a Natureza *de um modo diretamente metafísico e místico*, ambos encaram a Natureza como o que há de mais importante, excluindo, ou quase excluindo, o Homem e a Civilização, e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam nesse seu sentimento naturalista. Esta base abstrata têm de comum: mas no resto são, não diferentes, mas *absolutamente opostos*. Talvez Caeiro proceda de Pascoaes; mas procede por oposição, por reação. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto – Alberto Caeiro. (PESSOA, 2004, p. 128).

Em *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, António M. Feijó trouxe, recentemente, um dos contributos críticos mais interessantes à leitura dos poetas citados no título, não apenas reiterando a vinculação poética de ambos, num jogo de ‘influências’ e intertextualidades tensas que estão no cerne de suas obras; como também, com alegre coragem, assumindo, logo no início, a sua posição como leitor de Pessoa, na contramão da crítica que se edificou sobre pressupostos de ver, na obra pessoana, apenas impessoalidade e fragmentação: “defendo a autoridade plena de Pessoa” (FEIJÓ, 2015, p. 7). Em relação a Pascoaes, sua maior atenção está em evidenciar o “sistema” daquela obra, sistema que Feijó entende ser “gnóstico”, tão preciso quanto os seriam os de Shelley ou Blake.

Num de seus ensaios sobre Caeiro (no qual Pessoa concentrará parte importante de suas questões envolvendo consciência e natureza), Feijó argumenta como aquele, Caeiro, se faz em relação-reação a Wordsworth, num intuito de melhor “corrigi-lo” e fazendo desta ‘correção’ a base de seu paganismo:

Wordsworth figura o excesso que afeta a poesia moderna, ao conferir a uma pedra eloquência, até mesmo capacidade de enunciar sermões. Esta persuasão homilética da natureza revela-se na leitura, durante muito tempo canônica, dos seus poemas como consolação (...). Aversa a esse excesso, a posição de Caeiro é descrita por Pessoa num crescendo retórico: ‘Perguntai a vós mesmos: que pensais de uma pedra

quando olhais para uma pedra sem pensar nela? O que vem a dar nisto: que pensais de uma pedra quando não pensais absolutamente nela? A pergunta é perfeitamente absurda, é verdade. O estranho é que toda a poesia de Caeiro se baseia nesse sentimento' [trecho da *Páginas Íntimas*, de Pessoa] (FEIJÓ, 2015, p. 44).

Feijó continua: “Esse ‘sentimento’ condensa um programa. Wordsworth e os poetas modernos pensam o objeto” (idem, *ibidem*) com o qual se relacionam verbalmente, ocultando a “irrepresentável coisa-em-si” kantiana. “Pessoa, identificando ‘Kant’ e ‘alma’” (idem, p. 45), fará de Caeiro a assunção desta recusa: “a posição anti-kantiana de Caeiro consiste numa recusa do exercício de conjetura, pois só pela conjetura se pode postular a existência do que não é perceptível. (...) Contraria-se assim em A. Caeiro a sedução de Wordsworth e a lógica de Kant. Ao duplo programa desta ascese chama F. Pessoa o ‘paganismo’ de Caeiro” (idem, pp. 45-46). Descrevendo-se a si mesmo como “o único poeta da Natureza”, “Caeiro persiste em censurar esse uso da prosopopeia endêmico na linguagem humana, que por todo o lado conjura objetos falantes, numa volubilidade que Caeiro deplora” (idem, p. 47). Este programa, como o sabemos, guiará toda a escrita heteronímica, chegando inclusive a Bernardo Soares que, pretendendo-se discípulo de Caeiro, buscará “reparar em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do *Mysterio*, mas directamente como florações da Realidade” (apud Feijó, p. 49).

O que a nós particularmente interessa neste desenvolvimento reativo de Pessoa contra Kant e Wordsworth é o lugar de Teixeira de Pascoaes, que Feijó habilmente traz à cena, num raciocínio irrecusável. Convém citar toda esta passagem, para depois voltarmos-nos às suas considerações mais dirigidas a Pascoaes:

Tal como acontece neste tipo de polémica implícita, Pessoa apropria uma característica da figura contra a qual se insurge, corrigindo-a pragmaticamente. Eis como o vitoriano Matthew Arnold descreve Wordsworth, num passo de ensaio que Pessoa conhecia bem, tendo-o sublinhado no exemplar de sua biblioteca privada: ‘Wordsworth’s poetry, when he is at his best, is inevitable, as inevitable as Nature itself. It might seem that Nature not only gave him the matter for his poem, but wrote his poem for him’. Uma tal interposição da Natureza como escriba revela-se, no caso de Caeiro, na ausência ou incorreção ocasional de estilo. Se o estilo é o homem, o poema da Natureza é inestilístico.

A parábola da pedra que precede expõe, por meio de citações cifradas ou claras, um confronto em que Caeiro, poeta *doublé* de filósofo,

se constitui simultaneamente como o contra-Wordsworth e como o contra-Kant. Em qualquer figuração de influência, todavia, uma filiação transnacional com frequência recobre, de modo evasivo, um encontro nativo saliente. A importância genética destas figuras, Wordsworth e Kant, determina a sua apropriação negativa (tal como a desenvoltura expressiva de Walt Whitman explica a sua adoção como idioma e possibilidade de fala para Caeiro e Campos). Mas o nome que estes nomes recobrem é outro. É, mais propriamente, o de **Teixeira de Pascoaes**. (FEIJÓ, 2015, p. 50). (grifo nosso)

O autor nos relembra que, já nos famigerados artigos publicados na revista *A Águia*, Pessoa ressaltava a ambivalência do transcendentalismo panteísta, já atingida por Pascoaes, resultante de sua “modalidade emotiva (...) que se revela numa combinação de contrários” (FEIJÓ, 2015, p. 50). Ou seja, aquilo que Pessoa nomeou como ‘materialização do espírito’ e ‘espiritualização da matéria’; assim, ‘para os nossos novos poetas, uma pedra é, ao mesmo tempo, realmente uma pedra, e realmente um espírito, isto é, irrealmente uma pedra’ (PESSOA apud FEIJÓ, idem). Naquele texto, Pessoa cita, como exemplo, os versos de “Elegia do Amor” de *Vida Eetérea*, de Pascoaes – “A folha que tombava / Era alma que subia” – com os quais, evidencia Feijó, Pessoa conversa, em seus versos elogiados por Sá-Carneiro: “Quanto mais desço em mim, mais subo em Deus” (idem, p. 51). Neste sentido é que Caeiro é aquele “Pascoaes virado do avesso”, em fórmula dupla que guarda não só a reação de Caeiro a Pascoaes mas a sua procedência dele, cuja “implosão de contrários” o mestre virá sanar, no seu esforço (que não convém relaxar) por uma economia da visão que corresponderia a uma economia da linguagem e do verso.

Tratar-se-ia, em Caeiro e Pascoaes, de dois esforços grandiosos e, embora ambos tenham gostado de dizê-los ‘espontâneos’, ‘naturais’, próximos da ‘criança’, a dialética inclusiva de Pascoaes, metonímica e prosopopaica, encontra no escudo de Caeiro o exercício da exclusão, o desejo de, “num dia excessivamente nítido” *ver-dizer* que “a Natureza é partes sem um todo”, como o diz Caeiro n’O Guardador de Rebanhos’, publicado pela primeira vez na revista *Athena* em janeiro de 1925.

Feijó, citando trecho do poema XXVIII do mesmo livro – aquele que, numa estrofe diz “Porque os poetas mysticos dizem que as flores sentem / E dizem que as pedras teem alma / E que os rios teem êxtases ao luar” (apud FEIJÓ, idem, p. 53) – e, trazendo outro texto de Pessoa, este já não tão conhecido, em que o poeta reflete

sobre a poesia de Pascoaes⁶³, sintetiza: “A conclusão parece clara: se a ‘pedra’ que Caeiro toma por objeto paradigmático da sua poética permite especificar uma posição metafísica pagã e inédita, o seu uso é polêmico, tendo Pascoaes como origem e fim” (idem, *ibidem*).

Sabemos que, posteriormente, Pascoaes leu Caeiro. Feijó cita trecho de uma espirituosa carta do poeta a seu amigo Ilídio Sardoeira (não se sabe de quando exatamente, mas certamente após os anos 40; a carta foi publicada primeiramente por Sardoeira em 1963): “(...) Quanto ao Caeiro, toda a sua poesia consiste em dizer que as cousas são o que parecem ser!! Que se as pedras tivessem alma, não eram pedras! Que ideias ele faz das pedras e das almas! Nem chega a ser infantil!... Não é assim?” (apud FEIJÓ, p. 54).

Feijó continua seu argumento, entendendo que a ‘crise mental’ que Pessoa confessa, em muitas cartas, ter vivido, em fins de 1914 e começo de 1915, não só parece ter sido insuflada pelo drama do entendimento poético que Pessoa vinha experimentando, mas também pelo lugar deste drama em relação à poética de Pascoaes e o seu efetivo *lugar*, com o seu círculo de adoradores na Renascença Portuguesa. É com estas palavras que Feijó encerra esse primeiro ensaio sobre Caeiro/Pascoaes, no capítulo II de seu livro:

Em março de 1914, Pessoa ainda se encontra, com reserva mental, aliás, entre os colaboradores de *A Águia* (a carta de rutura a Álvaro Pinto é de 12 de novembro desse ano). Os heterônimos que nesse ano se sucedem são uma contra-*Renascença* interiorizada, um reflexo do círculo celebratório que *A Águia* descreve em torno de Pascoaes. (O que não se faz sem custos: de janeiro a junho de 1915, Pessoa atravessa uma depressão profunda). **A magnitude do precursor regula o ritmo de criação dessas figuras.** Isto explica que o primeiro heterônimo, a surgir num vislumbre, para logo desaparecer por insubstancial, tenha sido, em 1912, Ricardo Reis. A fugacidade desta aparição inicial é dinamicamente explicável: Reis não era uma contração suficientemente severa face à magnitude de Pascoaes. (...) Caeiro é um antropomorfismo que condensa uma forma de sublimidade negativa, pretende corrigir toda a poesia moderna, reduzindo o movimento dos seus maiores à mais extrema pobreza. O programa deste

⁶³ Convém novamente citar aqui, o texto pessoano que consta, segundo Feijó, em *Pessoa por Conhecer* II, p. 355: “Peor ainda, é na poesia do snr T(eixeira) de P(ascoaes), a perpetua confusão entre o physico e o psychico e entre os mais sentidos. Isso denota uma perigosa e doentia falta de atenção às representações que na *psyche* se formam dos dois distintos ‘mundos’. Dizer que uma serra está ‘coroadada de neve e silêncio’ implica uma incapacidade em distinguir o caracter totalmente diferente dos phenomenos ‘neve’ e ‘silêncio’, um dos quaes é *visual* e o outro *auditivo*, no modo como são percebidos. (Quando virá o poeta cujos sentidos estejam em comunicação legitíma e sã com a Natureza?)” (FEIJÓ, 2015, p. 53)

antropomorfismo, 'Alberto Caeiro' é, de modo paradoxal, dissolver o antropomorfismo, endêmico na literatura do mais alto Romantismo, e eminentemente em Pascoaes, o qual consiste em figurar a Natureza como indivíduo e agente (FEIJÓ, 2015, pp. 54-55). (grifo nosso).

A partir da leitura de Feijó, constatamos que a profunda revisão do Alto Romantismo, operada por Pessoa na heteronímia caeiriana (mas não só nela) é, também, um processo de desconstrução da poética (e do lugar poético) de Pascoaes, pois, como parece ter sido notado pelo poeta, Pascoaes fora, ao lado dele, Pessoa, aquele que melhor leu, em Portugal, o Alto Romantismo, que lá chegara refratário.

Em Portugal, o Alto Romantismo será lido, com agudeza, um século depois de sua explosão germânica, tanto por Pascoaes quanto por Pessoa, mais do que por qualquer outro nome da literatura portuguesa. O que Pascoaes aproveita dele, entranhando-o, Pessoa experimenta filtrar, analisando-o, decupando-o à maestria do limite, na linguagem concisa e direta (mas não menos ambígua), de Caeiro. Como então desvincular estes autores, quando se trata, como no caso do estudo de Osakabe, de ler, em Pessoa, os modos de reação ao decadentismo que, como sabemos, tem, entre seus sintomas, uma crise oriunda do excesso romântico?

Sabemos que, às questões filosófico-estéticas, soma-se, em Portugal, o acontecimento político que insuflará ainda mais tais reações antidecadentistas, o 'Ultimatum'⁶⁴.

Já na segunda metade do século XIX, Portugal passara por uma primeira e autêntica revisão crítica, pelo crivo da Geração de 70. Essa geração, anterior a Pascoaes, contemplando-se em degredo e decadência, depois de todo um esforço corretivo, veio a nomear-se, em plena desilusão, de 'Vencidos da Vida'. Diante deste

⁶⁴ Nas palavras de Eduardo Lourenço, "O século XIX foi o século em que pela primeira vez os portugueses (alguns) *puseram em causa, sob todos os planos, a sua imagem de povo com vocação autônoma, tanto no ponto de vista político como cultural*. Que tivéssemos merecido ser um povo, e povo com lugar no tablado universal, não se discutia. Interrogávamo-nos apenas pela boca de Antero e de parte da sua geração, para saber se éramos ainda *viáveis*, dada a, para eles, ofuscante *decadência*. (...) Nem Herculano, nem Garrett haviam sentido assim a 'decadência' que também não lhes fora estranha. Entre a juventude de ambos e a da geração de Antero há a revolução industrial e a não menos prodigiosa revolução cultural do século XIX de que recebemos reflexos ou restos não desprezíveis (o criticismo patriótico da geração de Setenta faz parte deles) e com eles a consciência, por assim dizer, *física*, do que nos separava da maiusculada e então orgiástica Civilização. Começou então a doer-nos não o estado de Portugal, as suas desgraças ou catástrofes políticas, mas a *existência portuguesa*, pressentida, descrita, glosada, como existência diminuída, arremedo grosseiro da existência civilizada, dinâmica, objeto de sarcasmos e ironias, filhos do amor desiludido que se lhe votava. (...) O *Ultimatum* não foi apenas uma peripécia particularmente escandalosa das contradições do imperialismo europeu, foi o *traumatismo-resumo* de um século de existência nacional traumatizada (LOURENÇO, 1992, pp. 24-25).

cenário – que encerra seu círculo com o gesto desesperado de Antero suicidando-se – os homens do dobrar do século renovam-se, indo de uma mística nacionalista de tonalidade mais caricatural e dogmática, “a mais nefasta flor do amor pátrio” (LOURENÇO, 1992, p. 25), até a “mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal” (idem, *ibidem*), que, segundo o autor, acontece com a saudade (no saudosismo) em Pascoaes. Aquilo que foi entendido, portanto, como saudosismo, neogarrettismo, neolusitanismo ou até neorromantismo merece ser olhado com mais vagar, para que se notem as suas diferentes amplitudes e não se misture tudo num grande saco de felicidade sem fundo, prometida após o cansaço que se viu infértil, da geração anterior. Sobre esta hora, diz Lourenço:

Passado o momento da aflição patriótica, percorrido até o absurdo o labirinto sem saída da nossa impotência, voltamos à costumada e agora voluntária e irrealística pose de nos considerarmos, por provincianice incurável ou despeito infantil, uma espécie de nação idílica sem igual. O fim do século XIX, por reação ao criticismo devastador e impotente da década de Setenta, mas também como resposta à agressão do monstro civilizado (Inglaterra) verá eclodir a mais nefasta flor do amor pátrio, a do misticismo nacionalista, fuga estelar a um encontro com a nossa autêntica realidade, mas, ao mesmo tempo, expressão profunda sob a sua forma invertida, de uma carência absoluta que é necessário compensar desse modo. O Saudosismo será, mais tarde, a tradução poético-ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa a *mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal*. Mas nesse final de século a própria ideologia republicana se alimentou do ultranacionalismo da impotência gerado pelo *Ultimatum*. (...) O famoso ‘idealismo’ da República foi sobretudo ‘patriotismo’, este patriotismo como voluntária exaltação da entidade nacional regenerada pela supressão dos seus maus pastores e restituída ao ‘povo’ (idem, pp.25-26).

É retomada, na hora da irrupção republicana, uma imagem danosa de Portugal e portugueses como ‘idílios idôneos’, dando uma roupagem, ao caldo mitológico da cultura em questão, de sublimada fuga em relação à demanda de uma revisão crítica do discurso identitário. O nó cultural ou labirinto estaria na dificuldade em inverter de maneira crítica uma autoimagem confortavelmente salvífica e sublimada ou, também, confortavelmente decadente, “pobrezinha”. Entre uma autoleitura ‘agraciada’ e uma ‘desgraçada’, paira uma autocomplacência lodosa, e nestas horas, especialmente, a potência sombria dos mitos da *ausência* viriam assombrar a possibilidade de ação

político-cultural de seus leitores e escritores locais, levando-os a uma “vontade de exibição que toca as raias da paranoia, exibição trágica” (LOURENÇO: 1992, p. 76)⁶⁵.

Eduardo Lourenço argumenta, em seu famoso texto “Da literatura como interpretação de Portugal”, que, a partir do Romantismo, prepondera uma postura literária que coloca o escritor e a escrita debruçados sobre o tema da pátria, assumindo para si uma tarefa, sobretudo literária, de definição dos valores e raízes nacionais. Em *Labirinto da Saudade*, ele escreve:

Não se tem reparado muito naquilo que parece constituir a motivação mais radical e funda (pelo que significa como ruptura) de toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX. O que desde Garrett a estrutura no seu âmago é o projeto novo de problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autônoma que é a Pátria. E como o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, é a escrita, a problematização dessas relações é antes de tudo a problematização da escrita, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos, como o autor das *Viagens* o fará com sucesso raro. A partir de *Garrett e Herculano*, Portugal enquanto realidade histórico-moral constituirá o núcleo da pulsão literária determinante. A tal ponto, que nos parecem insignificante ou de pouco relevo aquelas obras em que essa motivação confessa ou oculta está ausente (LOURENÇO: 1992, p. 80).

As imagens de Portugal construídas pela Geração de 70 continuariam, então, ainda que com divergências em relação aos românticos liberais, guiadas pela dupla-face da moeda decadência *versus* restauração. Além das leituras fundamentais de Antero, Eça e Junqueiro, poderíamos pinçar, como um dos principais momentos para a leitura do imaginário mítico, na construção das *imagens de Portugal*, a obra *História de Portugal*, publicada em 1879, de Oliveira Martins⁶⁶. Já para Antero o valor positivo do

⁶⁵ Lourenço continua: “A graça portuguesa é *maligna* quase sempre, o que contraria um dos tópicos mais narcisistas da nossa tipologia mítica, a da ‘bondade de alma’, e ‘brandura dos nossos costumes’... Isto não significa que esse ‘idilismo’ da nossa imagem seja totalmente falso e sobretudo que não cumpra essa função de *encarecimento* de que precisamos para nos contentar um *pouco*, mas ainda aqui será necessário saber quem é o sujeito próprio dessa *mitologia*, quem concretamente foi fabricando como uma segunda natureza esta sobre-estimação das nossas capacidades, realizações, tanto individuais como coletivas. Sobretudo, quem aproveitou com elas ou delas se aproveitou. (...) Os Portugueses vivem em permanente *representação*, tão obsessivo é neles o sentimento de *fragilidade* íntima inconsciente e a correspondente vontade de a compensar com o desejo de fazer *boa figura*, a título pessoal e coletivo” (idem, pp.75-76) (grifos do autor).

⁶⁶ Na obra de Martins, o sebastianismo é então elevado a substrato máximo da cultura portuguesa. A sua *História de Portugal* ressalta a decadência do país após a derrota de Alcácer-Quibir e o seu

presente estava na necessidade de ruptura com o passado, porém, sublinha Motta de Oliveira, este romper com o passado não significa a ruptura com uma noção mítica de Portugal, pelo contrário:

O texto 'Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos' reelabora, na moderna literatura portuguesa, um tipo de visão temporal que se tornará, a partir dele, recorrente: a história portuguesa é vista como formada por dois tempos, um de grandeza e outro de decadência, o que se espera do futuro é um retorno à grandeza passada. (...) Este tipo de visão (...) acaba por filiar este texto a uma tradição que, pelo menos aparentemente, seria totalmente estranha às convicções de Antero: este tipo de visão histórica que tem sua origem matricial na "Écloga 4" de Virgílio, com sua visão prospectiva da idade de ouro, já havia sido expresso em Portugal, entre outros, por Camões em 'Os Lusíadas' e por Vieira em 'A História do Futuro', o que acaba por nos mostrar o quanto de mítico existe no pensamento anterior. O que ele espera, como Camões e Vieira o esperaram, é uma espécie de regresso à Idade do Ouro, em que Portugal era de fato um país, regresso obviamente impossível, pois não está fundado na realidade concreta da nação (OLIVEIRA, 1995, 49).

O ressurgir de uma estética e uma ética que apostassem no resgate do paganismo foi algo bastante frequente a todo o século XIX. Impulsionados por um pendor libertário e autogenesíaco proveniente do Romantismo, grande parte dos principais nomes literários deste século tiveram que se confrontar com o gesto de rever e recriar a necessidade de uma reflexão sobre estéticas pagãs, em diálogo com seu tempo. E como não poderia deixar de ser, os grandes autores deste tempo sentiram, na pele da obra, a urgência de buscar-lhe respostas⁶⁷.

ressurgimento em 1640, com a Restauração. O que garante essa ressurgência não são, para ele, fatores de ordem política ou social, mas de ordem cultural: os pilares da nacionalidade seriam *Os Lusíadas* e o sebastianismo: "Acabavam ao mesmo tempo, com a pátria portuguesa, os dois homens – Camões, D. Sebastião – que nas agonias dela tinham encarnado em si, e numa quimera, o plano de ressurreição. Nesse túmulo que encerrava, com os cadáveres do poeta e do rei, o da Nação, havia dois epitáfios: um foi o sonho sebastianista; o outro foi, é, o poema d'*Os Lusíadas*. A pátria fugira da terra para a região aérea da poesia e do mito" (idem, 54). Pascoaes, na sua leitura da história de Portugal, retomará a partir daí, já que este 'Portugal encoberto' com Alcáber-Quibir ressurgirá potente n'*Os Lusíadas* que, desde então, se manifesta pela saudade.

⁶⁷ Sobre esta mistura finissecular na formação de Pessoa, também o crítico J. Barreto diz: "Passando – como os contemporâneos modernistas Ezra Pound, Yeats e muitos outros – por diversas influências esotéricas detectáveis nas suas leituras (Swedenborg, teosofia, espiritualismo, astrologia, 'experimentalismo psíquico', etc.), o espiritualismo de Pessoa foi principalmente vertido nos moldes maçônico, rosicruciano e templário que o aproximaram, na fase de plena maturidade, duma versão gnóstica do Cristianismo. (...) a sedução do oculto pode até certo ponto considerar-se também fruto do movimento oitocentista de contestação das crenças e religiões dominantes – contestação a que não escapariam, no fim, a própria 'religião racionalista' filha do Iluminismo e o 'culto' positivista da ciência. O

Recapitulemos, agora, alguns momentos deste ensejo de (des)construção do Romantismo e renovação de aspectos pagãos como reação ao decadentismo. Um precursor debate deu-se com um texto de Baudelaire, comentado depois por Roberto Colasso, na obra *A literatura e os Deuses*. Contra o excessivo da metafísica cristã, antipotente e sobre-humana, levantou-se, principalmente na França, na sequência das poéticas românticas vindas da Alemanha e depois, Inglaterra, os ecos de um renascimento do deus Pã, renascimento que se abriria como um leito sobre o qual deitassem as estéticas finisseculares.

Colasso conta que circulara uma história, quase mito, em tempos já antigos: na época do reinado do imperador Tibério (14 – 37 d.C.), ouviu-se, certa feita, um grito ecoar por todo o mundo greco-romano, propagando a mensagem de que “O Grande Pã morreu!”. Este “relato” será depois registrado por Plutarco (46 – 120 d.C.) na obra *Sobre o declínio dos Oráculos*, em que narra a história do capitão de uma embarcação, que, navegando o mar Egeu, sentiu, subitamente, todos os ventos pararem. Uma voz então lhe chama, ordena-lhe ir a determinado lugar e, de lá, gritar alto o augúrio: “O grande Pã morreu!” Feito isto, o homem teria ouvido um refluxo sonoro, imenso eco, de lamentos e gemidos. Alguns padres da Igreja consideram este episódio lendário como marco final do paganismo greco-romano e anúncio da ‘verdadeira fé’, o cristianismo, em triunfo.

No entanto, embora tenhamos, em muitos sentidos, caminhado com (ainda que contra) e entranhado a mundividência cristã, ao longo destes vinte séculos decorrentes, hora ou outra escutaríamos o eco deste lamento, mostrando-nos como a ascensão do cristianismo se dá, se constrói e se nomeia a partir do mundo pagão. Cristo abre caminho sobre o corpo morto de Pã, e é por devir em Cristo que Pã, por conseguinte, não morrerá nunca, sendo parte sobre o qual o novo decorrerá: Milton, no século XVII, por exemplo, é um dos que continuariam a fazer ecoar este secular lamento: “Pelas praias, além, pelas montanhas / Triste como um gemido, ecoa um grito. / Por vales verdejantes, entre as folhas, / O gênio antigo suspirando foge, / Choram as ninfas nos bosques desolados” (MILTON, apud COLASSO, p. 36). O lamento sobre a morte de Pã, diz Colasso, animará muito da poesia romântica inglesa

casamento aparentemente espúrio entre as influências do racionalismo secularista e das correntes esotéricas e neopagãs em voga nos meios literários e artísticos da viragem do século marcou, assim, a formação filosófica e espiritual do livre-pensador Pessoa, que, sem renegar o seu ecletismo, acabaria, aparentemente, por pender para uma espiritualidade sincrética precursora de formas alternativas de religião que conheceram grande expansão a partir dos anos 70 do século XX” (BARRETO in MARTINS, 2010, p. 737).

e alemã e chegará, com forças, ao tempo de Baudelaire, que publica, em 1852, um texto chamado “L'école païenne” [A escola pagã], satirizando a maneira como ‘os lamentos sobre Pã’ haviam feito escola na estética neoclássica francesa, alienando-a de um olhar para o presente.

Neste texto, Baudelaire atenta para um perigoso e falsamente ingênuo alheamento pagão, já que o *mundo em processo de modernização* pede um sujeito atento, que saiba renovar a maneira de ver e rever os conceitos clássicos de beleza. No conto baudelaieriano, que guarda um tom de crônica, três sujeitos – entre eles o narrador, que se subentende próximo do autor – conversam num banquete comemorativo à revolução liberal de fevereiro de 1848, a ‘Primavera dos Povos’, quando um dos convivas levanta um brinde a Pã. O narrador-autor interpela-o, perguntando-lhe qual a relação entre Pã e a revolução. Ao que o suposto ‘pagão’ lhe responde, e o diálogo segue assim:

– Comment donc? Répondait-il; mais c'est le dieu Pan qui fait la révolution. Il est la révolution.

– D'ailleurs, n'est-il pas mort depuis longtemps? Je croyais qu'on avait entendu planer une grande voix audessus de la Méditerranée, et que cette voix mystérieuse, qui roulait depuis les colonnes d'Hercule jusqu'aux rivages asiatiques, avait dit au vieux monde: LE DIEU PAN EST MORT!

– C'est un bruit qu'on fait courir. Ce sont de mauvaises langues; mais Il n'en est rien. Non, le dieu Pan n'est pas mort! le dieu Pan vit encore, reprit-il en levant les yeux au ciel avec un attendrissement fort bizarre... Il va revenir (BAUDELAIRE, s/d, p. 44)

Depois desta resposta ‘bizarramente enternecida’ sobre o retorno de Pã, o narrador-autor pergunta-lhe se ele se considera pagão, ao que o sujeito responde que sim, sem qualquer sombra de dúvidas, já que “le paganisme bien compris, bien entendu, peut seul sauver le monde” (idem, ibidem) e para comprovar o que dissera, garante aos ouvintes que a deusa ‘Juno’ havia lançado a ele um ‘olhar favorável, até a alma’. Ele conta que estava, naquele dia, melancólico e triste, no meio da multidão, olhando o cortejo e pedindo ardorosamente pela aparição de uma bela divindade, quando então ‘Juno’ lançou-lhe seu olhar. É nesta altura do texto que um terceiro conviva, participante da cena, expõe aos leitores o ridículo dela, dizendo aos demais e ao pagão ‘enlouquecido’: “– Mais ne voyez-vous pas qu'il s'agit de la cérémonie du boeuf gras” (idem, ibidem). Ou seja, estavam todos num festival do ‘boi gordo’, com

mulheres ‘rosadas’ de olhares ‘pagãos’ e entre elas, Ernestine, que *representava* Juno, no Hipódromo e que havia dado ao ‘pagão’ uma piscadela com seu “*regards de vache*” (idem, p. 45). Como comenta Colasso, “a esse ponto, o diálogo, tão altissonante e visionário no início, se transforma em puro Offenbach, ou seja: num fragmento de espírito ‘boulevardier’ que precede, de pouco, a própria existência dos ‘boulevards’” (COLASSO, 2004, p. 13).

Depois de, ironicamente, ter transformado a cena grandiloquente numa paródia circense, Baudelaire inicia um diálogo-embate estético com Heine – seu interlocutor suposto, o poeta romântico alemão conhecido como ‘o último dos românticos’. Baudelaire, em resposta a Heine, coloca-se na pele de seus adversários, respondendo ao texto “Os deuses no exílio” que Heine publicara, meses atrás, na *Revue de deux mondes*. Neste texto, Heine diz que, enquanto estiveram exilados, os deuses passassem por uma espécie de ‘demonização’ proveniente do olhar lançado a eles pela cultura cristã. Esse olhar fez com que, embora seguissem vivos, os deuses pagãos passaram a atuar não a partir do Olimpo, mas de um ‘demi-monde’, ou mundo intermediário, ambivalente. Baudelaire comenta que, naquela altura, Paris estava de cabeça para baixo, agônica e banhada em sangue, esperançosa com os acontecimentos recentes puxados pela revolução, sendo um absurdo que um sujeito como o interlocutor do conto estivesse ali a pensar num ou noutro *fait-divers* pagão, alienante... Também do ponto de vista literário, ele diz, “ce n’est pas autre chose qu’un pastiche inutile et dégoûtant” (idem, *ibidem*) e brada àqueles que se dizem neopagãos:

Et vous, malheureux néo-païens, que faites-vous, si ce n’est la même besogne? Pastiche! Pastiche! Vous avez sans doute perdu votre ame quelque part, dans quelques mauvais endroit, pour que vous couriez ainsi à travers le passe comme des corps vides pour en ramasser une de rencontre dans les détritux anciens? Qu’attendez-vous du ciel ou de la sottise du public? (...)

Congédier la passion et la raison, c’est tuer la littérature. Renier les efforts de la société precedent, chrétienne et philosophique, c’est se suicide, c’est refuser la force et le moyens de perfectionnement. S’environner exclusivement des seductions de l’art physique, c’est créer de grandes chances de perdition. Pendant longtemps, bien longtemps, vous ne pourrez voir, aimer, sentir que le beau, rien que le beau. Je prends le mot dans uns sens restreint. Le monde ne vous apparaîtra que sous au forme matérielle (idem, *ibidem*).

O narrador, vejamos, não se distancia muito da postura romântica. A negação de mundo clássico ou pagão, conforme o Romantismo ensaiou, não é uma negação das mitologias das mais diversas, mas sim do culto estético à beleza plástica conforme uma *escola pagã*, uma escola neoclássica. Como herança da sentimentalidade romântica às sensibilidades em processo de modernização, encontramos a grande virada que se dá no conceito de *beleza*, tendo Baudelaire como um dos seus principais poetas. O culto da forma plástica por si só, diz ele, pode parecer ingênuo, mas é bastante perigoso. Ele insiste: não se pode renegar o desenvolvimento de uma filosofia e de uma experiência cristãs em favor de um culto deslocado, sem lugar, de um Pã que se encaixaria em qualquer contexto, forma fria. A crítica, portanto, de Baudelaire, a Heine e aos louvadores do neopaganismo da metade do século XIX, é uma crítica à estética neoclássica, em favor de uma modernidade ainda romântica e em processo de transformação. Dessa maneira, associando paganismo e artificialidade, culto de uma beleza plástica demasiada, afetação estética, acaba por associar paganismo e decadentismo. Exatamente o oposto do que farão Pascoaes e Pessoa. Isto tudo para assinalarmos como é difícil analisar termos e conceitos estéticos em trânsito entre autores e contextos diferentes e complexos.

No início do século XIX, em 1800, Hölderlin lançara o seu mote inaugural, na revista *Athenaeum*: “O sagrado seja a minha palavra”. Nos termos de Colasso, “o que é único em Hölderlin não é a percepção de uma nova evidência dos deuses antigos (...) mas sim a investigação sobre o ‘aspecto diverso’ que estes adquirem ao se manifestar no mundo moderno” (COLASSO, 2004, p. 36). Para Hölderlin, imerso já na ambivalência deste mundo, deus está “próximo / E é difícil de alcançar” (idem, *ibidem*). Este deus, agora, nas palavras de Colasso:

(...) ocultava, em si, outro, ainda mais secreto: não apenas o modo de acolher o deus mudou mas, também, a própria forma sob a qual o deus aparece. Em comparação com os gregos, ‘nós não podemos ter nada de similar’, garante Hölderlin a Böhlendorff. Até porque ‘nós estamos todos quietos, enfiados em invólucros, fora do reino dos vivos’. Jamais poderíamos, ‘consumidos pelas chamas, purificar a chama, que não conseguimos domar’. E ‘o trágico para nós’ é exatamente isto: esta mesquinhez da morte.

Hölderlin sabe que os deuses não podem reaparecer como um círculo de estátuas sobre as quais se levanta, de repente, a opaca cortina da história. Essa é a visão neoclássica, da qual ele foi o primeiro a desligar-se. Não, os deuses e os homens seguem o rastro de um movimento secreto que os aproxima e os distancia no tempo, como os

combatentes de um torneio. Entender a lei deste processo é tudo (COLASSO, 2004, p. 37).

Ainda no estertor deste mesmo século XIX, estará Nietzsche (que falece em 1900) assinando, no fim de sua vida, em Turim, alguns bilhetes com o nome de *Dioniso*, depois de muito ter escrito sobre uma desejada 'renascença' nacional. Nietzsche, figura já forte em seu contexto cultural, irá atualizar o arquétipo do poeta-pensador 'possuído'⁶⁸, em estado extático, e será um dos autores lidos e comentados por ambos, Pascoaes e Pessoa. Pascoaes, em *Duplo Passeio*, saúda o poeta filósofo alemão, invertendo a paixão da morte de Deus em ressurreição possível de Cristo:

Ó Nietzsche, sem o teu Anticristo seria impossível a nova ressurreição de Cristo. Não foi ele morto novamente pelos sacerdotes da sinagoga racionalista? Mataste-o para que ele ressuscitasse. O teu ódio de Poeta bateu-lhe na tampa do túmulo, quebrou-a. Eis a dádiva amorosa do teu orgulho demoníaco, a oferta do teu coração no seu derradeiro palpitar. O *Crucificado* é a última assinatura das tuas cartas, e também *Napoleão*, o Anticristo na cruz de cristo: dois maridos da mesma esposa. (...)

Cristo não trouxe a dor, tão inerente ao nosso ser como a carne o osso. Encontrou-a cá em baixo e quis remi-la. Divinizou-a e é a Dor celeste, a Virgem Mãe das nossas dores (...)

O mundo antigo, falecendo, legou-nos Jesus Cristo. Daquele imenso cadáver tombado ergueu-se aquele Espectro sobrenatural. Tomou figura humana perante as almas, que ele já existia desde a Origem, mas inominado e invisível. A embriaguez pagã ou infantil iludiu a sua Presença. Foi preciso o desencanto da aurora, a noite, para que o seu vulto de luar se desenhasse nas trevas (PASCOAES, 1994, p. 138)

É curioso pensar no impacto de Nietzsche sobre Pascoaes. Sant'Anna Dioniso chega a chamar o último de o 'Zaratustra do Marão'. Se ambos, como todos os demais contemporâneos seus, são oriundos ou herdeiros da revivescência pagã que

⁶⁸ Segundo Colasso: "Só em Nietzsche os deuses reaparecem com intensidade comparável à de Hölderlin. Do Nascimento da tragédia aos Ditirambos de Dioniso e aos 'bilhetes da loucura', sentimos vibrar nas suas palavras algo semelhante àquele pathos, desde que entendamos essa palavra à maneira de Aristóteles, ou seja: como termo técnico que designa o que ocorre nos mistérios, onde 'não se deve aprender, mas sim passar por uma emoção e ficar em certo estado'. Diferentemente dos seus contemporâneos, Hölderlin e Nietzsche não escreviam sobre os gregos, mas ocasionalmente, até conseguiam tornar-se gregos. (...) Nos cadernos de Nietzsche encontramos fragmentos que poderíamos atribuir a um pré-socrático (...), como este que remonta aos primeiros meses de 1871: 'No homem, o uno primordial se volta para si mesmo, olhando através da aparência: a aparência revela a essência. Isso significa: o uno primordial olha o homem – e, precisamente, o homem que contempla a aparência, o homem que vê através da aparência. Para o homem, não existe 'nenhuma via em direção ao uno primordial'. Ele é todo aparência'" (COLASSO, 2004, p. 50)

atravessa o Romantismo e não exatamente *contra* ele, Nietzsche o é a partir do berço mesmo do Romantismo, a Alemanha. Pascoaes, em alguns textos, compara Nietzsche com o seu biografado Paulo, fazendo deles um elo ígneo que, em seu entender, ressoa a parceria inalienável entre Cristo e o Anticristo, “o bem e o mal, dois gestos diferentes do mesmo ser psíquico” (PASCOAES, 1945, p. 26). Em *Santo Agostinho*, por exemplo, ele escreve, falando sobre sua contemporaneidade e o lugar dela no pensamento religioso:

Este planeta não é de Cristo, nem do Anticristo. Pertence ao senhor Fulano, ao senhor Beltrano e ao senhor Cicrano, um triunvirato onnipotente. Este mundo não é de Paulo nem de Nietzsche, dois entes paradoxais: um pagão martirizado em Jesus Cristo, e um cristão martirizado no seu orgulho de Titã, que o cinge como as cobras o Laocoonte... Nietzsche é vivo, desde a origem do Animal, esse vulto medonho a irromper da noite primitiva; Paulo é morto, desde o primeiro fantasma que surgiu da treva tumular, esse morto incompatível com a morte... Em Cristo ou no Anticristo, ambos aspiram à imortalidade. Aflige-os o terror do Nada, a angústia moderna, por excelência, que sucedeu à do Inferno. (PASCOAES, 1945, p. 26)

Em *O Homem Universal*, comentando a problematização que Nietzsche elabora do cristianismo enquanto enfraquecimento moral do sujeito, Pascoaes, no desejo de compreender o seu ‘pagão-cristianismo’, pergunta:

Será o misticismo de natureza patológica? É, se a alma for uma doença. Mas temos de atribuir então a esta palavra um sentido superior, uma força original ou processo de metamorfose. São Paulo e Nietzsche tocam neste assunto.

Se a doença pode exceder o seu papel destruidor e tornar-se criadora ou em *nova saúde*, também o alimento é outro processo de metamorfose, de humanização da matéria, como já afirmamos. (...)

Creio bem que o animal racional é de origem patológica. O orango humanizou-se, adoecendo. Fez-se hepático. Um mau fígado explica a nossa ferocidade requintada ou elevada a faculdade racional. Entende-se o mito prometeico e o drama esquiliano.

O homem atual é também *um novo doente* ou o início dum outro ser (PASCOAES, 1993, p. 50).

Seguindo o raciocínio acima, da doença provocadora de uma nova saúde, Pascoaes compara Santo Agostinho – este poeta “da fome do proibido” (PASCOAES,

1945, p. 100) – a Nietzsche. Pascoaes deixa evidente a importância que dedica a afetos ‘cristãos’, como a dor e o pecado, pois só a ‘fome sagrada’ ou o ‘mal sagrado’ são capazes de despertar o *sobrenatural* da natureza, num drama experimentado por aqueles que não se satisfazem ou saciam, mas que alinhando-se com o seu “sinal adâmico”, são aqueles das famílias dos santos e heróis a quem Pascoaes chama de *poeta*, cuja caricatura (e arquétipo) lemos no *Pobre Tolo*. Entre a vertiginosa busca por uma luz, ainda que báquica, e o controle tenso da recusa (de luz, inclusive) por Agostinho, Pascoaes escolhe este último:

Esta crença absoluta numa *realidade natural*, e o culto da mesma, leva-nos a uma atitude passiva, perante a Natureza, porque a aceitamos como ela é. Mas a atitude cristã é ativa, porque pretende corrigi-la. E esta pretensão é que é o sinal adâmico do homem. Nietzsche manda crescer as unhas, São Paulo manda apará-las. Na filosofia bailante do estranho Poeta, há um sentido talvez imortal, como o das forças cósmicas; mas tal sentido esconde-se, no ar, qual gênio alado das alturas. É uma visão vertiginosa que somente nos deslumbra. A obra de Nietzsche foi, na verdade, um deslumbramento. E chegou a ser embriaguez, tal a bachica virtude do seu estilo! Como é alcoólico o estilo dos bebedores de água! Bebem água e produzem vinho. Oferecem-no ao leitor... em cristalinas taças musicais.

Mas Agostinho, um remordido, diz: *não!* a tudo o que contraria o seu ideal religioso. Nietzsche diz: *sim!* a tudo o que for anti-idealismo. Agostinho ambiciona a perfeição moral. Mas o homem, ou seja este ou aquele, é um negador de si mesmo, para afirmar-se como representando um outro ser *imaginado*. (...)

A matéria espiritualiza-se, porque foi imaterial, ou por tendência hereditária. É um regresso consciente à sua origem, ao próprio seio do Creador. O Creador, lembrando-se de si mesmo, é a Criação. Notai a máscara saudosa que todas as cousas põem na cara (PASCOAES, 1945, pp. 101-102).

O impulso cristão, provocador (via dor-amor) da espiritualização ou ‘sobrenatureza’ do humano é, portanto, para Pascoaes, fonte necessária para a revelação da ‘máscara saudosa’. Pascoaes não descarta a herança cristã, mas busca filtrá-la de seus abusos históricos, re-significando-a, a seus modos.

Outro desenlace de uma estética romântica conduzida para laivos neopagãos, no fim do século XIX, sustentará o crescimento dos discursos identitários e nacionalistas que costurarão as ideias reformistas e as críticas civilizacionais do período. É neste sentido que, voltando a Colosso, entre as várias ideias vindas dos anos 1800, uma teve consequências desastrosas, justamente a moralização projetada

na ideia de ‘*comunidade boa*’, “onde são fortes os vínculos e a solidariedade entre os particulares, onde tudo se funda sobre um sentir comum” (COLASSO, 2004, p. 41). A procura da *nova mitologia*, no Romantismo, vinculada à ideia de revigoração da comunidade, já fora proclamada por F. Schlegel nas páginas da revista *Athenaeum*⁶⁹, mostrando como, para o grupo inicial do Romantismo alemão, “estava claro para todos que evocar os deuses significa também evocar a comunidade que celebra o seu culto” (idem, p. 47). Schlegel preconizou:

A nova mitologia deverá ser elaborada pela mais inescrutável profundidade do espírito; deve ser a mais artística de todas as obras de arte, já que terá de abranger as demais, ser um novo recipiente para a antiga, primitiva e eterna fonte da poesia, e ser, também, ela própria, a essência da poesia infinita, que resguarda os embriões de todas as outras poesias. (...) Talvez seja o caso de sorrir dessa poesia mística e da desordem que poderia resultar da multidão e da profusão das poesias. No entanto, a beleza suprema, aliás a ordem suprema, é apenas a do caos, e precisamente de um caos que espera só o contato do amor para manifestar-se num mundo harmônico, que era, também, o da mitologia e da poesia antigas. Porque mitologia e poesia são uma só coisa, são indissociáveis (COLASSO, 2004, p. 45)

Simultâneo, portanto, ao tédio finissecular, há um caldo comum formado por ímpetos renascentes, com pensadores e poetas estimulados por ideias humanistas de reformas civilizacionais, compondo aquela concreção do poeta como sujeito atuante enquanto *antena da raça*, como dirá, alguns anos depois, Pound. É nesta soma atmosférica de declínio e regeneração, acentuando um ou outro, que veremos agir toda uma ampla geração de poetas, num sentido largo da “literatura ocidental” enquanto tecido de relações, envolvendo uma grande parte das culturas estéticas, em suas depurações e desvios com relação ao Romantismo, e num sentido mais específico, segundo cada contexto cultural.

Como vimos, o final do século XIX em Portugal fez-se palco perfeito para o adensamento destes dois afetos culturais: tanto o decadentismo como as correntes de índole renascentes, como neogarretismo, neolusitanismo e saudosismo. Em todas elas

⁶⁹ Sobre o nome da principal revista do Romantismo alemão, lembramos que em 1924-25, Pessoa dirigirá uma revista com o nome “Athena”, publicando nela poemas de Caeiro (39 poemas), Reis (todo o primeiro livro de Odes, com 20 poemas) e trechos de António Mora. Antes mesmo disso, tinha publicado, em janeiro de 1920, um dos seus poemas ingleses, “Meantime”, numa das revistas inglesas mais prestigiosas de seu tempo (que teve uma longevidade impressionante, de 1828 a 1921), justamente chamada “The Athenaeum”.

um nó conjectural maior parece apontar para a ambivalência e a ambiguidade de um progressismo decadente, um idealismo cansado ou uma depressão que resulta num desejo de reforço idealista. A fusão destas paixões e suas críticas conduzem a um terreno estético bastante instável.

No ano de 1914, quando ainda estava ativo na revista *A Águia*, Pascoaes escreve a sua “Noite Lusíada” em *Verbo Escuro*, num texto que pode ser lido, sugestivamente, como ‘húmus’ da *Mensagem* pessoana:

I. O sol das Descobertas sumiu-se, no poente; o canto heroico e aceso entardeceu; é mística e nublosa canção, esparsa no crepúsculo; e a primeira estrela brilha, através do seu ritmo sombrio...

II. Marmóreas nuvens, cheias de outono, recordam aladas perspectivas dum mundo que se esboça...

III. Presentimentos, figuras, aparições, desenham, no ar, as suas formas incendidas... As árvores falam, no ermo, e a noite parece ouvir as árvores... Extáticos vultos montanhosos esculpem a face da distância, marejada de estrelas.

Há rastos de almas na paisagem...

IV. Ó noite de Portugal, onde vagueia a sombra do Encoberto! A sua voz é o vento, e a sua espada, fulgindo, incendeia os negros horizontes. O luar vem da prata puída do seu escudo, refletindo tristezas e lembranças... E o nevoeiro, que sobe dos vales, é a turvação das cousas que o pressentem... a sua presença, fantástica ainda, tomando relevo e cor.

V. É ele, o rei da Saudade, coroadado de estrelas, que regressa (PASCOAES, 1999, p. 45)

“A Noite Lusíada”, com sua cerração de ausências, é já prenúncio de alvorada messiânica, com um D. Sebastião feito rei da Saudade, saudado por uma voz esparsa na paisagem noturna⁷⁰. Num primeiro momento da obra pascoaesiana, o ressoar arfante do poema-natureza parece reforçar a qualidade enunciativa e fértil da noite, que, em simpatia com a paisagem, promete a luz: “A luz entrega o mundo; a sombra recebe-o, comunga-o”, escreve Pascoaes no prólogo de *O Bailado* (1987a, p. 8).

Se a obra tende para o noturno, há píncaros de luz na promessa do fim de noite, ao longo do *romance da saudade* pascoaesiano. Essa luz desejada, não poucas vezes, será lida enquanto necessidade de continuidade com a cultura pagã. No seio de um calendário ‘natural’ que circula entre as estações do ano, trazendo para experiência temporal humana tanto a luminosidade de um estio pagão quanto o

⁷⁰ A relação entre Cristo e D. Sebastião também é estabelecida em *Mensagem*, de Pessoa, através da cruz e do areal, dois símbolos de um sacrifício de cariz messiânico.

soturno frio dos meses cristãos. Enquanto Pã e Apolo, Ceres e Venus festejam o abril primaveril, na florescência corpórea de uma nudez sem pecado, espontânea e natural; Cristo, a Morte, a Dor e as alegorias da sombra permeiam a celebração íntima da queda, numa correspondência com o despojamento, a feiura e o recolhimento da paisagem invernal e noturna.

Embora noturno e feito de uma matéria sombria que se adensa, o poema pascoaesiano e seu pragmatismo discursivo apontam, sem dúvidas, a um desejo de alvorada, de reencontro, de, digamos, final feliz. Sim. Mas, olhando atentamente o passo a passo deste *romance da saudade*, ao fim e ao cabo nos cumpre indagar: será mesmo de uma felicidade ensolarada que se trata? Será mesmo de um reerguer nacional – pelo viés quiçá simplificador de um sentimento bastante subjetivo, abstrato, embora infinitamente poético – de que trata esta poética, o que ela almeja? *Saudade de quê?*, repetimos. É difícil precisar esta repostagem, que se apresenta tão difusa como um charco sujo em que (desejamos ver) refletir-se uma estrela. Falando sobre a “arte íngreme” da poesia, Silvina R. Lopes lê esta antiga dinâmica das correspondências (estrela/charco) como ritmo inaugural da analogia e, num ensaio sobre Herberto Helder escreve, num texto que podemos facilmente levar até Pascoaes: “A relação que a poesia estabelece com as concepções renascentistas de analogia entre microcosmo e macrocosmo (...) poderá ser vista como efeito da coincidência de movimentos de territorialização e desterritorialização” (LOPES, 1990, p. 17). Assim coincidem, no poema, na escrita poética, o “instintivo” e o “simbólico”, “a matéria-mãe-terra coincide com a matéria-energia-estrela” (idem, *ibidem*). Quando Pascoaes escreve que “contemplar é acumular espiritualmente” (PASCOAES, 1945, p. 25), ele está fazendo coincidir, na parêntese de sua obra – prender/perder –, a projeção visionante do vazio num reservatório móvel e potente chamado memória. A *hora emotiva* deste encontro, das coisas em suas imagens já quase desaparecidas (Eurídice sob o último olhar de Orpheu, com sua duração incomensurável no reino do imaginário), a essa hora encontro entre perecível e incessante, Pascoaes soube-o, *escrevendo*, chamá-lo *saudade*, hora que, para além do sujeito, *a escrita possibilita, a escrita é*. Por isso a leitura de que, como sugeriu o poeta Nava, *poesia* e *saudade* possam ser intercambiáveis no texto pascoaesiano. Pois se, e sobretudo, a *poesia*, desde os gregos, é a *arte da memória*, a *saudade* não deixa de ser, acima de tudo, uma arte poética, um *pleonismo*, no sentido mais vigoroso, da própria *poesia*. Iluminação da linguagem, pelo mergulho nela:

As palavras são côncavos – bilhas, esponjas, crateras – há nelas extractos de memória que dão para o abismo onde o segredo se torna mais secreto, as suas potencialidades de sentido dependerão do despertar dessas memórias. E a poesia como ‘arte da memória’ consistirá numa arte das iluminações onde toda a experiência se forma (fora delas existe apenas o cinzento e o esquecimento), sem qualquer relação com uma suposta transcrição da narrativa da memória vinculada à verossimilhança. Uma arte íngreme: abrir poros de luz, multiplicar os espelhos e com eles as formas. Contemplar em todas as imagens que se geram a zona obscura onde se desaparece por dentro da própria imagem, como Narciso, para florescer noutras imagens (LOPES, 1990, p. 17)

“A fonte de amor, que ‘inebria de morte os vivos’ e, o espelho de Narciso, aludem ambos à imaginação, onde mora o fantasma, que é o verdadeiro objeto do amor” (AGAMBEN, 2012, p. 149). “Levar eros a gravitar na constelação do fantasma”, diz Agamben, foi sempre a gesta maior do amor medieval.

Embora tivesse seu coração atado à figura de Cristo, Pascoaes sintetiza bem sua visão de mundo ‘universalizante’ já em 1903, com *Jesus e Pã*, elaborando ali uma crítica ao catolicismo e ‘respondendo à decadência’ por meio de um revigorar cristão-pagão, em que Pã, associado a Cristo, dignifica este último, livrando-o da carga penosa de uma tradição que, no entender de Pascoaes, não se permite valorizar o leve, o prazer, o corpo, tanto quanto a sombra, o peso, a dor. A nietzschiana necessidade de revisão da religião cristã, grande parte vinculada aos males decadentes, parece chegar a todos aqueles que buscavam entender a si mesmos, e às suas obras, enquanto resultados de uma *antena* que o escritor cumpriria, em seu entendimento de uma tal função social.

Também Raul Brandão, atento aos sinais estéticos e culturais desta época, escreve, em *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*, publicado em Lisboa, em 1896:

Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do Desconhecido de novo se estabelece. A Ciência, que por vezes arrastara a Humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim – bateu num grande muro e parou. (...) Para lá do muro é que está a Verdade e o Belo – Deus. E todas as criaturas se puseram a cismar, e sentiram a necessidade do Ideal. A Fé cristã, porém, embotara-se. Era preciso inventar-se outra coisa... (BRANDÃO, apud MOISES, 2006, p. 230)

Próximo à visão de Pascoaes, Brandão ilustra muitíssimo bem a necessidade de renovação do sonho, da metafísica e do mistério, compartilhada por alguns de seus contemporâneos, diante da racionalidade científica, que não oferece, ao sujeito, mais do que um ‘muro’ ao fim do caminho; e diante da derrocada da fé, que também já não garante ‘o além’ suposto, depois daquele ‘muro’.

Entre vozes mais ou menos esperançosas, mais ou menos desiludidas, viu-se o virar de um século renovando o desejo pelo desconhecido. Jung, coetâneo de Brandão, também nesta altura o dirá que se tratou de um momento propício ao reflorescer do pensamento mitológico, cúmplice ainda da mitologia romanticamente entendida – como pensamento e ética capazes de oferecer novas saídas à dupla crise da ciência e da religião, do positivismo e da metafísica. Desmanchados estes sistemas, mas ainda atuando em seus resíduos, veremos que o poeta finisecular é sensível à necessidade de resgate, de *renascimento*, como o dirá Pascoaes. Na conferência “A Era Lusíada”, proferida no Porto, em 1914 e publicada pela editora da Renascença Portuguesa, ele assim começa: “Os portugueses necessitam, portanto, de comungar a alma lusíada, camoniana, popular, que encerra, na sua essência de saudade, um alto e original sentido da Vida e do Universo” (PASCOAES, 1988, p. 155).

Resgatando termos oriundos de um nacionalismo romântico, como ‘povo’, ‘pátria’, ‘alma da raça’, etc., e somando-lhes uma alta carga de teor cristão, sustentando valores como ‘sacrifício’, ‘abnegação’, ‘heroísmo’, a *resposta* de Pascoaes à *decadência* assumirá, num primeiro instante, um caráter neorromântico, nutrindo a voz poética de um tremor profético, tal qual Blake perante a sua Londres transformada, num visionarismo poético, em Jerusalém Sagrada. O fundo judaico-cristão está totalmente ativo, aqui; porém, sua força vem agora de uma reinvenção que lhe é dada pela poesia e seu arauto, o poeta. Não são os dogmas e os padres da igreja os detentores, os visionários, da força e da ‘verdade’ cristã. Agora o pastoreio deste verbo está na boca do poeta, numa linhagem que, no caso de Pascoaes, vem de Milton, passa por Blake, dá as mãos a Victor Hugo: linhagem de poetas ‘religiosos’, mas simultaneamente, ‘malditos’ – já que o poeta “tira o espaço do sacerdote e a poesia torna-se uma revelação rival da escrita religiosa” (PAZ, 2013, p. 55), como dirá Octavio Paz:

Quase todos os grandes românticos, herdeiros de Rousseau e do deísmo do século XVIII, eram espíritos religiosos, mas qual foi de fato a

religião de Hölderlin, Blake, Coleridge, Hugo, Nerval? A mesma pergunta poderia ser feita aos que se declaram francamente irreligiosos. O ateísmo de Shelley é uma paixão religiosa. Em 1810, [numa carta] (...), ele diz: 'Ah, ardo de impaciência esperando a dissolução do cristianismo... Penso que é um dever da humanidade acabar com essa crença. Se eu fosse o Anticristo e tivesse o poder de aniquilar esse demônio para jogá-lo em seu inferno natal...'. Linguagem curiosa para um ateu e que prefigura a linguagem de Nietzsche dos últimos anos.

Negação da religião: paixão pela religião. Cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mistura de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais. O Cristo de Hölderlin é uma divindade solar e, num enigmático poema que se chama 'O único', Jesus se transfigura no irmão de Hércules (...). A Virgem de Novalis é a mãe de Cristo, e a Noite pré-cristã, a sua noiva Sophie e a morte. (...) Religiões românticas: heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões. A ambiguidade romântica tem dois modos, no sentido musical da palavra: um deles se chama ironia e consiste em inserir a negação da subjetividade dentro da ordem da objetividade; o outro se chama angústia e consiste em deixar cair uma gota de nada na plenitude do ser. (...) Embora a origem de todas essas atitudes seja religiosa, trata-se de uma religiosidade singular e contraditória, pois consiste na consciência de que a religião está vazia. A religiosidade romântica é irreligião: ironia; a irreligião romântica é religiosa: angústia. (idem, p. 54-55)

No ensaio sobre *Guerra Junqueiro*, o “poeta incendiário”, Pascoaes escreve que “nos nossos poetas mais notáveis, é mística a essência da sua poesia, se, porventura, existe diferença entre poesia e misticismo”, logo acrescentando que “os nossos poetas místicos são heterodoxos” (PASCOAES, 2004, p. 54). A arte, sem a mística heterodoxa, diz ele, “não passa duma obra plástica-decorativa, como qualquer paisagem na parede”, numa clausura que “asfixia a nossa alma, como no interior – vazio – duma esfera de vidro transparente” (idem, p. 55). A paisagem, enquadrada num vazio de parede, presa numa redoma de vidro, não vive, não respira, e portanto, não queima, não faz ‘tremor o nada’. Numa tentativa de diferenciar os recursos e alcances tênues da “arte”, Pascoaes difere a ‘forma’ da sua ‘explosão viva’, que, entre os sentidos, tem mais suporte na audição, por meio do som. Ele o expõe, num raciocínio que compara audição e visão, ou seja, o som (a vibração do corpo na linguagem, esse instante que logo desaparece, obscuro) à visão (a imagem mais ‘definida’ da forma, o pensamento crítico). Privilegiando a audição, Pascoaes é o poeta que busca uma forma cujo som ‘tempere’ o ver, para que a visão, aprendendo com ele a sua ‘forma fugidia’, possa também se tornar órgão da obscura forma sensível do

fantasma, inapreensível, que desaparece, ou seja, para que a visão possa se tornar órgão sensível do invisível⁷¹.

Pascoaes também irá enredar a Saudade a um propósito neopagão que, porém, não se exime de conviver – e conviver amorosamente – com o cristianismo. Neste sentido, o ideal pascoaesiano de resposta à decadência é tão radical quanto o de Pessoa e leva a uma aporia sincronista, não-evolutiva, mítica: em relação ao ‘degenerescer’ humano, não se trata simplesmente de ultrapassar o cristianismo. A solução de Pascoaes, solução *sem lugar, saudosa*, é somá-lo ao paganismo, num desejo de soma de tudo e comunhão total, cuja saudade seria a sua ‘máquina do mundo’.

Contra um mundo saturado de artificialidades, provenientes da ciência e do elogio excessivo da razão, a sensibilidade romântica aliará paixão e reflexão a um retorno ao corpo e à natureza, respondendo já a uma “nostalgia moderna de um tempo original” (ibidem), ou seja, abrindo lugar à *saudade* em pleno palco dos postulados modernos, revelando o substrato paradoxal deste sentimento de mundo, que alia mito e revolução. Algumas diferentes maneiras de se resgatar um ‘espírito pagão’ aparecem, como vimos, neste contexto, e é segundo este entendimento que poderemos encontrar a soma de valores que motivará Pascoaes em sua busca pela *saudade* como *valor de resgate comunitário*, em que a civilização, pelas mãos da história, se revolucionaria em direção a uma utopia ou sonho mais próximos de uma natureza, natureza essa que teria sido ou será ‘comum’ aos homens, num sonho de um ‘tempo original’, passado ou futuro. Paz escreve:

O culto à sensibilidade e à paixão é um culto polêmico no qual se desdobra um tema dual: a exaltação da natureza é tanto uma crítica moral e política à civilização como a afirmação de um tempo anterior à história. Paixão e sensibilidade representam o natural: o genuíno diante do artifício, o simples diante do complexo, a originalidade real diante da

⁷¹ Pascoaes escreve: “É certo que nenhum poeta se liberta da arte. E quem diz arte, diz matéria, plasticidade, argila ou mármore, som ou cor. Mas o som, a mais etérea das formas, nasce das formas mais brutas e pesadas. Tocai num diapasão de ferro, e todo ele parece desintegrar-se numa onda sonora que afasta, e é cada vez mais fina e sutil, até que se funde num silêncio, que talvez seja ainda harmonioso, antes de ser silencioso... (...). Nenhum poeta atinge a poesia pura, essa luz que sai da luz, esse aroma que exalam os aromas, a vida da vida, que já paira fora do tempo e do espaço. Por isso, predomina, em cada poeta, uma arte plástica. Antero é escultor, como Junqueiro é músico. E a nossa alma estará mais perto dos olhos ou dos ouvidos? A alma instintiva ou inicial está mais perto dos ouvidos; a intelectual ou final está mais perto dos olhos, que a visão é crítica e a emoção auditiva. Ver é já filosofar, definir; ouvir é sentir, e sentir é uma espécie de visão indefinida, que todos os sentidos participam da visão, ou claramente, com os olhos, ou obscuramente, com os ouvidos” (PASCOAES, 2004, p. 55).

falsa novidade. A superioridade do natural reside em sua anterioridade: o princípio primeiro, o fundamento da sociedade, não é a mudança nem o tempo sucessivo da história, mas um tempo anterior, sempre igual a si mesmo. A degradação desse tempo original, sensível e passional, em história, progresso e civilização, teve início quando, diz Rousseau, um homem cercou pela primeira vez um pedaço de terra e disse: 'Isto é meu' – e encontrou tolos que acreditaram. (...) A nostalgia moderna de um tempo original e de um homem reconciliado com a natureza exprime uma atitude nova. Embora postule como os pagãos a existência de uma idade de ouro anterior à história, não insere essa idade numa visão cíclica do tempo; o regresso à idade feliz não vai ser consequência da revolução dos astros, mas da revolução dos homens. Na verdade, o passado não regressa: os homens, por um ato voluntário e deliberado, o inventaram e o instalaram na história (PAZ, 2013, p. 44).

Motivado por um impulso de caráter mítico e revolucionário, Pascoaes também entende que não é, portanto, a própria ordem natural que se manifesta e se põe em causa nova, mas os homens, *agentes deste mundo* que, ao profetizar, reordenam, segundo a visão de cada um, o *sentido* de anterioridade que deve ser *renovado*. A ideia em si de uma 'nova anterioridade' já aponta para o caráter paradoxal do Romantismo, e portanto, do mundo moderno.

No sonho romântico, a comunidade desejada seria uma comunidade fundamentalmente *poética*, entendida a poesia enquanto ponte entre o sagrado e o profano, o individual e o coletivo⁷²: “O sonho de uma comunidade igualitária e livre, reaparece entre os românticos alemães unidos, ao amor, só que agora de maneira mais violenta e definida. (...) Novalis fala de um comunismo poético” (PAZ, 2013, p. 50). Por exemplo, Robert Southey e S. Taylor Coleridge vão conceber uma 'pantissocracia': a ideia de uma sociedade comunista, livre e igualitária, que combinaria “a inocência da idade patriarcal” aos “refinamentos da Europa moderna” (idem, *ibidem*). O Romantismo será assim uma 'outra face da modernidade': “seus remorsos, seus delírios, sua nostalgia de uma palavra encantada” (idem). A ambiguidade romântica, portanto, exalta “os poderes e faculdades da criança, do

⁷² É o que se pode notar, também, com Hölderlin em sua obra *Hipérion ou O eremita na Grécia*. De acordo com Paz, trata-se de um tema duplo: “o amor por Diotima e a fundação de uma comunidade de homens livres. Os dois atos são inseparáveis. O ponto de união entre o amor por Diotima e o amor à liberdade é a poesia. (...) Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como um ponto de intersecção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: todas essas oposições antecipam os temas centrais da poesia moderna” (PAZ: 2013, p. 50). Em Pascoaes, o amor poético que o protagonista Marânus experimentará pela Virgem da Saudade será o chão, terra, em que semear a vida nova, o deus-a-vir. A relação entre poesia, amor e comunidade encontrará grande respaldo na obra de Pascoaes e, no século XX, podemos ver uma retomada deste *topos* na poética de Maria Gabriela Llansol, dando seguimento ao sonho comunitário libertário sonhado, pelo menos, desde os românticos.

louco, da mulher, do 'outro' (...), mas os exalta 'a partir' da modernidade" (idem, p. 90). Poesia e religião, portanto, se imbricam no final do século XIX, trazendo, numa de suas marés, a ressaca *neopagã*, num desejo de pensar a *poesia como reconquista da inocência*:

(...) a morte de Deus provoca um despertar da fabulação mítica na imaginação poética e assim se cria uma estranha cosmogonia em que cada Deus é a criatura, o Adão, de outro Deus. Regresso do tempo cíclico, transmutação de um tema cristão num mito pagão. Um paganismo incompleto, um paganismo cristão tingido de angústia pela queda na contingência.

Essas duas experiências – cristianismo sem Deus, paganismo cristão – são constitutivas da poesia e da literatura do Ocidente da época romântica. Num e noutro caso estamos diante de uma dupla transgressão: a morte de Deus faz do ateísmo dos filósofos uma experiência religiosa e um mito. Essa experiência, por sua vez, nega aquilo mesmo que afirma: o mito está vazio, é um jogo de espelhos na consciência solitária do poeta; não há ninguém de fato no altar, nem mesmo essa vítima que é Cristo. Angústia e ironia: diante de um tempo futuro da razão crítica e da Revolução, a poesia afirma o tempo sem datas da sensibilidade e da imaginação, o tempo original; diante da eternidade cristã, afirma a morte de Deus, a queda na contingência e a pluralidade de deuses e mitos. (...) A poesia romântica é revolucionária não *com*, mas *com relação* às revoluções do século; e sua religiosidade é uma transgressão das religiões (PAZ, 2013, p. 59).

Transgredir a religião oficial e torná-la *poesia reflexiva* é um dos mais íntimos sentidos da saudade pascoesiana. Pascoaes, contra os sintomas de decadência, investe numa reconfiguração do cristianismo em que diferenciará o elogio do crepúsculo de um elogio à decadência. Lendo na sombra crepuscular um *altar do canto*, em seu próprio presente de obscuridade e perda, Pascoaes conferirá à poesia um sentido elegíaco, de *lamento fundo*, em que o perdido se revê na palavra, dissipando-se outra vez na espessura das imagens. Resgatar o perdido é um gesto órfico, que não o recupera mas saúda-o na *saudade*, que é a própria carne e sentido do cantar. Reagir à decadência compreende então ousar saudar o luto das coisas, do mundo, da natureza, dos seres. Ou seja, compreende não ceder (ou não ter cedido) aos impulsos 'maquínicos' da vanguarda, pois, diz ainda Paz, "o homem moderno se vê lançado ao futuro com a mesma violência com que o cristão se via lançado ao céu ou ao inferno" (PAZ, 2013, p. 40). Já no ano de 1945, Pascoaes ainda ironicamente o defende:

Os deuses nasceram da nossa voz, quando ela tinha super-genésica virtude, a cantar, ao som da lira. Mas, hoje, a nossa voz é fonográfica, pois não excedemos atualmente a nossa fotografia. O homem estilizou-se ou esterilizou-se numa existência de película, ao longo duma fita – esse trajeto do berço ao túmulo. Que é um cemitério? Um álbum de fotografias corrompidas. (...) O *jazz band* liberta-nos de Beethoven e Mozart, e o avião da filosofia platônica. E contra a obsessão da Poesia temos o Futurismo. E temos, enfim, o Cinema contra qualquer obra literária. (...) É o americanismo sucedendo ao helenismo. Depois de Atenas, Hollywood. O orango humanizou-se e desgostou-se. (...) Desatentos de tudo, da própria pessoa deles, que se lhes tornou fictícia, vivem e morrem como num estado de anímico alheamento. Intangíveis ao medo e à coragem, que não aderem aos seres abstratos, operam mecanicamente ou como simples complementos do aparelho voador. Estes demônios científicos da nova Mitologia, só um Dante motorizado, com uma boca de canhão, seria capaz de os cantar em versos explosivos de seis mil kilos (PASCOAES, 1945, pp. 186-187).

Crítico ao mundo desenfreado da velocidade, é sobretudo um outro *tempo* que Pascoaes saúda em seu canto. Este 'outro tempo', que se aproximaria da poesia, é o tempo da saudade, em que as coisas vivem numa dimensão difusa, de lusco-fusco, durando para além da própria matéria, extrapolando a realidade para além dos sentidos físicos. Há aí uma diferença fundamental: a diferença entre abstração e ausência. Se na abstração, conforme Pascoaes a entende, há uma fuga múltipla da carnalidade tensa e dramática, num rumo à superficialidade da matéria; na ausência, ao contrário, há a densidade obsessiva do fantasma, da memória, do desejo, do sonho: todos os predicados que lhe abrem o caminho da escrita, único *lugar* em que o real, na sua dimensão de visibilidade e invisibilidade, se conjuga, dramático, sem se *resolver*.

Sou ainda do tempo da pintura a óleo, da escultura em mármore, da poesia em verso e da candeia de azeite, essa luz substancial e doce, e não abstrata e deslumbrante, como a do foco elétrico. Adoro a musa de Vergílio já tocada de etérea palidez, e a lira de Orfeu que ressoa em todos os nossos sentimentos delicados. Tomo a sério (que a seriedade é óssea ou marmórea) não só as cousas como as almas. Sou dos que mudam o cômico em trágico, ou tolo (...). Por isso, me persegue um São Paulo e, agora, um Santo Agostinho, a confessar-se a toda a gente. Também o persegue a ele, o bem, essa realidade, e o mal, essa ilusão. Mas a ilusão tem outra influência sobre nós, que somos a própria ilusão personificada? (idem, p. 188)

Nos desdobramentos mascarados do sujeito, num jogo irônico da linguagem e dos afetos, qual seria outro o sentido de ser, além de *ser esteticamente*? Dotado de um ímpeto transfigurador, transgressor, *criador*, entendemos que o ‘humanismo’ pascoaesiano é uma atitude que envolve a escrita, e que o seu ‘dom quixote’, que sempre lhe servira de mentor durante toda a vida de sua obra, resultará na aprendizagem do *romance da saudade*. À imensa falta – ou, por conta de seu senso de excesso – do sujeito, a arte é um ‘dom compensador’: “Perdendo este dom compensador, fica cientificamente reduzido a uma espécie de balança abstrata, onde o peso é imponderável, o metro abstrato, onde a medida se esvai no imensurável” (idem, *ibidem*). Perdendo a íntima dimensão de vácuo espesso que é o sujeito, só se poderia olhar num “espelho abstrato que só reflete sombras mortas” (idem, *ibidem*). Quando tece seus comentários acerca de Santo Agostinho, Pascoaes também o lê como um habitante de um mundo crepuscular, que compara ao seu, dando-nos uma imagem belíssima daquilo que ele entende por ‘sombra’, enquanto substância poética por excelência. A sombra, enquanto metáfora do real, fala da qualidade especular e da ambiguidade estrutural do sujeito, “mediação simbólico-sacramental, mistério entre a lembrança e a esperança, [onde] a saudade adquire um perfil escatológico” (FARIAS, 1997, p. 298):

Agostinho aparece numa época moral crepuscular, em que não há ângulos nem arestas, mas curvas e contornos fugidios ou esfumados no invisível, ou que parecem desaparecer na bruma. É a ilusão da morte a pintar-se na paisagem. O sublime autor das *Confissões* irrompe desta penumbra (...). É ali, que o dia se torna íntimo ou escuro, ou absorto na sombra que nasce ou na luz que morre, pois a sombra é a luz a subjetivar-se, a transformar-se num sentimento triste de si mesma. É quando a alma das cousas, esparsa no ar, se introduz na nossa alma, para cantar a sua elegia (PASCOAES, 1945, p. 72)

Depois de se despedir de Virgílio, no poema “A Estrela do Pastor”, Pascoaes fala sobre o fim da sagração pagã do mundo em *O pobre tolo*: “O telescópio é que matou o Paganismo. O que descobrimos do mundo é o que resta do seu desencanto, ao ser contemplado pelos homens: - os escombros dum incêndio” (PASCOAES, 2000, p. 84). Na abertura de “O Verbo Escuro”, porém, no primeiro ‘capítulo’ da obra, justamente chamada ‘O poeta’, Pascoaes discursa sobre a figura do poeta enquanto agente primordial contra uma artificialização e mecanização do mundo, fazendo-se

vate de um canto antigo e sagrado, o único capaz de reagir à frieza e à fumaça do mundo contemporâneo, já que, como diz o primeiro aforismo do capítulo, “O poeta alcança os píncaros da Vida; e vem depois contar, aos outros homens, a paisagem contemplada” (PASCOAES: 1999, p. 43). Ele continua:

XI. Eu fui dado à luz elétrica deste século; o denso fumo industrial satura-me os pulmões; o ruído mecânico faz sangrar os meus ouvidos – e eu não compreendo, não assimilo esta Vertigem, que é de ferro!

XII. Fumos de fábricas, gritos das sirenes, velocidades, qual a vossa entoação espiritual, o vosso etéreo significado? Qual o sentido das palavras – Força, Vitória, Atividade, que modernos vates apregoam? Sois ocas palavras de metal... a bruta matéria a tornar-se nublosa, a incompreender-se. Hulha negra feita de nuvem de fumo.

XIII. Poetas, deixai cantar o vosso coração. A inteligência conhece a Liturgia, mas ignora a Divindade.

XIV. Cantai os Fantasmas e os Anjos; cantai os obreiros da nova Redenção – os que trabalham, em névoa de alma, o Relâmpago futuro. Cantai o que não existe... O resto é cinza (idem, ibidem).

Em sua épica saudosa, Pascoaes é um poeta incansável. Repete e recicla seu mote: “Conviver com os mortos, divagar entre ruínas, é tudo para mim. Divago e reconstruo”. Afinal, para além do trágico (res-)sentimento de ser cria de um mundo incendiado em ruínas, há esta matéria viva e potente capaz de fundir e transformar ausência em presença, presença em ausência: o poema.

No Capítulo “A Sombra e a Pedra”, de *O Bailado*, Pascoaes retoma a imagem da esfinge com quem, num face a face, se questiona. Consciente de que “a vida é uma força ilusória que nos impele e se multiplica em várias forças ilusórias, (...) batemos com a fronte nas cousas brutas que nos ferem e gritam aos ouvidos a sua inabalável existência!” (PASCOAES, 1987b, p. 34). Eis o que nos grita, em retorno, a esfinge. Porém, entre a bruta existência e a fagulha ilusória de nossa atuação, haveria, diz ela ainda, um espaço-lugar *quase* em que aconteceria um ‘mútuo acordo’, por ser paradoxal: a própria alma da saudade: “Se o sonho tocasse a realidade, o sonho, que é nada, dissolveria a realidade que é tudo! Mas entre a Realidade e o Sonho existe o *sonho quase realidade* e a *realidade quase sonho*. É o mútuo acordo, a própria alma da Saudade”. (PASCOAES, 1987b, pp. 35). A escrita: uma *realidade quase sonho*, um *sonho quase*

realidade, o lugar que Pascoaes soube ser aquele em que encarnar ‘a alma da saudade’.

2.2. A religiosidade da Saudade: do panteísmo ao gnosticismo ateoteísta

É neste idílio que eu ardo, sobre um
altar, em sacrifício ao deus ignoto.

TEIXEIRA DE PASCOAES

Sou uma pessoa que nunca vi – aquele
negro espectro que se eleva dentre os
escombros dum incêndio.

TEIXEIRA DE PASCOAES

Com Pascoaes, poderíamos afirmar que o homem moderno é aquele que confere a si mesmo o direito de contradizer-se, entendendo o fio da vida como uma sucessão de erros que não cumprem uma cronologia, mas antes, oferecem uma *galeria de imagens*, por onde a memória, erradia, *divaga e reconstrói*, experimentando-se no seu lugar maior, a linguagem, cuja excelência é a poesia, enquanto ‘estado humano’ ou ‘casa do ser’, para além de um gênero literário específico. O *dizer* esta via de erros, pela fantasmagoria lírica da memória, é justamente o que Pascoaes entendeu por *saudade*. Estado poético cujo exercício, via linguagem, seria o mais capaz de fornecer ao sujeito aquilo que o autor entendeu ser sua máxima: um retrato em simpatia (tensa) com as coisas, disperso com elas através do tempo, num arfar que corrompe as margens estáticas de noções como passado, presente e futuro.

Dentro desta compreensão do humano, a religião (ou as religiões) ocupam lugar de destaque. É na cultura religiosa que, segundo Pascoaes, o sujeito interpela-se, numa trama de questões que envolvem, principalmente, os temas da morte, do esquecimento, do tempo e da linguagem. As máximas agonísticas do humano estariam na boca esfíngica de alguns de seus pares, ao longo da história: São Paulo, o nome maior do entendimento da poesia-religião, para Pascoaes; Santo Agostinho, o pilar resistente da dúvida na vontade de fé; São Jerônimo e o tema da convivência amorosa entre a religiosidade clássica e a cristã. Antes de dialogar com esses nomes,

a obra mesma de Pascoaes, desde seu início, já se investigava em termos religiosos, unindo num enclave indissolúvel, poesia e religião, ou seja, fazendo da linguagem poética o lugar por excelência do humano em seu autoquestionamento em relação ao sagrado. É nela em que se revê, projetado, refletido, dito ou ‘encarnado’ num paradoxal ‘idílio’: este “altar” em que o sujeito segue ardendo “em sacrifício ao deus ignoto”.

Filho do fim-do-século, como vimos, Pascoaes adere com vigor às discussões sobre os destinos e lugares de deus (a morte, o renascimento, etc.) em sua obra, intensificando seu olhar às religiões pagã e cristã, embora não raro encontremos menções ao judaísmo, hinduísmo, budismo, etc. Há já, nos primeiros poemas, inquietações de fundo panteísta, que chegariam àquilo que Pascoaes intitulou ‘panteísmo saudosista’ ou ‘saudosismo’, misturando assim, à desenvoltura crescente da ideologia saudosista (alcançando sua forma mais explícita na revista *A Águia*), os seus primeiros questionamentos de fundo religioso. Desta maneira, tanto *Jesus e Pã* (1903), quanto *Marânus* (1911) e *Regresso ao Paraíso* (1912), embora alarguem as dimensões do religioso para uma filosofia poética do humano, ainda conduzem boa parte de seu intuito e raciocínio à identificação específica da cultura portuguesa, que teria na *saudade* (saudosista) a sua expressão poético-religiosa maior.

Nos artigos de 1912, publicados n’*A Águia*, Pessoa nos esclarece a respeito das características daquela que chamou de ‘nova poesia portuguesa’, próxima da que Pascoaes já nomeava como Saudosismo. Segundo Pessoa, a marca distintiva daquela poesia era a “ideação complexa – o encontrar em tudo um além” (PESSOA, 2004, p. 384), todavia, diferentemente do simbolismo, “absolutamente subjetivo” (idem, ibidem), “a nova poesia portuguesa, apesar de mostrar todos os característicos da poesia da alma, preocupa-se constantemente com a natureza” (ibidem), o que lhe confere uma qualidade ‘objetiva’. Embora, diga Pessoa, o grande poeta desta poesia “esteja por vir” (o “grande poeta proximamente vindouro, que encarnará esse auge”) – o “Super-Camões” – já Pascoaes se mostraria representante ‘maior’ dela.

O resultado poético da soma entre subjetividade e objetividade, ainda nas palavras do autor, resultaria em: equilíbrio; espiritualização da matéria e materialização do espírito e poesia metafísica. Ele explica-o, ‘demonstrando’ o caráter religioso desta poesia, fazendo referência a Pascoaes:

Por isso não tem ela poetas de amor, ou poetas ‘sociais’, ou outros assim, de gênero não-metafísico. Na nova poesia portuguesa todo o amor é além-amor, como toda a Natureza é além-Natureza. (...) Em um assunto aparentemente amoroso, Teixeira de Pascoaes transcende logo o amor, torna-o de grau para a religiosidade (...).

(...) a religiosidade da nossa atual poesia é uma religiosidade nova, que não se parece com a de nenhuma outra poesia, nem com a de qualquer religião, antiga ou moderna. Contrasta-se nisto com o simbolismo, que não tem religiosidade própria; e não a tem porque a que tem é católica ou quase-católica; vem do passado, é morte – ponto de capital importância, porque mostra nitidamente o caráter degenerativo e mórbido do simbolismo (idem, p. 386).

Esta ‘religiosidade’ da nova poesia portuguesa é, ainda de acordo com Pessoa, *panteísta*, não materialista e “diversa de qualquer poesia propriamente espiritualista, mas contendo elementos característicos do espiritualismo” (idem, p. 387). Para comprová-lo, Pessoa propõe uma análise comparativa entre as diferentes evoluções de poesias europeias (de distintas nacionalidades e períodos⁷³) em suas proposições metafísicas. Compreende, assim, o Romantismo como essencialmente ‘panteísta’, já que o “romântico (...) se sente parte da Natureza real, ainda que espiritualmente real” (idem, p. 395).

Em seguida, Pessoa defende a natureza dupla do espírito humano, que resultaria em dois grandes sistemas na consideração do real: o espiritualismo e o materialismo. Haveria, porém, outros tipos de ‘ideação metafísica’ que tentariam suprimir o dualismo, entre eles, o panteísmo – “admitindo a realidade a ambos os elementos da experiência” – e o transcendentalismo – “negando a realidade a ambos elementos da experiência, considerando-os apenas como a manifestação, não real mas ilusória, de uma transcendente e verdadeira e só realidade” (idem, p. 392).

⁷³ Ele compara o Renascimento (que teria o auge com Shakespeare) e o Romantismo (auge com Goethe). No Renascimento, “o espiritualismo puro e simples, em uma ou outra das suas formas. (...) Como vimos, o espiritualismo é o sistema que tem seu centro na realidade da ‘consciência’: logicamente, em seu temperamento, um espiritualista é um homem que dá atenção superior à vida interior e inferior à vida exterior. Toda a poesia da Renascença é de supor, portanto, que gire sobre assuntos ‘humanos’ e não da Natureza. Assim é: o que de supremo tem a poesia da Renascença é a poesia épica – isto é, da ação humana – e a poesia dramática – da ação humana mais essencialmente ainda” (idem, p. 394). Já no Romantismo, dá-se o contrário, “nasce a verdadeira poesia da Natureza, e aparece um novo gênero de poesia amorosa”. Em ambas um mesmo princípio: “o indivíduo comove-se até perder a individualidade, entrega-se. Mas não se entrega como (...) por vezes o poeta da Renascença fazia, por humildade; aqui, no Romantismo, entrega-se para ‘viver uma vida mais ampla’. Ora, o indivíduo não se entrega (...) a qualquer coisa exterior que não considere como ‘real’. Temos pois, em última análise, que o romântico representativo se sente parte de uma Natureza real, ainda que espiritualmente real. Estamos em pleno sentimento panteísta. Com efeito, desde o panteísmo materialista de Goethe ao panteísmo espiritualista de Shelley, o romantismo nada é senão panteísmo” (idem, p. 395).

Materialismo, espiritualismo, panteísmo e transcendentalismo seriam, segue Pessoa, articuláveis, produzindo combinações distintas, entre elas, a combinação mais radical, a do *transcendentalismo panteísta*⁷⁴:

O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente. Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que **a essência do universo é a contradição** – a irrealização do Real, que é a mesma coisa que a realização do Irreal – uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve. Dizer que a matéria é material e o espírito espiritual não é falso; mas é mais verdade dizer que a matéria é espiritual e o espírito material. E assim, complexa e indefinidamente... (idem, p. 393) (grifo nosso).

Poderíamos aproximar esta leitura do *transcendentalismo panteísta*, conforme Pessoa o leu, ao *ateoteísmo* derradeiro de Pascoaes, a formulação mais complexa que a *saudade* alcançou, ao longo do desenrolar de sua poética, nesta obra. Difere, porém, do inicial *panteísmo saudosista* pascoaesiano, o que estava se elaborando na altura da escrita do artigo pessoano. Poderemos inferir que, de algum modo, Pessoa já aí refletira sobre o desenrolar da *saudade* e os limites de sua profundidade, quando elabora esse sistema das configurações metafísicas do sujeito e do mundo, colocando o transcendentalismo panteísta no grau de maior complexidade? Como veremos, o *ateoteísmo* não se resume unicamente na “essência do universo” ser a “contradição”, embora tenha nela a sua base. O problema de deus, para Pascoaes, enquanto nomeação de um princípio religioso, vai além de uma postura metafísica crente ou descrente do par real/irreal. Uma vez inventado, poetizado, escrito – e a *Bíblia* foi sempre, para ele, um Livro maior – deus existe, embora, *não acredite em si*. Este é o desdobramento mais instigante a que chega a *saudade* que, como vimos, constrói-se

⁷⁴ É interessante notar como, de forma semelhante, Novalis qualificará o ‘gênio’ com uma função ou habilidade parecida com o que buscava Pessoa através do panteísmo transcendental: “Novalis indicará como a habilidade característica do gênio, significa conferir às ideias o valor de objetos exteriores e manipular objetos exteriores como se fossem ideias. De um lado, gerar ideias com envergadura suficiente para que se comportem como entidades vivas, autônomas ao sujeito; de outro, a operação inversa – recuperar os traços perdidos da imaginação produtora na gênese das coisas, reassimilá-las como dela. Como se vê, um desafio que demanda espíritos fecundos. *Romantisieren* - o romantizar – pouco se mistura com o vago devaneio autocomplacente. Tomado em sentido estrito, foi uma radicalização que se revelou, por vezes, demasiadamente árdua” (STIRNIMANN, apud SCHLEGEL, 1994, p. 12)

(“divago e reconstruo”) via literatura, ao longo de uma obra. Acima de tudo, e convém sublinhar, a religiosidade da saudade é poesia, muito antes que filosofia, a não ser que consideremos o poema enquanto linguagem filosófica por excelência, como o fizeram os pensadores do Romantismo alemão. Ou seja, cabe a nós lê-la, sim, em relação aos princípios religiosos com que dialoga, vendo como se embrenha pelo catolicismo, cristianismo, paganismo, gnosticismo e etc. Mas, sobretudo, cabe a nós lê-la em sua expressão poética ao longo da obra: de uma polaridade estática entre contrários que se revezam num ritmo ascensional, criando assim entre eles um movimento de gangorra (alteração, revezamento) entre polos sempre contrários (e fixos em suas qualidades), fazendo parte daquilo que o próprio Pascoaes nomeou como *verso escultural* e que, como veremos adiante, serviu para que alguns críticos lessem nele (no ‘verso escultural’) nada mais do que o verso clássico; enquanto outros viram ali o verso romântico.

No início portanto, na obra poética do Pascoaes anterior à sua participação em *A Águia*, lemos a saudade em seu ‘verso escultural’, ainda atrelada ao saudosismo e passando por um crivo crítico bastante ciente de suas fragilidades e excessos. Com o desenrolar deste *panteísmo saudosista* em algo a mais, antes ainda da elaboração do *ateoteísmo*, lemos, com as primeiras obras em prosa, uma renovação formal da *poética da saudade*, cada vez mais dissolvida em gêneros inseparáveis, misturando memorialismo, biografia, comentário, fragmento e aforismo numa *prosa poética* mais apta a dar expressão à mobilidade densa e trágica da saudade em seu oxímoro nodal. Num momento inicial da obra, portanto, vemos um Pascoaes explicando de tal modo a “essência panteísta e saudosa da alma portuguesa” (PASCOAES, 1987b, p. 169):

É assim que o **sentimento lusíada**, só por virtude de uma tendência fatal, por mero **instinto comovido**, ou melhor, pela sua ingênita força de saudade – interpreta e concebe o Existente. Desta concepção resulta uma forma original (e de um infinito alcance moral) de Panteísmo, a que chamei Saudosismo e não é mais que uma cristalização imperfeita da névoa amorosa em que se elevam, no Infinito, os cantos dos nossos Poetas... (PASCOAES, 1987b, p. 171). (grifos nossos)

“Sentimento lusíada”, cujo “instinto comovido” *interpreta* o “existente”, movido pela “força de saudade” cuja cristalização, ou seja, *forma*, está nos “cantos dos nossos Poetas”. Percebemos o foco *afetivo* desta *leitura do real*: trata-se de um sentimento, um instinto, uma força, algo que não vem da reflexão exclusiva de um ‘raciocínio frio’,

mas que ‘naturalmente’ ou ‘espontaneamente’ ‘sobe’ ao canto dos poetas, sendo estes aqueles que a revelam, que a mostram. No opúsculo de 1913, intitulado “O Gênio Português na sua expressão filosófica, poética e religiosa” lemos uma clara ‘resposta’ de Pascoaes aos artigos pessoais de 1912. Querendo esclarecer a ‘nova poesia portuguesa’ *a seu modo*, Pascoaes, abusa de termos como ‘alma portuguesa’, ‘gênio nacional’, ‘forma lusitana de criação’, etc., para diferenciar o *panteísmo saudosista* dos demais panteísmos:

“(...) a nova Poesia é verdadeiramente panteísta, dando-se ao espírito desta palavra uma vida nova e mais intensa.

A Saudade, casando o nosso ser com as Cousas, é certo que as anima, acendendo nelas uma alma.

Temos uma forma do Animismo que vem dos antigos egípcios e se encontra nas filosofias panteístas.

Todavia, como já deixei perceber, no Animismo lusitano as Cousas estão animadas da nossa própria vida. É por simpatia cósmica que a nossa alma transborda de nós, inundando de amor as cousas mortas que ficam a viver.

A vida externa e anterior ao homem e ao animal, na nova Poesia portuguesa, nasce da luta do nosso espírito contra a morte que o cerca; nasce da solidão misteriosa em que se esfuma a alma lusíada, a qual deseja povoar-se... esta *solidão* transparece quase sempre na nossa melancolia que é a feição mais vaga da tristeza... a tristeza em altitude nublosa, evaporada, tocando de alto, levemente, o nosso espírito a sonhar...

Como a lusitana melancolia difere do *spleen*, por exemplo...

O *Animismo saudosista* é original, portanto. Nem admira. O Panteísmo dos poetas estrangeiros que eu conheço, é bebido em livros de Filosofia; o nosso é bebido na mesma alma da Raça.

Lá fora, existem homens panteístas; mas nós somos o único povo panteísta, o que está provado pelas Lendas do norte, pelo nosso caráter religioso, pela nossa literatura autêntica desde os primeiros tempos, pelo gênio da Língua portuguesa, enfim, pela criação da Saudade (PASCOAES, 1988, p. 77).

A maquinaria do invisível afetivo do real é movida pelo *motor da saudade*, motor que, não apenas confere existência ao existente (faz com que o existente *viva*), mas que o faz por meio da possibilidade de rever-se, refletir-se, como num espelho, pelo canto, pela poesia. Ou seja: a saudade, via *canto*, torna visível o real, que é matéria afetiva de vínculos de invisibilidade, “instinto comovido” entre sujeito, natureza e ‘transnatureza’. As coisas se comovem e o canto deixa ver/ler esta comoção.

A experiência contraditória e dramática, porém, da metafísica poética do panteísta saudosista deve-se também à qualidade ‘sentimental’, ‘afetiva’, ‘comovente’

do sujeito. Se todas as coisas participam e comungam de uma mesma realidade, se todas as coisas se refletem umas nas outras, há, no entanto, um influxo transgressor, ‘transcendental’, que faz com que elas descubram em si um poder de elevação – amor – e de queda – dor. Numa escala evolutiva, se tudo *sente*, o humano é aquele que *sente mais* ou *sente de forma mais dramática*, porque *canta*, transforma o que sente em linguagem, sente *através* da linguagem. É quem pode *ler*, após ter aprendido em simultâneo com os livros e com a paisagem – que acabam por se entranhar – que há uma simbiose de ‘alma’, como diria o poeta, entre o eu e a paisagem, por meio dos seus fantasmas e sombras: “A paisagem é toda a nossa alma, exposta ao sol, aos chuveiros e ao lívido silêncio, de folha em folha, a tremer. (...) É a hora em que os mortos regressam ao túmulo e os vivos saem dele para fora” (PASCOAES, 1994, p. 108).

No ‘evolucionismo’ panteísta do início poético de Pascoaes vemos essa cadeia hierárquica em comunhão, que vai do mineral ao anímico, sendo o humano o grande agente transmutador da matéria, por força afetivo-espiritual congeminada ao canto, à linguagem. Há no poema “A sombra de Deus”, de *As Sombras* (1907), um nítido exemplo deste panteísmo pascoaesiano, mostrando-nos como se dá a ‘ascensão emocional’ de um “instinto comovido” (PASCOAES, 1987b, p. 171), onde alto e baixo, os opostos, se correspondem e completam: “o clarão da esperança, o alvor do dia, / É funda escuridão que se comove”. Trata-se de um poema longo, como é comum à dicção pascoaesiana, do qual traremos alguns excertos:

[excerto 1, início do poema]

E vi fazer-se, em mim, aquela Noite
Originária; a Noite primitiva
Que era o mundo em espíritos somente,
Verbo por encarnar em forma viva,
Em tenra cor alegre e palpitante...
Sonho, amor, esperança adormecida,
Vaga penumbra de oiro madrugante...

A Noite, virgem Mãe da Criação,
Das almas, dos fantasmas e de aquelas
Edênicas manhãs...
Manto de sombra
Que em suas dobras escondia estrelas!

Noite maravilhosa que, em seu ventre,
Dilatado, sentia germinar
Um braseiro de sóis, donde saíam,
Como extintas faúlhas, a voar,

Grande lágrimas de água e terra escura.

A Noite anterior, primeiro estado
Flúidico e invisível da Matéria;
Um sentimento apenas, desmaiado
Sopro de sombra, errando, no Infinito...

A Noite originária, espectro enorme,
Que em si continha a estranha Natureza;
O Tâmega, o Marão em brônzeos píncaros,
A Bíblia, a Esfinge, o vulto da Tristeza...
(...)

[excerto 2]

Ó Noite universal, Noite de horror;
Mas Noite criadora e maternal!
Eu bem te vejo, em mim, na minha dor,
E nos meus versos, ai, cheios de sombra!

(...)
Ó desmaiados
Cantos dispersos, vibrações anímicas,
Ondulações de névoa e de penumbra,
Rumores de luar, confusas vozes,
Remota claridade que se alumbra...
Ermas visões, fantasmas solitários;
Fantasmas de arvoredos e de estrelas,
De horizontes, de oceanos, de Calvários,
De pedras mortas e criaturas mortas!

Ó fumos espectrais que a Natureza,
Como um incêndio, exala, na amplidão,
Afundais-me na lívida tristeza
De alto segredo e perturbante enigma!
(...)

[excerto 3]

Saudosa, em mim, fez-se a antiga Noite...
Nos seres e nas cousas se infiltrou,
Desmoronando as formas e os relevos,
E tudo, dentro dela, sepultou.
E o mundo tosco e bruto se traduz
Em crepúsculo, em névoa, aéreo fumo...
O tempo é noite; o espaço é noite; a luz
É noite; o som é noite...
Ó noite imensa,
Feita de sóis, de pedras, de alvoradas!
(...)

[excerto 4]

O clarão da esperança, o alvor do dia,
É funda escuridão que se comove!
(...)

E em suas ascensões esplendorosas,
Nosso espírito é a nossa própria carne,

Que vibra e sobe, em ondas misteriosas
De mística harmonia e sonho eterno!

Os corpos irradiam sentimento,
Como as estrelas luz; como a açucena

[excerto 5 – trecho final]

(...)

A Criação é denso nevoeiro
Que dimana de Deus e o encobre todo;
E o roubo às nossas almas afligidas,
Que têm, nas asas, máculas de lodo.
Deus sofre no Universo; e nele vive,
Pregado e ensanguentado; e os astros são
Cravos que as mãos e os pés lhe dilaceram;
E seu perfil divino é escuridão!
E seu divino sangue é luz de estrela
Que das suas feridas, sempre abertas,
Escorre, e se derrama, e se congela
Em arvoredos, em ave e lírio triste!

E Deus suspira e geme, contemplando
A sua própria sombra arrefecida,
Mortificada e negra, cintilando
Constelações de lágrimas sem fim...

Sombra que o trouxe, ao peito, com amor,
E em seu ventre gerou...
Toda a criatura
Procede duma sombra anterior,
É verbo, por milagre, reencarnado.

Quantas vezes, nas horas emotivas,
Eu vejo etéreas brumas flutuantes,
Manchas que ondulam, íntimas auroras,
Hálitos de luar, sonhos distantes,
Em busca de dramático relevo,
Procurando, ansiosos, a tremer,
Um corpo que os projete sobre a terra,
E onde possam chorar, cantar, viver!

Ó misteriosas névoas indecisas...
Fantásticas saudades, que desejam
Achar as formas nítidas, precisas,
Que encontraram as pedras e os metais!

Assim o mundo, ó Deus, é tua sombra!
E tudo quanto, neste espaço, existe
É a tua estranha dor e imperfeição:
Tua parte mortal, noturna e triste
E frágil, mentirosa e transitória!
E onde estás, mais presente e verdadeiro
E mais vivo, talvez que em tua glória,
Em teu deslumbramento e luz divina!

(PASCOAES, 1996, pp. 138-145).

Mais uma vez a abertura do poema se dá com a visão noturna, naquele gesto pactual com a escrita: a comunhão entre canto e noite. A partir do rito reafirmado, pode-se iniciar o canto, cosmogônico: visão da noite, com o seu “verbo por encarnar”, “primeiro estado fluídico e invisível da matéria”, noite que é “um sentimento apenas” e origem de tudo, ventre invisível do visível, contendo em si a “estranha Natureza”, mistério ambíguo e fascinante que a tudo engloba, de onde tudo vem, e de onde o sujeito, que canta, vê. [excerto 1].

Estranha natureza cujo horror, além do maravilhamento, o sujeito reflete em si. A dispersão de “vibrações anímicas”, “ondulações”, “confusas vozes”, essa massa caótica e mista da matéria desorganizada, desperta, afetivamente, o sujeito, levando-o à visão dramática da morte de si e da natureza, “ermas visões (...) de pedras mortas e criaturas mortas”. Já não é a noite – límpida em seu silêncio – a causa da “lívida tristeza” deste sujeito, em comunhão com as coisas. É a própria Natureza que, irmanada a ele, reflete dele o impreciso de sua expressão. Se a voz do sujeito é oscilante, a da natureza também é “fumo espectral” que consome “como um incêndio” toda a consciência da matéria [excerto 2].

Originado da noite e projetando em si e nas coisas esta origem comum, o eu se faz saudoso. A noite, nele, é agente do canto da saudade: transmuta tudo para a sua própria ausência, cuja promessa (futuro/ destino) é já condição (passado/ origem). Todo o visível é, na verdade, *tradução* “tosca e bruta” da totalidade sepulcral e irremediável – dolorida e, por isso mesmo, maravilhosa – deste poder originário que a noite, essência de tudo (“o tempo é noite; o espaço é noite; a luz / é noite; o som é noite... / Ó noite imensa”), carrega, “desmoronando”, num elo genético de ausências espessas, faltas que se fazem sentir, *sombras*, pois “toda criatura / procede duma sombra anterior” [excerto 3].

No entanto, é por tudo desmoronar, levando as coisas à expressão maior de si mesmas, a *dor*, é que elas se iluminam. E ao nomear a dor agente, o sujeito fala em Deus. A mística interioridade do sujeito, seu mergulho radical na dor noturna, projeta-se e expande-se – em relação de simpatia, correspondência, ou seja, por analogia – a toda natureza e, “comovidos”, comungam-se em um “nós” renascente, celebrado pelo encontro de positivo e negativo, redenção e queda, iluminação e dor. É no esplendor da escuridão que “ascende”, no encontro hermético entre alto e baixo, que “nosso espírito é a nossa própria carne”; é nesta hora que, tal como a estrela emite luz, “os corpos irradiam sentimento”.

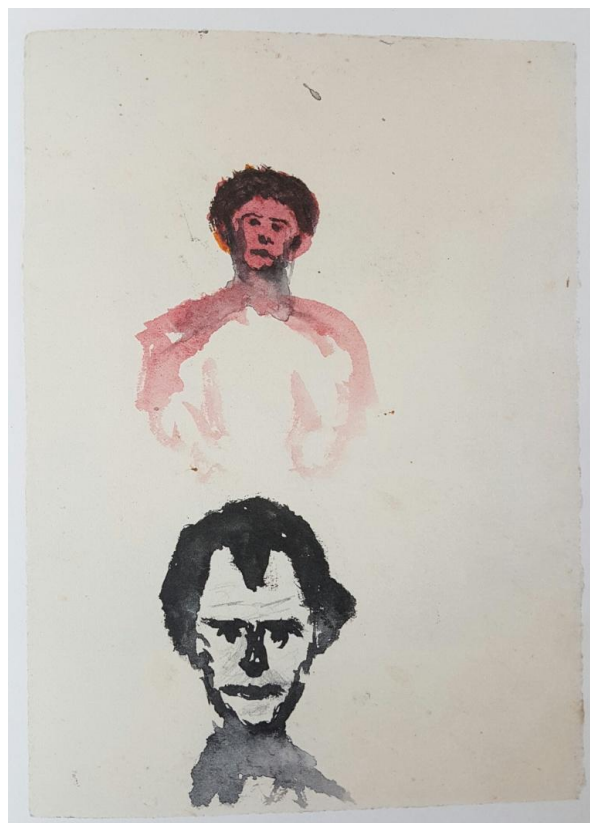
E nesta hora encontro Deus, poderia, a seguir, dizer o sujeito... Pois, se a “Criação é denso nevoeiro” vindo fluídica de Deus, ela também o engloba e encobre, num gesto de mútua-fecundação, cujo resultado é um contínuo movimento e troca entre continente/conteúdo. Diferentemente da noite, anterior a tudo, Deus e Natureza-Sujeito já são partes que não se excluem, simultâneos e implicados: assim como as coisas da natureza (incluindo o sujeito) se projetam em Deus (força de desejo, projétil, destino, iluminação), Deus, sofrendo, se projeta nos seres (também força de desejo, atração à matéria, apelo de dar forma à dor dissolvida). Essa comunhão entre matéria e invisibilidade, forma e ausência (a luminosidade obscura) gera a *sombra*: qualidade específica desta zona de transição, lugar em que as coisas vivem o seu “quase” e, comovidas e dolentes, impulsionam, pelo sentimento, a natureza ao seu próprio e íntimo *sobrenatural*. Tudo (e Deus, em tudo) é este ‘quase ondulatório’, “manchas”, “brumas flutuantes”, “sonhos distantes” que buscam um “dramático relevo”, “um corpo que os projete sobre a terra”, porque, na lógica da saudade – que inclui a compreensão do divino – os contrários, para todo o sempre, se repelem e se atraem.

“A luz criou a necessidade de ver; e a dor criou a nossa visão de Deus”, escreve Pascoaes em *Duplo Passeio* (1994, p. 141). A obra – a criação – não será espelho (*especulum*, imagem) de um Deus católico em sua graça e esplendor; mas parte “carnal” da dor divina, projetando a sua *sombra* sobre a natura. É no íntimo desta “estranha dor e imperfeição” que a “estranha natureza” do sujeito se vê em Deus, com Deus, em toda a(s) sua(s) ambiguidade(s) de luz e escuridão. E, interpelando Deus, na dor, cuja poética da sombra é a *saudade*, o sujeito vê (sempre sublinhando o vínculo entre sentimento e visão) que embora o mundo (e o mundo nasceu do canto) seja, de Deus, a parte “mortal, noturna e triste / E frágil, mentirosa e transitória”, ele é também onde “estás mais presente e verdadeiro / E mais vivo, talvez que em tua glória” [excerto final]. Numa passagem de *O Bailado*, Pascoaes diz:

A presença do Criador é silenciosa no mundo inerte; mas no mundo vivo, é eloquente. A atividade molecular já implica uma predisposição harmoniosa, revelada no busto dum penedo; mas, na orgânica dum olho, por exemplo, anuncia-se uma arte que excede o imaginável. A ciência humana é apenas uma verificação progressiva da ciência criadora do ser, e é o próprio ser, em si oculto, e no infinito, - a Divindade (PASCOAES, 1987a, p. 9)

O olhar humano, potente de seu imaginar, de seu criar, excede o visível da ciência, capaz de ver o invisível 'molecular' de uma pedra, mas aquém do desdobramento infinito do ver criativo que, para Pascoaes, é o que diz o ser e também a divindade. Embora a ciência avance a passos largos, e Pascoaes tenha sido um fervoroso leitor de novidades científicas, importava a ele, sobretudo, sublinhar essa diferença do 'olho humano' cuja orgânica é de um poder infinito, justamente por sua qualidade emotiva, afetiva, capaz de comunhão com o que vê e com o que não vê, mas deseja.

Haveria então duas maneiras de *ver* – a intelectual e a emotiva. Para Pascoaes, a “evidência exige uma forma clara e desenhada” e é “intelectual, não emotiva”. Dessa forma, as duas maneiras de ver resultariam na elaboração de imagens distintas: “Pensar é ver em desenho; sentir é ver em esboço” (PASCOAES, 1994, p. 161). Assim, como os seus 'desenhos', na maioria das vezes muito mais próximos do esboço [vide figura 11], Pascoaes escreve que enquanto o desenho é finito, o esboço é “indefinido”: “este agrada às almas poéticas; aquele às almas práticas”. E, fecha o parágrafo Pascoaes, perguntando: “haverá almas práticas?” (idem, ibidem).



[figura 11]

O caminho poético do 'homem universal' seria, portanto, aspirar "à visibilidade do invisível, à revelação do espírito, ao verbo encarnado" (idem, *ibidem*). Àquele esboço potente que o autor descobriu por meio da escrita desta condição afetiva chamada saudade. Condição afetiva que, em seu misto ambíguo, guarda lugar especial, como vimos, à dor. Se a 'evolução' panteísta do vivo acontece via emoção, é sobretudo a dor a grande impulsionadora do conhecimento: sofrer é conhecer, e conhecer é acionar o sobrenatural das coisas, o seu excesso e a sua falta, a invisibilidade que engloba a tudo: "No mundo sensível, só há futuro e passado" (PASCOAES, 1987b, p. 163), há só desejo e memória, só *afetos*. Pascoaes subverte radicalmente o princípio do sensacionismo pessoano, cuja dinâmica sensorial, embora intensamente mental, busca expressar-se em sua realização simultânea, na tentativa de trazer o pensamento (e a linguagem) para o corpo (de sensações expressas). Ou seja: Pascoaes, via panteísmo saudosista, propõe uma metafísica gerida e gerada pelos *afetos*, pelos *sentimentos*, e seu 'dom fantasmagórico'; Pessoa, ao contrário, pelo transcendentalismo panteísta 'da nova poesia portuguesa', já apontava àquilo que os seus 'ismos' posteriores, chegando à concentração mais radical com o mestre Caeiro, postulariam: a simultaneidade, a intersecção, o desdobramento do real por meio do corpo em suas sensações, no desejo mesmo de que até os pensamentos fossem (ou pudessem ser, via palavra), sensações, expressões diretas da relação sujeito-mundo, libertas da rede pegajosa das projeções metafísicas.

Voltando às especificidades do panteísmo pascoaesiano, nota-se, de início, tratar-se de um panteísmo localizado em solo pátrio, que, segundo o próprio Pascoaes, "não é bebido como o dos poetas estrangeiros em livros de filosofia; é original e bebido na alma da Raça, um 'animismo saudosista'" (PASCOAES, 1988, p. 187) e para o qual "Deus não é todas as coisas como pretendem os outros panteístas. Deus é uma sombra espiritualizada da Natureza, o seu fantasma inatingível, vivendo, para além dela, num silêncio misterioso e remoto" (PASCOAES, 1987b, p. 110). Ângelo Alves assim se refere, a este "panteísmo particular" de Pascoaes:

Este panteísmo mitopoético está presente, desde o início, na produção poética de Pascoaes; vemo-lo no seu livro *Sempre*, de 1898 quando interpreta a aparição das coisas na sua dependência de Deus. Do Céu azul qual rosto etéreo, divino, cai sem descanso, indefinidamente, a lágrima do mundo, que revela como sinal de dor, o desgosto de Deus ao criar a Natura, pois viu dentro dela a própria sepultura.

Mas esta natureza, que vem de Deus e é marcada pela dor, ascende para ele em sacrifício de amor, penetrada pelo Espírito, que é a sua virtude sobrenatural, o seu poder infinito de excedência, de autotransfiguração ideal (ALVES, s/d, p. 188).

Embora o crítico considere que este panteísmo inicial “não era muito mais do que uma metáfora, uma figura de estilo ou retórica poética” (idem, p. 189), que não tivesse ainda alcançado a espessura de um pensar poético mais denso – conforme o veremos com o desenvolvimento que se dá na obra rumo ao *ateoteísmo* – haveria que compreender “as ressonâncias do evolucionismo panteísta ascensional de Junqueiro e do panteísmo redentorista de Bruno” (idem, *ibidem*). Ou seja, o ‘panteísmo saudosista’ do primeiro Pascoaes envolve-se num esforço de diálogo, poético e filosófico, com alguns de seus companheiros de geração, não chegando a ser ainda uma manifestação singular. Uma compreensão própria do tema da relação humano-divino só viria a aparecer com a experiência da escrita (auto)biográfica, cujo resultado, da projeção de si em outros eleitos, revelaria a complexidade da saudade, em seu entendimento ateoteísta.

Outro aspecto importante do tratamento religioso de deus no desenvolvimento da poética da saudade é a maneira como se vinculam, em Pascoaes, panteísmo e gnose. Discorrendo sobre “modernidade, gnose e saudade”, o crítico Jorge Coutinho argumenta sobre a relação entre decadência e o ressurgimento de posturas gnósticas nas artes e na filosofia, mostrando como, apesar de vinculados, o “gnosticismo é uma inversão da essência do cristianismo. É um cristianismo às avessas” (COUTINHO, 2008a, p. 379):

As grandes filosofias do romantismo alemão (Fichte, Schelling e Hegel) e, mais tarde, a obra de Henri Bergson, deram novo vigor à metafísica e, com ela, tentaram alcançar a ultimidade do sentido do homem e do mundo. E o mal e, em face dele, sua redenção? Afastada que fora pela razão moderna a hipótese de uma redenção por obra e graça de um Deus salvador e rejeitada que se mantinha a fé numa revelação sobrenatural, teria de se encontrar dentro da natureza e por conta do homem a fórmula mágica que, ao mesmo tempo, desvelasse o seu mistério e encontrasse a saída para o seu drama. Com tais condicionantes, essa fórmula só poderia ser a da gnose. (...)

Deste modo, na fidelidade ao espírito moderno de colocar o homem no centro, o gnosticismo presume conciliar Deus com o mesmo homem, oferecendo a este uma espécie de religião humanizada, à sua medida. Trata-se, como se vê, de uma humanização de Deus à custa da

sua verdade divina, porque Deus acaba por se negar como tal. Deus morre como Deus ('Deus em si', como repetidamente se exprimirá Pascoaes), passando a viver na consciência e no coração do homem. E só no e pelo homem Deus revive e se redime da sua humanização, do mesmo golpe proporcionando ao homem a sua divinização (COUTINHO, 2008a, pp. 377-278).

Também Alves localiza, na leitura atenta feita por Pascoaes de Edouard Schurée (mais especificamente a obra *A Evolução Divina da Esfinge ao Cristo*), a transição “da cosmovisão monista-materialista para uma cosmovisão panteísta dualista gnóstica” (ALVES, s/d, p. 191) em que a matéria passaria a se identificar “com o princípio metafísico do Mal” (idem, *ibidem*). Essa transição reflexiva aparece, de acordo com Alves, pela primeira vez com *Verbo Escuro*, em 1914, o livro que, muito comentado aqui, sem dúvidas inaugura, com bastante estranhamento, um ‘outro lugar’ de Pascoaes, já um tanto descolado da ideologia saudosista. Naquela obra:

Pascoaes começa por considerar um ilogismo a admissão de que o ser psíquico superior ou Deus, que é o mais perfeito, possa brotar do menos perfeito, o homem (...). Daí que comece a surgir a ideia de um Princípio imaterial, por detrás da matéria, que seja o suporte ontológico da própria matéria e do espírito, tal como se apresentam na consciência humana. (...)

Neste panteísmo inspirado na saudade, com a sua estrutura dual, Deus aparece como Origem e Fim, como Princípio do ser e horizonte de realização do mesmo ser.

Faltava, porém, explicar o ato criador de Deus, isto é, de que modo o mundo foi originado por Deus e, sobretudo, o mundo manchado pelo mal.

Pascoaes responde a estas questões essenciais, recorrendo ao panteísmo emanatista dualista da gnose (...) (ALVES, s/d, p. 192).

O gnosticismo, que será frequente no pensamento não só de Pascoaes, como também no de Pessoa, pode ser, de maneira geral, compreendido como uma série de movimentos religiosos contemporâneos ao nascimento de Cristo (principalmente no Oriente Médio e Ásia Menor), assentes numa ideia de ‘gnose’, ou seja, num conhecimento ou forma de conhecer proveniente de revelações diretas, não mentais ou discursivas, realizando-se como visão e assunção do real, da centelha divina ou do

mundo original⁷⁵. Partindo de uma noção de *queda* – tema fulcral em Pascoaes – o sujeito opera, via gnose saudosa, uma espécie de ‘conhecimento’ libertário, conhecimento emocional, cujo encontro afetivo entre sujeito e paisagem projeta, na linguagem, imagens que, por sua vez, refletem, são espelhos, *visões* do real a que seguir.

Originalmente próximos do cristianismo, não se pautavam pela leitura oficial dos textos teológicos. Desse modo, um dos nomes, por exemplo, que Pessoa destacará, em sua análise e escolha no panteão gnóstico, é Julião, o Apóstata⁷⁶, que será lido por ele como *pagão*, contribuindo com o seu *neopaganismo*. Num texto provavelmente de 1917, Pessoa se diz eleito, pelo “conselho magistral do neopaganismo português” para escrever a sua “propaganda”, tratando de explicar a diferença do neopaganismo contemporâneo em relação ao paganismo primeiro. Aquele, por razões históricas inegáveis, haveria de ser diferente deste, pois entre um e outro, séculos de moral cristã haviam decorrido. Não haveria como ‘abstrair’ o tempo histórico, daí a proposta

⁷⁵ Sobre o gnosticismo, suas origens e práticas, e sobre sua relação com Pascoaes, Coutinho elucida: “(...) o gnosticismo, desde a sua expressão clássica nos séculos II – III, propondo-se encontrar uma via para redenção do mal e alimentando uma mística soteriológica, procura primeiro indagar sobre a origem deste. Desenvolve-se então uma cosmogonia de tragédia, na base de uma ontologia monista-reintegracionista. Ao contrário da tese judeo-cristã da criação, entendida como dom do ser às criaturas, o gnosticismo sustenta que o mundo resulta de uma ‘queda’ de Deus, pela cisão da sua originária unidade divina em dualidade de espírito e matéria, sendo isso o verdadeiro ‘pecado original’ e sendo desse decaimento na matéria que emerge o mal. O mundo material é, pois, a catástrofe de Deus, a sua queda cósmica. Sendo, por outro lado, o ser humano a ‘consciência do Universo’, o seu coração torna-se o lugar onde o *pathos* da tragédia humana ganha ressonância. Em Pascoaes, é isso a saudade em sua dimensão metafísica: ‘canto magoado’ do homem e das próprias coisas, o próprio mal em busca da sua superação. Enquanto *saudade* da Origem, com desejo de regresso a ela, em seu último horizonte de sentido, a saudade metafísica é uma saudade de Deus. A salvação só pode, por conseguinte, advir por meio de uma redenção a operar através do movimento ascensional, de sentido contrário à queda. Mas essa salvação é obra do esforço humano e não dom ou graça divina, como o pecado é aquela queda e não livre decisão do homem. É o homem que a si mesmo se salva e salva Deus por acréscimo. (...) Se a ordem descendente da gênese do mundo e do homem é vista como continuidade emanativa, a ordem ascendente da redenção é, por sua vez, igualmente continuidade transcendedora do esforço humano na direção do divino ‘acima’ de si mesmo ou da profundidade misteriosa de si mesmo. Esse divino acima da Natureza, entendida como o mundo material – emergente dela, como dela é a origem – é que constituiu, para Pascoaes, o plano ‘sobrenatural’ do ser. Assim, o homem (todavia) religioso, mas sempre cioso da sua autossuficiência, põe a sua fé numa religião do homem, sem revelação, sem Igreja, sem ritos, sem obra de graça e sem um Deus pessoal a quem se pudesse rezar, em modo de diálogo de pessoa a pessoa” (COUTINHO, 2008b, pp. 119-120).

⁷⁶ Flávio Cláudio Juliano foi um imperador romano, que reinou desde o ano 361 d.C. até a sua morte, dois anos depois. Foi o último imperador pagão do mundo romano, e por isso ficou conhecido na história como “o Apóstata”, por não professar a fé cristã num período em que o cristianismo já era aceito e até incentivado por seus antecessores desde Constantino I. Na biblioteca de Pessoa, encontram-se mais de 80 obras sobre as origens do Cristianismo e algumas de Julião (Juliano), a quem consagrou alguns poemas e textos. Segundo Pedro T. da Mota, “em textos adolescentes, intitulados o ‘Filósofo Hermético’ ou o ‘Desconhecido’, encontramos em Pessoa uma valorização do hermetismo (movimento gnóstico inicialmente não cristão e mais ligado à tradição egípcia) e da gnose” (MOTA apud MARTINS: 2010, p. 312).

da retomada pagã, neste texto de Pessoa, ser heterodoxa, próxima da figura gnóstica-pagã de Julião:

Em primeiro lugar, conquanto concorde com os meus camaradas e os meus Mestres no renovamento pagão no que respeita à essência do sistema, dou ao paganismo uma interpretação diversa da maioria deles; mais lata, me parece, mais doentia, quero crer; mas diferente, e isso é o que importa. Na sua maioria eles são o que posso designar por pagãos ortodoxos, filhos da primitividade grega, crentes imediatos na realidade e na agência dos Deuses. Eu sou um pagão decadente, do tempo do outono da Beleza, do sonolecer da limpidez antiga, místico intelectual da raça triste dos neoplatônicos da Alexandria.

Como eles creio, e absolutamente creio, nos Deuses, na sua agência e na sua existência real e *materialmente* superior. Como eles creio nos semideuses, os homens que o esforço e a [...] ergueram ao solo dos imortais, porque, como disse Píndaro, “a raça dos deuses e dos homens é uma só”. Como eles creio que acima de tudo, pessoa impassível, causa imóvel e convicta, paira o *Destino*, superior ao bem e ao mal, estranho à Beleza e à Fealdade, além da Verdade e da Mentira. Mas não creio que entre o Destino e os Deuses haja só o oceano turvo [...] o céu mudo da Noite eterna. Creio, como os neoplatônicos, no Intermediário Intelectual, *Logos* na linguagem dos filósofos, Cristo (depois) na mitologia cristã. Nisto consiste a minha heterodoxia pagã. Mas consiste só nisto, no que é campo aberto e a discutir. (...)

Mais do que, propriamente, o dos neoplatônicos, é meu o paganismo sincrético de Julião Apóstata (PESSOA, 1996, p. 228)

Orientando a sua heterodoxia em uma linhagem contínua que vai do paganismo ao cristianismo gnóstico por meio de uma transformação vocabular do intermediário intelectual – do logos gnóstico em Cristo – Pessoa assina, mais uma vez, a sua diferença em relação a Pascoaes, tanto no modo de ser pagão quanto gnóstico: a valorização do intelecto, o mercúrio alquímico, como agente de transformação e acesso aos segredos do real.

Já em Pascoaes, *São Paulo* será o seu primeiro exercício mais contundente de aproximação ao gnosticismo, em seu caminho para o ateoteísmo. Paulo será, para Pascoaes, o “modelo acabado ou paradigma do (verdadeiro) cristianismo”, escreve Jorge Coutinho (2008); e é justamente uma compreensão do cristianismo paulino *visto por Pascoaes* que mais nos dirá do caráter gnóstico da saudade. Paulo é o primeiro dos biografados porque, mais do que os outros, será o apóstolo doador da fagulha: aquele que, depois de perseguir cristãos e matar Estevão, sofrerá, via remorso, o

entendimento criativo da redenção via *saudade* da origem, que é saudade do ser⁷⁷. A consciência da ressurreição de Cristo em Paulo é a consciência do desejo renascente do ser em si mesmo, participante ativo de sua própria e constante revelação. A força com que Paulo mergulha nesta sua consciência cristã – arrebatado por um relâmpago – será imagem recorrente a Pascoaes para tratar da revelação da saudade: um relâmpago criativo da consciência movendo o desejo de ultrapassar-se, de ‘sobrenaturalizar-se’. É em Paulo que, segundo Pascoaes, “a ideia cristã adquire a verdadeira forma irradiante” (PASCOAES, 2002, p. 31). Nas palavras de Coutinho:

Paulo ‘vem, em nome da loucura criadora, matar a razão falida e desprezada por infecunda’, Pascoaes faz o mesmo em relação à razão moderna (...): ‘A razão salva-se na loucura’. (...)

A loucura que Pascoaes põe na alma de Paulo é a dessa aspiração do ‘Impossível’, parente do famoso ‘creio porque é absurdo’, de Tertuliano. A loucura de Paulo segundo Pascoaes não é, numa palavra, a da fé, conforme a entende a teologia cristã. É a vida em sonho ou ilusão, sendo que ‘a desilusão é um movimento no sentido da matéria, como a ilusão é um movimento no sentido espiritual’. Vivendo o seu ideal até ao rubro incandescente, é que ele [Paulo] o afirma, vitorioso contra todos os frios raciocínios, consciente de que o ‘que se entende não vale nada. O que vale é para além do entendimento. (...)

A poesia iluminada, que apaixona, de hebraica origem, sobrenatural, é a antítese da ‘filosofia racionalista, de origem grega, que leva ao ceticismo e à inação’. Se a via da salvação é a via de um ‘ver a face divina através da máscara humana’ – a via da gnose, como penetração mística na esfera do Mistério – ela ‘não é para criaturas fixadas e paradas em restritos conceitos da razão: é para criaturas em perpétuo nascimento, para as almas em flor de doidos e poetas’ (COUTINHO, 2008b, pp. 125-126)

Paulo é irmanado ao Pobre Tolo pascoaesiano, é ‘doido’ e ‘poeta’ e é aquele que sai, por dentro da sede de seu íntimo deserto, a levar em seu próprio corpo – de fogo, apaixonado, esfuziante – o sinal de Cristo. É este andar à deriva, queimando-se num altar secreto a um deus ignoto – esta postura *quente* cuja fé não se explica, não é racional, uma fé que não ‘resolve’ mas antes, *acentua* o corpo dramático das coisas,

⁷⁷ Pascoaes escreve: “Só vivemos, depois do crime e do remorso, depois do sofrimento amoroso. Assim, o criador só existe depois da criatura, do *seu pecado*, mas arrependido do pecado. Este arrependimento manifesta-se no homem; e é a causa transcendente do sentimento religioso. O que há nele de mais profundo e verdadeiro, é uma saudade dramática da origem, uma sede de água da Fonte, exasperada pela febre. Num pesadelo sequioso, interior imagem do deserto, ouve murmurar o veio cristalino, entre as flores da sua infância paradisíaca. O homem é religioso por lembrança da Origem, que é Deus” (PASCOAES, 2002, p. 31).

pondo todas a arder – é este o andar (ainda que aparentemente imóvel num *Pobre Tolo*, que não sai do meio da ponte mas que sente as moléculas de seu corpo em estado de ebulição constante) dos poetas e dos loucos e daqueles que ousam invocar o divino.

Frente à apatia, ao tédio, à domesticação racional, Pascoaes nos propõe Paulo, aquele que o narrador qualifica sob o signo do fogo: “é todo paixão concentrada e elevada a uma potência infinita” (PASCOAES, 2002, p. 24); “não amava, apaixonava-se” (idem, p. 27); “é um animador de cadáveres” (idem, p. 99); “é o homem em toda a sua complexidade misteriosa, mais dramático e profundo que existiu” (idem, p. 156); “é um incêndio inextinguível, paixão que não desfalece, luta sem tréguas” (idem, p. 163). Paulo “é um ser atraente e inquietante. Em volta da sua pessoa, não reina o marasmo nem a paz. Não há nada morto”, aquele que só pode ser “Cristo ou o Anticristo, conforme tem, diante de si, o sedento ou o ébrio (...) o passado ou o futuro” (idem, *ibidem*)⁷⁸. Paulo é, portanto, quem provoca o vivo, a vida, e este foi a medula cristã da saudade no entendimento pascoaesiano, aquela veia de sangue por dentro dos ossos, acionando a memória de um tempo anterior à morte e posterior a ela, o tempo sem tempo – ou o coração do tempo, conforme Lourenço – da saudade.

O Cristianismo pascoaesiano se instaura com Paulo porque, segundo o poeta, “Cristo nasceu do remorso de Paulo”: “Aquele energia misteriosa, talvez seja a primeira aparição *real* do Criador visionado, no fundo, por São Paulo. *Salvamo-nos em esperança*. (...) Eis o grito pauliniano da Saudade”, assim encerra Pascoaes a sua derradeira conferência, o seu ‘testamento poético’, *Da Saudade*, de 1952. Coutinho vincula explicitamente esta noção *saudosa* do cristianismo à filosofia gnóstica:

No fundo, o que Pascoaes viu no Apóstolo foi um exemplo histórico de excelência que ilustrava e dava cobertura à sua visão saudosista do mundo e da vida. Mas essa visão saudosista, quando aplicada ao fenômeno religioso em geral e ao fenômeno cristão em particular, é a sua versão pessoal da gnose dos tempos tardo-modernos. (...)

⁷⁸ Continua Pascoaes: “Paulo, senhor de si e de Cristo, lá vai, acompanhado de Silas, através de povoados e desertos. Não dorme, nem descansa, queimado pela febre, mortificado pelos nervos numa afinação dolorosíssima. Vibram, como um feixe de relâmpagos, naquele corpo de nuvem, levado pelo vento da inspiração. Lá vai, anunciando Cristo a judeus e pagãos, que o abraçam ou apedrejam. Cercam-no labaredas de amor ou de ódio, - o mesmo fogo. Não lhe pousa um bloco de neve, no manto; e o gelo das montanhas derrete, sob os seus pés, foge em gorgolejos de água que mata a sede. Paulo caminha sempre” (PASCOAES, 2002, p. 123)

A gnose moderna é uma variante do racionalismo teológico que o racionalismo filosófico inspirou e alimentou. No Poeta do Marão, todavia, ela diverge da ideia kantiana de uma religião ‘dentro dos limites da pura razão’. A sua visão gnóstica do mundo, tendo em comum com aquele a visão naturalista do fenómeno religioso – o termo ‘sobrenatural’ tem aí um sentido próprio – inscreve-se numa filosofia do sentimento ou do coração – coração que, como disse Pascal, tem as suas razões que a razão desconhece. (...) Por isso a designa como um ‘misticismo naturalista’.

Este misticismo é naturalista porque é também um ‘panteísmo saudosista’ e um ‘idealismo saudoso’, classificações que denunciam a sua inscrição quer no gnosticismo quer na poética ‘filosofia da saudade’ (COUTINHO, 2008b, p. 118).

Na concepção do humano como *ser saudoso*, portanto, os dois grandes fatores de extravasamento e transcendentalização são dor e amor, ou, noutras palavras, remorso e esperança. É na matéria (‘Natureza’, palco e força deste drama) que se encontram o criador (cujo sinal é a queda, a dor) e o redentor (o amor, a esperança, o remorso): “O Criador é subnatural, como é sobrenatural o Redentor. E entre eles, a Natureza, a esposa fecunda de Satan” (PASCOAES, 1945, p. 45).

Desde o olhar contagiado às ‘cousas’, buscando em tudo a sua participação na unidade substancial das sombras, por meio de um panteísmo cujo movimento se queria ascensional, portanto transcendental, vemos, já nas obras iniciais, aquele aspecto (ou espectro) *sobrenatural*⁷⁹ da natureza, compreendendo que “a metafísica é o esplendor da física” (PASCOAES, 1945, p. 264). Pois, como escreve o apóstolo numa epístola, “as *cousas são-nos dadas como enigmas*,” (idem, p. 62):

O sobrenatural envolve a natureza como o infinito envolve o espaço. E do caos corpuscular desabrocha a harmonia das esferas. O *Jazz Band* antecede o *Clair de Lune*. O *futurismo* está na origem do passado.

⁷⁹ Pascoaes discursa inúmeras vezes sobre a parelha natural-sobrenatural do ser humano. Num outro trecho, ele, por exemplo, diz: “(...) o humano é já sobrenatural; um movimento da Natureza para além dela, - um movimento mitológico, semelhante ao do nosso espectro, que é o nosso corpo, além de si, o fantástico a sair da realidade. Vemo-lo, mas não lhe podemos tocar. Apenas existe visivelmente, como os sonhos e as sombras. Que os sonhos são casos de ótica subjetiva: cenas e figuras passando diante do nosso olhar interior. É o olhar da nossa alma caída num estado de pura contemplação, incapaz de submeter qualquer acontecimento a um raciocínio crítico” (PASCOAES, 1945, p. 170). Ainda em *Santo Agostinho*, lemos também: “Quem é que prescinde dum amparo sobrenatural, neste mundo da angústia e da aflição? Só os temperamentos absolutamente anestesiados, que o clorofórmio é um aspecto moderno do estoicismo; ou o estoicismo foi uma forma antiga do clorofórmio” (PASCOAES, 1945, p. 205).

Os acontecimentos *mortos* obedecem a um determinismo verdadeiro; mas os *vivos* ou anímicos obedecem a si próprios. Gozam dum certo livre arbítrio e abusam desse privilégio. Mas a liberdade consiste neste abuso. (...) De que serve dar água a um sedento, proibindo-lhe bebê-la? Ser livre é ofender a lei, pecar, enfim. (...) A virtude corrige, e o pecado cria, destruindo. (...) Até os nossos mais delicados sentimentos são feitos de mortes violentas (...) A esperança, a fé e a caridade vivem do Matadouro Municipal. (...)

Criar e destruir, destruir e criar, é a própria ação da Natureza, essa Vênus e Parca, a dar à sombra o que deu à luz (idem, p. 24).

Da primeira à derradeira elaboração do ateoteísmo, numa escalada vertiginosa que vai de *Duplo Passeio* a *Santo Agostinho* (última 'biografia' assinada por Pascoaes em 1945, onde tece seus 'comentários' às *Confissões* daquele santo), o autor nos deixa um espirituoso prefácio em que ele próprio 'confessa' a sua 'vocação' poética: "nasci para flagelar os Santos, caro leitor! Sou uma espécie de carrasco-poeta (como se casam estes dois nomes!) seduzido pelas vítimas de qualidade transcendente (...)" (PASCOAES, 1945, s/p). São os criadores, portanto, carrascos-poetas cujo desvelamento da alma humana passa por tornarem-se cúmplices do crime de outros que antes o tentaram, os santos e os poetas predecessores. A biografia destes eleitos tem como objetivo uma espécie de mística comunhão por meio da autópsia poética, de modo a desentranhar o fogo contido nos antecessores e conduzi-lo adiante, numa tarefa não apenas 'satânica' – ou seja, provocadora, criminosa, violenta – como prometeica:

A nossa alma! Conhecê-la é o anseio noturno de Agostinho, de Schopenhauer, Dostoiévski e de outros predestinados aos estudos biográficos de Satan. Digo noturno, pois o homem é, de todos os animais, o menos banhado em sol, o mais fantástico (idem, p. 34)

O casamento violento-sacrificial entre o criar e o violar/desentranhar/torturar aponta-nos à leitura que, ao longo dos tempos, Pascoaes faz do 'gesto criador' e, assim, do papel religioso de quem cria: "Os poetas, cúmplices de Deus no crime da criação" (PASCOAES, 1987a, p. 78). Olhar para o divino no intuito de esmiuçá-lo, invadi-lo é também olhar para os humanos; e aqueles que se devotaram a desentranhar Deus de si mesmos são, segundo Pascoaes, sobretudo, os Santos:

“Adoro estes espíritos, que passaram, fantasticamente, pelo mundo, e vivem, para sempre, nos seus atos e palavras. E porque os adoro, os martirizo” (idem, s/d).

Diferente de Deus, Cristo, o mais íntimo do humano (“Cristo é a consciência de Deus perante a sua obra” [idem, p. 15]), ocupa um degrau de qualidade distinta, nesta fogueira da paixão biográfica: “Adoramos em Deus a nossa pessoa. Eis a divina tragédia posta em comédia humana, um escravo a rever-se no senhor. E um historiador não se revê nos seus heróis?” (idem, p. 21). Assim procede o ‘segredo gnóstico’, diz-nos a historiadora Elaine Pagels: “conhecer a si próprio, ao mais profundo nível, é conhecer simultaneamente Deus; é este o segredo da *gnosis*” (PAGELS, 2006, p. 18). Em *Santo Agostinho*, lemos:

O Sobrenatural tem como suporte a Natureza, e a razão tem a loucura. A loucura racionalizou-se finalmente, por uma espécie de arrefecimento, como aquele em que uma paisagem repousa, embora abalada, de vez em quando, por íntimas convulsões originárias. A Natureza sobrenaturalizou-se, num ímpeto das suas energias excessivas ou dotadas duma especial capacidade – a da excedência, a elevação exagerada, a *sobreposse* dos aflitos. E o aflito supremo não é Deus? D’ahi as suas vitórias contra o impossível, o milagre, a fronte dum Newton prolongada, em pensamento, para além das nebulosas.

Este princípio de excedência, a virtude de subir acima do seu nível ou de se ultrapassar potencialmente, é uma qualidade da quantidade, ou o Criador na criatura. A *presença divina*, onde mais se revela, é no ser vivo. Revela-se como expansão duma energia superior a ela mesma. Talvez seja ilimitada a sua capacidade de excedência e inúmeras, portanto, as possibilidades do Existente. (PASCOAES, 1945, p. 74).

Os casos privilegiados dessa energia divina no humano serão examinados nas biografias, recurso literário cujo resultado é bastante feliz, no seguimento deste *romance da saudade*. Estas permitiram ao autor a confluência de gêneros e o estabelecimento de um estilo literário próprio que encontrou suas primeiras páginas no *Livro de Memórias* e no *Pobre Tolo*, considerando que estas obras formam a base de uma poética autobiográfica que, colocadas a serviço da leitura do outro, ganharam maior espessura e reflexividade, conferindo à saudade o seu lugar especular entre eu e outro, eu e mundo, eu e deus. É também a partir das biografias (os estudos de caso desta ‘flagelação’) que a noção de mal e queda se acentuam:

(...) o problema do Mal, que tanto impressionou, Santo Agostinho, São Francisco, Voltaire, Schopenhauer e outros críticos da Existência. Uma existência que só encontra a conservação na destruição! E os seres, para ser, entredevoram-se, o que demonstra a sua anormalidade ou anti-naturalidade. Se eles fossem naturais, bastar-lhes-ia o ar e a luz... Assim a vida é um absurdo. Mas temos de admitir este absurdo, que abre as portas da realidade a todos os espectros de aquém e de além-mundo. Temos de acreditar nos fantasmas, nas bruxas e nos lobisomens. (...)

A realidade não é real, mas fantástica. No princípio, não está o átomo de Lucrecio, nem o de Bohr; mas a sombra silenciosa do Verbo (PASCOAES, 1945, p. 20).

Percebemos como de uma meditação mais duradoura sobre o problema do mal, Pascoaes chegou ao coração do absurdo, o que mais enfatizou o sobrenatural do real e, portanto, a força anímica e fantasmagórica da saudade. Segundo Alves, ateoteísmo “significa precisamente a união inquebrantável dos dois opostos, sem superação possível” (ALVES, s/d, p. 198). A investigação (e a nomeação deste estado) surge, primeiramente, em *Duplo Passeio*⁸⁰, mas terá em *Santo Agostinho* o seu lugar dominante de debate e discussão. Em determinada passagem desse texto, Pascoaes sugere que, por ser ateu, “quanto aos deuses da Grécia”, mas ‘teísta’, “quanto ao deus de Israel”, o Cristianismo seria, de origem, paradoxal e genuinamente, *ateoteísta*:

⁸⁰ Eis o trecho em que o termo ‘ateoteísmo’ aparece pela primeira vez, na obra de Pascoaes: “O que distingue Cristo com ser divino é a sua realidade, que atinge o mundo físico, e a sua idealidade, que ultrapassa. É aquém e além, no casebre da miséria, no lupanar da desgraça e no mais alto da inspiração poética, para lá de tudo. (...) Quem é que sabe se está vivo ou morto? E por isso duvidamos... até de Deus. Esta dúvida, aliada a um anseio místico inerente à nossa adâmica natura, originou um estado de alma característico, uma espécie de Ateísmo religioso. Estas duas palavras penetram-me mutuamente, formando uma palavra nova e de novo significado: *Ateoteísmo*, na falta de outra mais fiel e expressiva. Este novo significado é ainda impossível desenhá-lo. Por enquanto, é simples esboço ou inspiração irreduzível a um verso linear. É uma crença a alvorar da descrença, um alvorar.. Há quem descreia dum modo religioso; e há quem acredite irreligiosamente. Mas o descrente religioso é hoje o tipo humano superior, o único representante duma concepção poética da vida. A crença em Deus nasceu da descrença nos deuses... A Criação, como actualmente a concebemos, pode não afirmar um Criador; mas não o nega. Estamos como no tempo de Pascal. Se Deus é possível, tal possibilidade não admite uma descrença absoluta. E esta relatividade da descrença é que a torna religiosa. E a relatividade da morte é que nos permite viver. Também o nada é relativo; e por isso existe alguma coisa. Deus é possível, logo existe. É provável que o Sol nasça amanhã, logo existirá o dia de amanhã. É na incerteza de Deus que temos de firmar o nosso culto. Não é a incerteza a própria essência do Universo? Sim, o Universo tem uma base afirmativa e negativa, o sim e o não. Somados, entremostam o relâmpago, a luz que nos desvenda o Céu e a Terra. A incerteza é a base de tudo. Nela se apoia a estrutura atômica dos corpos e a estrutura das almas, dois extremos que se tocam e se indefinem na mesma névoa imaterial. (...) A sua existência e não existência fundem-se numa existência possível. E é quanto basta para que Deus seja realmente. A realidade é probabilidade, um mar que apenas se dá em ondas e ondas de promessa. E eis porque a virtude é lutar e não vencer, procurar e não encontrar, caminhar e não chegar...” (PASCOAES, 1994, p. 151-152).

Uma religião ateoteísta? Que paradoxo! E que é um paradoxo se não uma forma surpreendente da verdade?

Agostinho caminhou da aritmética para a lira, do raciocínio filosófico para os arroubos da crença fervorosa. O filósofo abdica no místico, instigado pela mãe e por outras forças ignoradas dele próprio. Ninguém se conhece. Ninguém vê o que lhe bate nos olhos. Só vemos de longe, e vivemos longe da vida, ou do foco da tragédia. (...) Não somos, para nós, o mais remoto personagem? Que distância no excesso de proximidade! E, por isso, estamos, em nós, como se estivéssemos na estrela Sírius. Um absurdo que o leitor não entende. Nem eu. (PASCOAES, 1945, p. 261)

Se, em 1919, em *Os Poetas Lusíadas*, Pascoaes já afirmava que “Deus não sabe como se chama. O Verbo ignora o Nome” (PASCOAES, 1987b, p. 143), em 1945, Pascoaes concluiria que “o homem que nega o seu próprio ser, imita Deus, o único ateu perfeito. (...) A criação tem a assinatura de Lucrecio” (idem, p. 275), pois, se o mistério é altar maior do conhecimento, fazendo com que abdique o filósofo “no místico, instigado pela mãe e por outras forças ignoradas dele próprio. Ninguém se conhece” (PASCOAES, 1994, p. 151) Pascoaes pergunta (e responde): “qual seria o ideal dum Deus? O ateísmo...” (PASCOAES, 1945, p. 205). Assim, *pela saudade*, de vácuo em vácuo proliferando a potência absurda da criação, o humano alcançaria aquele fim supremo que está na saudade: habitar o coração do tempo. Citando trecho de *Marânus*, Pascoaes afirma, em *O Homem Universal*:

Nos sábios e nos poetas, a contemplação da Natureza soa como um Cântico infinito. É *l'harmonie énigmatique de la nature au milieu de laquelle nous sommes nés* (Einstein). (...) Mas a ordem geral é uma soma de desordens particulares, o ponderável uma soma de imponderáveis, o material uma resultante de imateriais:

És feito de invisíveis elementos
Embora ao nosso olhar sejas visível.
Miraculoso peso assim composto
De imponderáveis cousas... (Marânus, 1911)

O mundo lembra um *paradoxo natural*, um *absurdo lógico* – um impossível realizado, uma espécie de milagre permanente e, portanto, sem prestígio, perante o vulgo. O impossível não é absoluto, nem o nada. O impossível tem um ponto de contato com o possível ou a virtude de se tornar possível, *sub condicione*; e entre a existência e a inexistência não há solução de continuidade. Esta não é o contrário daquela. Princípiar a ser alguma coisa e princípiar a ser coisa nenhuma representam um ato negativo-afirmativo e afirmativo-negativo – o mesmo ato. A negação dilui-se em afirmação e vice-versa; e, por isso, uma à outra se ilimitam.

Chegamos ao finito indefinido, ao *palmo ilimitado* que é a minha aldeia (...). E este caminho branco, ao longo escuro dum outeiro, é uma *via-láctea*, trilhada por fantasmas de carne e osso, homens e mulheres, elas e eles, sucedendo-se numa interminável procissão, desde os celtas e os romanos (PASCOAES, 1993, p. 40).

Defendendo o *sonho do pobre tolo*, Pascoaes não quer acalmar o absurdo, torná-lo prático, acolhedor: “no inútil se revela a distinção de Deus, pois o útil é um conceito burguês, materialista” (PASCOAES, 1945, p. 48). É porque escreve, e a *escrita* é uma resistência a qualquer forma de significação utilitária, que, religiosamente, ele o afirma: “Sou um absurdo; creio em mim” (PASCOAES, 1987a, p. 78), não muito distante daquele outro “ABSURDO” que escrevera Bernardo Soares:

Tornarmo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente. O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios. O absurdo é o divino. (PESSOA, 2010, p. 56)

A loucura como sabedoria, ou o *coração além da razão*, não oferece um deslumbramento enérgico e polipotente como o seria de se esperar de um nietzschiano super-homem possesso de sua força natural, para além do bem e do mal. Afeito à elegíaca qualidade de fundo deste drama ígneo, a saudade queima mas seu fogo é, na maioria das vezes – excetuando com o apóstolo Paulo – um fogo fátuo, crepuscular, fogo de um deus do lar, tutela mínima da duração de uma chama misteriosa, que passa de ser em ser, de coisa em coisa, pela plasmação afetiva da memória na fábrica de imagens da saudade. O entendimento do sagrado da saudade é portanto, sim, o entendimento de um poder e de uma força, força animadora de cadáveres, que não deixa o sujeito se alienar numa técnica sem viço e num trabalho sem alma. Mas trata-se de uma força, semelhante ao paganismo renovado querido por António Mora, ‘triste’. Mora leu a tristeza ingênita aos pagãos, contentes de sua resignação, e Pascoaes, como se lhe respondesse, invoca Camilo, aquele *pobre tolo* que é eleito o seu predecessor na tradição literária portuguesa, e sua oração apiedada e melancólica:

Sim, é pessimista a causa do misticismo, e a de todos os sentimentos que nos afastam do nosso meio natural, o mesmo das bestas feras, onde o ar enche os pulmões de santos e bandidos, e os conserva à tona da vida, para gaudío de Deus e do Demônio. Oh, a Natureza oferece, às duas Potestades, as mesmas iguarias transcendentais ou anímicas, o *amor à Soror Mariana*, para o Demônio, e o *amor à Santa Tereza*, para Deus. E oferece aos tolos, o *licor da melancolia*, em tons doirados, dentro da sombra duma taça...

No misticismo há inconformismo com a obra do criador: uma blasfêmia cruel, mas numa voz de oração que percorre a noite, apiedando-a, ou *faz tremer o Nada*, como na frase sublime de Camilo. (PASCOAES, 1945, pp. 85-86)

Entre a paixão violenta ofertada ao Demônio e cantada por uma Soror Mariana e o desejo místico santificado a Deus por uma Santa Teresa, há aqueles indícios das indecisões de meio do caminho, mais próximos da natureza oscilante e do próprio absurdo que rege o bailado das comezinhas figuras, simultaneamente banais e míticas, num eterno vai-e-vém, desfilando suas máscaras. Para esses, os tolos, a natureza oferece “o *licor da melancolia*, em tons doirados, dentro da sombra duma taça...”, o fluido capaz de dar a ver, por meio de imagens da ausência, a galeria da saudade, num misto de real e irreal, por onde sonha e vive o sujeito, fazendo, “*tremer o nada*”:

O ser que nasce vem do passado, da noite original. E o que ele traz na sombra do seu vulto! Traz o primeiro canto de Milton, o Caos, o gênesis das estrelas. Que mistério e conversão dos outros em nós, esta passagem de pai a filho, esta aquisição da nossa personalidade independente, esta estátua em carne viva com o escultor metido em cada célula e concentrada na cabeça!

Vem da Origem, e ouve ainda murmurar a Fonte. É um murmúrio que se ilumina nas funduras do seu íntimo, e lhe sobe aos olhos num clarão de infinita melancolia. A saudade de Deus? (PASCOAES, 1994, p. 164).

Antônio M. Feijó, em capítulo sobre a poética de Pascoaes, começa por alertar o leitor que, a seu ver, a melhor maneira de ler Pascoaes, não se deixando afetar pelos problemas de legibilidade daquela obra⁸¹, está em seguir uma “regra simples:

⁸¹ Segundo Feijó, a “legibilidade da obra de Pascoaes é ameaçada” (FEIJÓ, 2015, p. 79) por alguns fatores, entre eles: “uma noção corrente do que é ‘poético’, em que a característica maior do poético é a presença da ‘metáfora’”, ou seja, fazendo-se ‘poética’ por meio de construções que se repetem e que seriam responsáveis por uma dificuldade de compreensão clara de sua força mesma; outro fator que

tudo o que Pascoaes escreveu deve ser lido de modo literal” (FEIJÓ, 2015, p. 79), levando em consideração a sua “audácia” cujo “objeto (...) é cosmológico e poético”: “Por exaltante que seja para o leitor, o belo do que é expresso é a beleza de um conteúdo belo, o seu modo de existir, a sua forma de expressão” (idem, p. 80). Para compreendermos este ‘belo da beleza’ pascoaesiana, Feijó afirma, sem peias: “Pascoaes é, precisamente um gnóstico” (idem, ibidem). Propõe, então, um paralelismo entre a poética pascoaesiana e o sistema gnóstico, afirmando que, por meio de uma leitura comparada de ambos, poder-se-ia ler “as suas posições maiores” (de Pascoaes) com “a mais célebre teoria contemporânea do que são a poesia moderna e a influência literária” (idem, ibidem). Como exemplo, Feijó comenta a relação de identidade entre as biografias pascoaesianas (de 1934 a 45) e a teoria da influência de Harold Bloom (desenvolvida em ensaios entre 1971 e 76): “a descrição do sistema de Pascoaes (...) é exaustiva de todos os tópicos da descrição bloomiana” (idem, ibidem).

Feijó retoma de Pascoaes a sua relação mais imediata com o mundo material, que é atravessada por uma violência incomensurável, sempre diabólica, com a assinatura sombria de Satã. Se o sublinhar tenebroso da matéria tem como contramola um desejo ascensional rumo a alguma verdade extra-divina (por fim, sempre absurda e inalcançável), o que se exprime – e todo e cada poema, como vimos, parece resgatar este *ver original* que é fissura, rasgo, corte na visibilidade da noite, por onde se instaura o drama humano – é, acima de tudo, as qualidades da *crise*, a brutalidade de tudo para o seu vazio, o viver de estertor do sujeito, que ocupam grande parte do *verbo* de Pascoaes: “A brutalidade do visível induz uma forma de cegueira nos que, aturdidos, o confrontam. Esse brilho que satura o todo diurno só ilumina, no entanto, o espaço de uma catástrofe” (Feijó, 2015, p. 81). Esse ‘idioma da interioridade’ pascoaesiano fala daquele “dualismo primitivo da luz e da sombra, sobre que revolve todo o seu sistema”, afirma Feijó, aproximando-o não só do gnosticismo, mas da teoria poética de Bloom, citando o contraste entre “filosofia e santidade” trabalhada por Pascoaes no *Santo Agostinho*:

ameaçaria a legibilidade desta obra é “uma dicção poética regressiva e pré-moderna” (idem, ibidem), a “fadiga do idioma usado” e, ainda, a sua glosa posterior em uma espécie de religião poética “débil”, a “filosofia portuguesa” (idem, ibidem).

O santo crê, imobiliza-se na certeza, enquanto o filósofo se move na dúvida. A dúvida é crepuscular, 'luz e sombra, ou sombra luminosa, ou luz sombria'. Este esfumado apagado ou penumbrático é o idioma da interioridade. A filosofia excede, por isso, a santidade, pois a certeza é uma luz cruel ou no zênite, 'silenciosamente tenebrosa'. Dogmática e diamantina, a certeza da santidade 'alcança o deslumbramento da estupidez absoluta'. Por oposição à luz violenta da certeza, o escuro que tolda um ateu, afim do que 'embrandece' a 'claridade radiante' do filósofo, é a 'sombra de Deus' que dele se desprende, como era a 'sombra de Deus' que ocultava Lucrecio e o seu materialismo suicida, ou Epicuro. (FEIJÓ, 2015, p. 82)

Na sequência, Feijó comenta de Pascoaes os trechos lidos há pouco, sobre o 'anseio noturno' de conhecer a alma humana por meio dos "estudos biográficos de Satã", que operam sobre o seu objeto uma maceração de prazerosa tortura (na lógica terrível da beleza que goza da maceração da flor pra extração do perfume), conforme Pascoaes o expôs no *Santo Agostinho*:

A natureza interior do homem é líquida e ondulante, uma alteração perpétua entre um *sim* e um *não*, e um *não* e um *sim*. A irremovível tentação do sujeito é fixá-la numa estátua, num bronze que coagule essa natureza adverbial. A esfinge tipifica este apelo da literalidade e da morte. Entre os predestinados a esses estudos biográficos da alma humana, dessa sombra interior ou negatividade satânica, encontra-se o próprio Pascoaes. (...)

Pascoaes, autor destes estudos biográficos que maceram o biografado, revê-se, por isso, numa figura de sublimidade adversa: aquele que martiriza a pessoa amada 'imita o deus de Israel, perante o seu povo eleito. Assim o amor procede odiosamente'. A profunda negatividade do Deus do *Gênesis* na obra de Pascoaes excede o objeto do furor antitético de Blake nos seus poemas visionários. (FEIJÓ, 2015, pp. 82-83).

Evidencia-se, deste modo, uma aproximação de Pascoaes com Blake e Milton: a dualidade inerente à matéria é dotada de força moral, numa constante e dinâmica disputa entre bem e mal, no qual um duela com o outro, mas também é impelido ao seu oposto, tal qual uma rebelião angélica miltoniana. Feijó comenta-o com outro trecho de *Santo Agostinho*, que diz que "Deus volta-se contra si, e é Satã; e este, em desacordo consigo, é o próprio Deus. O demônio que se revolta é logo um anjo; e é um demônio o anjo revoltado. Surpreendemos, no nosso íntimo, a luta bíblica (...)" (PASCOAES apud FEIJÓ, 2015, p. 84). Trata-se de uma luta em que ambos vencem,

alternadamente, numa dialética insolúvel, cujo eterno retorno constitui nossa faculdade mitológica e teológica, afim do neutro, do vazio, de um tempo anterior que sempre se atualiza e se projeta *em queda*: “Aliás, o bem e o mal, os polos da dualidade, (...) são ‘puros gestos duma entidade neutra e independente’ que se atualiza desse modo polêmico. Esse início material indistinto é o Nada, ‘Deus em si’” (FEIJÓ, 2015, p. 85). Ou aquela Noite Anterior, matéria escura cuja cor escorre por toda a criação. Talvez seja este o ponto mais extremo do ateoteísmo, pensamento poético inserido num ‘sistema gnóstico’ que o exercício de escrita da *saudade* – ao longo de seu extenso ritornelo, lido por nós enquanto *romance* – aprofundou e tornou próprio e, digamos, único, na literatura portuguesa com Pascoaes.

Fazendo uso de uma imagem pascoaesiana, a de que “a vida humana é como ‘a curva de um projétil’” (idem, *ibidem*), Feijó conclui que, em Pascoaes, “a criação esboça uma geometria da impotência”, levando-nos imediatamente de volta à contemporaneidade sua com Pessoa, cujo *Livro do Desassossego* daria interessante dueto com a obra de Pascoaes. Esta, inicialmente dotada de uma força hercúlea, de resistência grandiloquente, parece, quando lida com rapidez, resultar numa qualidade *positiva*; mas que, como estamos vendo, fala muito mais da monstruosidade expressiva do vazio (um ‘gozo para a morte’), cuja dor maior a saudade não só testemunha como escolhe para espelhamento e assinatura da experiência estética da vida humana. Diz Feijó:

O infinito é esta ‘esfera ideal’ onde ‘a partida inclui o regresso’ (...). A Criação é um movimento sensual, uma proliferação de entes na sequência de um declínio demiúrgico. Todas as formas existentes são essencialmente ‘tumulares’, índices de como ‘o Cosmos é um deus desiludido, em pleno Vácuo’, ou, mais precisamente, cenotáfios, monumentos que memorializam um corpo ausente, sepultado em outro local. (...)

O limite trágico à degenerescência da Criação é a Cruz: ‘os seus quatro braços, prolongando-se, curvam e descrevem a Esfera universal’. A Natureza, na sua extensão morta, adquiriu no homem consciência de si mesma, e nele se viu crucificada. Por isso, nas palavras de *São Paulo*, ‘a Cruz abrange todo o espaço, esquetejando a esfera universal’, é um esquema da dor. Cristo, o Redentor, redime o Deus Criador, opondo uma ‘tendência espiritualizante’ à sensualidade do Pai. O Filho corrige o Pai (FEIJÓ, 2015, p. 86).

O criado é, portanto, não só a consciência do crime da criação como a sua reparação: remorso, arrependimento, espiritualidade. A dubiedade que convém acentuar é justamente esta: a de ser o amor que repara também um amor à dor, à queda, ao crime, pois não há um sem o outro. O drama adâmico do sujeito é estar enredado numa ‘trama criminosa’ da qual ele apenas evolui recorrendo no crime, pois só por meio do remorso é despertada a centelha ‘saudosa’ no ser, que parte então em sua aventura do ‘quase’, numa busca por expiação que a cada passo que se dá, volta-se a (re)ver o apenas do vazio aumentando, aprofundando-se, diluindo-se em vácuos e mais vácuos, impelindo novamente ao crime, à dor, e novamente, ao amor, ao trabalho de maceração espiritual. Esta recorrência criminosa é também um modo de nomear a poética da saudade, que está a todo momento desejando revestir-se ou conhecer-se numa nova expressão, expressão que, no entanto, tende a falhar, como toda a criação. Para Feijó, trata-se de “uma tal tentativa de correção e redenção, que pressupõe o ‘amor da queda’, dada a dimensão de erro que confronta, é uma forma de ‘plasticidade ou tendência a tomar uma inédita expressão’” (idem, p. 86).

Duas formas supremas de convivência (tensa) entre os seres (e o sagrado), duas formas em luta, também participantes da cadeia de hereditariedade dolorosa e redenção amorosa, seriam, na visão de Pascoaes, o parricídio e o incesto, ambíguos ambos. O parricídio é não só correção do Pai pelo Filho como Crime do Filho contra o Pai e o incesto não é só proibição fundadora como desejo movente, cuja imagem mais nítida é a da alma, filha de Deus, apaixonada pelo Pai ou do filho que quer se reunir à mãe-musa, num *feminino* constitutivo que o aproxima da origem e da morte. A vontade de emancipação da massa criminosa evidente na existência do próprio corpo aparecerá, diz Feijó, na apologia que Pascoaes faz do esforço humano por ‘nascer de si mesmo’. “Pascoaes em *Santo Agostinho*”, diz Feijó, afirma que “odiamos o Criador porque lhe devemos a existência” (idem, p. 94): “Não é horrendo o existirmos por obra e graça de nossos pais? E ainda um Pai celestial, a calamidade divinizada” (PASCOAES, apud FEIJÓ, p. 94).

E então chegamos a Bloom e a sua *angústia da influência*. O sistema gnóstico de Pascoaes, lido ‘literalmente’, como propõe Feijó, aproxima-se muito de uma certa leitura bloomiana da poesia, em que é necessário uma ambígua relação (envolvendo recusa, aprendizado e sedução amorosa, amizade) com os seus predecessores de modo a expressar a urgência de mobilidade e risco que está no cerne da poesia. Feijó, de maneira formidável, volta a seu ponto de partida para, mostrando a

magnitude de Pascoaes, dizer que o “demónico é a categoria central do poético” (idem, *ibidem*):

‘Os repetidores ou vítimas da herança da paternidade ou de Moisés’ ficam sempre no mesmo lugar, ao contrário das figuras de exceção, cujo impulso é nómada (o ‘horror ao mesmo lugar é camiliano, paulino, napoleônico ou adâmico, pois Adão não suportou o Paraíso, nem Napoleão o trono imperial’). A poesia é esse impulso nómada, que escapa às cominações de imobilidade na origem.

O demónico é a categoria central do poético, porque ‘ser demónio é sermos nós, como ser os outros é ser anjo’. Uma criatura angélica é desposuída de si mesma. (...) Este contraste fora já esboçado em *São Paulo*: os demônios foram anjos verdadeiros, são ‘feitos de uma substância negra, mas real, e não duma brancura ilusória, como os outros’. A sua culpa é feliz, a sua queda uma ascensão: ‘As suas asas, enegrecendo, ganharam peso, libertaram-se do Nada, enquanto os anjos do Senhor, contentes nos seus vultos de quimera, pairam numa não existência aérea e deslumbrante’. (...)

Esta angeologia severamente dualista é uma extensão de um dualismo interior essencial. ‘Tudo nos mostra duas faces’, lê-se em *São Jerônimo*: se ‘a nossa alma se alimenta de sombra’, de espectros a quem a luz do dia feriria de ‘morte súbita’, irradia ao mesmo tempo uma ‘claridade consciente’ (FEIJÓ, 2015, pp. 94-95).

Podíamos somar essa retumbante faísca em luta (no coração e consciência humanos) àquele poema “A Sombra de Deus” para ver como esta dimensão cosmogônica e trágica é esteio moral do *romance da saudade*, palco psíquico cuja matéria é ela própria essa luta. Se herdamos essa cauda sombria de algo anterior a nós e ao próprio deus (pois, como vimos, Deus e Homem são posteriores à “Noite Anterior” a tudo, ao vazio do nada tremendo), herdamos também a história desta luta, as formas da consciência – como um lastro branco – que nos impele à resistência e à rebelião, formando o ‘selo adâmico’ do homem, fortalecendo o impulso agressivo de sobrevivência. É o que, ‘enigmaticamente’, diz-nos Feijó, Pascoaes nomeia como “o demônio crítico”, demônio que nos acompanha – uma espécie de gênio, podemos pensar – e que se realiza, sobretudo, nas artes, nas letras:

E a consciência que nele alastrou como nódoa branca contra esse fundo de treva nativo, e que é uma mistura promíscua de instinto e razão, foi elaborada ‘por ela mesma’, porque, nos termos daquele que é um dos mais enigmáticos passos de Pascoaes, a consciência ‘é ela e esse demônio crítico das artes e das letras, anterior à nossa pessoa’. Este demônio crítico é-nos inato, ‘já existia, em nós, quando nascemos’.

(...) a arte e o mundo são por ela fundados: ‘Crítica as artes, letras, e foi autora do *Gênesis*’. A consciência, que é a glória da curva demiúrgica do *Gênesis*, é a autora do *Gênesis*, da crônica dessa curva e da sua própria emergência num lugar eleito da temporalidade aí descrita. (...) A sua violência é uma violência de apropriação crítica (FEIJÓ, 2015, pp. 95-96).

Enquanto escreve, o sujeito é acompanhado por este rasgo luciferino da consciência, num jogo – e bailado – com os seus antecessores, numa íntima e inevitável atualização do seu próprio lugar no campo literário. Embora a construção de uma imagem de ermitão, de certo modo ‘alienado’ dos termos correntes do debate estético de seu tempo – as vanguardas, e o futurismo com mais incisão –, Pascoaes assume o seu ‘demônio crítico’ de forma mais virulenta a partir do início da escrita das biografias e principalmente após o seu *São Paulo*, de 1934, ter alimentado um debate polêmico sobre as suas faculdades ou não na escrita biográfica. Situação que o leva a publicar, em 1937, o *Homem Universal* em que, de maneira menos demoníaca que nos textos biográficos, tenta elucidar o seu lugar no jogo da escrita. Nesta obra, num determinado momento, Pascoaes assim se defende:

Outros acusam-me de ignorante, como se soubessem alguma coisa. Outros, de herético, niilista, miguelista, etc! Concordo com os meus inimigos. Não serei um deles, e o pior? Confesso-me réu de todos os crimes. Que importa que os tenha ou não praticado? A ação é inferior ao pensamento.

Sou um ignorante, no campo da ciência; e, no campo teológico, um herético. Prefiro Platão a Aristóteles e Orígenes a Santo Ambrósio, o galego Prisciliano ao São Tiago de Compostela, essa múmia simbólica duma Jerus(sem)além. (...)

Todos nós, ante o problema religioso, o único problema, tomamos várias atitudes. Somos católicos, cristãos, heresiarcas, ateus inconformáveis e ateus contentes e orgulhosos, à Nietzsche, os super-homens da Negação, os heróis do Nada. Ou somos inimigos pessoais ou políticos de Deus. Não nos limitamos a negá-lo: odiamo-lo ainda. E eis uma comédia transcendente, uma paródia ibérica, bem digna de Cervantes (PASCOAES, 1993p. 107).

Saindo dos campos estritamente político e religioso ortodoxos, Pascoaes repete, a quem queira ouvir, o seu procedimento estético afim de seu ‘demônio crítico’: suas eleições no campo vasto desta batalha, cuja dignidade é sobretudo estética, “comédia transcendente” são, antes de niilista, miguelista, monarquista, católica, afins

daqueles que entenderam a ‘paródia’ de Cervantes. As adversidades nomeadas e tratadas com paixão (na ambiguidade do signo amoroso-sacrificial) na obra de Pascoaes falam, sobretudo, da maneira como se entrelaçam biografia e autobiografia neste *romance da saudade* que, peça por peça, podem ser lidos como um “romance obscuro de si mesmo”, conforme o entendeu Feijó, em sua leitura da biografia pascoaesiana de Camilo, que expomos a seguir:

No caso particular de Pascoaes, a sua força é tal, que os lugares em que se cruza com essas figuras de adversidade, lugares que, por serem nomeados, não são talvez os decisivos, se resume a confrontos arrumados com displicência cruel: na biografia de Camilo, é-nos dito como Herculano, Castilho e Garrett, redutores do romantismo a uma saga de hirtos Euricos e Hemengardas, não eram mais, para os habitantes do Porto, do que ‘o chôr Herculano, o chôr António e o chôr João’. Pascoaes explica parenteticamente porquê: ‘É assim que falam aos porcos as camponesas. Tratam-nos por senhor’.

As biografias de Pascoaes formalizam um sistema gnóstico preciso. São genericamente o que a de Napoleão professa ser, o ‘romance obscuro’ do próprio Pascoaes (...). O sistema gnóstico e o romance obscuro de si mesmo entrelaçam-se aqui com uma teoria da criação poética (FEIJÓ, 2015, pp. 96-97)

Em nota após o ensaio, Feijó ainda nos diz que sua leitura de Pascoaes em paralelo a Bloom justifica-se por ambos os sistemas “serem uma ponderação continuada da literatura do Alto Romantismo” (idem, p. 99). Perguntamo-nos, então, se muito desta força violenta que lemos, no ‘demônio crítico’ das biografias de Pascoaes, não poderia ser aproximada de uma noção mista de gênio e musa poéticos, contrapartes *fantasmas* de um sujeito que escreve, impelindo-o à continua crise poética que é, afinal, espelho e imagem de si, do outro, do mundo, lugar de *conhecimento* e sobretudo conhecimento deste vazio espesso que se abre na busca sem lugar de um sujeito através da linguagem.

Parece-nos que o advérbio amado de Pascoaes, o *quase* – mais do que a batalha sistêmica e sem tréguas de um sim e um não – ilustra a imagem que, afinal, este *romance* oferece a si mesmo, em seu nome e propriedade: a saudade. Em *Duplo Passeio*, Pascoaes pontua o absurdo ‘inverossímil’ desta escrita: “Sou um animal intermitente, cuja presença e ausência se sucedem dum modo inverossímil” (PASCOAES, 1994, p. 206). Embora já tenhamos, nesta altura do trabalho, elementos para compreender a adesão e a revisão de Pascoaes para com o Romantismo, parece-nos ainda necessários alguns esclarecimentos específicos sobre o assunto.

Afinal, o inquirir deste *eu que escreve*, o trabalho de elaborar um estilo próprio, passa, em Pascoaes, por atravessar nomes e procedimentos estético-filosóficos radicados na leitura que o autor fez da relação sujeito-mundo e que implicam uma retomada ‘contemporânea’ de posturas poéticas anteriores, entre elas, destacadamente, o Romantismo.

2.3. Crise e Continuidade do Romantismo

Uma das grandes dificuldades que nos legou o Romantismo foi a de delimitar até onde vai o seu alcance, a sua extensão e em que medida ele se mistura com e difere do que entendemos por Modernismo. Octavio Paz, em 1974, assim elaborou a questão: “A literatura romântica é moderna? Sua modernidade é ambígua: existe um conflito entre poesia e modernidade que começa com os pré-românticos e se prolonga até os nossos dias” (PAZ, 2013, p. 41). Como exemplo desta ambiguidade, Paz afirma: “Blake, nosso contemporâneo” (idem, p. 62). Em *Novas Visões do Passado*, de 1975, a poeta Fiama Hasse Pais Brandão publicava o poema “A minha vida, a mais hermética”, em cujo terceiro verso, podemos ler : “(...) / Sobre a colina tradicional, sendo a tradição um único momento, / estou na mesma situação de Blake e na situação / de mim mesma quando ouvia o infinito grito das crianças / e quando era evidente. (...)” (BRANDÃO, 2010, p. 39). Que situação, ilustrada por Blake, é esta, da ‘colina tradicional’ em que “nada se opõe, tudo difere, este sistema simbólico / inclui os gritos, com mais numerosas referências” (idem, *ibidem*)? Que *contemporaneidade* de Blake atravessa o romantismo e chega, por exemplo, até Fiama, nos idos anos 70 do século XX? Como ler uma tradição (a da poesia moderna) que se aglomera, numa volumosa evidência sonora inquietante, em que “tudo difere (...) com mais numerosas referências”?

Sobre a extensão vocal da obra de Pascoaes, como nos colocarmos frente a ela? Poderíamos nos julgar contemporâneos de Pascoaes, ou de Pessoa? Sem anteciparmos possíveis indagações a esta pergunta maior, com as quais ensaiaremos concluir este nosso estudo, vejamos um pouco mais sobre as implicações românticas na literatura, em seus anacronismos e suas atualizações.

Fernando Pessoa, embora *herdeiro* da visão de mundo romântica, não perderá chances de acionar a engrenagem do desmonte daquela sensibilidade, por meio de

seu projeto estético. Como notamos, a relação de filiação, influência e recusa do romantismo nas obras de Pascoaes e Pessoa não constitui ponto pacífico, lugares fixos. Há um cordão tenso entre a diferença constitutiva separando Romantismo e Modernismo, para lá da diferença mais radical constituída pelas estéticas de vanguarda. O que já ensaiamos dizer é que, embora Pessoa *reaja* à sentimentalidade romântica de um modo bastante coeso e constante, encontraremos ímpetos grandiloquentes nas mais diversas partes de sua obra, principalmente quando leva em questão o tema do *gênio* enquanto *voz de uma época*, autoria constelada que reúne as mais diversas facetas das visões de mundo, mesmo que dispersas num jogo (aparentemente) sem centro, como é a heteronímia. Reconhecemos ali um ímpeto *senhorial*, na maneira como atesta Soares em diversas passagens do *desassossego*, como, por exemplo, esta em que o eu lírico diz desejar ser “senhor de pântanos à tarde, príncipe deserto de uma cidade de túmulos vazios” (PESSOA, 2010, p. 224). Embora o reinado seja sobre o ermo, o deserto, o vazio, há um entronamento do sujeito na vacuidade, rei de seu esvaziamento, que confere um lugar de força à autoria, andando junto com a proliferação dos (desejos de) vácuos via heteronímia. Esse paradoxo da poética pessoana, entre outros, nos mostra como é difícil palmear a obra de Pessoa, senão duvidando bastante do muito que ele diz dizer.

Pessoa, pois, de uma forma geral, criticará o Romantismo, querendo ver-se destacado dele, já que, na leitura de Soares, “o amor romântico é um produto extremo de séculos sobre séculos de influência cristã” (idem, p. 136) e todo o esforço da poética pessoana concentra-se neste expurgo estético do homem moderno em relação à sensibilidade cristã, incluindo aí, portanto, o esgotamento do Romantismo, entendido como estética degenerescente:

Desde o meio do século dezoito que uma doença terrível baixou progressivamente sobre a civilização. Dezassete séculos de aspiração cristã constantemente iludida, cinco séculos de aspiração pagã perenemente postergada – o catolicismo que falira como cristismo, a renascença que falira como paganismo, a reforma que falira como fenómeno universal. O desastre de tudo quanto se sonhara, a vergonha de tudo quanto se conseguira, a miséria de viver sem vida digna que os outros pudessem ter conosco, e sem vida dos outros que pudéssemos dignamente ter. Isto caiu nas almas e envenenou-as. O horror à ação, por ter de ser vil na sociedade vil, inundou os espíritos. A atividade superior da alma adoeceu. (...) Assim nasceu uma literatura e uma arte feitas dos elementos secundários do pensamento – o romantismo; e uma vida social feita dos elementos secundários da atividade – a democracia

moderna. As almas nascidas para mandar só tinham o remédio de abster-se. (PESSOA, 2010, p. 247).

Nesta passagem notamos o entre-lugar em que Soares se coloca, ou tenta se colocar, como herdeiro que acolhe e herdeiro que recusa, uma vez que o “*horror à ação*”, criticada por ele como resultado do cristianismo, é, como sabemos, um dos seus júbilos, num gozo que o aproxima dos decadentistas e do alto valor do sonho, que encontramos também forte em Pascoaes. Soares, acentuando esta aporia com que se apresenta, afirma: “Por mais que pertença, por alma, à linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos clássicos” (idem, p. 85). Outra faceta de esgotamento do Romantismo, para além da vinculação à cultura cristã, na leitura de Soares, está em ser já ‘experimentado’, já ‘conhecido’, por quem o procede. Ou seja, Soares, neste sentido, mostra um elemento de valorização modernista da arte, o novo: “a identificação do coração com a paisagem, (...) o uso do desejo como vontade (...) – (...) me são demasiado familiares para que (...) me tragam novidade, ou me dêem sossego” (idem, *ibidem*). Aí o valor estrutural da poesia pessoana toma relevo: conhecer-se é outrar-se, “*conhecer-se é errar*”, e o procedimento para tal manobra consiste em operar por *ironia*: “Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscientemente é o emprego ativo da ironia” (idem, p. 166). Essa novidade que consiste em traduzir-se para ‘outra coisa’, alhear-se, é dada a ele pela leitura de um clássico, embora ele *ironicamente* o afirme, iniciando com uma *confissão*:

Confesso-o sem rebuço nem vergonha... Não há trecho de Chateaubriand ou canto de Lamartine – trechos que tantas vezes parecem ser a voz do que eu penso, cantos que tanta vez parecem ser-me ditos para conhecer – que me enleve e me erga como um trecho de prosa de Vieira ou uma ou outra ode daqueles nossos poucos clássicos que seguiram deveras Horácio.

Leio e estou liberto. E, como a coroa e o manto régios nunca são tão grandes como quando o Rei que parte os deixa no chão, deponho sobre os mosaicos das antecâmeras todos os meus triunfais do tédio e do sonho, e subo a escadaria com a única nobreza de ver.

Leio como quem passa. E é nos clássicos, nos calmos, nos que, se sofrem, não o dizem, que me sinto sagrado transeunte, ungido peregrino contemplador sem razão do mundo sem propósito, Príncipe do

Grande Exílio, que deu, partindo-se, ao último mendigo, a esmola extrema da sua desolação (PESSOA: 2010, p. 86).

Tendo como lugar/casa do texto o 'Grande Exílio' a que todo leitor desejaria, lendo, atravessar – “sagrado transeunte” –, Soares nos mostra de que modo, pela leitura, é possível desnudar-se de si mesmo, deixando (despindo-se) ao chão os seus “trionfais de tédio e sonho”, com os quais um 'eu' se elabora e nos quais se reconhece, e passando através de si, pelo gesto de ler, chegar ao outro. É interessante notar como esta travessia pela leitura é ascensional e sublimatória, num ritual de empoderamento às avessas – do cetro deixado, à nudez – rito iniciático, que a leitura, e portanto o livro, são. Por meio dela, o 'eu confessional' põe-se em movimento, lê “como quem passa”, subindo para a “única nobreza de ver”, numa proposta de visão 'anticaeiriana'. Se o ver nobre se dá com a *leitura* dos clássicos, a clareza calma dos mestres é, para o leitor, uma clareza da imaginação, dada pela linguagem. A ambiguidade de Soares é riquíssima, se quisermos investigar, numa mesma subvoz autoral – a do semi-heterônimo Bernardo Soares – os conflitos e atos falhos de um eu 'limpando-se' de sua identidade, que soma e mistura a retórica romântica, excessiva e confessional, à projeção de si enquanto leitor e autor afinados à estética clássica. Lemos em Soares diversos 'atos falhos' neste seu diário 'psicanalítico' em que o eu é não só o corpo de um sujeito inventado mas o corpo de um contexto sentido, o fim-de-século e começo do século XX. Atos falhos que a lucidez crítica deste eu 'despindo-se' logo escamoteia, por meio de uma prazerosa partida irônica com o leitor.

Voltando ao texto, nota-se também que, se Soares começa 'fazendo uma confissão', estratégia discursiva cara aos românticos, com os quais ele se diz “reconhecer”, faz, porém, deste mesmo princípio de identidade (entre ele e os românticos), a causa da morosidade de seu tédio, condenando assim, duplamente, o Romantismo e o próprio 'eu', afim daquele. No entanto, é com termos grandiosos que os recusa (o Romantismo e seu *eu* romantizado), manipulando uma gangorra estilística em que tanto a recusa quanto a aproximação da estratégia romântica estão ironicamente confundidas, para gozo de quem escreve e de quem lê. Deste modo, a acuidade irônica pessoana não poderia, também, ser lida *a partir* da ironia romântica?, quer dizer, supondo que os mecanismos de recusa e desconstrução do Romantismo, em Soares, estejam próximos do *ethos* autoral dos mesmos românticos?

Depois da ironia – e onde, em Pessoa, ela não está? – podemos dizer que todo passeio (ou leitura) onde acalma, também desassossega; pois o ler seria já, como o criar também o é, um ‘projétil curvo’, lembrando Pascoaes. Assim, depois da ironia, como separar Romantismo e Classicismo, já que o Romantismo, explodindo os limites do literário, explode também com as ‘escolas’ e ‘classificações’, reelaborando a compreensão da tradição literária? Soares, ironicamente, falaria deste eu que, desejoso de outrar-se para fora de si e de sua ‘herança romântica’, confessa-o partindo dela mesma e de seus mais representativos recursos de enunciação? Nas palavras de Silvina R. Lopes, “a ironia, no sentido romântico de troca constante, e que se engendra a si mesma, de dois pensamentos em luta, é a verdade, a imperfeição que não se pode ultrapassar” (LOPES, 2012, p. 38).

Noutra passagem do *Livro do Desassossego*, lemos com Soares a busca por “se safar” deste entranhar “grandioso” que, várias vezes, o eu sonha abarcar, expondo-se ao leitor por meio de uma estratégia (sempre irônica) de patética autodesconstrução, manipulando assim (como num jogo infantil) a atenção e o entendimento do leitor:

A personagem individual e imponente, que os românticos figuravam em si mesmos, várias vezes, em sonho, a tentei viver, e quantas a tentei viver, me encontrei a rir alto, da minha ideia de vivê-la. O homem fatal afinal, existe nos sonhos próprios de todos os homens vulgares, e o romantismo não é senão o virar do avesso do domínio quotidiano de nós mesmos. (...) A maior acusação ao romantismo não se fez ainda: é a de que ele representa a verdade interior da natureza humana. Os seus exageros, os seus ridículos, os seus poderes vários de comover e de seduzir, residem em que ele é a figuração exterior do que há mais dentro da alma, mas concreto, visualizado, até possível, se o ser possível dependesse de outra coisa que não o Destino. Quantas vezes eu mesmo, que rio de tais seduções da distração, me encontro supondo que seria bom ser célebre (...). Mas não consigo visionar-me nesses papéis de píncaro senão com uma gargalhada do outro eu que tenho sempre próximo como uma rua da Baixa. Vejo-me célebre? Mas vejo-me célebre como guarda-livros (PESSOA, 2010, p. 83-84).

Enquanto o cotidiano ‘moderno’ compraz-se ao tédio do sonho inativo, sonho só sonhado, o Romantismo (embora trate disto e, afirma Soares, isto “representa a verdade interior da natureza humana”) empreenderia um desgaste do desejo, por pretender que o sonho se cumprisse e que a fuga do sujeito deixasse de ser apenas projeção hipotética, levando-se por esta orgânica (mas inútil) força de “seduções da distração”. Encarando a vanidade, em termos de ação e realização, desta postura

‘natural’ do ser humano, o sujeito pós-romântico preferiria, de acordo com Soares, ‘tomar distância’, subir não para ver em delírio o sonho da perspectiva da fusão alma-paisagem, mas para, ao contrário, ‘não contemplar’ o ‘desejo de contemplação’. Assim, de uma fuga impraticável acusa Soares o Romantismo. Uma fuga que não age, um sonho de fuga. E a saída que parece, neste excerto, propor, como resposta do modernismo à sua estética progenitora, é uma exacerbação da ironia, embora, como sublinhamos, o lugar de destaque que os mesmos românticos haviam conferido a este *ethos autoral*.

Entender, portanto, a diferença entre a ironia romântica e a ironia pós-romântica ou modernista é também entender melhor a posição de Pascoaes frente à sua contemporaneidade e à nossa. Pascoaes, cujo lugar na crítica oscila entre acordos e desacordos, vem a ser aquele autor a quem, por exemplo, uma crítica legou um ensaio cujo título é justamente a comunhão desta dificuldade, chamado “Teixeira de Pascoaes: um clássico romântico?”⁸². Ainda, perceber as particularidades das ironias romântica e moderna é também traçar os pontos divergentes entre a poética do sonho no romantismo e no modernismo... por conseguinte, chegaremos ao sonho ‘surrealista’ e à maneira como este se reaproximou de valores românticos, justificando a nós, por exemplo, o fascínio de Mario Cesariny por Pascoaes.

Com Octavio Paz lemos que Romantismo foi, de modo geral, “uma reação ao racionalismo do século XVIII” (PAZ, 2013, p. 71), reinstituindo uma compreensão analógica do mundo e, portanto, da poesia. De acordo com Paz, “a visão analógica fora preservada como ideia pelas seitas ocultistas, herméticas e libertinas dos séculos XVII e XVIII; os poetas ingleses e alemães traduzem essa ideia do ‘mundo-como-ritmo’, e a traduzem literariamente: ‘transformando-a’ em ritmo verbal, em poemas” (idem, *ibidem*). Sobre esta leitura do poema moderno, iniciado com a consciência paradoxal posta em prática a partir do Romantismo o autor mexicano também diz:

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez. (...) No passado, a crítica tinha o objetivo de chegar à verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. (...) A contradição da sociedade cristã foi a oposição entre razão e revelação, o ser que é pensamento que se pensa e o deus

⁸² In BORRALHO, Maria Luísa Malato. *Teixeira de Pascoaes: um clássico romântico?* (disponível online)

que é pessoa que cria; a contradição da idade moderna se manifesta em todas essas tentativas de construir sistemas que tenham a solidez das antigas religiões e filosofias, porém sejam baseados não num princípio atemporal, mas no princípio da mudança. Hegel chamava a sua própria filosofia de cura da cisão. Se a modernidade é a cisão da sociedade cristã e se a razão crítica, nosso fundamento, é uma permanente cisão de si mesma, como curar-nos da cisão sem negar a nós mesmos e negar nosso fundamento? Como converter a contradição em unidade sem suprimi-la? (PAZ: 2013, p. 37)

Esta questão final colocada por Paz parece apresentar o contexto em que se situa a *questão poética* de Pascoaes. E é por se encontrar ali que diversos críticos localizarão Pascoaes de um dos lados deste elo tenso envolvendo Romantismo e Modernismo. A resposta de Pascoaes, ao fim (infundo) do *romance da saudade* parece ter sido o ‘quase’ da saudade, lida em seu ateoteísmo; movimento de polaridades que ‘quase’ formam unidades, sem suprimir as contradições, inerentes ao sujeito moderno. A saudade não salva, não resolve, não sublima, não deixa descansar. A cada página poética sua, como vimos, mais ela se aproxima do desejo, retornando à nascente de seu movimento, escavando o que é próprio do ausente e do fantasma no ardor convidativo (o canto chama quem o escute, o texto chama o leitor) da palavra, da vida criada e traduzida (“divago e reconstruo”) em linguagem.

Como já apontamos, o ‘quase’ pascoaesiano está na beira da falha, de um recomeço incessante que ‘reconstrua’ o perdido, macerando o eu e o outro. Em Pessoa, a *falha*, de modo laborioso, vem acentuar a unidade de seu projeto composto de poéticas que se assumem diversas. Ao colocar a ‘grandiosidade’ que um pretense *projeto de unidade* teria sob o signo da *falha*, Pessoa amarra o seu ‘novelo para o lado de dentro’, trazendo a crise para o seio do projeto. A falha, portanto, ao invés de desmanchar a potência de unidade da heteronímia, reforça-a porque estimula a própria ideia de alteridade e abertura – inconclusibilidade – em si. A falha é elemento dúbio que, rasurando a unidade, lhe dá esteio. Diferentemente de uma mais empenhada tentativa de *acertar*, empreendida por Pascoaes – embora cada reinvenção espiralada da saudade vá, cada vez mais, se formando em seu ‘erro’ – Pessoa acolhe o erro quiçá como princípio, marcando entre os dois autores uma *diferença* de compreensão (e opção estética) das crises e aporias sobre as quais pensar a questão da ‘modernidade’ tal como enunciada por Octavio Paz. Podemos assim concordar que Pascoaes inicia sua poética da saudade com uma leitura ainda

inclusiva e movida por um impulso ascensional evolutivo rumo ao ‘homem universal’, movimento espiritual e sublimatório que, ao se complexificar, vai perdendo a faceta mais ingenuamente otimista e transformando-se numa luz mais irônica (o luminoso que rasga sua sombra), que acolhe o ‘quase’ onírico das dualidades irresolúveis. Já Pessoa, iniciando a partir do irresolúvel, naquela *floresta do alheamento*, explorará na contradição inerente à linguagem o seu caráter irônico, tentando assim diminuir o seu impacto dramático (embora Fausto, Soares e até um Campos demonstrem ser bastante afetados pela dramaticidade da questão). De algum modo, poderíamos dizer que Pessoa inicia mais próximo do lugar onde Pascoaes termina, em termos da noção de *falha* enquanto estro possível do sujeito no mundo. Esses cruzamentos, entre outros – a resposta à decadência – mostram-nos a acuidade do diálogo que Pascoaes e Pessoa estabelecem, enquanto *contemporâneos* que são. Ambos cumprem um trajeto que vai do Romantismo, enquanto herdeiros finiseculares, à renovação pagã, pelo mesmo motivo, e destes ao Modernismo do começo do século XX. Cada um, a seu modo, reagiu a tudo isso e especialmente às vanguardas. De todo modo, trata-se de uma larga atenção (ambos foram incansáveis leitores) à tradição literária.

Jorge de Sena, na competente apresentação de Pascoaes como *Antologia* (do poeta do Marão) que ele próprio organizou (1965), escreve: “na personalidade complexa de Pascoaes – e é conveniente acentuá-lo, porque o não tem sido – mesmo o culto da saudade não ia sem alguma dose de pós-romântica ironia” (SENA in PASCOAES, 1965, p. 12):

Contemporâneo ainda dos últimos românticos e dos parnasianos, dos naturalistas e dos primeiros simbolistas, do individualismo anárquico e dos primeiros sonhos do reformismo socialista, (...) Teixeira de Pascoaes, com os pés cravados num sincretismo primitivista e a cabeça nas nuvens fantasmáticas do simbolismo e das deformações sentimentais do nacionalismo literário, estava em condições excepcionais para realizar uma síntese original, antes que a repetição e a imitação literária de todos esses [outros contemporâneos de geração] (...) a tornassem impossível com autenticidade e grandeza. Foi isso que Pascoaes realizou; e desde a publicação de *Sempre* em 1898, até a rebelião modernista em 1915 (...), ele foi o mestre incontestado da poesia portuguesa que, como o público leitor, nele se reconhecia toda. E nisto se insinuou um dos maiores equívocos que fizeram o prestígio e o renome merecidos de Teixeira de Pascoaes (SENA, 1965, pp. 15-16)

De acordo com Sena, com o qual concordamos, os equívocos da recepção crítica da obra de Pascoaes são também, em boa parte, responsabilidade do próprio autor, e principalmente devido aos usos de “vulgares clichês do romantismo tradicional” (idem, *ibidem*). A passagem a seguir é extensa, mas demonstra com precisão a acuidade crítica de Sena que ousou fazer jus ao valor poético de Pascoaes – Sena que, na ocasião da morte de Pascoaes, organizara um número inteiro dos *Cadernos de Poesia* dedicado ao poeta, na tentativa de oferecer um espaço crítico de qualidade que revisasse alguns dos descuidos grosseiros com que aquela obra vinha sendo lida –, saindo da mais recorrente repetição dos ‘equívocos’ que boa parte da crítica sustenta quanto defende ou critica, integralmente, Pascoaes, excluindo-o de sua própria ambiguidade e contradição. Diz Sena:

O que se admirava nele era a efusão lírica, transbordante e retórica, e não a acuidade intelectual que se ocultava sob versos de uma solidez estrutural que o romantismo e o simbolismo raro haviam conhecido. O que se aclamava era um sentimentalismo lacrimoso que transformava toda a realidade desagradável em visões de espectros e montanhas, de neblinas e arvoredos, de rios e de fontes, docemente dialogando, ou entusiasticamente apostrofando, em versos intermináveis, sobre os mistérios da existência; e não a segurança com que esse pretense espiritualismo, esse lirismo da ‘ausência’, em que a própria personalidade do poeta abrangia o mundo, transfiguravam um cristianismo muito pessoalmente entendido, de expiações e cruces e Nossas Senhoras, num audacioso paganismo que elidia todas as fronteiras das convenções sócio-religiosas. E, ao ficarem os poetas e os críticos muito fascinados pelo caráter passivo e provinciano da ‘saudade’ (uma saudade tão radicada na paisagem natal do poeta), não se davam conta de que essa saudade se voltava muito menos para o passado do que para um futuro em que tal sentimento desempenhava o papel de uma reminiscência platonizante que fosse o motor de uma crescente humanização do universo. Para estes equívocos contribuiu enormemente o próprio poeta, com o seu gosto oitocentista e ainda parnasiano pelas figurações grandiosas (os deuses, os grandes homens, as belas frases, são de quando em vez evocados), com a sua confiança inspirada que não recuava ante as mais banais imagens e os mais vulgares clichês do romantismo tradicional, e com um fôlego vasto e portentoso que se espalhava em versos aparentemente destituídos de qualquer densidade expressiva, e apoiados numa desconexa racionalização dos abstracionismos líricos, meio culto, meio ingênuos (como o enciclopedismo do século XIX), que eram a bagagem poética de Teixeira de Pascoaes. Por isso a sua glória tinha então pés de barro mediocremente provinciano, com os quais, até ao fim da vida, e muito por atitude, o poeta sempre fingiu comprazer-se. E por isso também, durante as décadas de vanguardismo literário, este foi deixando Pascoaes entregue à admiração algo por vezes fruste de quantos viam no modernismo, com o seu retorno às exigências culturais e ao convívio

extranacional da cultura, um perigoso agente de ‘desnacionalização’ do país. (SENA, 1965, pp. 16-17)

Sena, então, afirma que a retomada de um olhar crítico mais justo à obra de Pascoaes só pode se dar nas décadas de 40-50, quando está “extinto o saudosismo de escola” (idem, *ibidem*). Insiste que, ler Pascoaes naquela ocasião (anos 60), “depois de décadas de modernismo às vezes mais ostensivo que autêntico” (idem), implica em considerá-lo, Pascoaes, “anterior ao melhor e inicial movimento modernista” (idem), deixando claro que, sobretudo, está a tratar do Pascoaes ‘poeta’⁸³, considerando parte da obra, escrita entre 1898 e 1924 (ocasião em que lança *O Pobre Tolo*). Sobre as características da poesia pascoaesiana, deste recorte e dos versos finais (com os poemas póstumos), Sena ressalta o “versilibrismo estrófico de que foi grande mestre” e “destruiu a regularidade estrófica e rítmica que raro os simbolistas haviam abandonado” (idem, *ibidem*). Em termos de sua poética, Pascoaes situar-se-ia, assim, na leitura crítica de Sena, como exímio representante de seu contexto, nas fusões de Romantismo, Simbolismo e pré-Vanguardismo. Deste modo, Sena explica aquilo que o próprio Pascoaes nomeou como ‘verso escultural’ (e que fomentou em outros críticos um debate sobre a sua possível tradução em ‘verso clássico’). Concordamos com Sena, quando ele compara a métrica pascoaesiana à grande tradição dos poetas de ‘fôlego’, falando sobre a dificuldade de antologizar Pascoaes, esse poeta “in the grand manner”:

(...) a sua métrica, ao contrário do que à primeira vista seria de esperar de um poeta que, a muitos títulos, prolonga a poética simbolista do Vago e do Indefinido, não usa das flutuações acentuais com que os simbolistas deslocavam as cesuras tradicionais; e é muito firme sob as contínuas abstrações imagéticas e intelectualistas de que o discurso é tecido, com a Saudade personificada, as Sombras, os Espíritos, as nuvens e as névoas, os astros e as coisas simples da terra, um Jesus que é o deus Pã (...), e o próprio poeta presidindo a tudo, sempre presente na sua ausência individual transformada em poder profético e oracular.

É difícil, numa antologia breve, dar ideia da complexa riqueza de uma poesia tão rica e tão igual a si mesma (...). Essa obra, mesmo quando se concentra em curtos e fulgurantes poemas, nada tem de

⁸³ Sena, embora organizando uma antologia da *poesia* de Pascoaes, ressalta que esta escolha se dá “apesar da extrema unidade da obra de Pascoaes, em que verso e prosa são apenas diferentes meios de construir uma mesma expressão, e em que não há fronteiras entre a poesia lírica e o ensaísmo filosófico, o realismo novelesco e o biografismo historicista (idem, p. 18)

miniatural, porque Pascoaes é um poeta “*in the grand manner*”, na melhor tradição da grande poesia universal. Os Dantes, os Camões, os Miltons, os Wordsworths, os Claudels, poetas de obras vasta e profusa (...) não cabem nunca no espaço de uma antologia, sem falsear-se aquilo mesmo que os distingue que é uma capacidade de ampla respiração criadora (...). (idem, 18)

Num estudo intitulado “Romantismo”, publicado em *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Sena inicia perguntando: “Qual? Que Romantismo?” (SENA, 2001, p. 89), já evidenciando sem rodeios a complexidade de uma estética quase ‘impossível’ de definir: “Defini-lo é como definir as coisas que toda a gente julga que sabe o que são... e correr o risco de, como elas – a Vida, a Alma, a Realidade –, nos ser demonstrado que não existe ou que é (...) o contrário do que havia sido definido” (idem). Para além disto, diz Sena, “o Romantismo estica ou encolhe no tempo e no espaço” (ibidem), dependendo da área cultural em que acontece. De modo geral, para além de apreços e despreços – “sedutor ou temeroso fascínio” – que lhe são dirigidos (ao Romantismo), Sena concorda que ambas as posturas críticas resultam num “acordo tácito – o de mantê-lo insepulto, embora morto” (idem, p. 90).

Morto? Sena adverte que “é evidente que, se teimosamente quisermos ver qualquer presente como continuidade do passado, o Romantismo não está morto ainda” (idem), mas cumpre localizar qual a ‘radical mudança’ – a “alteração semântica da vida” (ibidem) – que ele acarretou, e esta ‘mudança’, volta a dizer, não é de fácil categorização:

Que mudança? Por certo que não o liberalismo só, pois que o reacionarismo foi uma invenção romântica (...). Por certo que não o cristianismo como vivência sentimental ou espetacular, visto que a ressurreição de um classicismo despojado de convencionalidades rococós foi também uma realização romântica. Por certo que não a Idade Média ou o gosto da História como História nacional, quando muito o Romantismo é, no seu culto do individualismo e do sonho profundamente anti-histórico. Por certo que não o sentimentalismo erótico, se grande parte do Romantismo praticou, na vida e nas obras de arte, um cinismo nada sentimental. Por certo que não o gosto do exótico e do fantástico, do sobrenatural e do fantasioso, precisamente quando um dos dogmas do Romantismo foi a busca do realismo e da naturalidade. Que mudança então?

A liberdade do espírito ante as autoridades? A liberdade da inspiração ante os modelos? A liberdade de viver contra as regras? Nada disso foi especificamente característico do Romantismo, e épocas houve, anteriores, que proclamaram e praticaram uma ou outra dessas liberdades com maior audácia (SENA, 2001, pp. 90-91).

Qual a distinção, a alteração do foco de visão, provocado pelo Romantismo? Sena responde que, em termos gerais, o que o distingue “é a coexistência de todos esses contrários (...) e o fato dessa coexistência assentar (...) no entusiasmo desesperado de viver-se num mundo burguês, sem *‘mauvaise conscience’*” (idem, *ibidem*), numa atitude mais atenta às necessidades subjetivas do criador do que à “criação de um objeto estético” (*ibidem*). Com isto, Sena não quer dizer que o foco das obras resultantes estivesse em estímulos confessionais ou intimistas. “A questão é mais de *ênfase*”, sublinha ele, uma ênfase especial que estes sujeitos tiveram “da sua singularidade como indivíduos predestinados à expressão estética da vida, ou como pessoas destinadas a influir (...) no curso dos acontecimentos” (idem, p. 91). Ou seja: os românticos tinham, de si próprios, uma vaidosa compreensão ‘especial’; em que se julgavam vinculados, atavicamente, a um destino estético ‘superior’⁸⁴. Daí as inúmeras páginas que devotaram ao estudo do ‘gênio poético’, à importância que esta instância poética movedora, sublime, desempenhou na leitura que fizeram de si mesmos e (do desejo) de suas obras. A altivez romântica, o que caracteriza a ‘radical mudança’ do Romantismo é que, sintetiza Sena, ele “é, ou foi, acima de tudo, *visionário*” (idem, p. 92):

Muitas épocas e homens o foram também. O Renascimento e o Maneirismo abundaram de Utopias – eles mesmos inventaram o termo. A Época Barroca viveu obcecada por visões espetaculares. Mas o visionarismo delas não pretendeu jamais radicar na idiosincrasia de um temperamento ou de uma biografia, ainda quando, como faz Camões, a própria experiência da vida e a própria consciência de predestinação seja o ponto de partida para uma visão de mundo. O visionarismo romântico é a transformação da *Weltanschauung* em mais (ou menos) que si mesma: a redução do mundo a uma visão da vida (SENA, 2001, p. 92).

⁸⁴ Sena, no entanto, lê esta postura altiva do sujeito, indivíduo criador, não como pertencente unicamente ao Romantismo, mas à tradição herdada por ele, iniciada com a *Aufklärung*. Noutro ensaio sobre Romantismo, Sena esclarece mais sobre o assunto: “O Romantismo foi a proclamação da supremacia do homem sobre as suas próprias criações, não no sentido em que o Renascimento pudera ver a vida individual como obra de arte, mas, ao invés, transferindo o homem para a obra e fazendo desta a realização imaginária da sua vida, dos seus apetites, dos seus desejos, ou da raiva contra os seus próprios limites enquanto ser humano. É por isso que, em sentido lato, o Romantismo morre nos primeiros anos do século XX, quando as agitações de Vanguarda e as concorrentes transformações do pós-simbolismo, criando o Modernismo, vão transferir a liberdade para a *obra de arte*, invertendo por completo os pressupostos românticos, não apenas por oposição a eles, mas pela transmutação de tudo isso numa encenação diversa” (SENA, 2001, p. 111).

Voltando a O. Paz, em *Os Filhos do Barro*, lemos que, na visão de mundo do *visionarismo* romântico, a contradição abraça o entendimento humano e um dos resultados desse enleio será a épica tragicidade do espírito romântico, concentrando na figura do 'gênio' o seu duplo trono de analogia e ironia. Uma das 'saídas' encontradas para reelaborar uma nova noção de unidade perante os sistemas em desintegração foi o que se deu no Romantismo, como programa: a reinvenção mitológica. Se as mitologias 'oficiais' haviam sido 'corrompidas' por um esteticismo classicizante superficial, conforme vimos com a crítica de Baudelaire, resgatá-las significava fazer destes restos e retalhos, um novo romanceiro a partir de critérios assumidamente estéticos e pessoais. A compreensão da *mitologia* como algo a inventar, quer dizer, essa possibilidade de fazer-se *criador de mitos* – tal como Pessoa o queria e fez – dá ao Romantismo um caráter profundamente *moderno*. A poesia, agora, é que *cria* mitos. O poeta, portanto, é o *profeta* das grandes epifanias teogônicas, assim revivificando a força analógica de uma desejada unidade estética de mundo:

A analogia sobreviveu ao paganismo e provavelmente sobreviverá ao cristianismo e seu inimigo, o cientificismo. Na história da poesia moderna sua função é dupla: por um lado, foi o princípio anterior a todos os princípios e diferente da razão das filosofias e da revelação das religiões; por outro, fez esse princípio coincidir com a própria poesia. (...) O poema é uma sequência em espiral que regressa sem cessar, sem jamais regressar totalmente, a seu começo. Se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se convertem em consonâncias, também faz do poema um duplo do universo. Dupla consequência: podemos *ler* o universo, podemos *viver* o poema. No primeiro caso, a poesia é conhecimento; no segundo, ato. De uma e de outra maneira se avizinha – mas só para contradizê-las – da filosofia e da religião. (PAZ, 2013, p. 63)

Como, a partir deste trecho, pensar numa modernidade estética em Pascoaes? Considerando a saudade tanto quanto como *mito* como *linguagem poética*, ou seja, um exercício de escrita que a si mesmo se oferta enquanto compreensão possível, aberta e instável, de uma unidade de uma visão de mundo em crise, onde nada se apresenta conclusivo. A saudade é (desejo de) potência conferida ao *texto*, mas sublinhando nele, a sua fantasmagoria, o seu viço que é *linguagem*, ou seja, virtualidade, ausência. De acordo com António Cândido Franco:

Não nos esqueçamos que a saudade é sempre a presença duma ausência, ou seja, uma concretização (fictícia) do inconcreto que tem, como antecâmara, a desmaterialização do objeto ou do sujeito em causa. Foi, sem dúvida, através da saudade que Pascoaes se instalou, progressivamente, no mundo das representações em que as coisas, apesar de óbvias, aparecem espiritualizadas. (...) Note-se que não se trata aqui duma oposição irreduzível entre corpo e espírito, coisa e imagem, mas sim duma coincidentia oppositorum em que a matéria é simultaneamente espírito e a coisa, imagem. (...) Tudo tem saudade de tudo (FRANCO, 1988, p. 25).

Trata-se do devir-imagem da saudade, a sua fábrica de memórias que a língua poética, ganhando fôlego com a postura do sujeito romântico, faz arfar. “Tudo tem saudade de tudo” – eis uma frase que epigrafa bem este ‘romance’. A amplitude que ecoa deste vazio contagiado é a imagem sensorial com que o sujeito poético *diz* o mundo, o tempo, o seu imaginário. É quase uma imagem sem imagem, em que substantivos quase incorpóreos se conjugam numa sintaxe simultaneamente inefável e ultrasensível. Esta alta carga de ausências permeando a nomeação do ‘tudo’, um *tudo em falta*, para a falta, agudo, é a vértebra do corpo da escrita pascoaesiana. Suas obras: relâmpagos, cenas ou repetições circulares da tentativa, sempre pouca, de dizê-la, esta imagem *sem-imagem*: a maneira como a saudade é e não é um mundo, sendo texto.

Unir cristianismo e paganismo, numa síntese outra, subjetiva e pessoal, *ateoteísta*, tal qual a saída-sem-saída apontada por Octavio Paz, na mundividência em crise geradora do poema moderno, leva-nos a refletir novamente sobre a importância da analogia no funcionamento desta ‘dupla espiral’ que simultaneamente é centrífuga e centrípeta, com uma maneira bastante heterodoxa de conciliar o inconciliável, supondo que fosse possível anular a história por meio de uma sua compreensão crítica ou uma sua compreensão mágica. Como – e por quê? – conciliar uma visão pagã a uma cristã de mundo? Este anseio grandioso de resgatar o corpo – suporte da *saudade* para Pascoaes – projetado numa encarnação pagã, anterior à metafísica, e simultaneamente usufruir das ‘conquistas do espírito’, através da expiação cristã, assola, como vimos, muitos escritores do século XIX, e Pascoaes é um deles.

Como já vimos, o paganismo que Pascoaes reclama, é, obviamente, *um outro paganismo*; assim também o cristianismo. Pascoaes tenta operar, no poema, a mágica

em que estes mundos, a princípio díspares, não apenas se comunicam, como se *amam*, buscando um ao outro, como, na natureza, sucedem-se as estações: assim, a primavera pagã em seu ápice é já estertor e abertura ao outono cristão que, por sua vez, enterra as sementes com que rebrotar a flor carnosa de abril. Esta leitura da história por meio dos ciclos naturais, como compete a uma compreensão cíclica do ser e da existência, é o que dará apoio à escrita deste *romance da Saudade*, íntimo da agonia e do sonho do fim do século XIX e início do XX. “Novalis havia escrito que ‘a religião é poesia prática’” (PAZ, 2013, p. 60) e, na ‘prática poética’ da relação sujeito-natureza, é a infância (do eu e da paisagem) que assume lugar do ‘gênio’ na grande faculdade romântica da imaginação. Paz, referindo-se a Wordsworth, diz que “o tempo da infância é o tempo da imaginação, uma faculdade que Wordsworth define como ‘a alma da natureza’ para indicar que é um poder sobre-humano” (idem, *ibidem*).

Sendo parte do ‘gênio’, a imaginação, portanto, “não está no homem”, diz Paz, mas “é o espírito do lugar (...); não é somente a potência com a qual vemos a realidade visível e a oculta: também é o meio com o qual a natureza, pelo olhar do poeta, se olha. Com a imaginação, a natureza nos fala e fala consigo mesma” (PAZ, 2013, p. 52). Pascoaes, em *Os Poetas Lusíadas*, associará diretamente *gênio* e *infância*:

A nossa verdadeira infância é a infância imaterial das coisas; a luz originária que, escondida sob inúmeras aparências, forma a aparição íntegra do ser. Em certas horas, irrompe da criatura, como um relâmpago que lhe desvenda os seus confins misteriosos. (...) À luz da primeira infância, o Universo é a nossa própria sombra e nós somos a sua pessoa perante Deus, que é o “Não” de todas as cousas e o eterno “Sim” da alma humana.

Reviver essa infância é alcançar o maior conhecimento da Realidade e da Verdade; da Realidade porque nos identificamos com ela; e da Verdade porque nessa identificação haurimos a energia que nos permite exceder e transfigurar a matéria, isto é, criar o Reino Espiritual.

Mas somente as grandes marés espirituais formam aquela manhã de nevoeiro, em que a divina Infância regressa à nossa alma, exaltada e comovida até à sua nublosa expansão absorvente de tudo quanto existe. (...) Gênio quer dizer Infância” (PASCOAES, 1987b, pp. 175-176)

É o ‘relâmpago’ da aparição afetivo-reflexiva a que chamamos *saudade* e que se dá a ver (e conhecer) pela voz, pela escrita. É aquele instante em que somos possuídos pela “esperança impelida pela lembrança no seu ímpeto criador; a névoa

escura rasgando os seios de onde salta o primeiro raio primaveril” (PASCOAES, 1987b, p. 182).

Ainda sobre a importância das contradições fortalecedoras da imaginação romântica, cabe lermos, com Sena e Paz, o artigo “O Athenaeum”, de Maurice Blanchot, publicado em *A Conversa Infinita – a ausência de livro 3* (2010). De início, Blanchot expõe, próximo à leitura de Sena, uma série de preconceitos críticos que se foram consolidando sobre a leitura do Romantismo, apagando seus traços mais interessantes.

Como o movimento se dá, na Alemanha e na França, como ‘apostas políticas’, sua recepção crítica, principalmente durante o século XX – de cunho majoritariamente marxista – acabou por empobrecer o largo escopo que aquela estética propunha ao associar mito e revolução, unidade da visão poética ao caos fragmentário de sua realização. A única exceção dessa recepção, diz Blanchot, deu-se com o surrealismo. De modo geral, o Romantismo teve:

(...) fortunas críticas bem variadas, ora reivindicado pelos regimes os mais retrógrados, ora esclarecido e compreendido como uma exigência. Depois da guerra, Lukács o condena sem apelação: movimento obscurantista; unicamente Hoffman, de quem Marx gostava, escapa a esse julgamento severo. É notável que só se encontre na França semelhante antipatia nos críticos ligados a uma escola de extrema direita, a qual rejeita duplamente o romantismo alemão – por ser romântico e por ser alemão: o irracionalismo ameaça a ordem; a razão é mediterrânea; a barbárie vem do norte. O surrealismo, ao contrário, se reconhece nessas grandes figuras poéticas e nelas reconhece aquilo que descobre de novo por si próprio: a poesia, força de liberdade absoluta. (BLANCHOT, 2010, p. 101)

A partir deste enquadramento geral da estética romântica, decidiu-se, segundo Blanchot, tratar certas atitudes românticas como essenciais e outras como desimportantes, acidentais, numa espécie de jogo crítico de polaridades. Blanchot, recusando-se a simplificar o Romantismo, opta por ler em suas contradições um efeito maior de desordem do que de ordem conservadora:

E se, finalmente, todos esses traços juntos são reconhecidos como igualmente necessários, por serem opostos uns aos outros, o que se torna o tom dominante não é o sentido ideológico de cada um deles tomado isoladamente, mas sim sua oposição, a necessidade de

contradizer-se, a cisão, o fato de estar dividido e o Romantismo, caracterizado assim como a exigência ou a experiência das contradições, só faz confirmar sua vocação para a desordem, ameaça para alguns, promessa para outros e, para outros ainda, ameaça impotente, promessa estéril. Essa diferença de perspectivas se acentua quer decidamos definir o Romantismo por suas premissas ou por seus resultados, quando começa, quando acaba (BLANCHOT, 2010, p. 102)

Friedrich Schlegel seria o exemplo máximo desta contradição: se considerarmos o Romantismo a partir do Schlegel jovem, “ateu, radical, individualista” (idem, ibidem), com uma extrema “liberdade de espírito em sua riqueza e fantasia intelectuais, que o fazem inventar a cada dia novos conceitos, não na irreflexão, mas sim na forte tensão de uma consciência que deseja compreender o que descobre” (idem, ibidem), intimidando o próprio Goethe; ou se o considerarmos a partir do velho Schlegel, “convertido ao catolicismo, diplomata, jornalista a serviço de Metternich, cercado de monges e de mundanos piedosos, não sendo mais que um filisteu gordo, de fala untuosa, guloso, preguiçoso e vazio (...)” (idem, ibidem)? Blanchot se pergunta: qual dos dois “é o verdadeiro? (...) Onde está o romantismo?”

Lendo, na trajetória de Schlegel uma derrocada histórica do Romantismo, o autor, contudo, entende que o seu próprio ‘acabar mal’ estava já em suas premissas. A entrega ao *ato poético*, liberto de qualquer amarra *escrita*, conduz aquilo que era *projeto* – e não necessariamente *obra* – ao seu esfacelamento, e o ato poético do gesto, independente da escrita, mergulha de volta em seu próprio vazio potencial, vazio que será, depois, relançado como projétil ascendente pelo Surrealismo, que, tal como o Romantismo, sofrerá também de uma crítica parecida, que o acusará não só de ausência de obra como também de ‘acabar mal’⁸⁵. Blanchot continua a sua

⁸⁵ Blanchot esclarece: “O romantismo acaba mal, é verdade, mas isso por ser ele essencialmente aquilo que começa, aquilo que só pode acabar mal, fim que se chama suicídio, loucura, decadência, esquecimento. E decerto ele com frequência é desprovido de obras, mas isso por ser a obra da ausência de obra, poesia afirmada na pureza do ato poético, afirmação sem duração, liberdade sem realização, força que se exalta desaparecendo, de modo algum desacreditada se não deixa traços, pois era esse o seu fim: fazer brilhar a poesia, não como natureza, nem mesmo como obra, mas como pura consciência do instante. A que é fácil responder que, nessas condições, o autor romântico fracassa duplamente, uma vez que não consegue desaparecer de verdade (ainda que, como afirma Lúacs, entre Goethe e Heine, excetuando-se Hoffmann, a literatura alemã se mantenha vazia) e que as obras pelas quais não se pode impedir de querer realizar-se permanecem, e como que intencionalmente, inconclusas. (...) livros inacabados, obras inconclusas. Talvez. A menos que, precisamente, uma das tarefas do romantismo tenha sido introduzir um modo absolutamente novo de realização e mesmo uma verdadeira conversão da escrita: o poder, para a obra, de ser e não mais de representar, de ser tudo, mas sem conteúdo ou com conteúdos quase indiferentes e, assim, de afirmar a um só tempo o absoluto e o fragmentário, a totalidade, mas numa forma que, sendo todas as formas, isto é, não sendo, no limite, nenhuma, não realiza o todo, mas o significa suspendendo-o, ou mesmo quebrando-o” (idem, pp 103-104).

desconstrução do Romantismo como lugar-comum antimoderno, mostrando nele seu fundamento de paixão intelectual, racional, sua qualidade *filosófica*:

Caso se quisesse receber como novos esses primeiros assaltos românticos, talvez o que surpreenderia não seria a glorificação do instinto ou a exaltação do delírio, mas, bem ao contrário, a paixão de pensar e a exigência quase abstrata colocada pela poesia de se refletir e de realizar-se por meio de *sua* reflexão. Naturalmente, não se trata mais aqui de arte poética, saber anexo: é o âmago da poesia que é saber, é a sua essência ser busca e busca de si própria. Assim como a consciência não é mais apenas moral, mas poética, a poesia não deseja ser uma espontaneidade natural, mas apenas e absolutamente consciência. (...) O romantismo é excessivo, mas seu primeiro excesso é um excesso de pensamento (idem, p. 104).

Blanchot lê no início do Romantismo, ao contrário do que comumente se pensa, um “protesto contra a turbulência genial” (idem, p. 105) e cita Novalis para quem o gênio só importava por poder ser aprendido e, Valéry que “aparentemente distante (...) dos românticos, não parece perceber que divide com eles a admiração voltada ao da Vinci, no qual ambos reconhecem o modelo do verdadeiro artista – porque ‘pensa mais do que pode’ e porque ‘essa superioridade da inteligência sobre o poder de execução’ é o signo mesmo da autenticidade” (idem, ibidem). Tudo isso, assegura Blanchot, pode ser lido nos seis números da revista alemã *Athenaeum* (1798 – 1800), ocasião em que, com o Romantismo, “a literatura toma repentinamente consciência de si própria” (idem, ibidem). Seguindo ainda com Blanchot, é o que veremos no tudo-nada do poeta-poema, na instauração sublime-caricata do *Pobre Tolo*:

Em suma, a literatura anuncia que toma o poder. O poeta torna-se o futuro do homem, no momento em que, não sendo mais nada, nada além daquele que se sabe poeta, ele designa, nesse saber de que é intimamente responsável, o lugar em que a poesia não se contentará mais em produzir belas obras determinadas, mas se produzirá ela própria num movimento sem termo e sem determinação. Dito de outro modo, a literatura encontra o seu sentido mais perigoso – que é de interrogar-se sobre um modo declarativo, seja triunfalmente e descobrindo que, a partir daí, tudo lhe pertence, seja no infortúnio e descobrindo que tudo lhe falta, já que só se afirma por privação (idem, p. 106).

Em *Os problemas da Modernidade*, o crítico Fernando Guimarães também acentua o caminho de ‘continuidade descontínua’ de uma ‘arqueologia da modernidade’, usando o termo de Benjamin, que se inicia com o Romantismo:

O Modernismo, a que se associa tantas vezes a ideia de vanguarda, tende a apresentar-se como um movimento marcado pela sua ruptura em relação às expressões artísticas do passado. Assim em Portugal. Situando-se em torno da publicação, em 1915, da revista *Orpheu*, o nosso Modernismo rodeia-se de um tom polémico que exprime bem o seu desacordo com uma tradição que tanto marcava o que se ia escrevendo por essa altura. Tal tradição acabara por se apresentar como horizonte de uma forma de escrita para a qual convergiam, passando por alto a sua efemeridade, as sombras cada vez mais informes que chegavam do Romantismo, do Realismo ou do Parnasianismo, e que iam terminar junto dos poetas do movimento saudosista, embora em alguns destes se pudesse adivinhar já os **poderes negativos que iam pôr em questão tal escrita**. Com efeito, a fractura que a comprometeu surgiu sob a forma mais radical possível, pois traduz a conquista de uma negatividade cujas *marcas* seriam a presença de uma linguagem que estava mais próxima de si mesma do que daquilo que esta pudesse exprimir. (...)

Não foi por acaso que Walter Benjamin falou de uma ‘arqueologia da modernidade’, chegando mesmo a procurar em tendências literárias de um remoto século XVII, isto é, no Barroco, algumas das mais longínquas raízes da modernidade. Paralelamente, uma melhor compreensão crítica incidindo sobre o desenvolvimento do Romantismo e do Simbolismo – mais rigorosamente, do Romantismo alemão e do Simbolismo francês – vieram trazer novas achegas relativamente à maneira como se manifesta uma funda corrente que prepara, por vezes de uma maneira que se torna muito discreta, o próprio surto da modernidade. É a circunstâncias como estas que temos de estar atentos para que haja uma percepção adequada do que representa, no limiar do século XX, a afirmação do Modernismo, sempre que nele se considere a coexistência possível da continuidade e da descontinuidade quanto ao passado (GUIMARÃES, 1994, pp. 9- 12) (grifo nosso).

Assim, pode-se dizer que a literatura encontra-se em sua força de ausência no Romantismo, poder incrível de desmanche e dissoluções, inaugurando uma visão de mundo já inseparável da ironia:

O romantismo, acontecimento da consciência poética, não é uma simples escola literária, nem sequer um momento importante da arte: ele inaugura uma época; mais, ele é a época em que todos se revelam, pois,

por seu intermédio, entra em jogo o sujeito absoluto de toda revelação, o 'eu' em sua liberdade, que não adere a nenhuma condição, não se reconhece em nada de particular e só está em seu elemento – seu éter – no *todo* em que está livre. O mundo deve ser romantizado, diz Novalis. O passado já é romântico em seus maiores criadores, Shakespeare, Dante, Cervantes, Ariosto, Leonardo da Vinci; mais ainda, a Antiguidade só se torna presença eterna e o Olimpo da arte pelo ato de reconhecimento do romantismo, pois, diz Schlegel, 'é preciso ser essencialmente moderno para ter um ponto de vista transcendental sobre a Antiguidade' (BLANCHOT, 2010, pp.107-108).

A ironia romântica é 'moderna', de acordo com Schlegel. No exercício da escrita, conforme Guimarães, ela inaugura um estranhamento que se vai nomeando entre 'nada' e 'linguagem'. Também Blanchot, questionando sobre a *possibilidade da literatura*, cita um perplexo apontamento de Novalis, de 1798, que poderíamos trazer à boca de muitos autores do século XX e contemporâneos, já que o *problema* da linguagem, instaurado pelo Romantismo, segue potente. Diz Novalis:

Há algo de estranho no fato de escrever e de falar. O erro risível e espantoso das pessoas é que acreditam falar em função das coisas. Todos ignoram o que é próprio da linguagem: que ela só se ocupa de si mesma. Eis porque ela se mantém um fecundo e esplêndido mistério. Quando alguém fala simplesmente por falar, é justamente então que diz o que pode dizer de mais original e de mais verdadeiro... Somente aquele que tem o sentimento profundo da língua, que a sente em sua aplicação, sua soltura, seu ritmo, seu espírito musical – somente aquele que a ouve em sua natureza interior e capta em si seu movimento íntimo e sutil..., sim, só este é o profeta. (...) Se penso ter, com isso, precisado claramente a essência e a função da poesia, sei também que... tendo desejado dizê-lo, disse algo totalmente estúpido, de que está excluída toda poesia. Mas, e se eu fosse obrigado a falar? Se, instigado a falar pela própria fala, eu tivesse em mim esse sinal da intervenção e da ação da linguagem? Então isso, à minha revelia, poderia perfeitamente ser poesia, e um mistério da língua se teria tornado inteligível... E eu seria portanto um escritor por vocação, já que só é escritor aquele que é habitado pela língua, inspirado pela fala. (...) Falar por falar é a fórmula de libertação (NOVALIS apud BLANCHOT: 2010, p. 108)

É neste sentido, de profunda aporia, que se pode ler, de uma outra forma, o apelo por espontaneidade na estética romântica. E será interessante perceber como essa busca, por este *estado de linguagem*, vai aos poucos, se adensando na obra de Pascoaes. A questão do excesso de fala, da obra extensa, repetitiva, adquire uma consistência que vamos percebendo, pouco a pouco, tratar-se mais de uma *busca*,

uma *demanda*. Não por um ‘poema’⁸⁶ justamente em si, – de modo que não é contrassenso Pascoaes reescrever e reeditar parte de sua obra. A compreensão do aprimoramento da obra, em suas contínuas reescrituras, atravessa também o desejo de aprimoramento da disposição de entrega do sujeito à linguagem, que exige a língua *viva*, a língua capaz de caminhar por ‘sua própria natureza’, rumo à impossibilidade desejante daquilo que ele chamou de “poesia pura”, “luz da luz”. É a tal possibilidade de ‘aprendizagem’ do gênio, que não é, como se poderia supor, *apenas* ou *somente* inato, espontâneo e infantil; o gênio que se aprende, se exercita, é aquele que, posterior à infância, vem experimentá-la e expressá-la a partir de sua ausência, como massa potencial, arte. A busca por uma língua ‘solta’, ‘pura’ e ‘inconsciente’ – demanda impossível, mas talvez a mais radical viagem interior que se possa fazer acontecer na língua, com a literatura – também o surrealismo buscará, língua que será entendida, nas palavras de Breton, como “caráter inesgotável do murmúrio”, a que o poeta deve confiar(-se). Ainda no Romantismo, porém, a procura por esta língua em vertigem, não anterior mas, *interior*, à linguagem das coisas (e portanto à obra, enquanto carnalidade sua, que vincula – e separa – sujeito e mundo), reconduzirá o gesto poético ao sujeito que encarnará em si o possível de uma poesia ambulante, dando à *bio-grafia* uma nova potência poética. Escreve Blanchot, resignificando aquela ‘ênfase’ romântica conforme dissera Jorge de Sena:

(...) se esta verdadeira fala é sujeito, pura de toda particularidade objetiva, isso significa que ela não o é senão na existência do poeta, eis então aquilo que por fim unicamente importará, não mais a obra poética, mas a atividade, sempre superior à obra real, e apenas criadora quando se sabe capaz de evocar e de revogar a obra no jogo soberano da *ironia*. Daí resulta a retomada da poesia, não somente pela vida, mas inclusive pela biografia, em consequência de viver romanticamente e de tornar poético até o caráter, esse caráter dito romântico que, de resto, é extremamente atraente, na medida em que lhe falta precisamente todo caráter, já que ele não é senão a impossibilidade de ser o que quer que seja de determinado, de fixo, de certo – donde a frivolidade, a alegria, a petulância, a loucura: finalmente, a excentricidade (...) (idem, p. 110).

O Romantismo faz da literatura não uma resposta, mas uma questão. Um dos pontos desta questão é o que envolve a noção de gênio, visando à grande ‘Obra’, junto à noção de esfacelamento da linguagem, levando à fragmentação do sujeito.

⁸⁶ Se pensarmos o texto enquanto um ‘herbertiano’ poema contínuo, que podemos, inclusive, chamar, no sentido ampliado, de *romance*.

Como conciliar ambos à “*ambição de um livro total, espécie de Bíblia em perpétuo crescimento*” (idem, *ibidem*)?

Uma das respostas, assegura Blanchot, é justamente o *romance*. Schlegel dirá: “O romance é o livro romântico” (idem, *ibidem*). Mas este ‘romance’ só poderá dar conta do todo – em sua ‘genial amplitude’ – em seu inacabamento. Assim, a própria resposta ao desejo de totalidade encontrar-se-á na sua falência, na assunção do fragmento, dado à multiplicidade do gênio ‘irônico’. Silvina Rodrigues Lopes, pensando a literatura como lugar próprio do *inacabamento*, entende a ironia “no sentido romântico de ‘troca constante, e que se engendra a si mesma, de dois pensamentos em luta’; é a verdade, a imperfeição que não se pode ultrapassar” (LOPES: 2012, p. 38). Ou ainda, voltando a Blanchot:

Eis aí (...) um dos pressentimentos mais ousados do romantismo: a busca de uma forma nova de realização que mobiliza – torna móvel – o todo interrompendo-o e pelos diversos modos da interrupção. Essa exigência de uma fala fragmentária, não para perturbar a comunicação, mas para torná-la absoluta, é o que leva Schlegel a dizer que somente os séculos futuros saberão ler os ‘fragmentos’ (...), o fragmento [afirma Schlegel e Novalis] é um substituto da comunicação dialogada, uma vez que ‘um fragmento é uma cadeia ou uma guirlanda de fragmentos’ [Schlegel] e, mais profundamente, é uma antecipação daquilo que poderíamos chamar de escrita plural, possibilidade de escrever em comum, inovação de que Novalis reconhece sinais no desenvolvimento da imprensa. (...) Assim como o gênio nada mais é do que uma pessoa múltipla (Novalis) ou um ‘sistema de talentos’ (Schlegel), o que importa é **introduzir na escrita, por meio do fragmento, essa pluralidade que é virtual em nós, real em todos e que responde à ‘incessante e autocriadora alternância de pensamentos diferentes ou opostas’**. Forma descontínua: a única que convém à *ironia* romântica, já que só ela pode fazer coincidir o discurso e o silêncio, a brincadeira e a seriedade, a exigência declarativa, até mesmo oracular, e a indecisão de um pensamento instável e compartilhado, enfim, para o espírito, a obrigação de ser sistemático e o horror do sistema: ‘Ter um sistema é, para o espírito, tão mortal quanto não ter: será, pois, preciso que ele se decida a perder tanto uma quanto outras dessas tendências’ (BLANCOTH, *idem*, p. 111) (grifos nossos)

O fragmento será experimentado como um meio de livre abandono em meio à escrita, complacente à própria desordem. Numa medida às avessas, o fragmento também pode, ao invés de se render à dissolução e ao inacabamento, conduzir ao fechamento do aforismo, ao “encerramento de uma frase perfeita”, tal como se pode

ler em Schlegel: “Um fragmento, tal como uma breve obra de arte, pode estar isolado de todo o universo que o cerca, perfeito em si mesmo como um ouriço” (idem, *ibidem*).

2.3.1 Um Romantismo Português

Em “Para uma definição periodológica do Romantismo Português” (2001), Sena lança uma provocação que é já lugar comum da crítica, ao tratar do Romantismo em Portugal: “A tentação maior que podemos sentir em relação ao Romantismo português (...) é concluir polemicamente que ele não existiu” (SENA, 2001, p. 108). Considerando que apenas em 1825 ou 1836 aparece o Romantismo em Portugal, num momento em que já vinha “sofrendo inúmeras mutações no seu processo de difusão”, Sena conclui que, de certa maneira, “o Romantismo que tivemos era, sob muitos aspectos, um já Contra-Romantismo” (idem, p. 112)⁸⁷.

Quem, em Portugal, lerá com afinco o trâmite nervoso do debate entre o Romantismo e suas diferentes expressões culturais, será Eduardo Lourenço, que dedicará boa parte de sua obra ensaística à compreensão dos laços entre história e literatura decorrentes da ‘onda romântica’ que, embora timidamente, chega a Portugal ainda na 1ª metade do século XIX. Mais de uma de suas obras são dedicadas a este estudo, mas ressaltamos principalmente *O Labirinto da Saudade* (1978) e *Mitologia da Saudade* (1999), em que, como se vê, o tema da ‘saudade’ ocupa não só lugar de destaque como se faz *nome* com que ler séculos de uma história em seu entrelaçamento como o fazer literário. A Saudade, digamos, compõe, uma espécie de *mitologia labiríntica*, que Lourenço lerá como cicatriz e maravilhamento, doença e alvor. Novelo embrulhado para o lado de dentro, como já dissera (de si mesmo) Fernando Pessoa, o labirinto da saudade enovelaria as grandes linhas da história cultural portuguesa, aglomerando-se enquanto mito, tanto em seu caráter espectral, de força sublimadora e salvífica, e também alienante e autoritária, quanto em seu caráter de potência ficcional, escorrendo em direção daquilo – como no poema “Ulysses”, de

⁸⁷ As deficiências político-culturais portuguesas explicariam o problema da defasagem constante de sua literatura. Nas palavras de Sena: “O segredo do começo do Romantismo em Portugal não está em saber-se (embora importe muitíssimo) que Garrett não nasceu como escritor num vácuo apenas preenchido de alguns Bocages, Marquesas de Alornas, e outros pré-românticos sortidos. Está, sim, em reconhecer-se que Garrett estava perfeitamente afinado pelo tempo internacional do avanço romântico. Quem o não estava era Portugal que, tornado simultaneamente área periférica da própria cultura (...) não possuía as disponibilidades nem a independência cultural cuja centralidade passara ao triângulo Inglaterra-França-Alemanha no século XVIII” (SENA, 2001, p. 99)

Mensagem – a que chamamos realidade. O mito congrega em nó as visões e entendimentos de uma cultura, em seus obscurantismos, lugares-comuns, engessamentos, mas também se fazendo caldeirão criativo, terreno fértil de reinvenções.

Em *O Labirinto da Saudade – Psicanálise mítica do destino português* (1978), Lourenço nos apresenta um ‘museu’ da imagologia irreal portuguesa, escancarando os modos em que se dá a manufatura de uma autoimagem irreal. Lendo o percurso histórico como cheio de ‘traumas nacionais’⁸⁸, Lourenço irá apontá-los, e por meio de um exame psicanalítico, ensaiar a reorganização crítica da autoimagem portuguesa.

Após o Ultimatum, a República proclamada se alimentará de um discurso ultranacionalista regenerador (por exemplo, o saudosismo), que, incapaz de repensar criticamente o terreno pátrio, fragmentado e desorganizado, abrirá as portas para o Estado Novo (o quinto trauma nacional), que terá, como ‘imagem oficial’, a justificativa de amparar o ‘abismo da tradição liberal’ descontextualizada. Lourenço lê no Salazarismo o “preço forte de uma nação agrária defasada do sistema ocidental”. Nos anos 30 e 40, uma nova superação míope virá ‘inverter’ o trauma ditatorial: o marxismo

⁸⁸ O surgimento do Estado é lido como primeiro trauma, já que se apresenta como ato injustificável, necessitando da esfera ‘milagrosa’ para legitimá-lo (“Milagre de Ourique”) e assim, já de início, mascarando a fragilidade nacional. A superação sublimada (irreal) desse primeiro trauma ocorreria com a narração grandiosa dos descobrimentos e na eleição de *Os Lusíadas* como Bíblia da nação. Em seguida, a União Ibérica promoveria o segundo trauma nacional, evidenciando uma enorme incapacidade de Portugal de dialogar com seu interlocutor ibérico, diante do qual há o sentimento de subalternidade. A superação ideológica e cultural deste trauma estaria na autoidentificação portuguesa com o sebastianismo, configurando, para o autor, a ‘máxima da existência irrealista’ e deixando nua a consciência de carência que afetava o espelho do nacional: “O sebastianismo é apenas a forma popular dessa crença de uma vinda do Rei vencido. O verdadeiro Sebastião é o texto de ‘Os Lusíadas’, que desde então (...) se converteu na referência mítica por excelência da cultura portuguesa” (LOURENÇO: 1999, p. 97). A crença de si mesmo enquanto ‘sebastianista’ pôs Portugal num tempo de ‘eterno presente virtual’, diante de um passado morto e glorioso e um futuro onírico. O sebastianismo é a encenação desses três tempos, esses três momentos, sem colocá-los em contradição. A obra exemplar que ilustraria a ‘existência simbólica’ do sebastianismo, como destino da matéria e da desmatéria portuguesa, é, ainda conforme Lourenço, a *História do Futuro*, do padre Vieira. No século XIX, pela terceira vez, o trauma voltaria a se repetir quando Portugal é posto “na balança da Europa”. Com as revoluções liberais e a demanda de um governo constitucionalista, aparece então, a princípio, a chance de separação do Portugal velho do Portugal novo, o que estava longe de se tornar possível. Em meados do século XIX, porém, há um primeiro gesto de tomada de consciência, iniciado com as obras de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, com os quais “Portugal, a sua história, o seu destino, vão ser pensados, problematizados, discutidos em termos profanos” (idem, 107), chegando ao seu apogeu com a Geração de 70. Se houve uma exegese crítica do passado nacional e dos abusos ideológicos do tecido mítico da mesma, essa foi tentada pelo grupo de Eça e Antero. Porém, para Lourenço, a falência em conseguir uma totalidade crítica por parte dessa geração dá-se principalmente pelo ‘mito’ realista que movimentava o próprio olhar crítico daqueles autores. A não superação real desses traumas reaparece com a ‘descoberta da África’ na lógica neoimperial, ao final do século XIX, para a qual os portugueses, sem condições materiais de se colocarem na disputa neocolonial, lançam-se nela ainda assim, desesperados para “fugir da imagem deles de si mesmo”, segundo o autor. Um quarto e grandioso trauma iria, ainda, jogar a medida portuguesa em seu espelho: o Ultimatum será então como um ‘traumatismo-resumo’ de um século de existência nacional traumatizada.

populista militante do neorrealismo, que forjará uma imagem idílica de Povo, anverso da imagem idílica de Pátria. Conforme Lourenço, o que se dá então é a elaboração de uma “outra-imagem” e não de uma “contra-imagem” nacional: “A nossa História é uma série de fábulas para uso das sucessivas classes no poder, clero, nobreza, povo. E quando por milagre o ‘povo’ entra nela é um povo mitificado (...)” (idem, p. 132). Para o autor, a única e sincera ‘alteridade’ consciente, em todo o processo dramático da cultura portuguesa, dá-se com a ocorrência do surrealismo em Portugal, o qual promoveria “autênticas contraimagens” de Portugal⁸⁹.

Nesta mundividência mítica, o sinal da *ausência* é marca constituidora: mitos noturnos, abrindo sentidos de espera, invisibilidade, errância, morte. É neste universo que a saudade será coroada, e como já o havia notado Lourenço, a ‘grandeza delirante de Pascoaes’ – como não houvera igual – nisso se destaca: “(...) entre a ‘Pátria’ de Junqueiro e a ‘Mensagem’ de Pessoa há a invenção suprema – e porventura a mais genial saída da imaginação lusíada – a da ‘Pátria-Saudade’, de Teixeira de Pascoaes” (LOURENÇO, 1992, p. 100). Pascoaes ocuparia, assim, um lugar central neste debate – que é o *grande* debate cultural português – entre literatura e mito, enredados num ensaio sobre ausência.

José Carlos Seabra Pereira, na *História Crítica da Literatura Portuguesa* (tomo VII, 2004), inicia sua leitura que vai do fim do século ao Modernismo, afirmando que “a compreensão crítica da literatura portuguesa do fim-de-século tem de partir daquele magma de Terceiro Romantismo (...), de Realismo (...), de pretensões de modernidade baudelairiana (...) e de esteticismo parnasiano (...)” (PEREIRA, 2004, p. 13). Destaca, deste ‘magma’, Cesário Verde em seu “*realismo* insatisfeito”; Guerra Junqueiro e Gomes Leal, em suas “trajetórias sinuosas e retumbantes”; e ainda a relação ambígua de grande parte dos escritores deste momento com parnasianismo, decadentismo,

⁸⁹ Nos anos 60, com o enfraquecimento moral da ditadura, as guerras coloniais vão marcar o sexto trauma, um trauma profundo, que inverterá toda a saudação colonialista implícita e explícita na autoimagem do Portugal missionário. Essa crueza revelada levou, segundo Lourenço, a uma enorme cegueira e ausência de consciência para lidar com um “processo revolucionário” que envolvesse planejamento e responsabilidade cívica: “Num dos momentos de maior transcendência da história nacional, os portugueses estiveram ausentes de si mesmos” (LOURENÇO, 1999, p.139). Essa miopia congênita do refletir-se levou a um novo trauma que foi, para o autor, a Revolução dos Cravos, devido à sua rápida mitificação. Ao invés de um ‘tempo’ consciente necessário para maturação dessa enormidade de traumas enxertados no corpo nacional, a glorificação da Revolução, promovendo a imagem de um ‘Portugal revolucionário’ fugiu da necessária prestação de contas consigo mesmo, brindando-a com uma histórica ‘desdramatização’, pois “na euforia pós-revolucionária (...) foi tudo posto na conta de Salazar. E Salazar na conta de ninguém” (idem, ibidem). O ‘retorno simbólico’ à Europa, quando Portugal passa a fazer parte da Comunidade Europeia em 1986, precisaria ter sido muito mais refletido, no sentido de não se consumir como mais um evento na lógica de trauma-sublimação arraigada na cultura portuguesa.

simbolismo e neorromantismo. O autor, primeiramente, demonstra as vertentes parnasianas na formação do simbolismo, já que neste último se nota ainda “objetivismo, discursivismo narrativo, tentativas de metamorfose da epopeia da Consciência humana sob o signo do positivismo (...), culto da beleza e rigor da forma poética” (idem, p. 14), elementos tributários do parnasianismo.

Sobre Junqueiro⁹⁰, a quem Pascoaes, como vimos, dedicará uma comovida fala ao final da vida, Pereira levanta uma série de elementos temáticos e formais que encontraremos, mais tarde, na obra de Pascoaes. Pereira ressalta como, de *Os Simples* (1892) – obra que recomendava “a medicina rústico-patriarcal e neofranciscana de uma mentalidade pequeno-burguesa” (idem, ibidem) –, à épica alucinada de *Pátria* (1896) e desta às *Oração ao Pão* (1902) e *Oração à Luz* (1903), Junqueiro desenvolve o seu “pampsiquismo doloroso” aliado ao “profetismo épico” alcançando uma “ambição cosmogônica” nestas duas últimas obras.

O crítico qualificará de ‘lusitanista’ a formação poliforme daquilo que entende por ‘Neorromantismo’ em Portugal, como reação ao cientificismo e ao naturalismo e, num segundo momento, como reação também ao esteticismo “*depressivo e cosmopolita*” dos ‘novistas’⁹¹. Na sequência, Pereira dedica-se a mostrar como o

⁹⁰ Escreve Seabra Pereira: “Guerra Junqueiro que, fundindo Romantismo social e Realismo crítico, humorismo ‘transcendental’ e encenação satânica, se destacava pelo fôlego combativo e declamatório, pelo extraordinário poder de visualismo e pelo excepcional dom da caricatura, pelo inegável talento da *boutade* e pelo peremptório ilusionismo da pseudociência, pela fantasia decorativa e pelo torrencialismo hiperbólico e antitético, pelo engenho nos tropos e pela abundância nos adjetivos, pelo vigor ostensivo da frase e pela pompa mecanizada dos versos. (...) Embora em oposição permanente aos ‘decadistas’, Junqueiro desde *A Morte de D. João* resvalava, por influência direta ou indireta de Baudelaire, ao Decadentismo. Não admira, pois, que como já Pessoa assinalava, a nova fase finisse secular decorra sob influências decadentistas e simbolistas, mas também as supere para encabeçar a reação neorromântica” (PEREIRA: 2004, p. 17)

Um dado interessante, como mostra Pereira, é a análise da ‘ascensão e queda’ de Junqueiro junto à crítica: se ele esteve entre os grandes formadores literários de seu tempo, rapidamente cai em declínio quando se torna alvo da crítica racionalista de António Sérgio e da depreciação que sofrerá nas mãos dos presentistas.

⁹¹ Sobre estes últimos, Seabra Pereira diz: “O fim-de-século vê, com efeito, sobrepor-se aos prolongamentos da literatura anterior uma nova dinâmica literária que revitaliza as tradições de boemia artística e de cenáculos, renova o gosto e o papel de fugazes mas importantes *plaquettes* e revistas de grupo, relança a voga de manifestos e de polémicas para que arrasta figuras consagradas do período precedente, invade os magazines, as grandes revistas de orientação eclética e os jornais de grande circulação. Nessa nova dinâmica literária o movimento artístico ‘novista’ impõe a sua hegemonia, adotando uma estética de contraposição e uma crítica de expedita anacronização dos padrões e convenções até aí dominantes, atualizando a sua poética numa série cerrada de volumes (e textos dispersos) surpreendentes pelo ineditismo da apresentação e do conteúdo. Assim sobressai uma plêiade de novos autores – Eugênio de Castro e António Nobre, Alberto Osório de Castro e Camilo Pessanha, João Barreira e Raul Brandão, D. João de Castro e Júlio Brandão, António de Oliveira-Soares e Roberto de Mesquita, Alberto de Oliveira e Carlos de Mesquita, Henrique de Vasconcelos e João da Rocha, Justino de Montalvão e Antero de Figueiredo, etc. –, que aliás se veem acompanhados pela evolução convergente de Junqueiro, Gomes Leal, Fialho d’Almeida, Manuel Duarte de Almeida, D. João da Câmara, António Feijó, etc”. (idem, p. 20)

Simbolismo apura-se enquanto “sistema estético-literário e estratégia textual que supera o Decadentismo numa dinâmica que se move para um plano de placidez originária ou de otimismo esotérico” (idem, p. 26), atribuindo à poesia, já na esteira do funcionamento poético que será o de Pascoaes: “uma suprema e transracional função gnóstica, (...) uma constituição analógica do real, defluente da unidade primigênia e remanescente numa harmonia oculta” (idem, ibidem). Algumas de suas características temático-formais mais perceptíveis são, segundo Pereira, também exploradas com marcadas diferenças, pela literatura decadentista e pelo que ele chama de ‘neorromântica’. Pereira destaca algumas delas, como:

(...) a revivescência do gosto romântico do vago, do nebuloso, do impalpável; o amor da paisagem esfumada e melancólica, outoniça e crepuscular; a visão pessimista da existência, cuja efemeridade é dolorosamente sentida; a temática do tédio e da desilusão; o distanciamento do Real, egotismo aristocrático, e sutil análise de cambiantes sensoriais e afetivas; o repúdio do lirismo de confissão direta, ao modo romântico, expansivo e oratório, e preferência pela sugestão indecisa de estados de alma abstraídos do contexto biográfico, impersonalizados; a mercê de fina e vigilante inteligência estética, combinação muito hábil de ‘inspiração’ e ‘lucidez’, com resultados inteiramente novos em poesia; a larga utilização, não só do símbolo tipicamente simbolista, polivalente e intraduzível, mas da alegoria, da imagem a que deliberada e claramente se confere um valor simbólico, da comparação expressa ou implícita, da sinestesia, da imagem simplesmente decorativa; a linguagem concreta ou mesmo impressionista, na medida em que o estado de alma se comunica através de imagens fragmentárias da Natureza exterior, ou impregna de elementos anímicos a paisagem que descreve (ocorre falar aqui de panteísmo, de pampsiquismo); o caráter fugaz, dinâmico, da imagem, pronta a dissolver-se na tonalidade afetiva e no fluir musical do poema, musicalidade que não se reduz ao jogo de sonoridades, do verso, antes se prolonga em ressonâncias interiores até para além da leitura do texto; a libertação de ritmos; o vocabulário rico de palavras complexamente evocativas, ou graças à própria expressividade fonética, ou mediante um jogo sutil de incidências dum as palavras sobre as outras (PEREIRA, 2004, p. 26)

Segundo o autor, o estudo do “policêntrico neorromantismo lusitanista” padeceu constantemente de uma visão crítica deficiente, que insistiu em focar suas leituras num ou noutro ponto deste ‘surto’ que, como Pereira o entendeu, teria sido bastante amplo e heterogêneo. Visando uma atualização desta visada crítica à escrita ‘neorromântica finissecular’, Pereira coloca-a, lado a lado, com as estéticas decadentista e simbolista, todas como movimentos *em oposição* “à modernidade científica, técnica e sociológica

oriunda do Iluminismo” (PEREIRA: 2004, p. 29). Uma das especificidades deste “neorromantismo” em Portugal foi ter encontrado um terreno cultural já bastante propício para seu florescimento, pois sua resposta à crise decadentista se dava via “ruralismo, casticismo e tradicionalismo” (idem, ibidem), deixando em segundo lugar as questões de rigor formal, desprezando como ‘afetação’ os recursos estilísticos do decadentismo e do simbolismo. Haveria aí um esforço de “reaportuguesamento da literatura” que, num primeiro momento, foi exaltado na identificação com Garrett, daí o chamarem a certa tendência “neorromântica” de neogarrettismo. Outra tópica deste ‘lusitanismo literário’, na visão de Pereira, foi a reação ao francesismo e a valorização do gênio nacional, da qual derivou a doutrinação de Teófilo Braga, na publicação de *Alma Portuguesa*, em 1893.

Outro traço marcante do “neorromantismo lusitanista”, em geral, estaria na sua propensão popularesca, valorizando uma estética de cunho popular, fruto do que era entendido como ‘valor criativo da espontaneidade coletiva do povo’. É neste sentido que Pascoaes se esforçará para ler Camões como ‘gênio popular’ (título de uma nota que ele publica na revista *A Águia*). Também neste sentido, Teófilo Braga se dedicará à recolha de romanceiros, à maneira de Garrett e publicará um *Cancioneiro Popular* em 1867, um *Romanceiro Geral* em 1867, a *Floresta de Vários Romances* em 1868 e ainda a sua *História da Poesia Portuguesa*, de 1867. Este popularismo estético reclamava ao poeta que ele não só soubesse ouvir os *cantares do povo*⁹² como também pudesse responder a ele, resultando numa poética castiça, defensora do “primitivismo artístico e o culto da simplicidade, em oposição ao exigente aristocratismo e ao rebuscamento temático e formal do Decadentismo e do Simbolismo” (PEREIRA, 2004, p. 31).

Garrett, leitor dos românticos alemães⁹³, ao publicar *Camões*, em 1825, e *D. Branca*, em 1826 e *Adosinda*, em 1830, rompe com a literatura arcádica e segundo

⁹² Ao lado desta ‘evasão rústica’, outro traço importante se delineia, de acordo com Pereira: a exploração literária de dados etnográficos, da “preocupação folclórica com lendas, superstições, costumes, danças, falares, trajos, artefatos e modos de trabalho considerados típicos do país ou de uma região” (idem, p. 32). Parte importante do ‘projeto romântico’ em sua formulação ética e estética estava em recuperar uma literatura, muitas vezes oral, entendida como ‘popular’, que acabou coligida e registrada nos *romanceiros*, em compilações que, na Península Ibérica, datam de 1600 adiante. Os romanceiros, fixados portanto neste período, são recuperados pelos escritores românticos, em reação à poesia neoclássica e arcádica do século XVIII. Grande parte do interesse por essa reelaboração dos romanceiros consistia em seu caráter anônimo, o que dava ao texto uma certa margem de manobra por parte dos autores compiladores.

⁹³ Segundo o estudo de M. Ema Tarracha Ferreira, Garrett conhecerá apenas entre 1834 e 1836 a literatura romântica alemã (muito tempo depois de ter escrito o seu *Camões*, portanto), durante uma temporada que passara na Bélgica, lendo Herder, Schiller e Goethe no original. Porém, os dez anos

Maria Ema Tarracha Ferreira, autora de uma introdução ao *Romanceiro* de Garrett, “abandona os temas clássicos, substituindo-os por motivos inspirados no maravilhoso nacional e popular”. A publicação de *Adosinda*⁹⁴, por Garrett, evidenciará, pois, “a completa adesão à nova corrente estética (...). E ao pretender restaurar ‘uma poesia mais nacional e mais popular’, o poeta português declarava-se em consonância com os irmãos Schlegel”. (FERREIRA apud GARRETT: s/d, p. 7). Sobre o uso do termo ‘romântico’, derivado do *romance*⁹⁵ tal qual era entendido pelos seus autores, Ferreira diz:

(...) durante o primeiro exílio de Garrett, já o adjetivo inglês *romantic*, que no século XVII, significava apenas ‘à moda dos antigos romances’, evocando a época da cavalaria, passara a aplicar-se também às paisagens penetradas de melancolia e aos locais onde se erguiam monumentos góticos, por vezes, reduzidos a simples ruínas. De Inglaterra, o lexema *romantic* passou às outras línguas europeias, adquirindo na Alemanha uma conotação mais estritamente literária, pois o adjetivo *romantisch* designa sobretudo as tendências estéticas opostas ao classicismo – abandono das regras e códigos herdados da Antiguidade greco-latina, a que obedecia cada gênero literário, por serem suplantados pela imaginação e sentimento, expressos com espontaneidade e autenticidade.

Em 1809, August Schlegel justifica assim a designação atribuída à nova poesia: ‘A arte moderna, oposta à antiga ou clássica, tem o nome de romântica. A denominação não é de modo nenhum imprópria: a palavra deriva de *romance*, o nome da língua do povo que resultou da fusão de latinos e alemães, assim como a cultura moderna é o fruto da união das características das nações do Norte com os vestígios da Antiguidade. [...] A arte e a poesia antigas separavam rigorosamente coisas diferentes: os românticos comprazem-se em ligar indissolúvelmente todos os contrários: natureza e arte, poesia e prosa,

anteriores em que vivera na Inglaterra, atestariam seu interesse por tais autores, conforme se pode ler na correspondência trocada durante o exílio inglês.

⁹⁴ Publicado em 1828, durante o segundo exílio de Garrett, decorre do trabalho de compilação das lendas e romances portugueses de tradição oral ou escrita então iniciado, que culminará, entre 1843 e 1851, na publicação dos três volumes do *Romanceiro*. Na carta a Duarte Lessa que serve de prefácio à obra, Garrett teoriza amplamente sobre “a nossa poesia primitiva e eminentemente nacional”, que identifica com “o romance histórico e cavalheiresco”, poesia autóctone e medieval, que teria deixado de ser cultivada em virtude do triunfo da estética clássica.

⁹⁵ Sobre o termo num aspecto etimológico, diz M. Ema Ferreira: “O lexema ‘romance’ deriva de ‘romaince’, advérbio latino que significa ‘à maneira dos romanos’, e designa a língua vulgar ou falada nas várias regiões do império (e, posteriormente, da România), de que provieram as línguas românicas ou novilatinas. Paralelamente adquiriu também um significado literário, abrangendo obras que não eram escritas em latim, mas na língua utilizada na comunicação oral. Contudo, em Castela, ‘romance’ aplicava-se, nesta acepção, sobretudo à prosa, embora incluísse ainda aquelas composições em verso que pareciam prosa, por só narrarem histórias e apenas obedecerem à rima contínua e à assonância ou rima toante. Em Portugal, para designar a língua vulgar existiu também a forma ‘romanzo’, que aparece atestada numa tradução do latim (...). Dos dois lexemas referidos derivam, por etimologia popular, ‘rimanço’ e ‘rimance’, em sentido linguístico e literário, respectivamente. D. Duarte, no Leal Conselheiro, redigido antes de 1438, ainda emprega ‘rimanço’; ‘rimance’ está documentado em obras de dois autores do século XVI – Garcia de Resende e João de Barros”. (FERREIRA: s/d, p. 31)

tristeza e alegria, passado e futuro, espiritualidade e sensualidade, a terra e o céu, a vida e a morte. [...] A poesia romântica exprime novamente a atração secreta para o caos (FERREIRA: s/d, p. 10)

O caráter popular desta poesia é marcante, já que, como o dissemos, segundo Octavio Paz, o romantismo elege como língua-mãe a *poesia*, “defendendo o princípio da individualidade criadora dos povos, atribuindo os poemas primitivos ao gênio popular” (PAZ, p. 12). A relação evidente entre o resgate de uma poesia pensada como ‘popular’ e os apelos nacionalistas revolucionários estão presentes na recuperação que Garrett faz de *Adosinda*. Parece-nos importante apresentar trecho da ‘Introdução’ que Garrett escreveu a esta obra, em que ele se diz (tal como Pascoaes recorrentemente o repete) estimulado pelo ‘prazer de ouvir uma criada’ que ‘contava contos’ nas noites de sua infância⁹⁶. Ferreira comenta que, porém, na edição de 1851, na Introdução ao 2º volume do *Romanceiro*, vê-se uma mudança na postura de Garret, mais focado então numa intenção doutrinária e pedagógica, “incentivando os jovens autores a procurarem a fonte de inspiração nas tradições nacionais” (idem, p. 25). É o que sublinhará, pouco antes de morrer, ter sido seu empenho com o *Romanceiro*: a ‘popularização do estudo da literatura portuguesa primitiva’, dirigindo ‘a revolução literária que se declarou no país’, para que os ‘novos’ não fossem buscar no estrangeiro o modelo. Pascoaes repetirá este gesto nas conferências que realizará nos seus anos de divulgação dos valores saudosistas, enquanto diretor de *A Águia*.

No entanto, Pascoaes, muito mais do que nas suas horas *saudosistas*, atualiza o Romantismo para além de seus nacionalismos que, afinal, tornaram-se a expressão maior do clichê romântico. Visando àquele *homem universal* dedicado como um devoto à loucura poética, num amplo desejo de liberdade, de pensamento e

⁹⁶ A pueril força desta cena *memorial*, esta *saudade* – digamos assim – aparece já em Garrett como um motor do pensamento estético, atestando, mais uma vez, os vínculos desta poética com a escrita do *romance da saudade* em seus primórdios, na obra de Pascoaes. Na “Introdução”, portanto, a *Adosinda*, Garrett escreve: “De pequeno me lembrava que tinha um prazer extremo de ouvir uma criada nossa, em torno da qual nos reuníamos nós, os pequenos todos da casa, nas longas noites de inverno, recitar-nos, meio cantadas, meio rezadas, estas xácaras e romances populares de maravilhas e encantamentos, de lindas princesas, de galantes e esforçados cavaleiros. A monotonia do canto, a singeleza da frase, um não sei quê de sentimental e terno e mavioso, tudo me fazia tão profunda impressão e me enlevava os sentidos em tal estado de suavidade melancólica, que ainda hoje me lembram como presentes aquelas horas de gozo inocente, com uma saudade que dá pena e prazer ao mesmo tempo [...]. Veio outra idade, outros pensamentos, outras ocupações, estudos, livros, prazeres, desgostos, aflições [...], tudo isso passou; e no meio de tudo isso, lá vinha de vez em quando uma hora de solidão e de repouso – e as noites da minha infância e os romances incultos e populares da minha terra a lembrarem-me, a lembrarem-me sempre. Lendo depois os poemas de Walter Scott ou, mais exatamente, as suas novelas poéticas, as baladas alemãs de Bürger, as inglesas de Burns, comecei a pensar que aquelas rudes e antiquíssimas rapsódias nossas continham um fundo de excelente e lindíssima poesia nacional, e que podiam e deviam ser aproveitadas” (GARRETT, apud FERREIRA: s/d, p. 17).

sentimento, Pascoaes não pode ser lido apenas enquanto um “neorromântico lusitanista” ou mesmo como “o único dos românticos” autênticos em Portugal. Embora o seu pensamento poético valide-se por posturas íntimas ao Alto Romantismo, numa irmandade que se estende de Yeats a Blake, de Novalis a Hölderlin, Pascoaes também é o contemporâneo das vanguardas e da física quântica, elementos, entre outros, que rasuram uma fidelidade anacrônica a um Romantismo exclusivo, seja ele romântico ou neorromântico. O voo de Pascoaes deixa de lado as questões do ‘ser português’ para pensar a ‘religiosidade da saudade’ enquanto motor de um ‘homem universal’ (Pascoaes ressalta nele a sensibilidade e a singularidade, mais que a abstração ‘genérica’), um ser que, na fome do seu desejo, sabe que é feito de tempo, espaço e linguagem. E assim busca transformá-los, magicamente, em imagens próprias, resistentes porque resilientes, sem formas fixas, compostas da ondulação afetiva dos registros da memória que, quando colocados em *texto*, dispõem-se à ressurreição amorosa, na invenção livre, singular e própria do leitor. Embora, diga Pascoaes, “há momentos em que um indivíduo desfalece e abdica de si mesmo, e é um correto cidadão” (PASCOAES, 2002b, p. 145).

É assim que Jorge de Sena compreende a ambição maior do Romantismo, enquanto afirmação do humano, para fora de qualquer cerceamento crescente do mundo burguês. Postura que está, conforme o entendemos, no coração da obra pascoaesiana, evidenciada com clareza quando ele defende a oscilação duvidosa e sonhadora de sua figura poética maior, o pobre tolo: “Para que a raça dos tolos não se extinga, no mundo do bom-senso e da razão” (PASCOAES, 2000, p. 28). Diz, então, Sena:

A literatura não existe para educar o Homem a ser cidadão, a menos que o eduque para cidadão do mundo – a única cidadania decente que hoje existe. Os grandes românticos, mesmo mergulhados nas cegueiras políticas ou sentimentais do nacionalismo, nunca visaram outra coisa. A literatura existe para que o homem afirme a *sua* liberdade (e não apenas a do Homem em abstracto, ou a de uma nação abstracta), o seu direito à sua subjectividade, a sua singularidade de pessoa única. Todos podemos ser únicos, desde que não sejamos ‘burgueses’. E isto, honra lhe seja feita, foi a grande descoberta do Romantismo, ainda quando se retirasse agoniado para Vale dos Lobos, na firme intenção de não ser outra coisa senão um bom burguês, já de bronze, para o respeito da posteridade (SENA, 2001, p. 101)

Se Sena faz referência a Alexandre Herculano, em seu fim desiludido, Pascoaes, por sua vez, defende Camilo (cumpre lembrar que as *biografias* são, na dicção pascoaesiana, exímios espelhos ‘ambíguos’ de um eu): “O ideal camiliano é viver conforme a vida; e a vida é antissocial, anárquica”, porque Camilo foi aquele que, “penitente”, com um instinto tenso e desarmônico, comete seu *crime*, desejoso da *dor de sua expiação*, uma maneira bastante pascoaesiana de compreender a liberdade emocional do sujeito:

Camilo invoca o mártir, e vai entregar-se à justiça, mas violentamente, porque o seu temperamento é insubordinável a qualquer lei e às concepções abstractas que pretendem modificar as nossas tendências. Viver à solta e aos saltos, sem corte nem freio, eis o sonho dum animal romântico. O animal clássico permanece marmoreamente sobre o marmóreo pedestal. (...)

Transformar o prazer em sofrimento, a sensualidade em misticismo, o pecado em penitência, eis o carácter de Camilo e a actividade do seu gênio. Os primeiros personagens das suas novelas são remorsos encarnados até à santificação. E é o sentido da sua obra, uma noite constelada de ironias. Em última palavra, o drama camiliano é a luta entre o orango e Adão, entre o natural e o sobrenatural. Mas esta luta é a própria ideia cristã em atividade; e, portanto, heterodoxa, herética ou em perpétuo movimento criador. Não é Cristo o artista da alma, sempre a trabalhá-la? Não lhe sai das mãos. Camilo é o mais santo e criminoso dos nossos escritores (PASCOAES, 2002b, pp. 144-145).

Dilacerado pela convivência inquieta e dramática dos opostos – o que inclui, no caso de Pascoaes, também a sua posição social, o seu ‘senhorio’ aristocrata que se deseja em defesa dos lavradores de terra, conforme o seu primeiro artigo publicado em *A Águia* em 1910 – Pascoaes faz de si (constrói sua ‘autoria’, na maneira impressionante como transformou a *vida em obra*) um exímio caso, vivo e poderoso, desta pulsão transgressora que alimentou a consciência romântica, embora a idade lhe tenha trazido, e isso só adensara a sua obra, um rasgo irônico desassossegante, desiludido, cada vez mais próximo de uma mundividência já inegavelmente moderna: “Entre um Demônio visível e um Deus que não se vê, o pobre tolo vive dilacerado pela dúvida, no meio duma ponte que é um deserto. É um mártir em pleno Circo... Dúvida de Deus e dele próprio” (PASCOAES, 2000, p. 144).

Entre a resistência sonhadora e o desencanto, sua obra transita entre as grandes visões de mundo nomeadoras do século XIX e início do XX e, sem cruzar a

ponte para margem alguma, escolhe, ao longo de uma obra imensa, com mais de 50 volumes, 'boiar em seu próprio mar' – “Crê e não crê no mesmo instante – dúvida. É e não é, existe e vive. (Existir é não ser; ser é não existir). Arde num incêndio que o deslumbra; apaga-se numa fumarada que o cega. (...)” (idem) – num balanço vertiginoso entre o visível e o invisível, o automóvel e deus-diabo: “o tolo é um velho e uma criança. É e não é. Crê e descrê. (PASCOAES, 2000, p. 144).

3. A obra como um romance da saudade

E viu que a natureza transitória,
Em seu imaterial desdobramento,
Destrói o espaço, o tempo e tudo quanto
É vã fragilidade e sofrimento.

Pois tudo, tudo há-de passar, enfim,
O homem, o próprio mundo passará,
Mas a Saudade é irmã da Eternidade

Teixeira de Pascoaes

Se lo spirito non diventa immagine,
sarà annientato insieme col mondo⁹⁷

Simão Mago

Talvez, desde que desaparecera a evidência clara daquela cicatriz de Ulisses, no início da era cristã (desaparecimento este que, na leitura de Auerbach, apontou para um encaminhamento da escrita à ausência) que, impedidos de rasurar em nós a experiência da linguagem cristã, passamos a travar com ela (e tudo que ela permeia, o outro, o mundo) uma relação pautada pelo valor da *ausência*. Auerbach nos mostra como, a partir de elementos textuais ocultos, o cristianismo funda sua autoridade numa escrita que implica a ausência de evidências – o que, no mundo grego antigo era inconcebível, contando com uma demanda textual constantemente alavancada por noções de concretude e evidência, que não deixassem nenhuma informação fundamental oculta ao leitor. A Bíblia, na contramão, fundaria uma ‘verdade’ controlada

⁹⁷ “Se o espírito não se torna imagem, será aniquilado junto com o mundo” (in AGAMBEN, 2007, p. 117)

por um direcionamento ‘ortodoxo’ da exegese de seu texto, exatamente sobre os pontos onde o texto silencia, elíptico e inconcluso, abrindo lugar à ausência em seu duplo aspecto: como estratégia de domínio, tendo a exegese dos padres da Igreja como único *modo de ler*, mas, por outro lado, disponibilizando um acesso à linguagem ambígua que, ao longo do tempo, será exercitada em seu lugar de *liberdade*, na ausência de sentido pronto, disponível, portanto, ao preenchimento do leitor. Uma via de mão dupla: onde o texto – como, por exemplo, o mito – é voluntariamente ambíguo, pode-se decorrer tanto um autoritarismo fixador quanto a pluralidade desejanste. Após a Reforma Protestante e o Iluminismo, será, sobretudo, no Romantismo, que o texto começará a ser entendido como lugar onde o *real* se instaura.

O intenso questionamento sobre a linguagem e a escrita literária, aquecido pela estética romântica, terá como expoente Stéphane Mallarmé que, na leitura de Blanchot, executará “a exploração, a purificação da ausência” (BLANCHOT, 1987, p. 106), entendendo que a autêntica experiência literária é a da “potência do negativo”: “Pode-se dizer que ele viu o nada em ação, experimentou o trabalho da ausência, captou nela uma presença, ainda uma potência, tal como no não-ser um estranho poder de afirmação” (idem, *ibidem*).

Quando, aos 22 anos, Pascoaes publica aquele primeiro e longo poema autobiográfico, já citado, “A minha história”, já nele dispunha *escrita* a relação entre a despedida da infância, o tornar-se ‘nebuloso’ e fantasmático – habitante de fronteiras esmaecidas – e a literatura, a própria escrita. Com a perda da infância, o que era presença e *presentificação* material do real transfere-se para o poema, ganha-se *poético*, numa compreensão elegíaca do laço entre linguagem e ausência.

A poética pascoaesiana compreende-se elegíaca, assim como a paisagem desenhada nos anos dourados do olhar claro e límpido da criança que fora, diante do Marão, e que depois, segue com ele, nas tonalidades poentes de seu canto, em sua *saudação*. Tudo, portanto, se dá em seu preparo à despedida: a paisagem e a criança que, embora em suas radiações vibrantes, comporão, sempre, com a vida, uma semente de sombra. É esta a semente – fio-elo de *saudade*, que possibilitará ao sujeito cindido, adulto, contatar uma força ainda maior do que a anterior, já que o *canto* é imperecível – o que semeia a vivência do poema, onde o amado, experimentado e colhido será, mais uma vez, e para todo o sempre, *dever potencial*.

O canto, ciclicamente repetimo-lo, é *verbo escuro*. E nele harmonizam-se metamórficos as perdas e os ganhos da existência *via* escrita: perde-se a infância e

uma aura de magia espontânea, ganha-se a experiência da *morte da infância em vida* e a aparição do poema, garganta semeadora de perdas, o *canto* com que saudar a perda e o para-perder, este eu em contínuo estado de desaparecimento, o canto como *saudade*, ausência em devir poesia, o poema como devir de ausências. Ganho duplo, de escrita e leitura, quando, por exemplo, Pascoaes diz, naquele poema citado acima, que, quando a criança lhe morreu, “foi quando li Camões e Bernardim ... / Esses versos da luz crepuscular, / Com pastores de idílio, ovelhas a pastar, / Em místico jardim (...)” (PASCOAES, 1997, p. 225). A perda do idílio *físico e corpóreo* da infância transmuta-se no contato elegíaco (saudação e lamento, lugares da *escrita*) com o livro, que lhe abre e desdobra – a partir de sua ausência constituidora – uma nova sorte de presença: a *saudade*.

Como vimos, o par *oximórico* edificante da saudade é composto pelos verbos perder/prender. Assim, o *arfar* que qualifica o ritmo textual de Pascoaes (vai-e-vem das imagens e temas), o ritornelo poético que engendra este texto enquanto *romance da saudade* é também mola propulsora de (con) fusão eu/nós/ninguém da voz narrativa nas novelas e biografias, todas atravessadas pela marcação autobiográfica. O eu é um *eu que escreve* e que assim, acessa uma expressão sempre à beira da perdição completa, do silêncio e da loucura. Ou melhor: assim coloca-se na margem da morte, resistente *porque resiliente*. Nas palavras de Pessoa ou Helder, poderíamos falar em ‘estilo’. O *arfar* de uma ‘autografia’, a escrita do eu, que aqui se pretende ‘universal’ ou ‘humana’, comum – biografia enquanto *escrita da vida*, qualquer uma – é a forma primordial do romance da saudade, já que “a contradição é a característica do homem, o *est non est* de Agostinho, o *to be or not to be*, de Shakespeare, o *eu não sou eu* e o *yo soy yo* de D. Quixote ou de Cervantes. (...) Aspiramos à imortalidade e detestamo-la. Queremos dormir, dormir” (PASCOAES, 1945, p. 30). Apesar de “elogiarmos o *meio termo*”, diz Pascoaes que jogamos o jogo da “alimária monstruosa, essa hipérbole do fôlego animado”, num exercício de dizer-se (o dilema ético do sujeito pascoaesiano é, em grande medida, um dilema da linguagem) tão ambíguo e contraditório, digno de uma sublime e de uma grotesca tragicomédia: “Uma tremenda figura de retórica, eis o homem” (idem, *ibidem*). Dar à página essa oscilação – de um lado, o meio termo, o *medium* e o medíocre; do outro, o sonho, a loucura, “a força imaginativa que quebra as barreiras naturais” – é encontrar a resposta, pergunta infinita, da esfinge: O que é ser humano? Tentamos responder-lhe, mas “a nossa voz é difícil distingui-la da voz dos animais” (idem, p. 31) e somos outra vez confinados à imagem muda, semblante

emocionado de uma ideia, “esboço emotivo” (idem, ibidem). No esboço do retrato do sujeito, exagerando o drama, chegamos à caricatura, observa Pascoaes, que é o próprio drama “a desfazer-se em gargalhadas” (idem, p. 41):

Somos uma espécie de romance, encadernado ou brochado, com vários personagens, em perpétuo conflito ou convivência. Ouvimos o monólogo do Hamlet, as gargalhadas de Pantagruel, as confidências de Tartufo, as imprecções de Orestes, o trote do Rocinante e os latidos de Oenos, o cão de Deucalião. Salvou o amo e a ama, arremetendo contra as ondas do Dilúvio. Estes personagens são *horas vivas*, máscaras feitas de tempo, essa matéria de tal plasticidade, que nela se modelam as ideias e os sentimentos. O próprio tempo, em nós, é a sua ideia, encarquilhada e encanecida, como o Pai natal. (...) Somos uma verdadeira fauna psíquica (...) (PASCOAES, 1945, p. 255)

Segundo Carolina M. Vasconcellos, o vocábulo ‘saudade’ parece ter sua etimologia no latim, derivando de *solitas*, *solitatis* (solidão), na forma arcaica de *soedade*, *soidade*, *suidade* e sob a influência de ‘saúde’ e ‘saudar’. Saúde e saudar são também palavras próximas e a substantivação da última, resultando em ‘saudação’, provém, por sua vez, das palavras ‘salvar’, ‘salvação’. Será a *saudade* a palavra com que saudar o sentimento da distância, que nos põe próximos de tudo, de um modo paradoxal? “Há entre quem sou e estou / Uma diferença de verbo / Que corresponde à realidade” (PESSOA, 1953, p. 11), dizem versos pessoanos. Pois se estamos e somos presentes num mundo, ao mesmo tempo sabemos (o drama da consciência pessoana) que o mundo nos antecede e segue, sem nós, sendo e estando presente em si mesmo, fado maior que nos é independente. Que modo, então, seria este, o da saudade, de habitar? Como ter *saúde* nesta condição cindida, em que sensação e consciência nem sempre se aliam, muitas vezes rasgando ao absurdo qualquer possibilidade de ir ao encontro do entendimento das coisas em sua temporalidade, sua travessia? A literatura – ou a *arte*, de um modo geral – mas especialmente a poesia (independente da expressão formal que assuma) replica *ad infinitum* essa questão, envolvendo o sujeito e as coisas em seu contato de linguagem, na linguagem.

A literatura portuguesa inicia seu périplo num registro intenso de reflexão sobre a matéria literária quando condensa, já em suas primeiras expressões, *canto* e *ausência*. A reflexão do literário sobre si mesmo (ou seja, canto a ausência porque o

canto é ausência) marca esta literatura que será, não por acaso, a mais constante forma de expressão artística da cultura portuguesa. Contando sua história a partir desse encontro reflexivo do poético sobre si mesmo, somado ao ensejo amoroso, coagulados na matéria da *saudade*, Carolina Michaëlis de Vasconcellos, um século atrás, já o apontava:

A *saudade* e o *morrer de amor* são realmente as sensações que vibram nas melhores obras da literatura portuguesa (...). Elas perfumam o meigo Livro de Bernardim Ribeiro e os que estilisticamente derivam dele, (...). Perfumam as *Cartas da Religiosa Portuguesa* e as criações mais humanas de Almeida Garrett, a Joanhina de olhos verdes e as figuras todas do *Frei Luis de Souza*. Não faltam no Cancioneiro do povo: nem faltavam, na sua fase arcaica, nos reflexos cultos da musa popular que possuímos, isto é, nos cantares de amor e de amigo dos trovadores galego-portugueses, no período que se prolongou até os dias de Pedro e Inês.

Logo no alvorecer da poesia, ainda antes de 1200, surgem naturalmente lindos lamentos de amor e de ausência. Encontro-os naquela singela composição, em que o robusto rei D. Sancho o Velho desdobra o sentimento da *saudade* nas suas duas principais componentes: *cuidado* e *desejo*. Ingênuo bailado, escrita para a graciosa Ribeirinha que o enfeitiçara com o condão e as artes mágicas do eterno feminino (VASCONCELLOS, 1914, p. 36-37).⁹⁸

A *saudade* talvez possa ser um modo de habitar, um modo intenso, de expressão concentrada do tempo saudado/saudoso. Dentro da linhagem da *poética da saudade* na cultura portuguesa, talvez seus primeiros momentos sejam marcados mais por uma *triste doçura* encontrada num certo bucolismo ameno, longamente trabalhado em clássicas e neoclássicas pastorais... Vem de uma espécie de acalanto do abismo, uma saúde especial e específica que intenciona tanger um ideal de *salvação*, ligada ainda às entranhas do cristianismo. Com Pascoaes, continuamos dentro de uma mundividência cristã, porém já fora de uma ortodoxia. Saudar o nada, ter *saudade* do nada, não poderia ser um modo bastante complexo de, no contexto de fim do século XIX e início do XX, ter 'saúde'? Na *saudade*, o *paraíso perdido* não é meramente episódio de uma queda adâmica, dando origem ao ser cindido e culposos. Na *saudade*, o *vazio* imaginado, os mares simbólicos, os grandes desertos (*e tudo é deserto*, já disse Pessoa) podem ser o *paraíso*, portanto, preenchimento, via canto, poema, de

⁹⁸ Eis a 'bailada': "Ai eu, coitada! – como vivo / en gran cuidado – por meu amigo / que ei alongado! – muito me tarda / o meu amigo – na Guarda! // Ai eu, coitada! – como vivo / en gran desejo – por meu amigo / que tarda, e non vejo! – muito me tarda / o meu amigo – na guarda" (idem, ibidem).

uma *falta* que é constitutiva e por ser constitutiva, criativa, e assim, criadora da beleza de seu próprio estertor, canto do cisne.

Sobre a relação entre língua e mito (que, na *saudade* pascoaesiana, se reencontram), conforme o Romantismo alemão, Bachelard cita Schelling, para quem “somos tentados a dizer que a própria língua é uma mitologia desprezada de sua vitalidade (...), ela conservou somente no estado abstrato aquilo que a mitologia contém no estado vivo” (BACHELARD, 1988, p. 36). A língua, portanto, como diria Drummond⁹⁹, espera, dorme, aguarda que seja despertada por um *canto*. Se os mitos conservavam a potencialidade da ausência num estado de vida e concretude, sua derivação, a língua, aguarda. Pascoaes, principalmente no seu périplo de *A Águia*, entenderá isto, que é preciso encontrar a ‘palavra-alma’.

Ao fim e ao cabo, habita-se a ausência, em sua *tensa saudade*, no projeto de caça à língua em sua primitividade mítica e lírica que remontasse à experiência ideal anterior a Babel. A diferença da *saudade* pascoaesiana, em relação ao serão bíblico, é que esta vida pré-babélica não se encontra no passado, na cronologia histórica que a cristandade instaura, e nem no futuro, enquanto redenção de um ‘eu’ pós-morte. A vida possível, sonho absurdo, é o drama trágico-sublime da consciência, que a *saudade* proporciona *comovendo* e tornando-se fonte de comoção, escrita: saber *cantar o perdido*, fazer *renascer* a voz da criança morta em nós (em estado de múmia-marinhiera), criança fantasmática nalgum eco da voz. Pois, como ele o dirá, Somos, entre coisas mortas, das coisas mortas, a voz: “Julgamos ver, em tudo, alguma coisa de nós próprios. É o remoto a empecer-nos” (PASCOAES, 1999, p. 85).

Pascoaes sublinha, nalgum momento ‘didático’ de sua obra, um verso de Bocage, quando relê a literatura portuguesa e propõe uma reformulação temática do cânone, que parte justamente da ideia-guia de ausência, materializada no sentimento e na palavra *saudade*. Na leitura de Pascoaes, se o cantar, no poema, se faz canto de ausências, há, na história da literatura em Portugal uma condição especial que intensifica o canto, um pleonismo que se faz ‘dádiva poética’. Ele assim busca ler Portugal como uma espécie de signo poético por excelência, *terra lírica*, uma vez que ali matéria e fundo se encontram: a ausência na (poesia) cantando e cantada pela ausência (*saudade*). O verso de Bocage a que Pascoaes se refere, do poema “À morte de Leandro e Hero”, tirado das *Rimas* (Tomo II), é este: “Tu, Abideno amante, / Tu velas, neste horror, com a Saudade” (apud PASCOAES, 1999, p. 47). Pascoaes

⁹⁹ No famoso poema “Procura da Poesia”

recolhe apenas estes dois versos – de um longo poema narrativo sobre a história mitológica de dois amantes, Leandro e Hero – retirando-lhe o contexto mítico homoerótico e concedendo, desta forma, aos versos, um caráter mais generalizante e epigramático: a Saudade colocada entre o amor (amante), o horror e a morte (tu velas). O sujeito, que é “*com a Saudade*”, é aquele que é *amante*, aquele que *vela*, aquele que vive/está *neste horror*. Pascoaes, como se vê, edita de Bocage toda uma equação de sua poética. Noutros termos, repetindo e interpretando aqueles versos, Pascoaes define a ‘alegoria da saudade’: “Mas através do mundo, passa o Amor cavalgando a Morte. Vai como um relâmpago montado num corcel de treva. (...) Eis a alegoria, em tinta rubra e negra, da Saudade” (PASCOAES, 1987b, p. 182). No capítulo “Désir” (com título estranhamente em francês), do livro *Verbo Escuro*, lemos: “Quero viver a Vida na Morte, beijá-las num só beijo” (PASCOAES, 1999, p. 123). Equação que também assume o volume da paisagem, já que o canto da *distância* é também um engenho sinestésico da *ausência*, um modo de ausentar-se, como podemos ler, mais uma vez, no deslocamento que Pascoaes faz, de sua poética, para falar de Camilo Castelo Branco, no ensaio biográfico sobre este:

O amor é fome de outra vida, desejo de transitar. Quando dois amantes se abraçam e beijam, entredorram-se, morrem um no outro, de algum modo, e transitam para um novo ser. A vida não pode ficar, em nós, a repetir-se, que repetir é estar parado, é ocupar o mesmo lugar.

O amor compensa a morte, dá o que ela tira. O homem perpetua-se, amando e alimentando-se: *Comei! Este é o meu corpo!* O corpo é fruto assimilado; e o fruto é húmus, água e Sol. E o fruto assimilado se transformará em espírito, alcançando assim a Divindade. A Natureza espiritualiza-se, através do homem, que é a própria consciência universal. O homem é a faculdade intelectual da Natureza. A sua fronte eleva-se da paisagem, como paisagem ainda (PASCOAES, 2002, p. 32).

O tema do amor-morte, tema explorado em excesso pelo imaginário romântico, será mais um par fundamental da ‘loucura poética’ da saudade, aproximando-a do melancólico jogo dramático do sujeito pascoaesiano que, entre corpo e alma, *sofre* de ambas as ausências: a *ausência* do corpo, projetada na morte ou projetada no pós-goço como retorno da condição agônica e a *ausência da alma*, distância constitutiva que, fazendo doer, move o sujeito para o seu transbordamento, para a busca excessiva de uma aproximação com essa substância comum ao vivo, esse élan natural que, no entanto, só se dispõe ao ser em sua sobrenatureza, fora da matéria,

principalmente via imagem. Isso nos leva à tese de Agamben, em *Estâncias*, sobre a descoberta do amor fantasmático, um amor de ausência, na história da poesia lírica do ocidente, desenvolvida amplamente na cultura medieval, que concebeu “o Eros como processo essencialmente fantasmático e havia atribuído lugar importante ao fantasma na vida do espírito” (AGAMBEN, 2007, p. 49). O processo de entendimento da fantasia (“uma espécie de corpo sutil da alma que (...) recebe as imagens dos objetos, [e] forma os fantasmas dos sonhos”) permitiu, segue o autor, que “se explicasse a gênese do amor (...) como um processo fantasmático” (idem, p. 50). O temperamento melancólico do ‘amante’ aproximava-se assim do temperamento artístico e então desenvolve-se uma “teoria da arte entendida como operação fantasmática”, já evidente no *Trattato della nobilita della pintura*, de Romano Alberti, de 1585:

A associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a sua justificação precisamente na exacerbada prática fantasmática, que constitui sua característica comum. Ambas põem-se sob o signo do *Spiritus phantasticus*, o corpo sutil que não apenas proporciona o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, mas aparece também íntima e enigmaticamente ligado às mais nobres criações da cultura humana (AGAMBEN, 2007, p. 52).

Citando Lacan, para quem “le phantasme fait le plaisir propre au désir”, Agamben concorda que “o fantasma situa-se sob o signo do desejo” (idem, p. 113) e relembra que ligada à fantasia, “aparece a memória, que Aristóteles define como ‘a posse de um fantasma como ícone daquilo que é fantasma’” (idem, p. 136). O fantasma elabora-se, então, como *lugar do desejo* e, por isso mesmo, como processo de conhecimento de que a memória faz parte. Segundo Aristóteles, no *De anima*, “o homem não pode entender nada sem fantasmas” (apud AGAMBEN, ibidem). Outras funções suas essenciais, na teoria aristotélica, encontram-se no sonho e na linguagem; nesta, na ‘teoria da fonação’, Agamben explica que para Aristóteles “nem todo som emitido por um animal é voz, mas só aquele que vem acompanhado de algum fantasma” (idem, p. 137). Essa forte herança medieval do amor como processo fantasmático chega a Pascoaes com toda a força, deixando-nos em aberto a vontade de uma continuada investigação sobre o poeta do Marão em diálogo com esta tradição. De forma geral, Agamben assim a resume:

(...) espelho e água são os olhos e o sentido, que refletem a forma do objeto mas especulação também é a fantasia, que ‘imagina’ os fantasmas na ausência do objeto. E conhecer equivale a curvar-se sobre um espelho onde o mundo se reflete, um espiar imagens reverberadas de esfera em esfera: e o homem medieval está sempre frente a um espelho seja quando se olha em volta, seja quando se abandona à própria imaginação. Mas também amar é necessariamente uma especulação (...).

A descoberta medieval do amor, sobre o qual, e nem sempre de forma devida, tanto se discutiu, é a descoberta da irrealidade do amor, ou seja, do seu caráter fantasmático. E é nesta descoberta, que leva às últimas consequências a conexão entre desejo e fantasma, e que a Antiguidade tinha pressentido apenas no *Filepo* platônico, que reside a novidade da concepção medieval de Eros, e não certamente na pretensa ausência de espiritualidade erótica do mundo clássico. (...) Só na cultura medieval é que o fantasma emerge ao primeiro plano como origem e objeto de amor, e o lugar próprio de Eros se desloca da visão para a fantasia.

Não nos deve, por isso surpreender que o lugar amoroso, por excelência, é, para a Idade Média, uma fonte ou um espelho (...) (AGAMBEN, 2007, p. 146)¹⁰⁰

O pastor Marânus vê a pastora, pela primeira vez, numa fonte. Rapidamente ele desconfia da carnalidade da amante, pois a promessa do amor já desponta nele em imagem fantasmagórica, Eleonor. *Marânus*, afinal, pode ser lido não só como a atualização elegíaca da fantasia amorosa de origem medieval, como uma releitura (que contagiou a saudade como um todo) do soneto camoniano: todo *Marânus* e muito do *romance da saudade* são uma paráfrase amorosa do “Transforma-se o amador na cousa amada, / por virtude do muito imaginar; / não tenho logo mais que desejar, / pois tenho em mim a parte desejada”. A revelação final da ‘alma’, Eleonor, ao pastor Marânus é essa: “Ei-lo chegado, enfim, o grande instante / Da suprema e final

¹⁰⁰ Essa relação entre ‘visão’ na cultura clássica e ‘fantasia’, na cultura medieval, leva-nos também a pensar no par de ‘mestres’ da visão inaugural, nas poéticas de Pascoaes e Pessoa, nesta última, com Caeiro. Em Pascoaes o ver compreende o visionar o invisível, como já muito o mostramos, numa potência de vidência pela aparição, na contramão do olhar direto e mudo (irreflexivo) que *pretende* ser o de Caeiro. Caeiro, aquele para quem “pensar é estar doente dos olhos”, torna-se o pastor melancólico – atravessado pela imagem da amada em todas as coisas, como quando “toda realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio” (PESSOA, 1998, p. 230) – ao tornar-se “pastor amoroso”. É interessante como, na derrocada de Caeiro, a descoberta do amor venha acompanhada de uma “doença dos olhos”, seguida de um imaginar tortuoso, que enche o sujeito de pena. Agamben nota que, no *Fedro*, de Platão, já havia uma aproximação entre amor e visão, “onde o amor é comparado a uma ‘doença dos olhos’ (AGAMBEN, 2007, p. 145); e que Plotino, por essa aproximação, tinha sugerido uma “curiosa etimologia” à palavra ‘eros’: “Eros, cujo nome provém do fato de ele dever sua existência à visão” (ibidem). Nesta perspectiva, continua Agamben, “a passagem da concepção clássica do amor àquela medieval pode ser eficazmente caracterizada como a passagem de uma ‘doença da visão’ a uma ‘doença da imaginação’ (o amor é definido como ‘maladie de pensée’ no *Roman de la Rose*)” (idem, ibidem).

revelação. / Não mais me encontrarás, pois, doravante, / Serás meu próprio espírito amoroso. / Por isso não me vês, e em ti me vejo” (PASCOAES, 1990, p. 147).

Assim, resume Silvina Rodrigues Lopes que toda imagem se torna fascinante “não pela semelhança, que essa não remete para nenhum exterior, mas pelo vazio ou morte que nela atraem, pelo subterrâneo sem fundo que, no seu encantamento, perigosamente se espelha criando a ilusão de proximidade” (LOPES, 1990, p. 18)

As compensações da fantasia diante da falha desejante em relação ao sonhado encaixe partes-todo, fala de um sujeito cindido que reconhece, na promessa de fusão maior (o amor), apenas a multiplicação de sua crise, pedindo-lhe uma saída via *imagem*, fantasmagoria. Quando Pascoaes escreve que “o homem é alma e corpo, espelho e figura ao mesmo tempo. E é também um espectro, quer dizer, um *animal que morreu*. Por isso, nele, se revelou a luz da alma, essa lava sepulcral” (PASCOAES, 1987a, p. 9), está afirmando o espectro como um terceiro, que desorganiza o par inicial alma-corpo, mas que, por outro lado, garante o acesso à “luz da alma”, porque força ver para além do corpo, evidenciando-lhe a morte. Neste sentido, embora irresolúvel, o amor é veículo para a alma, em sua própria fantasmagoria. Logo no início d’ *O Bailado*, lemos:

Na superfície da minha alma, superfície de lágrima, todas as cousas projectam a sua imagem: é como um grande espelho numa sala de baile, reproduzindo os vultos que passam a dançar. Mas vejo nele misteriosa imagem reflectida, que não dimana de qualquer figura exterior. Será a imagem dessa nuvenzinha dissipada há tantos anos? Será a imagem da saudade?

As outras não se destacam do espelho; deslizam intangíveis sobre a face do cristal; mas aquela toma relevo nítido, animado, tem a expressão vitoriosa de todos os vultos que forçam a sombra e *aparecem*, conquistando a realidade. É uma aparição no meio de aparências: é ela. Serei eu? (PASCOAES, 1987a, p. 16)

A relação dúbia entre o positivo e o negativo da *imagem* poética, nas imagens da saudade, aproxima-se daquela cesura entre ser e linguagem em que Agamben vê, conforme magistralmente nomeado, pelos padres da Igreja, como *acídia*. Se a acídia era responsável por levar o sujeito ao ‘demônio do meio-dia’, à paralisia da vontade de ‘fazer o bem’ e reagir espiritualmente à sua carga de desespero, Agamben também nos mostra como já os padres da Igreja encararam-na de modo duplo: há a acídia negativa, cujo poder é letal; mas há também a saúde da acídia, ou a ‘tristeza

saudável', mostrando assim a sua "capacidade de inversão dialética, que é própria das categorias da vida espiritual", também exemplificada na sua "dupla polaridade nas terminologia dos alquimistas": "o forno da alquimia é denominado *acedia* pela sua lentidão, que no entanto aparece como qualidade necessária" (AGAMBEN: 2007, p. 31). Comentando uma cena da 'estática ascensão' da *Scala Paradisi* de João Clímaco, Agamben afirma a "ambígua polaridade negativa da acídia se tornar o fermento dialético capaz de transformar a privação em posse", alcançando, conforme o nosso entendimento da *saudade*, a totalidade da presença em sua própria ausência:

Segundo João Clímaco, o sétimo degrau está ocupado pelo 'luto que gera alegria', definido como 'uma tristeza da alma e uma aflição do coração que procura sempre aquilo de que tem ardente sede; e, enquanto não o alcança, ansiosamente o procura, correndo ao seu enlaço com gritos e lamentações enquanto lhe escapa.

(...) Já que o seu desejo continua preso àquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência. (AGAMBEN, 2007, p. 32)

Ao considerarmos o sintoma da 'queda', que contagia a poética de Pascoaes, por meio de um jogo primacial de sentimentos que podemos entender como 'medo' e 'desejo' (os lastros tanto do crime quanto de seu castigo e expiação, ou seja, enquanto também sua 'inocência') podemos pensar a complexidade ambígua da saudade como a própria *inteligência* desse jogo, o cismar longo – ao longo de volumes e volumes relativamente lentos neste caldeirão alquímico da obra – sobre as imagens resultantes e fugidias deste mesmo jogo, os reflexos dos reflexos: trata-se de uma 'obscura sabedoria' vigilante, *saturnina*, entremeada à tradição fantasmática da cultura espiritual da *ars moriendi*, íntima da palavra poética. Ou, repetindo aquela máxima que, melhor do que qualquer outra, chamamos como subtítulo crítico à obra de Pascoaes¹⁰¹, de

¹⁰¹ Noutro trecho de *Santo Agostinho*, lemos o elogio do amor à distância desse *eros melancólico*: "O amor é toda a *Divina Comédia*. Por isso, Dante cantou, no mesmo poema, o inferno e o paraíso, e ainda o purgatório, que é paraíso mais inferno, a esperança e o desespero, abraçados e confundidos num só vulto, o noivo e a noiva numa simbólica figura do matrimônio. A tristeza e a alegria são os dois elementos da nossa atmosfera crepuscular, através da qual se desenham as nuances mais sutis da Natureza. As últimas já se confundem com os sonhos. E assim um panorama, nos seus extremos, todo se entranha em nossos olhos, e é apenas uma visão saudosa. (...)Somos uma esponja mergulhada num dilúvio de... estrelas. O contacto com um ser escraviza-nos a ele. Devemos amor, de longe, o próximo. Oponho este preceito ao: *amai o remoto e não o próximo*, de Nietzsche. Atenuemos, por intermédio da distância, as más influências dos vizinhos, como as verdades do ódio e as mentiras do amor". (PASCOAES, 1945, pp. 234-235)

Silvina R. Lopes: “a saudade é a inteligência do desejo”, subtítulo a que podemos incluir a explicação de Agamben, no fecho de “Os fantasmas de Eros”, numa quase paráfrase do mote garrettiano, epígrafe maior de qualquer romance da saudade – *Saudade, gosto amargo de infelizes, delicioso pungir de acerbo espinho*:

Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar. Tão dialética é a natureza do seu ‘demônio meridiano’: assim como se pode dizer da doença mortal, que traz em si a possibilidade da própria cura, também daquela se pode afirmar que ‘a maior desgraça é nunca tê-la tido’ (AGAMBEN: 2007, p. 32)

Amor, “arder a salamandra em chama fria”, como escreve Drummond em “Mineração do Outro” (DRUMMOND, 2012), é fogo alquímico lento, *obroso*, contínuo, num esforço de uma obra a ‘queimar-se num altar ao deus ignoto’, entregue a uma espécie de paixão melancólica, cuja ‘acídia quente’ oferece-nos a sua temperatura ambígua. Diferente, por exemplo, do estoicismo decadente a que se encaminha, por gosto do próprio tédio, um Bernardo Soares, Pascoaes é aquele que encontra, na intensidade da perda, o fundamento mágico da imperfeição amorosa, na mola dramática da possibilidade comovente:

A vida é imperfeição, desejo sempre a realizar-se. Realizado, morreria. Que é o desejo satisfeito? O Vácuo cheio de nada. / A imperfeição é eterna, como a dor e o Amor. O *amor pauliniano* é um anjo que se alimenta de lágrimas. O *amor platônico* é também um anjo, abstrato e deslumbrante, que se alimenta de luz. Encanta, mas não comove. E o homem prefere à beleza a comoção, e o calor à luz. O homem é um animal apaixonado (PASCOAES, 2002, p. 253).

Entre o desejo e a consciência previamente fracassada de sua realização, o pecado da acídia se metamorfoseará, segundo o crítico, naquele modelo saturnino do *dândi* com Baudelaire, partilhando desta longa tradição ‘da palavra e do fantasma na cultura ocidental’. Abrindo seu ensaio, Agamben traz uma epígrafe de Rilke que mais

nos aclara sobre a possibilidade de uma leitura dialogal do poeta alemão com Pascoaes: “Agora a perda, por mais cruel que seja, nada pode contra a posse: completa-a, se quiserdes, afirma-a; não é, no fundo, senão uma segunda aquisição – desta vez totalmente interior – mas igualmente intensa” (Rilke apud AGAMBEN, 2007, p. 19).

Sulcando a ausência que é matéria prima da linguagem e *obra*, no poema, Pascoaes busca apagar as cargas excessivas de ‘presença’ do corpo – principalmente a angústia sexual – via uma *androgenia* poética. Neste sentido, e em tantos outros, trata-se de uma *obra alquímica*¹⁰², embora Bachelard venha a entender muito da ‘poética do devaneio’ por meio de uma sublimação via o amor ideal abstrato, platônico, e em Pascoaes, como veremos, este embate e demanda amorosa passam por uma experimentação poética nem sempre de caráter abstratizante. No caso de Pascoaes, a *saudade* permanece tensa, ‘em busca’ e ‘em luta’, nunca chegando a um ponto final no devaneio da comunhão que sua poesia encena e incita. A palavra ligada ao longínquo, buscando o murmúrio de um incessante elo, levará Marânus ao duplo encontro com a Pastora (corpo) e Eleonor (alma), na medida em que “um homem e uma mulher falam na solidão de nosso ser” (BACHELARD, 1988, p. 55). Também em *Santo Agostinho* lemos um claro exemplo desta androgenia poético-filosófica que compreende a integralidade sonhada e desejada do humano:

Agostinho é ele e a mãe, o filósofo e o poeta, que o filósofo é masculino, desde Aristóteles a Kant, e o poeta é feminino, genésico, maternal, excetuando-se os arcádicos ou arcaicos (...). Só em imagem feminina, a única imponderável, ascendemos ao trono do Senhor (PASCOAES, 1945, p. 236)

A mulher, neste sentido é, não só, ponte que leva do devaneio à noite, (a noite mais funda) mas lugar onde o ser se recolhe e ascende. Noite que apaga os contornos visíveis, abrindo e insuflando o invisível, a mulher será, *Senhora da Noite*, múltipla forma do fascínio *sem corpo* embora *lembrada* em seu corpo, o que dá à saudade o seu caráter tenso e ambíguo. Neste sentido, a mulher é um outro lugar de

¹⁰² Bachelard comenta que numa das principais obras alquímicas, “Em 4 das 12 gravuras do ‘Rosarium Philosophorum’, a união do Rei com a Rainha é tão completa, que eles já não têm senão um único corpo. Um único corpo dominado por 2 cabeças coroadas. Belo símbolo da dupla exaltação da androginidade. A androginidade não se oculta numa animalidade indistinta, nas origens obscuras da vida. Ela é a dialética do apogeu. Mostra, vindo de um mesmo ser, a exaltação do ‘animus’ e da ‘anima’. Prepara os devaneios associados do supermasculino e do superfeminino” (BACHELARD: 1988, p. 75).

potencialização do vazio, na poética de Pascoaes, tal qual a linguagem: “Os seres e as cousas são esboços apenas. O ‘definido’ não existe na Natureza, porque ela é essencialmente mulher” (PASCOAES: 1999, p. 84). Mulher, poesia e ausência são lugares onde a *saudade* se intensifica e se forma, e, embora não sejam termos totalmente intercambiáveis, que possam simplesmente equivaler, são, sem dúvidas, agenciadores um do outro, e dessa forma, quase sempre, o texto saudoso será também um tecido em que a mulher assume a voz daquela que traz e infunde nele a *ausência*, ou seja, quem acentua a *ausência na ausência*¹⁰³.

A noite, a poesia, a casa de ausências em que, do sujeito, renasce a mulher e, destas núpcias, o composto orgânico do qual se espera a voz e vez do menino-morto, renascido: a criança sem sexo e no entanto, pansexual, que tudo incendeia, mas com um erotismo que é de uma outra natureza, liberto, inocente e antigo.

Pensemos numa espécie de *negativo* e *positivo* da *saudade*, que já é em si uma negatização. Há em Pascoaes uma dosagem entre a negatividade da *saudade* e o positivo dos rastros da memória projetados no gesto saudoso, que ocupa o vazio com imagens, ainda que fantasmagóricas, imagens que guardam um vínculo com alguma noção de tempo e corpo anteriores, sem que possamos precisar até onde vai essa anterioridade, alcançando, no desejo, um volume de pura ausência chamada *futuro* ou *origem*. O ritmo ondulatório do *romance da saudade*, o seu ‘arfar’, num andamento de ‘bailado’ sobre a ‘ponte de São Gonçalo’, com máscaras e figuras que vão e voltam sobre o mesmo rio, pode ser também aproximado da tradição neoplatônica com o tema do ‘pneuma’. Segundo Agamben, no *Timeu* platônico, ele foi interpretado como “veículo ou corpo sutil que acompanha a alma no seu romance soteriológico desde os astros até à terra” (AGAMBEN, 2007, p. 160). O caminho de descida e retorno da alma ao corpo e deste ao todo tem o pneuma como intermediário e “durante a vida terrestre, o pneuma é o instrumento da imaginação” (idem, *ibidem*); neste sentido, o exercício da fantasia, a partir do *fantasma* ou *pneuma*, reveste-se de um valor nomeador e dignificador do real, tornando-se, tal como para o filósofo Sinésio, “o sentido dos sentidos” (idem, p. 161):

¹⁰³ Bachelard cita um belíssimo trecho de um poema do poeta surrealista Yvan Goll, do livro “Multiple femme”, sobre essa mulher múltipla que o poeta assume em sua escrita, num entendimento que podemos aproximar de Pascoaes: “(...) / Porque comigo nunca estás sozinha, / Mulher profunda, muito mais que o abismo / Onde viçam as fontes do passado? // Mais te aproximadas, mais te afundas / Na ravina das preexistências” (apud BACHELARD, 1988, p. 53).

Se, na pneumatologia estóica e neoplatônica, pneuma e fantasia aparecem muitas vezes assimilados em uma convergência singular, é no *De Insomniis* de Sinésio que eles acabam se fundindo sem resíduos na ideia de um ‘espírito fantástico’, sujeito da sensação, dos sonhos, da adivinhação e dos influxos divinos, sob cujo signo se cumpre a exaltação da fantasia como mediadora entre o corpóreo e o incorpóreo, entre o racional e o irracional, entre o humano e o divino. A fantasia é, para Sinésio, ‘o sentido dos sentidos’ (AGAMBEN, 2007, p. 161)

Agamben aponta que a doutrina pneumática “era desenvolvida pelos poetas de amor, no sentido de colocarem a linguagem poética, enquanto atividade pneumática, no lugar mediador que era próprio do ‘espírito’” (idem, p. 209). O gozo poético só existe, portanto, enquanto a palavra mesma se torna *lugar* de cumprimento do encontro entre desejo e fantasma. Assim, o vínculo pneumático, que une “o fantasma, a palavra e o desejo, abre um espaço no qual o signo poético aparece como o único asilo oferecido para o cumprimento do amor, e o desejo amoroso como fundamento e o sentido da poesia” (idem, p. 211). Citando o nome da obra em que atravessa estas questões – *Estâncias* – Agamben conclui o seu ensaio com um resumo de tudo o que foi trabalhado e que cai como uma luva à leitura que viemos fazendo de Pascoaes, neste ensaio sobre *literatura e ausência*:

A inclusão do fantasma e do desejo na linguagem é a condição essencial para que a poesia possa ser concebida como *joi d’amour*. A poesia é, em sentido próprio, *joi d’amour*, porque ela mesma é a *stantia* na qual se celebra a beatitude do amor. (...)

A palavra poética viria assim a estabelecer-se como o lugar no qual a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto – que a psicologia medieval, com profunda intuição, havia expresso identificando Eros com o jovem ‘que tanto amou a sua sombra, que morreu’ – encontra sua conciliação, enquanto a mortal doença ‘heroica’, na qual o amor assumia a máscara saturnina do delírio melancólico, celebra seu resgate e o seu enobrecimento. (...) Na prática poética, entendida como significação do inspirar de amor, Narciso consegue efetivamente apropriar-se da própria imagem e saciar o seu *fol amour*, em um círculo no qual o fantasma gera o desejo, onde se torna possível a apropriação daquilo que, do contrário, não poderia ser nem apropriado, nem gozado. É este círculo, em que fantasma, desejo e palavra se entrelaçam ‘como as línguas se entrelaçam num beijo’ (...).

A herança que a lírica amorosa do século XIII transmitiu à cultura europeia não é, por isso, tanto uma determinada concepção do amor, mas sim o nexos Eros – linguagem poética, o *entrebescamen* entre desejo, fantasma e poesia no *topos outopos* do poema. (...)

No decurso de um processo histórico que tem em Petrarca e em Mallarmé as suas etapas emblemáticas, esta tensão textual essencial da poesia romançal deslocará o seu centro do desejo para o luto, e Eros cederá a Thanatos seu impossível objeto de amor, para o recuperar,

através de uma estratégia fúnebre e sutil, como objeto perdido, enquanto o poema se torna o lugar de uma ausência que, no entanto, extrai desta ausência a sua específica autoridade. A 'rosa', em cuja *quête* se apoia o poema de Jean de Meung, torna-se assim *l'absente de tout bouquet*, exalando no texto a sua *disparition vibratoire* pelo luto de um desejo encarcerado como um 'cisne' no 'gelo' do próprio desapossamento (AGAMBEN, 2007, p. 214)

Assim também é o 'desejo' de um *homem universal*, rosa da ausência de todo buquê, um 'desaparecimento vibratório', que o sujeito, votado de sua fome poética, entre a máscara e a figura que lhe veste e compõe, entrevê na sombra de seu corpo em meio à paisagem. É o que lemos, na exaltação final do pastor, em *Marânus*, em que a escrita assume sua ética de extenso 'campo de batalha', ensaio de experimentação dos limites e permeações do eu, do outro, do mundo:

E Marânus, num grande sobressalto,
Andava, sem falar. De vez em quando,
Parava... Era um penedo a sonhar alto...
Eram almas, imagens evocadas
Que tomavam fantástica aparência.

E aquele sempiterno e doido amante
Sentia-se agitado, como as trevas,
Por oculto delírio madrugante...
Pois, nele, angustiado criador
E alegre e humanizada criatura,
A morte, que é o espírito do amor,
E a vida, que é seu corpo transitório,
Batalhavam sem tréguas para ver
Qual delas porventura alcançaria
A palma da vitória! (PASCOAES, 1990, p. 141)

Uma das mais curiosas e interessantes características textuais deste *romance da saudade* é a ambiguidade consequente do choque contínuo entre, por um lado, a vociferada e esperançosa positividade com que o sujeito sustenta as benesses da saudade, em sua cosmogonia poética; e por outro, a também inalienável e nauseante falência perante o fantasma e a sombra que só aumentam a angústia deste sujeito em deslocação via saudade. Se, à primeira vista, o tom altissonante, 'retórica de relâmpagos', conduz-nos à percepção de uma mundividência colossal e épica, com imensos horizontes em revelação, cenas de uma dimensão genesiaca no uso de imagens exageradamente (e muitas vezes, causando-nos uma fadiga na leitura)

hiperbólicas, levando-nos a prejulgar a obra pela sua qualidade de fé e restauração (renascimento) do humano; somos, ao contrário, continuamente frustrados desta promessa, o que é um alívio para o leitor, às vezes desconfortável com aquela massa de ingenuidade salvífica dum tom e ritmo esforçados, galopantes no texto. A frustração dessa promessa de grandeza (frustração “em partes”, porque a obra em si, no seu volume total, promove uma gesta grandiosa, numa obsessão da imagem saudosa, quiçá bastante exaustiva ao ânimo de leitores contemporâneos) ‘salva’ Pascoaes de si mesmo: ou melhor, revela-nos, afinal, de que nunca houve festa com que salvar-se, na saudade. Mas sim fresta, com que rever o próprio do ser, revendo-se, pólen memorioso que não abdica de um fruto futuro, ainda que fruto de ausência, fruto-poema.

Pelo jogo intratextual que a obra elabora, nas voltas de si mesma, é que podemos ler, com menos pré-julgamento, essa polarização forçosa e esforçada, essa *batalha poética*, que a obra encerra e que, por fim, mostra ser o seu grande assunto, sua grande demanda. Diz Pascoaes, “o universo é um empate de energias, de que resulta não sei que imagem idêntica à do mar, com sua perpétua ondulação e as suas praias arenosas, esfumadas em neblina, deserto e sonho” (PASCOAES, 1945, p. 123).

Separando a obra em partes, lendo os seus livros avulsamente, perdemos essa dimensão ondulante da luta de que o luto da saudade faz uma arte poética. Embora cada obra *exista* separadamente e não haja previamente uma sinalização específica de um projeto autoral unificador, que justifique a sua leitura em conjunto, notamos que a leitura cronológica permitiu, em primeiro lugar, a percepção de uma continuidade textual, de um aprimoramento de questões do livro anterior nos livros sucessores. Num segundo momento, após percebida a poética da saudade em sua possibilidade de romance, notamos que as partes (os livros avulsos) podiam facilmente deslocar-se ao longo da cronologia da obra, estabelecendo diálogos móveis e distintos ao longo de seu tempo. Essa leitura acronológica revela, com clareza, como qualquer título de Pascoaes é *porta de entrada* para o labirinto do romance da saudade e como muitas das passagens e trechos dispõem de uma troca intratextual maior, por meio da retomada, *refrão*, de elementos, imagens, figuras e metáforas centrais ao entendimento poético-filosófico desta escrita. A obra, tramando uma ‘história da saudade’, embora sem cumprir com qualquer enredo, apresenta-se em sua *forma de mar*, sua ondulação, um contínuo refrão, mote que avança e recua, afirma e contradiz, num tecido em que as partes e o todo formam composições móveis, articuláveis,

interseccionáveis, como planos de ‘figura e fundo’, ou ‘cena e contracena’ em que desejo, fantasma e palavra revelam-se, conjugados, a sua *estância* poética, um longo poema – um *poema contínuo* – desenrolando-se para o romance, no sentido do devir romântico do romance, o desejo de Livro Absoluto que poderia dar conta de desenhar o esboço de um ‘homem universal’.

Um dos textos mais famosos publicados na revista alemã *Athenäum*, o “Conversa sobre Poesia”, de Friedrich Schlegel, trata justamente de debater os limites dos gêneros poéticos frente a necessidade estética do ‘Romance’, conforme o grupo de Jena vinha elaborando. Victor-Pierre Stirnimann, apresentando o texto de Schlegel, oferece-nos uma notável comparação diferenciando o projeto unitário do Iluminismo e aquele do Romantismo: a imagem da enciclopédia, no Iluminismo, contraposta à imagem da Natureza. Natureza cuja paisagem é desassossegante, chamando à investigação da opacidade noturna da matéria, pois “a natureza é construção do sujeito”. *Bildung*, um dos termos mais recorrentes no Romantismo e que lemos no ‘romance de formação’, é uma palavra cujos sentidos variados muitas vezes, diz Stirnimann, “privilegiam um ângulo muito abstrato do que está em jogo”:

Perde-se, entre outros aspectos, a dimensão orgânica que caracteriza o processo de desenvolvimento pretendido pela concepção romântica. A maior deficiência do pensamento filosófico seria, justamente, a falta de um órgão, um instrumento com força generativa suficiente para multiplicar de modo infinito e autônomo a vitalidade de sua própria disposição espiritual e de uma estrutura articulada em que até mesmo a menor de suas partes contivesse, em germe, a perfeita reprodução da ordem e do sentido do todo. O **romance**, (...), livro romântico ideal, deveria responder a este duplo requisito de organicidade e abertura ilimitada. É preciso que a natureza artificialmente concebida seja, antes de tudo, viva. Neste sentido, traduzir *Bildung* por ‘cultura’ oferece ressonâncias interessantes (...). Mas ‘cultura’ ainda não evoca com nitidez a fecundidade das **analogias especificamente vegetais**, tão caras aos românticos. (...) Talvez seja preferível traduzir *Bildung* (...) por ‘cultivo’. A passagem da *Aufklärung* ao romantismo pode ser enxertada, em boa medida, nesse deslocamento de problemática, do relógio e do relojoeiro para o jardineiro e seu jardim (STIRNIMANN, apud SCHLEGEL, 1994, p. 13) (grifos nossos).

Bildung também significa, continua o autor, “um ideal pedagógico, voltado à resolução do antagonismo entre a vida e o espírito, o genérico e o individual, a natureza e a cultura” (idem, p. 14), o que conferiria à obra de arte um “trajeto de mão

dupla”, fortemente marcada pelas figuras da alegoria e da personificação, “simultâneas”: “uma tentativa de tornar sensível o espírito e, contrapelo, um esforço de espiritualizar todo sensível” (idem, p. 15). Ou seja, “Romantizar era um procedimento e um estado de espírito” (idem, p. 17). Nesse jogo de analogias, a forma que encontrou maior espaço nos debates estéticos românticos foi, justamente, o fragmento:

Um fragmento não subsiste sozinho. Trata-se de um animal gregário, que só atinge o objetivo visado graças à ressonância do conjunto. Cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer e pontuar todos os outros que o acompanham nesta sintaxe sem controle, alimentando a dinâmica de reação em cadeia. Um conjunto de fragmentos não é um sistema, porém; imperfeições e contratempos são ingredientes indispensáveis para fortalecer-lhe o ritmo. Um ninho de vespas, descrevia Goethe. (...)

Que um fragmento persista sendo o que sempre foi: **vestígio de uma forma não-realizada.**

Talvez o grande êxito do fragmento resida justamente nesse ritmo que precisa instaurar. Espírito que respira, palpitações do vivo. (STIRNIMANN, 1994, p. 17) (grifo nosso).

Como dissera Pascoaes, trata-se de um obsessivo ‘desejo a realizar-se’. Eco, fragmento, pólen: sombras de uma totalidade *desejada* e *desejante*, dispersa pela opacidade luminosa da matéria, vislumbrada, na poética pascoaesiana, por meio da leitura comovida da natureza, cuja participação acende no sujeito esta poética infinita, livro absoluto, cosmos humano que ele nomeou saudade. A saudade é, como um *pharmakon*, um duplo veneno-remédio: exacerba a ausência para que no seu excesso ela fique ultrassensível, fazendo-se presença, pois como escreveu Novalis, em seus *Fragmentos*, “Observação geral – Toda a cinza é *pólen* -, o cálice é o céu” (NOVALIS, 2000, p. 91).

Publicado na revista inaugural do romantismo alemão, os *Fragmentos* de Novalis são precisos no esclarecimento de sua expressão poética. Quando Schlegel escreve que “a poesia romântica é uma poesia universal progressiva (...) a mais capaz de, nas asas da reflexão poética, potenciar incessantemente as coisas, multiplicando-as como numa série infinita de espelhos” (NOVALIS, 2006, p. 10), Novalis complementa, explicando que, para os românticos, o sentido da poesia aproxima-se do “misticismo”: “É o sentido do que nos é próprio, pessoal, desconhecido, misterioso

e à espera de ser revelado. (...) Representa o irrepresentável, vê o invisível, sente o insensível” (idem, p. 10). Nesta vontade larga de ‘romantizar o mundo’, por meio de sementes, polens (fragmentos de um arfar orgânico que refletisse o sujeito na paisagem, a paisagem no sujeito), Novalis fala em ritmo, “unissonância”, que nós aproximamos daquele mar-marão, forma ondulatória em aquarela e palavra, centro sem centro, vácuo potente, *poema-ponte*, da força vital da saudade. Diz Novalis:

O Mundo tem de ser romantizado. Só assim se voltará a encontrar sentido original. Romantizar não é senão uma potencialização qualitativa. O Eu inferior identificar-se-á, nesta operação, com um Eu melhor. Todos nós somos uma semelhante série de potências qualitativas. Eis uma operação ainda totalmente desconhecida. Quando dou ao que é comum um sentido mais elevado, às coisas habituais uma aparência misteriosa, a dignidade do Desconhecido ao que é conhecido, um esplendor de Infinito ao que é finito, eu romantizo. Inversa é a operação para o Sublime, o Desconhecido, o Místico, o Infinito – através desta associação, isto é, logaritmizado – recebe uma expressão recorrente. Filosofia romântica. *Língua romana*. Elevação e abaixamento, alternadamente,

A magia: é a arte de utilizar, à nossa vontade, o mundo dos sentidos.

Temos dois sistemas de sentidos que, embora pareçam tão diferentes, estão, no entanto, íntima e estreitamente interligados. Um chama-se corpo, o outro alma. [formando um com o outro] não um unísono, mas uma unissonância. (...) Em resumo, estes dois mundos (...) devem compor uma harmonia livre, não uma desarmonia nem uma monotonia. A passagem da monotonia para a harmonia faz-se decerto através da desarmonia. No período da magia, o corpo serve a alma ou o mundo dos espíritos. Delírio-Exaltação.

Um delírio coletivo deixa de ser delírio e torna-se magia. (...)
Todas as artes e ciências repousam sobre *harmonias parciais*.
/ Poetas, loucos, santos, profetas. /

(NOVALIS, 2000, pp 45-47).

“E não será o mundo um princípio a tornar-se fim, e um fim a tornar-se princípio, numa espécie de automobilidade circular?” (PASCOAES, 1945, p. 91), pergunta Pascoaes em *Santo Agostinho*. Falamos então da obra de Pascoaes, como um todo, no sentido do romance como obra aberta em que os gêneros perdem suas especificidades para em todos, filosofia e poesia supremamente, serem entendidos como *texto* cuja *textura* se quer viva, móvel, nesse lugar de uma busca infinita, do romance a vir, que encadeia, não só os textos que o envolvem numa dinâmica de

relações diversas (inter e intratextualidades), mas também a vida *em escrita* de um sujeito que, fadado à linguagem, não sabe mais pensar ou viver ou amar – ou morrer – fora dela.

3.1. A criança como morte-em-vida

A Sombra é o gênio do meu lar, o meu demônio,
a Voz... Gira, nas minhas veias, com o sangue,
turva a lividez dos ermos, floresce as árvores.
Eu penso e sinto, através dela, porque nasci
com este poder de morte que me inspira e
permite ver o meu fantasma, divagando no
Além...

Teixeira de Pascoaes

Perante a evidência da morte, a vida do sujeito pascoaesiano torna-se um narrar-se à própria morte, tendo como base afetiva desta experiência a morte da criança que foi. Compreendendo, portanto, a criança como ‘morte-em-vida’, a experiência do seu fantasma elege-a *mestre* do romance da saudade e, na plasticidade do pobre tolo, reelabora-se como mestre maior, na figura de um jerico-poeta lunar [figura 1].

De dentro da sombra que a própria voz aclara, no escuro de um quarto, concentrado em dispersar-se pela consciência imaginosa, o eu lírico alcança o estado meditativo da *saudade*, estado que lhe chega ao *poema* – corpo todo desta *aparição* – via um mecanismo de imagens arfantes, num movimento duplo de contenção e expansão. O *ponto* da saudade é, *point d’esprit*, uma espécie de *Aleph* interiorizado, ausente, uma máquina do tempo, alegando que tudo se quer contemporâneo de tudo por intermédio do fantasma, fazendo com que o desejo ‘sobreviva’ ao apagamento do sujeito, fazendo da obra um reservatório em que ‘nada se perde e tudo se transforma’. A saudade espraia sua alongada ‘presença’ fazendo do ausente a sua substância, a sua realidade.

Quando Pascoaes sublinha a experiência perdida (a queda do paraíso) da infância – experiência inaugural da saudade (lembramos, conforme o autor elaborou em seu *Livro de Memórias*: com o fim da infância, fim de um corpo em estado de ‘natureza’, participante do Marão, mesclado à paisagem, aparece a poesia, a leitura e

a tradução de um estado desejante ativo em seu correspondente elegíaco) está a elaborar, digamos, um ‘modo de usar’ da saudade. Ancorar o desflorar da saudade na perda da infância, garante-lhe também aquilo que sua poética almeja: uma compreensão alargada do humano, já que a infância e a sua ‘morte metamórfica’, é experiência comum, coletiva, humana por excelência. Independente dos signos e contextos com que cada infância se singulariza, atravessá-la é comum: de uma maneira ou de outra, todos carregamos a memória de termos sido crianças, perdidas.

Assim, é sobre/da imagem da *criança* que o ser, na concepção pascoaesiana, ressurgue e renasce, ou seja, é na/da imagem daquela que é *não-sendo*; da ausência da imagem devolvida ao sujeito como ausência potencial – a imagem da criança tornada *saudade*: a partir dessa imagem, acende-se um quarto, uma casa, uma paisagem e torna-se possível adentrar na substância afetiva da imaginação saudosa, a máquina lírica do tempo, capaz de oferecer uma outra ‘experiência do tempo’:

(...) Estou no meu quarto, e é como se estivesse, lá fora, entre velhas árvores contemporâneas de Cristo. É nas horas em que ressurgio da morte cotidiana, porque me lembro da tua alegria, Maria de Jesus, e sou eu na minha infância. Estas horas são píncaros doirados numa paisagem negra (PASCOAES, 2001, p. 46).

O trabalho poético, escavação do vazio em sua proliferação imagética, compara-se a uma conquista da subida, escalada que é símbolo antigo de ascensão e depuração espirituais, e é no *píncaro dourado* – ascese em que resulta a obra alquímica – sobre e dentro de uma paisagem *negra*, que o **poema saudoso** é.

Essa infância que era do sujeito – “e sou **eu** na **minha** infância” – não é mais apenas a de um sujeito específico, biografado, situado. Quando tudo se torna contemporâneo não ao presente, mas à *presença* do ser – sua sagração, sua saudação – não é apenas um *eu* de uma infância *minha* que o poema acorda: o poeta aproveita da plurissignificação do nome de ‘Maria de Jesus’ para sobrepor uma infância particular (a *Maria de Jesus* da infância do sujeito narrador) a uma infância mítica e sagrada (a *Maria* bíblica, mãe do infante-deus).

Lida em seu significado bíblico, a Maria de Jesus do poema é Maria de Nazaré, figura matriz e maternal, muito afeita à *representação do feminino romântico* (alma, anjo, virgem) que encontrará, na obra de Pascoaes, representação mais acabada na

“Eleonor” de *Marânus*, figura que simboliza as metamorfoses da ‘alma’ – uma *Sophia* gnóstica – do personagem homônimo. Das árvores contemporâneas a Cristo à alegria da mãe do menino Jesus – alegria que, na história da Maria bíblica, só podemos encontrar no exercício da maternidade anterior ao calvário e à crucificação – recupera-se o “*eu na minha infância*”, ou seja, devém-se menino sagrado, devém a criança divina, aquele que nasce para morrer e morre para renascer, próximo assim de Dioniso, o deus que, justamente, andava na companhia de ‘alegres mulheres’, as ménades. Estas horas de visitação, de um tempo sem tempo, tempo concentrado e simultaneamente disperso, abrangendo tudo, é o que – *via saudade* (a saudade enquanto *escrita*) o poema realiza.

Se Dioniso, assim como Cristo, é o deus da transubstanciação, aquele que, pelo drama e pela tragédia, redime a vida em sucessivas e intermináveis catarses, garantindo ao vivo o seu movimento – a sua *dança* – também a escrita, neste *romance de saudade*, acolhe o transmutar do tempo em não-tempo, transformando a criança morta vivida na infância, em criança eterna, que morre e renasce numa *infância* memorial, consagrada pela distância, ou seja, *saudada pela saudade*.

O que Pascoaes realiza, ao longo de toda a obra, para redimir e reconquistar a ausência, em que se transformara a infância perdida, é *cantá-la*, no lugar duplo onde o perecível e o imperecível se somam: a imagem poética. Há, portanto, uma iniciação poética da saudade, que culmina com a “renascença” do deus menino, numa infância simultaneamente *minha*, *alheia* e *eterna*. Embora se apoie em imagens de Cristo ou Pã, percebe-se que se trata de imagens auxiliares para a assunção do estado poético por excelência, que culmina com a chegada desse deus menino-infante, o qual, sendo “*meu*” não sou “*eu*”, pois é a *criança como morte-em-vida*, a sua memória fantástica, no vivo viço da imagem.

Para Pascoaes, é na criança que a imagem encontra sua natureza saudosa, seu labirinto de espelhos vazios, sua potência de tudo ressoar, de tudo dar a ver, sua mágica de ilusões, seu *fascínio*. Vejamos quatro outros trechos do poema autobiográfico de Pascoaes, já comentado neste trabalho – “A minha história” – que ilustra bem este movimento, de morrer e renascer da criança, fundamental ao poema: da criança que cisma, na infância do sujeito poético (1), passa-se à criança morta (2) que, pela saudade se transmuta (3) e renasce *criança ausente*, consciência da criança como *morte-em-vida*, existência paradoxal do poema e de seu cantor, o sujeito:

- [excerto 1] (...)
E das cousas humildes se formava
Indefinida imagem
Que, ante os meus olhos magos de criança,
Tinha um perfeito e espiritual relevo,
Iluminada e vaga nitidez,
No brumoso indeciso da paisagem.
(...)
Neste mundo de espectros, cada ser
Um outro ser revela... (PASCOAES, 1997, p. 221)
- [excerto 2] (...)
Fui criança que cisma... o lírio condoído
Da própria sombra em flor,
Um anjo ouvindo a negra Tentação,
Vendo seu frio corpo emurhecido,
Com asas de luz manchadas de penumbra,
Difundir-se na treva que o deslumbra
E ser, em volta dele, humana solidão...

E da minha inocência, branco altar,
Já me via fantástico e disperso.
Era a criança, da altura do seu berço,
A fundura do túmulo a espreitar (idem, p. 222)
- [excerto 3] (...)
Chegou, por fim, a idade
Em que o primeiro adeus nos entristece.
O anjo da nossa infância desfalece,
E renascemos logo da saudade (idem, p. 223)
- [excerto 4] (...)
Em mim já despontava, em ermo sonho absorto,
Este espectro que sou e me permite ver,
Em vida, a luz do sol, o que hei-de-ser,
Em sombra, à luz do luar, depois de morto (idem, p. 225)

Também Bachelard incansavelmente relacionará, como o fizera Blanchot e Silvina R. Lopes, infância, solidão e poesia. Se “a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações, toda a nossa infância está por ser reimaginada” (BACHELARD, 1988, p. 95), pois “um excesso de infância é um germe de poema” (idem, ibidem). A existência do sujeito, portanto, depois de *caído* de sua própria infância, só se torna possível mediante sua relação com o imaginário da

ausência, quando pela *saudade* o real e o irreal se anelam, pois, nas palavras de Bachelard, “o que nos arrasta para os devaneios da infância é uma espécie de nostalgia da nostalgia” (BACHELARD, 1988, p. 124). Bachelard, noutras palavras, explica esta potência que nós entendemos, na obra de Pascoaes, como a ‘criança como morte-em-vida’: “esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, o futuro do devaneio que se abre diante de toda imagem redescoberta” (idem, p. 107). Em *Verbo Escuro*, no capítulo “Da Infância e da Alma”, Pascoaes escreve:

III. A infância vive sempre conosco. A inspiração do Poeta é ainda a sua infância sobrevivendo...

O que, nos grandes Poemas, me domina, é o conhecimento instintivo do mundo, que lhes desvenda novas formas; a emoção direta, inocente, que se apega; o espanto infantil de quem vê, pela primeira vez; a sensibilidade violadora do Mistério... (...)

V. A infância não morre. É a Divindade da igreja que nós somos.

Nos primeiros tempos, vive, cá fora, à luz do sol, entre as cousas e os seres. É o período feliz, em que nós comunicamos diretamente com os Deuses.

Depois, a divina Presença converte-se em estátua, sobre um altar, na penumbra dos templos.

É o período da evocação. (...)

VII. Que a vida do homem seja um perpétuo regresso à infância -, ao estado angélico e perfeito (PASCOAES: 1999, pp. 130-131).

A relação entre a criança e o homem é similar à relação da pessoa/figura, (enquanto vida verdadeira), com a máscara, (enquanto vida enganosa). Lemos em *Verbo Escuro*: “o homem representa a sua ‘pessoa’; faz ‘toilette’ para os outros... Passa a vida a impor à sua Presença – que é Figura, a sua pessoa, que é figurino” (PASCOAES: 1999 ,p. 72), ou ainda, nesta passagem “a máscara humana é a vera effígie da morte. Nascer é por a máscara. A criatura não desce ao mundo, sem vestir primeiro o seu hábito” (idem, p. 73). Se nascer é vestir a máscara (perder o contato com um rosto original, com um corpo anterior disperso, matéria indiferente), a vida adulta será encarada como um imenso entrudo, baile de máscaras em que o poeta, tendo saudade de seu rosto original, concentrado na sua *criança ausente*, busca, por meio de um contato com a natureza, saudá-la, cantá-la, evocá-la, assim participando, via *romance da saudade*, da *imagem* e do *fantasma* de sua pessoa ‘verdadeira’: “A saudade condensa as brumas da distância / Em claras formas, próximas de nós. / E

restitui o gesto, o olhar, a voz, / A luz da vida, / A própria infância, / A toda a criatura falecida”. (PASCOAES, s/d, p. 53)

3.2. A imagem do pobre tolo: espelho do coração do romance

Estar presente é deixar de ser. A nossa grandeza é uma criação da nossa ausência. Só vive o que não existe.

Teixeira de Pascoaes

Sou mais o que sinto que o que penso. O meu pensamento parece viver, além de mim, qual triste personagem de novela – uma espécie de *pobre tolo*.

Teixeira de Pascoaes

No poema XXVI de *Versos Pobres*, Pascoaes escreve, nos dois versos iniciais: “Remota imagem saudosa / – O estranho encanto que ela tem” (PASCOAES, s/d, p. 48). Como dizer deste encanto, das coisas refletidas emergindo da e submergindo na penumbra, as imagens?

Da mimese ao estatuto de *representação* e deste ao esvaziamento da linguagem em sua ‘função comunicacional’, o pensar a arte caminha rumo a seus mecanismos de aniquilamento – planos de pleno *deserto*. À arte talvez só seja possível expressar sua paixão pela dobra, pela quebra, pela queda: por aquilo que faça mover, numa vida quiçá tão afeita ao hábito e à repetição, o impalpável (e implacável) do desejo. Dentre as suas diversas expressões, a literatura ganha um relevo especial, nesta maquinaria lírica de seu *mover-amante*: tendo a palavra como matéria, sua realização dá-se em sua mesma ambiguidade. Quando nomeamos e chamamos, por meio da imagem, nos vem de volta a sua ausência, o rastro de algo que não se pega, mas, rastilho de pólvora, queima, comove, move: fascina.

Em “A Literatura como experiência”, Silvina Rodrigues Lopes lê o literário justamente como o gesto de “defender, escavar vazios, abrindo espaços vazios no manto liso da cultura” (LOPES, 2012, p. 13), lugar em que o erro, que é movimento, se põe a circular: “não sucumbimos diante do ‘império da necessidade’, isto é, da redução da vida à esfera do econômico e social. Trata-se de acolher o potencial da mudança”

(idem, p. 14). É na partilha desses vazios, como formas de *respiro*, que a arte se faz *comum*, comunitária – justamente onde não se limita, não se define, não serve a um ou outro grupo, mas rasura as noções de posse e entendimento sistematizado, a serviço da comum identidade de ninguém.

Sem uma finalidade exterior que a pudesse localizar no terreno oficial dos usos da cultura, a arte mostra seu corpo de “rugosidade, aquilo que não se deixa captar como tal” (idem, p. 25), porque “a exatidão da palavra literária é a sua imperfeição, o seu desajuste” (idem, p. 37). É neste sentido que pensamos a escrita literária como um ato potencialmente impessoal, neutro, rumando ao anonimato, ao fantasma, à ausência e que, por isso mesmo, expõe as feridas de um ‘eu, história, acontecimento’. Na crítica dos sistemas de mundo, o ‘erro’ literário quer escapar das nomeações definidoras e constantes. Nas palavras de Silvina R. Lopes, uma “recusa da linearidade” é o que permite “criar condições de não-asfixia” (idem, p. 33). E como vimos, foi com o movimento romântico que se iniciou uma ‘autonomia do literário’, que depois “desde finais do século XIX tornou (...) evidente o interesse na separação da literatura de uma função pedagógica” (idem, p. 39):

Enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir. (...) importa perceber que na experiência literária a assinatura de uma memória imemorial do humano se mistura com a assinatura das coisas, do extrassemiótico, que através dela se retiram da condição de objetos inertes e disponíveis (...) (LOPES, 2012, p. 27).

Falar em uma “memória imemorial do humano” que “se mistura com a assinatura das coisas” é entrar no coração da saudade, onde Pascoaes ancora a sua leitura de uma deriva, contagiada de tempos e espaços, na experiência humana da linguagem. A saudade, ‘afeto comum criador’, capaz de muita reflexão (jogos infinitos de espelho), gera simultaneamente a forma e o seu disforme, a abertura, justamente por se realizar, tornar-se *real*, na imagem.

Neste imbricamento entre literatura e transfiguração do real, via a imagem em seu potencial de *forma ausente*, alcançamos o tema da *memória*. O fascínio, diz Blanchot, é um contato à distância. A imagem é um arrebatamento que nos leva ao

abandono da natureza 'sensível', um abandono do mundo: a imagem “retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já que não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço” (BLANCHOT, 1987, p. 23). É o que da forma à visão ardente do invisível, num bailado de figuras, entre suas aparições e seus obscurecimentos, suas marés. A imagem, tal como o mar, é capaz de fascinar, de obcecar:

O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.

Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio, por assim dizer, absoluto. A distância não está dele excluída mas é exorbitante, consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente (...). Esse meio da fascinação, onde o olhar que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente (BLANCHOT, 1987, pp. 23-24).

O fascínio (da ausência) na imagem, é somado ou interpenetra-se à noção de memória que, ainda na leitura de Blanchot, encontrará o carço da sua fascinação na *infância*, por diversos motivos: primeiro, a infância, pois quando a nomeamos, é quando estamos já dela distantes. Depois, a infância, ela própria, enquanto experimentação, é o momento mesmo da fascinação, fazendo dela própria a coisa fascinada, idade de ouro, “banhada numa luz esplêndida porque irrevelada, mas que é estranha à revelação, nada existe para revelar” (idem, *ibidem*). Haveria um adensamento do fascínio conduzido da memória à infância e a seu núcleo onde vivem as imagens fascinadas/fascinantes. A relação entre imagem e poesia é aí evidente:

É na poesia, e a partir da poesia, que o pensamento encontra a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver num mundo em devir, a nossa capacidade de reunir, em cada instante, um antes e um depois pela operação de uma faculdade primeira, que

anima todas as outras faculdades, a memória. (...) Não há poesia fora da maneira de ser poesia que cada poema é, fora da maneira como nele se dá a memória excessiva pela qual o real nele renasce. (...) uma emoção da realidade como sobrevivência da realidade, ou noutros termos, do presente como recordação do presente. O que se ‘narra’ do acontecimento não é nada que tenha acontecido em definitivo num passado, mas a potência do acontecer própria do acontecimento – aquilo que nele se atualiza e nele permanece inatual depende da faculdade de dar sentido às sensações, isto é, de construir o recordável delas. (LOPES, 2012, pp.47- 48)

Pascoaes, em seu *romance da saudade só isto* o dirá. O trabalho de conviver com os mortos, conviver com as entranhas da ausência, com a morte roendo tudo, é participar dela, tornando seu o “*dom de morte*”, ensaiando, nele, a experiência do morrer, tornando-se o sujeito poético para quem a morte é vivida de fora, um ‘outro’ que assiste à morte do eu. Tarefa inacabável e fascinante. Este é o trabalho da escrita do sujeito pascoaesiano, gesto que compreende, entre ruínas, ‘*divagar e reconstruir*’: “Disponho de uma substância da qual se extraem todos os materiais da criação: a palavra, uma vibração no ar e uma luz que reflete em nós a imagem das coisas e dos seres”, escreve ele no *Livro de Memórias*. O chamamento da materialidade na palavra poética não deixa de ser uma saudação fascinada à ausência e à poesia como *lugar dela*; corpo de palavras em que Pascoaes busca a forma acesa – luz da consciência –, a partir da sombra de um *verbo escuro*:

A nossa vida vivida é uma série de imagens quiméricas, mais ou menos distantes, claras ou confusas, retratando-se num fundo escuro, além do qual talvez exista o Nada, aquela negridão sem fim que circunda as últimas estrelas.

A vida é memória, presença d’almas num corpo que as alimenta de carne e sangue, porque a ilusão devora a realidade. A vida é memória, coleção de imagens fabulosas e um olhar desolado que as contempla; um olhar que vem através da noite do infinito e brilha, dentro em nos, como a própria luz da consciência (PASCOAES, 2001, p. 46).

O apoio da memória é um espaço quimérico, o vazio operando desejos, uma folha em branco, sobre a qual se lança à visão abissal, que começa a iluminar *vestígios de um afeto*, escavando-o. A memória, portanto, é ‘irmã’ do esquecimento, no sentido de que só ‘há relação com o que se perdeu’, levando-nos à leitura da saudade enquanto poética: a saudade foi o *nome* que Pascoaes encontrou para escavar o seu ‘vazio’, ou seja, escrever (e pensar sobre a escrita) enquanto “um abrigo

para o vazio”, considerando que “é o abismo, e não uma imagem fundadora, que garante a poesia” (LOPES, 2012, p. 63). Podemos ler o trecho abaixo não apenas como um entendimento da poesia, como também da saudade:

Por conseguinte, a recordação é sobretudo o vazio da recordação que a memória substitui por imagens capazes de conter elas próprias o vazio e assim o transportarem. Aquilo que o poema conta é a formação da recordação a haver (...), conta sobretudo, como a faculdade da memória preside à escrita do poema permitindo trocar umas coisas por outras (...). Porque o que há de memória na recordação é um vazio: a força do acontecimento, que, não sendo senão força, sensações sem conceito, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para o seu vazio, a linguagem. **O instante do acontecimento é por isso um instante cindido – o irreparável da perda é o que se transfigura em beleza e assim sobreviverá na condição de perdido e presente.** Só há relação com o que já se perdeu, só se perde aquilo com que houve relação: não é possível dissociar o acontecimento da memória dele, e esta da concretização de uma forma.

Que a memória se desencadeie pela recordação, isso só vem reforçar a ideia de uma divisão original – **a recordação é no poema o vestígio do acontecimento (...), um vestígio que é potência ritimizante, é o modo de aparição, aquele em que consiste a forma** (LOPES, 2012, P. 49) (grifos nossos).

Roberto Colasso também, na esteira de Blanchot, chega à ausência como *núcleo* da linguagem poética, e trará justamente as pesquisas de Mallarmé como exemplo da radicalidade e do esforço de ‘reconduzir’ a literatura a seu devir de ausência. Colasso afirma que um dos pressupostos da poesia de Mallarmé é justamente o estado de “*ausência do espelho*”, essa não possibilidade de ver-se refletido, sem se ausentar de si. Mallarmé, pelo poema, esvazia – ou melhor, escava vazios – mundo e livro, tanto o mundo como livro e/ou o livro como mundo.

Colasso comenta, em seu estudo, o soneto mallarméano chamado “*in-ix*”, em que o poeta inclui uma sequência de rimas difíceis (terminadas em *-ix*), na intenção de escrever um “soneto alegórico em si mesmo”. Posteriormente, Mallarmé parafraseará seu soneto, no intuito de auxiliar um gravador que deveria ilustrar o texto com água-forte. Mallarmé imaginava a ilustração ‘cheia de Sonho e de Vazio’. A paráfrase ‘elucidativa’¹⁰⁴ insiste na imagem ‘noturna’ do quarto vazio, um espaço (corpo, múmia)

¹⁰⁴ A paráfrase de Mallarmé diz o seguinte: “Exemplificando: uma janela noturna escancarada, com as duas persianas abaixadas, um aposento sem ninguém dentro, apesar do ar de estabilidade decorrente das persianas abaixadas, numa noite feita de ausência e de interrogação; um aposento sem móveis, a

fechado numa incomensurável abertura ao mistério, lembrando-nos o noturno charco pascoaesiano onde se refletiam estrelas.

Num corpo-quarto, em seu estado de opacidade e esquecimento (as janelas estão escancaradas, mas as persianas baixadas) há um espelho, separado de sua moldura, já cindido de seu todo, portanto; refletindo a imensidão de uma constelação longínqua. O corpo, em sua possibilidade de ‘espelho’, via linguagem, vincula-o à vida noturna e infinita (livro aberto) das distâncias visíveis e imagináveis. O espelho é aquele que ‘serve para ligar’, em correspondência, dois vazios: o do quarto/corpo com o do céu noturno; o fechado com o aberto; a morte e o desconhecido; o desaparecimento fatal com o rastro da imagem; enfim, o esquecimento certo com a memória resistente, e, portanto, com a participação ativa, em outra escala, daquele “aposento sem ninguém”.

A busca por uma intensificação da ausência em sua imagem, na oferta de uma sensação não só composta ou estimulada pela temporalidade da distância, mas também por uma espacialidade que a encarnasse, é um dos recursos poéticos que Pascoaes usará para ‘desenhar’ a saudade em toda a sua plenitude fantasmagórica. Relembremos a abertura do *Livro de Memórias*, de 1928: “Vi, agora mesmo, a primeira folha morta, num passeio do jardim” (PASCOAES, 2001, p. 37). Como já notamos, a “folha morta” é senha de uma tela espectral e escura, paisagem em estado de *húmus*, que se abrirá à escrita enquanto mergulho vidente na ausência fascinada, num passeio pelos jardins reflexivos da imagem. “Agora mesmo”, a primeira folha da morte se deixa ver, se mostra, a partir de um gesto ativo da visão que, mais do que vê, inventa o ver, quer ver. Será com a visão *noturna* que a infância se acenderá, revelando-se como o negativo de um filme, o negativo da presença. A imaginação será o dispositor, uma vela acesa, ritualisticamente acionando um álbum de memórias, dentro do casarão sombrio, no meio alto da noite.

É explicitada a relação entre escrita e tempo, escrita e árvore (*húmus*) aberta pela visão, inauguradora das *memórias*: a escrita como evocação dos mortos – lembrando aquele romance de Dostoievski de que Pascoaes tanto gostava, a *Casa dos Mortos* –, numa espécie de necromancia da palavra. “Vi, agora mesmo, a primeira folha morta, num passeio do jardim”, diz o seu necromante, com papel e tinta nas mãos, e lentamente os silenciosos se levantam, a folha morta vibra no vento de sua

não ser um leve esboço de graciosas mísulas e uma moldura, ornamentada e decadente, do espelho que se encontra no fundo, com o reflexo, estelar e enigmático, da Ursa Maior, que serve para ligar ao céu esse quarto esquecido pelo mundo” (apud COLASSO: 2004, p. 85).

voz, sem um controle muito definido de quais imagens virão, na fascinação do funcionamento próprio da memória, que, num acordo misterioso, deixa-se ver em sua fluência escrita:

Mas a saudade retoca certas imagens da memória e acende uma auréola divina em volta delas. Reconheço algumas. Outras mal se distinguem na penumbra da distância em que as recordações empalidecem. E não é apenas o tempo que as afasta e indefine. Há imagens remotas e perfeitas, e imagens próximas e imperfeitas. Porquê? (sic) Será uma falta de simpatia, ao invocá-las? Criaturas que eu amei jazem como extintas numa névoa; e há outras que não me interessam, nitidamente desenhadas. (...) Como eu adoro essa imagem apagada na distância, onde os fantasmas representam o drama da saudade! Drama ou tragédia? Tragédia, porque os personagens excedem o homem, como os deuses e os heróis. São os mortos (PASCOAES, 2001, p. 39).

Pascoaes acende instantes neste quadro e, conforme os ilumina, acentua-lhes os traços, inventando sobre a ausência uma maneira de durar: são as gotas de azeite nos olhos de uma prima, a Vitória de Samotrácia, o latido do cão... Enquanto atravessa o *museu imaginário* da infância, galeria de fantasmas, o sujeito poético, regente dessa massa sonora, releva dele um ou outro detalhe precário e altamente poético, fundindo, em escrita, o frágil e o resistente. No pacto com a 'substância emocional' do gênio, a escrita se transforme em meio, *médium*, para o simultâneo afastamento do presente, na aproximação de um passado e um futuro projetados. A escrita se assume médium da ausência e o texto a sua figuração, compondo-se *desejosa máquina do tempo*.

Lemos, portanto, o *Livro de Memórias* como uma das primeiras e mais elaboradas compreensões da saudade enquanto poética, em que, desdobrando as imagens dos poemas iniciais (numa prosa-poética autobiográfica, de cunho ensaístico e reflexivo sobre as qualidade e condições de uma 'escrita da memória'), Pascoaes apresenta ao leitor os procedimentos de escrita por que passa a saudade, as diversas estruturas de construção imagética, fundindo memória e ausência num texto metalinguístico. A memória, posta em jogo desejoso na 'saudade', não é apenas tema e matéria do texto pascoaesiano, ela é também o procedimento de sua escrita, que se evidencia, principalmente, nas reflexões que permeiam a obra sobre as relações entre escrita e ausência.

Falando sobre a relação afetiva com a ‘sua aldeia’, extensão da paisagem de ‘sua (eterna) infância’, Pascoaes nos mostra a vocalização elástica do tempo-espaço memorialístico, quando uma cena (aquela em que ecoa ‘o sino da sua aldeia’, tema saudoso que Pessoa desenvolverá em poema publicado na revista *Renascença*, em fevereiro de 1924) apresenta-se, conforme ele diz, “*há séculos e há dois minutos*”, numa dimensão que alcança o sagrado de um mundo antigo:

Anoitece, cá fora; mas, dentro em mim, desponta a madrugada. Iluminam-se os longes do tempo. Vários incidentes da minha infância revelam-se numa luz misteriosa; adquirem um significado transcendente, aquela alma, aquele nimbo remoto em que as mais pequenas coisas se ampliam no vago e no infinito: as coisas e algumas criaturas. A minha aldeia, por exemplo, um pobre campanário de pedra, cercado de três casebres e oliveiras, com um sino sentimental que chora todas as tardes e por todos os que morrem, vale uma cidade imensa, diante dum Heródoto espantado. **Entre as ruínas de uma eira velha, ao pé da minha casa, e as da Acrópole, em Atenas, há não sei que ignota simpatia que nos retrata**, nos olhos, ao lado uma da outra. Sobre as pedras, onde o milho secou ao vento, erigem-se estátuas e colunas mutiladas, e vê-se o espectro de Fídias a chorar. Este caminho antigo, talvez da época romana, que vem de Outeiro a Pascoaes, da casa de minha mãe à de meu pai, é uma Via Sacra para mim, como a estrada que ia de Atenas a Elêusis para os gregos de Platão. E este carreirinho solitário? Nele paira, ao sol-posto, uma tristeza de vultos desaparecidos, ausências de almas que passaram, **há séculos e há dois minutos**, como a velha Tomásia, coberta de farrapos, a desfiar as contas dum rosário (...) (PASCOAES, 2001, p. 41) (grifos nossos).

Quando Bessa-Luis escolhe o *tom narrativo* que dará a seu romance sobre Pascoaes, ela também acolhe a memória como forma metalinguística. Conforme a escrita navega por sua galeria de imagens, torna-se consciente de que seu próprio procedimento é o seu conteúdo, memória¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Vejamos este trecho, do início do romance: “A verdadeira fusão do espírito, a qualidade humana, apenas era possível nessa ausência, na simples criação da memória e na vontade de perduração que é, afinal, todo o fulcro amoroso. Quanto mais o perfil das pessoas e das coisas se afastava de mim, mais se consumava – a sua verdade era descoberta porque nela a mim própria me reconhecia. **A solidão opera como a sombra em certas raízes** – nelas afluem, tanto o calor dos ares constelados, como o hálito das nascentes e o correr dos ventos que, doutro modo, destruíam o que só subterrâneo e fundo se pode criar. Foi assim, longe daqueles de quem tinha apenas a presença esgotada e em cuja sombra tinha eu que reconstituir o que nela eu própria fora, que eu me propus escrever sobre a Casa da Obra e o poeta. **Toda a experiência é uma grosseira prova, toda a recordação é o termo de a negar.** (...) Aquele homem, (...) era agora um ser mais real do que o contato exato que eu dele tivera. Criava-se a partir dum verso, dum olhar rápido que me ficara, da sua cabeleira branca por baixo do chapéu, poupava-me a que o inventasse, pois **a arte é sempre a maneira mais feliz de achar as coisas intactas na existência que delas temos**”(BESSA-LUÍS, 1958, pp. 19-20) (grifos nossos).

Aproximando a escrita da imaginação, no Romantismo, Coleridge diferenciará dois tipos de imaginação, que Silvina R. Lopes lê como dois tipos de relação com a memória. No capítulo XIII de sua *Biographia Literaria*, Coleridge diz que a primeira forma de imaginação caracteriza-se como “poder vivo e agente primordial de toda a percepção humana, e como que uma repetição no espírito finito do ato eterno de criação no EU SOU infinito” (apud LOPES, 2012, p. 56). Já a segunda forma de imaginação difere da primeira em grau e modo de operar: “ela dissolve, difunde, dissipa, para recriar (...). Ela é essencialmente viva, mesmo quando todos os objetos (como objetos) são essencialmente fixos e mortos” (idem, ibidem). A partir desta diferenciação de Coleridge, Lopes questiona se esta segunda imaginação não poderia ser compreendida enquanto “operações fundamentais de uma memória superior? De uma memória como potência de esquecimento e rememoração?” (idem, ibidem). Ela responde, citando outro texto do poeta inglês:

A fantasia não é, na verdade, senão um modo de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço [...] de forma idêntica à memória vulgar, a Fantasia deve receber todos os seus materiais já preparados pela lei da associação. (...) A diferença principal está entre ser criadora ou ser simplesmente reprodutora (LOPES, 2012, p. 56).

Para Blanchot, a leitura e a escrita motivam um “fascínio da ausência de tempo”, pois, na mágica da imagem, “o tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença” (BLANCHOT, 1987, p. 20). Dessa forma, a memória na escrita da saudade, não será testemunho de um desejo de passado, de uma regressão ou de uma vontade de escape do ‘real’ entendido como ‘presente’. Será a prática escrita daquela fantasia ‘superior’, a memória inventiva.

O que é, enfim, fazer deste afeto poetizado uma reflexão sobre o humano, motor de uma escrita infinita? O futuro a que a saudade apela está em seu fundamento de inconclusibilidade, pois, tal como o romance romântico a vir – rumo ao ‘absoluto inalcançável’ – dizer a saudade é não acabar de dizê-la. Tal como o mar, seu corpo (de escrita) encontra-se naquele bretoniano ‘caráter inesgotável do murmúrio’:

Mas a ordem geral é uma soma de desordens particulares, o ponderável uma soma de imponderáveis, o material uma resultante de

imateriais (...). Reparo na soleira da minha porta e esse turbilhão de *íons* e de *prótons*, outras entidades inframicroscópicas ou quase metafísicas (...). A nossa substância é muito maleável, nunca endurece de uma maneira terminante. Porquê? Porque é genésica, marítima, em perpétuo movimento ou nascimento. Somos uma onda, que é um atlântico banhando todas as praias. Somos a vida que resultou de uma perturbação ou desequilíbrio de existência, como esta de uma perturbação do espaço. (PASCOAES, 1993, p. 38)

O sem-fim do *romance da saudade* revela, portanto, que voltar-se para a origem, numa tentativa *sempre falha* de resgate do humano (via entendimento comovido), só aconteceria no agenciamento de um incomensurável esforço – a *obra alquímica* – de dizer, redizer, re-redizer, sem nunca aportar. Se o sujeito ‘divaga entre ruínas’, sua sina é de desejar, sem sucesso (mas regozijando-se, em súbitas *iluminações*, de encontrar-se neste falhanço desejante) o ‘reconstruo’ de si e das coisas, móveis sedimentos em constante rearranjo, novas reconstruções, logo ruínas outra vez. O projeto (projétil, seta lançada) constrói-se enquanto se executa. A simultaneidade, que nós, leitores, podemos vislumbrar a partir do olhar lançado à obra como um todo, aponta a sua economia de ‘futuro’, sua dor-prazer em continuar, romance inacabável. Da mesma forma, a espacialidade ‘futurante’ da mesma abre também o gigantismo sombrio do imaginário do passado, que anima e motiva seu continuar. Dizemos que, a partir da maneira como a aposta no desejo move uma sucessão infinita das partes deste todo, rumo a uma escrita que não parecia poder interromper-se, vislumbra-se tanto um futuro infinito quanto um passado infinito. A potência do desejo, assim, multiplica os imaginários e agenciamentos do tempo para todos os lados, evidenciando, mais uma vez, o centro de vácuo, o labirinto que é a forma da saudade. “O homem é uma lira animada, tangida pelas coisas mortas”, resume Pascoaes. E as ‘coisas mortas’ encontram-se em todo lugar, tanto na potência temporal do passado quanto no futuro.

“Pascoaes, sendo um poeta, foi, antes do mais, um estado de espírito” (PASCOAES, 2002, p. 179). É como Bernardo Pinto de Almeida apresenta o poeta, no posfácio que escreve à edição de seus *Desenhos*, alguns dos quais vimos nas páginas anteriores. ‘Estado de Espírito’ ou, como diriam os surrealistas, *point d’esprit*, ponto de espírito, trazendo a este ‘estado’ um toque (‘ponto’) de terreiro, uma força de possessão, de presentificação, de saudação, do gênio. O apelo do fora, da distância, do ausente é chamamento encarnado, invocação, poder. E poder – digamos, *magia* –, é também um estado de *presença*.

Via presença da ausência, chega-se ao desejo, justamente o ponto ofuscante que dissolve qualquer fixação e toda ideologia. É o desejo o que transforma, segundo ainda Silvina R. Lopes, uma poesia biográfica e/ou autobiográfica numa dinâmica de dissipação e não de testemunho, já que a “paradoxalidade da literatura participa da desconstrução (...) das noções de testemunho e de ficção (...) e implica sempre a linguagem como afirmação do duplo”:

O que separa a poesia da ideologia é a motivação, ou melhor dizendo, o desejo, ou talvez o amor: *le poème c'est l'amour réalisé du désir demeuré désir* [R. Char]. (...) Sem desejo, nome que aqui se dá à aliança da vida e da morte, estaríamos numa realidade do inerte, das trocas que não se excederiam em encontro. É para esse pesadelo que nos conduz a ideologia, é dele que nos resgata a poesia. (...) O pacto que a poesia estabelece com a necessidade, a sua promessa de uma palavra que traga a memória do contato, rompe a grande cadeia do Ser dando a pensar o vazio no qual se recorta o mundo nascente. É esse vazio que impede o poema de se fixar. (...) Nesse sentido, a poesia quase se identifica com a esperança. Não porque nos assegura de quaisquer conteúdos ou ideais, mas porque, dando lugar ao que do ‘aqui e agora’ do acontecimento (a sua historicidade) ressoa através das brechas do significado, nos lança o desafio de ‘responder à memória e perante a memória’ – única resposta à altura da invenção, que não seja multiplicação indiferente de possíveis igualmente abençoados pelo céu das ideologias. Única resposta, porque só há resposta quando esta se oferece na *necessidade que a constitui*. (LOPES, 2012, p. 73)

Podemos, então, de modo geral, pensar a *literatura como busca* (como o lugar onde a linguagem se investe de sua própria busca) e também a literatura como lugar da *aparição da ausência*, assunção da imagem em seu duplo – “unidade de incompatíveis” – de *forma* e *fantasma*, limite e eco, vinculando os mitos literários de Ulisses e de Orfeu ao pensamento literário, como arquétipos da literatura e da escrita.

Ulisses será, junto com Orfeu, figura mítica relacionada, por excelência, à criação literária. O primeiro, enquanto *mito da busca* que é, para N. Frye (2000), o mito central da literatura, já que o autor compreende a narrativa como um processo textual ‘em demanda’, em busca, ou como disse Blanchot, “sempre dado ao retorno” (BLANCHOT, 1987, p. 21). Orfeu é aquele que, cantando, ‘encanta’ o vivo e pode, assim, ultrapassar barreiras – inclusive a morte. Nicolau Sevcenko, em seu texto “Com quantos mitos se faz a realidade?”, vê no mito de Orfeu “o mito essencial, o mito sobre o poder do mito”, já que, enquanto ouviam Orfeu, “todas as criaturas, (...) se fundiam

numa única entidade viva e pulsante, recompondo a unidade mística do momento inicial da criação” (in BRUNEL, 2005, p. XXIII).

O “Ulysses”, da *Mensagem* pessoana, inicia anunciando que “O mytho é o nada que é tudo”; mito que escorre *entrando na realidade*, “e a fecundá-la decorre”. Pensar Ulisses como arquétipo do literário é encontrar na escrita o lugar fundador do humano, do real (em seu jogo de nada/tudo). O marítimo Ulysses é aquele que “Foi por não ser existindo, / Sem existir nos bastou. Por não ter vindo foi vindo / E nos creou”. (Pessoa, 1998, p. 72).

Já sobre Orfeu, lemos com Blanchot, que a busca deste por Eurídice é o coração do engenho poético, movido pela “potência pela qual a noite se abre” (BLANCHOT, 1987, p. 171). A concentração da noite seria a própria Eurídice, em seu grande desvio, sua intensa inapreensão, o ‘limite’ de Orfeu, e de sua arte. Assim, Orfeu é pensado, metaforicamente, como mito da condição do artista e da arte: atividade de descida na noite, em busca de compreensão, visão, ou ainda melhor, na caçada cega pela *forma* daquilo que lhe escapa, a fulgurante ausência: “só se pode fazer obra se a experiência desmedida da profundidade (...). A profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra” (idem, p. 172). A ousadia de Orfeu, entretanto, é de não se submeter a essa lei do desvio, e tentar, querer, ver *de frente* o que levará, novamente, a obra à sua ruína. No entanto, é neste ponto, em que o ousar ver leva Orfeu a perder a Eurídice – Eurídice como o símbolo da obra encerrada na noite – que simultaneamente ele a ganha, no seu reverso mais potente, negativo.

Orfeu, afinal, ao querer (re)tê-la, descobre o poder do invisível, do inapreensível, tendo-a “não como a intimidade de uma vida familiar, mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua morte” (idem, *ibidem*). A busca (noturna) pela forma, pela obra, na sua incomensurabilidade e impotência, acaba por fazer dessa mesma *perda* o seu ganho, desejando mesmo o a-perder, para que o pleno ausente se apresente, se faça presença: “A obra é tudo para Orfeu, com exceção desse olhar desejado onde ela se perde, de modo que também é somente nesse olhar que ela pode superar-se, unir-se à sua origem e consagrar-se na impossibilidade” (idem, p. 174). Trata-se, portanto, de um *dom sacrificial*:

Foi somente isso o que Orfeu foi procurar no inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e o próprio desejo de uma

vida feliz sob a bela claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação. Olhar na noite o que a noite dissimula, a *outra* noite, a dissimulação que aparece. Movimento infinitamente problemático, que o dia condena como uma loucura sem justificação ou como a expiação do desmedido. (...) É inevitável que Orfeu desobedeça à lei que lhe interdita: 'voltar-se para trás, pois ele violou-a desde os seus primeiros passos em direção às sombras. Esta observação faz-nos pressentir que, na realidade, Orfeu nunca deixou de estar voltado para Eurídice: ele viu-a invisível, tocou-lhe inata, em sua ausência de sombra, nessa presença velada que não dissimula a ausência, que era a presença de sua ausência infinita. Se ele não a tivesse olhado, não a teria traído e, sem dúvida, ela não está lá, mas ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte dessa tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim (idem, p.173).

O cantor órfico e quixotesco de Pascoaes, 'empecido' na noite no meio da Ponte de São Gonçalo, é o seu *pobre tolo*. Leiamos alguns excertos desta magnífica obra e, na sequência, comentários de outras obras pascoaesianas à figura do pobre tolo, de modo a esclarecer sua ocupação central no *romance da saudade*. O poeta, homem-gerico-lunar abunda também nos desenhos de Pascoaes. Antes de sua publicação em 1924, já em *O Bailado*, de 1921, constrói-se todo o cenário rítmico de seu aparecimento. Se, em *Marânus* lemos a promessa da criança anunciadora, a criança divina (fruto dos amores do pastor com a 'musa da Saudade'), num tom exaltado e messiânico, já em *O Pobre Tolo*, a partir da *infância perdida* daquela anunciação mítica, notamos um perfil mais quimérico, mais propenso à queda, e portanto, concentrando na figura do 'poeta' o seu traço não só sublime, mas elegíaco e satírico, caricatural. No capítulo de abertura d'*O Pobre Tolo*, em sua primeira edição, lemos:

A vida é o sonho de um pobre tolo, um fumo a sair duma caveira. O fumo tolda o espaço e desenha as formas deste mundo e de outros mundos.

O fumo do meu lar nas tardes nervosas de Outono, parece animado duma louca inspiração escultora de anjos e fantasmas.

Os anjos e os fantasmas pairam sobre o meu lar, ao cair da tarde...

E eu mesmo vou abraçado àquelas figuras, não sei para onde.

Dissolvo-me no Azul, porque eu sou, bem o conheço, uma fantasia do crepúsculo... um pobre todo extasiado no crepúsculo, a ouvir cantar o mocho das suas mágoas e tristezas.

Tudo é o sonho dum pobre tolo. E o pobre tolo é também um sonho, um sonho de Deus que não encarnou inteiramente. Por isso, ele anda envolto numa auréola, e tem a leveza duma nuvem...

Somos o sonho divino que não se condensou, por completo, dentro dos nossos limites materiais. Existe, em nós, um limbo interior; um vago sentimental e original que nos dá a faculdade mitológica de idealizar todas as coisas.

A vida é uma luta entre os seus aspectos revelados e o limbo em que eles se perdem e ampliam até à suprema distância imaginável; uma luta entre a realidade e o sonho, a Carne e o Verbo.

E aí tendes um pobre tolo sentimental, uma caricatura elegíaca. (...)

Ardeamos num incêndio de esperança, para que reste de nós uma lembrança, um fumo que sobe e não se apaga.

Tudo é memória: um fumo leve, em mil visagens animadas; ou denso, em formas inertes e sombrias; e, ao longe, a grande fogueira invisível que os demônios e os anjos alimentam.(...)

A lembrança é o esqueleto do Universo; a esperança é a carne viva que o reveste, o sangue que o anima, a luz e as sete canções das suas cores.

Tudo é lembrança e esperança: duas forças contraditórias e hesitantes no seu ímpeto criador. Hesitam, equilibram-se, casam-se e originam o Existente - uma autoescultura da Saudade. (PASCOAES, 2000, pp. 19-21)

O fascínio dramático das imagens, sempre fugidias em seu *quase*, sempre *no meio da ponte*, fazem do *pobre tolo* a figura tutelar deste *romance da saudade*. “A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido” (BLANCHOT, 1987, p. 256), daí a *felicidade* da imagem do pobre tolo, para tratar de uma escrita versada sobre o poder do indefinido, no afeto saudoso da ausência. A imagem é portanto, uma espécie de sombra, que, em sua relação de forma instável, com o fundo no qual a projetamos, oscila entre o “adjetivo e o substantivo (...) antes de mergulhar na prolixidade informe da indeterminação” (idem, *ibidem*). A imagem, potencializada pela literatura, leva-nos a perceber, portanto, a intensidade virtual do distanciamento que a tudo compõe, a fantasmagoria poética da saudade, que Pascoaes cantou, repetidamente em seu romance:

O distanciamento está aqui no âmagô da coisa. A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, a apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa (BLANCHOT, 1987, p. 256).

É neste sentido, de busca *na ausência* pela *ausência*, em seu ímpeto negativo, de desmanche das leis e das imposições, rumo à presentificação no *canto*, no *poema*, que podemos pensar no mito de Orfeu como mito literário por excelência. Metamorfose de desaparecimentos, pois como diria Rilke, “cantar é um outro sopro” (apud Blanchot, 1987, p. 143), lugar em que se celebra a “alegria da queda” (idem): “Aqui, entre aqueles que passam, sê, no reino do declínio / Sê o cristal que ressoa e no fragor da ressonância já se quebrou” (idem, *ibidem*).

O ser como ‘distanciamento’ é a ‘ontologia’ da saudade, cuja forma poética se dá num devir, um eterno retorno não sobre o mesmo, mas em ressignificação constante, num ritmo ondular, mareado, conforme o sujeito que arfa entre fantasmas. Se o que marca este *romance* é um ritmo ondulatório, pendular, vibrátil, suas imagens serão, sobretudo, resultantes dessa rítmica: encontro de contrários, num devaneio (divago) de incessante escrita (‘e reconstruo’). A figura tutelar destas marés será o *Pobre Tolo*, criança metamorfoseada em jerico-poeta.

Apreensível porque inapreensível, a criança feita *imagem* ocupará, em grande medida, a deambulação da *saudade*. A imagem eixo desta poética da ausência será, portanto, justamente aquela da *criança* como *morte-em-vida*, imagem recorrente na história da literatura quando se busca expressar a experiência da ausência, numa substancialização que participe da história do sujeito, já que todo sujeito que chega à idade adulta tem, de alguma maneira, uma relação própria com a sua infância, por meio da imagem da criança que já não é mais ou que nunca foi. Desta maneira, segundo uma espécie de “psicologia da composição”, conforme ensinara Poe, nada é mais preciso do que a infância, como tema propício ao desdobramento da literatura sobre si mesma, a infância (perdida, tornada imagem) como metalinguagem do literário. Tema e metatema que Pascoaes traduz em saudade, arrematando fascinado: “E a saudade não morre, porque é feita da essência da morte” (PASCOAES: 1999, p. 113):

Por isso, eu me enlevo a reconstituir algumas cenas do Passado e certas criaturas que viveram nesses tempos de milagre; viveram e morreram, mas tenho-as no coração, que se fez mármore, para que elas fossem como estátuas.

Convivo com os mortos; e sou também um fantasma, diante deles. Aparecem-me, como eu lhes apareço – através dum sonho. Esta convivência é apenas invocação, um estado de alma poético, um delírio! (...)

Mas esta convivência é tudo. Conviver com os mortos, divagar entre ruínas, é tudo para mim. Divago e reconstruo. Disponho de uma substância da

qual se extraem todos os materiais da Criação: a palavra, uma vibração no ar e uma luz que reflete, em nós, a imagem das coisas e dos seres.

Convivo e reconstruo, na solidão. E a aldeia de minha infância subterrada, como a Roma de Vergílio, surge, de novo, ao sol (...)

Divago entre ruínas e fantasmas. Evoco, reconstruo. Edifício um palácio com três pedras; e o espectro mais longínquo adquire, em mim, a meia realidade dos seres vivos, que os prende às coisas mortas e os projecta numa atmosfera de ilusão em que eles tomam não sei que aparência misteriosa e inatingível – a luz da vida (PASCOAES, 2001, p. 45)

No poema “O meu fantasma”, do póstumo *Últimos Versos*, lemos o desfile, bailado de fantasmas, como arte da memória, nesse romanceiro de imagens-quase, quase-figuras, que é a saudade; a repetição desviada, o ‘mesmo outro’, o dizer quase, em seu limbo, nessa ponte em que tudo se dá e faz, a linguagem, e que a poesia confere fôlego, substrato, cor, torna sensorial:

No meu vulto fantástico divago
Por estes montes
Da minha infância,
Ao luar em que se esculpem,
Como em fluidez marmórea,
Várias figuras do passado...
Velhos campônios
De suíças já grisalhas;
Velhas viúvas,
E raparigas e rapazes;
Jovens encarnações do amor pagão,
Entre múmias católicas da morte.
Antigos mortos a viver
Povoam esta paisagem,
Que muda logo de aparência.
Pois cada aldeia
Nos mostra a cara
Dos seus filhos.
E a nossa alma impõe-se às cousas,
E elas choram, Vergílio, as tuas lágrimas.
E que é a tristeza do crepúsculo?
Não mais que um reflexo
Da nossa mágoa.
Quem não vê Tardinhade enlouquecida,
Ou toda Viscondessa,
Em torvas noites, quando sopra o vento
De antros da Loucura?
Quem não vê Meios,
Toda velhinha e santa Dona Engrácia?
E Outeiro em ruínas,
Ou toda Dona Eusébia
Com o alto pente

De tartaruga
A cair-lhe da trança que, de súbito,
Lhe embranqueceu?
E quem não vê a nossa igreja,
Toda padre Guilherme
E a sua triste
Sobrecasaca,
Desbotada,
Com os botões
Cada um em casa alheia?...
E um ar simpático e profano
Na sua eclesiástica pessoa:
Um padre à Paulo, não à Pedro.

Todos os mortos ressuscitam,
E as próprias cousas.
Esqueletos e pedras se convertem
Em vivas criaturas.
E em sacerdotes os pinheiros
Que, à tarde, rezam...
O seu eterno Breviário...
E os mochos piam:
Vai alta a Lua...
E a cotovia canta:
Aleluia...

Estarei no passado ou no presente?
Vejo dois mundos,
Que me parecem
Um mundo apenas.

E a minha fonte é ela, antes de Cristo,
Ou no meu tempo fabuloso,
E é ela, nesta hora
Em que me mata a sede...
A mesma fonte, a mesma Ninfa.
Um veio de água
E o quer que é de vivo, e cintilante,
E murmurante, a revelar-se
À nossa fantasia,
Como divina Imagem,
Recortada em frescura,
Acesa em riso,
Como a nascer
Do escuro íntimo da terra
E do esplendor celeste (PASCOAES, s/d, pp. 137-139)

Sobre a relação entre *luto* e *desejo*, no aprendizado melancólico do amor no Ocidente, Agamben nomeia o resultado desta operação do/no sujeito, principalmente concentrado nas imagens da infância, de “epifania do inapreensível”, “dado que a sua lição consiste em que só se pode apreender o que é inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 55) – uma bela imagem que podemos alongar não só à poesia em si, mas, com

vigor, à saudade pascoaesiana. Diante dos despojos, em suas imagens, o melancólico só nelas se sente bem, diz Agamben, “como relíquias de um passado no qual está escrita a cifra edênica da infância, elas capturam para sempre uma vaga ideia do que só se pode ser possuído se estiver perdido para sempre” (idem, *ibidem*), pois como diz Pascoaes “A nossa infância é uma nevoa doirada, ao longe, donde irrompe o nosso vulto” (PASCOAES, 1945, p. 118).

No coração do romance, um poeta, *pobre tolo*, rege e assiste o desfile de fantasmas e imagens que dão forma ao seu mundo *saudoso*, prolongando-se para a obra inteira. É ele quem é retomado, por exemplo, no *Livro de Memórias*, explicitando o seu vínculo com o autor: “É o fantasma que ainda hoje fala pelos meus lábios... O vulgo chama-lhe poeta... Mas que arrosta com a alcunha hilariante é este **pobre tolo** incapaz de escrever um verso” (PASCOAES, 2001, p. 52). Incapaz de escrever um verso, mas proliferante versador da sombra de seu verbo escuro, num altar colocado, pelo narrador de *Santo Agostinho*, entre Shakespeare e Cervantes:

Assim o nosso *eu* ou a nossa *pessoa* se diviniza, é pouco mais que uma palavra. E Deus não é uma palavra? E o seu poder é infinito. Não existem palavras vãs, ó Hamlet! *Words... words... words...* Brincavas com o Verbo, que tu eras um *clown* trágico, como era místico o Dom Quixote. **Temos o clown e o pícaro, os dois protótipos da Literatura Universal.**

Não creio em palavras vãs... Em certos momentos, a mais vazia enche-se de repentinas labaredas! E pode abrasar uma cidade. É o Verbo, de súbito encarnado, o silêncio do céu feito instantânea Voz miraculosa, Deus a sair para fora de si mesmo, sob a explosão dum relâmpago, o nascimento de Jesus...

Entre o verbo e a carne, o intelectual e o sensual, medeia uma região incerta, onde não há formas desenhadas, mas esboços, denunciando alguma coisa que se nos escapa dos sentidos. São pontos escuros entre alguns, vagamente iluminados (PASCOAES, 1945, p. 59)

A região incerta entre o pensar e o sentir, região onde o sujeito ensaia seus esboços, não seria, exatamente, a *escrita infinita* de um *romance da saudade*, que se quer ‘livro absoluto’, enquanto livro capaz de dar a ver a integralidade do sujeito, cuja marca maior, sinal adâmico, é o *quase* da saudade? Livro de um ‘fala-só’, híbrido de animal e humano, na encruzilhada formada pela cruz (os duas margens do rio, o alto e o baixo) de sua congênita indecisão: “O próprio ser é aparição e aparência, realidade e quimera, a sombra do que foi e a do futuro (...) um pobre tolo a falar só, pelos

caminhos, como se o ouvissem as árvores e os penedos. E ouvem... (PASCOAES, 1945, p. 80).

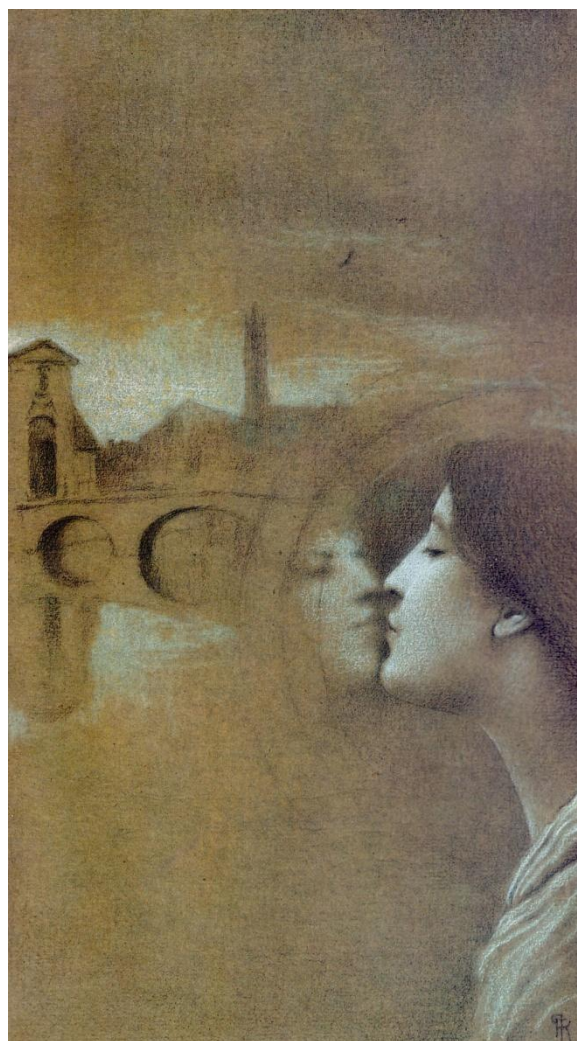
CONCLUSÃO: ler Pascoaes no século XXI

Existir não é pensar, é ser lembrado.

Teixeira de Pascoaes



[figura 12]



[figura13]

Num gesto que pretende fazer retornar o texto à imagem, trazemos lado a lado: a esfinge, nos traços de Pascoaes; e o quadro "My heart cries for the past", do pintor pré-rafaelita belga Fernad Khnopff, de 1889. Neste, um vulto de mulher, tal como uma Senhora da noite ou Eleonor, abre, em brumas, o portal do espelho, numa espécie de

ponte de São Gonçalo, ainda que nesta imagem a ponte esteja em Bruges e não em Amarante. *Meu coração chora pelo passado*, diz o seu título, e a superfície que essa figura beija é a contraparte de si mesma, na presença-ausência que a constitui enquanto imagem

Buscar(-se) enfim (a essa altura, com Pascoaes, já sabemos) não passa de perscrutar imagens, devolvidas pelo espelho d'água de um rio ou desejo, gesto ancestral de Narciso que, tal como lido por Agamben, fala-nos das cesuras do processamento amoroso, na condição melancólica de que todo amor é amor por uma imagem. O beijo em si mesmo, no desejo de refundição com o que foi experimentado nos tempos do corpo, é sempre um beijo na *imagem* de si, um lamento, um beijo na sua máscara fantasmática. “Estamos sós com tudo aquilo que amamos”, escreveu Novalis num de seus polens-fragmentos, lembrando-nos que o que fecunda, do amor consumado, é também potência de mais memória e mais fantasma, nas entranhas da linguagem, num circuito em que morte e vida, imagem e texto se alternam, pois, com Pascoaes, “a vida é uma flor de cemitério”. No bailado das imagens, especulares e espectrais, qual a consistência do que somos e do que vemos? – eis a pergunta infinita nesse eterno retorno que tece o *romance da saudade*.

“Jamais seremos esse que pode ver-se face a face”, é o recado da esfinge, diz-nos Eduardo Lourenço, interpretando o perfil extático e mudo de nossa perplexidade. Buscar o próprio rosto, naquilo que terá de mais comum e *humano* é, portanto, lançar-se ao outro, tendo, entre o eu e o outro, a proliferação desejante de mais de um imaginário. “A esfinge é a encarnação perfeita da ambiguidade radical da situação humana. E ao mesmo tempo a realização plástica mais concreta do acto original do homem: a poesia” (LOURENÇO, s/d, p. 28).

Lendo Pascoaes, entendemos as imagens da memória como percurso virtual em constante movimento de remontagem, “divago e reconstruo”, como disse o autor no *Livro de Memórias*. A singularidade dos eventos produzindo miríades de associações imagéticas a cada remontagem: é disso que se trata, sobretudo, o *romance da saudade*, sublinhando sempre o misterioso dessas montagens e remontagens, o misterioso do contato com a memória, para além da vontade do sujeito, entendido também como o misterioso do humano no mundo, em seu contato com a paisagem das coisas. Mistério que, na poética pascoaesiana, podemos ler sob o signo da *sombra*, aquela zona intermédia do envolvimento entre invisível e visível, cuja linguagem é também metáfora. No penúltimo poema de *Versos Pobres*, lemos:

“Riso etéreo / Que cintila / Na universal escuridão tranquila / Do mistério” (PASCOAES, s/d, p. 99)

Alguma espontaneidade obscura desta maquinaria incontrolável está na própria compreensão da arte poética que é a saudade; e sobretudo isto nos interessou neste trabalho: ler em Pascoaes os fluxos narrativos deste princípio poético que é a saudade, numa sucessão ou galeria de imagens que se reorganizam enquanto são atravessadas por uma voz que lhe passa vagando – *divago* – e enquanto passeia, num passeio que é sobretudo pela natureza imagética da linguagem memorial, passeio sombrio, ‘assombrado’ ou fantasmagórico, escolhe cintilações únicas dessas travessias – *relances, relâmpagos* – e apresenta-lhes numa nova arquitetura, numa nova casa, novo desenho, breves – *reconstruo*. Temos, ao fim da obra, um largo romance, cujo protagonista é este sentimento-tema-meditação que se enraíza num sujeito que, por fatal natureza, é sem raízes, disperso pela linguagem entre as coisas, com elas, sentindo a sua própria intimidade através do gesto sombrio de nomear, que é aproximar e afastar, prender e perder, enfim, tudo aquilo de contrários e oxímoros em núpcias, que, como buscamos explicar, cabe na fantasmagoria lírica da saudade.

Porque o material oriundo da montagem nos parece a tal ponto sutil, volátil? Porque ele foi destacado de seu espaço normal, porque não para de correr, de migrar de uma temporalidade para a outra.

É por isso que a montagem decorre fundamentalmente desse saber das sobrevivências e dos sintomas dos quais Aby Warburg afirmava que ele se parece com algo como uma “história de fantasmas para gente grande”. Uma história melancólica e sutil, de luto, como um vento de cinzas. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 7)

“Não há desejo sem trabalho da memória”, escreve Didi-Huberman, a respeito de Walter Benjamin (2016, p. 4). É por meio da soma tensa entre desejo e lembrança, como inúmeras vezes demonstrou Pascoaes ao longo de seu passeio escrito, que podemos, nós também, ‘divagar e reconstruir’ uma arqueologia do imaginário da saudade, que Pascoaes elaborou como forma sua de ler, mais do que qualquer outra coisa, a modernidade. A sua insistência – os ritornelos espiralantes que permitem que a obra seja lida como uma só, como um *romance* – e o amor pelas ruínas, como uma certa (e estranha) ‘educação sentimental’, cujo centro nos remete à melancólica amorosa das *ars moriendi*, faz frente à velocidade das vanguardas, em cuja ânsia de corpo futuro Pascoaes prevê o apagamento da espessura dos fantasmas, ou seja, a

falência de duração das imagens. Mais de uma vez ele nos confessa que este é “o mundo da fotografia”, ou seja, o mundo que não necessita mais do esforço, simultaneamente concentrado e errante, do divagar pelas ruínas do corpo, do desejo, do tempo, da consciência, de si: “Perdemos a dimensão da altura e da fundura; reduzimo-nos, pouco a pouco, a uma espécie de película gelatinosa. Vivemos como num estado de transmigração para a nossa fotografia” (PASCOAES, 1945, p. 25).

Frente a um mundo em que máquinas nos facilitaríamos a conservação da matéria *em outras coisas materiais*, Pascoaes nos mostra como a língua, em sua resistência poética, é capaz de elaborar um monumental Marão fantasmático que perdure, e para além dele, uma paisagem toda que, extravasada, vai muito além dum além-Douro: “O nosso ser é desejo de ser, *l’ardent désir*, ossificado e encarnado, cravando as unhas e os dentes na existência, esse fruto tão venenoso e saboroso” (PASCOAES, 1945, p. 301). Ou como escreverá Agamben sobre a *Grande Obra Alquímica*, que instrumentalizou nossa leitura da obra de Pascoaes, é a partir da sua incomensurável abertura, “pela sua obstinada intenção fantasmagórica que toma pulso a incessante fadiga alquimista da cultura humana, a fim de se apropriar do negativo e da morte, e de plasmar a máxima realidade apreendendo a máxima irrealidade” (AGAMBEN, 2007, p. 54). Relemo-no no *Verbo Escuro*:

Há horas, em que sou apenas uma transitória forma casual! Dir-se-á que a folha seca do outono adquire consciência, no meu ser, e veem com os meus próprios olhos, a sua palidez moribunda, o seu voo incerto e o charco para onde o vento a leva...

Súbito, aparece, em mim, alguém que estava ausente. Arde-me o sangue, nas veias; exalto-me, aspiro, quero ser. E digo: *Eis a minha fragilidade; mas sou eu que a contemplo. Eu e ela somos duas criaturas...* E, tocado de sobrenatural, pergunto a mim mesmo, ironicamente, como a pessoa estranha: *Quem és tu? Tu não és mais que a minha pobre sombra. Macaqueias a minha presença.* E rio-me de mim. (PASCOAES, 1999, p. 61).

Trata-se de, via literatura, dar testemunho da *resistente* grandeza ética do humano frente à fragilidade de tudo, inclusive à própria, num jogo de xadrez noturno com a morte, com o tempo, com a loucura, na senda daquela antiga imagem medieval do bailado fúnebre (tal qual retivemos em nossas mentes com o cinema de Bergman). Sem recusar o automóvel, a fotografia ou a luz elétrica, Pascoaes coloca-os a serviço do imaginário da ausência, incansável em sustentar um estro ético em que a *alma*, aquela animalidade *quase inocente*, o jerico dentro de um tolo, a nossa porção de

jumento lunar, ainda tenha sua *hora* e ainda seja ativa na (des)/(re)organização dos desejos e dos medos, já que “só os animais avistam a Divindade; nós o mais que podemos é adivinhá-la, num recanto ainda intacto do nosso coração” (PASCOAES, 1994, p. 3).

Dos escombros do olhar, abre-se a caleidoscópica saudade: simultaneamente abalo e recolha da familiaridade extinta das coisas, explosão da cronologia e refundação da mesma, já outra. O sujeito rodeia, tendo ao redor constelações (poeiras, rastros, fragmentos – uma *via láctea*, como o dissera Pascoaes) de imagens do tempo, imagens do futuro no passado do presente, imagens do presente no futuro do passado, *tempos verbais*, pois o tempo se faz *verbo*, criação, imagem – tomam forma no limbo especular (charco de água suja a reluzir o reflexo de uma estrela) do encontro entre sujeito e escrita – vida e obra. E temos então, na saudade, uma cartografia poética do imaginário e da memória. Maneira ambígua de enraizar (prender, dizendo, talhando ‘estátuas’) e libertar (perder, dizendo, reconfigurando o desejo em outra imagem, outrando-se), cuja imagem que mais se aproxima (imagem sagrada, inclusive) deste movimento é a do *bailado*.

No poema “Banco de Pedra”, publicado postumamente em *Últimos versos*, lemos os seguintes versos finais, sobre este romance em rizoma e ritornelo:

(...)
A tarde cai...
Esvaem-se as figuras. E outra vez
Estou, a sós comigo,
Neste banco de pedra, ante o Marão.
E a sagrada montanha
Começa a coroar-se das primeiras
Estrelas que ainda brilham,
A medo, receosas,
De que o Sol volte para trás.
E uma tristeza de Vergílio
Sobe das cousas para o céu.
E, nesse vago sentimento,
Almas e cousas nos revelam
A mesma intimidade... (PASCOAES, s/d, p. 106).

Um bailado contínuo, noturno, *passando* por passados imemoriais, projetados adiante, na mítica ponte de São Gonçalo, sob o olhar auspicioso, ansioso e fascinado de um Pobre Tolo, meio poeta, meio jerico, meio ponte, *poema* – figura que preside a obra, figura da qual emanam as inúmeras variações expressivas da saudade, ou como

diria Pascoaes, o 'gênio do lar', a *vestal* da obra – *musa* –, aquela a quem são dedicadas todas as oferendas de uma vida. Como “descida no coração do tempo para resgatar o tempo”, a saudade é o modo pascoaesiano de se aproximar do Marão: nunca a sangue-frio. Isto, que é refrão da relação sujeito-paisagem na obra, nos diz muito de como dela nos aproximarmos, não apenas dela, mas da poesia, ou seja, do mundo, do real: saudando-o.

É certo que um leitor desavisado possa estranhar Pascoaes num momento inicial, lendo-o hoje, em pleno século XXI. A vontade grandiosa pascoaesiana de fazer de cada texto, cada livro, um encontro de forças que ilumine parte das imagens ancestrais do nascimento dos mundos, na oferta do poeta ao leitor, via poema; e, também, o 'fôlego intenso' com que saudar esta rememoração incansável da ebulição criadora, conferindo à linguagem uma consciência ritmizante abarrotada de paradoxos, oxímoros, em cenas grandiloquentes resultantes do encontro entre sujeito e paisagem, implicam que o leitor invista em sua própria vontade de alucinação, retirando-se da necessidade modernista da concisão, da clareza arguta concentrada em versos, cuja potência sugestiva adviria de sua limpidez e seu enxugamento crítico. A profusão verbal de Pascoaes, fazendo uso de um vocabulário muitas vezes repetitivo e de imagens que também não se alteram substancialmente, lança ao leitor contemporâneo um *estranho convite*. O sujeito pascoaesiano, por outro lado, extremamente generoso com seu leitor, cuida de embalar quem o lê, estimulando, lentamente, em longas passagens e poemas, o mote central da saudade. O leitor não se sente só, pelo contrário, aflora, pouco a pouco, a certeza de um amor e de uma ética amorosa no tratamento deste supranarrador-lírico. Na travessia dantesca pelo imaginário fantasmático da saudade, somos cuidados por esta voz, esta postura poética, tal qual Dante é conduzido por Vergílio ao paraíso do poema e à sua senhora, Beatriz, Eleonor. Assim sendo, o supranarrador-lírico de Pascoaes repete e retoma seus passos, a fim de que não percamos nada, ou melhor, consciente de que *tempo* é duração e circulação das imagens, rodando sobre si mesmas, reinventadas, Pascoaes não tem pressa. E afinal, descobrimos que esse seu *cuidar lento*, ao contrário de nos cansar, nos acolhe, abrindo-nos àquela dimensão desejada da poesia tal qual sonhada no Romantismo: um Absoluto onde tudo venha a se fundir, em busca de uma contínua face para o humano, pois, semeia Novalis, “tornar-se humano é uma arte” e “a natureza deve tornar-se arte, e a arte uma segunda Natureza”, já que “a poesia é o

verdadeiro real absoluto. (...) Quanto mais poético, mais verdadeiro” (NOVALIS, 2000, p. 69).

De *Marânus* ao *Pobre Tolo*, destes a *Santo Agostinho*, o que Pascoaes procura, “divagando e reconstruindo”, é o *homem universal*, esta fantasia radical do ser face ao tempo. No seu *romance universal*, o sentimento (e portanto, a forma expressiva) que enreda os seres numa experiência comum, devido à morte da criança e à consciência da morte futura, é a saudade:

Se há no homem um sentimento superior é a saudade. Por sua virtude, integramos em nós o espaço, o pretérito e o porvir; e, alcançando os limites da consciência, descortinamos, lá de cima, uma nova Realidade, muito embora longínqua e indecisa... Pressentimo-la; e este pressentimento é o mais a que podemos aspirar. É o sinal humano. A saudade é lembrança e esperança (PASCOAES, 2001, p. 139).

No coração de sua noite, o sujeito pascoaesiano é sempre um sujeito face à esfinge que, embora nada respondendo, nada resolvendo em definitivo, estimula nele a ignição criativa, a maquinaria lírica onde tudo vive em metamorfose, recriado e recontado a partir daquela ‘folha seca do outono’, na qual o sujeito começa, como vimos, a *ver* o invisível, poder da palavra que dá acesso ao sonho do real:

Há uma lógica estrutural que sustenta o inanimado e o animado, à tona da realidade e do sonho. O sonho, no seu íntimo, é a realidade, e a realidade é sonho intimamente. A realidade firma-se no sonho, e o sonho na realidade. E assim, quando procuramos o sonho, encontramos a realidade, e vice-versa. Tocamos a incerteza íntima das coisas, o *não* no *sim*, a crença na descrença, a alegria na tristeza, o ódio no amor, o ateoteísmo (PASCOAES, 1945, p.315).

Como vimos, o entrelaçamento de sonho e realidade, na fantasia poética, está na base da experimentação romântica, na busca pela Poesia Absoluta, cuja expressão ‘romantizada’ seria o romance. Se “o sonho instrui-nos, de uma maneira notável, sobre a facilidade que a alma tem de penetrar em cada objeto e, logo de seguida, nele se transmutar” (NOVALIS, 2000, p. 93), o real absoluto é uma aprendizagem onírica:

“estamos perto de acordar, quando sonhamos que sonhamos” (idem, p. 29). O sonho do sonho, a penetração da matéria ofertando-nos um imaginário de fusão, alimenta o espírito ‘humano’ que, quanto mais espiritual, mais capaz de alongar tempo e espaço, compondo o seu ‘romance infinito’. A saudade, para Pascoaes, é justamente o sentimento humano cuja forma expressaria essa potência. Ainda com Novalis, lemos que:

Todos os acasos da nossa vida são materiais de que podemos fazer o que quisermos. Quem possui muito espírito faz muito da sua vida – cada tomada de um conhecimento, cada acontecimento seria para ele inteiramente espiritual – um primeiro membro de uma série infinita – o início de um romance infinito (NOVALIS, 2000, p. 33).

Pascoaes, em sua obra, vincula-se à tradição iniciada pelo Romantismo Alemão, também no desejo sempre falho, *irônico*, de fazer do mundo e do vivo um *Livro da Saudade*, livro potencial que se sobrepõe às obras avulsas deste romance que tem, na sua complexidade, seus episódios míticos (em *Marânus, Jesus e Pã*, e *Retorno ao Paraíso*, por exemplo); seus episódios ‘de casos exemplares’, ou seja, obras que procuram evidenciar como a saudade encontrou seus pares ao longo da história, na relação que estabeleceram com o conhecimento e o sagrado, via linguagem (nas biografias); seus episódios profundamente metalinguísticos, em que está em foco o próprio proceder textual da saudade e seu mecanismo de imagens poéticas (nas memórias e nos poemas); suas formulações ‘filosófico-teóricas’, em que o autor experimenta linguagens, do aforismo ao comentário ensaístico, buscando ‘explicar’ o que os demais textos poetizam (em *O Homem Universal, Os poetas lusíadas*, entre outros); seus episódios de tradução da saudade num desejo de cultura nacional (no saudosismo); e, finalmente, seu centro, a partir do qual todos os episódios citados parecem se organizar, regidos pela figura arquetípica e caricatural, ambígua por excelência, do poeta enquanto ‘pobre tolo’, o Quixote pascoaesiano.

Esta organização circular, rítmica, em que os textos insistentemente remetem uns aos outros, numa rigorosa intratextualidade, conferindo à saudade o seu devir de linguagem infinita (o perfil da esfinge que não cessa de provocar seu interlocutor), não poderia, também, apontar ao que de mais moderno haveria na escrita de Pascoaes? Através da obra labiríntica (onde tudo é entrada e nada é saída), aliada à ética romântica da necessidade de ‘romantizar o mundo’, não podemos ver também a sua

fagulha de crítica inquieta, o seu *desassossego*, sua faceta *ensaística*, fragmentária, apontada já no Romantismo e dele continuada, Modernismos adentro?

Pascoaes, lido *em sua literatura*, enquanto *literatura*, aponta, a nosso ver, sua ambiguidade mais interessante, que nos dificulta situá-lo numa margem qualquer, aquém ou além de Romantismos e Modernismos. Tal qual a efervescência de seu contexto, numa mescla de tons difíceis de catalogar, o *lugar de Pascoaes* é o lugar dos autores cuja experiência literária desconcerta uma postura crítica mais 'definidora', oferecendo-lhe uma gama diversa de dificuldades. Logo no início da leitura de sua fortuna crítica, notamos como Pascoaes é adjetivado com termos que sublinham essa dificuldade: desde um seu "anacronismo" frente à modernidade regida por uma óptica pessoana, lida como oposta àquela de Pascoaes; à extrema "modernidade" imbuída a Pascoaes por aqueles que insistem em ler nele um poeta *melhor* e tão *moderno quanto* Pessoa. Tornou-se lugar comum da crítica pascoaesiana uma comparação deste com Pessoa, no mais das vezes, a modo de, colocando-os em combate, declarar vitória a um ou a outro, incentivando uma competição entre ambos que, a nosso ver, parece alimentada muito mais pela própria crítica do que pelas obras. O que as obras estabelecem, é, isto sim, um delicioso diálogo, com suas matrizes comuns e diferenças, ironias e aprendizado, como cumpre ser uma boa conversa.

Privilegiar a interlocução entre ambos, também em nosso trabalho, (a despeito de outros autores com os quais Pascoaes estabelece troca textual riquíssima) teve, portanto, o objetivo de desestimular uma leitura classificatória de um frente ao outro, como se eles disputassem um lugar onde apenas um caberia, excluindo ou rebaixando o outro. Tem também como objetivo evidenciar a riqueza e a complexidade do texto pascoaesiano, que, numa modernidade literária conduzida por Pessoa, não lhe fica atrás, já que a saudade, em sua espessura de sombra e de vazio, fala-nos da capacidade poética humana de, sonhando, reconstruir o real, num texto que não cessa, num fôlego que não descansa, entre um desejo ardente e uma incurável ironia, ambos melancólicos.

Neste sentido, trazer trechos de Pessoa ao lado das citações de Pascoaes, evidenciando a grandeza do debate estético do fim-de-século, entre ecos românticos e impulsos modernistas, reafirma aquilo que foi nosso principal intuito durante nossa pesquisa e trabalho: visitar Pascoaes de modo a apresentá-lo, ao leitor, enquanto um grande escritor cujo trabalho literário funda-se na experimentação contínua da

poética da saudade, que cumpre ser um ensaio, disposto num *romance* infinito, sobre literatura e ausência.

Ao fazer da saudade a sua poética, construindo-a por meio de um exercício de linguagem bastante trabalhado, de imagens e das figuras de linguagem que mais seriam próprias à sua expressão, Pascoaes está nos dizendo que o *romance da saudade* é, acima de tudo, um ensaio sobre literatura e ausência. Ou seja, a saudade, apesar de apoiar-se numa leitura das religiões, da filosofia ocidental, de biografias históricas, da identidade nacional, não é nada disso *em origem*. A saudade é, acima de tudo, *texto* e um texto que fala da leitura de textos, ou seja, uma escrita que avança a partir de uma leitura mesma do literário. Talvez tenha sido este o grande ensejo de nosso trabalho: mostrar, a partir do próprio texto de Pascoaes, para que o leitor mesmo tire suas conclusões, que a saudade não se reduz ao saudosismo enquanto ideologia ou religião; a saudade não fala de uma língua única e de uma cultura particular, a portuguesa, substantivando seus mitos de forma exemplar; a saudade não é sistema religioso onde se professa uma fé que aponta para fora da literatura. A saudade é, acima de tudo, literatura.

É neste sentido que pensamos ser fundamental *ler Pascoaes* no século XXI. Naquilo que, com raro fôlego poético, nos fala da poesia enquanto resistência humana, principalmente frente às definições, às catalogações, ao utilitarismo, às certezas edificantes. Se, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes, *poiesis* é a ação daquilo “que escapa à finalidade, ao exercício de uma função”, a saudade é força poderosa de desestabilização do sujeito ‘no coração do tempo’, falando-nos do abalo da experiência no descontínuo da linguagem. Em Pascoaes,

(...) a relação com a noite, origem do mal e do bem, não é predominantemente uma prática purificadora, mas a descoberta de uma força vital, de um ‘riso imenso, inextinguível’, ‘íntimo fogo devorador e criador’.

A beleza, a beleza da vida, diz respeito ao modo como cada um se liga a esse riso e o repercute, o modo como cada um cai no abismo de si mesmo e se dispersa na mais profunda solidão. Uma solidão povoada de memórias, como uma casa assombrada. Ou um acesso ao mistério: o desenrolar de um limbo onde as almas se deslocam sem a definição de vida e morte a impedir-lhes os passos. As revelações do Outro Mundo, que empecem os vivos, partem da força indefinidora da memória que se infiltra em todos os sentidos humanos e desregula a sua organicidade. A beleza e o mistério provêm da memória, do seu poder alucinatório (LOPES, 1990, p. 184)

A beleza da saudade é, afinal, uma alquimia: reaproveita os restos, e tudo é resto diante do tempo, lançando-nos à consciência do vazio, fora de uma rigidez ideológica ou religiosa, mas dentro da precariedade fantasiosa e fantasmática da escrita literária. A beleza da saudade desperta-nos para nossa incerteza, para o ateísmo poético de nossa ambivalência e obra em fogo lento, divagando e reconstruindo, a sensibilidade para o fantasma, num gesto claro e consistente de ir na contramão da velocidade do mundo moderno.

Pascoaes, dando a tudo o seu toque fantasmagórico, inclusive a cenas de sua própria autobiografia, mostra-nos como, apesar das conquistas técnicas e da multiplicação da mercadoria, “estamos sós com tudo aquilo que amamos”, pois aquilo tudo que amamos, se amamos, são imagens, desejos, flutuações, fluxos, ou seja, linguagem. Fazer da vida a gesta amorosa é torná-la literatura. E Pascoaes compreendeu, como ninguém, que o eu é obra de uma busca e de uma espera, um “drama da Saudade”: “Vivo, porque espero. Lembro-me, logo existo” (PASCOAES, 2000, p. 20), diz o cogito pascoaesiano, na voz de seu pobre tolo. E o que ouvimos, do canto ecoante do pobre tolo, é o que nos devolve o silêncio da esfinge, quando, no espelho da memória, buscamos entender o que é de nossa noite, antiquíssima e idêntica, senhora dos sonhos, da memória e do esquecimento:

O tolo é uma lembrança de si mesmo;
Essa imagem que dele se liberta
E paira, na distância indefinida...
E um desejo vivente que se fez
Carne de dor e fúnebre esqueleto (PASCOAES, 2001, p. 214).

Somos matéria de ausência, somos morte, nos diz Pascoaes. Mas, em imagem, de nós mesmos nos libertamos e devimos outros. É na escrita, portanto, que experimentamos a consistência simpática de tudo para com a ausência constituinte. A poética da saudade, em Pascoaes, enquanto fundo exercício de pensar o sujeito na linguagem, na sua busca ardente pela conjugação amorosa (busca do eu pelo outro) não oferece, em seu íntimo, qualquer anacronismo. Estamos ainda e desde sempre, em poesia, diante daquela esfinge. É o que Pascoaes, em repetições infinitas, não nos deixa esquecer.

BIBLIOGRAFIA GERAL

BIBLIOGRAFIA ATIVA TEIXEIRA DE PASCOAES

- PASCOAES, Teixeira de. *A Beira (num relâmpago) / Duplo Passeio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- _____. *A saudade e o saudosismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- _____. *As sombras / À ventura / Jesus e Pã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- _____. *Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997
- _____. *Desenhos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002a.
- _____. *Ensaios de exegese literária e vária escrita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. *Marânus*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- _____. *O Bailado*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987a.
- _____. *O Empecido*. (Obras Completas de Pascoaes – Vol. XI). Amadora: Livraria Bertrand, 1975.
- _____. *O Homem Universal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
- _____. *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002b.
- _____. *O Pobre Tolo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- _____. *Os Poetas Lusíadas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987b.
- _____. *Painel / Versos Pobres / Últimos versos / Dispersos*. (Obras Completas de Pascoaes – vol. VI). Amadora: Livraria Bertrand, s/d.
- _____. *Para a Luz / Vida Etérea / Elegias / O Doido e a Morte*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- _____. *Santo Agostinho*. Porto: Portugália, 1945.
- _____. *São Jerônimo e a Trovada*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.
- _____. *Senhora da Noite / Verbo Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

ANTOLOGIAS e BIBLIOGRAFIA PASSIVA TEIXEIRA DE PASCOAES

- A Teixeira de Pascoaes – Homenagem da Academia de Coimbra* – pela voz de escritores portugueses e brasileiros. s/ed, s/d.
- Antologia – Teixeira de Pascoaes*. Org. e Apresentação Jorge de Sena. Rio de Janeiro: Agir, 1965.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. “Pascoaes ou a dramaturgia dos espectros”. IN: PASCOAES, Teixeira de. *Desenhos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- BARAHONA, António. *Os dois sóis da Meia-Noite*. Lisboa: Átrio, 1990.
- BORGES, Luísa. *O lugar de Pascoaes – Epifanias da Saudade Revelada*. Porto: Edições Caixotim, 2005.

- BORGES, Paulo. *O jogo do mundo – ensaios sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa*. Lisboa: Portugália Editora, 2008.
- COELHO, Jacinto do Prado. *A Poesia de Teixeira de Pascoaes [seguido de] A Educação do Sentimento Poético*. Porto: Lello Editores, 1999.
- COUTINHO, Jorge. “Um São Paulo às avessas, ou a Redenção sem a graça: Teixeira de Pascoaes”, in: *THEOLOGICAL*, 2ª série, n. 43, 2008a.
- COUTINHO, Jorge. “Um São Paulo em chave gnóstico-saudosista”, in *DIDASKALIA XXXVIII*, 2008b.
- FARIAS, José Jacinto Ferreira de. “A ascensão poética e a unidade com o divino. Um ensaio teológico sobre a saudade em Teixeira de Pascoaes”, in *Nova Renascença*, inverno/versão de 1997.
- FEIJÓ, António M. *Uma admiração pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: INCM, 2015.
- FERREIRA, António Mega. *Fotobiografia de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- FRANCO, António Cândido. *A literatura de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: INCM, 2000.
- _____. *Trinta anos de dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: INCM, 2014.
- _____. *Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal*. Lisboa: Licorne, 2012.
- _____. *Teixeira de Pascoaes nas palavras do Surrealismo em Português*. Lisboa: Licorne, 2010.
- GUIMARÃES, Fernando. *Os problemas da Modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- _____. *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- MARGARIDO, Alfredo. *Teixeira de Pascoaes – a obra e o homem*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1961.
- MENDONÇA, José Tolentino. “Pascoaes: o texto sonâmbulo”. IN: PASCOAES, T. *O pobre Tolo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- NAVA, Luís Miguel. “Carta Inédita de Luís Miguel Nava a António Franco Alexandre. In: *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, n.º 135/136, Jan. 1995, p. 198-209.
- Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Apresentação crítica, seleção e linhas de leitura de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*. Coimbra: Almedina, 1979.
- _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa – vol VII (Do fim-de-século ao modernismo)*. Lisboa: Editorial Verbo, 2004.
- SENA, Jorge de. “Sobre a Poesia de Teixeira de Pascoaes”, in: *Estudos de Literatura Portuguesa – I*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de. *O essencial sobre Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: INCM, 1999.
- SÁ, Maria das Graças M d & MORÃO, Paula. *Encontro com Teixeira de Pascoaes – no cinquentenário de sua morte*. Lisboa: Colibri, 2004.
- VASCONCELOS, Maria José Teixeira de. *Na Sombra de Pascoaes*. Lisboa: Vega, 1993.
- VASCONCELOS, Maria da Glória Teixeira de. *Olhando para Trás vejo Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

OUTRA BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. BH: Editora UFMG, 2007.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. SP: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A poética do espaço*. SP: Martins Fontes, 2008.
- BARRENTO, João. *O arco da Palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, s/d.
- _____. *Pequenos poemas em Prosa*. São Paulo: Hedra, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. *Por uma moral da ambiguidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BESSA-LUÍS. Agustina. *O Susto*. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *A Conversa Infinita – a ausência de livro 3*. São Paulo: Escuta, 2010.
- BRANCO, Lucia Castello & ANDRADE, Vania Baeta. *Livro de Asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *Âmago – antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. São Paulo: José Olympio, 2005.
- CENTENO, Yvette. Verbetes “gnose”, in: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. SP: Leya, 2010.
- CERTEAU, Michel de. *A fábula mística – séculos XVI e XVII*. Rio de Janeiro: Forense, 2015.
- COELHO, Jacinto Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 2 ed. Verbo: Lisboa, 1973.
- COLASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”, in *Terceira Margem (Poesia Brasileira e seus encontros interventivos)*. Rio de Janeiro: UFRJ, s/d.
- _____. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Fazendeiro do Ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- _____. *Lição de Coisas*. São Paulo: Cia das Letras, 2012b, p. 44
- FERNANDES, Annie Gisele. verbete “neo-romantismo”. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. SP: Leya, 2010.
- FREITAS, Manuel de (org). *A perspectiva da Morte: 20 (-2) Poetas Portugueses do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- FRYE, Northop. *Fábulas de Identidade – estudos de mitologia poética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. S/C: Ed. Ulisseia / Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, s/d.
- GUSMÃO, Manuel. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- HELDER, Herberto. *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Elegias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- LEAL, Gomes. *Fim de um Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

- LOPES, Oscar. "Expressões modernas da saudade portuguesa". IN: *A busca de sentido – questões de literatura portuguesa*. Porto: Caminho, s/d.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia Poética*. Viseu: Vendaval, 2005.
- _____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012(a).
- _____. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral Edições, 1990.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer – vol I*. Lisboa: Estampa, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1992.
- _____. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.
- MARTINS, Fernando Cabral (coord). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.
- MENDONÇA, José Tolentino. *A noite abre meus olhos [poesia reunida]*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- NAVA, Luis Miguel. "Carta inédita de Luís Miguel Nava a António Cândido Franco", in *Colóquio / Letras* n. 135/136 (jan-jun 1995).
- NERVAL, Gerard de. *Les chimères, Sylvie, Aurélia*. Lausanne: Guilde du Livre, 1948.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- NOVALIS. *Fragmentos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- _____. *Fragmentos são sementes*. Seleção, tradução e ensaio de João Barrento. Lisboa: Roma Editora, 2006.
- _____. *Os hinos à noite*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- OSAKABE, Haqira. *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.
- PAGELS, Elaine. *Os Evangelhos Gnósticos*. Porto: Via Óptima, 2006.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos – Livro de Versos*. (edição crítica Teresa Rita Lopes). Lisboa: Estampa, 1993.
- _____. *Cartas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- _____. *Hermetismo e Iniciação* (Organização, Prefácio e Notas de Manuel J. Gandra). Sintra: Zéfiro, 2015.
- _____. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [edição de bolso].
- _____. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares, vol I*. (recolha M. Aliete Galhoz e Teresa S. Cunha; org. Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1982.
- _____. *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- _____. *Obra em Prosa*. RJ: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Obra Poética*. RJ: Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Páginas íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa, Ática, 1996.
- _____. *Pessoa Inédito* (orientação, coordenação e prefácio Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- _____. *Poemas Ingleses*. Tradução e Prefácio de Jorge de Sena. Lisboa: Edições Ática, 1994.

- _____. *Poesias Inéditas (1919-1930)*. (Nota Vitorino Nemésio) Lisboa: Ática, 1956
- RILKE, Rainer Maria. *Os Sonetos a Orfeu – escritos como monumento fúnebre para Wera Ouckama Knoop*. Tradução: José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.
- SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. “Com quantos mitos se faz a realidade?”, in: BRUNEL, P (org). *Dicionário de Mitos Literários*. São Paulo: José Olympio, 2005.
- TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO, *Teogonia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1995.
- UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia*. SP: Edusp, 1994
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *A Saudade Portuguesa – divagações filológicas e liter-históricas em volta de Inês de Castro e do Cantar Velho ‘Saudade Minha – quando te veria?’*. Porto: Edições da Renascença Portuguesa, 1914.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS VIRTUAIS

- ALVES, Ângelo. “O ateísmo de Pascoaes: retórica, indecisão ou aprofundamento?”, in REVISTA LER – acessado em 20/03/2015, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3923.pdf>
- BORRALHO, Maria Luisa Malato. *Teixeira de Pascoaes: um clássico romântico?*, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3914.pdf> - acessado em 02/2015
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Remontar, Remontagem (do Tempo)”, in *Chão da Feira – Caderno 47*, 2016 – acessado em 26/07/16, disponível em <http://chaodafeira.com/cadernos/remontar-remontagem-do-tempo/>
- FRANCO, António Cândido. “Para uma cronologia quase só portuguesa de Teixeira de Pascoaes” (2002), in Teixeira de Pascoaes – espólio manuscrito na BPMP – acessado em 26/09/2013, disponível em http://arquivodigital.cmporto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/teixeira_pascoais/cronologia.html
- GUIMARÃES, FERNANDO. “Teixeira de Pascoaes e o *Inquérito Literário*” (2004), in: *Revista da Faculdade de Letras: Filosofia*. Série II, vol. 21, pp 175-180 – disponível em ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3921.pdf
- LOPES, Silvina Rodrigues. “Hölderlin em Llansol? Da poesia como singularidade”(2012)(b) - acessado em 02/09/2014, disponível em <http://lyracompoetcs.org> –
- PARMIGGIANI, Claudio. “Naufrágio da biblioteca queimada – cartografias de sombras”. Seleção, tradução e apresentação de Joana Corona. In: *Caderno de Leituras* n. 25. Edições Chão da Feira, disponível em www.chãodafeira.com

TESES E DISSERTAÇÕES

- OLIVEIRA, Paulo Motta de. *Esperança e Decadência: as imagens de Portugal na 2ª série de ‘A Águia’*. Tese de Doutoramento defendida na UNICAMP, 1995.

ANEXOS

ANEXO 1 – Tabela das figuras / desenhos de Pascoaes

TABELA DE FIGURAS / DESENHOS DE PASCOAES		
Figura	Página	Referência
Figura 1	11	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 43
Figura 2	38	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 67
Figura 3	41	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 12
Figura 4	41	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 66
Figura 5	67	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 101
Figura 6	72	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 111
Figura 7	72	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 100
Figura 8	96	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 41
Figura 9	96	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 124
Figura 10	143	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 57
Figura 11	212	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 70
Figura 12	330	(sem título) PASCOAES, 2002, p. 131
Figura 13	330	KHNOPFF, Fernand. <i>My Heart Cries For The Past</i> . 1889

Todos os desenhos de Pascoaes encontram-se publicados em PASCOAES, Teixeira de. *Desenhos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

ANEXO 2 – Biobibliografia Teixeira de Pascoaes

1887

- **ANO DE NASCIMENTO PASCOAES**
- É publicado o programa do Partido Republicano Democrático
- Camilo C Branco publica *Novelas do Minho*

1880

- Gomes Leal publica “A fome de Camões”
- Tricentenário da morte de Camões (Pascoaes com 3 anos)

1881

- Oliveira Martins publica “Portugal contemporâneo”
- Inicia-se a publicação do jornal “O século”

1882

- Camilo C Branco publica *A brasileira de prazins*

1883

- **Pascoaes** entra na escola primária (com 5-6 anos) no Largo do Campo de Deus, em Amarante

1884

- Gomes Leal publica *O anti-cristo*

1885

- Conferência de Berlim
- Guerra Junqueiro publica *A velhice do padre eterno*
- Teófilo Braga publica *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*

1887

- Fundação do grupo 'Vencidos da Vida' (Pascoaes com 9 anos)
- Eça publica *A relíquia*
- Cesário Verde publica *O livro de Cesário Verde*

1888

- Nasce Fernando Pessoa (Pascoaes com 10 anos)
- Eça publica *Os maias*
- Nietzsche publica *Ecce Homo*

1890

- **ULTIMATO** (Pascoaes com 12 anos)
- Cria-se a Liga Patriótica do Norte
- Morre Camilo Castelo Branco
- Eugenio de Castro publica *Oaristos*
- Guerra Junqueiro publica *Finis Patriae*
- Gomes Leal publica *Troça à Inglaterra*
- Bergson publica *Dados imediatos da consciência*

1892

- Guerra Junqueiro publica *Os simples* (Pascoaes com 14 anos)
- António Nobre publica *Só*

1893

- Agitação anarquista na Europa

1895

- **Pascoaes** transfere-se para Coimbra, onde frequenta o último ano do Liceu

- **Pascoaes publica *Embrões***, em Coimbra (17-18 anos) [esta obra será renegada, Pascoaes destrói os exemplares q existiam; parece haver apenas 1, na Biblioteca do Porto, que fora de Sampaio Bruno]
- Freud publica a obra fundadora da psicanálise, *Estudos sobre a Histeria*

1896

- **Pascoaes publica *Belo*** (1ª parte) (18 anos) | “O poemeto “Belo”, que Pascoaes reconheceu na sua autobiografia mental, “O homem universal”, como a sua estreia original, está escrito em tercetos dantescos, usados pouco antes, por Guerra Junqueiro no marcante monólogo de Nuno Álvares no final do poema “Pátria” (1896)” (FRANCO, p. 12).
- **Pascoaes** matricula-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, onde encontra Afonso Lopes Vieira | mora na rua do Cabido, 10, “estreita e íngreme, que deságua na Sé Velha” | cotexto estudantil: “andavam no ar laivos de positivismo, de monismo, de darwinismo, e com eles o desprezo pela religião ortodoxa” (JACINTO DO PRADO COELHO, 1999, p. 27)
- Guerra Junqueiro publica *Pátria*
- Raul Brandão publica *História de um palhaço*
- Morre João de Deus

1897

- **Pascoaes publica *Belo*** (2ª parte) (19 anos)

1898

- **Pascoaes publica *À minha alma* e *Sempre*** (20 anos) [sobre este, recebe carta-crítica de Guerra Junqueiro “Seu livro é uma obra de arte infantil, deixando adivinhar, a relâmpagos, um belo poeta predestinado”]

1899

- **Pascoaes publica *Terra Proibida* e *Profecia*** (em colaboração com Afonso Lopes Vieira) (21 anos)
- **Pascoaes** viaja aos Açores
- Gomes Leal publica *O fim dum mundo*
- Comemoração do IV Centenário da viagem de Vasco da Gama

1901

- **Pascoaes publica *À ventura*** (24 anos)

- **Pascoaes** conclui o curso de Direito e regressa a AMARANTE; trabalha como advogado por 10 anos, primeiro em Amarante, depois no Porto
- Eça publica ***A Cidade e as serras***

1902

- Gomes Leal publica *A mulher de luto*
- Sampaio Bruno publica *A ideia de Deus*
- Antonio Nobre publica *Despedidas*
- Julio Dantas publica *A ceia dos cardeais*

1903

- **Pascoaes publica *Jesus e Pã*** (26 anos)
- Suicídio do irmão mais novo de Pascoaes, António
- Guerra Junqueiro publica *Oração do Pão*
- Raul Brandão publica *A farsa*

1904

- **Pascoaes publica *Para a luz*** (27 anos) [dedicado ao irmão]
- **Pascoaes** conhece Miguel de Unamuno (1864–1936, reitor da Univ. de Salamanca, grande divulgador de Pascoaes na Espanha)
- Sampaio Bruno publica *O Encoberto*
- Guerra Junqueiro publica *Oração da luz*

1905

- **Pascoaes** vai a Salamanca, com Eugenio de Castro
- Einstein publica as 1as descobertas sobre relatividade
- 1ª revolução russa
- Na França, separam-se Igreja e Estado

1906

- **Pascoaes publica *Vida etérea*** (29 anos)
- **Pascoaes** se muda para o Porto, onde advoga
- **Pascoaes** conhece Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Antonio Correia de Oliveira, e torna-se colaborador do jornal anarquista “A Vida”
- Raul Brandão publica *Os pobres*
- Bergson publica *A evolução criadora*

1907

- **Pascoaes publica *As Sombras*** (30 anos)
- Em Portugal, instala-se a ditadura de João Franco (um dos políticos dominantes da fase final da monarquia)

- Unamuno visita Pascoaes em Gatão
- Sampaio Bruno publica *A questão religiosa*

1908

- **Pascoaes** dá por encerrada a como advogado (31 anos)
- Regicídio em Portugal

1909

- **Pascoaes publica *Senhora da Noite*** (32 anos)
- **Pascoaes** namora Leonor Dagge, inglesa; Vai a Londres, frustração amorosa
- **Pascoaes** inicia o texto autobiográfico, que será publicado postumamente (só em 1976), ***Uma fábula – o advogado e o poeta***

1910

- Proclamação da República (Pascoaes com 33 anos)
- Jaime Cortesão publica *A morte da Águia*
- Começa a ser publicada a revista **A ÁGUIA (1910 – 1932)**

1911

- **Pascoaes publica *Marânus*** (34 anos)

1912

- **Pascoaes publica *Regresso ao Paraíso* e *O espírito lusitano e o saudosismo***
- **Pascoaes** funda a “Renascença Portuguesa”, com Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, Augusto Martins e Leonardo Coimbra
- **Pascoaes assume a direção literária de “A Águia”**
- Pessoa escreve sobre Pascoaes *n’A Águia*
- Almada Negreiros publica o *Manifesto anti-Dantas*
- Mário de Sá-Carneiro publica *Princípio*
- Raul Brandão publica *El-rei Junot*
- Sampaio Bruno publica *O porto culto*
- Morre Manuel Laranjeira

1913

- **Pascoaes publica *Elegias* e *O doido e a morte*** (36 anos)
- Mario Beirão publica *O último lusíada*
- Miguel de Unamuno publica *O sentimento trágico da vida*

1914

- **Pascoaes publica *Verbo Escuro* e *A era lusíada*** (37 anos)
- Polêmica com António Sérgio, a respeito do saudosismo

- Começa a publicação de “A Nação Portuguesa”, órgão do integralismo lusitano
- **Pascoaes** recebe, de Mário de Sá-Carneiro, o livro *Dispersão*
- 1ª Guerra Mundial
- Sá-Carneiro publica *A confissão de Lúcio*
- Carolina Michaëlis publica *A saudade portuguesa*

1915

- **Pascoaes publica *A arte de ser português*** (38 anos)
- Publicação da revista *Orpheu*
- Sá-Carneiro publica *Céu em fogo*
- Golpe militar em Portugal instaura a ditadura de Pimenta de Castro
- Einstein formula a teoria da relatividade
- Morre Sampaio Bruno

1916

- **Pascoaes publica *A beira, num relâmpago*** (39 anos)
- **Pascoaes** abandona a direção literária de *A Águia*
- Portugal entra na 1ª Guerra Mundial, sob declaração de guerra da Alemanha
- Aquilino Ribeiro publica *Via sinuosa*
- Jaime Cortesão publica *O infante de Sagres*
- Suicídio de Mário de Sá-Carneiro

1917

- Raul Brandão publica a 1ª edição de *Húmus*
- Em Portugal, ditadura de Sidónio Pais
- Revolução Russa

1918

- **Pascoaes** realiza conferências em Barcelona
- **Pascoaes** tenta uma vaga de professor no King's College, em Londres, mas sua candidatura é recusada
- João Lucio de Azevedo publica *Evolução do sebastianismo*
- António Patrício publica *Pedro, o cru*
- Aquilino Ribeiro publica *Terras do Demo*

1919

- **Pascoaes publica *Os poetas lusíadas*** (42 anos)
- António Patrício publica *D. Dinis e Isabel*
- Florbela Espanca publica *O livro de mágoas*
- Insurreição monárquica e proclamação da Monarquia do Norte

1920

- **Pascoaes publica *Elegia da solidão*** (43 anos)
- Sai a 1ª edição espanhola de ***Terra Proibida***
- **Pascoaes** começa uma colaboração regular com o jornal “La Vanguardia”, de Barcelona
- Camilo Pessanha publica *Clepsydra*
- António Sérgio publica os *Ensaíos I*
- Tzara publica os Manifestos DADAS

1921

- **Pascoaes publica Cantos indecisos e *O Bailado*** (44 anos)
- Começa a publicação da revista *Seara Nova*
- Almada publica *A invenção do dia claro*
- André Breton e Soupault publicam *Campos Magnéticos*

1922

- **Pascoaes publica *A caridade*** (conferência) (45 anos)
- Morre o pai de Pascoaes
- António Botto publica a 2ª edição de *Canções*, com nota de Pascoaes

1923

- **Pascoaes publica *A nossa fome*** (46 anos)
- 1ª edição espanhola de “Regresso ao Paraíso”
- **Pascoaes** é nomeado sócio da Academia das Ciências de Lisboa
- **Pascoaes** é convidado a falar em Madri sobre “D. Quixote e a saudade”
- **Pascoaes** na Espanha, conhece e convive com Lorca
- Raul Brandão publica *Os pescadores*
- Morre Guerra Junqueiro
- Nasce Mário Cesariny (Pascoaes com 46 anos)

1924

- **Pascoaes publica *O pobre tolo*** (47 anos)
- Publicação do 1º manifesto do surrealismo

1925

- **Pascoaes publica *D. Carlos*** (drama em verso); ***Cânticos***; ***Sonetos e Londres*** (48 anos)
- José Régio publica *Poemas de Deus e do Diabo*

1926

- **Pascoaes publica *Jesus Cristo em Lisboa*** (com Raul Brandão, com quem divide casa em Lisboa, nesta altura) (50 anos)

1927

- Começa a ser publicada a revista *Presença*
- Raul Brandão publica *Ilhas Desconhecidas*

1928

- **Pascoaes publica *Livro de Memórias* (51 anos)**

1929

- **Pascoaes** inicia a publicação de suas Obras Completas, em 7 volumes, edição do autor, tudo revisado e alterado, que se estenderá até 1932

1930

- 1ª edição francesa de ***Cantos Indecisos***
- Publicação do 2º manifesto do surrealismo
- Morre Raul Brandão

1931 _

- 1ª edição francesa ***Regresso ao Paraíso***

1933

- **Pascoaes** recusa uma condecoração atribuída pelo Estado Novo
- Promulgada a Constituição do Estado Novo
- Hitler é chanceler do Reich. Início da perseguição aos judeus

1934

- **Pascoaes publica *São Paulo* (57 anos)**
- Fernando Pessoa publica *Mensagem*

1935

- **Pascoaes publica *Painel* (58 anos)**
- 1ª edição espanhola de ***São Paulo***, com prefácio de Unamuno
- Morre Fernando Pessoa

1936

- **Pascoaes publica *São Jerônimo e a Trovada* (59 anos)**
- 1ª edição checa de ***Regresso ao Paraíso***
- Morre Leonardo Coimbra
- Morre Miguel de Unamuno
- Guerra Civil Espanhola / execução de Garcia Lorca

1937

- Pascoaes publica *O homem universal* (60 anos)
- 1ª edição holandesa de *São Paulo*

1938

- 1ª edição alemã de *São Paulo*

1939

- 1ª edição holandesa de *São Jerônimo*
- 2ª edição holandesa de *São Paulo*
- Início da 2ª Guerra Mundial

1940

- Pascoaes publica *Napoleão* (63 anos)

1941

- 1ª edição alemã de *São Jerônimo*

1942

- Pascoaes publica *Camilo Castelo Branco O penitente e Duplo Passeio*
- 2ª edição alemã de *São Jerônimo*

1943

- 3ª edição holandesa de *São Paulo*
- 1ª edição húngara de *São Paulo*

1945

- Pascoaes publica *Santo Agostinho (comentários)* (68 anos)
- Inicia-se a publicação das OC de Fernando Pessoa

1946

- 1ª edição holandesa de *Verbo Escuro*
- 1ª edição espanhola de *Napoleão*
- 2ª edição alemã de *São Paulo*
- 1ª edição alemã de *Napoleão*

1947

- Criação do Grupo surrealista de Lisboa

1949

- Pascoaes publica *Versos Pobres* (72 anos) e *Antonio Carneiro*
- 1ª edição alemã de *Verbo Escuro*
- 4ª edição holandesa de *São Paulo*

1950

- Pascoaes publica ***O empecido*** e ***Pro paz*** (73 anos)
- Mário Cesariny publica *Corpo Visível*

1951

- Pascoaes publica ***Dois jornalistas*** (74 anos) e a conferência “Aos estudantes de Coimbra”

1952

- Pascoaes conclui ***Uma fábula (o advogado e o poeta)***
- Morre a mãe de Pascoaes, com 96 anos
- Em 14 de dezembro, aos 75 anos, morre Pascoaes

1953

- Sai, em edição póstuma, o livro ***Últimos versos***