A LITERATURA DE TEIXEIRA DE PASCOAES

por

António Cândido Franco

[O presente trabalho, intitulado *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, de António Cândido Valeriano Cabrita Franco, assistente na Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas, constitui a sua proposta de doutoramento em literatura portuguesa.]

Universidade de Évora
1997

A LITERATURA DE TEIXEIRA DE PASCOAES

por

António Cândido Franco

[O presente trabalho, intitulado *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, de António Cândido Valeriano Cabrita Franco, assistente na Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas, constitui a sua proposta de doutoramento em literatura portuguesa.]



86107

Universidade de Évora
1997

Errata (ao trabalho A Literatura de Teixeira de Pascoaes)

. Devido a um problema estritamente técnico a preposição de apareceu, por várias vezes, ao longo do trabalho ou ligada à palavra imediatamente seguinte, dificultando a sua leitura, ou com maiúscula indevida.

. Na página 71, no fim do primeiro parágrafo, o parêntese respeitante a Carlos Reis deve ser cortado.

. Na página 415, na quarta linha, onde está "mimese ou narração" deve estar "mimese ou drama".

. Na página 468, na décima primeira linha, onde está "conjugações" deve estar "conjunções".

. Na página 474, na quarta linha, onde está "autoreflexivo" deve estar "auto-reflexivo".

. Na página 89, na quarta linha, onde está "(1984: 10)" deve estar "(Florbela Espanca, 1984: 10)".

. Na página 491, na penúltima linha, onde está "deste" deve estar "de Junqueiro".

. No ponto 1.7. da "Bibliografia Geral de Teixeira de Pascoaes" (p. 510), na referância à tradução holandesa de Verbo Escuro omitiu-se, involuntariamente, a colaboração de Hendrick Marsman nesse trabalho.

. No ponto 3.1. da "Bibliografia Geral de Teixeira de Pascoaes" (p. 579), deve ser acrescentado o seguinte livro de Paulo Alexandre Esteves Borges (citado no corpo do texto nas pp.48 e 50): Nada e Espírito em José Marinho, separata de Pensar a Cultura Portuguesa, Homenagem ao Prof. Doutor Francisco da Gama Caeiro, Lisboa, Edições Colibri/ Dep. de Filosofia da F.L.U.L., 1993.

. Na "Outra Bibliografia de Interesse Geral" é preciso acrescentar um livro de Juan-Eduardo Cirlot (citado no corpo do texto nas pp. 56 e 63): Diccionario de Símbolos, Editorial Labor, 1982. E no mesmo lugar, um outro de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (também citado nas pp. 56 e 63): Dictionnaire des Symboles, 4vols., Paris , Seghers, 1973-1974.

A. Cândido Franco

AGRADECIMENTOS

O trabalho que de seguida se apresenta justifica bem, pela sua longa e paciente elaboração, alguns agradecimentos. Muitas foram as vontades que ajudaram o autor a concretizar o seu projecto. Impossível nomear aqui todos aqueles a quem ele está intimamente agradecido. Seria, porém, injustiça lamentável não exarar aqui o profundo reconhecimento à pessoa a quem se deve o sábio e muito sereno acompanhamento deste trabalho: o Professor Doutor Manuel Ferreira Patrício.

**

Em memória de Luís Miguel Nava (1957-1995),
na comovente e muito grata recordação
do nosso exigente e tão brutalmente interrompido diálogo
em torno da literatura de Teixeira de Pascoaes.

"*Ai de quem lê sem mastigar as palavras! Não lhes explora o gosto, esse aspecto íntimo do fruto, onde a sua flor reside ainda em pétalas, que se nos espalham no paladar. É um sabor que vem da Origem.*"

Teixeira de Pascoaes, 1937: 115

"*Quem não visiona o tinteiro de Camões? Quem não molha nele a sua pena de pato ou a sua tristeza de idiota? Formas e formas da loucura que nos povoa o mundo de aparições. Como esconjurá-las? Fazendo o sinal da cruz? Sim, rabiscando cruzes num papel, frases onde crucificamos o nosso pensamento sentimental ou carnal, o nosso Deus.*"

Teixeira de Pascoaes, 1942: 14

"*É de origem verbal a nossa tendência antropomorfisante.*"

Teixeira de Pascoaes, 1945: 185

SUMÁRIO

Nota Prévia
Introdução

Primeira Parte
1. O Texto Narrativo
2. Romances em Verso
3. Outras Narrativas em Verso
4. Génese Autobiográfica
5. Para uma Topografia das Viagens
6. Um Hagiológio sem Exemplo
7. O Espaço da Biografia
8. A Novela e o Romance em Prosa
9. Outras Narrativas em Prosa
10. Além da Narrativa

Segunda Parte
1. O Texto Dramático
2. A Máscara Trágico-mitraísta
3. Grotesco e Sublime na Segunda Vinda
4. Outro Resto

Terceira Parte
1. O Texto Didáctico
2. Formação e Contexto
3. Tematizações e Representações
4. A (des)Ordem Verbal
5. A Não-saudade da Saudade

Conclusão
Bibliografia Geral de Teixeira de Pascoaes
Outra Bibliografia de Interesse Geral

NOTA PRÉVIA

A edição que privilegiámos ao longo deste trabalho foi a das *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes* (Liv. Bertrand, s/d, 1965-1975, XI vols.), preparadas, anotadas e introduzidas por Jacinto do Prado Coelho, e que é a única edição crítica que temos até hoje das obras de Teixeira de Pascoaes. Nas citações indicamos a seguir ao livro do autor o volume (em número romano) das *Obras Completas* de Teixeira de Pascoaes, que abreviamos em *OCTP*. Não citamos nunca parágrafo ou verso, mas sim número de página. Essas *Obras*, de que sairam onze volumes, seis em verso e cinco em prosa, ficaram incompletas. No caso do livro a tratar não figurar nas *OCTP*, como acontece com *Verbo Escuro*, recorremos então às *Obras Completas* preparadas e editadas pelo autor [Lx., s/d, (1929-1932?)], que abreviamos em *OC*, e de que sairam sete volumes, cinco em verso e dois em prosa. Caso o livro ou o texto a tratar, como é o caso de *Arte de ser Português*, não figurem nem nas *OCTP* nem nas *OC* recorremos, então, às *Obras de Teixeira de Pascoaes*, que abreviamos em *OTP*, começadas a publicar em 1984 pela editora Assírio & Alvim. A forma de citação das *OC* ou das *OTP* é a mesma das *OCTP*. Caso o livro ou o texto a tratar, como acontece com *Santo Agostinho* (isto em Abril de 1995) ou com *A Minha Cartilha*, não se encontre em nenhuma das três alternativas recorremos à última edição do livro feita sob a supervisão do autor ou dos seus herdeiros. A forma de citação é a mesma.

As referências bibliográficas remetem, em geral, para a bibliografia final, através do nome do autor, da data da edição consultada e, se for caso disso, da página. Elidi, algumas vezes, do texto, por economia, o título da obra.

*

INTRODUÇÃO

1. A obra de Teixeira de Pascoaes (Amarante, 2.11.1877-15.12.1952) não só nunca deixou de ser lida, pelo menos entre uma minoria, como encontrou sempre um resistente caroço de leitores activos, que puseram o máximo esforço no seu conhecimento, e isto mau grado a sua dispersão e até, o que é mais, os equívocos que a têm envolvido, e que levaram por vezes às mais desajustadas e incongruentes apreciações, cujo paradigma é o passo de Georg Rudolf Lind (1926-90) citado por Mário Garcia (1976: XVIII). Hoje, na linha dessa rejeição virulenta, tão instintiva como inconsequente, pode acrescentar-se juízo de Óscar Lopes (1996), cujos antecedentes devem remontar nele a um Abel Salazar. De qualquer modo, nada dessa repulsa física, mais emocional que racional, afectou, ou afecta seriamente, o entusiasmo de uma obra e da sua leitura.

Mais que biógrafos, Teixeira de Pascoaes —que nasceu, viveu e morreu quase no mesmo sítio— teve, por isso, leitores fascinados com a abissal altura das suas ideias, a engenhosidade do seu discurso, marcado por modelos barrocos, e a originalidade dos seus esquemas imagéticos. Daí que não haja hoje, nem tenha havido ontem, uma biografia de Pascoaes, mesmo aceitando que existem estimáveis subsídios biográficos, primeiramente os de sua irmã Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos (1971, 1996); a única que chegou a estar anunciada, da responsabilidade do seu tradutor alemão, Albert Vigoleis Thelen (1903-89), cujo título era *Die GottlosigKeit Gottes* ("O Ateísmo de Deus"), não passou, infelizmente, de um projecto. Os poucos fragmentos que dela nos chegaram permitem-nos, porém, perceber que mesmo essa biografia não era, como diz Olívio Caeiro (1989: 70-71), um "*relato histórico objectivo de factos escrupulosamente datados nem (...) retrato psicológico detraços esquemáticos* ", mas antes uma pintura de sombras, romanesca e imaginativa. De igual modo, o trabalho de Alfredo Margarido, *Teixeira de Pascoaes* (1961), estampado numa colecção intitulada "A Obra e o Homem", o que nos levaria a aguardar um ensaio biográfico, revela-se, sobretudo, uma travessia apaixonada e avisada do pensamento de Pascoaes, despida de elementos biográficos, que se limitam só à "Tábua Bio-Bibliográfica" inicial. O mesmo

sucedera já, de resto, com o estudo de Sant´Anna Dionísio, *O Poeta, essa Ave Metafísica* (1953), em que nada se adianta sobre o poeta e tudo sobre a sua obra. O trabalho do autor de *Pensamento Invertebrado*, contrariando as indicações do título ou interpretando-as livremente, é, antes de qualquer outra coisa, uma tentativa de captar os aspectos ou os esquemas ideativos mais pessoais de Pascoaes —o profetismo, o sentido metafísico, a heresia— e até de compreender o carácter engenioso do seu discurso, a partir do humor vivaz e espirituoso que nele se faz sentir. O mesmo acontece hoje com o trabalho de Mário Garcia, *Teixeira de Pascoaes — Contribuição para o Estudo da sua Personalidade e para a Leitura Crítica da sua Obra* (1976), que Jacinto do Prado Coelho considerou ser "*o estudo global, amplamente informado, que a excepcional figura do poeta reclamava*" (*Colóquio-Letras*, nº 40, 1977: 85), em que a indagação em torno da personalidade do Poeta é quase insignificante quando posta em paralelo com o esforço exegético em torno da obra. E esta verificação diz ainda respeito aos mais recentes trabalhos de conjunto publicados sobre a literatura de Pascoaes, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes* (1992), da autoria de Maria das Graças Moreira de Sá, e *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes* (1995), de Jorge Coutinho.

É nesta linha de magnetização por um discurso, um pensamento, um imaginário —em suma, por uma (ou pela) literatura— que se insere o presente trabalho. Julgamos discernir que o essencial de Teixeira de Pascoaes está no seu próprio discurso, enovelado nos talentosos enredos dos seus textos. Daí que a melhor biografia do autor seja, como viu Thelen, uma biografia quimérica, de discurso, em que falar do engenho seja também uma forma do génio. Está fora de questão, no caso, a biografia histórico-psicológica. Por isso, o nosso intento visa a obra e o discurso, numa travessia o mais exaustiva e completa possível, apoiada em todos os que nos precederam, mesmo que à partida a lírica do autor tenha sido por nós deixada de lado, não integrando o propósito do trabalho. Esta amputação, que pode parecer comprometedora, sobretudo para a exaustividade, tem porém aos nossos olhos uma justificação. A lírica de Pascoaes, iniciada em 1895 com a publicação de *Embriões*, ou se quisermos em 1898 com o poemeto *À Minha Alma* e a colectânea *Sempre*, tem sido a parte mais estudada da obra do autor, a ponto de, metonimicamente, lhe tomar, muitas vezes, o lugar. Dizer a lírica de Pascoaes é para muitos sinónimo de dizer a literatura de Pascoaes. Foi isso que aconteceu logo em 1912 com os artigos de Fernando Pessoa, publicados na revista *A Águia* e no jornal *República*. A "nova poesia portuguesa" de Pessoa é, cripticamente, a poesia lírica de Teixeira de Pascoaes, cujo emblema na altura é a "Elegia" de*Vida Etérea* (1906). O livro de estreia de Jacinto do Prado Coelho, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes (Ensaio e Antologia)* (1945), é quase todo ele dedicado ao lirismo de Pascoaes. Jorge de

Sena publicou um livro, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes* (1982), de novo uma abordagem quase exclusiva do lirismo de Pascoaes, tanto na selecção depoemas como na introdução crítica da autoria de Sena. Mais recentemente, Silvina Rodrigues Lopes publicou também um livro chamado *Poesia de Teixeira de Pascoaes* (1987), todo ele consagrado apenas ao lirismo do autor.

Como facilmente se vê, a parte lírica da obra de Pascoaes, que mereceu a devotada atenção crítica de um Pessoa entusiasta, mas friamente analítico e imparcial, não se encontra tão olvidada como seríamos, por vezes, tentados a pensar. Não há quaisquer estudos sobre a sua obra narrativa, dramática ou didáctica que se possam comparar com os votados à sua lírica. Só a didáctica ou o pensamento têm merecido, ultimamente, com os trabalhos de Manuel Ferreira Patrício, Jorge Coutinho, José Manuel de Barros Dias, José de Oliveira Casulo ou Paulo Samuel, alguma atenção. E, no entanto, o Poeta não foi menos fecundo quando se entregou à prosa e ao verso narrativos ou dramáticos, dois campos onde os estudos interpretativos, sobretudo de conjunto, são incompreensivelmente raríssimos. Não há até hoje um único estudo de conjunto sobre a narrativa em Pascoaes, mau grado este modo poético ser ainda mais extenso no autor que o lírico e, porventura, mais importante que ele, como parecem indiciar as inúmeras traduções estrangeiras de alguns dos seus géneros narrativos.

Ora foi justamente a obra narrativa, a dramática e a didáctica, quer dizer as menos trabalhadas, mas não as menos fecundas, que privilegiámos no nosso estudo. Esperamos com ele desfazer a ideia de um Pascoaes exclusivamente poeta lírico, mostrando ao mesmo tempo a inesperada riqueza do dramaturgo, do enunciador e sobretudo do narrador. Se o lírico passa por ser ainda pré-pessoano, mesmo que liminarmente, o narrador de livros como *Duplo Passeio* ou *Santo Agostinho*, publicados muitos anos depois da morte de Pessoa, arrisca-se já a ser folgadamente pós-pessoano. Situação singular, de qualquer modo, a de Pascoaes: ele estreia-se, de forma muito indistinta, nas águas reactivas e lusitanistas do neogarrettismo finissecular, mas acaba solitariamente, em pleno neo-realismo, a escrever uma literatura em prosa, inclassificável e inexplicável, que só tem paralelo com a dos seus melhores pares universais. Pode mesmo pensar-se que esse narrador é, talvez, o único caso verdadeiramente pós-pessoano da literatura portuguesa. Todos os outros derivaram dele. Há um Pascoaes que antecede Fernando Pessoa, mas há também um que lhe sucede. O primeiro é o lírico —de começo neogarretista e depois saudoso— de livros como *Sempre*, *Terra Proibida* ou *Vida Etérea*, o segundo é aquele que em 1934 publica *São Paulo*, consagrando-se a partir daí, em livros sucessivos, durante perto de vinte anos, como narrador. É este último que, antes dos outros, nos interessa revelar

no nosso trabalho. E porque não só ele, já que parece ser na narrativa que reside a verdadeira questão da literatura de Pascoaes? Em última instância, é sempre bom recomeçar. É no recomeço que se descobre a identidade e a diferença.

Preferimos, assim, deixar de lado a lírica. Por um lado, pensamos que o mais arriscado desafio da literatura do nosso autor se situa na sua prosa e não no seu verso, e, por outro, não queremos tudo exaurir. Temos a impressão que Pascoaes fica com esta reserva naturalmente mais bem servido e mais protegido. Caso o nosso trabalho se revele estéril, há sempre por tocar, em aberto, como excedência promissora, uma importante parte da sua obra, que, ainda por cima, comentadores tão qualificados como Adolfo Casais Monteiro ou João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho ou Jorge de Sena ponderaram como a mais notável. Encaramos, porém, antes de mais, esta nossa opção como recusa de uma totalidade avassaladora e circular; ela pretende ser, de e em princípio, abertura ao excesso criativo e dinâmico. Conforta-nos saber, além disso, que nós próprios, na atenção que periódica e regularmente votamos a Pascoaes, temos inelidivelmente concedido vantagem ao modo lírico do autor. O nosso livro *Transformações da Saudade em Teixeira de Pascoaes* (1994) podia, com efeito, chamar-se "a poesia lírica de Teixeira de Pascoaes". A sua indispensável adenda explicativa é hoje o estudo, mais escorrido e restrito, a que demos o nome de *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes* (1996).

2. As várias definições de poesia, aceite esta no seu sentido mais rigoroso, que é (ainda) o de Aristóteles, apontam para o seu entendimento como linguagem, apesar das diferenças que entre si estabelecem. Neste sentido as várias definições de poesia, sejam aquelas que conhecemos através de Platão e de Aristóteles, sejam as que vieram depois com o romantismo alemão, não são incompatíveis com a ideia de literatura, de resto recente, nem com o conceito de texto literário, se o conceituarmos não como um texto normal a que se empresta, por meio de artifícios, uma qualidade literário-poética, mas como um texto com uma virtualidade interior, e em primeiro lugar íntima à língua. A poesia, tal como a entendemos aqui, —na linha da *Poética* de Aristóteles, que toma a efabulação como mais importante que a versificação (1986; 1451 b), e na de um Álvaro Ribeiro que dizia preferir o movimento inspirado das figuras ao estudo dos ritmos métricos (1957: 80)—, não é artifício técnico, antes liberdade de criação. Porém, não podemos deixar de aceitar um certo número de condicionantes exteriores ao texto poético, que fazem com que este, apesar das suas características singulares e das suas virtualidades íntimas, nos apareça inserido numa dada tradição bem reconhecível, em primeiro lugar de modos, géneros e subgéneros. Qualquer obra poética participa de

uma tensão entre a transcendentalidade, que torna o texto único, e uma configuração determinada e pré-estabelecida. Reafirmando muitas vezes a liberdade inventiva do escritor, a obra de Teixeira de Pascoaes não se recusa, além ou aquém da sua extraordinária diferença ou originalidade, que a torna inconfundível em toda a produção literária do seu tempo, a integrar elementos já configurados e conhecidos, tanto ao nível de uma rede intertextual muito vasta como deuma matriz arquitextual. Assim, a obra do autor, independentemente do seu carácter disruptivo e transcendente, aparece-nos, naturalmente, distribuída por configurações conhecidas, sobretudo ao nível dos modos e dos géneros, que ele não recusou, pois integrou textos seus —como *Marános, O Empecido, D. Carlos,* ou as *Elegias* — em géneros e subgéneros[1].

O problema dos modos e dos géneros em poesia data, pelo menos na tradição europeia, de Platão, autor que terá pela primeira vez estabelecido no Livro III de *A República* (1987: 118-123) uma divisão dos textos poéticos em géneros a partir de grandes modalidades de enunciação verbal. De acordo com Platão, tudo o que dizem os poetas é narrativa deacontecimentos passados, presentes ou futuros, narrativa a que ele chama de *diegesis.* Tal narrativa pode distribuir-se por três modalidades deenunciação linguística: a simples narrativa, que tem lugar quando o poeta fala como sendo ele próprio; a imitação ou mimese, quando o poeta se oculta e fala como se fosse outra pessoa; e a modalidade mista, que mistura formas próprias à simples narrativa com a imitação. Estas três modalidades, mais que corresponderem a géneros, eram realizadas por eles. Assim, o modo narrativo puro era realizado pelo ditirambo, o imitativo pela tragédia e a comédia, e o misto pela epopeia[2]. Apesar desta classificação não ser só uma intemporal verificação das grandes linhas vertebrais da poesia, detectadas como modalidades de enunciação, pois tem alguma coisa de arbitrário e de pessoal, —e tanto é assim que Aristóteles logo a seguir fundamenta com o conceito de *mimesis* uma divisão dual (1448 *a* 19) e não triádica dos modos[3]—, julgamos que o

---

[1] *Marános* foi considerado por Pascoaes "*um romance em verso*" (cf. Infra, Parte I, cap. 2); *O Empecido* traz como subtítulo a indicação de novela, como de resto acontece com *Dois Jornalistas* (cf. Infra, Parte I, cap. 8); *D. Carlos* tem como subtítulo "Drama em Verso" (cf. Infra, Parte II, cap. 2).

[2] Na passagem 394 b-c do Livro III de *A Repúbica* (trad. Maria Helena da Rocha Pereira) Platão diz: "*(...) em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação , como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta - é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros, (...).* " (1987: 118) É nesta passagem que nos inspiramos para sumariar o assunto. Ver ainda, no mesmo livro da mesma obra, a passagem 392 d.

(3 página seguinte)

entendimento da poesia como discurso com modalidades se mantém como forma indeclinável de leitura.

As três formas de enunciação encontradas por Platão continuam intertextualmente presentes nas três grandes formas textuais de hoje: a narrativa, a dramática e a lírica. As modalidades manifestam-se por diferenças formais, e essas diferenças permanecem hoje substancialmente as mesmas de ontem. O que muda e mudou nos textos poéticos não foram essas diferenças, mas muito mais as características da sua concretização. Foi por isso que desapareceram géneros típicos como a epopeia e a tragédia, e nasceram outros novos como o romance e o drama. As características formais ao nível da enunciação linguística são uma memória muito mais persistente no sistema poético que as características da sua concretização particular em géneros e subgéneros (Aguiar e Silva, 1991: 385-400). Aceitamos estas determinações estruturais como instrumentalmente fecundas, quer dizer, não subordinando toda a significação do texto, mas permitindo descrever criativamente aspectos dela. Os modos e os géneros são para nós formas pertinentes e legítimas de abordar o texto, que se integram numa categoria descritiva desse abalroamento, e não essências estéticas subordinantes, com carácter normativo. Não temos uma ideia totalizante de género e de modo. Aceitamos que um texto não pertence a um género ou mesmo a um modo; ele participa apenas dele (Derrida, 1986: 264). Há, evidentemente, para além do género, e mesmo do modo, uma categoria muito mais elástica e maleável: a categoria de texto como tecido de significações. De alguma maneira, os géneros são neste trabalho um horizonte, mas um horizonte que é necessário ultrapassar. As modalidades da expressão, e os géneros dessas modalidades, são apenas um primeiro, mas não primacial, degrau de leitura, leitura essa que tem a vantagem de trabalhar com um filão bem visível, o da enunciação, e de não se opor, no caso de Pascoaes, ao moderado mas existente trabalho declassificação que o próprio autor foi, de vez em quando, fazendo, mesmo que este possa ter algum sentido de desconstrução. Como aceitar, por exemplo, senão como paródia, a existência de uma "elegia satírica" tal como Pascoaes a formula em 1930 (*Œ*, VI)?

---

[3] A passagem da *Poética* de Aristóteles (trad. de Eudoro de Sousa) diz o seguinte: "*Há ainda uma diferença entre espécies (de poesias) imitativas, a qual consiste no modo como se efectuou a imitação. Efectivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objectos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas.*" (1986: 105-106).

Além disto, este degrau tem quanto a nós o proveito de corrigir uma classificação menos rigorosa —a da divisão da obra de Pascoaes em poesia e prosa—, a que não souberam fugir, entre outros, Jacinto do Prado Coelho (usando-a mesmo no estabelecimento da sua, de resto excelente, edição das *Obras Completas*), Jorge de Sena, Silvina Rodrigues Lopes, e até Maria das Graças Moreira de Sá (1992: 35) ou Jorge Coutinho (1995: 35). O próprio Raul Brandão escorregou nessa imprecisão (Cf. Infra, Parte II, 3.2.), aliás muito comum. Mário Garcia contornou habilidosamente o problema falando da obra em verso e em prosa de Pascoaes, distinção muito mais precisa e muito menos equívoca, a que nós próprios usualmente recorremos. Foi ela que serviu ainda a Pascoaes para organizar no final da década de vinte as suas *Obras Completas*, de que sairam, como se vê nas páginas de ante-rosto, seis volumes de versos e um de prosa. Contudo, tal distinção não parece subsumir o alcance da determinação das grandes modalidades de enunciação verbal do texto pascoaesiano, tarefa no seu início.

A disposição do nosso trabalho assenta, assim, deixando a lírica intocável, em três grandes partes. São elas as duas modalidades poéticas tradicionais para além da lírica —a narrativa e a dramática—, e uma outra área textual, a didáctica, com alguns antecedentes embrionários na poética aristotélica (1447 *b* 16). Esta divisão da obra de Pascoaes em modos não pressupõe, de maneira nenhuma, que os textos agrupados sob cada um deles lhes subordinem por inteiro, ou até maioritariamente, a significação. Há textos, como é o caso de *Santo Agostinho*, que saem por completo dos álveos do seu modo, transbordando para outros. Reputamos cómoda e fundamentada a divisão do macrotexto de Pascoaes em quatro grandes modos, aceitando para efeitos práticos o texto didáctico-doutrinário como modo, mas não lhes entregamos assim, de forma completa, nem mesmo de forma parcelar, as significações dos respectivos textos. Os modos para nós são categorias, ou quanto muito conceitos universais, com garantia de operacionalidade, não são totalidades inflexíveis de sentido. Ora a expressão ou a significação nunca pode ser para nós deduzida a partir de uma categoria ou de um conceito; pelo contrário, os conceitos é que são partes deduzidas da expressão.

Assim, não é de mais dizê-lo, distribuir os vários textos de Pascoaes pelas várias modalidades ou pelos vários géneros —e estes interessam-nos, pela sua rigidez, bem menos que aqueles—, não equivale de maneira nenhuma a indagar até que ponto essas obras obedecem aos preceitos dos modos e dos géneros em que se integram. O que tal distribuição pretende é antes começar a perceber a expressão original dessas obras, de que o modelo de enunciação é apenas um dos elementos. O desmembramento dos textos de Pascoaes não põe, por isso, em causa a unidade profunda que neles sentimos, e até a

sua indivisibilidade tal como a formulou Mário Cesariny (1972: 12-13). Vale a pena registar aqui as lúcidas e compreensivas palavras deste último: "*Meu e fora de questão o propósito de manifestar, para além da unidade profunda, a grandeza e indivisibilidade da Poesia pascoaesiana em criações tidas como plurais: a poesia em verso, a poesia sem versos, a obra ensaística, a pintura, o humanismo expresso em conferências e noutros laços de comunicação.*" Tudo no macrotexto de Pascoaes, incluindo o que Cesariny denomina de "ensaio", é poesia ou literatura (1), e literatura porque nos parece vã a distinção, mais snob que vanguardista, que ressalva a poesia e condena a literatura. Esta é, para nós, na linha de um Teixeira Rego ou de um Álvaro Ribeiro, desenvolvimento das relações simbólicas, numa teia figurativa do invisível. Expressão do sobrenatural ou do inconsciente, quer dizer, do inefável, a literatura situa-se, assim, por intermédio da imaginação, no plano da criação ou da poesia.

3. Não chega, porém, para se alcançar o termo deste exercício distribuir os textos em causa por classes, tanto mais que estas em pouco subordinam a sua significação. A observância de modos e géneros não basta para se negar o carácter livre e até fundamentalmente indeterminado da criação literária. Se a articulação modal do grande macrotexto de Pascoaes pode de algum modo ajudar as "*formas do significado poético* " (García Berrio, 1989: 12), uma tal articulação é insuficiente para se saber como em cada uma das partes se procederá à (des)construção desse mesmo significado. Essa construção ambígua, sempre mais atenta ao texto que ao modo ou ao género, requer outra atenção e outra justificação. A teoria literária tem ao longo do século XX procurado afinar instrumentos de abordagem do texto com vistas a obter dele uma significação satisfatória. Em geral esses instrumentos centraram-se eminentemente nos aspectos imanentes e internos à obra literária, num procedimento que tem muito de exaustividade gramatical, deixando de lado, por inoperante, a herança romântica de aproximação ao texto poético, em primeiro lugar os aspectos biografistas da relação do autor empírico com a sua obra, que foram dos aspectos mais característicos da história literária romântica. Ao proceder desse modo, a teoria literária do século XX, que se desenvolveu a partir das propostas do primeiro grupo formalista russo (R. Jakobson, Eikhenbaum, Tomasevsky, Tynyanov e outros), superou efectivamente as deficiências mais flagrantes do idealismo estético romântico, sobretudo do mais vulgarizado e canónico, indicando um caminho deformalizações e de acostagens directas e materiais dos textos, que deixou definitivamente de lado o biografismo e os seus derivados, conseguindo excelentes

resultados em certos campos da actividade poética, mormente no ligado ao estudo da narrativa.

Não cremos, todavia, que estes resultados sejam em toda a linha de idêntico brilho, e domínios houve em que as aproximações formalistas se mostraram muito menos eficazes e dinâmicas, talvez porque nem tudo num texto é estrutura lógico-formal. Há efectivamente partes da significação poética que transcendem o exclusivo entendimento material do texto. Foi talvez em torno da lírica que as insuficiências do formalismo mais tecnicista se revelaram com maior espalhafato. A lírica gorou sempre displicentemente, talvez pela sua extrema subjectividade, as tentativas de uma apreensão formalista da sua significação. Partilhamos, por isso, a ideia de García Berrio de uma poética geral (1989: 26), que retome não só as conquistas indeclináveis e sólidas da poética formalista, que reactualizaram aspectos da retórica clássica ligados à *elocutio*, mas integre também outras linhas de abordagem textual, menos formais e menos logicistas, que se revelaram, afinal, fecundas onde o estenderete das poéticas formalistas e anti-psicologistas se mostrou mais estrondoso. Entre esses contributos marginais à poética das formas materiais ou significantes, destacamos, em primeiro lugar, a semântica simbólica das representações míticas, que Gaston Bachelard desenvolveu em pormenor, e a sintaxe do imaginário ou dos esquemas fantásticos ou psíquicos, que Gilbert Durand trabalhou com não menos detalhe. Tal linha de trabalho encontrou entre nós, nos últimos vinte anos, uma recepção privilegiada em bom número de estudiosos, desde Y. K. Centeno a António Quadros.

Aquilo que nos parece importante sublinhar é a predisposição para aceitarmos contributos válidos e valiosos no domínio do estudo da literatura em linhas de aproximação textual ou de teorização poética pouco conhecidas e atendidas. Em nosso entender, não se pode privilegiar de forma apriorística um método de leitura exclusivo sobre todos os outros. Defendemos um ecletismo interessado e tolerante, capaz de procurar o que há de válido nas mais variadas linhas de leitura, incluindo aquelas a que se presta menos atenção. No nosso caso, e por razões que se prendem com a posição do nosso autor, mas também com o conceito de literatura como expressão, mas expressão do inconsciente ou do sobrenatural, recuperamos, por exemplo, a chamada escola de *Filosofia Portuguesa*, onde os contributos de poética ou de hermenêutica literária de Álvaro Ribeiro, de José Marinho, de António Quadros, de Afonso Botelho, de António Telmo, de Orlando Vitorino, de António Braz Teixeira, de Pinharanda Gomes, de Francisco Sottomayor ou de Luís Furtado nos parecem especulativamente estimáveis e, muitas vezes, até notáveis, tanto mais que têm sido elaborados num espírito de efectiva sinceridade e de elástica e acroamática pesquisa,

fora de qualquer conceptualização sistemática e didáctica, vocacionada para a comunicação imediata e a divulgação pública. Encarando a noção de *Filosofia Portuguesa* não só como o pensamento aberto que resultou do sibilino diálogo entre Álvaro Ribeiro e José Marinho, mas como tudo aquilo que legitimamente envolveu directa ou indirectamente essa atlética troca de ideias, desde os seus antecedentes até às suas margens, somos obrigados, então, a considerar um novo acervo de subsídios na área da filosofia da literatura, prestados por pessoas como Sampaio Bruno, Basílio Teles, Teixeira Rego, Leonardo Coimbra, Sant´Anna Dionísio, Delfim Santos, Amorim de Carvalho, António Salgado Júnior, Agostinho da Silva, Eudoro de Sousa (o muito informado tradutor da *Poética* de Aristóteles), Alfredo Ribeiro dos Santos ou Dalila Pereira da Costa. A que se podiam ainda acrescentar Garcia Domingues, Henrique Barrilaro Ruas, Romeu de Melo, Joaquim Braga e António de Macedo, que se estreou, no ensaio filosófico literário, em 1961, com um brilhante trabalho sobre a literatura do catalão Fèlix Cucurrull (escritor que viria, posteriormente, a interessar-se pelas relações de Teixeira de Pascoaes com a Catalunha e com autores como Ribera i Rovira, Eugénio d'Ors ou Fernando Maristany), *Da Essência da Libertação*, onde comenta passagens de Álvaro Ribeiro.

O título do nosso trabalho inspira-se mesmo numa talentosa obra da escola, *A Literatura de José Régio* (1969), de Álvaro Ribeiro, onde os processos de abalroação romântica do texto poético são vantajosamente substituídos por uma fina e talentosa indagação estilística (1969: 124-148), que não põe, contudo, de lado a captação do filosofismo in-consciente do texto estudado ou dos seus significados ocultos. Reputamos essa obra de Álvaro Ribeiro um dos mais acabados, e curiosamente dos primeiros, modelos modernos de acostagem poética, em língua portuguesa. Aqui prestamos a nossa modesta homenagem a esse escorreito e desembaraçado texto, que insistimos em avaliar como ímpar na história da crítica literária portuguesa, sempre muito marcada, pelo menos desde a crítica presencista, por um indisfarçável e acanhado complexo de inferioridade provinciana. E o provincianismo mental não é, como se sabe desde Fernando Pessoa, falar da província quando se é de lá, mas justamente o não se falar dela nesse caso. Isto deu recentemente que se tenha, lastimável e ridiculamente, ouvido falar mais, e com mais dogmática militância, dos estudos literários parisinos, aliás respeitáveis, em Lisboa que na própria capital francesa.

Estamos em crer que uma atenção crítica aos contributos da *Filosofia Portuguesa* na área da poética e da hermenêutica literária servirá, a par de outras prestações, para cauterizar as feridas ainda abertas por este atrofiamento mental. A teorização

literária desta escola autógena, evidenciada sobretudo num Álvaro Ribeiro (que foi de resto, com Orlando Vitorino, o equilibrado tradutor da *Estética* de Hegel para português), num José Marinho, num António Quadros, ou num António Telmo, autor este último de uma arguta e sedutora *Arte Poética* (1963; 1993), justificaria bem por si só, se mais não houvesse, o interesse que aqui lhe dispensamos. Acresce, no entanto, que foi no âmbito desta escola, cuja génese se processou no seio da velha e portuense Renascença Portuguesa (1912-1932), em que Álvaro e Marinho (ambos da Invicta) ainda colaboraram, que surgiram alguns dos tributos mais válidos e ilustres para a interpretação e o conhecimento da literatura de Pascoaes, a começar pelo de José Marinho, que se licenciou em 1926 na primeira Faculdade de Letras da Universidade do Porto, decerto sob a superior orientação de Leonardo Coimbra, com uma tese denominada "Ensaio sobre a Obra de Teixeira de Pascoais" (sic). Daí o nosso inelidível, mas duplamente compreensível, interesse por esta escola de pensamento, cuja posição mais representativa, no quadro dos vários movimentos de teorização poética do século XX, parece ser a de um neo-aristotelismo, formalizante e moderno, desencantado dos idealismos neo-românticos mais frouxos, mas extraordinariamente atento à interioridade excessiva dos significados. Daí, nesta escola, a insistente e arguta conceptualização da literatura como expressão, ou seja, como forma, mas como forma do inconsciente, forma que também não tem forma (Álvaro Ribeiro, 1969: 67-68, 167, 332-334).

Neste estudo, o que nos propomos fazer, repetimos, é receber como parcelarmente fecundos todos os instrumentos possíveis de acostagem ao texto. Estamos atentos e receptivos ao maior número possível de aproximações, sem exclusões formalistas ou antiformalistas, aceitando por um lado a especificidade da literariedade, quer dizer, sistemas semióticos com semioses em que o significante não é neutral (L. Hjelmslev), mas acatando também a ideia de que o texto não esgota a sua capacidade significativa numa espessura material ou num jogo de formas. Trata-se de trabalhar as várias partes do texto de Pascoaes em função dos instrumentos de abordagem que mais proveitosos se mostrem, não perdendo de vista, porém, o horizonte para onde se move a nossa averiguação: a edificação de uma leitura da literatura de Teixeira de Pascoaes, tarefa que, por ora, só nos aparece como possível numa rede de implicações muito vasta e seguramente provisória, destinando-se em primeiro lugar a identificar os grandes buracos negros da cadeia sígnica de Pascoaes, quer dizer, os seus territórios possíveis mas desconhecidos. Esse levantamento, mais intervalar e branco que rigidamente posicional, pois poderosos recursos de linguagem dificilmente podem ser percebidos por incursões simplistas, carreia consigo autores e citações, mesmo

implícitas, que não pretendem nunca ser um argumento de autoridade, mas tão só o tecido mesmo desta armadilha. Não pomos evidentemente de lado, antes pelo contrário, a ideia de uma tal rede ser levantada, a favor de sínteses mais condensadas, mas também mais significativas, pois em relação à literatura de Pascoaes estamos convencidos que, na intercepção de hermetismo e hermenêutica, o desconhecido é sempre muito mais essencial que o conhecido.

Assim, para abordar o modo narrativo não pudemos fugir aos achados da narratologia, quer dizer à poética formalista aplicada aos textos narrativos, cujo trabalho partiu praticamente do nada no início do século XX com os inteligentes e laboriosos estudos de Eikhenbaum e Vinogradov, que contribuiram para o entendimento da narrativa como procedimento característico do artifício poético-narrativo (o *Skaz*), e ainda os de Vladimir Propp, que intentaram perceber com afinco a lógica universalista do relato literário, e de que há curiosas incidências paralelas num autor português como Álvaro Ribeiro (1969: 199-200). Esses estudos chegaram hoje a uma maturidade de processos e de estratégias que, por muito que nos repugnem as analíticas formais exaustivas, são fecundos e incontroversos, e isto mau grado alguns exageros, sobretudo da análise actancial, denunciados já como reducionistas por Aguiar e Silva (1991: 692-693). Tal não impede que não pretendamos sair da espessura mais material e óbvia do texto narrativo, solicitando contributos na área das representações míticas e dos esquemas do imaginário.

O que acabamos de dizer a propósito do texto narrativo tem ainda pertinência a propósito do texto dramático. Aceitamos os quinhões decisivos da poética formalista, que, nesta área textual, enraízam na *Poética* de Aristóteles, tida por García Berrio como "*um tratado rigurosamente estructural sobre la construcción del texto dela tragedia* " (1989: 20), mas rogamos também aqui, na poesia dramática, o auxílio da semântica simbólica. Quer-nos parecer que os rasgos expressivos-estruturais do texto poético, independentemente da sua modalidade de enunciação, não podem ser desligados de uma inquirição mítico-fantástica, sob pena de estrago e assolação esterilizadora de muitas ou de algumas das suas significações. Mesmo a parte mais material do signo, traduzida por um amplexo gráfico-fonético, implica sempre uma representação simbólico-significativa. Se nos é difícil aceitar, no discurso verbal, representações sem configuração estilística, também nos é difícil consentir configurações estilístico-verbais sem uma densidade psíquica. Finalmente, o texto didáctico dePascoaes, que constitui a terceira parte do nosso trabalho, parece apontar para uma reorganização descritiva de unidades de conteúdo ou de pensamento (Manuel Ferreira Patrício, 1985; 1991; 1996), que não põe de lado uma riquíssima, mas

muito mal conhecida, expressividade eloquente. É o único caso em que optamos por trabalhar unidades temáticas— da saudade à educação— e não por livros. A pureza da engenhosidade discursiva de Pascoaes no seu texto didáctico faz-nos, todavia, pensar que a dilucidação da sua elocução passa muito por uma apurada interpretação estilística dos textos que constituem essa sua literatura, núcleo vivo e bem representativo da criação dePascoaes e não capítulo menor e perfunctório dela, como se tem, frivolamente, dito.

As partes apresentadas neste trabalho, cada uma delas obedecendo a uma modalidade própria deenunciação, constituem unidades autónomas de significado, que funcionam como trabalhos independentes, posto o conjunto anime um significado que escapa a cada uma das suas partes e até a si mesmo. Esse significado, deixando sempre na sombra um resto por conhecer, revela a diferença discursiva que melhor sinaliza a esquiva e difícil literatura de Pascoaes. E repetimos: não são as modalidades próprias da enunciação poética que constituem qualquer diferença, mas antes a forma e a energia com que essas modalidades são trabalhadas. A significação é o reduto irradiante dessa forma e dessa energia.

4. O significado de um texto é para nós relativo ao ponto de vista do leitor, como pretende a 'estética da recepção', e em particular W. Iser, mas não relativo em absoluto, negando ou recusando a existência de um significado em si para o texto. Para nós o significado de um texto não é só o conjunto de significados elaborados pelos seus leitores no processo de leitura, mas também aquele que resulta do seu próprio horizonte interno. Admitimos como fecundas as indeterminações textuais, que convidam ao trabalho do leitor (Aguiar e Silva, 1991: 313-319), mas aceitamos partes do texto com características semânticas estáveis. O significado do texto é dinâmico, no sentido em que está à procura de novas leituras, mas é também por vezes descritivo. A significação nasce desta tensão entre o texto e o leitor, entre partes configuradas e partes indeterminadas. Por um lado, temos uma tarefa descritiva, de recolha de materiais dentro das apertadas fronteiras do conhecido, e, por outro, temos um trabalho interpretativo, muito mais subtil e imaginativo, de preenchimento e associações, em que as fronteiras do conhecido ganham elasticidade. As duas tarefas —uma no seio da exegese descritiva, e a outra no de uma hermenêutica criativa— parecem-nos indispensáveis à leitura. O nosso trabalho oscila pois entre uma descrição e uma livre associação, mau grado esta nos interessar muito mais que aquela. Uma tipologização do texto literário arrisca-se, muitas vezes, a ser uma tautologia pobre da obra ou uma paráfrase sem horizonte próprio. Daí preferirmos

tomar sempre os momentos descritivos, que estimamos necessários, como trampolins para associações livres deleitura. Damos primazia às ilacções, mas não desprezamos as formas.

Esta posição tem a nosso ver a dupla vantagem de não esquecer por completo o texto em causa, e de, ao mesmo tempo, não ficar demasiado presa à materialidade sufocante das suas linhas mais conhecidas, de resto, muito ténues e, nos interstícios, reescritas de forma desconhecida. O que nos interessa é a possibilidade de, a partir das formas e das linhas de tinta, estabelecermos para a literatura de Pascoaes uma topografia de linhas do espírito, muito mais vazia, multiplicando as conexões possíveis, numa acumulação que não visa nunca a exaustividade nem o mapa configurado, mas antes a abertura a novos territórios, isso a que antes chamámos de grandes buracos negros da sua cadeia sígnica. Tais territórios, diga-se desde já, não podem ser, pela sua própria natureza intersticial, determinados de uma forma clássica. Tudo o que podemos fazer é detectá-los, sinalizá-los na vacilação dos seus invisíveis e quase imperceptíveis movimentos.

Decorre daqui, pelo menos em boa parte, como se verá, uma das isotopias fundamentais deste trabalho de leitura: a do moderno. Insiste-se de vários modos, a partir do espaço intervalar onde a significação de Pascoaes irrompe como um raio deluz equinocial, poderoso mas furtivo, na modernidade da sua literatura e da sua aventura poética. A modernidade de Pascoaes, como novidade deste trabalho, recorre, porém, a duas antigas perguntas formuladas por António Quadros no seio das interrogações que foram próprias à Filosofia Portuguesa: "*Pascoaes, percursor de Heidegger?*" e "*Pascoaes, inesperadamente mais moderno que Sérgio?*" (1983: 48). São perguntas a que não pretendemos responder e que se nos afiguram até sem ela. São, para nós, problematizações, e não inquirições. O que nos interessa nelas não é determinar a verdade ou a falsidade do juízo em causa, mas captar o impulso de livre pensamento, mesmo indeterminado, que passa por elas. Perguntas como estas —que nos hão-de aparecer, frequentemente, ao longo do trabalho— não são para ter respostas, pelo menos respostas rígidas e monológicas. O ideal em problemas destes é que cada resposta encontrada tenha em si um grau de argúcia suficientemente inesperado e desenvolvido para poder contribuir para a sua própria irresolução, aprofundando a dificuldade que se acha na origem da sua formulação.

Isto não implica desatenção para com a situação canónica de Pascoaes. Não nos olvidamos que Pascoaes nasceu no mesmo ano de Hermann Hesse, escritor que de si mesmo disse ter nascido no crepuscúlo vesperal da modernidade, quando o livor de uma nova Idade Média, ou de um novo êxodo urbano, se adivinhava nas sombras

crepusculares do horizonte (*Traumfährte*, "Kurzgefasster Lebenslauf", 1973). Só que em Pascoaes, onde cada ocaso vesperal é uma nova alvorada, essa ambiguidade crepuscular, entre agonismo e classicismo, é muito mais problemática, a ponto de se afigurar insolúvel. O crepúsculo da modernidade em Pascoaes, a existir, pode ser sempre visto como uma pré-modernidade. Na insolvência dessa expunção passa afinal muita da natureza intervalar da sua literatura, o mesmo é dizer, muita da sua original e isolada modernidade. Esta não é só para nós a suprema dificuldade ou diferença da sua literatura; é-o também, e de outra forma, para uma crítica que se habituou a um conceito muito mais linear e rígido do moderno, quer dizer, um conceito sem surpresa nem desconhecido.

Deixamos assim de lado, sem esforço e sem nostalgia, a ideia muito mais divulgada, mas quanto a nós muito mais equívoca, do romantismo de Pascoaes, ou do seu neo-romantismo, que se arrisca a tornar-se num irrefreável estereótipo de leitura, caso continue a ser retomada sem o devido cuidado e distância, —a da sua própria modernidade. E tanto e de tantas maneiras se insiste na modernidade da literatura de Pascoaes, revolvendo o próprio conceito em causa, sem nunca contudo o superarmos, que se tese há ao longo desta leitura essa ela é: a da modernidade da literatura de Pascoaes. Trata-se, ressumantemente, de uma modernidade cheia decicatrizes, uma modernidade sem inocência, que perdeu todas as ilusões do inconsútil, nada devendo já a um paradigma cientista ou progressista, activo ou reactivo, muito em voga depois da primeira crise do romantismo. Esta outra modernidade estabelece-se, assim, muitas vezes para além do seu próprio horizonte de espera. Apesar disso, ela não se perverte por completo, não perdendo mesmo um elo de ligação com a sua primeira herança, a do baixo latim, depois da queda definitiva de Roma. A palavra significava aí o novo, o recente, por contraste com uma Antiguidade que, inconsideradamente, desaparecia depositada num sedimento cada vez mais subterrâneo. No moderno de Pascoaes é também o novo, com tudo o que possa haver nele de diruptivo e até de errante, que nos interessa, mesmo que esse novo esteja já, quase sempre, para além da própria novidade. A progressão linear, sempre à procura da novidade, está afastada das concepções modernas de Pascoaes. O novo é instaurador de um corte que mina as concepções extáticas do tempo paradísico; mas não é forçosamente um equivalente de linearidade temporal. Prefere-se então, até em consonância com esse rasgão inovador, uma diáspora, uma errância temporal, cíclica e retornista, ainda que selectiva e porventura ascendente.

Esta concepção do moderno coloca, em relação a Pascoaes, um único problema: o de saber se o romântico é, então, o novo e o moderno. É possível que sim, mas só no seu

impulso inicial, o da revista *Athenaeum* (1798-1800). Aí, o clássico é, contraditoriamente, o novo, ou melhor o outro, exactamente como no século sexto quando a arte antiga acordou sob a forma de arte românica. Todo o problema reside em saber o que estamos a dizer quando falamos de romantismo. Dizemos Iena ou Viena (como pergunta Blanchot, 1989: 517)? É que se estivermos a falar do primeiro é bem possível que um Paul Valery ou um T. S. Eliot (e não só Pascoaes) sejam românticos.

A modernidade de Pascoaes como tese, então, deste estudo, tese que é necessário articular com o carácter pós-pessoano a que já nos referimos. Reconhecemos de imediato o que pode haver de incómodo e de embaraçante numa tese deste género. Sabemos bem que o hábito é falar, a propósito da literatura de Pascoaes, de culto do passado, mas esse embaraço não deve ser paralisante. Trata-se, porém, de uma tese que não é colocada, ou melhor embutida, enquanto tal no trabalho, mas que decorre dele como o seu sentir profundo. A leitura que fazemos da literatura de Pascoaes só ganha algum sentido a partir das questões que, em profundidade, se revolvem nesses lençóis. Não há, por isso, outra demonstração possível da modernidade da literatura de Pascoaes a não ser a sua própria formulação. O que me parece importante de acautelar aqui, neste patamar de entrada, quando a moda cultural continua a ditar cruelmente a lei do moderno, e todos têm o pavor terrível de se verem suspeitos de passadismo, desmascarados no seu esforço sempre insuficiente deparecerem contemporâneos, é o moderno contra o moderno, o moderno contraditório que a época, na sua modernolatria (como tendência geral dominante), não queria, não podia e nem sequer ousava esperar. O que aí está em causa não é uma cedência fácil ao gosto do tempo, mas antes o seu contrário: a soberana autenticidade de uma novidade ou de uma irreverente e irrequieta leitura solitária.

Temos a impressão de deixar aqui aos vindouros uma ferida aberta, insanável por muito tempo. Que é, de facto, uma releitura revulsiva de Pascoaes, e de toda a sua contemporaneidade portuguesa, senão uma intorneável incisão por onde tudo se pode desmoronar? À medida que se for captando a distante e desacompanhada novidade da literatura de Pascoaes, compreender-se-á também a importância de se revisitar criticamente o mais recente passado literário português, aquele que se prende com a modernidade. O que aí se arrisca a declinar, e até a desaparecer na distância do horizonte, por muito que isso hoje se nos afigure imprevisível, é um modernismo de escola, hipertenso e rígido, moderno a qualquer preço, que tem sido o modernismo, obstinada e estrategicamente, valorizado por um procedimento mortificado pelo terror de se ver acusado de culto pelo passado. O moderno em Pascoaes não tem, preconceituosamente, qualquer receio do passado nem mostra qualquer rispidez na

afirmação do futuro. A literatura de Pascoaes empenha-se em apresentar, e essa é uma das suas inovadoras lições, auroras que são vespertinas e formas defuturo que são inesperadas configurações do passado. É por isso que o seu moderno é ricamente contraditório, encontrando-se, muitas vezes, onde menos o atendíamos. Ele é moderno além daquilo que vulgarmente esperaríamos.

As atitudes que nos orientaram, entre a descrição e a interpretação, a exegese mais ou menos fiel, denatureza especulativa, e a hermenêutica criativa, onde se sente a presença do mercurino e volátil intermediário, excluem, de qualquer modo, a aproximação judicativa e sobretudo o juízo de valor, pelo menos de forma sistemática ou programática. As apreciações judicativas sobre a literatura de Pascoaes, sobretudo a partir do tópico saudosista, têm sido tantas, apresentando por vezes tão séria gravidade, até por desconhecerem aquilo de que falam, que não podemos escapar, ao tratarmos da didáctica de Pascoaes, ao comentário judicioso de algumas. Mesmo assim, o nosso propósito não é esse. Mais que a literatura de Pascoaes interessa-nos a literatura *em* Pascoaes. Ademais, as limitações do juízo de valor em literatura, ou as ilusões da crítica literária sentenciosa, não são uma novidade e José Marinho explorou já, de forma serena, lúcida mas exaustiva, o problema das insuficiências cognitivas e cogitativas do juízo em geral (1976: 243). A liberdade e a fidelidade, a riqueza e a exactidão, as associações periféricas e os roteiros descritivos, requerem uma atitude compreensiva. Mais que a necessidade de ajuizar em termos de verdade ou de valor um texto, é a necessidade de o compreender que está para nós em causa, mesmo que essa compreensão se faça no silêncio e mesmo que, em última visão, e sem qualquer intenção fideísta, seja possível amar o que não se compreende. Na literatura hagiográfica de Pascoaes, sobretudo no *Santo Agostinho*, sublinha-se, com veemência, a importância do absurdo, numa tensão sempre excessiva entre o que exaltadamente é para amar e o que, mesmo esforçadamente, não é para compreender. A ignorância que possa haver no momento dessa resistência não é inculta, mas douta.

A significação de uma obra não é coisa pesada e visível que se meça ou julgue, mas antes um espírito subtil e inefável que, existindo para e por amor, é possível, através de paciente e animado labor de leitura, revelar ou condensar. Mais do que presença, ele será sempre aparição. O que se propõe aqui assim, antes e depois de tudo, é uma travessia dos textos de Pascoaes não subordinada a nenhuma linha analítica, mas recebendo auxílio de todas elas. Só esse ecletismo, desiludido com o espírito sistemático (sobretudo se de índole totalitária), parece garantir a nossa liberdade.

De qualquer maneira, e por muito elástica que a nossa faculdade de captação seja, não alimentamos ilusões de poder exaurir ou secar com ela as potencialidades

significativas dos textos de Pascoaes, mesmo daqueles que mais detalhadamente vamos ler. Mais que um objecto —do autor à obra—, interessa-nos um sujeito, mas um sujeito como outro, cuja infinidade já não pode ser apreendida. A leitura animada por associações periféricas mais que secar ou determinar as significações do texto, humedece-as e indefine-as, quer dizer desenvolve-as e multiplica-as. As conexões são infinitas, as dobras dos textos intermináveis. Por muito que desdobremos, temos sempre o dobro para desdobrar. Adiamos o encontro à semelhança de Penélope, a deusa tutelar deste nosso exercício. Reclamamos o direito de nunca chegarmos ao porto. O caminho interessa-nos muito mais que a chegada, e estamos, por isso, interessados em adiar infinitamente esta. O movimento para nós é contínuo, mesmo se nessa não interrupção o que pretendemos é a sua própria suspensão. Consideramos, pelo menos na ordem expressiva de uma especulação abíssica, a literatura de Pascoaes um mundo de tal ordem vasto, que nunca encontrará o seu Magalhães decisivo. Somos nautas condenados ao fracasso, e só este nos alimenta. A nossa situação é ambígua: o que, à partida, podia inscrever um sinal de frustração nas nossas páginas, acaba por ser a nossa melhor garantia. É o signo de Penélope que nos assegura a continuidade da aventura (e) do desejo. O que por aqui adeja é uma moral hedonista, comprazendo-se no seu próprio labor adâmico, ou uma fórmula barthesiana, pondo definitivamente de lado o poder, e salvaguardando algum saber, alguma sabedoria e sobretudo um máximo possível de sabor. Esta topofilia das paixões internas, secretas e silenciosas, não nos parece necessariamente inconciliável, antes pelo contrário, com a recepção académica, a quem primacialmente se destina o nosso estudo.

O facto de sabermos certas zonas da obra de Pascoaes inescrutáveis não impede, porém, de projectarmos um trabalho de carácter enciclopédico, uma espécie de círculo das ciências ou dos saberes relativos aqui a três importantes partes da obra, e que, um dia, se poderá mesmo alargar a toda ela. Este propósito não nos parece, por sua vez, incompatível com a brevidade e a síntese do conhecimento. Entre a necessidade de circular a obra dePascoaes, cingindo-a numa vasta cinta de saberes, e a de sintetizar ou economizar nela o supérfluo, condensando o saber que mais importa, muitas vezes um vazio indeterminado, acabámos por ter como modelo não só a enciclopédia e o dicionário, mas sobretudo o romance como macrotexto, extensa narrativa cíclica, que não se limita a ser uma história mas aspira a construção cosmológica. Neste sentido, este trabalho, preferindo a espira ao círculo, é para ser lido como um romance e não tanto como uma obra crítica, enciclopédica ou não. No fundo, o que se pretende aqui fazer é, com aquela objectividade que Hegel entreviu no volume dedicado à "poesia" da *Estética* como misto deverdade assumida e de fingimento consciente (trad. Álvaro

Ribeiro, 1980: 133-135), o romance biográfico da obra do autor de *Marános*. O referente que este romance pretende assim reconstituir, e como todos os romances sem a ilusão cega de estar a dizer a verdade, é a literatura de Teixeira de Pascoaes.

Notas

1. Joaquim de Carvalho no texto "Reflexões sobre Teixeira de Pascoais"(sic) —comentado, deresto, por Mário Cesariny (*OTP*, 5, 1987)— apontou para esta mesma unidade da poesia dePascoaes quando avaliou o pensamento filosófico do autor como eminentemente poético, o que não acontece, segundo Carvalho, nem mesmo com Antero ou Fernando Pessoa. Diz o autor de*Leão Hebreu Filósofo* : "*(...) o poeta de* Maranus (sic) *foi até hoje o único poeta português no qual o pensamento filosófico se constitui simultaneamente com o poetar (...).* " (*Obras Completas de Joaquim de Carvalho* , vol. V, 1985: 83). Esta afirmação tem sinal idêntico à de Mário Cesariny.

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

PRIMEIRA PARTE

1. O TEXTO NARRATIVO

A apreensão da modalidade a que um texto pertence faz-se em primeiro lugar pelo conhecimento do seu radical de apresentação, categoria estabelecida por Northrop Frye a partir da enunciação do texto em causa (Aguiar e Silva, 1991: 375-380), e que alguma coisa tem a ver afinal com a interpretação platónica da enunciação poética adiantada no Livro III de *A República*. O texto narrativo é assim, para nós, todo aquele que recorre a uma enunciação mista, em que tanto falam as personagens como o sujeito da enunciação, ou, em termos de radical de apresentação, aquele que apresenta um narrador que relata uma história onde por vezes agem, de modo directo, as personagens (Aguiar e Silva, 1991: 599). O modo particular de enunciação verbal do texto poético narrativo, ou o seu fundamento retórico distintivo, aparece apoiado por uma objectivação do mundo exterior, que contrasta com a subjectividade característica do modo lírico. García Berrio (1989: 29) considerou a antinomia subjectivo-objectiva com que Hegel abordou a questão dos modos poéticos, e que, de resto, se encontra já na pertinente reflexão substancialista de um F. Schlegel, a justificação decisiva, decerto ao nível ontológico, da tripartição técnico-formal dos modos. As características formais da enunciação não podem, parece-nos, ser desligadas da sua substância. Daí que as características formais da enunciação do modo poético narrativo, modalidade muito marcada por um radical de apresentação particular que mistura a voz das personagens e a do narrador, se nos apresentem directamente solidárias com as distinções semânticas de diferenciação e de objectivação, pois tais traços não podem senão decorrer de uma enunciação que privilegia os diálogos independentes das personagens.

Parece-nos, todavia, que o texto narrativo, por questões internas que se autonomizam, não se resume apenas à articulação de uma enunciação diversificada com uma objectivação do mundo exterior, mesmo que seja neste domínio que se abre a sua área de estudo mais fértil e eficaz. Essa área é a da narratologia. Se o estudo dos

outros dois modos poéticos de enunciação não deu origem a nenhuma área particular de aprofundamento, qualquer coisa como uma liricologia ou uma dramatologia (distinta da dramaturgia do espectáculo cénico), já o estudo da narrativa poética (que se diferencia da narrativa não-poética não tanto pela ficcionalidade mas mais pelo seu carácter disjuntivo, diferido ou defectivo) delimitou e fez deflagrar uma zona de estudos particularmente fecunda e feliz, a narratologia, que aceitamos como adequada e conveniente ao estudo do texto narrativo, posto mostremos muitas reservas em a qualificar de ciência. Encaramo-la mais como teoria que como ciência, e teoria não no sentido de sistema mas no sentido duplamente original devisão ou de"*contemplação de ideias* " (Álvaro Ribeiro, 1955: 56). Aceitando o contributo teórico da narratologia, mas não concordando que o conhecimento dos textos poéticos narrativos possa ser reduzido ao produto de uma ciência gramatical explicativa, tomamos como apropriada e fértil a conhecida distinção entre o "*discurso*" e a "*história*" de G. Genette (s/d., 27-30), retomada entre nós por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1987: 105-106). Afigura-se-nos que uma tal distinção, entre os conteúdos e a expressão desses conteúdos, não só não nega a sua mútua e criativa relação, como se mostra eficiente na descrição e até na compreensão de articulações distintivas e características da narrativa, sem precisar para isso de ser impeditiva de outras leituras, sobretudo de tipo semântico. Mesmo assim, não podemos deixar de dizer que é, muitas vezes, a indeterminação modal destas últimas leituras que nos interessa. Já vimos que um texto, quando o é, nunca chega verdadeiramente a pertencer nem a um modo nem a um género.

Se o estudo daquilo que Genette chama de *história*, e que muito tem a ver com os conteúdos relatados, e através deles com a noção tradicional de intriga, aparece centrado nas personagens, no espaço e na acção, podendo dar lugar a explicações temáticas demasiado restringentes, já o estudo do *discurso*, quer dizer os modos como o narrador dá a conhecer ao leitor a realidade evocada pelo texto, se nos afigura, mau grado os seus perigos de evicção, concurso indispensável para advertida compreensão da especificidade da narrativa poética e da sua defectividade. Uma narrativa cujo estudo se cingisse às categorias determinantes da história —personagens, espaço e acção— arriscava-se a deixar de lado aspectos nucleares da narrativa, restituindo-nos apenas um nó dramático que, mesmo nos casos em que a chamada representação mimética domina sobre a representação distanciada, se mostraria frívola e grosseiramente esquemático e sobretudo demasiado incompleto, pois até nos casos extremos de narração objectiva os problemas inerentes ao narrador e ao seu discurso não deixam de se fazer sentir. Caso tais questões não existissem estaríamos ante um

drama, onde a acção (ou *mito* em linguagem aristotélica) ocupa lugar preponderante ou mesmo exclusivo, e não ante um texto poético narrativo.

O discurso, na acepção de Genette, é o modo como o narrador dá a conhecer ao leitor a história, e o seu estudo centra-se, segundo o autor gaulês, nas categorias do *tempo*, do *modo* e da *voz*, categorias específicas que dão lugar ainda a subcategorias que, por sua vez, ainda se subdividem.

O primeiro conjunto pode ser sumariado do seguinte modo: o tempo estuda as diferenças entre o tempo da história e o do discurso. Divide-se na *ordem*, na *velocidade* e na *frequência*. A ordem é o modo como os acontecimentos da história podem vir no discurso antes ou depois do seu verdadeiro lugar. A *velocidade* trata das não coincidências dos tempos da história e do discurso e a *frequência* é o número de vezes que ocorrem no discursos os acontecimentos da história. A ordem dá lugar, quando os eventos aparecem depois do seu verdadeiro lugar, às *analepses* e, quando aparecem depois, às *prolepses*. A velocidade relaciona-se com uma história mais lenta que o discurso, em que, por exemplo, cem anos são contados em três horas, ou com uma mais veloz, de discurso muito mais retardado, em que dois minutos da realidade são relatados em duas horas. A frequência, por sua vez, pode ser *singulativa* quando os acontecimentos ocorrem no discurso apenas uma vez; *iterativa* quando vários deles são elididos e referidos uma única vez; *repetitiva* quando eles ocorrem várias vezes. A velocidade do tempo do discurso, —maior quando implica narrativas quase sem história, menor quando carreia narrativas quase sem discurso—, liga-se a procedimentos técnicos da parte do narrador como a *cena*, a *digressão*, e a *extensão*, todos eles capazes de alimentarem um discurso mais longo que a história, ou o *sumário* e a *elipse*, sustentando, por sua vez, uma história mais extensa que o discurso. Tais procedimentos não deixam em nosso entender de ser solidários com questões relativas ao modo, e em particular ligadas à representação, pois é difícil conceber uma narrativa onde o discurso ocupe mais tempo que a própria história sem uma forte presença do narrador, quer dizer, de um modo de representação distanciada.

É então altura de arrostar com as questões relativas ao modo. O modo estuda as formas como a informação narrativa relativa à história é veiculada. Divide-se em *representação*, que é o modo de regular essa informação, e em *focalização*, que é a forma de a apresentar. A representação é *mimética* e *dramatizada*, regulada de acordo com a máxima participação das personagens, ou *distanciada* e *diegética*, ajustada não pelas personagens mas por um narrador falando indirectamente por elas. A focalização pode ser, por sua vez, *omnisciente*, quando a informação é veiculada por um narrador com conhecimento ilimitado; *interna*, quando é restringida ao que diz e

pensa uma personagem de conhecimento limitado; *externa*, quando a informação é reduzida à apresentação exterior material das coisas e das personagens. Se a forma de apresentar a informação —dividida sobretudo entre uma informação restrita a uma personagem ou ilimitada a um narrador— acarreta necessariamente uma maior ou menor participação do narrador na história e no discurso, parece-nos clara então a solidariedade da focalização com a representação, pois também ela está dependente, nas suas duas modalidades, à maior ou menor presença do narrador ou das personagens. Assim, uma focalização omnisciente, que não dê lugar a variantes significativas, acaba por implicar uma representação distanciada, em que as personagens têm muita dificuldade em se autonomizarem à boca de cena. De igual modo, uma focalização interna, desde que maioritária e consequente, dominando por completo a forma de apresentar os acontecimentos, é correlata de uma representação dramatizada, em que as personagens têm a necessária autonomia para nos garantirem por si a apresentação dos eventos.

Sumariemos finalmente os aspectos respeitantes à voz. A voz ocupa-se dos problemas relativos à enunciação do discurso narrativo. Reparte-se pelo *tempo*, que põe em relação a altura em que ocorre o discurso e aquela em que ocorre a história; pela *pessoa*, que estuda a posição ocupada pelo responsável da enunciação; e pelo *nível*, patamar em que se situa esse mesmo responsável. O tempo pode ser *ulterior*, quando o discurso é posterior à história; *anterior*, quando vem primeiro; *simultâneo*, quando acontece ao mesmo tempo; ou *intercalado*, quando começa depois de se ter iniciado a história mas não antes do seu fim. A pessoa, por sua vez, pode ser *heterodiegética*, se o responsável do discurso não participa na história que conta, *homodiegético* se ele participa, ou *autodiegético* se participa como protagonista. Finalmente, o nível é *extradiegético*, se o narrador é exterior à história, e *intradiegético*, se ele é uma personagem integrada na história. Não existe neste quadro nenhuma interacção necessária entre o nível e a pessoa, pois tanto um narrador participante na história como um narrador não participante podem ser exteriores a ela, encontrando-se ambos no seu primeiro patamar. De igual modo, um narrador intradiegético, assumindo a narração de uma história dentro da história, não tem necessariamente qualquer obrigatoriedade de nela participar seja de que forma for. As combinações de nível e de pessoa podem ser de todo o tipo, dando origem a quatro tipo de narradores diferentes.

O primeiro a que Genette chama de *heterodiegético-extradiegético*, caracteriza-se por não participar na história e ser exterior a ela. É o caso do narrador de *Os Lusíadas*, aquele que se propõe logo na proposição do poema cantar "*o peito ilustre*

lusitano". O segundo, a que Genette chama de *homodiegético-extradiegético*, participa na história e situa-se no seu exterior, como acontece com o narrador do enigmático e muito moderno romance de José Régio, *O Jogo da Cabra Cega*. O terceiro, o *heterodiegético-intradiegético*, perfila-se como sendo uma personagem da (primeira) história que toma a palavra para nos relatar outra história, na qual todavia não participa. Há exemplos deste tipo de narrador na obra *O Cavaleiro da Dinamarca* de Sophia de Mello Breyner Andresen, como o mercador de Veneza que conta a apurada história de Guidobaldo e Vanina e o amigo do banqueiro Averardo de Florença, Fillipo, que conta as histórias de Giotto e de Dante. Segundo o autor do *Discurso da Narrativa* o paradigma deste tipo de narrador, resultante da mistura de um narrador de segundo nível com um narrador que não participa na história, encontra-se em Xerazade, narradora intradiegética que relata histórias das quais está ausente, no fabuloso livro *As Mil e Uma Noites*. Finalmente temos o tipo *homodiegético-intradiegético*, resultante da fusão de um narrador de segundo nível com um narrador que participa na história que conta. É o caso do principal narrador de segundo nível de *Os Lusíadas*, Vasco da Gama, que acaba por aparecer implicado no seu próprio relato ao rei de Melinde (Cant. IV-V).

Resta-nos dizer, depois desta rápida sumarização das principais categorias do discurso da narrativa, que o modo narrativo tal como o encaramos aqui, como uma grande categoria abstracta, sem vínculos históricos, tem necessariamente categorias cronologicamente situadas, diferentes entre si, que actualizam no tempo a forma atemporal dessa modalidade. Sendo os modos elementos constantes e universais, é de esperar que eles permaneçam hoje o que foram no tempo de Platão, o que efectivamente se verifica. Pelo contrário, sendo os géneros poéticos categorias históricas, sujeitas ao desgaste do tempo, presume-se que estejam adstritas a modificações, o que também facilmente se confirma. Todos os géneros a que o autor de*Timeu* se refere no Livro III de *A República*, e que eram decerto os géneros mais divulgados no período clássico grego, desapareceram quase por completo vinte e quatro séculos depois. A epopeia não é mais o género narrativo predominante dentro do seu modo; foi quase inteiramente substituída pelo romance, a novela e o conto, géneros de que Álvaro Ribeiro nos deu em português uma curiosa e substancial teoria pessoal (1957: 242-246, 265-266, 301-307). Os géneros poéticos narrativos em vigor hoje em dia, muito dependentes da própria criatividade inovadora, e devendo por isso a sua actualização muito mais à dinâmica pessoal que à memória e conservação dos hábitos literários, não se resumem, porém, ao romance, à novela e ao conto, mas estendem-se a outros géneros que contemplam a narratividade do modo em causa, a saber a

biografia, a autobiografia, o diário, a hagiografia, o livro de viagens, ou o de memórias. Todos estes géneros cumprem as distintivas marcas da narratividade, mas nem todos eles contemplam o pacto ficcional entre autor e leitor (Carlos Reis, Ana Cristina Lopes, 1987: 181), como manifestamente acontece com a biografia, a hagiografia, a autobiografia, o livro de memórias ou o diário.

Teixeira de Pascoaes, sobretudo conhecido como autor lírico de compassivos e mediúnicos poemas em verso, praticou todos estes géneros do modo narrativo, com exclusão apenas do diário. Foi mesmo em dois destes géneros —a biografia e a hagiografia—, que ele logrou, com a sua tradução para as principais línguas da Europa central (alemão, holandês e húngaro), tocar um público muito extenso, em nada comparável com o reduzido círculo que em Portugal lia os seus extensos poemas líricos, quase todos eles editados em diminutas edições privadas ou de fraca expressão mercadológica.

A extensão ou a profusão do modo narrativo na literatura de Teixeira de Pascoaes, com um corpo detextos que ultrapassa as duas dezenas, tocando praticamente todos os géneros poético-narrativos conhecidos, e incluindo até obras e textos inclassificáveis nos géneros mais vulgar e consensualmente aceites, coloca alguns indeclináveis problemas introdutórios. Em primeiro lugar, e retomando alguma coisa do que já anteriormente adiantámos, aponte-se para a imprecisão e a falta de rendimento teórico da distinção entre poesia e prosa (ver discussão do problema infra, Parte I, cap. 2). Tal distinção não serve como instrumento de delimitação modal dos textos de Pascoaes, nem se mostra pertinente para qualquer indagação classificativa dentro da modalidade narrativa. O primeiro impulso, caso não estivéssemos alertados para o vasto significado que a palavra *poesia* recobre, seria aproximadamente considerar as obras em verso de Pascoaes como pertencentes ao modo lírico, já que o verso facilita naturalmente algumas das características estruturais desse modo, e as obras em prosa como fazendo parte do domínio do texto narrativo ou do didáctico.

Trata-se, porém, de uma tendência de leitura insustentável, pois reconhecidamente existem, e desde há muito, poemas narrativos em verso, inclinação que a obra de Pascoaes seguiu. Textos em verso como *Marános* ou *Regresso ao Paraíso* não têm, de facto, distintivos técnico-formais próprios do modo lírico, apresentando antes traços bem característicos do modo narrativo, como o radical de apresentação, as categorias elementares da história, e ainda, o que é mais, os processos típicos do discurso do narrador. Curiosamente esses dois poemas, que indiscutivelmente integram a modalidade narrativa, e a que se poderia acrescentar *O Doido e a Morte*, afiguram-se-nos de classificação muito difícil ao nível dos géneros conhecidos, pois

ficam além ou aquém do poema épico clássico, cujo modelo não pretendem imitar, nem imitam, mas com o qual têm, mais por afinidade acidental que por voluntária pretensão rebuscada, algum afastado parentesco[1]. De igual modo, não é possível alimentar a ideia de que as obras em prosa se agrupem, invariável e incontestavelmente, debaixo das rubricas da didáctica e da narrativa, pois também, neste caso, existem textos de Pascoaes escritos em prosa cujos traços de identificação são, claramente, líricos.

Em segundo lugar, indique-se a forte indeterminação de muitos textos do autor, ou seja, o seu carácter refractário a um género bem determinado, e até o seu hibridismo de modalidade, cujo paradigma parece ser o livro em prosa *Verbo Escuro* (1914), constituído por trinta e um textos autónomos entre si, alguns líricos, como o magnífico poema em prosa "A Noite Lusíada", cujas sombrias e muito subjectivas marcas remetem inquestionavelmente para a lírica anterior do autor, e outros narrativos. A indeterminação, a margem pouco fiável dos traços distintivos de um texto, em geral a partir de combinatórias múltiplas e híbridas, complica-se ainda mais quando a fragmentação textual, típica de um livro como *Verbo Escuro*, é substituída por uma unidade inteiriça, dando lugar a um único texto, como *Santo Agostinho* (1945) ou *Senhora da Noite* (1909), este em verso e o outro em prosa. Nem todos os leitores estão dispostos a aceitar o *Santo Agostinho* como uma biografia narrativa (Maria das Graças Moreira de Sá, 1992: 290), preferindo antes, e não sem algumas boas razões, um estatuto didáctico-filosófico para o livro. Essa flutuação classificativa de um livro como *Santo Agostinho* é, a nosso ver, a sua riqueza. Aceitamos que o livro de 1945 é um livro formalmente muito próximo, pelo menos ao nível da enunciação, de *O Homem Universal*, que, sem rebuço, classificamos à margem dos textos narrativos de Pascoaes, mas, mesmo assim, acedemos em tratá-lo no modo narrativo e acordamos, com plena consciência da fluida relatividade da nossa opção, em inserir o *Santo Agostinho* dentro das hagiografias narrativas, seguindo deste modo os passos de Jacinto do Prado Coelho (*OCTP*, vol. I, 1965: 74), Mário Garcia (1976: 211, 232-236), e Maria das Graças Moreira de Sá (1992: 290-291).

Se o *Santo Agostinho* não satisfaz nenhuma das estratégias de natureza narrativa que se costumam atribuir às biografias, pois não encontramos nele

---

1 . Sobre o carácter insignificativo de Pascoaes escrever em prosa ou em verso é de ver a facilidade com que ele converteu em verso um livro inicialmente escrito em prosa, *O Pobre Tolo* (1924), e a prontidão fácil com que poderia ter reconvertido outros, como *O Homem Universal* . Maria da Glória Teixeira de Vasconcelos disse a propósito: "*Numa certa época da sua vida, Pascoaes deixou de fazer versos e passou a escrever prosa, mas nunca deixando de ser poeta. Escrevendo prosa, fez sempre poesia.* " (1971: 63).

praticamente nenhuma técnica de caracterização da personagem, a não ser meramente residual ou apendicular, nem tão pouco tratamento significativo de tempo, espaço ou acção, caracterizando-se o livro por total ausência de história, o que decerto não escapou ao autor que o subintitulou de "*comentários* ", tem mesmo assim aos nossos olhos motivos suficientemente fortes para justificar esta nossa opção, que, de resto, não nos parece líquida e incontestável, e muito menos exclusiva. Nem todas as biografias, hagiográficas ou não, se demarcam pelo uso de estratégias de índole narrativa, podendo aceitar-se exemplares do género de tipo puramente cogitativo ou ensaístico, fora de qualquer dinâmica factualista, a que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes chamam de biografia analítica (1987: 46). O caso de *Santo Agostinho* é exemplar da labilidade dos modos em Pascoaes, cujas fronteiras são móveis e transitórias, mesmo até arbitrárias como acontece no livro de 1945, e da profunda ambivalência de alguns dos seus textos, marcados sempre por uma sombra de névoa que lhes vela as fixas formas, lhes pui a proximidade dos horizontes e lhes apaga as raias rígidas. Esta labilidade liga-se às características do texto narrativo de Pascoaes, que sumariamente se caracteriza, sobretudo na prosa, por um predomínio do discurso sobre a história, do narrador sobre as personagens, do distanciamento sobre a dramatização, ou dos comentários sobre a acção, tudo distintivos que perigosamente aproximam o seu modo narrativo particular do texto didáctico-especulativo ou mesmo do texto filosófico. Neste sentido, o *Santo Agostinho* não faz senão radicalizar em extremo os processos mais pessoais da narrativa em Pascoaes, tornando-se mesmo num dos seus textos narrativos modelares.

O caso do poema em verso *Senhora da Noite* é diferente. Apesar dos traços narrativos diferenciadores, com o recurso ao diálogo e a caracterização das personagens, este extenso poema dificilmente pode caber, em nosso entender, no macrotexto narrativo de Pascoaes. A intrínseca e muito intensa subjectividade deste poema, todo ele feito de sortílegas imagens e de ritmos esfuziantes e encantatórios, que parecem pouco depois ter servido intertextualmente ao vivacíssimo Álvaro de Campos das odes, acaba por, despercebidamente, delir as marcas da enunciação narrativa, aliás débeis, apagando-as até aos olhos do leitor desprevenido. A conhecida "Elegia" de *Vida Etérea*, que tem idênticos sinais de enunciação narrativa, anda muito próximo deste estatuto ambiguamente lírico de *Senhora da Noite*. Tanto as indeterminações textuais demodo, deixando à mostra um discurso ambivalente nas fronteiras do lirismo (*Livro de Memórias, O Bailado, Verbo Escuro, O Pobre Tolo*), ou da didáctica (*Santo Agostinho*), como as indeterminações textuais de género, deixando a claro um discurso narrativo profundamente escorregadio e incómodo, sem paralelo, constituem aos nossos olhos

um cativante motivo do macrotexto narrativo do autor, e um daqueles que melhor denuncia, sem querer, a sua forte e atlética originalidade. Num terreno tão instável, as metamorfoses textuais são rápidas e frequentes, desbloqueando ou anulando as leituras rígidas e totalizantes. Vamos falar da narrativa em Pascoaes, e dos seus géneros, mas, desde já, precisamos de estar atentos a outra coisa. E não será precisamente essa outra coisa, não dependente de géneros e de modos, que nos interessa? É bem possível que sim, mesmo que para isso seja necessário falar daquilo que só secundariamente nos interessa.

E isto assim é, porque tanto os modos como os géneros não são para nós essências estéticas a que o texto tenha, normativamente, de obedecer, com enquadramentos estáticos e estáveis, mas sim momentos mesmos, e por vezes recuados, da criativa dinâmica da poesia. O trabalho de leitura de um texto não está traçado à partida. O próprio texto salta de fronteira para fronteira, quer dizer, não está nunca, definitivamente, escrito. Se assim não fosse, como poderia um texto como *Santo Agostinho* ser inclassificável?

2. ROMANCES EM VERSO

Consideramos aqui romances em verso os dois longos poemas de 1911 e 1912, *Marános* (1) e *Regresso ao Paraiso*. A designação de"*romances em verso*" foi-nos inspirada pelo próprio autor, que a usou, a propósito do poema de 1911, em carta a Miguel de Unamuno (de 8. 12. 1910). Diz ele : "*Tenho no prelo um romance em verso intitulado —Marános— que é o herói principal.* "(*OTP*, 3, 1986: 34). As características técnico-formais de *Regresso ao Paraíso*, poema que Pascoaes se escusou a classificar, aproximam-no de *Marános*, deixando-nos a possibilidade de uma ordenação congénere para os dois poemas. Aceitamos a designação de romances em verso para os dois longos poemas não (apenas) por ter sido proposta pelo seu autor, visto não considerarmos a intencionalidade própria da obra como obstáculo inamovível, mas por se adequar enquanto classificação à leitura que fazemos das características gerais de ambos os textos, publicados e provavelmente escritos pela mesma época (2). Hernani Cidade (in *Dic. de Lit.*, dir. J. do Prado Coelho, vol. I, 1978: 294) considera os dois poemas de Teixeira de Pascoaes fora do âmbito da lírica, aceitando-os mesmo comentar num verbete respeitante à épica. Não pretendemos negar que os dois textos de Pascoaes transcendam a intimidade subjectiva do sujeito e se posicionem de um ponto de vista intencionalmente nacional, e isto porque o primeiro aparece explicitamente sentido como elemento catalítico do renascimento de Portugal, e o segundo advoga um renascimento universal por intermédio de um valor tipicamente português. Parece-nos, contudo, excessivo afirmar directa ou indirectamente que estamos ante dois poemas épicos, mesmo que poemas épicos tardios ou seus sucedâneos.

Segundo a leitura substancialista de Hegel, as situações que mais convêm ao poema épico são as situações de guerra (1980: 150-153), com exclusão evidente das guerras civis que têm um carácter mais trágico que épico. São elas, as guerras entre os povos, que permitem a afirmação do heroísmo que está na base do género. Ora nem *Marános* nem *Regresso ao Paraíso* apresentam clássicas situações de conflito bélico,

posto o segundo com a sua fisionomia religiosa, aliás bem reiterada pelo autor (*OCTP*, IV, 1968: 33-34), possa assumir a expressão latente de luta entre dois princípios, o do Bem e o do Mal, volvendo-se desse modo no palco deuma guerra pouco comum entre legiões satânicas e hostes celestiais. Nesse sentido, *Regresso ao Paraíso* retoma alguma coisa do poema épico de tema religioso, cujos exemplos maiores e mais divulgados são a *Divina Comédia* de Dante, *O Paraíso Perdido* de Milton, e a *Messíada* de Klopstock. Se o poema de 1912 apresenta efectivas relações temáticas com uma parte da tradição épica europeia, aquela que elegeu a queda original do Homem e da Natureza como tema heróico, o poema de 1911, preferindo o assunto do amor, aparta-se desde o princípio da temática clássica do poema épico, justificando inteiramente a sua classificação como romance em verso. Esta mesma classificação aplica-se também, do nosso ponto de vista, a *Regresso ao Paraíso*, não nos parecendo que o parentesco de tema entre este poema e uma parte da tradição épica ocidental seja por si só suficiente para o classificar enquanto tal.

Além disso, não cremos que a designação de romance em verso contrarie a de poema épico, pelo menos de modo absoluto, dando mesmo lugar a alguma indeterminação. Hegel, que define lapidarmente o romance como a "*epopeia burguesa moderna*" (1980: 190), adianta que o tema que mais convém ao romance é o amor, sobretudo entendido como conflito entre a individualidade e a circunstância social, no que foi seguido entre nós por teorizadores do género poético em causa, como Álvaro Ribeiro (1957: 265-266) e Amorim de Carvalho (1947: 39). Segundo o autor da *Estética* o declínio do poema épico depois do renascimento e o seu posterior desaparecimento a favor do romance deve-se em primeiro lugar à natureza da realidade da vida moderna, mormente à dificuldade desta em oferecer temas adequados ao heroísmo épico. As duas únicas grandes excepções devulto seriam Milton e Klopstock, e mesmo assim tanto num como noutro o tom épico e homérico perdia força a favor de um tom didáctico-moral, muito mais filosófico que heróico. As diferenças entre os dois géneros, romance e poema épico, não se estabelecem assim tanto, quer-nos parecer, a um nível dos processos de realização narrativa, mas muito mais a um nível temático. Daí que, mesmo reconhecendo a existência de elementos épicos nos dois longos poemas narrativos de Pascoaes, sobretudo no miltónico poema de 1912, não nos custe classificá-los a ambos de romances em verso, romances estes que, logo pelo facto de não terem sido escritos em prosa, têm, axiomaticamente, muito pouco a ver com o romance tal como, profanamente, o entendemos hoje.

Com a designação de romance em verso, colhida, de resto, no esforço crítico do próprio autor, pretendemos lembrar as faustosas características técnico-formais dos

dois textos e ainda o seu rosto disruptivo e semioclasta, com flagrantes zonas de indeterminação em relação aos modelos mais em evidência da poética clássica ou moderna. A perplexidade fundamental destes dois textos de Pascoaes é a melhor garantia da sua independência e inovação. A designação de romance em verso, que se pretende em primeiro lugar de execução funcional, tem, pelo menos, a enorme vantagem, quando adaptada a poemas como *Marános* ou *Regresso ao Paraíso*, de obstruir o sentido obsoleto que outros rótulos podiam anatematizar. Tais qualificações, remetendo-os para zonas de influência retardatária neo-romântica, senão mesmo de requentada ascendência neo-clássica, não correspondem, de modo nenhum, enquanto categorias descritivas, à sua sensível e original desenvoltura poética. Ora, o que interessa preservar no estudo de um poema é essa sua inesperada capacidade, e isto além das ordenações discursivas que sobre ele se exerçam.

2.1. Formas do Marão

A mais desatenta e superficial leitura do *Marános* chega para revelar que se trata de um poema narrativo, que se integra naquela modalidade enunciativa que Platão chamou de mista, e Aristóteles, divergindo dele, de narrativa impura. *Marános* , um poema de dezanove cantos com um total aproximado de 3420 versos, conta-nos a história de uma personagem com este mesmo nome —uma das obscuras hipóteses filológicas para a origem do topónimo português Marão—, ao longo de boa parte da sua vida. Marános é a princípio um ser irreal e fabuloso, sem história nem cronologia, que está envolvido pelas enevoadas e lendárias marcas temporais de um tempo mítico-simbólico (*OCTP*, III, 1967: 163). Este tempo mítico, com alguma afinidade com o tempo épico-heróico, e lembrando muito a cronologia irreal dos livros decavalaria medievais, torna-se linearmente mais reconhecível à medida que a história de Marános se reconverte na história de um momento crítico, o do amor, passando das transcendentes e assombradas regiões onde deparou com a aparição de uma Eleonora enfeitiçante (Cant.I) para os territórios muito mais fixos e corpóreos onde encontra, no canto seguinte, a tangível e rubente Pastora, que depois se metamorfoseia, já em pleno Marão, único espaço devidamente caracterizado do poema, no corpo não menos sensível e vivo da Saudade.

Trata-se, como se vê, de uma história de amor circulante entre Marános e três representações possíveis do feminino, —Eleonor, puro espírito ondeante e revel a qualquer figuração não absoluta, a Pastora, matéria ou substância encarnada, e

finalmente a Saudade, memória e mediação. Esta tripartição da fisionomia feminina não pode deixar de evocar um verso de Camões (*Os Lusíadas*, Cant.X, 89), que é decerto a epígrafe críptica deste longo poema de Pascoaes, numa relação dialogicamente significativa, a que já anteriormente nos referimos (3).

O encontro de Marános com a Saudade, a mais sincrética das três faces do feminino, encontro que se dá no canto sétimo do poema, representa para nós o momento em que o romance de amor se encontra com uma tradição, também ela provavelmente de origem camoniana, de averiguação da psique nacional, dando-lhe forma de exaltada revelação messiânica (1967: 217). É a partir desse encontro que se dão os eventos decisivos na história do poema: idílio amoroso entre os dois nas altitudes solitárias da serra, esse "*brônzeo altar, onde ardem as estrelas* " (Cant.V), e nascimento de um filho de ambos (Cant.XVII), que o anterior entusiasmo messiânico nos anunciara já como "*O Cristo da esperança e da beleza* " (id.). O nascimento do filho da Saudade é um marco temporal da história muito preciso. Ele permite-nos ponderar que entre o sétimo canto do poema, onde se dá o encontro entre um Marános nostálgico e comungante da perda e uma Saudade sensiva mas ausente do mundo, e o décimo sétimo canto, com o nascimento do apolíneo Cristo filho de ambos, decorre um arco temporal de perto de um ano, o necessário à geração de um humano, e onde têm lugar uma cadeia de episódios autónomos, de que destacamos o encontro na serra do Marão de Apolo e de Cristo (Cant.XI) e o aparecimento, fugaz e relampejante, numa rajada de lume, de um Quixote foragido e alucinado.

Estes episódios, embutidos com a sua independência no corpo principal da história, mais que uma concessão a temas gratos ao cosmopolitismo universal devem ser vistos como um louvor das potencialidades universalizantes dos temas portugueses. Cristo e Apolo fazem do Marão um outro Olimpo ou um outro Tabor mais congruente com o tolerante diálogo das partes desavindas; o Quixote vem às faldas da serra das planas terras da meseta prestar vassalagem à excelência extravagante da Saudade e da ausência, arrebatado preito de um anacrónico paladino que não se deixou enovelar no ardil dos tempos. A autonomia narrativa dos episódios, tão característica do poema épico como do romance, não põe em causa informações temporais precisas sobre o tronco principal da história, o de Marános, como na obscura fala final deste ao cavaleiro manchego (1967: 248), em que ficamos a saber que a Saudade, numa contracção de tipo mariânico, está concebendo contraditoriamente um filho carnal no seu corpo de Virgem. Os marcos temporais da história voltam a ser incisivos no décimo sétimo canto quando o narrador nos informa que o prodigioso filho do encontro da Saudade e de Marános crescia "*como a aurora*" (1967: 287), e no último em que "*Alguns*

anos passaram" (1967: 299). Estes anos, começados a contar desde a partida do gaélico Marános da serra, o que acontece depois do nascimento do filho no canto décimo sétimo, são os necessários ao crescimento e amadurecimento do menino, que no último canto, já adulto, se despede da mãe e parte também ele para o mundo dos homens, realizando os seus novos prodígios de Ungido. É por um tipo de representação distanciada, não dramatizada, muito do gosto dos narradores de Pascoaes, que somos informados do que assim se passa. Diz o narrador: "*Algum tempo depois, seu filho amado/ Disse-lhe adeus também./ (...)/ Ficou, sózinha, então na grande serra,/ A virgem da saudade, a glória, a graça,/ O místico esplendor da nossa terra,/ Sua Flor evangélica e divina.*" (1967: 300).

O poema termina com a morte do protagonista, com o encontro deste à boca de sombra com a sempre esquecida e sempre desejada Eleonor —o primeiro e mais perene rosto feminino, aquele que parece insolúvel—, e ainda com o regresso da sua sombra à serra onde habita a Saudade, que se revela no certeiro e cortante comentário final do narrador confreira da Eternidade. A temporalidade real do poema, que se adequa à vivência crítica do amor humano e aos passos da génese e do crescimento do filho da Saudade, tende nesses derradeiros instantes, de amor saudoso, a dissolver-se de novo numa madrugante neblina mítica sem contornos nem cronologia, que retoma, por simétrica inversão, o ocaso simbólico da parte inicial do poema. O tempo da história de *Marános* compreende nuclearmente o arco temporal necessário ao encontro de dois seres, à gestação do filho carnal da Saudade, e depois ao seu nascimento, crescimento e maturação. Enquanto se dá este sazonamento, típico dos processos cíclicos e cronológicos, as forças cósmicas da Natureza, crucificadas elas também na revolução cíclica do tempo, e mais aludidas que nomeadas, depositam nele as suas clamorosas esperanças messiânicas de redenção, numa evidente intertextualidade crística. É nesse arco temporal, saindo do mito enevoado das origens e das finalidades mais abstractizantes para entrar, sem qualquer enfatuação, na protrátil e escravizante história dos homens (essa em que eles foram, no início, condenados a fazer sangrar a dor), que os episódios mais revelantes e relevantes do poema têm lugar, numa assunção da vida natural e histórica, que clama, no entanto, pela sua remissão, e nos parece, visivelmente, interagir tanto com os grandes temas naturalísticos da cultura ocidental europeia como com os religativos da cultura bíblica. E nessa ambivalência não estará o poema, mesmo com a toda a sua bem visível esperança messiânica, para além deles? História e Deus que são, afinal, para Marános?

2.1.1. Prolepse e Profecia

Uma das marcas temporais que melhor se revela no discurso do poema de 1911 prende-se com a relação develocidade entre o discurso e a história. O crescimento do filho da Saudade, extensa fatia temporal que vai desde o seu nascimento à sua maturidade, altura em que volta costas ao celeste isolamento da serra, ocupa no discurso uma porção muito menos significativa que a meia dúzia de meses da sua gestação, onde têm, afinal, lugar os mais extensos eventos narrativos do poema. Os poucos meses da concepção do menino ocupam praticamente dez cantos do poema, do sétimo ao décimo sétimo, enquanto que os muitos anos da sua maturação ocupam no discurso apenas os três cantos finais. A desproporção é digna de registo, e chama a nossa atenção para a centralidade magna do evento materno na diegese do poema, e, através dele, para a assunção da historicidade humana pelas suas principais figuras, ainda que esta só venha plenamente a assumir-se no esvaziamento final, esse desfalecer da vida, quando se dá a imperceptível e inefável reintegração da substância no espírito ou, na simbólica linguagem do poema, o conhecimento de Eleonor por Marános.

Nesse instante, o heraclitiano rio da História, com os seus eventos desordenados e caóticos, formando um estranho caleidoscópio de incessantes e fugidias imagens, adquire um imprevisto e fulgurante significado cósmico, de superior ordenação e sentido, que não é, contudo, no caso do Pascoaes de 1911, o da plenitude das suas infinitas e incomportáveis combinações, mas antes o do seu atónito esvaecimento. Os processos usados pelo narrador para tornar, nos três últimos cantos do poema, o tempo do discurso tão curto como o verificado —e não tanto em relação ao tempo da história, que já é por si grande, mas tão só em relação ao tempo do discurso dos dez cantos anteriores— são os da sumarização e elipse. A sumarização está bem patente na forma como o narrador resume, no último canto, os vários anos de crescimento do filho da Saudade, e a elipse no remate do poema, quando o narrador deixa em branco tudo o que se passou entre um dos derradeiros eventos do poema, o volátil regresso em sombra de um Marános apagado, e o imediatamente anterior.

A ordem pela qual o discurso narra no poema de 1911 os acontecimentos da história, numa das articulações fundamentais entre a diegese e o discurso, é a da sucessão linear deles. Assinala-se, porém, uma importante anomalia, a antecipação proléptica de um dos acontecimentos centrais do poema, o nascimento do filho da Saudade, desde o canto sétimo, com a celebrizante e muito comovente exclamação de Marános na serra, transformada, nesse momento, em altar matrimonial (1967: 217). O

sentido antecipador ou entusiastamente messiânico da passagem será depois reiterado em outras passagens anteriores ao canto décimo sétimo.

"Ó Saudade! Ó Saudade! Ó Virgem Mãe,
Que sobre a terra santa portuguesa
Conceberás, isenta depecado,
O Cristo da esperança e da beleza!"

Em harmonia com esta antecipação, sustentando o seu significado envolvido, encontramos pelo menos uma outra antecipação, a de Eleonor nuamente se revelar a Marános, o que efectivamente acontecerá nos versos finais do penúltimo canto, numa inesperada coincidência da luz e da morte, da alma e do céu. Ora uma tal revelação, que será terminal e quase póstuma, está garantida de antemão em vários passos da história, como se pode ver nos derradeiros versos do terceiro e décimo cantos (1967: 183, 239-240). Estas antecipações de acontecimentos, muito centradas nas enunciações de Eleonor, dão ao poema o seu propalado significado profético-messiânico, bem conhecido, por exemplo, de José Marinho (1976: 226-227, 230-231, 236-238), e contribuem fortemente para a sibilina caracterização de uma Eleonor oracular, falando por sinais e aludindo muitas vezes a acontecimentos a ter lugar no porvir. Este tipo de ordenação, muito mais por antecipação que por retracção, nada tem a ver com a do discurso clássico do poema épico, que tem alterações canónicas, como o começo da narração no meio da história. O início do discurso no meio da acção, seguido logo depois por recuo explicativo, tornou-se um dos lugares técnico-formais do género épico, com raras excepções, como parece ser o caso de *As Histórias Babiloninas* de Jâmblico o Sírio, desvios que só confirmam a norma. A forma de ordenação do discurso interessa-nos no caso de *Marános* não por mera aplicação mecânica de uma grelha conceptual, nem tão pouco por confronto comparativo com o poema épico mais padronizado, mas como possibilidade de esboçar uma fisionomia formal para o poema, que seja especular da sua idiosincrasia semântica. Não estará essa especularidade, com subtil refracção de imagem, bem patente na articulação dos avanços formais narrativos com o complexo significado profetício do poema, bem como no esquisso de uma Eleonor furtiva, sagaz e vidente (4)?

2.1.2. Situação do Narrador

A situação discursiva do narrador do poema pode ser pressentida a partir do que anteriormente dissemos sobre a velocidade dos acontecimentos na história, pois existe uma palpável acção recíproca entre algumas das categorias respeitantes ao tempo do discurso e as características do narrador. Recordemos, antes mesmo de percebermos como se estabelece essa interacção, que anteriormente ao sétimo canto, onde se dá o sublime encontro de Marános com o mais sincretista dos rostos femininos do poema, as possibilidades de encontrar um tempo de história medido cronologicamente em dias, semanas, meses ou anos são praticamente nulas, o que não acontece como vimos depois do referido canto, em primeiro lugar devido ao acompanhamento da gestação cíclica e temporal de um ente. Há um lirismo preliminar (ou terminal), muito marcado por um alvorecer (ou por um entardecer) mítico e irreal, que só a posterior ou anterior assunção de uma historicidade marcada pela dor separativa e saudosa, mas também pelo seu amor, ultrapassa a favor de uma cronológica narratividade, cuja dinâmica presença é por agora o que nos interessa.

Assim, nas sequências em que o tempo do discurso predomina sobre o tempo da história —sendo sempre, porém, mais pequeno que ele—, podendo-se falar de ligeira tendência para a isocronia, é perceptível um narrador que está disposto a restringir o seu ponto de vista, saindo do discurso e trazendo à boca dele as personagens. Recorre para isso a processos que obliterem a sumarização, como a cena dramatizada, em que as personagens agem directamente na história sem excessiva mediatização do poeta-narrador. É o que acontece nos episódios já referidos de um tabular diálogo entre Apolo e Cristo e no de um Quixote cismático, prófugo, errante. Neles os diálogos directos são muito mais importantes que as falas indirectas do narrador e, por vezes, até mais extensos, como sucede com os monólogos sombrios do devaneador e quase saudoso manchego (Cant.XI), monólogos não isentos, porém, de grande e facunda solenidade. O mesmo tipo de representação, com tendência para a dramatização directa das personagens, aparece noutros episódios anteriores ao nascimento do desejado filho da Saudade, onde se perspectiva a grande modificação de velocidade no poema de1911, prefigurando de algum modo o irrevogável horizonte lírico, fosco e dissolvente, para onde ele precipita o seu remate. Entre os episódios que estão nessa situação, destacamos o encontro da Saudade e de Marános com o Outono (Cant.VIII: 220-226), quase todo ele constituído por extensas falas das personagens, entremeadas apenas por curtíssimas intervenções do narrador, que se limitam no essencial a introduzir as personagens. O encontro com o Outono, uma das curiosas tematizações naturalísticas do poema, inicia-se por um monólogo de Marános de alguma duração, que exibe bem a importância da representação mimética nesta passagem do texto.

Além deste recontro, em que a personificação da estação outonal é inteiramente feita com recurso dramático, refira-se ainda, com o mesmo expediente de representação, o complementar encontro com a Primavera (Cant.XVI: 281-284), e o mais desconcertante com o Bruxo-Pastor (Cant.XIV: 268-273). A representação dramática serve nestes casos não só para dar carne e voz a personagens delidas pela névoa da lenda ou da alegoria, e que parecem acabadas de sair de frias e enubladas regiões sem história, como para alongar o tempo do discurso através da representação dos acontecimentos em cena com propensão para a isocronia.

A interacção entre a velocidade dos acontecimentos na história e as características do narrador não se resume, porém, às sequências em que o tempo do discurso predomina sobre o da história. Nas sequências em que se dá o inverso, ou seja, nas passagens em que a narração de eventos demorando cronologicamente muitos anos é feita de forma rápida e num mínimo de discurso narrativo, como acontece a partir do canto décimo sétimo, deparamos com um narrador o mais interessado possível em retirar de cena as personagens, restringindo ao mínimo a sua directa intervenção, recorrendo para isso ao auxílio de sumarizações e de elipses. A representação torna-se inevitavelmente mais distanciada, economizando ao máximo a presença dos títeres, e levando a uma presença muito mais palpável do narrador, que o verso, propenso por natureza a liricar, debilita no entanto. O exemplo flagrante de aliança de uma sumarização dos acontecimentos com uma representação distanciada, com a retirada discreta das personagens e a sua substituição no palco pelo narrador, encontra-se na abertura do último canto (XIX: 299-300), onde vários anos nos são sumariados e filtrados, diegeticamente, em três estrofes por um narrador apostado em assumir uma omnisciência e uma presença toda poderosa à boca de cena. A sumarização do início do último canto tem ainda a favorecê-la uma frequência iterativa, em que muitos eventos da história são condensados numa única enunciação, que se enxerga no uso regular do pretérito imperfeito, um dos tempos mais adequados à sua expressão, pela ambiguidade que transporta entre o passado e o presente, e ainda pela imprecisão temporal. Esta frequência iterativa contrasta com a dominante singulativa das sequências narrativas que dizem respeito aos Deuses, ao Bruxo, ao Outono e ao cavaleiro da triste figura.

A situação do narrador não é, todavia, rígida ao ponto de não se encontrarem nos dez cantos que vão do sétimo ao décimo sétimo excursos digressivos muito pouco dramáticos, e que fazem de algum modo lembrar a situação mais característica do discurso narrativo pascoaesiano, cuja frutificação em suculentas polpas só há-de, no entanto, acontecer na caudalosa prosa romanesca da maturidade e da velhice. Também

nos três cantos finais do poema, onde a representação propende maioritariamente para a distanciação, com aquele fecho magistral da responsabilidade do narrador em que se afirma a consanguinidade da Saudade e da Eternidade (XIX: 303), se podem com facilidade encontrar exemplos de dramatizações. De qualquer modo, a aptidão congénita do poema aponta para um gosto aforístico-cogitativo, que é já, embrionariamente, bem representativo da futura inclinação da narrativa do autor. Estamos em crer que se o sentido profético-messiânico do poema de 1911 tem uma legibilidade formal nos adiantamentos das sibilinas e futurantes falas de Eleonor, também esta aptidão cismadora e especulativa de um narrador nada envergonhado de si mesmo não deve ser, em nosso entender, desligada do carácter filosófico e metafísico que os seus principais intérpretes lhe encontraram (José Marinho, 1976: 230-231; Joaquim de Carvalho, 1991: 13-14, 31). E isto que é heuristicamente válido para o primeiro grande texto narrativo de Pascoaes, diz afinal respeito a todos os outros que se lhe seguiram.

No limite destas notas de leitura do *Marános* de Pascoaes, queremos lembrar que um dos seus mais argutos comentadores —José Marinho— se queixou que a interpretação deste poema, onde se cruzam intertextos de proveniências diversas, estava por fazer (1976: 237). Paga a pena, pelo que isso representa de esforço compreensivo, e mesmo que esteja fora da dinâmica do nosso trabalho a citação transposta, reter aqui as palavras deste perspicaz e fino hermeneuta da nossa poesia e do nosso pensamento. Diz ele, com aquele estilo notável e inteligente, que tanto nos cativa pelo misto de discreção e lucidez: "*Não foi ainda gradativamente interpretada a simbólica das relaçõaes entre Maranos* (sic), *Eleonor e a Saudade, a presença magnificente da natureza essencial, a simbólica da frustração de Quixote e sua irreal aventura, e assim também o encontro de Cristo e dos deuses do chamado paganismo, bem como o sentido da redenção que do filho do Poeta inspirado e da Saudade se amplia e difunde para todos os povos e todos os homens.* " Não podemos saber o que José Marinho, vinte anos depois destas palavras, diria hoje do estado em que se encontra a hermenêutica do poema, que também nós reputamos, com ele, a "*forma excelsa da tradição messiânica portuguesa*". Foi nele que essa tradição veio morrer, num belíssimo cântico final, de que o próprio Pascoaes vislumbrou então a metamorfose.

O que verdadeiramente nos interessa, porém, nas palavras do autor de *Teoria do Ser e da Verdade* não é tanto o que elas constatam de falta, mas muito mais o que elas engenhosamente nos dão a conhecer, adiantando-nos em quatro ou cinco linhas todos os grandes tópicos essenciais do poema. Foram esses tópicos que nós próprios usámos como pistas nos dois trabalhos que anteriormente dedicámos ao texto. O que agora

escrevemos é um complemento dessa anterior indagação, e nunca a auscultação, em termos de recepção, do adormecimento ou não em que o poema jaz. Mais que a determinação definitiva do seu lugar —quer técnico-formal, quer histórico-literário—, interessa-nos a deslumbrante consciência de infinitude semântica que o poema nunca nos escusou, impulsionando em nós um desejo de liberdade infinita de leitura, que nos levou, por exemplo, a aproximar a Cabala hebraica das suas intenções mais específicas (1989: 57; 1992: 63-73), que seria, porém, despiciendo vício tautológico repetir aqui (5).

2.2. Revisitação do Paraíso

O registo narrativo em que *Regresso ao Paraíso* está escrito segue demuito perto o de *Marános* que sabemos ter sido maioritariamente concebido e composto entre 1909 e 1910, altura em que Pascoaes deve também ter começado a idear e a concretizar boa parte das sequências que vieram a constituir a primeira versão do texto (6), cujo significado se exerce mutuamente com o do poema de1911 (José Marinho, 1976: 237). *Marános* põe em jogo uma prosopopeia da Saudade com sentido interpretativo nacional, integrado no contexto da ruptura republicana de 1910, enquanto o poema de 1912 retoma um dos mais tradicionais e universais lugares da epopeia clássica, o da descida aos infernos, dando-lhe, no entanto, um sentido ascensional, o do redentor regresso ao Jardim, muito mais complexo do que poderia à partida parecer, e um sentido local ou português. Este sentido do particular é-lhe dado pelo papel central de uma Saudade de novo personificada, não agora em Virgem-Mãe, redentora do pecado de Eva, como acontecia no poema de 1911, mas em titânica Mnemósine capaz de reconduzir a humanidade ao Paraíso, libertando-a dos exasperantes e maléficos grilhões de uma idade de ferro, fogo e futilidade.

O cruzamento designificados contraditórios, convertendo o local em universal e o geral em particular, e até o Mal em Bem e o Paraíso em Inferno, é uma das marcas distintivas das significações textuais deste Pascoaes dos romances em verso, como será, deresto, detodo o Pascoaes posterior. Foi mesmo à luz desse traço retórico distintivo que Fernando Pessoa leu em 1912 o saudosismo do seu tempo —é verdade que muito subordinado metonimicamente nessa leitura a Teixeira de Pascoaes—, adiantando para ele uma significação paradoxal, a do trancendentalismo panteísta, cuja heraclitiana legenda ainda hoje surpreende pela capacidade depenetrar o mais fundo do mistério, " *A suprema verdade que se pode dizer deuma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo.* " (1986: 392).

2.2.1. Recuos e Redenção

A temporalidade do poema de 1912 é ainda mais irredutível à conversão cronológica que a do poema anterior. Neste encontrámos marcos temporais facilmente substituíveis por dias, meses ou anos, enquanto no poema de 1912 tais traços estão, dada a natureza da história, fora do seu âmbito. A temporalidade mítica dos primeiros cantos de *Marános*, impossível de cronometrar com segurança, dado o mitismo que a envolve, pode servir de paralelo exemplificativo para a temporalidade bíblica de todo o *Regresso ao Paraíso*, muito marcada por acontecimentos fantásticos, de ordem sobrenatural, fora da expressão cíclica da gestação e maturação naturais, impossíveis, por isso, de mesurar à luz da cronologia mais corrente. Dêem-se como exemplos destes eventos a morte de Adão e Eva, determinante para a diegese do poema, e o Juízo Final. Este último, que constitui um dos episódios mais extensos, e cuja intertextualidade com o texto bíblico se revela no espaço recorrente do vale de Josafat (JL, 4, 2-14), representa mesmo a abolição do tempo e a impossibilidade expressa de o traduzir em balizas temporais seguras e reconhecíveis (7).

O poema começa com Adão e Eva, os dois protagonistas do esforço de reconquista do Paraíso, no Inferno, que é um dos três espaços mais bem caracterizados do poema e onde se passa boa parte dos passos dos sete primeiros cantos do poema. Os infernos são nas cosmografias das religiões antigas as regiões inferiores, situadas nas entranhas da terra, na base do edifício cósmico, onde volitam almas mortas, por imposto castigo ou por residência natural. O inferno de Pascoaes, que é talvez o primeiro Inferno português com consistência poética real, condensa em si o sentido de uma residência natural dos mortos, ao modo do Hades dos antigos gregos, e o de lugar do castigo, ao modo do Tártaro ou do Shéol da tradição judaico-bíblica. O momento em que deparamos com Adão e Eva no inferno no início do poema só pode ser referido a momento posterior à sua morte, ainda que esta, pelo seu carácter fabuloso, seja impossível dedeterminar na sucessão cronológica dos anos, dos séculos ou dos milénios. Contudo, o facto das duas personagens bíblicas encontrarem, no quarto canto do poema, as sombras de Mouzinho, de Antero, de Eça e de Camilo, e isto em pleno Inferno, permite-nos com segurança, a que é possível ter numa situação tão prodigiosamente ficcional como esta, situar a abertura do poema no início do século vinte. No segundo canto do poema, somos informados pelo narrador do dia em que os pais da humanidade desceram aos infernos (*OCTP*, IV, 1968: 42), num muito resumido e quase instantâneo recuo narrativo, que nos restitui, à luz súbita e penetrante de um relâmpago, os traços

gerais da vida do mítico casal nas plutónicas regiões inferiores do mundo durante os muitos milénios que decorreram entre o momento da sua morte, nos primórdios da pré-história humana, e o da morte de figuras históricas tão conhecidas e situadas como Mouzinho de Albuquerque, Antero de Quental, Eça de Queiroz ou Camilo Castelo Branco.

A partir do canto quinto, quando Adão e Eva ainda residem na ínfera morada de Satanás, percebemos que o mítico movimento temporal do poema procura a sua consumação ou o seu desenlace, que é para ser lido como fecho diabólico da cronologia histórica humana. Este fecho é correlato do próprio progresso histórico, a que chamamos de trabalho e de tecnologia, e cujo íntimo e secreto desenvolvimento apontaria, se o riso diabólico fosse para levar a sério, para o caos e para a destruição separativa, aquilo que, na infernalidade da linguagem do poema, os seus diabos chamam o dia da "*Grã Colheita/ O dia da Fartura*" (Cant.V: 64). Este dia não chegará, subvertido que o esperançoso riso diabólico será pela inesperada traição de Adão e Eva. No poema esta traição chama-se esforço de memória activa, quer dizer, saudade. Em lugar desse dia diabolicamente final acontecerá então um libérrimo Juízo Final, onde figura o tema da recusa dejulgar e de condenar a humanidade por parte da divindade (Paulo Alexandre Esteves Borges, 1993: 236-237), e que, de qualquer modo, consuma o desenvolvimento diegético do poema numa trans-historicidade que tem a surpreendente particularidade de não ser absoluta. O novo e viridente Paraíso atemporal a que a vida é reconduzida na parte final do poema é obscurecido pela presença de uma Serpente, primeiro degrau de uma nova e embrionária peregrinação pelas amarrotadas dobras do tempo e memória textual daquela outra que fita por detrás da árvore proibida na narração da criação bíblica.

A luta entre um Juízo Final de intenções revitalizadoras e uma Grã-Colheita de espectros e de sombras, disputando entre si o destino do Homem, entre Paraíso e Inferno, só muito parcialmente, e pelo esforço de Adão e Eva, se resolve a favor do primeiro, pois nem Satanás desaparece nem o novo Jardim está isento da imperfeição do Mal. Satanás é precipitado numa nova morada (Cant.XX), o que leva às retorcidas e muito impertinentes críticas de Adão à divindidade no canto vigésimo primeiro, e a imperfeição do Bem é emblematizada pela Serpe que se enrosca no tronco da árvore da nova Fé. Este retornismo do defeito e do erro, que parece apontar no filosofismo do poema para a impossibilidade de uma solução final escatologicamente paradisíaca, levou Leonardo Coimbra a falar a propósito do poema de "*concessão ao enganoso infinito formal*" e do "*jeito heraclitiano do eterno retorno, que seduzira tanto espírito e fora o desvairamento da alegria de Nietzsche*" (*OCTP*, IV: 1968: 19).

Os mais hábeis comentadores do poema de Pascoaes, quase todos eles com séria e consistente formação filosófica, chamaram já a atenção para o papel da memória na constituição do desejo redentor de Adão e Eva, uma memória que repetiria de algum modo o processo de conhecimento intuitivo e anamnésico de Platão (Leonardo Coimbra, 1984: 78, 87-90; José Marinho, 1976: 231; 1989: 111-130; António Telmo, 1989: 140, 145, 148-151). Gostaríamos, pela nossa parte, de perceber essa experiência da memória como experiência ontológica com tradução sémica, detectável na reminisciência retrospectiva que a visão de um Caim penando nos abismos infernais desperta nos seus pais (Cant.IV: 56-58) e recuperando analepticamente o episódio de Abel. E isto mesmo sabendo que em Pascoaes a experiência da memória não é apenas retrospectiva, mas também prospectiva, mais futurante que pretérita, se bem que os dois termos coincidam nele, como, penetrantemente, observou Delfim Santos (1987: 479). Mas, mais importante do que isto, não será o retornismo que se faz sentir no remate do poema, pondo cobro à esperança messiânica (ou sustentando-a até ao infinito)? Não é isso que é, sumamente, inovador no poema de 1912, mesmo até em relação à tradição portuguesa, tão marcada, pelo menos até ao humanismo umbroso de Sampaio Bruno, pela espera messiânica judaica?

De qualquer modo, essa epifania da lembrança ante o sofrimento do filho maldito é o ponto de viragem nas intenções de Adão e Eva (IV: 33). Se até aí eles capitaneavam as satânicas legiões, a partir desse momento passam, ainda que de forma independente da sua vontade, ao estado de insurgência contra Satanás. A mesma reminiscência retrospectiva, que se há-de depois volver em esforço moral ascendente e progressivo, com valor de prospecção futura redentora, pode encontrar-se ainda no momento do primeiro diálogo entre Adão e Eva, antes mesmo do seu encontro com Caim. Nesse diálogo sumariza-se analepticamente o momento da queda e da tentação, com evidente mágoa remorsal de Adão, o que leva Eva a exclamar, com surpresa e temor, que lhe estão a passar na tela negra dos olhos apetitosas visões do Paraíso (III: 47-48). O narrador reforça, sobretudo na última estrofe de seis versos do canto, de forma distanciada e omnisciente, a visão dramatizada de Eva. Há assim uma relação efectiva entre o papel da memória no esforço remissivo de Adão e os recuos narrativos, que lhe servem eficazmente de suporte. É denotar, além disso, a ambivalência da memória que à força de lembrar acaba por esperar, —quer dizer da lembrança do Paraíso é que nasce a sua nova esperança—, num cruzamento contraditório de significações, muito ao gosto de Pascoaes, e que há-delevar depois, no fecho do poema, a um Paraíso de novo contraditório, iluminado pela obscura e secreta presença da Serpente. Nesse aspecto, os recuos narrativos tornam-se no seu remate antecipações.

As marcas dos cinco primeiros cantos permitem-nos considerar que o tempo da história de *Regresso ao Paraíso* vai desde a criação dos pais da humanidade até ao século vinte depois de Cristo, altura em que se dá a apocatástase de todos os seres enquanto formas finitas e pecadoras e a sua recondução ao Paraíso (Paulo A. E. Borges, 1993: 236). Se admitirmos que a história ocupa o arco temporal que vai desde o princípio da criação até às consequências imediatas do Juízo Final, num arco temporal impossível de medir em termos de tempo causal e linear, mas que está balizado, somos levados a ponderar as anomalias com que os eventos têm lugar na ordem do discurso. A linearidade é posta de lado, e em seu lugar temos aquele tipo de recuo, que no seu termo podemos contraditoriamente qualificar de antecipativo. A narração abre previsivelmente depois da morte de Camilo, de Eça ou de Mouzinho, já em pleno século vinte (pois o último morreu a 8 de Janeiro del902), só depois dela temos acesso ao quadro de eventos da vida passada de Adão e Eva, com a sua criação na Origem do mundo (Cant.III), a descida de ambos ao Inferno depois da morte (Cant.II), e o episódio criminoso de Caim (Cant.IV). Também aqui o sentido de retrocessão narrativa se associa a um importante segmento semântico, o da lembrança estar na origem da saída do Inferno.

Um dos hermeneutas do poema chamou a esta tematização de "*lembrança da Origem*", definindo a procedência como o lugar sem lugar onde o espaço e o tempo tocam a eternidade (António Telmo, 1981: 140). A articulação que é possível fazer entre o mecanismo narrativo de retrocesso, dado pelas curtas mexidas na ordem dos eventos, e o segmento semântico em que a lembrança da origem é vista como saída do desesperante aperto infernal, pode ser a mesma que rege a relação da forma com a liberdade (8). A isto convém sempre acrescentar a feição paradoxal das significações do poema, com a consequente metamorfose da reminiscência em expectativa e do recuo em adiantamento, numa dialéctica argumentativa que, com rara felicidade, Delfim Santos glosou (1987: 479). É verdade que toda a memória do passado parece ser no *Regresso* correlata de uma analepse, mas também é verdade que nele a memória é aspiração, e esta antecipação.

A lembrança é, comprensivelmente, em Adão e Eva, lembrança do Paraíso. Por isso, a vivência da memória, activada pelo espectro rememorante de Caim, acaba por ser para os dois, no meio das infernalizantes sombras que suam o seu sofrimento, a primeira Primavera gloriosamente edénica. Ela mostra-se como uma porta aberta no cerrado e muito sufocante círculo do Inferno. A forma como tomamos conhecimento da história inicial de Adão e Eva, por um retroagir da memória no presente em direcção do passado original, estabelece relação com a velocidade determinada que

esses acontecimentos retrovividos ou retrovisionados imprimem ao discurso. A forma como acontecem os eventos iniciais respeitantes a Adão e Eva predispõe a que a história, com um arco temporal muito extenso demuitos milhares de anos, seja muitíssimo mais extensa que o discurso, limitado a rapidíssimos relâmpagos analépticos, da responsabilidade das personagens e do narrador. A velocidade do discurso contrasta nestas passagens iniciais com a sua lentidão a partir do sétimo canto, momento em que Adão e Eva são enviados por Satanás à Terra, numa missão de preparação do diabólico fim do mundo (Cant.VII: 77). A pormenorização, que terá a sua coroa na isocrónica minudência da cena do Juízo Final, substitui então o sumário.

Para se fazer uma opinião fundada sobre a extensão do tempo do discurso na cena culminante do poema, coincidindo com o momento terminal do mundo, ainda que isso em Pascoaes seja sempre contraditório e revulsivo, adiante-se que ela ocupa cerca de setecentos versos, ou seja um quinto do poema, enquanto o tempo de história do episódio, apesar do seu carácter rompente e trans-histórico, diz respeito a curto segmento temporal de apenas uma ou duas horas. A tendência isocrónica da cena é alimentada por uma minudente pormenorização do episódio, com escrupulosa fixação da coisa mais miúda, desde o julgamento de um rouxinol ao de um soldado. Tal tendência afigura-se-nos inteiramente justificada pelo apogeu da cena na dinâmica progressiva da história do poema e até pelo segmento semântico que ele nos propõe: o fim do tempo cíclico e monotonamente repetitivo, com a consequente libertação dos seres da inconsciente sucessão cronológica, que tem paralelo com a tematização do fim da actividade judicativa e a desobrigação dos imperativos e das cadeias do julgamento (Cant. XXII: 190). Compare-se agora esse tempo de discurso, que se arrasta ao longo de setecentos versos e que diz respeito apenas a uma talhada temporal da história que não ocupa mais de uma ou duas horas, com aquele outro curtíssimo que, nos primeiros cantos, nos restitui eventos cujo tempo de história é, infinitamente, mais longo que o da cena do vale de Josafat.

Mau grado a desproporção entre o tempo do discurso que nos relata na narração os acontecimentos iniciais de Adão e Eva e o tempo do discurso que nos relata os finais, ambos eles têm no discurso uma frequência repetitiva, pois nem a lembrança do passado ocorre apenas uma vez nem a concretização do fim acontece sem prévia e repetida esperança. Assim, por um lado, a criação do Homem aparece-nos retrospectivamente nas palavras de Adão (Cant.III: 47), e volta mais tarde a aparecer-nos quando Adão e Eva revisitam, na Terra, os lugares abandonados e agora improfícuos do antigo Éden, o que leva um desassossegado Adão a perturbadamente reconstituir de novo o momento original da sua criação (Cant.VIII: 87). Encontramos o

mesmo mecanismo de repetição relativa à tentação original, recordada retrospectivamente por uma Eva magoada, atormentada e duas vezes macerada pelo seu passado (Cant.III: 48; Cant.VIII: 86). O mesmo se poderia dizer do Éden em geral, recordado por comoção inexplicável da memória no terceiro canto, e revisitado depois fisicamente no oitavo, repetindo-se no discurso com essa revisitação muitos dos seus passos e lugares anteriores.

Também a história de Caim não é só recordada a princípio (Cant.IV: 56-58), mas aparece depois repetida (Cant.XII: 143). Por outro lado, o Juízo Final não se encontra apenas dramatizado de forma singulativa na cena dos cantos vigésimo e vigésimo primeiro, numa linearidade teatral, mas aparece, enquanto desejado evento, várias vezes referido no discurso, seja como antecipação (Cant.IX: 93) ou como esperança (Cant.XII: 110). A repetição dos acontecimentos respeitantes ao princípio e ao fim emblemáticos da humanidade justifica-se pela importância que a lembrança do olvidado e do desejo de o reaver têm na economia da história do poema. A insistência no perdido e no recobrante constitui a própria garantia de que o presente, marcado por um férreo e asfixiante anel infernal, tem uma saída, o que é um outro modo de nos avisar para a enganosa ilusão, do ponto de vista deste narrador e desta história, da muito célebre inscrição dantesca ("*Perdei toda a esperança vós que entrais*", Livro I, Cant.III, 9), de resto, presente no poema também em frequência repetitiva (Cant.I: 35; Cant.XVIII: 150).

Interagindo com as significações dos nove círculos do Inferno dantesco, onde circulam irremissíveis e inamovíveis as almas dos condenados, o Inferno de Pascoaes, aliás o mais dântico dos poetas portugueses, é, porém, um Inferno de lume mais benigno, onde os círculos não se fecham sobre si próprios, desdenhados pela misericórdia divina e esquecidos da sua infinita e compassiva justiça. Em Pascoaes os círculos sobem em espiral, numa circunvolução helicoidal, que permite o diálogo das almas e a pérvia comunicação dos níveis. O invertido cone do muito escuro e terrível Inferno de Dante, que tem no seu vértice baixo a Trindade Luciferina —besta monstruosa de três rostos, seis lacrimosos olhos e três bocarras mastigando cada uma delas o seu eleito condenado (Judas, Bruto e Cássio)—, pode em Pascoaes, por um esticão relampagueante da memória, ser revertido aos pacíficos e luminosos mundos do alto. Há nele comunicação entre o inferior e o superior. Os estangulados círculos infernais transformam-se no *Regresso ao Paraíso*, pela incessante e imparável actividade rememorativa, em espiras infinitas, por onde os mundos deslizam num bailado astral que procrastina sempre, na revisitação da Origem, o seu aniquilante termo.

A Saudade é, de novo, a privilegiada irmã da Eternidade. Teixeira de Pascoaes encontra, assim, uma saída original e curiosíssima para as cada vez mais apertadas curvas do sufocante Inferno ocidental, de Dante a Goethe, da *Divina Comédia* ao *Fausto*. Isto justifica perfeitamente que um intérprete tão cuidadoso e reservado como José Marinho tenha adiantado a ideia de que o grande poema narrativo de 1912 seja na cultura europeia a obra mais afirmativa depois do *Fausto* (1989: 143). E é ainda isso que legitima que o filósofo russo N. Berdiaeff tenha afirmado, depois de ler a tradução francesa do poema (1931), que ele se encontrava no mesmo patamar dos de Dante e de Milton (in *Napoleão*, 1940: 438).

A insistência na lembrança e no desejo, que no momento crucial da missionária saída de Adão e Eva do Inferno se volvem em Saudade, constitui, com a sua reiteração dos eventos no discurso, a marca semântica distintiva do poema. Tal marca insere-se numa longa e larga tradição narrativa que tomava por centro a luta entre o Bem e o Mal (9), motivo privilegiado de um dos sectores característicos do poema narrativo (Hegel, 1980: 150, 211-212). O que é distinto no trabalho de Pascoaes de 1912 —e numa articulação dupla de substância semântica e de mecanismos narrativos discursivos— é o aperreado e muito constrangedor círculo onde gemem desesperadamente as almas danadas se metamorfosear, pela particularidade remissiva da saudade, em promissora espira. A própria besta luciferina, matéria disforme e caoticamente inconsciente, tem a possibilidade no poema de Pascoaes, sob o nome de Satanás e sobretudo de demónios, de reverter à luz primigénia, de que afinal também ela, nas recuadas e tenebrosas entranhas da Terra, descende. Sorvido o cone, o Mal é aspirado pelo Bem, como o Inferno pelo Paraíso. Mas, será isso que verdadeiramente interessa num poema como *Regresso ao Paraíso*, onde a aparição final da Serpente torna as espiras circulares, mostrando como enganadora a própria ideia de salvação (ou de condenação)?

2.2.2. Situação do Narrador

Tal como no *Marános* a situação discursiva do narrador do poema de 1912 pode começar por ser detectada a partir de categorias temporais como a de velocidade do discurso e os seus consequentes processos de realização. Momento incontestável desta relação encontra-se na sequência do Juízo Final onde a lentidão do discurso, com forte tendência para a isocronia com o tempo da história, recorrendo à reprodução pormenorizada do discurso das personagens, determina um modo de representação largamente dramatizado, com uma forte e visível presença das personagens e um consequente e discreto apagamento da posição do narrador. Esta predominância das

personagens sobre o narrador, na cena que se prende com os eventos do vale deJosafat, não acarreta que este último abdique, por completo, das suas potenciais regalias. Ao lado das falas activas das personagens, que constituem uma longa enunciação dramatizada em diálogo, bem paradigmática nas intervenções directas do julgamento (pp.170-189), temos as curtas, mas nada desprezíveis, introduções declarativas do narrador e as complementares informações que ele nos dá sobre os acontecimentos judicativos em evidência, por exemplo, o julgamento de um sapo (p.181), e ainda a suspensão da cena com elipse de falas (p.189) com a sumarização pelo narrador dos acontecimentos finais do episódio em dois curtos versos (p.189).

O processo de representação dramática, com recurso à cena e à intervenção directa das personagens, coibindo-se o narrador de excessos de intervenção, existe noutras passagens do poema, mas com um carácter pontual que não tem nem a importância nem a extensão assumida depois na sequência do Juízo Final. Entre essas passagens registem-se os diálogos iniciais de Adão, Eva e Caim (Cant.III-IV), as intervenções de Satanás e dos Demónios (Cant.V, XII, XVI, XVIII), as interpelações da Saudade (Cant.XIII), e o episódio de Prometeu agrilhoado (Cant.XV). Destaque-se, em primeiro lugar, o canto décimo oitavo, constituído por cerca decento e trinta versos, e em que mais de metade do canto, cerca de setenta e cinco versos, é ocupado por intervenções directas das personagens, primeiro entre Adão e um dos capitães de Satanás e depois entre o próprio Satanás e a Cobra, seu distintivo e coroa. Se a luciferina representação dantesca aponta para uma besta trinitária, dormindo o eterno e esponjoso sono da matéria muda e insensível, em Pascoaes ela aponta para a distinção serpentiforme que cinge a fronte do temível Zeus do Abismo (Cant.I: 38), e que é uma complexa insígnia decaliginosa e pérfida realeza. Não há no Inferno de Pascoaes a esponjosa e sonolenta inconsciência de uma besta triforme, cheia de uma desídia mole e frouxa, espalhando o seu escaldante horror num ressonar dormente e irresponsável, mas antes uma perversa agilidade, muito mais eficaz e conscienciosa, mas muito menos gelada e arrepiante. A tematização da Cobra no poema parece-nos da maior importância para a sua hermenêutica, e constitui um daqueles encontros decisivos de leitura. Guardamos, por isso, para a parte final deste escólio a sua longa, sinuosa, mas provavelmente resolutiva, interpretação.

Continuemos, por agora, com as questões ligadas à representação dramática no poema, representação que não é maioritária. Ainda sobre ela não deve ficar sem notificação o episódio do Prometeu acorrentado no canto décimo quinto, inserido na missionária visita que os pais da Humanidade fazem à Terra ao serviço de Satã. Depois de encontrarem com enevoada mágoa um Éden estéril, de envelhecida fisionomia e de

paralisada seiva, Adão e Eva visitam a caucásea montanha, o titânico rochedo, onde encontram Prometeu e a Águia (no poema de Pascoaes a hesiódica águia transforma-se em abutre). O episódio é de todos o que mais se aproxima, pela harmoniosa mas romanticamente excessiva dramatização de um tema da cultura clássica, dos episódios do *Marános* que dizem respeito a Apolo, Jesus e Dom Quixote. Não é só a tematização do passado clássico ou neo-clássico que aproxima os vários episódios, mas a forma de representação dramática com que os conteúdos narrativos nos são apresentados. Adão, acompanhado de Eva, comporta-se, afinal, ante o Ciclope e o carnívoro pássaro como Marános se comporta, na companhia da Saudade, ante os dois Deuses e o lunático manchego. As formas heróicas de comportamento dos protagonistas de Pascoaes, Adão e Marános, evocam ao nível do enquadramento enunciativo, com discursos poderosos e directos, os momentos do comportamento homericamente varonil de Vasco da Gama ante o Adamastor, figura lendária trazida pelo narrador das mitológicas altitudes helénicas à oceânica história de *Os Lusíadas* (Cant.V, 39-60), onde as suas lágrimas marulham num tumulto salgado e veemente de desesperada dor humana.

Neste sentido, não é inútil uma aproximação dos dois grandes poemas narrativos de Pascoaes à matriz épica de Camões. A relação de Adão com Prometeu é especular, quase narcísica, pois o Ciclope é "voz humana" acompanhada pela encarnação da Dor que é o rapace Abutre (Cant.XV: 130-131). A novidade que o episódio clássico sofre na desconcertante e imaginosa pena de Pascoaes é o papel dado ao predador, que se dramatiza por uma longa e fabulosa fala directa detrinta e quatro versos, cortada apenas por um curto esclarecimento do narrador, deixando quase calado um Prometeu cismático e abismado, cuja voz é paradoxalmente a do seu carcereiro. O Abutre de *Regresso ao Paraíso* tem um jeito sibilino ou oracular, uma voz que revela verdades desnorteantes, como aquela de ser ele a esperar a liberdade (Cant.XV: 132). A figura da rapinante ave, tão marginal nas interpretações mais conhecidas do episódio, em primeiro lugar a de Ésquilo no *Prometeu Agrilhoado* (trad. Basílio Teles, 1914), tem na de Pascoaes um lugar todo central. O humanismo esquiliano, que dá sentido filantrópico à descoberta do fogo, e se liberta dos aspectos mais grosseiros da narrativa hesiódica, metamorfoseia-se, no caso de Pascoaes, em naturalística aplicação. No seu centro, não está o amor à humanidade —de resto, o núcleo da história de Adão— mas antes o amor à natureza, nos seus aspectos mais rasteiros, esquecidos e sórdidos. O Abutre não só fala, adquirindo desse modo uma dignidade dramática detodo inesperada, como demanda, contra o esquecimento a que o votaram poetas e intérpretes, a sua libertação (Cant.XV: 132). O seu preponderante lugar no episódio

justifica inteiramente, como no caso da serpente, uma cuidadosa atenção hermenêutica à sua imagem.

O abutre tem simbolismo ofídico de ave presa aos círculos dos seus anéis. Traduz o aspecto mais carnívoro e material da natureza ofióide da matéria. Trasladando valores da líbido do mundo, o abutre é ainda a serpente por sublimar (Juan Eduardo Cirlot, 1982: 58), à espera de se libertar da sua prisão, num retornismo ascendente que tem toda a vantagem em ser aproximado do que adiante se disser a propósito da serpente. Os seus significados são isotópicos. Se pensarmos que o penedo onde está acorrentado o semideus magnânimo é a figuração helénico-terrestre do Inferno semito-cristão, numa nova aproximação coincidente, percebemos que as significações particulares do episódio eleusino, com forte interacção com a natureza épica dos episódios camonianos, são comutáveis com as do poema em geral. A exploração da tradição semântico-antropológica em torno do abutre (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1974, IV, 361-362), reforçada pela indagação em torno do simbolismo ofídico, mostra-se fecunda e coeva das mais cerradas, fundas e promissoras significações do poema.

É altura de dedicarmos alguma atenção a formas de representação distanciada, não dramática, no poema. Este tipo de representação indirecta dos conteúdos narrativos tem mesmo tendência para ser nele maioritária, como acontece em geral no modo narrativo do autor, mau grado as portentosas dramatizações que, de vez em quando, nos aparecem. No *Regresso ao Paraíso* há episódios inteiros, como o de Judas (Cant.VI), que nos são contados integralmente pelo narrador, sem qualquer intervenção activa ou directa das personagens. O episódio de Judas, que ocupa um tempo de discurso de duzentos e quarenta versos, dizendo respeito a um dia completo, o de Natal, é todo ele perspectivado por um narrador omnipresente e omnisciente, que nunca dá a palavra às personagens, nem por excepção, e que nos mostra bem, através dos convites que nos faz (Cant.VI: 70), o seu privilegiado papel. Tal papel é ainda visível na abundância de comparações e de qualificações com que nos conta a aventura de Judas nesse dia de Natal, o único em que ele estava autorizado a deixar o Inferno. Todas essas comparações e qualificações, em larga medida apendiculares, são da exclusiva responsabilidade do narrador. A omnisciência do narrador em relação aos conteúdos da história percebe-se no facto dele não se limitar a focalizar os contornos exteriores dos objectos e das personagens, mas de lhes perceber as qualidades íntimas e os pensamentos, o que o leva, no caso de Judas, a conhecer-lhe os pensamentos mais íntimos (Cant.VI: 71) e os sentimentos de alegria, esperança e remorso (Cant.VI: 70-75), sem precisar de lhe dar nunca directamente a palavra. Esta interioridade da personagem, que nos é dada de forma indirecta pelo narrador, sem qualquer

teatralização mimética, é, porém, indispensável ao efeito revulsivo do episódio e ao papel que ele representa na economia global da narrativa.

Se a Serpente e o Abutre são imagens que nos podem conduzir, pela via da interpretação simbólica e da percepção antropológica, às significações reputadamente centrais do poema de 1912, o episódio de Judas, relatando-nos o bem do mal, tem muito de premonitório em relação ao desenvolvimento ulterior da narrativa. No contexto geral do poema, o episódio representa o primeiro contacto com o espaço exterior do Inferno, espaço próspero e terrestre, que cauteriza as ulceradas feridas provocadas pelo abrasivo fogo infernal. Além disso, dá-nos a conhecer a primeira personagem que despista a medida circular e retornista dos anéis infernais, advertindo-nos, pela emblemática da piedade de Judas (Cant.VI: 69), para as atenuantes do Mal e para a falsa clausura do Inferno. A ideia de um espaço tartárico em comunicação directa com a Terra e com o Paraíso parece-nos uma das mais consistentes e recorrentes significações do poema de Pascoaes e, de algum modo, uma das que melhor explica o criacionismo humanista e naturalista que nele se faz sentir. Uma tal comunicação, estalando com a cinérea reclusão claustral dos espaços fechados, começa por ser uma obra da lembrança —e, nesse sentido, pode dizer-se que a memória é no poema o primeiro degrau de uma remissória escada sem término— para se tornar depois, com a muito regeneradora e iludente saída de Judas, no sexto canto, da plutónica caverna, uma obra física concreta. Não podemos deixar de julgar premonitória esta saída em relação à do próprio Adão e Eva, que ocorrerá dois cantos depois. Ao indagarmos o simbolismo da serpente havemos de reiterar esta recusa de um Inferno claustrofóbico, através de um retornismo ascendente ou de um transformismo progressivo, que tem a sua esquematização geométrica na espiral ou na linha helicoidal.

A introdução ao terceiro espaço do poema, o do céu olímpico, morada de deuses e e anjos, faz-se também pelo uso da representação distanciada (Cant.XIX: 152), em que se sente a convocação de um narratário, de resto convocado ao longo demuitos outros varsos, e que é outra das marcas da forma interventiva deste narrador. As últimas dez estrofes do poema são bem reveladoras da relação do narrador com o narratário, e sobretudo da grande importância quantitativa e qualitativa da informação veiculada pela voz do narrador. Nos dez últimos versos, o leitor é convidado, pela repetição consecutiva da linguagem apelativa do imperativo da segunda pessoa do plural, a ver o que se passa na história. O narrador, mesmo não aparecendo dramatizado enquanto personagem activa e homodiegética, não deixa de entrar em diálogo com a instância ficcional do narratário que ele próprio cria, aproveitando esse diálogo marginal à história para nos dar uma importante sequência dela: a do regresso dos entes e das

criaturas ao Paraíso (Cant.XXII: 195). A sequência que, assim, nos é dada no decorrer dos apelos ao leitor acarreta em simultâneo consigo um forte peso opinativo e argumentativo da parte do narrador, que nos serve para clarificarmos e tomarmos conhecimento das intenções do narrador e para podermos ajustar os seus próprios significados ao poema. Quando o narrador diz na última estrofe do poema "*Vede o Homem sonhando*" ele limita-se, mau grado a linguagem apelativa, a fornecer-nos, em modo distanciado, uma informação diegética, mas quando acrescenta "*e pelo sonho/ Remindo as ermas cousas transitórias,/ Concluindo a imperfeita Criação,/ Que Deus iniciara...*" ele já não se restringe a veicular de forma indirecta e até apelativa uma qualquer informação relativa à história, mas a interpretar ocorrentes factos desta.

A interpretação da história pelo narrador, traço revelante da sua presença, acontece com alguma frequência ao longo do poema, quer através de um discreto discurso de comparações, de adjectivações e de substancializações, quer ainda através de tomadas de posição mais directas e pessoais sobre os assuntos relatados, com insistência num discurso aforístico e meditativo. Parece-nos claro que estes últimos momentos são segura e satisfatoriamente algum do melhor apoio que podemos encontrar para a compreensão da história do poema. Assim, quando o narrador, no remate do texto, atribui uma teleologia futurante e redentorista ao homem não podemos deixar de levar a sério esse entendimento, tomando-o como uma das significações de maior confiança e grandeza do poema. Se os episódios dramatizados apontavam para um esforço de aperfeiçoamento do homem, que o leva a pôr em causa a infernalidade de um destino vetusto e quase original, nenhum deles era, a esse nível, tão concludente e esclarecedor como depois se torna o digressivo comentário final do narrador, avançando para o homem uma missionária tarefa de participação na salvação do mundo, com a solitária conclusão da obra começada por Deus. Esta tarefa do Adão pascoalino, a que uma Eva saudosa empresta o impulso inicial, lembra bem a teodiceia de um Sampaio Bruno, cuja legenda, "*O fim do homem neste mundo é libertar-se a si, libertando os outros seres* " (1987: 349), podia servir de epígrafe ao miltónico poema de Pascoaes. Em *Regresso ao Paraíso* a salvação do mundo depende muito mais do esforço de participação e de criação do homem, numa ulteridade que pode ter algum parentesco afastado com o super-homem nietzscheano, que da feliz e inspirada intervenção da Providência. José Marinho não resistiu em aproximar o criacionismo teodiceico de Bruno do pensamento agonicamente religioso de Unamuno (1981: 73). A triangulação dos sistemas (assistemáticos) de Bruno, Pascoaes e Unamuno —entre criacionismo deíparo, saudade e agonismo— parece-nos muito favorável à

compreensão hermenêutica das significações mais características do mitográfico poema de 1912.

Outro dos momentos em que o narrador usa de uma representação distanciada, quase sem recorrer à fala das personagens, e ainda de um discurso digressivo e opinativo, de tipo filosófico, aparentemente autónomo em relação aos eventos da história, mas estabelecendo com eles uma ligação explicativa (Wayne C. Booth, 1980: 172, 211-212), depara-se-nos no canto décimo sexto. Ao longo dos cento e cinquenta e dois versos deste canto existem apenas oito que dizem respeito à fala directa de uma personagem, sendo todos os outros da responsabilidade do narrador. A personagem que fala é a Cobra, a frontal companheira de Satanás, que tem assim um estatuto dramático idêntico ao mitológico Abutre, com o qual, de resto, tem parentesco semântico e afinidade simbólica. No canto décimo sexto o narrador continua a desenvolver motivos próprios à expedição terrestre de Adão e Eva, motivos que hão-de depois dar lugar à declarada traição de Adão a Satanás, que virá a ter lugar no canto décimo oitavo, em que a Cobra volta a ter papel dramático preponderante. Todavia, o motivo central do canto décimo sexto, que anima os outros e ajuda a esclarecer e esmiuçar as grandes significações do texto, é uma longa digressão opinativa, perfeitamente exterior aos eventos da história, de trinta e cinco versos, e em que se questiona o problema do Bem e do Mal, quer dizer, de Deus e do Diabo, questão que é o coração mesmo de toda a dramatização narrativa do poema. Atendendo a que este se inspira no tema clássico da luta entre forças morais contrárias, tal digressão comentarística da parte do narrador é do maior interesse para formarmos uma opinião segura sobre o assunto. Trata-se, no fundo, de percebermos que significação uma tal problemática adquire no poema. Vejamos o que o narrador diz (Cant.XVI: 137-138):

"*Qual a origem do Bem? Qual a do Mal?*
(...)
Donde vem esta força, escura e cega,
Que mata, que destrói? Mas donde vem
Este ímpeto sagrado que nos leva
A sofrer como nossa a dor alheia,
E que nos tira a túnica, vestindo
Com ela os pobres nus e miseráveis?
(...)
Cada alegria nova que desponta
Já, do outro lado, traz a vera efígie

De uma nova tristeza...
Assim a sombra angélica de um berço
No chão recorta a boca de um sepulcro. "

É preciso salientar o carácter problematizante com que o narrador encara o Bem e o Mal, crivando-os de dúvidas. Em si próprio não existe nenhuma certeza sobre o assunto. Esta questionação interrogativa em torno das duas forças morais antagónicas, com a recusa muito formal de apresentar sobre elas qualquer certeza, sobretudo qualquer certeza que corresponda a uma opção, tem um valor extensivo às dualidades personificadas de Deus e do Diabo, ou espacializadas do Inferno e do Paraíso. O jeito interrogativo do narrador deve acautelar-nos contra a ideia, que seria precipitada, do poema defender alguma tese definitiva da superioridade do Bem sobre o Mal, ou de Deus sobre o Diabo. Esta ambiguidade do discurso ante forças morais contrárias é confirmada por alguns dos passos dramatizados da história, em primeiro lugar relacionados com a própria acção de Adão, e que colocam em pé de igualdade o Bem e o Mal.

As metaforizações antitéticas do narrador em torno da tristeza e da alegria, do berço e do sepulcro, de efeito paradoxal, são reiteradas por vários passos da história, como a aparição final da Cobra nos ramos da árvore da nova Fé (Cant.XXII: 196-197), que reduz a estilhas um redentorismo absoluto e triunfalista, e sobretudo os diálogos de Adão com o novo Deus na parte inicial do julgamento final (Cant.XXI: 170-173), que deixam perceber que a traição de Adão a Satanás não significa uma aliança de propósitos, e muito menos uma coincidência deles, com a deidade. Trata-se de uma conversa muito reveladora do espírito de revolta e de confrontação que anima Adão em relação ao novo Deus, que é acusado de se remeter para uma posição cómoda e fácil. Adão é chamado para ser julgado mas acaba ele a julgar o seu juiz, o que não é indiferente à dinâmica das significações do poema. O comodismo da posição deífica prende-se, do ponto de vista de Adão, com a complementaridade do Bem e do Mal, que leva a que o Céu não possa existir sem o Inferno, que é o seu fundamento alicerçante (Cant.XXI: 171). Diz Adão: "*Nas cavernas plutónicas se firmam/ Os alicerces místicos do Olimpo;/ A etérea claridade/ Sobe da funda chama diabólica...* " Esta posição de grande independência moral ante o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, o Inferno e o Paraíso, remonta, pelo menos, a um anterior monólogo dramático de Adão (Cant.XVII: 145), em que este garante que a si se há-de salvar como a si se condenou. Este monólogo de Adão, que prepara a forte teatralização do canto décimo oitavo, com um deprimido Satanás reduzido a cinza, a que uma enfeitiçante Serpente pretende emprestar

renovado fôlego, não se confunde com a corrente de consciência a que o romance objectivo moderno nos habituou, com as suas anomalias sintácticas e a sua falta de articulação lógica. O monólogo de Adão no canto décimo sétimo faz antes lembrar o monólogo tradicional, menos espontâneo e desarticulado, mas com enunciação directa de pensamentos.

Outra personagem que bisa a rejeição de qualquer sujeição moral heterónoma é a Saudade, cujo alerta para o eterno e paradoxal retornismo do Mal (Cant.XIII: 121) é o primeiro que, inspiradamente, se ouve no poema. Diz a Saudade a Adão: "*Mas sobre a nova Terra hás-de encontrar/ A nova Tentação...// Sou a esperança, ou, antes, a saudade;/ (...)// Comigo voltareis à nova Infância,/ E nova Infância é nova Tentação...* " Nesta antecipativa fala da Saudade deparamos com a ideia muito grata ao narrador, perfilhada ainda por Adão, de que não existe tristeza sem alegria, sepulcro sem berço, Mal sem Bem, e assim sucessivamente. A renovação da Terra é sibilantemente consentânea de um reinício da tentação. A pressentida advertência da Saudade, cujo estatuto dramático lembra aqui a índole oracular da Eleonor de *Marános*, não pode ser desligada das ideias do próprio narrador sobre o assunto, em primeiro lugar daquele dualismo paradoxal que o leva a conceber lado a lado esperança e desespero (Cant.XVI: 138), renovação e tentação, numa averbação estilística bem diferenciadora.

O que interessa salientar nesta silva de motivos é, por um lado, o papel ideológico do narrador, não se resumindo aos segmentos do décimo sexto canto (cf. Cant.XII: 111), numa posição essencialmente problematizante e interrogativa, e, por outro, a transparência do seu perfil ideológico com as duas personagens mais eminentes, Adão e a Saudade, cujo rosto joga isotopicamente com o de Eva. A história que nos é contada no *Regresso ao Paraíso* é porventura suficientemente inteligível para não levar ao tipo de ambiguidades que Booth refere quando fala do romance objectivo, limpo da voz e das intrusões do narrador (1980: 339-351, 393-394), mas as intervenções deste no poema, com vigorosa individualidade, contribuem indelevelmente para desfazer resquícios de confusão a que a dramatização se possa prestar, dando-nos uma bem desenhada significação para o poema, num humanismo saudoso que critica, indirectamente, as soluções escatológicas ortodoxas, que reclamam, com impiedosa compleição, a aniquilação do Mal e do seu senhor, sublinhando, nessa crítica, a originalidade positiva do esforço humano. O finalismo escatológico de Pascoaes arreda, por isso, desde muito cedo, o recurso da Providência, insistindo antes no precípuo lugar de uma consciência moral humana, que se revela, de resto, difícil. O humanismo de Pascoaes, como se verá, nunca é fácil.

Sem pôr de lado uma dramatização cerrada de certos episódios, cujo modelo é o dialogismo do Juízo Final, com perceptível economia da intervenção do narrador, o poema de 1912 dá, contudo, vazão à loquacidade de um narrador que não se limita a representar a história segundo os seus próprios e indirectos meios, mas se alonga a uma retórica opinativa. Uma tal facúndia não propende, porém, nunca para uma despropositada logorreia, mostrando-se antes elemento proveitoso à compreensão da história.

É agora chegada a altura de fazer uma rápida incursão semântica em torno da Cobra e da sua imagem. Estamos à partida convictos, devido ao forte papel dramático que ela desempenha no poema (cf. Cant.XVIII), que a serpente constitui uma das imagens mais espessas e significantes do poema de 1912, e uma daquelas donde se extraem excelentes resultados de leitura. No *Regresso* a serpente não parece ser a Ouroboros circularmente fechada das alegorias ocultistas e gnósticas, mas antes a curva helicoidal dos mundos sem fim. Logo na abertura do poema (Cant.I: 38) se usa, a propósito da Cobra, o verbo "enroscar", bem expressivo do movimento espiralado, e cujo sentido é retomado no canto final. Na abertura do poema a Cobra enrosca-se à fronte de Satanás, enquanto na parte final se enrola em torno dos ramos e do tronco da árvore da nova Fé. A Cobra não morde a sua cauda, mas visa sempre, em forma de rosca, o exterior, seja o que envolve Satanás ou o Paraíso. É este sentido da espiral e da abertura aos mundos, mesmo que através do Mal, que valoriza, extraordinariamente, aos nossos olhos, a posição da Cobra no poema. Essa valorização é feita através de representações espiróides, a que se associam ainda formas naturais como o caracol e de certas bactérias como o espírilo, concordantes com a forma serpiginosa que encontrámos para o Inferno. Esta forma condena, por um lado, os homens à retrocessão, fazendo o superior recuar ao inferior, mas permite-lhes, por outro, a desinvolução retrocessiva, com o consequente aperfeiçoamento das formas. O Inferno de Pascoaes tem alguma coisa da escada de Jacob, imagem que, em atribulado eco, se repercute depois na Cobra. É esta que dá ao Inferno boa parte do seu significado.

Daí a impressão indelével de que o poema não desvaloriza a Cobra. Não é só a sua capacidade elocutória, ou a posição estratégica que ela assume no princípio e no fim da história e do discurso que a valoriza aos nossos olhos, mas também o que sobre ela diz o narrador. No canto décimo oitavo, quando um apreensivo Satanás se deixa deprimir pela traição de Adão e Eva, o narrador introduz uma fala da Serpente apodando-a de "mágica". O adjectivo, que remete para um campo semântico relativo à sedução, dá-nos bem a perceber o fascínio que o narrador sente pelo animal, e isto apesar da tradição bíblica o ter condenado de forma irremovível. O encantamento e

reservada admiração que ele sente, numa clara marginalidade, em relação à tradição mais condenatória e aniquiladora, permite-nos uma associação mais ousada: a da valorização da Serpente ser, numa hermenêutica que preste atenção ao significado da constritiva sonora inicial da palavra, a valoração da própria Saudade, e através desta de Eva. Da tradição antropológico-simbólica em torno dos ofídios retemos aqui como valores prestantes a mobilidade vital e separativa, que tanto remete para a morte como para a ressurreição (Juan Eduardo Cirlot, 1982: 408; J. Chevalier e A. Gheerbrant, 1974, IV: 181-198; G. Durand, 1984: 363-369). Esta mobilidade abona ao poema um sentido heraclitiano, que, aliás, o seu primeiro leitor, com a sua vatídica argúcia, logo lhe encontrou (L. Coimbra, 1984: 92).

O préstimo valorativo encontrado no poema para a Cobra, que chama a si uma valorização paralela da ofidiana forma do Inferno, constitui o principal obstáculo a uma leitura catolicizante do poema, impossível de concretizar como a exegese de Mário Garcia comprovou (1976: 141), e constitui ainda a sua mais ilustre linha herética, cuja estirpe é a do ofidismo cristão marginal, de feição gnóstica, e com analógico parentesco com o de Prisciliano e o do Noroeste ibérico, muito marcado pela obscuridade do granito, e onde, atavicamente, o de Pascoaes enraíza. A índole ofióide do poema de Pascoaes é, assim, o seu sulco mais fundo e sedutor, aquele que começando por ser uma interrogação se torna depois na sua mais atraente e germinativa linha designificação, que é a de uma repetição em espiral dos acontecimentos. Esta repetência não é inteiramente equivalente ao eterno retorno de Nietzsche, inútil e igual, pois enquanto a repetição do *Regresso* é espiralada a de Nietzsche parece ser circular. A natureza helicóide da repetição cíclica no poema de 1912 leva-nos a falar a propósito dele não de eterno retorno, mas antes de retornismo ascendente, como lucidamente apontou um dos indagadores mais persistentes da ideia de Deus no pensamento dePascoaes (A. Braz Teixeira, 1993: 69-70, 123-125). A designação parece-nos adequada a exprimir a intenção mais funda do texto de 1912, bem como a que melhor decorre de uma das suas imagens mais irradiantes e enigmáticas, a da Cobra. Nas maléficas labaredas do Inferno de Pascoaes, mas não tão maléficas que não permitam uma recuperação ascendente cada vez mais benigna, a Serpente não é só guardiã privilegiada dos começos, mas também espessura imagística necessária a qualquer significação escatológica. O humanismo saudoso e não-providencialista do Adão pascoalino, muito centrado no valor da consciência moral, resultante da lembrança e do desejo, acaba assim por não pôr de lado o próprio diabolismo separativo, através do seu movimento helicoidal, aceitando-o mesmo como trampolim redentor.

Isto que acabamos de dizer sobre a Serpente e a sua semântica não deve ser desligado da importância que, em certos momentos, a sua representação mimética tem no poema, com a consequente eleição de um ponto de vista interno às personagens, em primeiro lugar no já referido canto décimo oitavo, onde, num palco nu de carbonizado pinho, Satanás monologa, desesperadamente, por duas vezes, consigo (p. 150), lamentando, deprimidamente, a perturbante traição de Adão (monólogo do Cant. XVII: 145-146). Nesse instante, a Cobra, apodada, do fundo sombrio de cena, pelo discreto e muito retirado narrador, de "*mágica Serpente*", serve-lhe de contraponto dramático e de flamígero estímulo de consciência.

2.2.3. O Círculo e a Espiral

A luta entre o Bem e o Mal, luta que Hegel diz ter um sentido épico, adquire no *Regresso ao Paraíso*, pela problematização mesma da disputa e a apologia de uma humanidade moralmente solitária, saudosa e independente, um recorte próprio e inconfundível, mesmo quando se pensa em termos da grande estirpe poética europeia de temática épico-religiosa. No poema de Dante até as crianças mortas sem baptismo suspiram contundidas de incruentos males no primeiro anel do Inferno (Cant.IV, 25-30). Aí as vemos, nesse recinto de névoas e de fumos, suar, circularmente e sem remédio, ao longo da infinita cadeia das gerações, a sua dor inocente e inculpável. Em *OParaíso Perdido* (1667) de Milton, não obstante o carácter grandioso da intriga, que tem por centro a tragédia cósmica da queda de Satã, e depois da de Adão e Eva, ou talvez devido a isso mesmo, o que prevalece é claramente a condenação do Mal. Daí o tom didáctico-moral que Hegel ajuizou no poema e que tem a sua mais imediata expressão na profecia redentora do Arcanjo Miguel na parte final do poema quando Adão e Eva são expulsos do edénico jardim. No segundo grande poema narrativo-religioso de Milton, *O Paraíso Reconquistado* (1671), cujo intertexto mais evidente é o *Evangelho* de Lucas mas cuja aproximação ao *Livro de Job* não deixa também de ser oportuna, este tom didáctico-moral, exemplarmente religioso, ainda se acentua mais com a dilaceração final de Satã e a vitória de Jesus sobre as tentações. Se a forma como Milton descreve no seu primeiro poema a queda de Satanás tem qualquer coisa de glorioso, e nos pode aproximar com alguma simpatia do decaído, e se Adão está no centro do poema com o seu poder de pecar, e também dese remir, não é menos verdade que a esfera do resgate depende, em última visão, das pendências da divindade criadora, o que será generosamente reforçado no segundo poema. Também o poema do escritor alemão Klopstock, a *Messíada*, que tem, de resto, como intertexto o mais

conhecido poema de Milton, que ele manuseou na tradução alemã de Bodmer (Olívio Caeiro, 1989: 48), faz depender a remissão do Homem de Deus, e em particular da vontade deste nos enviar o seu Filho.

No poema de Teixeira de Pascoaes toda esta armadura ideológica é posta, se bem que silenciosamente, em causa, pois a luta entre o Bem e o Mal não constitui, de modo nenhum, na história do poema, a causa decisiva da redenção da humanidade e da criação natural. Pelo contrário, a luta entre o Bem e o Mal, presa ao seu eterno dualismo solidário, sem mostrar capacidade de se sintetizar, é no poema de Pascoaes, como se pode ver na luta dos dois gigantes (Cant.XX: 166-167), não só marginal ao esforço de Adão como até o único momento verdadeiramente circular da existência dos mundos. Por isso, ela é a parte pessimista do retornismo do poema (10), senão mesmo, do ponto de vista do primeiro homem (Cant,XXI: 171), o principal obstáculo à genuína e peremptória libertação dos seres. Ademais, a remitência destes no *Regresso* estende-se aos próprios demónios, que generosamente o poema pretende também reabilitar (Cant.XXI: 185). Em Pascoaes a principal razão da libertação da humanidade e da natureza do círculo estreito da condenação não se deve à providência de Deus, não obstante o seu esforço de rejuvenescimento (Cant.XIX), mas antes à humaníssima memória saudosa do princípio e do fim. O sentido épico-narrativo desta memória foi miudamente dramatizado, com o recurso das transposições analógicas, por Pascoaes (Cant.XIII: 121).

"*Sou a esperança, ou, antes, a Saudade;*
A esperança é saudade do futuro,
A saudade é esperança no passado..."

O *Regresso ao Paraíso* é o poema de Adão e Eva, ou melhor da sua Saudade criadora, e não o poema deDeus, mesmo do novo Deus, o Jesus humanado, que raramente consegue fazer no essencial coincidir os seus interesses com os da humanidade. Daí ser ele que acabe a ser julgado por Adão no vale de Josafat. E se há criminoso no diálogo de Adão com Deus, é este e não aquele, pois é ele que, do ponto devista do primeiro homem (que é ainda o da primeira mulher, o da Saudade, e o do próprio narrador), se recusa a quebrar a roda dos ciclos infernais, onde eternamente avançam e recuam, presos nas malhas de interesses egoístas, Bem e Mal. Todo o problema da modernidade de um texto como *Regresso* se situa nesta relação contraditória de Adão com Deus. É ela que supera o que o poema ainda carreia de tradição, seja esta bíblica ou camoniana. A irreverência é a sua novidade.

É por ela que se explica ainda o carácter hereticamente religioso do poema de Pascoaes. Trata-se de um poema cujo sentido inicial é sem dúvida, no turbilhão dos mundos que ascendem, religativo, e mesmo religioso, mas que depois se revela friamente niilista em relação à própria divindade, encarando no horizonte remissivo do seu humanismo saudoso o auto-sacrifício de Deus e do Diabo. Este limite do poema, que conviria qualificar de saudosista, não tem de facto modelo anterior, a menos que se pense na teurgia de Sampaio Bruno, com raízes em tradições gnósticas de disposição cabalista, ou ainda na antropologia simbologizante de Teixeira Rego, que acabara de abrir no Porto, em 1909, o cabouco onde alicerçou o edifício de toda a sua obra ulterior ao publicar o estudo "Nova Interpretação da Tragédia do Génesis" (1989: 143-150), e cujas raízes bebem decerto no mesmo húmus de Bruno, de quem, aliás, se sentia discípulo directo. Só ele, trasladando um humanismo radical, que integra mesmo antigas revoltas contra a divindade e aceita o Mal em plano de igualdade com o Bem, justifica o interesse próprio e talvez único do poema, que levou um leitor tão imparcialmente insuspeito como Berdiaeff a colocá-lo, como atrás aludimos (Cf. I, 2.1.1.), ao nível dos de Dante e de Milton.

Porém, o facto de nos lembrarmos de Dante e de Milton quando lemos Pascoaes não quer para nós dizer, e porventura também o não quer para o pensador eslavo, que *Regresso ao Paraíso* repita os poemas desses dois autores, mas tão só que o seu grau deesperança redentora se encontra inovadoramente interpretado e até actualizado no poema português. Este digere na sua armação ideológica todo o cepticismo romântico-realista do fim do século XIX, que tem na língua portuguesa um dos seus altos momentos no violento satanismo fustigador de Guerra Junqueiro e no mais brando-jocoso de Gomes Leal, e incorpora ainda, numa metafísica do pensamento religioso que remonta à polémica de Averróis com Ibn-Arabi, aspectos do evolucionismo científico, muito perceptíveis já na interpretação transformista do mito bíblico da queda por Teixeira Rego. Admitindo linhas de pensamento confrontativo, e mostrando pulso suficientemente vigoroso para as domar num único corpo, é possível que Pascoaes tenha conseguido entrançar o mais completo e universal poema narrativo em verso que se escreveu em português depois do de Camões.

Caso a isso fôssemos chamados, não hesitaríamos, no termo desta revisitação do poema, quando ainda temos os dedos chamuscados pelas benignas línguas das suas labaredas e os olhos deslumbrados pela sua magnífica e faustosa azulejaria herética, em garantir —posto que, por várias razões de peso, com reservada cautela— a pertinência do sibilino mas audacioso parecer de Marinho sobre ele (1989: 143).

Notas

1. Mesmo citando a edição de *Marános* incluída nas *OCTP*, optámos pelo título não latinizado do poema, usado sempre pelo autor em vida. Discutimos a questão no texto "Alguns problemas em torno da Ortografia de Pascoaes" (*Letras & Letras* , nº 79, 1992: 16-17), que depois retomámos em *Eleonor na Serra de Pascoaes* (1992: 12, 105-121). Permitimo-nos, por isso, a infracção consciente, que é também uma correcção. O poema, em vida do autor, teve três edições (1911; 1920; s/d), a última das quais nas *OC* publicadas pelo autor no fim da década de vinte. Todas elas ostentam o título de *Marános*, mas todas elas diferem profundamente entre si. A primeira só tem dezoito cantos, enquanto a terceira, que é o texto de base das *OCTP* , tem dezanove. O canto acrescentado é "Marános e o Bruxo", o décimo quarto da edição definitiva. Trata-se, no entanto, mais de um desdobramento do primitivo canto décimo terceiro, que de um enxerto inteiramente novo na diegese. As modificações de pormenor entre as três edições são muito significativas, como se pode começar a ver pelo remate do poema, em que a Saudade começa por ser "*sobrevivente ao mundo e às estrelas* " (1911: 298) e acaba por se tornar na sororal companheira da Eternidade. O problema das variações textuais na obra de Pascoaes, sobretudo no modo lírico, onde as edições de um mesmo livro são numerosas, é muito vasto, pois Pascoaes não foi, contrariamente ao que foi posto a correr, poeta isento de lima e de outras ferramentas de aperfeiçoamento do texto. Além das três versões editadas de*Marános*, existem outras manuscritas depositadas na Biblioteca Nacional (A. Braz deOliveira, 1994: 181), incluindo entre elas um começo de tradução francesa do poema, muito provavelmente da autoria do seu autor. Pascoaes sentiu ainda necessidade de figurar em desenhos algumas das personagens a que ia dando corpo verbal manuscrito, numa tentativa de se aproximar mais da sua realidade fictícia, o que pode ser pretexto ou motivo suplementar para uma hermenêutica das suas expressões.

2. *Regresso ao Paraíso* foi anunciado para publicação pela primeira vez em 1899 ou 1900 na contracapa da primeira edição de*Terra Proibida*. Suspeitamos, todavia, que o poema anunciado nessa época teria mais a ver com o de 1903, *Jesus e Pã*, que com o de 1912, mesmo parecendo-nos que este tem muito de reestruturação do primeiro, com a interdependência de Deus e do Diabo a jogar com outras múltiplas e paralelas reciprocidades, em primeiro lugar a do Filho deDeus e a do zoomorfo filho de Hermes, com chifres e cascos de bode.

3. O aludido verso de Camões (*Eleonor na Serra de Pascoaes*, 1992: 63) é dito por Tethys, divindade primordial das teogonias helénicas, filha tutelar de Úranos e Gaia, o primeiro par, e não pelo narrador do poema, o que empresta à figura da deusa algum significado na dilucidação do

feminino que nos interessa. A estirpe de Tethys, deusa que passava por ter pés de prata e ser a marinha mãe de todos os rios, era a dos Titãs, os irmãos de Cronos que depois lutaram contra a usurpação de Zeus. A linhagem não secou na fonte, e teve continuidade em Jápeto, primo de Júpiter, e depois em Prometeu, Atlas e Epimeteu. As significações de Tethys no poema de Camões apontam para a condensação do espírito feminino nela. Também Diana, a que Tethys se refere na sua oracular alusão, irmã gémea deApolo e regente fria da misteriosa lua, encarna bem o espírito feminino, na sua vertente mais secreta e virgem, esquiva e casta, que é também a de uma Eleonor toda espírito ("*Eternidade impassível* ", lhe chama muito apropriadamente Paulo A. E. Borges, 1995: 96), e cujo nome, através dos seus contornos ítalo-provençais, se pode associar a Helena ou a Selene, irmã de Hélio, que aparece muitas vezes confundida com a Diana dos gregos, Artemisa ou Cíntia. Selene é talvez o aspecto mais celestial que Artemisa pode assumir, enquanto Hécate é o seu aspecto mais ctónico e infernal. Quer-nos parecer que um esquema da compreensão antropológica do feminino no poema de Pascoaes passa pela leitura comparativa da deusa dos três rostos, associando Eleonor a Selene, a Pastora a Hécate e a Saudade a Artemisa, a Virgem solitária que, na montanha ou na floresta, cuida da natureza e da juventude. A associação de Eleonor a Selene é reforçada pela compreensão que o narrador tem do refrangente poder lunar (Cant. XIX: 302).

"*E o sol anoitecia deternura,*
(...)
Depois, baixava, triste, sobre a terra,
(...)
E, novamente,
Pelos vales e píncaros da serra,
Vagueava o luar da sua imagem. "

4. A desmultiplicação dos rostos femininos no poema de 1911 tem origem na figura celestial de Eleonor, que é o primeiro deles a aparecer. Não nos admira que a sabedoria de Tethys em relação a Diana nos sirva de chave para a compreensão da figura de Eleonor, já que em ambos os casos se trata de refracções lunares. O sentido frio, fugidio e sibilino de uma Eleonor brandamente belatriz, sentido que é para ser lido à luz da Diana da Tethys camoniana, só tem a ganhar em intensidade e clareza se for articulado com as antecipações dos eventos tão características do seu discurso de personagem.

5. Sobre a relação da Cabala judaica com o *Marános*, e ainda na linha da aproximação do poema de Pascoaes ao poema de Camões, valeria a pena ver o que a leitura judaizante de*Os Lusíadas* de Fiama Hasse Pais Brandão diz de Tethys. O problema não foi esquecido por esta escritora no seu texto "*Os Lusíadas* e a Cabala Judaica" (1985: 55-72). Diz a autora de*Três Rostos* : " *Entramos, por fim, no décimo Sefirah e Canto. Creio ser já possível, aos olhos do leitor, fazer a imediata junção entre ambos: MALKUTH,* Reino. *Reino, anunciado no Canto I, da Rainha que a estância 2 nomeia. Trata-se deTethys, só aqui denominada rainha pelo poeta, para poder, por ela, designar a* Schehiná, *a Rainha, Mulher e Filha do Rei, a emanação deDeus mais próxima do homem, neste caso o Gama (...).*" (p.67)

6. Existem três edições portuguesas de *Regresso ao Paraíso* feitas em vida do autor (1912, 1923, s/d), quase todas elas paralelas às de*Marános*, e todas diferentes entre si. A edição das *OCTP* que seguimos toma como base a última do autor, que é a das *OC*. Houve tradução castelhana (s/d), francesa (1931), e checa (1936).

7. Hans Robert Hauss, em *Pour une Herméneutique Littéraire*, toma habilidosamente as narrativas que se centram sobre o mito do pecado original como formas de interpretação (1988: 102-119), o que pode, de algum modo, esvaziá-las como categorias poéticas, reduzindo o alcance da sua temporalidade ficcional. Aceitando que é possível uma dramatização poética de temas recorrentes, sem que isso implique substituir a poesia pela hermenêutica, parece-me que o inelidível carácter especulativo do poema de Pascoaes pode ser articulado com a existência no poema de uma temporalidade insegura. Tudo isto não lhe retira, por outro lado, substância poética.

8. A ideia de que a perda do Paraíso é um esquecimento já se pode encontrar em Camões. Não é tanto no Adamastor que deparamos com ela, mau grado no entanto a curiosa e muito subtil aproximação fonético-semântica que António Telmo faz entre o irmão dos três Hecatônquiros e Adão (1989: 188-190), mas no próprio Adão quando tratado pelo Velho do Restelo (Cant.IV, 98). O venerando velho está para Adão como Tethys para Diana. Cuide-se que, na interpretação do vetusto ancião, Adão terá passado do "*Reino Soberano*", com simples e doirada quietação, para o "*desterro e triste ausência* " de uma idade de ferro e armas. Isto legitima, a nosso ver, a suposição de que o Paraíso é já em Camões a possibilidade de ultrapassar o esquecimento, sinónimo de "triste ausência". Se a ilha deTethys é chão divino e uma das figurações camonianas do Éden (IX, 57), então a lembrança —uma lembrança saudosa e omnipotente, capaz de conhecer, pelo seu poder anamnésico, o próprio futuro— é uma das suas principais prerrogativas, senão mesmo, entre elas, a mais sublime.

9. Foi no tema da luta entre o Bem e o Mal, tal como ele foi tratado ao longo da frondosa tradição bíblica, tanto na linear como na desviante, que Pascoaes se inspirou para escrever a história de *Regresso ao Paraíso.* É interessante perceber até que ponto esse tema inspirara já a robusta narrativa épica portuguesa dos séculos XVI e XVII, e não só especialmente no conhecido caso de Camões, mas também no muito mais desconhecido poema de Vasco Mouzinho deQuevedo, *Afonso Africano,* em que a conquista da praça deArzila é vista como conquista alegórica da alma: as cinco portas são os cinco sentidos, a torre da cidade são as três potências e a Mesquita a sede dos afectos do coração.

10. Hans Robert Jauss (1988) adianta que a história da recepção do Paraíso perdido —emque ele incluía Milton, Rousseau, Stendhal, Proust e Adorno— era a do comentário herético do *Génesis* bíblico. O humanismo radical, e sobretudo a necessidade desuperar através dele o Bem e o Mal, transformam o *Regresso* num dos momentos menos incontroversos deste processo, que tem, de resto, como já demos a entender, antecedentes embrionários na velha narrativa épica portuguesa de Camões a Braz Garcia Mascarenhas. A reconciliação dos sentidos com o pensamento, ou da espiritualidade semita mais transcendente com o paganismo mais sensível, não caracteriza apenas o poema de Camões, mas o melhor da épica portuguesa que lhe foi subsequente. Camilo —que, entre outros hercúleos trabalhos de gigante, arrostou com a continuidade do *Curso deLiteratura Portuguesa* de José Maria de Andrade Ferreira— chegou ao ponto de dizer: "*Os sincretismos de deuses gentílicos e crendices da idade-média, que mareiam* Os Lusíadas, *refinam no* Afonso Africano." (1876: 37). Ora o primeiro tema narrativo de Pascoaes é, em 1903, o da ligação de Jesus e Pã, da Virgem Maria com Vénus, que se inspira ou não neste extracto narrativo arcaico, aparecendo depois retrabalhado no *Regresso.* O que nos interessa destacar, para além da nobilíssima linhagem em que a narrativa poética em verso dePascoaes se filia, é o desaparecimento de todos os resquícios positiva e dogmaticamente teologizantes do poema de 1912. É, assim, despropositado lê-lo a partir de uma hermenêutica de intenções teológicas positivas; nenhum morcego teocrático esvoaça nele. Em seu lugar, é preciso encontrar uma saudade do negativo ou do nada, muito visível na abertura do canto vigésimo primeiro, que me parece bem valer a pena sublinhar no contexto das hermenêuticas literárias do mito do pecado original, tanto mais que depois se aprofundará em novas obras do autor, como *Jesus Cristo em Lisboa, Duplo Passeio* ou *Santo Agostinho.*

3. OUTRAS NARRATIVAS EM VERSO

Já aludimos anteriormente, de raspão, à existência de, pelo menos, mais um poema narrativo em verso de Pascoaes, para além de *Marános* e *Regresso ao Paraíso.* Trata-se de *O Doido e a Morte,* publicado no mesmo ano de *Regresso,* e que não cabendo dentro da designação de romance apenas por uma questão de extensão, manifesta particularidades narrativas inconcussas. Podemos agora acrescentar a este poema, as duas partes de *Belo* (1896-1897), poema largamente constituído por formas estróficas regulares e que o autor classificou de écloga, antigo género do modo narrativo, e ainda a versão em verso de *O Pobre Tolo* (s/d, *OC,* VI), que se seguiu com a diferença de alguns anos à primeira versão em prosa do mesmo livro (1924), e que comentaremos em conjunto no capítulo dedicado a esta variante. Também estes dois textos, não cabendo na designação de romance, apresentam marcas narrativas incontroversas, que não consentem estudá-los dentro do modo lírico, ainda que *O Pobre Tolo,* em qualquer das suas duas versões, mostre tratar-se mais de uma narrativa lírica que deuma narrativa convencional, com tendência objectiva bem estabelecida (Carlos Reis, 1995: 347-348).

O romance distingue-se como género narrativo por qualidades temáticas, que Álvaro Ribeiro e Amorim deCarvalho consideram prioritárias na identificação classificatória, e por qualidades formais, que se articulam antes de mais com a dimensão diegética do texto, mais longa que a de qualquer outro texto narrativo. Aceitando que a dimensão do texto é um dos factores apropositados para qualificar um texto poético narrativo como romance, não podem caber dentro desta designação poemas em verso como *O Doido e a Morte* e *Belo,* com reduzida dimensão textual, não obstante as inegáveis qualidades narrativas apresentadas, sobretudo no primeiro deles: dinâmica temporal, universo da história objectivo e autónomo, distanciamento do narrador em relação àquilo que narra. Hesitámos em apelidar estas duas outras narrativas de "contos em verso", tendo sobretudo em atenção a sua curta extensão

diegética e a sua concentração de eventos, mas acabámos por entender como pouco adequada esta designação, sobretudo no caso de *Belo*, que tem muito mais parentela com a écloga confessional de Bernardim Ribeiro ou com a novela bucólico-pastoril que com o conto como forma simples da tradição oral, com forte manifestação do maravilhoso, a nível temático (Álvaro Ribeiro, 1957: 242-246).

Além de *O Doido e a Morte*, de *Belo*, e da versão em verso de *O Pobre Tolo*, que o autor classificou de "*elegia satírica*", na indeterminação de uma narrativa que já classificámos delírica, Teixeira de Pascoaes é ainda autor de poemas em verso, como *Senhora da Noite* (1909) ou *Elegia do Amor* (1906; 1924), em cujo andamento se percebem elementos narrativos significativos, elementos que, porém, não são suficientes para os desvincularem do modo lírico, onde devem ser tratados. Resta-nos *Jesus e Pã* (1903), livro que estabelece relações de intertextualidade com as significações mais heréticas do *Regresso ao Paraíso*, e que nos parece, no domínio do verso, uma das obras onde a indeterminação textual do modo se afigura radical. O discurso do poema de 1903 é ambivalente, situando-se em plena fronteira do lirismo com a narrativa. Por um lado trata-se de um texto que recorre, maioritariamente, ao modo dramático de enunciação, com forte intervenção falada de personagens alheias ao narrador ou ao sujeito lírico, mas por outro é um texto sem história e sem acção, em que os mecanismos de narração não correspondem a uma contrapartida de conteúdos narrados, sem os quais não existe verdadeiramente transcensão dramatizada do modo lírico (Aristóteles, *Poética*, 1450 *a* 23). Veja-se o seguinte exemplo ("Primeira Fala", *OCTP*, II, 1966: 19):

"*O quimérico Velho, à toa, caminhava*
E às estrelas do céu, pálido, assim falava:
"Sinto que sou um sol, minhas mãos são luar,
Minha face é de luz, de fogo é o meu olhar,
(...) "

Temos nestes quatro versos a enunciação característica do modo narrativo, com um narrador introduzindo a fala de uma personagem, mas nenhuma contrapartida de acções ou até de caracteres, apenas uma melopeia lírica, com alguma coisa do discurso didáctico-filosófico. O livro é constituído por nove poemas, em geral longos —o mais curto tem vinte e quatro versos e o mais longo tem cerca de trezentos e setenta. Quatro deles são ocupados com as falas de uma personagem —o Velho—, três com as de"Uma Voz", e os dois restantes são da responsabilidade do sujeito de enunciação, com perfil

marcadamente lírico. Contudo, nenhuma das duas vozes alheias à do sujeito nos conta nada que nos permita falar de uma acção ou de uma história e, por consequência, de um conteúdo narrativo. Ambas são puramente digressivas, filosóficas, mostrando-se apenas preocupadas com a elucidação de uma mundividência religiosa do mundo, que é o indubitado propósito de todo o livro. Tal intenção culmina na quarta fala do Velho (1966: 47), o fecho do livro, onde se sente latente o intertexto camoniano, que aparece assim, com ele e com Junqueiro, renovado na moderna poesia portuguesa. Tal intertexto não se vai esgotar nesse poema mas será reelaborado a partir daí em textos cruciais de Pascoaes. Veja-se a formulação lapidar no poema de 1903:

"*Hão-de subir ao mesmo altar Jesus e Pã...*
As Ninfas beijarão os anjos do Senhor.
Maria há-de chamar a Vénus sua irmã
E o tronco de uma cruz ainda hei-devê-lo em flor!"

Podendo ser entendido como um poema filosófico ou, pelo menos, com fortes segmentos especulativos, que Hegel assevera terem conexão com o poema épico (1980: 127), *Jesus e Pã* não tem, porém, acções individuais, caracteres (em seu lugar tem apenas vozes) ou propensão temporal, o que dificulta enormemente, senão mesmo impossibilita, o seu tratamento narrativo, sobretudo naquela área em que os mecanismos de narração ganham espessura na interpretação dos conteúdos narrados. O texto permanece numa indeterminação constituinte. É este o seu ínsito lugar. Ora uma tal ambiguidade se oblitera, e por vezes radicalmente, a indagação ao nível da narratividade, deixa exposta, e sem suporte, toda uma carga textual antropológica, no puro domínio do imaginário, muito apropriada para indagações simbólicas, que nos parece um desperdício olvidar ou preterir quando se trata do modo lírico de Pascoaes.

3.1. Narrativizações do Idílio

Belo foi publicado em duas partes, e é hoje o poema de abertura da obra poética de Pascoaes estabelecida por Jacinto do Prado Coelho, que na "Tábua Cronológica" organizada para o primeiro volume lhe chama "*écloga*", designação que o autor também usou no prefácio da terceira edição do *Sempre* (1915: 9). A denominação parece-nos acertada pois o que está em causa é um poema que recria o ambiente característico da literatura bucólica, com a situação típica do Pastor que encontra,

cheio de encanto, uma Pastora e dela se separa depois dolorosamente. O ambiente é um expediente para a apresentação de problemas de ordem amorosa e para reflexões em torno do amor e da Saudade, num modelo narrativo que remonta à écloga passional de Bernardim Ribeiro, que foi entre nós o dotado introdutor do género, género que Hegel considerou como uma das "*ramificações secundárias do género épico*" (1980: 188), mau grado o hibridismo lírico que também lhe encontrou (1980: 189).

O título do livro —que Pascoaes veio a considerar em *O Homem Universal* a sua obra de estreia, esquecendo, voluntariamente, o seu realmente primeiro livro, *Embriões* (1895)— lembra, de imediato, o processo de Bernardim Ribeiro para intitular as suas éclogas. Em geral o autor de *Menina e Moça* tomava para título das suas éclogas, quase todas elas feitas pelo diálogo dramático entre dois pastores, com recurso inicial a um narrador, o nome dos pastores intervenientes, como faz, por exemplo, em *Jano e Franco*. Teixeira dePascoaes escolheu também para título do seu poema o nome do protagonista, Belo, nome que nos surpreende por uma profunda ressonância platónica. Este eco parece-nos linha de leitura essencial para a determinação da significação do poema, onde o belo é a aparência sensível das ideias e o amor humano o revestimento sensivo do divino, o que, de resto, nos parece também acontecer, no seguimento do gnosticismo neo-platónico de Plotino, com as éclogas de Bernardim. Se na literatura deste, o belo e o amor podem ser lidos no contexto de um renascimento peninsular que vinha activamente relendo as *Enéadas* de Plotino, onde convergem tradição platónica e pitagórica, que muito deviam interessar os sefarditas ibéricos (Helder Macedo, 1977: 49), na de Pascoaes esse contexto desloca-se, em primeiro lugar, para a poética filosófica de Antero de Quental e, por via deste autor, para o sublime de Kant e o ideal ou belo artístico de Hegel.

Ademais, a estrutura formal de enunciação de *Belo*, —nome (1) que remete para o adjectivo homónimo, mas também para etimologia hebraica (*Baal*, senhor) ou grega (*Belos*, filho de Poseidon)—, onde nunca se chega a formalizar a voz e o rosto da Pastora que está na origem dos doídos e alucinados monólogos passionários do protagonista, aproxima-se muito da que encontramos numa das éclogas de Bernardim, a de *Jano* (nome do deus latino bifronte), a única em que o autor escolhe uma isolada personagem, mas por isso mesmo muito completa, para ocupar todo o entrecho do poema (2). A aproximação dos dois textos não se faz, em nosso entender, exclusivamente através de marcas formais de enunciação, mas também ao nível das suas significações, já que Belo retoma a solidão biviária de Jano, o deus que vivia no templo das duas portas e era birrostrado, podendo residir nesta bivalência do corpo e

da alma uma das significações essenciais do próprio entendimento da saudade ou do amor saudoso em Pascoaes.

O tempo da história em *Belo* é indefinido e idílico, pois, como toda a poesia bucólica desde Teócrito, ele parece corresponder a um outro estádio da civilização, com uma outra temporalidade, uma espécie de idade de oiro paradisíaca que levou Hegel a dizer que o poema bucólico apresenta "*o homem na sua primitiva ingenuidade*" (1980: 188-189). O poema bucólico mergulha, assim, numa temporalidade mítica, difcilmente traduzível em tempo cronológico. Há, contudo, acções transitivas no poema —como contemplar, falar, sonhar, dialogar, encontrar— que nos remetem para um antes e um depois, e nos permitem falar de uma disposição temporal no poema, e cuja compreensão nos parece essencial para o seu entendimento. Se o poema toma como pretexto a vida pastoril para fazer uma reflexão sobre a vida e o amor que une os seres, e onde a solidão dos pastores pode ser vista como uma outra forma de amor, um amor solitário, quase onanista, ele não deixa de ter no seu seio uma poderosa e transitiva acção, a do amar, que parece resolutivamente contribuir para uma temporalidade, mesmo que passiva e delida, e sobretudo exógena à que aparece comummente referida. É o amor, primeiro pela natureza e depois por uma Pastora, amor que em alguns momentos tem forte dimensão psíquica interior, uma doblez que contribui terminantemente para nos dar a ideia de que o tempo está irremedeviavelmente ligado à experiência humana, mormente como passagem de um antes para um depois. Este arco temporal tem tradução na natureza, através do período compreendido entre a aurora e o crepúsculo da tarde (*OCTP*, I, 1965: 99), cuja emblemática é, porém, humana, fortalecendo de novo aqui uma solidão biunívoca.

A importância que tem a temporalidade da experiência humana ligada ao amor, com a passagem da claridade à escuridão, passagem cósmica acompanhada na ordem sentimental humana por uma passagem da alegria ao desgosto, reflecte-se no modo como a determinação temporal da instância narrativa enuncia os seus conteúdos optando por uma narração posterior à história, isto se, num poema como *Belo*, onde os eventos se resumem na primeira parte a um diálogo com uma flor e a um sonho (1965: 83-86), e na segunda a digressões líricas sobre a vida das abelhas e o amor (1965: 94), se pode verdadeiramente falar de história. Tal como o tempo está puído pelo mítico, apresentando uma única fractura, a do claro-escuro, também os eventos não chegam propriamente a constituir uma intriga, com o desenvolvimento de sucessos tendendo a um desenlace. Eles aparecem como refractários a qualquer lógica esquemática ou actancial, ainda que sejam suficientemente autónomos e activos para constituirem um plano de significações, que actua porém por núcleos simbólicos —a flor, o sonho, a

abelha (símbolo solar e real cujo nexo não anda longe daquele que preside na mitilogia cananeia ao deus Baal ou Belo)—, muito ao jeito do que acontece no modo lírico. De qualquer maneira, a existência de um plano de eventos, com um mínimo de exterioridade, permite-nos falar de um narrador que se situa no seu exterior (extradiegético), contando uma história da qual está ausente (heterodiegético), e cuja presença é sobretudo assinalável na primeira parte do poema, quase toda ela dominada pela representação indirecta, com escassa participação da personagem. Belo só tem a palavra uma única vez em toda a primeira parte do poema, numa proporção de trinta para duzentos e vinte e três versos.

A segunda parte do poema mantém um narrador situado no exterior da história e não participante nos eventos relatados, mas apresenta uma representação muito mais dramatizada, com longas e enérgicas intervenções em discurso directo da personagem. A importância da representação mimética nesta segunda parte do poema, com um evidente retraimento do narrador, é de tal ordem que a primeira intervenção do narrador, logo na abertura do texto, é feita em prosa numa didascália "cénica", o mais discreta possível, e com vigoroso parentesco com o texto dramático. A qualidade secundária dessa declaração do narrador, aqui quase confundido com o autor textual, nota-se na modéstia do corpo usado, mais pequeno que o dos versos do corpo central do texto. Trata-se, para todos os efeitos, de um mero apêndice indicativo, com simples valor introdutório (1965: 89).

O encantamento de Belo ante a mulher, encarada sempre de um ponto de vista casto, frio e distante, remete-nos de novo para a impassível Eleonor de *Marános*, e para os três rostos secretos de Diana. Se Belo, até pela etimologia hebraica do seu nome, que o identifica a Adonis, o martirizado de Prosérpina e Afrodite, é a primeira máscara de Marános na obra de Pascoaes, esse Marános que morre para se transformar em flor ou em espírito imune e impassível, também a Pastora, furtiva e silenciosa, por quem ele se apaixona é o primeiro disfarce de uma Eleonor tricúspide, expressando o espírito feminino na sua vertente mais casta e virginista, que já associámos à Shéquina da Cabala sefardita. Esta é o espírito feminino de Deus ou a sua projecção imaculada. É por ela que a solidão de Belo se torna bífida, e é por ela que Belo ganha espessura dramática e imagética. Sente-se nesse momento, e pela primeira vez na obra de Pascoaes, a apostasia profana do Amor, fazendo tremer o ser e predispondo-o a uma ávida mas serena abertura ao outro, que é solidão biunívoca ou saudade (3). Tanto em Belo como em Marános nós deparamos com um momento em que o homem passa da vida sensível e intelectual para a vida psíquica, a esfera de *Neshamah* que, na concepção cabalista, se associa à parte mais elevada da alma,

comunicando com a eternidade e participando na divindade. Uma tal transposição faz-se em ambos os casos por intermédio do espírito feminino abstinente e esquivo, que participa do infinito inexorável e incognoscível do *Ein-Sof*. Repetimos: o comentário cabalístico aos textos de Pascoaes não nos parece despiciendo, tendo em atenção que uma das fontes do *Zohar*, o texto mais maduro e suculento da Cabala sefardita, é neoplatónica e plotiniana, e que os primeiros textos poéticos de Pascoaes interagem, no domínio sígnico, com textos poéticos de enérgica e reconhecida influência neoplatónica, de tipo judaizante (senão mesmo cabalista). Antes de outros estão os de Bernardim Ribeiro (4), que Teixeira Rego, com inesperada agilidade mental, ligou já, numa tese mais indiciadora que, positivamente, verdadeira, aos de Judá Abravanel, autor dos platoninos *Diálogos do Amor* (*Estudos e Controvérsias*, 1991: 168).

Não se pense, porém, ao falarmos da propensão dramatizante da segunda parte do poema, que as intervenções directas da personagem varram por completo, nessa segunda parte, o narrador da história, uma história que continua sempre a actuar mais por núcleos simbólicos —onde a natureza volta a estar muito presente, apesar do absorvente motivo da mulher, e dos seus termos de substituição— que por sucessões de acções. O narrador não deixa de , ao modo da primeira parte do poema, entressachar intervenções em verso no meios dos densos e extensos monólogos de Belo, aditando-lhes mesmo um cunho digressivo e lírico, bem expressivo no remate do poema, nas últimas oito estrofes.

Belo, que o seu autor também classificou de poemeto em *O Homem Universal* (1937: 40), não merece ser esquecido pelos leitores de Pascoaes, tendo, sobretudo, em conta o carácter prototextual em relação a textos como *Marános*, *Elegia do Amor* ou *O Empecido*, uma novela do fim da vida. O poema apesar de ter sido escrito e publicado antes dos vintes anos, e de ter tido um mau acolhimento por parte de um Jorge de Sena (1982: 16), constitui, em nosso entender, um reservatório de núcleos simbólicos profundos, não mais descurados pelo seu autor; como tal, ele mostra-se uma introdução não prescindível à obra de maturidade de Pascoaes. Em 1937, no livro *O Homem Universal*, Pascoaes aponta um único e mesmo caminho entre *Belo* e *São Paulo* (1934), duas obras separadas, no entanto, por uma distância de quase quarenta anos. Refere-se ele aí a um "*pensamento sentimental*" (1937: 23), dizendo respeito tanto à obra de 1896-97 como à de 1934, onde se sente um gosto elocutivo da antítese, que é, no fundo, na obra de estreia, a substancialização da desdobrada solidão de Belo. Esta será depois a de Marános e a do Empecido, esse tocante e enternecedor Adonis da serra da Abobreira. No finissecular poema de Pascoaes, largamente emancipado dos modelos então mais em voga (os de Eugénio de Castro ou os de Junqueiro-Nobre), encontramos

concretizada uma realização verbal, que surpreende agradavelmente pela maturidade e até pela novidade dos passos estilísticos, muito marcados pelo descentrante gosto do paradoxo, pelos termos de substituição envolvidos, e ainda por um límpido e perfeitíssimo terceto dantesco, que tinha, no entanto, um recentíssimo modelo português anterior no encantatório terceto junqueiriano, que vinha, pelo menos, desde *Os Simples* (1892). Vejam-se dois exemplos de Pascoaes (1965: 79; 81), onde todas essas qualidades convergem:

"*Sorria e entristecia num instante*
Como se lhe tocasse, ao mesmo tempo,
O crepúsc'lo da tarde e do levante."

"*A saudade o alegrava e o entristecia...*
É que ela faz a dor e o prazer,
Como a mesma luz faz a noite e o dia... "

Em passagens como estas —a que valeria a pena acrescentar, pelo menos, aquela em que se dá o desdobramento do "eu" em dois (1965: 98)— nota-se não só o prototexto de algumas das mais densas e enérgicas realizações textuais do Pascoaes do futuro, numa assídua e laboriosa isotopia de significados, como até da poesia portuguesa ulterior, em primeiro lugar da de Fernando Pessoa, o que foi já notado por Mário Cesariny (*Os Poetas Lusíadas*, 1987: 32).

3.2. Formas e Imagens Matrimoniais da Loucura e da Morte

O Doido e a Morte (1912), obra publicada na mesma época de *Regresso ao Paraíso* e *Marános*, tem com elas afinidades formais significativas, apresentando um tipo de enunciação narrativa, com importantes segmentos dramatizados tanto pelo discurso directo das personagens como pelo indirecto de um narrador, muito ao género da enunciação épica portuguesa em verso. Trata-se, no entanto, de um poema com um discurso muito mais reduzido que qualquer dos dois romances em verso, distribuído apenas por três cantos, e com um tempo de história também muito mais curto, que se concentra nas poucas e rápidas horas de uma noite de Natal, as que vão sensivelmente de pouco antes da meia-noite desse dia até ao alvorecer do seguinte.

O tempo da história do curto poema narrativo de 1912, linearmente coincidente com o do discurso, está muito bem demarcado logo na primeira linha do primeiro canto, quando se diz "*Era uma noite fria de Natal*" (*OCTP*, IV, 1968: 255), e na parte final, em que se indica o alvorecer do dia (1968: 271-272). Um tempo de história tão vincadamente demarcado deixa logo pressupor uma acção muito mais precisa e contínua que a de *Belo*, com um reforço da intensidade dramática, e isto apesar da importância da representação indirecta e distanciada, da responsabilidade imediata do narrador, a quem cabem, por exemplo, os cerca de oitenta versos do primeiro canto. Estes introduzem-nos a muito velada e enigmática personagem feminina da história, a Morte, uma Morte luarenta e alegorizada, nova representação da fria e casta Diana encontrada como espírito impassível em *Marános* e como inefável representação em *Belo*. A Diana-Artemisa da Antiguidade clássica assumia, como já dissemos, três rostos, um deles o de Hécate, a terrível e portentosa deusa da escuridão, regente da lua nova e da noite cega e escusa. Este ínfero rosto da irmã de Apolo era o seu rosto infernal e fulminante, governando não só o mundo da escuridão absoluta e das ignotas encruzilhadas sem ninguém, como o do Tártaro onde gravitavam as almas fantasmáticas dos mortos.

É sob a forma de Hécate, uma Hécate filtrada por meio de uma medievalesca alegorização da Morte, que a Diana feminina irrompe agora no texto pascoaesiano, não deixando por isso de representar uma das faces do espírito casto e imaculado do feminino, que é a forma como este aparece maioritariamente representado em Pascoaes (5). Trata-se, isso sim, da face mais tenebrosa e da fase menos luminosa desse espírito, com correspondência à lua nova, simbolizando a mãe terrível, devoradora e tutelar como Shiva, ou maléfica e enfeitiçante como Medeia. É esse rosto negro e cadavérico de Artemisa que, através de um narrador omnisciente e de um modo de representação indirecta, nós encontramos agora cuidadosamente esculpido no primeiro canto do poema de Pascoaes, num relevo de pedra, em marmóreo friso, que torna visível e palpável aquilo que não tinha substância, mas tão só atributos. O que fica, assim, superado, mesmo presente, é a reprodução mecânica imediata de uma repetitiva e monótona alegoria da Morte, cuja mais conhecida representação, a do arcano décimo terceiro do baralho do Tarot, a emblematiza nas conhecidas formas do luarento esqueleto que, de prateada e assassina gadanha nas mãos, se presta célere a ceifar as vidas (Cant.I: 255-256).

"*A Morte cavalgava, a largo trote.*
As patas espectrais do seu cavalo

Ouviam-se calcar a terra dura
E sonora que o gelo trespassava.
(...)
Figurava no espaço a feia Morte,
Como pintada a negro, numa tela,
De infinita e brumosa irrealidade...
Envolta numa túnica de sombra,
Segurava na mão, só feita de ossos,
A Fouce reluzente que ao luar,
Tão fria cintilava! Nos seus olhos,
Dois profundos buracos tenebrosos,
As funéreas corujas, os morcegos,
As estrelas, as árvores, as nuvens,
Iam ver a sua imagem reflectida.
E as aves agoirentas esvoaçavam
De encontro àquelas órbitas vazias
Como fontes de pedra que secaram."

Devido, talvez, à curta dimensão do discurso, uns escassos quinhentos e trinta e cinco versos (com cerca de trezentos e cinquenta ocupados por diálogos), o narrador é em *O Doido e a Morte* muito menos marcado ideologicamente que o do dos dois romances em verso, que chega a ter, nos seus divagantes rodeios, lampejos de filósofo. Pelo contrário, o narrador da curta narrativa em verso de 1912 limita-se, sem tergiversações, nas breves e modestas intervenções que faz, quantitativamente secundárias em relação às das personagens, a aspectos destramente relacionados com a história, como seja introduzir as personagens e as falas destas, sumarizar certos segmentos ou descrever o espaço onde tudo se passa, esse nocturno gelo natalício, tudo actividades discretas e pouco propícias para os divagadores circunlóquios a que o narrador do *Marános* nos habituara. Tendo em atenção que o primeiro canto do poema, com cerca de oitenta versos, é integralmente ocupado pela voz do narrador, absorvido em levar-nos ao conhecimento do mais sombrio e difícil rosto da Diana-Artemisa, que nada tem no poema, repito, de uma estafada alegoria de almanaque, mas antes Deum grande e saliente medalhão mito-simbólico, calcula-se sem embaraço que os outros dois cantos do poema se centram sobretudo na intervenção directa das personagens, com intensa insistência dramática. Esta verifica-se, de facto, no segundo canto com o misterioso e fecundo diálogo da Hécate de Pascoaes com o Louco, e no terceiro com

extenso monólogo interior deste último, que ocupa cerca de cinquenta versos dos sessenta e dois do canto inteiro.

A importância da representação mimética no segundo e terceiro cantos pode medir-se pela forma como o Doido, a segunda personagem da história, nos é apresentado. Ao contrário da negra e cadaverosa Morte, integralmente introduzida pelo ponto de vista omnisciente e distanciado de um narrador não participativo, o Doido apresenta-se a si mesmo, respondendo a interpelativa e severíssima pergunta da Morte, "*Quem és? Quem és?/ Mas quem se atreve assim a rir da Morte?* " (Cant.II: 258). Só depois deste pedido directo de explicações e da réplica que, também directamente, lhe é dada, ficamos a saber de quem se trata, isto é de um Doido, despreocupado e risonhamente feliz, como uma criança inocente, a quem a Morte e o Mal não atemorizam. Antes, por intermédio do narrador, tudo o que sabíamos era que se tratava de um vulto humano. Se a Morte é no poema o rosto mais frio e caliginoso de uma Diana-Artemisa, exigindo secretamente sacrifícios humanos, com parentela com a Lilite hebraica (uma Shéquina exilada e amargurada) ou com a Brunilde germânica da saga dos nibelungos (J.-E. Cirlot: 1982: 278), o Louco pode ser encarado como o apolíneo Adónis que transparece debaixo das bucólicas e rústicas vestes de um Belo ou de um Marános. Este último acaba mesmo "devorado" por uma Eleonor mais negra, fria e distante que a própria Morte. Também esta, no curto poema de 1912, avisa o Doido de que um dia será por ela deglutido (Cant.II: 260), num castigado humor negro, pleno de uma ironia terrível e cáustica, desapiedada e crua, que é um dos tópicos mais recorrentes das falas desta Hécate hiemal. É este mesmo escárnio gelado que se ouve arrepiantemente tinir no remate da sua curta intervenção de dois versos no fecho do segundo canto (Cant.II: 272), o mais extenso e significativo do poema.

O louco e o bufão são dalgum modo vítimas de substituição nos sacrifícios humanos religiosos, quer dizer, eles participam de um elevado grau diário desacrifício, e isto num tempo em que os sacrifícios humanos de sangue desapareceram, por força da lei religiosa e civil. Daí o seu parentesco com o belo e rústico Adónis, cuja morte sagrada parece ser uma variante grega da de um Osíris, belo, solar e diurno. O inflamável Louco de Pascoaes tem qualquer coisa deosiríaco. Pela sua pureza vital e inocência, ele pode ainda interagir, semanticamente, com o Parvo vicentino que embarca na Glória. Ele não tem, como a Morte, nada deuma figura tipicamente estilizada por decalque alegórico, apresentando antes a vivacidade criadora e pessoal de um sinal mito-simbólico.

A sua figura é, porém, facilmente alegorizável, dada a sua recorrência original ao longo dos tempos, o que se comprova no magnífico e bem expressivo emblema do

último arcano do Tarot, o Louco. Nas figuras do baralho este aparece interpretado como um simples, ingénuo e muito indiferente bufão medieval, perseguido e mesmo mordido por um felino, a que ele não liga nenhuma importância, (e que tem manifesta correspondência semântico-simbólica com uma Morte caótica e destruidora), tudo isto num campo onde cresce uma tulipa purpurina, que é para ser associada à anémona vermelha de Adónis, o sinal anual da sua ressurreição. A ligação do Doido pascoalino com o último dos arcanos do Tarot, que desempenha pictoricamente a irracionalidade instintiva da vida, a sua impulsividade mais cega e inconsciente, mas também a sua sublimação, não deixa de surpreender quando pensamos que, do igual modo, a Morte é um dos arcanos do mesmo baralho, e que as duas cartas mantêm entre si uma relação combinatória especial. O Louco é o único arcano que não está numerado, apresentando um valor por isso ambíguo, entre zero e vinte dois, o que o leva a ser um coeficiente possível de todas as outras figuras, enquanto a Morte, cifrada no décimo terceiro número, é o único arcano maior que aparece sem nome, como se número e figura fossem suficientes ao seu significado. Segundo o Tarot, o nome da morte não pode ser pronunciado. A relação dialógica das duas figuras no texto de Pascoaes é puramente pessoal, e não nos parece participar de qualquer colagem à literalidade das figuras cartomânticas, que o autor porventura nem conhecia. O que essa relação em primeiro lugar nos indica é a facilidade com que Pascoaes dava corpo expressional, narrativizando-os dramaticamente, aos grandes arquétipos psíquicos da existência natural e humana.

A dramatização do encontro do Louco e da Morte, essa a quem o narrador apelida também de "*trágica Amazona*" (Cant.II: 259), reforçando a sua associação à Diana da Tethys camoniana, assenta na fluídica mobilidade do rosto feminino, e na indeterminação consequente das fronteiras entre Hécate e Selene. Toda a acção do curto poema de 1912 consiste mesmo na metamorfose, por intermédio da actividade momentaneamente excessiva da loucura, do rosto da Morte em rosto de Vida, passando da terrífica e álgida negridão de Hécate ao cálido e alvacento plenilúnio de Selene. O propulsar desta actividade genesíaca e criadora da loucura, idêntica a um fermento, pertence ao cristalino e inocente riso do Louco, onde se sente um trejeito humano e mefistofélico. Acrescente-se a este agudo e vibrante tinido, que vitreamente ecoa nos mais secretos recantos da Terra, esses que pertencem à Morte, as doidas e abrasivas palavras do Louco, cheias de um desejo candidamente amoroso e primaveril. Vale a pena escutar aqui a poética comoção de algumas delas (Cant.II: 263).

"*Tu és a morte; és a mulher, portanto.*

Desce do teu cavalo e vem comigo,
Porque o desejo corre no meu sangue!
Ó Morte, vem comigo! Na paisagem
Vagueia o nosso idílio. Desde a origem
Que ele anda a procurar as nossas almas.

Ó Morte, vem comigo! Eu sou a Vida! "

Oreconhecimento da réptil versão lilitiana da mulher como donzela irradiando amor e maternamente conservando o ânimo e o desejo de frutificação, metamorfose da embrionária e disforme crisálida em colorida e aprilina borboleta, tem curiosamente correspondências idênticas no *Marános* (6), se pensarmos que a sensitiva Pastora se associa ao rosto mais baixo e apagado de Artemisa e a fleumática e insensível Eleonor ao seu rosto mais cheio e luminoso. No poema de 1911 foi possível associar uma Eleonor casta e virgem à Shéquina cabalística, o aspecto feminino de Deus, com tradução possível na *anima* da terminologia junguiana. Ora no poema de 1912 o núcleo central da significação do texto está no tratamento das dualidades do feminino, com a mudança de rosto da Morte, que se assume, pelo tempero da loucura, como frutífero rosto de Vida. A própria Shéquina, como desdobramento divino, não está isenta destas dualidades (G. Scholem, *A Cabala e seu Simbolismo*, 1988: 128). A Shéquina não é só a "Árvore da Vida", misericordiosa mãe da humanidade (ou de Israel), de ridente simbolismo solar e optimista, mas também, na sua vertente mais êxule e amargurada, a "Árvore da Morte", de significado escuro e lunar, frio e invernoso, que Scholem, comentando o *Zohar*, diz ter sido demoniacamente seccionada da primeira. O entendimento hebraico da Shéquina não se afasta do entendimento do feminino no mitismo helénico, germânico, hindu ou tibetano, onde a deidade feminina criadora se precipita sempre em facetas horrendas, caóticas e destruidoras, que lhe são basilares e complementares. Esta dualidade do feminino constitui ainda o caroço resistente das significações do poema de Pascoaes, onde assistimos à surpreendente desilusão da Morte. Uma tal desilusão em si, e na sua missão, equivale à magnífica metamorfose da larva em leve e esvoaçante borboleta. A Morte encontra nesse consistente momento, cujo conhecimento nos é facultado pelo recurso à dramatização interior e por via de uma representação narrativa directa, o seu amoroso termo. O seu transfigurativo monólogo (Cant. II: 267) no meio da noite escura, despindo a sua fria mortalha de cal e envergando as vestes coloridas e quentes do Amor, tem sobre nós um pungitivo efeito catártico. Oiçamo-lo atentamente, que a harmonia dos seus sons e a profundidade alta

dos seus sigificados fazem dele um invulgar momento dramático da nossa poesia narrativa.

"Ah, sim, eu desconheço-me! Não sou
quem fui! Não sou a morte, sou o amor.
Que é da morte que fui? Onde está ela?
Ó loucura magnífica! Delírio! "

Ao núcleo central de uma Morte desvendando um amoroso rosto é necessário acrescentar o sopro mordaz e cauterizante da loucura, capaz de suspender e transfigurar o mundo naquela noite de Natal. A sobrenatural valorização da loucura, que aqui encontramos pela primeira vez, é uma das isotopias mais sólidas da obra de Pascoaes, sobretudo na sua prosa narrativa, quer a partir dos conteúdos ideológicos dos seus vários narradores, quer ainda a partir da substância das suas histórias. Não nos parece despropositado associar o doido excesso que leva a morte a lamentar, em versos de arrependimento (Cant II: 270), o seu cadaveroso e cruel rosto, trocando-o mesmo por um outro muito mais donoso e enlanguescido, ao excesso de memória de Adão e Eva, que está na origem da saída moral de ambos do Inferno. A ambivalência do excesso é, neste caso, muito mais marcante, pois tanto diz respeito ao inferior como ao superior, ao Inferno como ao Paraíso, onde um criacionismo excessivo acaba de novo por introduzir a Serpente.

De qualquer modo, a impossibilidade da solar Donzela permanecer imutavelmente cálida e amorosa, sem regredir de novo ao estado negro e pétreo de deusa castigadora, a que regressa na parte final do segundo canto, assinala-nos, no curto poema de 1912, o mesmo tipo de ambiguidade da loucura, ao mesmo tempo que nos alerta para o carácter cíclico dos acontecimentos, uma das ideias de maiores consequências no *Regresso ao Paraíso* (7). A evolutiva transformação, por meio do desregramento da loucura, do seco e fantasmático esqueleto em florido e donzelesco corpo, bem com a regressiva desinvolução, em que a diurna carne da nova Vénus regride ao ressequido osso da velha Morte, acordam em nós a lembrança da transformação do Inferno em Paraíso e deste de novo naquele. A repetição dos ciclos já passados, tanto infernais como letais, apela em nós, em ambos os poemas, para uma hermenêutica do retornismo, que não se exaure porém, como aludimos, na constatação da inutilidade de cada ciclo, pois cada um deles oferece visivelmente um novo e mais aperfeiçoado plano de experiência. A possibilidade que a Morte experimenta dese transformar em Donzela não pode deixar de ser vista dentro de um retornismo

ascendente, o mesmo que se estabelece em torno das acções aquisitivas de Adão, em que cada nível deexperiência, mesmo que não seja escatologicamente perfeito e terminal, tem um excedente decisivo em relação ao que lhe é anterior. Há repetição, mas repetição helicoidal e não circular. Nem o Inferno nem a Morte voltarão a ser os mesmos, ainda que voltem a ser, depois das prometeicas experiências de Adão, de Eva e doDoido.

O sinal da modernidade de ambos os poemas é aí, porém, que se inscreve. A origem, como imagem primordial inconsútil, é, em Pascoaes, impossível de ser rehavida. Aquilo que nos é dado, repetidamente, viver é a ruptura como princípio. O que está em jogo, neste movimento cíclico, é a reprodução constante do momento novo, que rasga, de alto a baixo, o tecido da História humana, deixando ver, através das suas fissuras, o antes e o depois. Veremos, no decorrer deste estudo, como a problemática desta modernidade se irá agudizando, enquanto inovação e alteridade, ao longo dos textos de Pascoaes até atingir o seu lado insuportável, onde nenhum aperfeiçoamento é já possível, em textos como *Duplo Passeio* e *Santo Agostinho.* Pascoaes começa por ter, com poemas como *Regresso ao Paraíso* ou *O Doido e a Morte,* uma penetrante consciência da impossibilidade de qualquer evolucionismo linear, fixando-se então num retornismo selectivo, para depois, nos textos finais, suspender, a partir de um Deus que não pode ser para si nem para os outros, quaisquer referências transformistas, mesmo não-lineares. Muita da originalidade ímpar do pensamento de Pascoaes situa-se, desde logo, na dificuldade irresolúvel do seu retornismo inicial, mas a sua verdadeira surpresa, insustentável tanto ontem como hoje, está no seu indeterminismo teo-onto-lógico final, com muito de negativo.

As significações de *O Doido e a Morte,* divididas entre a revelação do feminino e a do tratamento transcendente da loucura, não podem ser desligadas do Natal, que é o momento em que tudo na história acontece. Para além deste valor de marco temporal, o Natal tem um valor simbólico, que me parece da maior importância perquirir. O seu esquecimento, na interpretação do texto, pode equivaler a uma importante diminuição da sua capacidade compreensiva, já que o Natal nos parece um dos motivos simbolicamente mais esclarecedores da centralíssima significação da metamorfose do feminino no poema. O Natal tanto pode ser entendido como a festa cristã, com raízes mitraicas, que se realiza anualmente a 25 de Dezembro, ou como a festa do solstício do Inverno, que tem lugar cada ano por volta dessa data, e que consiste na tímida mas inexorável inversão da tendência do crescimento das noites sobre os dias. Esta inversão atingirá depois o seu fastígio no solstício de Verão, onde se dá a sua reinversão, com disposição contrária. Temos aqui, no fenómeno natural das estações

do ano, um profícuo depósito civilizacional, de tipo mítico-simbólico, capaz de alimentar o gosto religativo e associativo do imaginário humano, mormente em torno de um tema como o do combate das trevas e da luz. No poema de Pascoaes, quando se fala da noite de Natal, presta-se mais atenção a este entendimento simbólico do solstício, que propriamente à hodiernamente dessacralizada festa cristã. O que está em causa em *O Doido e a Morte* não é um problema de doutrina ou de reconhecimento cultural, mas antes uma interpelação cosmogónica primordial, em que se avança com a hipótese da redenção da treva primigénia, essa Hécate pascoalina, que é a trasladação em humano medo do negro hiante. A redenção deste caótico rosto universal tem paralelo na redenção cósmica do pecado humano avançada em *Regresso ao Paraíso*, como, de resto, a sublimidade do Doido tem equivalência na grandeza de Adão e Eva. A interpelação cosmogónica da breve, mas fulgurante, narrativa de 1912 diz, no entanto, respeito não só a elementos abstractos como a luz e as trevas, anjos e demónios, como também a elementos concretos — pedras, plantas, animais e homens—, pois todos eles são a substantivação dos elementos abstractos primordiais.

No plano simbólico do poema, em que o Natal ganha sentido a partir do solstício de Dezembro, o encontro do Louco e da Morte é ainda, por comutação simbólica, o encontro de um senil e ressecado Inverno com uma infantil e gestante Primavera. O encontro das duas forças vitais, a da destruição e a da criação, dura apenas algumas brevíssimas horas da noite, as suficientes, porém, para a Morte se deixar acalentar pelo fogoso e sublime riso da Vida, desistindo momentaneamente da sua condição de Parca. Em lugar da insensível e trágica Moira que o fio corta da vida, com suas mãos de nada, temos o sensivo e festivo rosto do Amor, um clarão deluz e de alegria no meio da noite escura. A regressão desta luz ao seu estado inicial, a sua reabsorção pelo trevoso negro, não deve surpreender em autor que Álvaro Ribeiro, atento às palavras de Leonardo Coimbra sobre o *Regresso ao Paraíso*, insistiu em aproximar de Nietzsche (1955: 190). Esta aproximação de Pascoaes ao retornismo, —posto que um retornismo especial, concebendo, pelo menos por esta altura, a evolução dentro da repetição—, é tanto mais justificada na pequena narrativa de 1912 quanto a regressão toma aí como termo metafórico correspondente o simbolismo regressivo de um facto da natureza, o solstício de Verão. De feito, na concepção cíclica do imaginário retornista que domina importantes segmentos da obra de Pascoaes, e no entendimento do papel positivo do Mal, —que se pode associar em Pascoaes ao carácter iniciático e necessário da morte, tendo sobretudo em vista a valorização do renascimento, o que foi também apontado por Álvaro Ribeiro na mesma passagem—, a noite de Natal corresponde a uma festiva alteração do rosto da Morte porque existe uma noite solsticial de Verão que,

inevitavelmente, desfigura este novo e menineiro rosto. Se em finais de Dezembro o Doido cativa, com o seu excesso, a empedernida sensibilidade da Morte, injectando-lhe seiva e desejo, em Junho é a Morte, com a sua lágrima degelo e o seu olhar fino e cruel, que cativa o Doido, esfriando-lhe progressivamente a frenética vitalidade. O Doido, como a Morte, é claramente ambivalente: por um lado, ele representa a sabedoria vital suprema, a sublime loucura, cujo poder reconverte o inferior, e, por outro, ele é também a dimensão entenebrecida e cega da inconsciência, que tudo devora em olvido, verdadeira extensão infernal. Esta dimensão está bem assinalada na carta do Tarot por uma goela decrocodilo postada no chão, buraco que se arrisca a deglutir, em elásticos e obscuros intestinos, a irracionalidade do Doido. Esta ambiguidade só se desfaria caso continuasse a haver nele a inconsciência da loucura pueril ou da inocência infantil, e, ao mesmo tempo, a consciência disso. O lado triste e vulgar do Doido, em que se apagam, esfriadas e cinéreas, as suas grandiosas gargalhadas, pressente-se bem no monólogo interior da terceira parte do poema, a mais curta e dramática das três.

O progresso e o regresso que nos aparecem dramatizados em *O Doido e a Morte*, pondo em jogo a extrema e irreparável mobilidade do rosto feminino, não deixa, porém, de nos alertar para a índole ascensional do seu retornismo, em que a morte não oblitera verdadeiramente a continuidade da vida nem constitui, por agora, ponto morto de aniquilação ou de vacuidade. O progresso é assegurado no poema pelo próprio regresso, e com ele a garantia de que a vida tem uma continuidade criadora, ainda que descontínua. A possibilidade de converter a Morte, mesmo que por breves e simbólicos instantes, justifica a existência de uma noite de Natal, com sentido solsticial, com o poder de inverter e deinterromper a anterior tendência destruidora. Mesmo que essa interrupção seja apenas momentânea, e também ela se mostre sujeita a nova disrupção, o seu sentido salutífero não deve escapar na sua exegese e leitura. Nessa linha há todo o interesse em diferenciar o retornismo de Pascoaes, —ou se quisermos o repetitismo em que a morte tem animado papel iniciático, metamorfoseando na jovem e sensual Psique uma horripilante Hécate—, dos retornismos absolutamente circulares, zaratústricos, em que a vontade de poder e a afirmação humana de viver não é acompanhada pela natureza mais simples e humilde, eternamente condenada, nesses sistemas, a reviver sob o seu aspecto mais deprimente e vulgar (8).

O recurso à dramatização dialogada ou monologada, com aquele monólogo de cinquenta versos do Doido que ocupa quase todo o terceiro canto do poema, não impede o narrador de recorrer a sumários (Cant.II: 271), e até a uma discreta presença ideológica, que serve, em primeiro lugar, para sublinhar a índole arrepiante do

cadavérico rosto hecatiano e o encanto mimoso do da venusta esposa de Eros. De qualquer modo, o poema de1912 aparece como uma das poucas narrativas de Pascoaes em que a representação mimética predomina sobre a diegética. Adiantemos, desde já, que o narrador de Pascoaes será, no futuro, capaz de nos servir narrativas demais de trezentas páginas sem qualquer recurso dramático significativo, quer dizer, quase sem diálogos.

Queremos, finalmente, chamar a atenção para a possibilidade de classificarmos este texto narrativo como um conto em verso, o que não aconteceu com *Belo*, não apenas devido à reduzida extensão temporal da história, mas também pela presença do sobrenatural nela. Álvaro Ribeiro chamou-nos a atenção para a relação de conteúdo do conto com o maravilhoso (1957: 242-246), numa classificação substancialista que parece ter pertinência, sobretudo se aduzirmos o original fundo oral e popular do género. A presença do maravilhoso e de seres sobrenaturais existe noutras obras de Pascoaes, mormente nas vestes mitológicas do *Marânos* e de *Regresso ao Paraíso*, mas parece-nos que em nenhuma delas, e em particular nessas duas, maravilhoso e seres sobrenaturais têm a presença "*colaborante ou neutralizante*" a que se referia o autor de *A Literatura de José Régio*, e que cunha, a nosso ver, *O Doido e a Morte*. Tanto o Louco como a Morte não envergam apenas os hábitos cíclicos do mitismo retornista, também se sobrenaturalizam numa imoderação transcendente, que, inesperadamente, torna descontínua a sua ininterrupção. É a simbolização do calor e do frio, do dia e da noite, do homem e da mulher, e de todos os pares de contrários que vivem destas oposições complementares, que nos permite encontrar um gosto de sobrenaturalização no poema, com forte paralelo nas formas poéticas ancestrais e nas tradições culturais arcaicas, de origem oral. A possibilidade de encararmos o curto texto de 1912 como um conto não acarreta qualquer anacronismo nem anula a sua temporalidade irredutível, indispensável, a nosso ver, para se perceber as relações do Doido com a Morte, que são, no fundo, as do Tempo com o Amor.

O poema narrativo em três cantos é, provavelmente, o único conto que o autor publicou. A sua identificação substancialista é oportuna para se perceber como uma forma elementar de poesia, o conto, pode, porém, apresentar, e em alto grau, uma qualidade característica das formas poéticas altamente complexas e desenvolvidas, a sobrenaturalidade. Teóricos como Teixeira Rego e Álvaro Ribeiro (1955: 13; 1969: 67-68) chegaram mesmo, recordemos, a considerar esta última qualidade o predicado fundamental da literatura poética.

Notas

1. Agustina Bessa-Luís aponta a relação de "Belo" com o povo celtibero, numa associação significativa para a interpretação do título do livro de Pascoaes. Diz Agustina, falando de uma monografia local de Joaquim José da Rocha Espanca, que os "*Belos eram os tais celtiberos com cheiro fenício* " (1984: 10). A associação tem interesse compreensivo para a obra de Pascoaes não só pelo título usado no poema de1896-1897, como pela atenção que o autor dedicou, na sua prosa didáctica, à fusão dos iberos semitas com os celtas áricos. Tal combinação justifica-se, pelo menos por metonímia, a partir dos três Belos de origem fenícia: de *Baal*, deus fenício, de *Belus*, rio da Fenícia, de *Belus*, colónia fenícia em frente de Tânger, do conhecimento dos lusitanos que nela aguardaram a chegada de Sertório.

2. A "Pastora" de quem Jano se queixa chama-se Dina, que não é, como apressadamente se possa julgar, um hipocorístico, mas antes um nome próprio, de origem hebraica, com o significado de justa. A justiça é o oitavo arcano do Tarot, e a sua representação aponta para imagem similar da Rainha ou da Imperatriz (J.-E. Cirlot, 1982: 264), imagem que, por sua vez, é uma das traduções da Shéquina na sua vertente mais esplendorosa de esposa do Rei. Tal como a Shéquina, também a Justiça pode ter um lado amargo, destrutivo ou inferior, perceptível nos textos de Bernardim e de Pascoaes, em que a harmonia é substituída pela limitação, a regra pela inquirição exagerada, e a firmeza pelo castigo.

3. O problema da interpretação de *Belo*, como de muitas outras obras de Pascoaes, reside na compreensão matafísica do Amor e das suas incidências e metamorfoses particulares nesta e nas outras obras. Uma boa chave de acesso a esta compreensão na obra de 1896-97 está no próprio título do poema, autêntica porta de entrada para as ricas significações do texto, sobretudo a partir dos dois étimos que mais expostamente convergem na palavra. Por um lado, temos o étimo semita da palavra, com toda a carga osiríaca do deus Baal, e, por outro, o étimo latino, mais abstractizante, com uma associação riquíssima de significado à tradição platónica da Beleza, que vai do *Banquete* e do *Poimandres* a Leão Hebreu e Marcílio Ficino, passando por Plotino, Dante e muito do amor místico-cabalístico. São conhecidas as ligações da tradição platónica, sobretudo daquela tradição que parte do discurso deDiotima, com o Amor místico, antes demais com o de certos meios de iniciação islâmica, a que o ensinamento de Ibn-Arabi não é estranho. A linha platónica, —que se aproxima também do conceito, muito mais racional, de*estética* que derivou deKant—, é importante para se compreender o carácter sublimatório e idealístico do amor em *Belo*, amor traduzido por uma paradoxal solidão extrema. Tal índole, associando a solidão ao amor, não existe apenas em *Belo*, mas encontramo-lo também na relação de Marános com Eleonor. Se a Pastora da obra de 1896-

97 preenche apenas a mente de Belo, passando por nós como um fantasma, sem voz directa, dizendo apenas respeito à vida interior do enamorado Adónis, que nunca lhe toca, também a Eleonor do poema de 1911 recusa sempre qualquer aproximação física a Marános, aproximando-se assim dos retratos mais platonizantes e órfico-pitagóricos da mulher ocidental, em primeiro lugar o da Júlia de Giordano Bruno, autêntica hetera do espírito, que se recusou sempre aos seus amantes na esperança de assim os poder conduzir, pela sublimação do desejo, à beleza divina.

A mulher representada em *Belo* e *Marános* é uma mulher etérea, cujas virtudes se situam para além dos atributos físicos naturais. A solidão amorosa dos poemas de Pascoaes, cujo nome é saudade, só faz sentido se pensarmos que uma tal solidão não é passiva e queixosa, o que pode acontecer em Bernardim mas nunca em Pascoaes, mas antes diligente, activa e enérgica. A solidão amorosa, tal como Pascoaes a representa, desenvolve todo um sentido psíquico do Amor, que pode mesmo abster-se de contactos físicos. O que surpreende, porém, em poemas como *Belo, Marános,* ou *Elegia do Amor* é a força sensual da mulher ausente ser ainda mais intensa, nas zonas psíquicas do amante, que a activação directa das zonas físicas. O amor em Pascoaes, aqui em demarcação séria do de Bernardim, quanto menos biológico e físico, quanto mais ausente e solitário, mais erótico; as verdadeiras zonas erotóforas dos amantes pascoalinos são interiores. Nele, o psíquico é ainda mais sensível que o físico, e isto talvez por ser mais complexo e perfeito. O que interessa, assim, acentuar em *Belo* é o impacto físico, provocado pela irracionalidade excessiva e sobrenatural do Amor, que se traduz por uma imagística luxuosa e imprevistamente sensual, tocando, em primeiro lugar, os sentidos. Apesar das ligações entre a literatura bucólica de Bernardim e o *Belo* de Pascoaes, a solidão de Belo não é, de modo nenhum, tão desamparada como a de Jano ou a de Persio, o que logo se vê pela imagística que domina a solidão interior das personagens. Em Bernardim trata-se de uma solidão despovoada, e por isso mesmo lastimosa e pobre, enquanto em Pascoaes a solidão de Belo está luxuosamente mobilada por imagens ricas e recorrentes, de natureza erótica (mel, licor, neve, rosas, lago), com parentesco evidente com o canto bíblico de Salomão.

Boa parte dos significados de algumas das obras maiores de Pascoaes passam realmente pela compreensão e pelo discernimento de uma arte de amar, em que Eros dialoga superiormente com Psique, não degenerando nunca esse diálogo em formas inferiores e caricaturais de satisfação, sublimando-se antes numa forma de solidão amorosa, a que o seu autor chamou de saudade.

4. A irracionalidade do amor na modelação do feminino em Bernardim Ribeiro, acentuada sempre por um estado de desgosto separativo, é retomada radicalmente por Pascoaes, que mantém a representação da mulher como sujeito intocável, que foge constantemente ao contacto físico do homem. O que não é tão acentuado em Pascoaes, devido à mediação da saudade, é o desgosto separativo. Pertinente para se perceber até que ponto a Eleonor de Marános ou a Pastora de Belo

são recorrências do feminino bernardiniano é a Caterina da primeira écloga de Bernardim, *Persio e Fauno* , em que esta não se deixa tocar por Persio, para grande tristeza deste. Recorde-se que Caterina vem do grego *Katherá* , que quer dizer pura e casta. A palavra grega deu origem, para além do nome próprio, ao nome que designava uma seita, a dos cátaros, que se recusava a praticar o acto sexual e a encarar qualquer contacto físico entre o homem e a mulher, a que certos significados do autor de *Menina e Moça* podem não ser estranhos (Helder Macedo, 1977: 49-54). Noutras versões da mesma écloga o nome de Caterina aparece substituído por Maria, que vem do aramaico Miriam, o que não chega para desfazer, antes reforça, o que acabamos de dizer. Os retratos femininos de Bernardim, cátaros ou mariânicos, apontam muito para a sublimação da beleza humana em beleza divina, na linha do neo-platonismo hebraico-cristão de um Marsílio Ficino, de um Leão Hebreu, com quem Teixeira Rego identificou mesmo o poeta, ou de um Giordano Bruno. Curiosamente, do lado masculino não se sente a mesma tendência sublimatória, mas antes uma propensão deprimente. Dir-se-ia que em Bernardim, Eros, o corpo, chora insatisfeito e inconsolável a irremediável perda de Psique, que se recusa, das alturas da sua beleza e perfeição, a descer até às regiões gastas e serpentíferas do exilado corpo. No autor de *Menina e Moça* castidade e erotismo, espírito e matéria, são dois mundos irredutíveis um ao outro, o que não acontece em Pascoaes, onde Psique aceita descer até ao desolado corpo para Eros poder subir, em glória, até ao mundo deslumbrante da alma. São os críticos e degradantes trabalhos de Psique arranjados por Afrodite, que em Pascoaes equivalem ao trabalho da alma favorecendo a fantasia do corpo, ou seja, Eleonor trabalhando numa esfera invisível, mas com impacto sensível, pelo resgate de Marános. Daí a luxúria hiperfísica de imagens sensuais que ofuscam já em *Belo*, onde a presença feminina vive, no entanto, exilada: "*pernas níveas, vaporosas* ", "*braços deneve e lua*", "*lábio voluptuoso*", "*ideal brancura*", "*licor demel*", "*lago d'auroras e d'essências*", "*mimosas e brancas saliências*", "*montes demel e decristais*", "*beijo em brasa (...)/ que seu lábio torna como um medronho*".

5. O espírito feminino casto, que é uma das grandes isotopias do Pascoaes dos primeiros anos, e cujo fastígio e ponto de ruptura se encontra no *Marános*, tem duas versões: uma degradada e terrível, que corresponde à Morte do dramatizado e curto poema de 1912, em estreita ligação com a esquelética Hécate, e outra sublime e celestial, cuja representação culminante é a "*Mulher misteriosa* " da *Elegia do Amor* ou a Eleonor, em associação etimológica até com a pacífica e serena Selene. Outra curiosa e muito significativa representação casta do feminino aparece em força no poema *Senhora da Noite*, a quem se chama também de"*erma donzela*", onde se dá, em nosso entender, a conciliação de Hécate e Selene, ou seja das figurações tenebrosas, frias e inferiores da mulher (a meia-noite) com as suas figurações magnéticas superiores (a senhora ou a donzela). Não me parece de desprezar, sobretudo quando se trata de inquirir a modelação do rosto feminino em

Pascoaes, a associação entre a Hécate cadavérica e inverniça do poema de 1912 e a sombria e noctívaga de 1909.

6. A espantosa metamorfose do rosto feminil da Morte no poema de 1912 pode ser vista em correlação com o prazer, e até do prazer físico, que existe na solidão amorosa de Belo e na de Marános, prazer que nos é dado e confirmado, em primeiro lugar, pela exuberante e sensual imagética erótica. Também em *O Doido e a Morte* a imagética que acompanha a transformação de Hécate em Selene é, revoluteantemente, erótica. O erotismo é aqui um termo de substituição da sexualidade, mas um termo de substituição tão activo que pode levar às formas de perpetuação da vida dentro das tendências destrutivas de que fala Georges Bataille. Vejam-se os seguintes versos, com a fala da Morte (Cant.II: 268):

"*Ouvindo-te falar, deixei de ser*
O esqueleto, fantasma que apavora
Tudo quanto é sensível e vivente,
Para ser a mulher, o encanto, a flor,
Vénus, ébria de sol, fitando o sol... "

A erotização da Morte, pela sua associação a uma deusa lúbrica e lasciva, ébria de música e de sol, mimada e acalentada pelo lume da paixão, não se faz apenas pela dramatização da voz das personagens, mas também por intermédio dos engastes do narrador (Cant.II: 271). Em termos gerais podemos falar de uma dominância de imagens frias, nocturnas e estéreis na primeira parte do poema, associadas sempre à cinza residual de passadas combustões, ou então à poeira niilista, e de uma dominância de imagens quentes, sensíveis e virescentes a partir do metamorfismo da Parca fatal. O calor diurno e seminal destas últimas imagens, associadas à florescência da Natureza (flor, gota de orvalho, rosas, grinaldas, vida florescente e cor primaveril) ou à animação do dia (luz, sol, alegria), pode ser lido à luz da sexualização do fogo (G. Bachelard, 1978: 72-79) e de uma piromagia amorosa, por fricção, que activando antes de mais as zonas psíquicas erotogéneas tem, e no mais alto grau, um impacto físico. O mesmo se passa com a imagética de *Senhora da Noite* toda ela de uma erogenia discreta e velada, mas, por vezes, de uma pirolatria intensíssima. Leia-se, para exemplo, isto: " *saem chamas das fendas dos rochedos,/ Cintilam ígneos beijos, na penumbra/ Dos arvoredos...*" (*OCTP*, III, 1968: 142).

7. Ao estudarmos e estabelecermos as relações decontinuidade entre a modelagem fisionómica e psíquica da femineidade em Bernardim e em Pascoaes surpreendemos como significativa a isotopia entre os dois autores no domínio do retornismo cíclico ascendente,

concepção que, de resto, me parece ter parentesco com a pericentria neo-platónica de ambos os autores, sobretudo se pensarmos que a regência dos ciclos menstruais e da fecundidade pertence ao lado femíneo da natureza. Em Pascoaes uma tal concepção retornista encontra-se em textos tão importantes como *Regresso ao Paraíso, O Doido e a Morte, Senhora da Noite* ou *Elegia do Amor.* Em Bernardim surpreendemo-la na compassada Sextina da sua autoria, mormente no verso "*tudo torna, torna o sol*", que é, afinal, tópico recorrente da poesia portuguesa quinhentista, de Sá deMiranda a Camões.

8. Álvaro Ribeiro fabula a antropologia germânica segundo os arquétipos telúricos e pessimistas da mitologia nórdica, de olhos postos na inevitável e desconcertante ruína do Asgard, dizendo que essa mundividência fantasia a evolução animal do gnomo ao gigante com o único apoio do heroísmo guerreiro. A antropologia poética de Pascoaes distancia-se deste tipo de telurismo mítico, preso às suas formas pétreas e tumulares, em que mesmo o Valhala era uma consolação passageira destinada a ser submergida pela potência destruidora do Jötunheim, e recorre antes a arquétipos marinhos e transitivos, mais consentâneos com uma tradição navegante ou camoniana, mesmo quando tal aproximação não é explícita. António Telmo percepcionou já a criatura decaída, o Adão do *Regresso,* como o Adamastor atlântico ou atlante à procura de se libertar do seu exílio terroso (1989: 188-189). Agora, é preciso entender a montanha de*Marános* a partir de formas alquímicas do transformismo aquático (Cant.VI: 205; Cant.XII: 252-253).

4. A GÉNESE AUTOBIOGRÁFICA

A autobiografia é uma biografia que tem por centro o biógrafo, dispondo da rara possibilidade de identificar o autor empírico com o narrador, que, por sua vez, é sempre personagem principal da história que conta. A autobiografia pode assumir um aspecto analítico, quase científico, apresentando-se como um relatório descritivo e esquemático, para o clínico, mas pode também assumir, até como complemento de uma introspecção sintética, um carácter narrativo, com recurso constante e regular ao que de mais íntimo e irredutível existe no texto narrativo. A autobiografia como género poético acaba por se confundir por vezes com a autobiografia a que chamamos romanceada, e que, além das técnicas habituais de narração, apresenta pequenos excursos de natureza ficcional, em que o autor empírico se demarca do narrador, deixando a experiência de ambos de coincidir. Esses excursos de natureza ficcional, embutidos em partes inesperadas do texto, e coexistindo até com segmentos não ficcionais, são por isso difíceis de identificar em toda a sua extensão (C. Reis, Ana C. Lopes, 1987: 32-35).

Teixeira de Pascoaes foi autor de dois textos declaradamente autobiográficos, *Livro de Memórias* (1928) e *Uma Fábula (o advogado e o poeta)* (1978), que podem ser classificados dentro do modo narrativo como autobiografias em prosa, isto sem prejuízo de incidências autobiográficas noutras obras do autor, tanto em prosa como em verso. Essas incidências não chegam contudo para se poder falar na globalidade desses outros textos de autobiografia como género poético específico do modo narrativo. Quer nos poemas líricos de *Sempre* ou de *Terra Proibida*, ou ainda nos de *Vida Etérea* ou *Para a Luz*, quer ainda em textos narrativos como *A Beira num Relâmpago*, *Bailado* ou *O Pobre Tolo*, a que se poderia ainda acrescentar *Duplo Passeio*, existem episódicas marcas autobiográficas, que coexistem, aliás, com muitos outros registos diferentes, e não chegam, de modo nenhum, para dar consistência de género a esses textos. De todos eles, é *OPobre Tolo*, com duas versões diferentes (1924; 1930), o

que mais se parece avizinhar da autobiografia pura, pois é a autocaricatura que dá unidade estrutural ao livro. Curiosamente, Pascoaes irá citá-lo, ao lado do *Livro de Memórias*, em *Uma Fábula (o advogado e o poeta)*, num contexto que pode anelar os três livros no mesmo espaço autobiográfico (1978: 63). De qualquer modo, o carácter romanesco e exageradamente alegórico das autofigurações presentes em *O Pobre Tolo*, além de um registo na terceira pessoa, levam-nos a não considerarmos no mesmo plano de igualdade os três textos. Para nós, *O Pobre Tolo* permanece, ao lado de *O Bailado*, e para além de todas as suas marcas reconhecíveis, como um dos textos mais inqualificáveis de Pascoaes, abstruso e renitente a qualquer determinação rígida.

4.1. A Memória Íntima

O título do livro publicado em 1928, quando o seu autor tem cerca decinquenta anos, apresenta uma precisa intenção autobiográfica, que depois o texto se encarrega de reiterar. As memórias são um dos subgéneros da autobiografia, uma subclasse que se caracteriza por um afastamento sensível do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado, ou seja, daquele que fala e daquele de quem se fala, e isto apesar dos dois serem o mesmo (só que em dois momentos bem distintos da vida). A memória autobiográfica distingue-se, assim, do diário autobiográfico, outra das formas particulares do género, e onde se dá a coincidência no presente da enunciação daquele que enuncia e daquele que é enunciado. Nas memórias o afastamento a que nos referimos é, em primeiro lugar, de natureza temporal, e depois espacial, pois os livros de memórias, de natureza autobiográfica, tratam sempre de eventos que ocorreram com o sujeito de enunciação num tempo recuado e num espaço diferente a que só a lembrança, como faculadade evocadora, pode ter acesso. Se alguns diários pessoais podem ser voluntária, mas não declaradamente, ficcionais, deixando de ser verdadeiros para passarem a ser verosímeis, são mais raras as memórias pessoais de autor que, sendo poéticas, se apresentem também como deliberadamente ficcionais, excluindo evidentemente as memórias de personagens de ficção, forjadas pelo autor, e que constituem um dos modos particulares de romance com narrador homodiegético. O problema da ficção nos livros de memórias autobiográficas é de outra natureza, e prende-se, antes de mais, quer-nos parecer, com a dificuladade em reconstituir objectivamente factos que ocorreram há muitos anos.

O *Livro de Memórias* de Teixeira de Pascoaes respeita os traços gerais que caracterizam as memórias pessoais —afastamento temporal do sujeito da enunciação e

do do enunciado, coincidência mais ou menos fiel entre a experiência do autor empírico e a do narrador—, acentuando, todavia, um lado lírico, que se prende com a natureza do seu entendimento particular da memória, que nele se liga à reminiscência poético-religiosa de um Platão ou à criação de um Bergson. Este autobiografismo não pode ainda ser desligado de um carácter reflexivo ou filosófico, que tem primacialmente a ver com o modo de representação da informação da narrativa, sem qualquer recurso ao diálogo, e com uma absorvente e apertada presença da voz do narrador, plena de ecos e de recessos digressivos, sem ligação directa com a história. Tais passos evasivos ligam-se, antes demais, com um saber aforístico, que só muito ardilosamente pode ser encarado como a moral concludente da história contada e dos seus vestígios. Muitos livros de memórias, e é esse largamente o caso dos de Raul Brandão (1919-1925-1933) e dos de Álvaro Ribeiro (1977-79-1980), apresentam, ao lado do seu valor estilístico, um valor documental sobre a época em que incidem, que está, de todo, ausente do livro de Pascoaes. Este está muito mais interessado em reflectir sobre si próprio, que sobre os valores e os acontecimentos da época.

Daí o visionário e solene intimismo lírico do livro publicado em 1928, expondo-nos, em primeiro lugar, a subjectividade de um sujeito, cuja experiência no texto se ajusta, pelo menos no essencial, com a do autor fora dele. Um tal intimismo não leva, contudo, à inclusão do livro no modo lírico. Se integrássemos o livro no modo lírico a sua dinâmica temporal, accionada pelo uso regular de estratégias narrativas, não poderia então ser, no seu caroço mais resistente e característico, devidamente compreendida. Além disso, esse intimismo, em que se memoriza uma impressão subjectiva do mundo, muito bergsoniana, não exclui, antes estimula, um estilo apotegmático, facilitado, ainda, pelo modo de representação usado. É nele que melhor se antevê o apotegmatismo radical das narrativas hagiográficas e biográficas, onde reside muita da originalidade e da diferença do modo narrativo de Pascoaes.

O livro de 1928 divide-se em seis capítulos, sendo o primeiro deles uma espécie de preposição ideológica de todo ele, em que o narrador o resume em fragmentos desordenados e impetuosos, num estilo especulativo e sentencioso, que recorda a prosa do Junqueiro da "Carta-Prefácio" aos *Pobres* de Raul Brandão (1906). O último capítulo do livro consta de uma reflexão do narrador sobre o texto acabado de escrever, em que a apologia dos dons cognitivos da memória e o louvor paradisíaco de um passado absoluto acabam por coincidir com a genealogia da saudade e dos seus poetas (Camões, Agostinho da Cruz, e Antero). Deste modo, o destino individual do narrador-autor, no seguimento dos grandes vates da saudade, torna-se solidário com o destino colectivo da

alma portuguesa, o que é ainda um outro modo do narrador nos dar a conhecer as suas ideias e opiniões preferidas, num género desembaraçado, solto e muito interventivo. Nos derradeiros parágrafos do texto dá-nos Pascoaes, de forma inconcussa, a sua mais incisiva e saliente marca ideológica ao longo do livro: a primacialidade do passado, num traço fundo que carreia consigo a desvalorização do presente. Esta marca ideativa, que pode ser encarada como uma metalinguagem sobre o memorialismo, é veiculada ao longo dos vários capítulos, das mais variadas formas e sob os mais variegados pretextos. Nas derradeiras linhas do texto, a tensão entre o presente da enunciação e o passado do enunciado tem correspondência no par, muito próprio à expressão das antinomias saudosas, longe-perto, com fortes incidências na própria História colectiva de Portugal, que aqui vai servir de desculpa para, mais uma vez, se insistir na importância de um regresso ao passado, que é, somente, revisitação do edénico Jardim ou do oiro maravilhado da infância. Está, novamente, em causa a dialéctica de um retornismo ascendente, não fixista e não circular, em que o desprezo do presente é uma forma contraditória de lhe prestar atenção, e a concentrada e obsessiva aplicação pelo passado uma forma furtiva de lhe fugir.

"*Preferimos a Índia remota, incerta, além dos mares, ao bocado de terra em que nascemos. Vamos colonisar a África e o Brasil e deixamos crescer a erva, à nossa porta.*

Muito bem! Muito bem!

Também eu desprezo o presente, e me refugiei no Passado, para salvar da minha morte algumas das minhas lembranças mais queridas. "(*OCTP*, VII, 1972: 277).

Os outros quatros capítulos do *Livro de Memórias* ocupam-se da infância e da mocidade do autor, como se pode inferir da sua dedicatória "*A minha Mãe, ofereço estas lembranças de infância e mocidade*", e de outras intervenções do narrador-autor, como aquela que abre o sexto e último capítulo, onde ele afirma que tudo o que anteriormente escreveu, naquele livro, foram as suas imperfeitas lembranças de infância e mocidade. A confessada imperfeição das memórias estabelece a possível ficcionalidade do livro, de alguma maneira involuntária e, sobretudo, muito indeterminada. É preciso entender esta imperfeição memorialística não apenas a partir das falhas da memória, já de si imprecisa dado o arco temporal que medeia entre a infância e a maturidade do enunciador quinquagenário, mas também a partir das solicitações da imaginação, a que Pascoaes não se furta. Trata-se, de qualquer modo, de uma *imaginação evocadora*, capaz de, preciosamente, auxiliar a memória a recriar o passado distante. O próprio narrador se refere a ela no seu trabalho de reconstituição, como se, visivelmente, uma memória mecânica lhe fosse insuficiente. Diz o narrador,

logo no segundo parágrafo do primeiro capítulo do livro: "*Vejo (...) à luz da imaginação evocadora: uma luz que dissipa as trevas do tempo e ressuscita os mortos.*" (1972: 59)

Em Pascoaes a lembrança do que foi nunca pode, por deliberada ausência de automatismo mecânico, ser aquilo que na realidade foi, pois a memória do evento acrescenta-lhe sempre, por meio da evocação imaginativa, uma auréola desconhecida. A memória em Pascoaes não é fotográfica, mas antes fumegantemente poética. Ele tem consciência, por isso, da imperfeição das suas lembranças, mais evocadas à luz pálida e transfiguradora do sonho e da sombra que repetidas sob o *flash* eléctrico da matéria. Valoriza-se sempre mais a evocação, com tudo o que esta tem de sombroso e de indefinidamente volúvel, e até de errante e de imperfeito, que a realidade, com a sua limpidez, nitência e fácil inteligibilidade. A imperfeição da recriação é afinal uma das zonas mais prezadas pelo autor, um resto imprevisto que torna a lembrança criadora e cognoscitiva, e não meramente mecânica e repetitiva. A memória em Pascoaes não é reconstituição fotogénica, no sentido em que as imagens não são produzidas por meio da luz, mas complexa reminiscência através das trevas, cuja matriz se nos afigura, mais uma vez, platónica, senão mesmo órfico-pitagórica. O seu esquema de raciocínio é o seguinte: a fumegante e apaixonada memória imaginativa transfigura e melhora o que se recorda, na medida em que transforma a realidade particular em ideia sobreeminente.

Uma leitura atenta dos distintivos temporais dos quatro capítulos em que o narrador-autor desfia as suas lembranças de infância e de mocidade assevera-nos que o tempo da história tem precisão cronológica. Ele vai de 1877, ano em que Teixeira de Pascoaes nasceu, até a 1903, ano em que o seu irmão António se suicidou em Coimbra com um tiro de pistola. O primeiro período do segundo capítulo do livro baliza o início temporal da história, tal como os últimos do quinto capítulo assinalam a sua derradeira etapa. O primeiro facto autobiográfico aludido no livro é a "*tarde em que nasci*", e o último é o enigmático autocídio do irmão António, que efectivamente ocorreu a 28 de Junho de 1903. Ao longo dos quatro capítulos intermédios do livro são-nos, assim, descritos cerca de vinte e seis anos de vida, recorrendo o narrador, por vezes, a elipses, eliminando espaços e eventos, por desinteresse ou por economia narrativa. Um dos casos flagrantes ocorre entre o fim do quarto capítulo, inteiramente dedicado aos anos que passou em Coimbra entre 1896 e 1901, e o início do seguinte onde retoma de novo evocações ulteriores de Amarante, respeitantes aos anos de 1902 e 1903, em que exerceu advocacia nesta Vila. A elipse consiste na omissão de uma viagem que sabemos Pascoaes ter feito ao arquipélago dos Açores em Junho de 1901, na companhia do seu colega de curso Francisco de Athayde Machado de Faria e Maia (este aparece,

porém, citado entre os estudantes conimbricenses evocados no livro, no quarto e quinto capítulos). Esta elipse, rigorosamente intencional, permite ao narrador manter uma unidade deespaço no conjunto, um espaço que vai, sem quebras, das margens do Tâmega às do Mondego, e que reforça, a nosso ver, o intimismo anti-factual do livro.

Mais que uma restituição esquemática ou estrutural, ou uma reconstituição fiel, cronológica e continuada dos eventos e dos lugares que se ligam aos primeiros vinte e seis anos devida do autor —número que pode ter uma leitura simbólico-dantesca a partir do seu desdobramento binário em dois trezes—, o *Livro de Memórias* oferece-nos uma recriação seleccionada, segmentada e transfigurada pelo plano eidético. Trabalhada à luz sombria de uma memória entendida como reminiscência, em que se privilegia a evocação à realidade evocada, o memorial autobiográfico de Pascoaes é mais uma questão de imagens que de factos, de elaboração poética que de relatório. Isto ajuda-nos a compreender o cego visionarismo do livro, e o pouco interesse documental que ele tem para oferecer, se deixarmos de lado o insondável e muito exposto espaço estelar de uma riquíssima psique, cujos extractos são, de alguma maneira, os andares que somos convidados a cautelosamente visitar.

Daí a autobiografia factual, centrada em acontecimentos físicos, se transformar em Pascoaes em autobiografia poético-espiritual, estabelecida de acordo com esses eventos psíquicos que são as imaginosas evocações da memória. Em Pascoaes o memoriar do passado não encontra factos consistentemente físicos, cuja opaca materialidade seja obstáculo à sua anamorfose, mas antes acontecimentos suficientemente voláteis para se transformarem em imagens transparentes, quando não em ideias luminosas, representações que volitam já, livres e transitivas, numa esfera qualitativamente superior ao do simples acontecer físico. Essa região, onde o ser não é corpo nítido mas selénico fantasma, é a da alma. Não podemos deixar de pensar que o modo derepresentação escolhido para veicular neste livro os conteúdos narrativos, deixando de lado a intervenção directa das personagens e recorrendo a um registo indirecto, todo intimista, se mostra um hábil recurso, decerto involuntário e espontâneo, para traduzir esse salto qualitativo do fechadamente físico para o abertamente volátil: é a estratégica e ardilosa presença do narrador que leva à incisória transfiguração psíquica da realidade. Só a radicalização da representação das prerrogativas do narrador, que assim leva à narrativa, com toda a liberdade, a sua cultura e a sua subjectividade, pode explicar que o simples lenço vermelho de uma aldeã se transforme num lenço feito "*da mesma púrpura infernal*" do barrete de Dante. O crisol onde tem lugar essa misteriosa e brilhante metamorfose mitogónica é,

evidentemente, a imaginação evocadora do narrador, ou, se quisermos, a sua memória simbolicamente transfiguradora.

Pascoaes —que se nos mostrou já, nos textos em verso, um narrador poderosamente ambivalente, saltitando destramente de um ponto de vista omnisciente para uma focalização interna— apresenta-se agora de uma linearidade de escolhas, optando, sem ambiguidades e radicalmente, por um narrador omnisciente e interventivo, que restringe ao mínimo a história e alarga ao máximo o discurso, numa estratégia deliberada e sempre fielmente seguida. O narrador de Pascoaes, que em *O Doido e a Morte* se condiciona a certos instantes devisão restrita, dramatiza o menos possível no livro de 1928, preferindo antes contar, deforma indirecta, alguma coisa sobre si próprio, e sobretudo divagar, com muito humor, em torno dos mais variados pretextos autobiográficos, recorrendo para isso ao comentário esmiuçado ou à digressão fantasista. É, por isso, impossível ler este livro apenas a partir da sua história mais patente, a dos primeiros vinte e seis anos devida do narrador, pois, nesse caso, arriscávamo-nos a perder o plano próprio e presente ao narrador da história, onde estão os comentários ideológicos e humorísticos, e ainda o tempo da enunciação do discurso, não coincidente com aquele em que se dão os eventos. Esta não sobreposição autoriza o narrador a criar contrastes entre o eu-narrador e o eu-personagem, entre o tempo passado de um e o tempo presente de outro, numa oposição complementar que, ao cabo, revela ainda, por intermédio da anamnese, da sublimação platónica (1). O narrador não pretende apenas situar no passado distante e nos eventos desse passado uma personagem que é ele próprio, e ele até enquanto autor, mas aspira também a situar no presente, de forma directa ou não, a memória desse acontecimento. Factos ocorridos, por exemplo, em 1885, quando o narrador-autor tem sete anos, não o inibem de aludir ao presente da enunciação, num salto temporal de algumas décadas, que lhe permite sobretudo apalpar o rasto dos eventos em causa, e tomar consciência das suas transformações sublimatórias entre o tempo em que ocorreram e aquele em que são lembrados. Assim, um cravo que floresceu na vetusta Primavera de1885 continua, quarenta anos depois, tão vivo como antes. "*(...) uma flor que nasceu na Primavera de 1885 e não murchou ainda. É um cravo de neve e fogo, branco raiado de vermelho. Lá está, intacto e viçoso, na botoeira do teu casaco (...). Treme e exala um perfume branco e vermelho, igual ao dos cravos abertos no meu jardim.*" (1972: 125-126). Este facto, cuja aparência remete sobretudo para uma lógica discursiva, de contraste entre o antes e o depois, carreia, porém, um profundo significado axiológico: o dos factos do passado, quando despidos dematerialidade, terem tanta realidade, apesar

de ausentes, como os do presente. O significado opinativo é aqui solidário dos contrastes entre o tempo passado dos eventos e o tempo presente da sua lembrança.

As intervenções digressivas do narrador, desenhando um tipo decomentário retórico-estilístico, giram maioritariamente em torno de divagações valorativas da infância como período mítico intemporal, da transcendentalização do passado como reservatório simbólico, da desvalorização da idade adulta, encarada como época leiga e apagada, sem encanto, e dos mecanismos sociais que servem para desmitizar a infância, primeiramente a escola, associada sempre a uma instituição medíocre, sem rasgo nem grandeza, e cuja metáfora mais ajustada é, em Pascoaes, a do presídio. A desmitização da infância pela escola, uma escola muitas vezes penitenciária, parece interagir com o poema de Guerra Junqueiro "A Escola Portuguesa" de *Musa em Férias* (1879). O tema da escola presídio, capaz de roubar à infância o diamante da sua inocência, tem boa vantagem em ser associado à lógica platónica da queda das ideias nas coisas sensíveis. O raciocínio de Pascoaes é o seguinte: sair do Éden é sair da infância, e sair desta é ir para a escola (2). Atente-se ainda, em estreita ligação com este juízo, no sentido de uma infância que hipostasia toda a realidade, e de uma maturidade, ou mesmo de uma mocidade, que somatiza todo o almado e realiza, sem desvios nem sombras, todo o anterior evocado. É isso que encontramos no terceiro capítulo do livro (1972: 162-163), quando o narrador nos diz que somos, no oiro da primeira manhã, insciente mas luxuoso, jubilosos anjos, a que um meridiano e racional meio dia vem roubar a plumagem e o brilho esplêndido.

Cegos vemos, ou temos a impressão de ver, através do manto diáfano das coisas, enquanto de olhos abertos embatemos irremediavelmente na dura opacidade da realidade, nada penetrando. Pascoaes, atento sempre a uma transparência subjectiva, acaba por aceitar que a melhor maneira de ver é ser cego, o que está de acordo com a sua ideia, insistentemente aludida, de que a melhor forma de presente é ser, e ser no futuro, passado.

A estes grandes motivos recorrentes do primeiro texto memorialístico de Pascoaes é preciso acrescentar a desqualificação da realidade material presente, incapaz segundo o narrador de eternizar ou de transfigurar seja o que for, e a valoração do passado, como força perpetuadora e redentora, com as suas duas vias privilegiadas de acesso —memória e imaginação— harmoniosamente combinadas. O préstimo do passado —um passado que sofre, porém, no presente, o polimento aperfeiçoador da memória, ascendendo assim ao firmamento platónico das ideias— é, modelarmente, dado por imagens de elevação e aperfeiçoamento entre o antes da sua realidade e o depois da sua lembrança. Tais imagens regem-se, mais uma vez, pela

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

lógica finalista do platonismo, e sobretudo da teleologia do neo-platonismo gnóstico, quer dizer, desejam ardentemente, nas terrosas e apagadas limitações da sua realidade referencial, o luminoso lugar supraceleste dos inteligíveis, a que elas próprias apontam enquanto representações. Veja-se este exemplo retirado do início do quinto capítulo: "*Iam desaparecer do mundo como homens, para viver, na minha lembrança, como deuses.*" (1972: 241). E este, extraído do mesmo sítio, cheio de uma contradição magnífica, em que a simples presença da memória chega para sugar as terríveis imperfeições teológicas do mundo: "*A saudade diviniza tudo. O próprio Demónio, se o tivesse visto em criança seria hoje, na minha memória, um anjo deasas brancas.*" (1972: 243). Parece-nos importante sublinhar que o interesse mitogónico pelo passado não anula neste livro o papel do presente, indispensável a partir do momento em que é ele o berço da memória, e até do futuro, como desejo de transfiguração do real presente em passado lembrado.

Narrativa distanciada pelo tempo e pelo modo, *O Livro de Memórias* de Teixeira de Pascoaes acaba por absorver essa distância, impondo a voz de um "eu" narrante, quer dizer, sobrepondo a tudo o resto a presença de um presente puramente reflexivo, esse que não tem estatuto como presente, mas como futuro que metamorfoseia a presença do instante em passado relembrado. O narrador de Pascoaes aparece-nos, assim, como um poderoso sistematizador de conceitos, dos quais é possível extrair todo um pensamento verbalmente ordenado, e em que uma das suas funções mais acarinhadas é mesmo a verbal, colocando em jogo o prazer lúdico da fala ou da escrita. Este gosto lúdico do divertimento verbal encontra na prosa uma ambiência favorável, que o verso, sujeito a constrangimentos métricos e rímicos, não se mostra, porventura, capaz de garantir ao muito mais comedido narrador de *Marános*, *Regresso ao Paraíso*, e *O Doido e a Morte*.

O epicurismo linguístico deste narrador em prosa, que soube como nenhum outro aproveitar a extrema ductilidade da prosa de ideias criada pelo opulento talento verbal de Guerra Junqueiro (cf. "Carta-Prefácio" a *Os Pobres* de R. Brandão, 1906), não é, porém, dissociável de um riquíssimo imaginário textual, onde, a par da soberba imagem de uma criança andrógina e feliz, sem falhas nem faltas, voltamos a dar de cara com o occíduo rosto feminino. Encontramo-lo logo presente na dedicatória do livro, e depois no interminável desfile de mulheres que, escura ou luminosamente, vai passando, com silenciosos saracoteios, pela passadeira da memória. Nessa marcha carnavalesca, subtilmente ovante, encontra-se de tudo, desde a representação de uma Hécate horrorosa, com a arrepiante solidão e a tenebrosa loucura de uma Viscondessa de Tardinhade, até à deliciosa máscara de uma Psique adolescente, usada por cinco ou

seis meninas —a Antónia, a Jesus, a Carmo, a Piedade, a Maria e a Leonor. São elas que dão, com o tempero do seu mistério sem malícia, um sorriso de inocência primaveril, um raio quente de sol, ao grande corso feminino de Pascoaes. A Leonor do *Livro de Memórias*, tão silenciosa e tão luminosa, faz mesmo convergir na sua enigmática figura algumas das mais flamejantes impressões da adolescência feminil em Pascoaes, com o seu discreto, mas poderoso e magnético poder de atracção (3). Todo o livro está banhado pela sua aura solene e cálida de adolescente, nada fatal, que, sem qualquer mácula, acrescenta ainda, à rosada aurora do seu corpo, o mágico filtro de ser só lembrança.

No fundo, o fluido feliz e enfeitiçante que se liberta das púberes figurações femininas de Pascoaes, saltando por cima de décadas de escuridão e esquecimento, mergulhando-nos a todos no empíreo luminoso das ideias, não é outro senão aquele que emana de Mnemósine, a regente da memória, a feliz mãe das Musas e a titânica irmã da Tethys camoniana.

4.2. A Memória Continuada

Uma Fábula (o advogado e o poeta), com a data terminal de 5 de Outubro de 1952, foi publicado cinquenta anos depois do *Livro de Memórias*, estabelecendo com ele uma relação privilegiada, assinalada logo na abertura do novo livro, com a frase "*Mais cenas da minha infância e mocidade*", que retoma, perspicuamente, as intenções do anterior. O livro de 1978 aparece, assim, ao tratar de cenas de infância e de mocidade do narrador-autor, como um complemento do livro publicado cinquenta anos antes, o que é confirmado pelo próprio narrador (1978: 8). A analogia dos dois livros é, em primeiro lugar, uma relação de géneros, e depois, correlatamente, uma relação solidária de processos e de categorias. O livro terminado em 1952 coloca, porém, o problema da ficção de uma forma mais flagrante que o de 1928, o que se nota logo no título exibido, de resto ludibriante, pois a fábula continua a ser mais verdadeira que verosímil. As características do livro ao nível do discurso narrativo, com um muito maior reforço do modo dramático —a não chegar, todavia, para apagar o uso regular de intrusões incrustantes e tergiversatórias— não devem ser desligadas, parece-nos, desse seu pendor mais efabulador.

Uma Fábula divide-se também, ao modo do primeiro livro autobiográfico, em seis capítulos, nenhum deles ocupado exclusivamente pelas divagações do narrador, mas todos eles misturando a história com o discurso. Se o livro de 1928 nos contava uma

história que ia de 1877 até aos últimos dias de Junho de 1903, altura do ocídio do irmão de Pascoaes em Coimbra, o livro de 1978 faz-nos um relato que, continuando os passos autobiográficos do livro anterior, vai do nascimento do narrador-autor até 1911. Em 1928 o autor considera que a sua mocidade não ultrapassa os vinte seis anos, enquanto em 1952, com setenta e cinco anos, ele alarga, compreensivelmente, esse período até aos trinta e quatro, idade que Teixeira de Pascoaes tinha quando regressa definitivamente a Amarante, desistindo de ser o advogado portuense e privilegiando o poeta aldeão. É com o regresso a Amarante em 1911, onde vai exercer o cargo público de juiz substituto —que abandonará, para sempre, dois anos depois, para se entregar apenas à sáfara da escrita— que Pascoaes remata o seu livro de memórias, cujo subtítulo alude justamente ao dissídio entre o homem de leis e o de letras.

Esta dilaceração entre existência social e experiência pessoal, entre obrigação e liberdade, constitui, porventura, o coração do interesse do livro, e também, ao nível da história, a sua novidade temporal. Os dois capítulos finais, os mais longos do livro, com quase cem páginas (pp. 155-254), ocupam-se dos anos que vão de 1902 a 1911, ou seja aqueles que o livro de 1928 ainda não tratara. O facto dos dois últimos capítulos corresponderem a uma fatia de discurso que é quase idêntica à ocupada pelos outros quatro capítulos, respeitantes a vinte e cinco anos de história, permite desde já perceber das várias velocidades usadas pelo discurso, muito mais rápida até 1902, e muito mais lenta a partir deste ano. Os processos de aceleração do discurso na primeira metade do livro, com recurso a rápidas sumarizações, da responsabilidade directa do narrador, dão depois lugar a uma travagem significativa, operada visivelmente por uma maior dramatização dos conteúdos narrativos, com uma muito mais importante participação das personagens. Uma tal dramatização chega mesmo a mostrar tendência para a cena isocrónica pormenorizada (1972: 196-253), de que voltaremos a falar com mais cuidado.

Os quatro primeiros capítulos coincidem, ao nível da história, com aquilo que anteriormente fora já o conteúdo da narrativa publicada em 1928, exumando para a luz do dia, de arcaicas sedimentações pessoais, personagens já nossas conhecidas como os extravagantes habitantes de Tardinhade ou os quase anónimos passantes dos míticos e descarnados arredores da solitária casa de Pascoaes. Lá estão de novo, nessas páginas arrancadas à luminosa cegueira da memória, o Cipriano, o Padre António, o Bigoila e outros, que eterna e milagrosamente perduram, mesmo depois de desaparecidos nas profundas da terra, na mágica evocação de um Pascoaes ancião e quase esquecido da vida, com mais de setenta anos. Todos eles, acordando do seu esquecimento quase secular, se levantam humosos do interior da terra, com as mãos em fogo, libertando-se

por momentos da sua fria mortalha de pedra, para virem sossegada e paulatinamente, com os passos sábios e serenos dos ressuscitados, revisitarem a vida, por entre as negras galerias de tinta que Pascoaes, generosamente, lhes abriu com o pulso a tremer de comoção. E todos eles, e mais os que fogem das evocações coimbrãs do autor (cap. IV), com um infeliz Pad Zé olhando agradecido para nós, fazem lembrar aquele eterno e simbólico cravo branco que abriu na Primavera de 1885, e quarenta anos depois continuava, para nossa surpresa e júbilo, a perfumar, mais vivo e viçoso que os do jardim, as narinas ou as laudas de Pascoaes.

O facto de haver coincidência entre o tempo da história dos dois livros, e deintenções narrativas autobiográficas, não quer dizer, porém, que haja uma sobreposição perfeita e completa de personagens e situações entre as respectivas partes de ambos os livros. Há elipses voluntárias no primeiro, que subsumem importantes unidades de tempo, agora preenchidas. O caso mais óbvio é o que se refere aos primeiros livros de versos publicados pelo autor entre 1895 e 1898, e de que não ficara nenhum rasto no primeiro livro de memórias, aparecendo agora referidos com algum detalhe (1978: 96, 132-135). Também os primeiros versos de Pascoaes, tão esquecidos na sua encarniçada madrugada, sobem do passado, onde jazem quase secretamente soterrados, à superfície do presente, onde mostram timidamente a sua primeira e ingénua fisionomia lírica. Os mais aludidos são os da primeira edição do *Sempre* (1898), que passa por ser a primeira grande colectânea lírica de Pascoaes, mas cujos versos originais, de tão posteriormente castigados, se perderam sem rasto. Alguns deles levantam-se dessas décadas de esquecimento, mostrando-nos a sua pureza original, um pouco assustadiça e acanhada. Transportam com eles a hesitação e o retraimento natural da adolescência. Chocam nos nossos ouvidos como um balbuciar doce mas grosseiro de recém-nascido, a que falta ainda apurar a limpidez luzente das coisas perfeitas e maduras. Lá está, engastada nesse livro de memórias da derradeira velhice, a propósito dos versos da primeira edição do *Sempre*, como uma bela jóia rutilante, uma carta inédita de Junqueiro a Pascoaes (1978: 132-135). Recende dela um aroma vivo, penetrante, a que não nos podemos furtar. Trata-se de um importante documento sobre as primícias de Pascoaes, com as transcrições dos versos que mais deliciaram um Junqueiro complacente, apaixonado e idealista, e que só é pena trazer um erro de data. O documento é dado, no livro de 1978, como sendo de 8 de Maio de 1898, altura em que o *Sempre* não estava ainda sequer publicado, quando afinal é, como se pode ver pela cópia do original depositada na Biblioteca Nacional, posterior de um ano.

Os dois capítulos finais de *Uma Fábula*, aqueles que representam sobre o livro anterior uma novidade ao nível do tempo de história, centram-se na mudança que o

Poeta fez em 1906 para a cidade do Porto, depois de ter regressado das margens do Mondego a Amarante por volta de 1902. Aí nos aparecem, ao lado de humoradas descrições do "Hotel Particular", onde Pascoaes ficou instalado, instantâneos da sua vida de jovem advogado acabado de instalar num escritório da rua das Taipas, mormente o seu primeiro processo judicial, em que, brilhantemente, defendeu uma mãe homicida (1978: 174-179), dolorosa e contrita personagem arrancada a custo aos mudos e ignotos tugúrios de um Porto ainda camiliano. Muita da jusfilosofia de Pascoaes, e muito do seu diálogo sério (o que não quer dizer anti-jocoso) com o direito e a justiça, passam por essas recriações desencantadas e irónicas da mocidade (cf. Paulo Ferreira da Cunha, 1995: 189-201), pelo menos, no plano de um registo de retrospecção, com alguma coisa de labiríntico e de sobreposto, em que ficamos a saber não só o que ele sobre isso ajuizava, mas o que, evocadoramente, ele pensa do que pensava. Entre o escorreito advogado portuense, muito cosmopolita, de afilados lábios, lembrando um finissecular filho de Eça, e o poeta aldeão, de chapéu braguês, filho apenas das fragas ferozes e bravias do Marão, estabelece-se um tenso e embaraçoso dilema que se há-de resolver no fim do livro a favor do último, mas que deixa perceber, nos interstícios do seu movimento mais dramático, toda a mundividência generosa e esquerdina, humanitária e huguesca, do jovem bacharel Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos. Uma tal cosmovisão está, visivelmente, temperada com desempoeiradas ideias captadas numa Coimbra boémia, ainda republicana e revolucionária.

Mas, o verdadeiro prato de resistência dos dois capítulos finais do livro está no encontro, em 1909, num eléctrico da Foz, com uma inglesa, a que ele chama de "Eleonor do *Maranos*" (1978: 183), e por onde passam todos os frémitos mais potentes e subtis da evocação feminina em Pascoaes, desde os do poemeto lírico *À Minha Alma* (1898), com sólidas afinidades com a imaginação do idílio em *Belo*, até à *Elegia do Amor* e ao poema "Ela", da terceira edição do *Sempre* (1915). Este último poema, de matriz lírica, é porventura o mais penetrante e conseguido retrato de Pascoaes de um feminino terno e paradísiaco, que tem a particularidade de ter sido postumamente traçado a escuro, pelo carvão negro mas luminoso da evocação, como, de resto, acontece com algumas das suas outras efígies mais típicas, todas elas tocadas pelo luar cego e ardente da saudade. O encontro com a inglesa constitui um dos momentos modelares da autobiografia espiritual do narrador-autor, com marcantes implicações ao nível das estratégias narrativas, que se dramatizam, e um dos que, simultaneamente, melhor se prestam, em profundeza, a uma leitura semântico-simbólica. O que encontramos nesse episódio é de novo a modelação proteiforme do

feminino como grande significado do texto de Pascoaes, um feminino obsecado neste caso pela mulher adolescente, ingénua e pura, que não põe, todavia, de parte a estranheza e o mistério. Trata-se claramente de uma mulher idealizada em desejo, sob a forma da *anima* junguiana, expressão superior da existência, que se volve em poderosa mediadora do divino e da sabedoria, a que pode ser também associada, como Sofia ou guia espiritual. Ela é a intermediária entre o mundo e o pleroma, sendo, por isso, valorizado o seu culto como forma de misticismo, o que está patente no relato do encontro, e que alude a facto realmente autobiográfico da vida de Pascoaes, o seu encontro no Porto, em 1909, com a inglesa Leonor Dagge.

"*Encontrava-a, frequentes vezes, no eléctrico marginal, branca e fina, de olhos pretos pousados num romance. (...) Avistava nela, além da sua presença feminina, outra maravilhosa, que parecia tomar forma, para ser apreeendida pelos meus sentidos, e entregue à minha inspiração. (...) Em toda a sua aparência humana, transluzia não sei que divina aparição. O humano é apenas um processo de revelar o divino.*" (1978: 185)

A relação de Pascoaes com Leonor Dagge —quer dizer, a relação do narrador de uma *Fábula* com a inglesa do livro—, que podemos aceitar como sendo paralela à de Marános com Eleonor, e isto sem precipitação biografista, só pode ser compreendida na sua dificuldade central, que é a da saudade, à luz de uma tradição mística, não apenas platónica ou órfico-pitagórica, mas também böhemiana ou gichteliana, para quem a Mulher divina existia originariamente no Homem primordial. Numa tal tradição não pode haver salvação no estado separativo, sem o reencontro e a reincorpação pelo homem da parte perdida. Segundo J.-E. Cirlot (1982: 65), que se inspira neste passo em Denis de Rougemont, esta perspectiva do amor, em que a mulher é tomada como mediadora do divino, remonta, na sua pureza ingénita ou primígena, a uma tradição mística persa, em que a alma do homem morto encontrava três dias depois da sua morte o seu "eu" celeste e luminoso, ou *Daena*, huri de fúlgida beleza que lhe dizia "Eu sou tu mesmo". Ora estas palavras vindas da mística persa são, depois de atravessarem todo um continente, as mesmas que Eleonor, na parte final do poema, diz a um Marános moribundo, despedindo-se da vida, trespassado pelo ferro frio da morte. O episódio autobiográfico do livro publicado em 1978 tem autonomia suficiente para constituir uma unidade de significação própria, mas os seus mais íntimos motivos, aqueles que lhe dão significado, têm sempre vantagem em serem lidos à luz, misteriosa e ascética, do *Marános*, que foi a sua mitização escrita e poética. Curiosamente, e apesar da insistência obsessiva neste feminino terno e sublime, que atravessa todo o último capítulo do livro e serve de experiência central a todo ele, o

livro publicado em 1978 não deixa de evocar, com traço vincado, uma outra figuração do feminino, quando fala do primeiro processo judicial do narrador-autor. Voltamos aí a encontrar, sob o rosto de uma Mãe solteira acusada de homicidiar o seu filho recém-nascido, a Hécate muda e sombria, que o narrador compara à Fantine de Vítor Hugo (1978: 179), e nós podemos cotejar, sob as vestes negras de uma devoradora, com a colubrina representação do passivo no curto poema de 1912. De qualquer modo, esta nova Hécate portuense, como acontece com a de 1912, angeliza-se pelo silêncio, mais etéreo que culpado, e pelo patinado de uma loucura ingénua. Esta, se a não faz rir às gargalhadas como a do Doido, acrescenta-lhe, pelo menos, uma auréola de luz alegre e suave ao rosto.

4.2.1. Entre o Passado e o Presente

Apesar do processo narrativo que prevalece em *Uma Fábula* ser genericamente idêntico ao que domina no primeiro livro de memórias, com intenso gosto intrusivo da parte do narrador, não deixamos de notar nele maior aproximação à história, com um destro e bem conseguido trabalho de dramatização, implicando maior objectividade, edificação consequente de cenas e intervenção directa de personagens. A relação do tempo do discurso com o tempo da história, ao nível da velocidade, nos segmentos que vão de 1877 a 1902 e de 1902 a 1911 levou-nos já a perceber que a dramatização é muito mais enérgica e desenvolta no segundo caso que no primeiro. Com uma muito menor sumarização, os dois últimos capítulos do livro apresentam um narrador mais discreto, com tarefas aligeiradas, e personagens muito mais empenhadas na teatralização das falas e dos actos. Enquanto o único diálogo significativo dos quatro primeiros capítulos do livro, que dizem respeito aos primeiros vinte e cinco anos de história, se situa no segundo capítulo (1978: 80-84), o último, o mais longo do livro (1978: 181-254), e que diz apenas respeito a um curto tempo de história de pouco mais de um ano, de 1909 a 1911, apresenta quatro diálogos, todos eles extensos e de uma habilidade que pode surpreender em narrador tão preferencialmente indirecto.

O primeiro deles tem lugar em 1909, entre o narrador, enquanto advogado na rua das Taipas, e o seu sócio Magalhães e Silva, a propósito do enamoramento daquele pela mariânica e desconhecida inglesinha. O segundo, o mais extenso do livro (1978: 205-211), tem lugar durante a viagem do narrador a Inglaterra em Novembro de1909, facto verdadeiro (não apenas verosímil), e passa-se entre ele e uma senhora alemã que estivera em Portugal e falava o português. Trata-se de um diálogo filosófico, cerrado e quente, não obstante as pausas descritivas ou até digressivas que o narrador

advertidamente introduz entre a fala de cada uma das personagens, em que se confronta a mentalidade ibérica, em particular portuguesa, com a da Europa central ou germânica. O diálogo, cujo interesse vai muito para além do facto autobiográfico, não deixa de lado, de parte a parte, um profundo sentido de humor, que se mostra, em conjunto com a vivacidade oral, um dos melhores e mais eficazes recursos deste narrador de Pascoaes. O terceiro tem ainda lugar durante a viagem, que é minuciosamente descrita, agora já no regresso a Portugal, quando apanha o comboio de Londres para Southampton. Trata-se de uma conversa curta (1978: 236-237), entre o narrador e um anglo-ibero, filho de um galego e de uma inglesa, versando o amor. Revela, por isso, estreitas relações com o objectivo da estadia em Londres do narrador, onde ia pedir em casamento a inglesinha que, alguns meses antes, o fulminara em pleno circuito portuense. Pascoaes rapidamente se deu conta que matrimónio com uma deusa estava fora de questão. Tudo o que uma deusa, muda como uma estátua e distante como o céu, podia merecer não era água benta ou artigos do Código Civil, mas um poema, tão furtivo e tão esplêndido como ela. Esse poema veio a ser o *Marános.* Finalmente, o último diálogo volta a confrontar o narrador com o seu sócio da rua das Taipas, num Porto profano e de pedra pesada, já depois do desencantado regresso da ilha de Albion. Retoma-se aí, ao longo de cinco páginas (1978: 247-253), o estilo irónico e finamente incisivo, onde por momentos se parece reconhecer o lume doce e frio de Eça ou o mais amargo e quente de Fialho, e que muito bem se adequa à situação de um Pascoaes cada vez mais desiludido das coisas terrenas. É assim que ele transcende ou ilude o seu desengano, dando lugar a um dos mais factícios segmentos do seu amor saudoso.

A importância do diálogo neste segundo livro de memórias, sobretudo no seu último capítulo, suspendendo mesmo temporariamente, nos espaços intervalares em que as personagens tomam a palavra, e entre elas o "eu" narrado, a presença ou a voz do "eu" narrante, a importância do diálogo, dizíamos, não significa uma opção global a favor de uma narrativa dramatizada, que afinal o próprio género autobiográfico não favorece. As cerca de vinte páginas que os diálogos somados ocupam neste livro não chegam, com efeito, para que nele se fale de uma representação mimética, antes constituem, no meio das suas duas centenas e meia de páginas, uma excepção, que sanciona a capacidade de dramatização do narrador, mas não desgasta o seu verdadeiro estratagema narrativo, declaradamente discursivo e distanciado. O que melhor caracteriza a narrativa autobiográfica de Pascoaes é um narrador que, apesar de se equacionar como personagem narrada, nunca abdica verdadeiramente da sua função de mediador e de comentador, não querendo de modo nenhum limitar o seu papel a um

mero organizador da matéria narrativa, perdendo, deste modo, algumas das suas mais promissoras e vantajosas regalias. Parece-nos pouco rendável associar este tipo denarrador, por muito intrusivo que ele seja, ao de tipo romântico, cujo paradigma entre nós é o das *Viagens na Minha Terra*, pois em Pascoaes as intrusões são levadas a um despropósito inaudito e a uma autotelicidade verbal sem correspondência. Ademais, o narrador do segundo livro de memórias de Pascoaes, paralelamente a essa extravagância defala, ou em íntima conexão com ela, não renuncia nunca a enunciar a enunciação, num propósito de contraste entre o presente e o passado, que caracterizava já, relevantemente, o primeiro livro de memórias. Veremos, dentro de pouco, como tudo isto se carrega, a ponto de desfigurar a história, tornando irreconhecível o seu próprio enunciado, na literatura hagiográfica posterior ao *São Paulo*.

O gosto de confrontar o tempo dos eventos com o tempo da enunciação, gosto que se compreende em primeiro lugar a partir do ensejo do narrador em aproveitar todas as oportunidades para interromper a história e mostrar, com um humor que se basta a si prório, as suas ideias e opiniões, torna-se ainda mais importante no segundo livro, devido ao arco temporal que separa presente e passado. Em *Uma Fábula* os eventos do passado estão afastados, por vezes, do tempo da enunciação mais de setenta anos (1978: 9), enquanto que no primeiro livro de memórias a diferença não ia além dos quarenta ou cinquenta anos. Este facto acentua consideravelmente os contrastes no livro de 1978, tanto mais que nos vinte e quatro anos que vão de 1928 a 1952 se deram alterações na fisinomia da paisagem portuguesa que não têm qualquer paralelo com aquelas que se deram entre a infânca do autor e o ano da publicação do seu primeiro registo autobiográfico. A aldeia de Pascoaes em 1928 era aihda largamente, nas suas dimensões físicas e antropológicas, a mesma de 1877, enquanto que a de 1950 é uma aldeia desfigurada, pelo menos do ponto de vista do narrador, por uma modernidade adstringente e uniformizadora. Em 1928 o que não coincidia não era tanto o espaço enunciado e o espaço da enunciação, que era sempre o mesmo, mas o sujeito presente, que fala, e o sujeito passado, de quem se fala. Trata-se em princípio da mesma pessoa, só que irreconhecível de si mesmo. Um é o Joaquim infante, tímido e tartamudo, arrancado a medo dos confins do tempo e de si mesmo, onde se perdera para sempre numa névoa gris e diluente; o outro é o poeta Teixeira de Pascoaes faiscando, em 1925 ou em 1928, a uma mesa da Brasileira, como no retrato de Columbano, ironia órfica. Agora, no livro terminado em 1952, é não só o sujeito que não se admite a si mesmo (1978: 11), como, bem mais grave, o espaço físico do passado e o do presente que não coincidem. A aldeia actual, —sujeita, mesmo que indirectamente, ao esforço

economicista do pós-guerra—, não é mais a mesma do passado (1978: 11). Uma tem lambretas e magazines, a outra é a perdida e parada povoação de pedra e colmo, cheirando só a estrume e a mosto.

A dissociação entre o tempo da enunciação e o tempo em que ocorrem os eventos, acompanhada pela desagregação na enunciação de um reconhecimento interior no espaço prosaico do exterior, é um dos problemas mais sugestivos do segundo livro dememórias, escrito numa altura em que a modernidade começava a apresentar aspectos globais assustadores e decadentes —poluição, crise ecológica generalizada, bombas atómicas sobre Hiroshima e Nagasaki. Esse aspecto é ainda um daqueles que mais contribuem para uma enunciação digressiva do narrador, através da idealização de um passado fisiocrático, sentido como idade de oiro (alargada a tudo o que diga respeito a Mnemósine) e de um desmerecimento crítico e irónico do presente, um presente de ferro, aço e energia nuclear, dominado exclusivamente por valores industriais e de racionalidade económica. A aldeia da infância de Pascoaes tem uma doirada fisionomia bíblica, enquanto a da velhice aparece nublada por uma nuvem de gazes tóxicos. A primeira é uma aurora, a segunda um entardecer. Ela não é ainda o cadáver de hoje —uma Amarante reconstruída a arranha-céus por um qualquer Mota empreiteiro—, mas está já, mesmo assim, marcada por um industrialismo desenfreado, primeiro passo para um urbanismo arrasador. Pascoaes, em 1950, parece, sobretudo, muito sensível à mercantilização dos aspectos da vida quotidiana, a que também a aldeia sucumbiu, e à substituição da tracção animal pela tracção mecânica, com a popularização do automóvel, do tractor e da camioneta (1978: 9-11; 86-87). O tempo da enunciação, que tem lugar por volta de 1950 (4), é usado então pelo narrador como contraste com o tempo do passado dos eventos e dos espaços que dizem respeito à sua infância e mocidade, numa oposição muito mais viva e dilacerada que a do livro de 1928. Em 1928 a aldeia conserva, no essencial, os traços da sua primitiva fisionomia infantil, enquanto em 1950 tal coisa está longe de acontecer. Além disso, não há só contraste, mas há também, depois dele, tomada de posição crítica do narrador ante essas modificações. São o que ele chama, num tom facecioso, que tem muito de verbalmente catártico, as "*trombadas do Progresso*" (1978: 87). Daí que o narrador prefira sempre evidenciar mais as opiniões imaginativas e humoradas que tem sobre os factos, num gosto verbal evidente, que acumular, referencialmente, grande número deles. Pode dizer-se que, no Pascoaes do segundo livro de memórias, cada facto em si representa um segmento de diegese muito menor que as divagações verbais em torno dele.

A forte presença no texto da instância de enunciação delimita um narrador com forte perfil ideológico, problemático e difícil, que não se limita a ajuizar sobre os danos de uma sociedade industrial que começava a entrar na sua fase tardia e descendente, com o seu rosto tecnicamente mais desumano e agressivo. Mesmo aceitando que seja a catártica avaliação ecológica deste rosto que melhor caracteriza a índole do narrador deste segundo livro autobiográfico, tanto mais que essa avaliação era e ainda é uma novidade, não podemos reduzir a ela a complexidade e a extensão do seu perfil de ideias. De feito, o narrador daquela que é provavelmente a última narrativa escrita por Pascoaes (foi terminada dois meses antes da sua morte) tem um complicado contorno ideativo, apurado e moldado por constantes e persistentes intrusões, numa actividade que, não sendo narrativa, acaba por ser reabsorvida na narração, constituindo mesmo a sua marca inconfundível. Muitas das suas parcelas são já reconhecíveis no livro de 1928: desvalorização da inserção social da criança (5) e valorização de uma infância fantástica, originária e indomável (1978: 67), desvalorização da realidade do presente e valorização da memória como realidade qualitativamente transfiguradora (1978: 161-162). Há, no entanto, parcelas novas, onde sobressai uma crítica humorada e mordaz da razão científica e do seu universo desumanamente expansionista e potencialmente totalitário, que é preciso ligar às caudalosas enxurradas de prosa que, entretanto, Pascoaes pusera a correr, e que ainda viremos a tratar no decurso deste trabalho.

A crítica da razão científica só se manifesta em Pascoaes a partir da publicação do *São Paulo* (1934), onde se lapida, pela primeira vez, o retrato mais completo do seu narrador. Uma das mais ferozes e bem humoradas digressões do narrador de uma *Fábula* a propósito desta razão científica, que não pode ser desligada da censura contumaz às formas ecologicamente agressivas de uma modernidade coeva do holocausto e das primeiras explosões atómicas, tem lugar a propósito de um evento londrino, já no capítulo final do livro. Esse evento é a visita do narrador, acompanhado por duas primas de Leonor Dagge, à Torre de Londres, e a digressão em torno dele visa directamente o critério científico da História enquanto reconstituição mecânica das coisas, e mais indirectamente todo o universo técnico-científico que pretenda, de forma arrogante e autoritária, recalcar ou expungir a individualidade da imaginação (1978: 226-227). Segundo a malícia verbal do narrador, e uma tal malícia não é nada despicienda, a imaginação nunca consegue ser definitivamente expulsa. Ela está sempre presente, até onde a não vemos. Pascoaes dá-lhe um valor extraordinário; é nela que se pode entrever, afinal, a possibilidade metamorfista e ascendente do real e das suas formas, uma das coisas que mais voluntariosamente lhe

interessavam, pelo menos em 1912, altura em que refinou o saudosismo, tanto nos versos de *Regresso ao Paraíso* como na prosa de textos didácticos.

Este sentido evolucionista, mesmo temperado por um retornismo cíclico, selectivo e criacionista, sofrerá depois importantes choques, a que não resistirá, com a tensão violentíssima de um Deus ateu —quer dizer, um Deus que não é para si— ou de um ateísmo religioso e contraditório. A imaginação, como faculdade humana, apesar de não sair do seu pedestal, deixa de ter uma finalidade teo-ontológica, ainda muito visível nos entremeios das primeiras lucubrações saudosistas, sempre, tendencialmente, aperfeiçoadoras da natureza humana. O que se passa, como se poderá observar com *Duplo Passeio*, é que não é tanto a finalidade que perde interesse, mas antes o *filme* que o ganha. A finalidade é tão só, nos novelos desse novo interesse, suspendida.

Tal como Mnemósine, Clio, que se liga muito a uma literatura biográfica ou mesmo autobiográfica, só tem significado para Pascoaes se emanar um eflúvio lunar, selénico e luminoso, capaz de funcionar como termo de substituição metafórico daquela aturada e silenciosa Sofia, espírito feminino de Deus e "eu" celeste do homem. Clio não lhe interessa como simples e literal reprodução dos factos num presente sem qualquer irrealidade ou imaginação, o que equivale a dizer sem mistério. O mistério é que assegura, do ponto de vista de Pascoaes, o segredo, o segredo da sombra e da noite, o segredo da saudade, e este é que assegura o excesso de desconhecido que, por sua vez, garante futurantemente a permanência da vida e o seu equilibrado sentido aperfeiçoador. Esta impiedosa caça ao enigma é, por outro lado, a medula da sua crítica à tenacidade irrevogável das formas rígidas de uma modernidade que, apesar de, deprimentemente, desiludida pela crueldade do holocausto e pelas incontroláveis e horrorosas consequências da desintegração da matéria, não desistia, como não desiste, dese impor como o formidável padrão civilizacional, *admirável mundo novo*, pelo qual os homens esperaram desde sempre. No Pascoaes do segundo livro de memórias o drama da modernidade, um dos temas mais sérios e obessivos do Pascoaes narrador, é visto a partir da imposição, subtil ou directa, de opressivas e sufocantes formas de vida ao livre e bravio quotidiano camponês, que de repente aparece burocraticamente afundado em gasolina e papel selado. A aldeia não resiste à furiosa vaga do progresso, subsistindo apenas, intacta e primordial, com o seu ar fresco e puro de manhã, o seu ar de presépio camponês de pedra e palha, na renitente lembrança do Poeta (1978: 11). O seu drama lembra, premonitoriamente, o de Vilarinho das Furnas, impunemente afogada, com a sua memória milenar, pelo vagalhão do desenvolvimento económico acelarado. A aldeia de Pascoaes tem, assim, em 1952 um valor de símbolo universal.

Notas

1. A leitura platónica ou platonizante da experiência da memória no livro de 1928 não deve obliterar uma leitura bergsoniana, que nos parece apropriada para um melhor entendimento do livro. Para Bergson a duração real, a "*durée réelle*", permanece inapreensível pelo tempo mecânico, que carece de significação e tem um sentido limitado e reversível. O que isto quer dizer é que os processos de duração mecânicos, como a queda da areia na ampulheta ou o tiquetaque de um ponteiro de relógio, não têm correspondência com o acontecer psíquico, onde o passado, ao contrário do que acontece no tempo mecânico exterior, não se anula mas actua constantemente sobre o presente. O tempo verdadeiro não é vazio, abstracto, mecânico, mas antes duracional, concreto e heterogéneo, ou seja pessoal. Ora o livro de1928, na sua forma de tratamento discursivo do tempo da história, pode ser entendido como a tentativa, bem sucedida, de apreender o "eu" vivo do passado, na sua duração concreta e real. Daí que o tempo do discurso, onde germinam as possibilidades de personalizar o tempo impessoal dos acontecimentos, seja muito mais importante que o da história, e que o nível próprio da enunciação do narrador, mau grado a distância temporal a que ele está dos eventos relatados, tenha um papel preponderante. Na duração psíquica, os factos podem não ter nem princípio nem fim e as fronteiras entre passado e presente podem ser, à partida, indeterminadas. Recorde-se ainda que para Bergson existem dois tipos de memória: a de repetição e a de representação. A primeira é um mecanismo físico, com a qual aprendemos a andar e a repetir outros factos; a segunda é um privilégio do espírito, e é com ela que se dão as recordações pessoais do passado e a apreensão psíquica, não mecânica, do tempo. A memória de Pascoaes, como foi apontado por Mário Garcia (1976: 202-203), é de tipo representativo ou evocativo, e pode ser vista como o dom que autentica a personalização discursiva do tempo passado na literatura autobiográfica de Pascoaes.

2. Os auto-retratos estudantis de Pascoaes são todos eles impiedosos, cruéis e desumanos. Arrastam-se, penosamente, até ao presente para acentuar apenas o interminável pesadelo da socialização escolar, que Pascoaes, inequivocamente, pretende açoitar. Registe-se um deles: "*Eis-me, outra vez, sepultado na minha capa negra, com esta frase nos ouvidos: —É muito acanhado e não estuda. Ainda hoje tenho pena de mim. quando me vejo nesse tempo. Vejo a minha fotografia de estudante, a irromper de uma espessura estúpida que a sufoca e lhe contrai o rosto anoitecido.*" (1972: 182).

3. A Viscondessa deTardinhade é associada ao Outono, traz vestidos negros e o seu chapéu parece um morcego. Trata-se de serôdia e desusada personagem oitocentista, que parece arrancada da página mais lúgubre e negra de Soares dePassos. À demência da sombra acrescenta ainda o retardado inesperado da sua aparição. É uma das mais reversivas e recorrentes representações nocturnas da mulher na obra de Pascoaes, que a ela se refere em alguns outros livros. É, pelo menos, um dos retratos femininos de Pascoaes que mais terror inspira; no espaço da sua literatura autobiográfica tem mesmo um papel simbolicamente idêntico à da Hécate fúnebre e terrível de*O Doido e a Morte*. Diz Pascoaes dessa estranha e carnavalesca personagem, em fim de raça: "*Vejo-a nessa tarde lívida deOutono. Trazia um vestido de seda preta desbotada e uns tamancos de pau que a tornavam mais alta e exposta aos ventos da loucura. Os ventos açoutavam-na; e o seu chapéu de crepes descosidos era um morcego enorme, agitando, em vão, as asas negras.*" (1972: 194). Há outras representações simbolicamente idênticas no *Livro de Memórias*, sobretudo em mulheres velhas de aldeia, que cheiram a mofo, parecem exumadas de carunchosa arca de castanho, e têm um véu que se diria tecido por uma aranha (1972: 124-125), mas nenhuma delas apresenta a sombria virulência do horrível que envolve a grotesca e repulsiva figura da Viscondessa.

As inversas figurações do feminino, em que a mulher é termo de mediação para o sobrenatural divino, ao modo da dântica Beatriz, e na linha do neo-platonismo gnóstico do *Poimandres*, são muito numerosas no livro de 1928, e deixam mesmo perceber, no espaço da representação autobiográfica, uma importância numérica muito superior ao esperado. Tais representações desfilam pelo livro, às vezes de forma processional, quase sempre colectivamente, podendo dizer-se que raramente a mulher adolescentemente perturbante aparece sozinha no vasto palco da memória. Veja-se um exuberante, enérgico e colorido exemplo deste préstito feminino no livro de Pascoaes logo no primeiro capítulo (1972: 81). Curiosamente, no livro de 1928 a perfeita beleza, atributo da mediadora divina, aparece associada, e de modo indissolúvel, à morte, numa bela e paradoxal combinação de amor e morte. O que domina nessas figurações é uma Hécate selenizada, que só o dom duradoiro da memória, e já não o muito mais fugaz da demência, pode ajudar a compreender. Atente-se numa delas, em que a morte é, contraditoriamente, sinal de perenidade e devida, e a que não falta um fantasmático sentido de cortejo: "*Se fosses viva, Leonor, que seria agora do teu rosto? E que seria do teu sorriso, Jesus? Ai dele! E os teus olhos, ó Carmo, seriam dois borrões de tinta negra caídos num pergaminho cheio de rugas. Mas vós lá estais, ao longe na posse perpétua da mocidade e da beleza.*" (1972: 202).

4. Além da data final do texto há outra indicação precisa que nos dá a entender a tardia data decomposição do segundo livro de memórias de Pascoaes. Nele refere-se (1978: 123), por antecipação, a escrita das hagiografias, a última das quais, *Santo Agostinho*, publicada em 1945. Trata-se, claramente, de uma prolepse autobiográfica, em que, a propósito de factos ocorridos na

história, relativos ao tempo juvenil passado em Coimbra, o narrador adianta eventos autobiográficos que estão fora do âmbito da sua infância e mocidade, e no exterior, por isso, das marcas que intencionalmente balizam a história. "*Ao jantar e ao almoço, o doutor Porfírio presidia, à cabeceira da mesa. Sentava-se, fazendo-nos uma vénia geral, em estilo grave ou universitário. Comia da nossa comida, sem nos dirigir uma palavra, e sem de leve suspeitar, na minha pessoa de caloiro, o futuro atormentador de Paulo, Jerónimo e Agostinho.*"

5. As representações narcísicas de Pascoaes enquanto estudante, sobretudo enquanto estudante amarantino, sem a paisagem elegíaca mas boémia de Coimbra, são tão tristonhas e lastimosas em 1952 como haviam sido em 1928, senão mesmo ainda mais sombriamente carregadas. A lugubridade e o luto do passado —aquela capa negra e fúnebre que sepulta em 1928 o jovem Pascoaes— avolumam-se não com a passagem mecânica dos anos, mas com a sua recordação, que nele quer dizer mais consciência. Assim, em 1952, o liceu amarantino transforma-se numa colónia penal e o Pascoaes de setenta e cinco anos não consegue deixar de ser o deplorável e pelintra estudante de então. Como sempre acontece em Pascoaes, a memória, uma memória mágica e fervente, torna presente o passado. "*Eu ia realmente, não para o Brasil, mas para uma colónia penal,* —o Liceu Amarantino. *Ainda hoje, tenho pena desse mísero estudante que fui então, e sou ainda, porque me lembro do passado.* " (1978: 67).

5. PARA UMA TOPOGRAFIA DAS VIAGENS

A narrativa poética de viagens —género que não vemos razão para considerar um género híbrido, subsidiário da novela ou do romance— é uma narrativa em que o espaço, primeiramente o espaço físico e geográfico, nos aparece, de sobremodo, valorizado, deixando na sombra acções e personagens, que só existem em função da exploração do espaço. Uma tal característica não chega,contudo, para determinar ou identificar a narrativa poética de viagens, pois esta não se limita a eleger o espaço físico e geográfico como o seu principal referente, quando não outros tipos de espaços que podem ir do astral ao interior, mas necessita de o recriar, à luz de faculdades poéticas como a memória evocadora e a imaginação. Há narrativas de viagens que são simples monografias referenciais de lugares, com valor documental ou científico, ao nível da História, da Geografia ou até das Ciências da Natureza, e há narrativas de viagens que, pela evocação recriadora, são, sobretudo, obras poéticas, com escasso ou nulo valor documental. Almeida Garrett, que nos deu uma magnífica e desenvolta narrativa poética de viagens, posto não tenha resistido em lhe soldar uma novela, que funciona em grande parte como o centro de interesse do livro, percebeu muitíssimo bem as diferenças que existem entre uma literatura de viagens com valor poético e outra sem, quando fez dizer ao narrador do seu passeio: "*Querias que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? (...) Vai-te ao padre Vasconcelos; e quanto há de Santarém, peta e verdade, aí o acharás (...).* "

A principal diferença existente entre a narrativa de viagens com valor documental e científico e a narrativa de viagens com valor poético, que aceitamos com perfeita autonomia e sem necessidade de novelas embutidas em planos hipodiegéticos, redide em que no primeiro caso o narrador restringe as suas funções ao relato de dados factuais e objectivos, que censuram como abusiva qualquer divagação subjectiva, enquanto no segundo caso o narrador alarga ao máximo as suas funções intimistas e divagadoras. O primeiro é um relator do espaço em causa, enquanto o segundo é um recriador. Na narrativa de viagens com valor poético a reconstituição

mecânica, precisa e detalhada, do espaço geográfico interessa muito menos que a sua recriação pessoal, o que levou um dos mais significativos autores da literatura de viagens de hoje, o escocês Kenneth White, a falar de uma "*geopoética*", que retoma tipos de abordagem metafísica do espaço geográfico, com raízes nas concepções imaginativas e delirantes do mundo. Estas tanto têm a ver com as figurações ptolomaicas pré-científicas, como com as da geografia simbólica árabe de um Ibn-al-Wardi (sec. XIV), como até com as de um Duarte Pacheco Pereira. Tais concepções, usando todas elas da imaginação, podem hoje ser aproximadas, proveitosamente, dos devaneios de um Gaston Bachelard em torno do espaço íntimo, secreto e inominado, propício a ser sonhado ou fantasiado, a partir de imagens activas e exteriores (cf. *La Poétique de L'Espace*, 1957). O carácter poético dos livros de memórias de Pascoaes, que lhes rouba interesse documental, tem muito a ver com uma memória do real, que recria em vez de reconstituir. Esta memória aproxima-se mais da perduração do tempo psicológico que da reversibilidade do tempo maquinal, que a todo o instante atira para o buraco negro do nada metafísico, esse esquecimento infernal, com o passado. Também na narrativa poética de viagens o espaço, em vez de ser reconstituído fotograficamente como numa monografia, onde se recalca todo o intimismo da relação do observador com o observado, é recriado de acordo com essa mesma memória do real, a que ele chama também de imaginação evocadora, e lhe serve para a captação psíquica de um tempo irreversível. Tempo real, não mecânico, e espaço poético têm, assim, na narrativa de viagem, um paralelo e uma equivalência.

Interessa, para já, reter duas formas de representação do espaço, com correspondência directa com duas outras formas de figuração do tempo: uma esquemática, objectiva e maquinal, que tudo reduz a um modelo geometrizante de volumes e figuras nítidas; e outra pessoal, imaginativa e íntima, que se abre a recriações de contornos vagos e desbotados. Enquanto as representações mais esquemáticas e reprodutoras do espaço tendem para a representação impessoal figurativa, com recurso à impassibilidade fria da geometria, as figurações recriadoras tendem para a sua pessoalização, com o auxílio da imagem. Temos, no primeiro caso, uma fotografia transparente e hialina; no segundo uma tradução inesperada, que pode até surpreender pelo desvio em relação ao representado. Daí que o processo narrativo mais adequado para a narrativa poética de viagens, onde a representação do espaço não coincide esquematicamente com o figurado, seja a digressão pessoal do narrador em torno do espaço representado, que lhe permite transcender o factual e reintegrar o mundo exterior na intimidade da sua imaginação. Mais que ficcionalizar referentes, ao modo do romance, tanto a literatura de viagens como a autobiográfica de Pascoaes

partem de referentes reais e estáveis, que são depois, por meio da imaginação evocadora, saturados. Representação e representado, tanto ao nível da expansão do espaço como da duração do tempo, deixam então de coincidir.

Teixeira de Pascoaes foi, dentro dos limites referidos, autor de duas narrativas poéticas de viagem —*A Beira num Relâmpago* (1916) e *Duplo Passeio* (1942)—, que nos parecem bem representativas do género, na sua forma mais pura e conseguida.

5.1. Da Monografia à Paisagem Interior

A primeira narrativa de viagens de Pascoaes —*A Beira num Relâmpago*— é um livro constituído por dezasseis capítulos e uma carta final de dedicatória, que foi republicado pelo autor no sétimo e último volume das *Œ* por volta de 1930, com o título, hoje definitivo, de *A Beira (num Relâmpago)*. O livro ostenta um título quase monográfico, que remete quase de imediato para uma das regiões centrais de Portugal, e deixa bem perceber a labilidade da narrativa de viagens, dividida entre a descrição objectiva factual e a redescoberta íntima e imaginosa do espaço. No caso do livro de Pascoaes, a ambiguidade do título, entre a monografia e a paisagem interior, aparece atenuada, a favor desta última, pela obscura e instantânea metáfora do relâmpago. Este remete para electricidade e para velocidade e é, como se vê logo na primeira frase do livro (*OCTP*, vol.X, 1975: 9), um termo de substituição para automóvel. *A Beira (num Relâmpago)* é assim a Beira num automóvel, com tudo o que a transformação do automóvel em descarga eléctrica celeste implica já de recriação imaginativa, evocação transfiguradora, poetização dos referentes, redescoberta íntima. O que interessa para já reter dessa mediação é a sua simbolização, com a apresentação, logo no título do livro, de um símbolo complexo ao nível da significação, que expressa o dinamismo terrível do eixo do mundo, e que deixa prever o uso de forças poderosas e incontroláveis. O raio ou relâmpago pode ser associado ao diamante, o *vajra* dos tibetanos (cf. J.-E. Cirlot, 1982: 382), ou ao poder, o ceptro de Zeus-Júpiter. É preciso encará-lo à luz de uma ambiguidade: a dele inverter a força dos símbolos ascendentes como a cruz ou a escada, e ser essencialmente um símbolo da acção do superior sobre o inferior, com a pulverização destrutiva e não reintegradora das formas materiais. Assim, o uso do carro, —cuja perspectiva panorâmica nos é pela primeira vez restituída em língua portuguesa num texto praticamente contemporâneo dos de Álvaro de Campos, e que o próprio narrador liga à pintura futurista (1975: 9-10)—, comporta a qualidade da rapidez, qualidade poderosa e inovadora, mas comporta também uma

violência e uma inércia espiritual, que não escapam ao narrador e não o deixam partilhar do fascínio ingénuo dos futuristas pela técnica, distanciamento crítico que, de resto, vinha já de *Verbo Escuro* (1914). O Fraschini não consegue ser mais, do ponto de vista do narrador participante, que um animal inferior, cheio de força, mas sem interioridade (1975: 11, 79, 84).

O primeiro capítulo do livro, capítulo curto de duas páginas, todo ele ocupado pela voz do narrador e pelas suas animadas e inteligentes divagações em torno da viagem, e sobretudo da viagem moderna, dá-nos a estrutura do passeio, "*um vertiginoso e futurista passeio de automóvel, desde a minha casa, em Amarante, à antiga casa do Mosteiro em Arganil*". O passeio de automóvel de Amarante à Casa do Mosteiro, em Arganil, constitui, neste caso, a ossatura diegética do livro, a que é preciso acrescentar a viagem de regresso. O tempo da história desenrola-se, assim, à medida que a deslocação do carro se faz no espaço entre Amarante e a casa do Mosteiro, e vice-versa, começando tudo na madrugada do dia 15 de Agosto de 1915 (cap. II) e tudo terminando cerca de quarenta e oito horas depois, na manhã do dia 17, depois de uma marcha a pé do narrador e do seu irmão Álvaro, do centro de Amarante para a freguesia de Gatão. Pelo meio fica uma noite dormida em Arganil, na casa do Mosteiro. Temos, assim, uma viagem narrada de forma linear, sem antecipações e recuos significativos, que dura cerca de dois dias, os que vão da madrugada do dia 15 de Agosto à manhã do dia 17, momento em que um dos ocupantes do Fraschini, o narrador, acorda diante dos pâmpanos viridentes, que começam naquele momento a sangrar. De forma abreviada o tempo da diegese no livro de 1916 corresponde às quarenta e oito horas quase precisas da viagem, e ainda à meia-hora que o narrador e o seu irmão demoram para chegar, a pé, a Gatão. A tudo isto, é necessário acrescentar as poucas horas de sono do narrador, até ao seu poético acordar diante de uma janela de sua casa, debruçada sobre os galhos vivos das vinhas.

O tempo dos acontecimentos está indicado com precisão. Sabemos a hora de chegada a Viseu (no dia 15 ao almoço), à casa do Mosteiro em Arganil (no mesmo dia ao fim da tarde), a hora de regresso a Amarante (manhã de16 deAgosto) e a hora de passagem pelo Vouga, no regresso (anoitecer deste último dia). A precisão cronológica com que a história da viagem nos é contada, tão diferente do desbotado tempo psicológico dos livros de memórias, prende-se, a nosso ver, não só com a temporalidade irredutível de qualquer narrativa, mas sobretudo, quer-nos parecer, com o tempo moderno, excessivamente compartimentado e mecanicamente medido. Nele a precisão numérica substitui a indicação do claro-escuro, ou do nocturno-diurno, característica do tempo interior, se é que ele é tradutível por uma metáfora ainda exterior. Este

tempo mecânico, preciso, contabilizado quase hora a hora, fabril e febril, é, inteiramente, solidário de um passeio em que a velocidade relampejante substitui a simples e vagarosa mobilidade antiga; a máquina faz as vezes do animal. O paradigma deste tempo excessivamente contabilizado são as duas horas da madrugada do dia 15 de Agosto de 1915 e as da chegada, quarenta e oito horas depois (1975: 106), que proporcionam um devaneio digressivo que transcende o seu carácter mecânico e agressivo. Daí que o tempo final da história, posterior à viagem em si, decorrendo ante uma janela aberta, tenha um valor diferente, mais intimista e psíquico. É um tempo que só tem lugar à luz das reflexões finais do narrador, que o caracteriza com um tempo eterno ou cíclico, inalterável, radicalmente distinto do tempo linear e progressivo que nos aparece ao longo da viagem, transcendido, contudo, por uma subjectivização do espaço que tende a eternizar o instante. O tempo nesta história de Pascoaes parece mimetizar a velocidade com que se vive ou se avança no espaço, podendo-se dizer que a consciência cronológica é muito mais precisa sob o efeito da velocidade, quarenta quilómetros por hora, que na estática imobilidade do rústico e aldeão quotidiano do narrador (1). Assim, "*o quotidiano campesino é o tempo, oco e leve, desgostoso de si, passando devagar, com pés de lã...*" (1975: 108). Este contraste entre tempo moderno, linear e mecânico, e tempo arcaico, cíclico e interior, é, como dissemos, atenuado pela constante e incansável recriação evocadora do espaço, o mais significativo processo do livro e o mais marcante do conjunto da prosa de Pascoaes.

As personagens de *A Beira (num Relâmpago)* —que podemos, arbitrária e discutivelmente, considerar em número de oito— são sobretudo figurantes, meras presenças que acompanham a viagem ou se situam nela, não chegando nunca a ter qualquer caracterização mais profunda, seja interior ou exterior. Esta falta de atenção à caracterização das personagens indica, claramente, que o interesse da narrativa se situa noutra categoria, a do espaço. As personagens são, em primeiro lugar, os ocupantes do carro —um Fraschini de 1915— o Dr. José Vahia, condutor da viatura, o Dr. Pedro de Macedo, o narrador, de quem não sabemos o nome, mas que tudo indica ser o Dr. Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, o seu irmão Álvaro, e ainda Dona Amélia de Macedo, que só faz uma parte da viagem, a de regresso de Arganil a Amarante. A estas cinco personagens, acrescentem-se Ventura da Câmara, proprietário da casa do Mosteiro, e duas personagens encontradas no caminho, destacando-se entre todas as outras. A primeira é o homem da Sé de Viseu, que lhes mostra os quadros de Grão Vasco na viagem de ida (1975: 48-57). Este homem, bizarro e presente, tem uma relação directa de diálogo com o narrador, com feição humorada e até cómica, o que justifica a sua importância na diegese. A segunda é a mulher bifronte, cheia de simbolismo

feminino, que aparece aos viajantes, por volta da hora do almoço, nos arredores de Oliveira de Frades, na viagem de regresso (1975: 89-91). A aparição é, em nosso entender, uma das mais fosforizantes e completas dramatizações do feminino em Pascoaes, que é, como se viu em *O Doido e a Morte* ou no *Marános*, nuclearmente metamórfica, entre representações nocturnas hecatianas e selénicas. Chamamos-lhe mulher bifronte porque ela começa por aparecer aos viajantes sob a forma etérea e idealizada da donzela pura, e termina, momentos depois, reaparecendo-lhes com as vestes enrugadas e sujas da velha bruxa. Pelo meio, os viajantes pedem-lhe água; primeiro, antes de lha pedirem, ela é jovem, tão jovem que o narrador não resiste em lhe chamar mesmo "*uma pastora de écloga camoniana*", num tópico que nos remete para o bucolismo idílico e saudoso de *Belo*, depois, quando ela solícita regressa, com uma bilha de água, vem metamorfoseada em "*pobre velha*". Este segundo rosto feminino, colhido entre o tipo popular da Beira, fundindo o saxão e o árabe, remontando a um tipo autóctone, identificado aos próprios ermos escuros da Ibéria física (1975: 90), acaba por interessar tanto o narrador como o primeiro. O que nela encontramos é uma perspícua e bem desenvolvida imagem da Hécate mitológica do curto poema narrativo de 1912. E, à imagem da Morte que o Doido sazoneia, a velha beiroa não se esquece até, curiosamente, de reassumir, na sua negrura erma e vetusta, a donzelia (2). Tal como se vê, em Pascoaes, no coração da cegueira, também nele se vive a juventude no meio das trevas da velhice. Passado e presente mais uma vez coincidem, e nós só podemos ser o que fomos.

"*Toda a sua velhice emanava aurora, luares primordiais. As suas frases coloriam-na deinfância, cristalizavam-lhe na face em tons primaveris. Ela era ainda, afinal, o vulto juvenil da pastora, mas esboçado em sons articulados e revelhos.* " (1975:91)

A todas estas personagens, de que o mais prodigioso retrato nos parece pertencer ao popular e anónimo rosto biforme de Oliveira de Frades, é preciso acrescentar a Beira, a Beira física e geográfica, que o narrador não se cansa de personalizar com as suas intervenções pessoais, tornando-a, apesar da sua referencialidade, inconfundível com qualquer outra. Mais que seres humanos, as verdadeiras personagens deste livro são as sombras ou as claridades do céu, as massas e os volumes da terra, os cursos de água, as montanhas, a vegetação e até as formas animais e humanas que dão vida e forma à região, primeira personagem do livro, como o seu título deixa entender. O processo narrativo que activa a preponderância do espaço sobre as personagens na história, devorando o caroço essencial da acção, é o mesmo com que deparámos nos livros de memórias: o gosto intrusivo do narrador

posto ao serviço da recriação dos factos em causa, no caso o espaço físico e geográfico da Beira. O processo de restituição da paisagem obedece sempre, regra quase geral, a um primeiro momento em que é, impressivamente, descrita, e a um segundo em que é, reflectidamente, pensada e refractada. A visão da Beira que daí resulta tem muito de uma visão mítica, metafórica, pessoal, quase onírica, pois o pensamento que aí tem lugar não é um pensamento frio e analítico, próprio da monografia geográfica, mas antes um pensamento quente e cheio dedevaneios, que interioriza o espaço, transfigurando-o. A natureza beirã, assim, sonhada encontra o seu melhor termo de substituição na imagem do Paraíso (1975: 59). É possível que a simples contemplação da natureza, uma natureza ainda não domada pelo urbanismo racionalizador, com muito de destruidor, evoque de imediato no pensamento do homem contemplativo o arcano ou o modelo do Paraíso, com o seu sentido de harmonia e de perfeição, mas também derefúgio e de intimidade intemporal. É a sedentarização íntima, pacificante e estática, para que tende todo o nomadismo exterior, por mais inquieto que se mostre.

O narrador do livro de 1916 é sobretudo um sonhador de paisagens, em primeiro lugar daquelas que lhe vão aparecendo entre Amarante e Arganil. A Beira de Pascoaes em livro é, antes de qualquer outra coisa, o repositório desses sonhos, que aparecem marcados pelo pulso vigoroso de um narrador que se sente admiravelmente à vontade para suspender a narrativa e devanear, sonhadoramente, pelos seus labirínticos corredores. Da mesma forma que as paisagens naturais da Beira são recriadas, digressivamente, pelo devaneio de um narrador, também os seus habitantes, os beirões, são mais sonhados que vistos ou descritos. Mais que a sua descrição física, o que o narrador nos dá dos beirões é uma imagem fortemente impressiva, resultante de uma fantasia ideativa, que encontra nas sedutoras, metaforizantes e muito livres considerações sobre os olhos negros das mulheres da Beira um belo modelo (1975: 61). De novo, a simples contemplação de seres, harmoniosamente, integrados na natureza —neste caso, um homem e uma mulher que escapam à uniformização dos novos Procustas, os alfaiates das cidades modernas— traz à lembrança imaginosa do homem que os contempla um mundo de inesperadas evocações mitológicas e lendárias. No devaneio em torno dos olhos das mulheres da Beira, tal mundo aparece centrado na expressão deque elas "*cantam o ciclo fabuloso da sua Raça*", reaparecendo depois, sob a forma de comparação camoniana e bíblica, no impressivo retrato da rústica e ante-diluvial pastora de Oliveira de Frades. A pastora do presépio beirão é não só comparada, no texto de Pascoaes, com personagem de écloga de Camões, como com Rebeca, esposa de Isaac e mãe de Jacob e Esaú, e com a Samaritana da antiga cidade de Sícara. Todas estas associações são para nós formas que o narrador encontra, dentro do

seu intimismo contemplativo, desacralização, anagogismo e mitologização das suas personagens. Gaston Bachelard, que tanto se interessou, na determinação fenomenológica das imagens, pelo devaneio imagético, não seria decerto insensível ao poderoso intimismo transfigurador do feminino de Pascoaes. Esse devaneio imagético é solidário de um modo de representação distanciado e dedemoradas intrusões digressivas do narrador, que têm a particularidade de acontecer pela primeira vez na prosa de Pascoaes neste livro, a sua estreia na narrativa em prosa.

O protagonismo desempenhado pela natureza no livro de 1916 de Pascoaes, solidário do discurso do narrador, não invalida, como se poderia pensar de um cenário exclusivamente mudo, a existência de uma história que se conta, a que se passa entre Amarante e Arganil e vice-versa. Essa história, com uma acção esquemática e puramente espacial, não necessita, porém, de estabelecer nenhum pacto de ficcionalidade com o leitor, pois a narrativa de viagens pode ser vista como uma história verdadeira que se encara a si mesma, dado o desconhecido que revela, como uma ficção (M. Chaillon, 1992: 80). A forma como a acção esquemática é transcendida, e o modo como o tempo moderno cronometrado se volve em tempo imóvel, pleno de nostalgia da temporalidade paradisíaca, mesclando nomadismo geográfico e imobilismo interior de tipo extasiante, é que dá à primeira narrativa de viagens de Pascoaes o seu interesse e até a sua novidade numa literatura que parecia não ter tido ainda uma cinética do movimento, tanto ao nível do espaço físico como de uma ruptura do tempo cíclico e claustrofóbico. A Beira deste livro de Pascoaes não tem paralelo, filtrada que é pela poderosa cisma de um narrador que a interioriza e dela nos dá uma imagem expansivamente mítica e intemporal, e isto mau grado o livro se poder, medianamente, esquematizar num inventário monográfico de lugares: Mesão Frio, Douro, Moledo, Régua, Lamego, Planalto de Montemuro, Castro Daire, Vouga, Viseu, Tondela, Santa Comba, Vimieiro, Cancela, São João das Areias, Mondego, Alva, Arganil, Vouzela, Oliveira de Frades, Oliveira de Azeméis, Arouca, Penafiel, Vila Meã. É possível que o devaneio acordado em torno dos espaços reais constitua a diferença irredutível da representação poética do espaço em relação às outras formas de refiguração. Ele faz com que a narrativa poética de viagens devore lugares num nomadismo sem términos e ao mesmo tempo sedentarize o espaço num mapa bem desenhado (3). A Beira de Pascoaes, atravessada numa seta ou num relâmpago, apresenta uma verdadeira profundidade psíquica, um desdobramento interior do físico e do histórico, que ganha corpo sob a forma do símbolo do jardim paradisíaco, que é, com o Inferno, a representação imaginária poética para onde convergem, em geral, todas as contemplações em viagem do espaço referencial.

5.2. Da Narrativa de Viagens à Viagem como Narrativa

A segunda narrativa de viagens de Teixeira de Pascoaes, *Duplo Passeio*, foi publicada vinte e seis anos depois da primeira. O livro é constituído por duas partes, a primeira com cinco capítulos e a segunda com seis, e ainda por um Prefácio e um Epílogo. O tempo da história é quase tão bem demarcado e linear como o que encontrámos no livro de1916; sabemos que tudo começa às seis horas da manhã de um dia de Julho de 1937 e termina no dia seguinte de manhã, ocupando cerca de vinte e quatro a trinta horas. A acção é uma viagem de Amarante a Chaves com regresso pela estrada de Braga, com passagem depois por Lanhoso e Fafe. A viagem em si dura perto de vinte horas, começando de madrugada e terminando por volta da meia noite; para que fique completo o tempo de diegese, é preciso acrescentar as horas do repouso do narrador que se seguem à viagem, durante as quais decorre a segunda parte do livro. O espaço é, desta vez, muito menos homogéneo em termos de região, apanhando a fronteira entre Trás-os-Montes (Vila Real e Chaves) e o Minho (Lanhoso e Fafe), mas acaba por ter, para o narrador do livro, também ele directamente participante na história, o mesmo valor intimista que o anteriormente encontrado. Tanto o livro de 1916 como o de 1942 são livros que colocam no seu centro viagens, e viagens de carro (primeiro um Fraschini, e agora um Lancia), em que a paisagem interessa não como enumeração turística, mas como forma impressivamente interior, que proporciona evocações e cismas de imaginação, acarretando um íntimo e infinito desdobramento psíquico do físico. É este desdobramento metafísico da realidade que permite que o espaço aceda nestes livros a categoria poética, referencialmente irreconhecível. *Duplo Passeio* difere apenas de *A Beira (num Relâmpago)* pela intensidade fulminante com que desdobra interiormente a paisagem exterior, agora não apenas devaneada na intimidade de um nomadismo silencioso que fixa quando devora, mas sonhada na parada excentricidade onírica das horas de descanso que se seguem ao regresso.

A narração do sonho, que ocupa mais tempo de discurso que a narração da viagem, estendendo-se por toda a segunda parte do livro, o que desde já nos mostra a sua importância na diegese, é um processo característico de um modo de representação dramático, que se destina sobretudo a facilitar o ponto de vista interno da personagem sobre os acontecimentos. O que nós vemos coincide com aquilo que ela vê. E, neste caso, o que vemos é, por um lado, a continuação e o aprofundamento da paisagem física antes descrita, e, por outro, um novo espaço que implica uma nova

viagem, cuja cartografia deixa de ser física para ser psíquica. A segunda parte do livro, inteiramente ocupada pela narração da actividade onírica do narrador, tem assim, a partir da viagem, uma dependência com a primeira parte, mas tem também uma autonomia, que se deve antes de mais ao sonho nem sempre se referir à viagem do dia anterior. Há cenas, encontros, espaços e personagens que no sonho nada têm a ver com a viagem a Chaves, e constituem, por isso, matéria narrativa inteiramente nova. A partir do momento em que o narrador decidiu narrar o sonho que teve depois de adormecer no dia de Julho de 1937 em que foi a Trás-os-Montes, ele abandona o espaço físico e mergulha num outro espaço, o espaço psíquico onírico. Tal espaço já aflorara ao de leve no livro de 1916, sobretudo na reelaboração da paisagem física, mas é agora, na segunda parte do livro de 1942, decididamente redescoberto como espaço autónomo e povoado, susceptível de ser narrado como viagem. Se por um lado esse espaço interior continua a servir para reelaborar na intimidade a paisagem física, por outro ele presta-se agora a ser visitado na sua diferença própria.

Esta pesquisa do espaço interior em *Duplo Passeio* veio deslocar e aprofundar o sentido da viagem em Pascoaes, que passou do movimento para a mobilidade, do exterior para o interior. Desconhecemos na literatura portuguesa antes de Pascoaes uma tal indagação, que, pela novidade, nos parece merecer uma atenta leitura. A atenção ao espaço onírico interior, onde o mundo aparece psiquicamente ficcionalizado, não põe em causa o seu sentido de viagem, nem nos obriga a considerar a segunda parte do livro de 1942 como fora do âmbito da narrativa poética de viagens. A descrição de um sonho, quando é feita com a minúcia do narrador do livro de 1942, não é apenas um processo de provocar um acréscimo de densidade psicológica na parsonagem em causa, entregando-lhe o ponto de vista da história, mas uma forma de nos apresentar um outro espaço, tão absorvente e dominante como o físico e tão povoado como ele de encontros e de eventos. O narrador de Pascoaes satura, além disso, exaustivamente, esta nova estrada, sem fim nem princípio, que já os antigos xamãs conheciam mas que parece ter estado desde sempre afastada da literatura portuguesa, até se chegar, pelo menos, ao "*devaneio penumbroso*" do poema "Apoteose" de Mário de Sá-Carneiro. O relato onírico de Pascoaes aproxima-se, por esse lado, como aventura do espírito, de algumas das experiências poéticas mais inovadoras da segunda metade do século XX, sobretudo da de William S. Burroughs que, sob o efeito de alucinogéneos, se entreteve, em livros consignadamente visionários, a explorar o continente interior e inconsciente (4). Teixeira de Pascoaes para fazer uma expedição a esse mesmo continente, expedição também ela exaustiva e desassombradamente detalhada, como se fosse possível andar perdido nesse espaço sem enlouquecer, não recorreu a

alucinogéneos como o mediúnico autor de *Naked Lunch* —a não ser que se refira a cafeína, que atravessa, como estímulo, toda a primeira parte do livro—, mas ao sonho, essa psicose-delirante momentânea em que o "eu" é submergido, como nos estados alucinatórios e paranóicos, pelos desejos do inconsciente e pelos seus modos de funcionamento, em primeiro lugar a condensação e o deslocamento, processos com figurabilidade estilística. O que Pascoaes nos dá, então, neste seu novo livro de viagens, sobretudo na sua segunda parte, é uma estilística do inconsciente, ou uma sua análise tópica, do maior interesse pelo registo inovador.

As personagens que aparecem no novo livro de viagens de Pascoaes, sobretudo na primeira parte, não diferem muito daquelas que aparecem no primeiro livro de viagens, apesar de, no conjunto, o narrador de 1942 ter uma espessura interior muito superior ao narrador de 1916. Os ocupantes do carro são três, tanto na viagem para Chaves como na viagem de regresso para Amarante: o narrador, que não custa muito identificar com o próprio autor; um seu amigo poeta, Ângelo César (1900-1972); e um jovem escultor, António Duarte (1912), de ar agarotado e bolchevista (1975: 128). Este triângulo de personagens, tendo em conta os processos de desdobramento psíquico da viagem, pode ser considerado, por uma liberdade de leitura, um triângulo iniciático, cujo entendimento já avançámos mesmo, em jeito de metáfora, ser maçónico (*Cadernos do Tâmega*, 1995: 45-47). A viagem a Chaves, palavra que tem logo um sábio e secreto significado simbólico, pode ser entendida como o trabalho do Maçon na Loja ou Triângulo; toda ela ganha sentido a partir de elementos reveladores de realidades essenciais ao desenvolvimento e aperfeiçoamento pessoais, que são, afinal, a meta do labor iniciático.

No exterior deste triângulo temos ainda algumas outras personagens, que são as que povoam o espaço exterior da viagem física, ou ainda, torrencialmente, as que depois aparecem e desaparecem no flutuante território da psicose onírica. Retenhamos, para já, as duas encontradas na paisagem física trasmontana, com perfil suficientemente robusto, até na pressão que depois exercem sobre o espaço psíquico: primeiro, o rapaz dos arredores de Vila Real que explica, num alpendre destelhado, aos três viajantes um Cristo mutilado (1975: 144-145); depois, a rapariga que em Travassos, no concelho de Montalegre, quase nas margens barrosãs do Rabagão, aponta, ao embasbacado narrador do livro, numa robusta e grosseira ágora céltica, ou mesmo pré-céltica, cromeleque de Castro fortificado, um Cristo tosco e aldeão (1975: 160-161). Esta rústica e angélica menina, de dez ou onze anos, lembrando um anjinho inocente de procissão de província, surde na literatura de Pascoaes como um dos seus mais significativos rostos femininos, que começando, na ágora de pedra do vilar

trasmontano, por ser porventura a mais viva e pura representação terráquia de Psique, acaba depois, na torrente do delírio onírico, por se volver numa das mais repugnantes imagens da Hécate infernal (5). Nesta contradição de uma criança velha, que traz e acumula consigo toda a experiência do mundo, e que é também uma mácula pura, tornamos a encontrar um Pascoaes mago e paradoxal, que vê alva e luminosamente na escuridão, vivendo, indelevelmente, no presente o seu passado, e cuja estilística é a do oxímoro. O devaneio de Pascoaes em torno do feminino é sempre bifronte, e no *Duplo Passeio* vai do ser infantil e etéreo, que lhe proporciona uma epifania de pensamento que dura trinta e oito páginas (1975: 160-198), à endemoninhada velha da segunda parte do livro. Também o Cristo camponês de Travassos participa desta ambiguidade. Ele está entre o real e o onírico, entre o Bem e o Mal, entre o puro e o impuro, apresentando-se como a mais completa e cativante imagem do divino em Pascoaes, um divino cristico que não exclui o diabolicamente humano (6).

De toda a primeira parte do livro, ocupada pela viagem física a Chaves, o narrador, no "Epílogo" final do livro, salva apenas o caso de Travassos, o que reforça a importância da bisonha rapariguita aldeã na economia do texto. Recordemos que são as suas palavras, diante do tosco e popular Cristo travassense, que proporcionam ao narrador o seu mais extenso e recriador devaneio acordado, quase quarenta páginas de pensamentos escaldantes e irreverentes. A extensão anormal desta digressão, em torno de um rápido evento que tem lugar num pétreo e obscuro largo de aldeia, presta-se a um invulgarmente nítido e exacto retrato ideológico do narrador. Tal retrato parece-nos também merecer atenta observação depois de cuidadosamente espreitarmos para o fabuloso espaço interior da segunda parte do livro.

5.2.1. A Propósito de um Sonho de Pascoaes

O processo verbal de captação do fluxo onírico inconsciente, que se distingue do monólogo interior mas tende para o mesmo objectivo, é a grande novidade do livro de 1942, não só em relação à literatura do autor como até ao espaço geral da literatura portuguesa. O espaço das representações oníricas, como de quaisquer outras representações interiores, era na literatura portuguesa muito modesto e tímido. As representações oníricas quase não existiam na nossa literatura, e quando existiam estavam condicionadas pelo modo omnisciente do narrador heterodiegético, o que diminuía, logo à partida, a eficácia da sua figuração. A primeira excepção foi o romance presencista que, na esteira de Mário de Sá-Carneiro, se interessou pelos

processos da representação psicológica realista, transformando o narrador não participante em autodiegético, e tentando captar, analítica e observadoramente, os momentos do devaneio acordado. De qualquer modo, —e pondo de lado a modernissima e provocante tentativa de José Régio com *O Jogo da Cabra Cega* (1934), a que se poderia acrescentar o primeiro romance de João Gaspar Simões e a primeira novela de José Rodrigues Miguéis, esta última comentada com vera simpatia por Pascoaes (*Páscoa Feliz*, 1974: 169)—, não nos parece que a excepção tenha qualquer significado. Mais espanta, por isso, a captação onírica de Pascoaes nos seis capítulos da segunda parte do livro de 1942, onde é preciso salientar a liberdade do ponto devista interior da personagem, que não recua ante qualquer censura moral ou religiosa, e a profundidade e a extensão das zonas sondadas, que nos são restituídas em toda a sua luxuriante e selvagem flora. Ela contrasta inevitavelmente com a anterior pobreza das representações oníricas no romance naturalista português, e ainda com o desinteresse que o romance do realismo psicológico aparentemente votara a essas representações. Para se ter uma ideia mais precisa da espessura da captação onírica no texto de Pascoaes diga-se que o tempo da história em que ela tem lugar é muito menor, menos de metade, que o tempo da história que o passeio físico ocupa, mas mesmo assim o tempo de discurso ocupado pelo representação onírica é maior que o tempo de discurso relativo ao passeio de ida e volta a Chaves.

Na primeira parte de *Duplo Passeio* o que verdadeiramente interessa são as digressões devaneadoras do narrador, antes demais a que ocupa perto de quarenta páginas, o que, desde logo, revela a pouca importância das cenas dramatizadas nessa parte do livro. Agora, na segunda parte, as intervenções do narrador tornam-se menos numerosas e menos extensas, dando lugar quase inteiramente à história acontecida no espaço interior, que nos é mostrada com recurso ao diálogo, num modo muitas vezes dramático e directo, que representa antes demais o esforço de uma perspectiva interna da personagem inserida na história. Se na luminosa digressão que se segue ao episódio de Travassos nós podemos encontrar alguma coisa do monólogo interior, isso não obsta a que grande parte da digressão não pertença mais ao narrador que à personagem, apesar de ambos coincidirem, quer dizer, mais à suspensão da história que à sua natural continuidade. Agora, na segunda parte do livro, os acontecimentos da paisagem interior são a própria história controlada pelo ponto de vista interior da personagem, com larga tendência para o cénico, o dramático e o mimético. Isto justifica um uso abundante do presente narrativo, um presente com valor de passado, que tem como função uma maior intensidade verosímil dos episódios representados e uma actualização expressiva dos episódios descritos. Este presente não

implica, contudo, na dinâmica temporal da história, uma coincidência entre o tempo do acontecimento e o tempo da enunciação, como se pode confirmar pela data final aposta ao livro, a de 27 de Setembro de 1940, ou seja, três anos depois dos acontecimentos se terem dado.

Das várias dezenas de episódios que ocorrem ao longo da momentânea mas muito extensa psicose nocturna do narrador, todos eles descritos em geral com detalhe, vale a pena destacar sete quadros: o encontro com o Cristo bêbedo no primeiro capítulo da segunda parte (1975: 215-221); o recontro com a garota de Travassos no segundo capítulo (1975: 248-250); a chegada a Amarante de um casal de Diabos (1975: 256-260); o recontro com o Cristo travassense no quarto capítulo (1975: 269-285); o passeio pelas catacumbas de uma catedral cristã no quinto capítulo (1975: 294-300); o diálogo com o Demónio (1975: 303); o remate final com um lobo desdentado no planalto da Abobreira, nas cercanias do Marão (1975: 305-309). Todas estas sequências constituem, a nosso ver, representativas unidades de significado e discurso, que vale a pena sondar com algum pormenor.

O Cristo bêbedo, a que Jacinto do Prado Coelho chama acertadamente da boca irónica (*OCTP*, VII, 1972: 28), tem uma relação sombria, de fantasmática projecção onírica, com o Cristo mutilado da primeira parte do livro, que se posta abrigado num telheiro antes de Vila Real. Na primeira parte do livro tudo o que este Cristo inspira ao narrador é uma impressão, que se perde quase de imediato no abismo do esquecimento interior, sem ser exaustivamente pensada, e que a psicose onírica vai depois, no obscurecido sono, repescar das águas fundas e adormecidas do inconsciente. Na cegueira do dormir, este facto, impressivo mas esquecido, sobe de novo à superfície do espírito, onde se agita vivo e inquieto por longos instantes, envergando as estranhas vestes de uma delirante e rútila figuração. O Cristo que aparece na nocturna psicose interior do narrador não é um simples Cristo mutilado por heréticos, consoante a acusação do jovem pegureiro da primeira parte do livro, mas antes um Cristo bêbedo, borrachão, grosseiro e até blasfemo. Nele se condensam, adamicamente, alguns dos conteúdos mais marcantes da religiosidade pascoalina: diálogo complementar de Jesus e Pã, de Cristo e de Apolo, da Saudade e do Quixote. O seu discurso é infernalmente anti-cristão. Ele pretende substituir a letra amorosa do Evangelho pelo ódio, com uma violência descarada, livre de qualquer censura moral ou religiosa. É um discurso inconcebível na boca de qualquer Cristo, e sobretudo de qualquer Cristo tradicionalmente português, mas que em Pascoaes ganha vida e verdade a partir da profunda duplicidade a que as coisas estão sujeitas. Nada em Pascoaes existe sem se fazer acompanhar do seu desdobramento contrário. Assim, Hécate dá as mãos a Selene,

como o passado as dá ao presente. Agora é Cristo que as dá ao Diabo, cedendo, porventura, lugar ao mais desconcertante e delirante discurso doutrinário cristão escrito em língua portuguesa.

"*No fim detudo, confesso que me enojam os fiéis. Têm uma tal seriedade na cara que me provoca hilaridade. E aquele ar humilde de cão num focinho de lobo... aquela fraqueza nos gestos! ... Que anemia!... (...) Prefiro os descrentes, na sua atitude solitária e desolada, o seu perfil de camelo no deserto. (...) E, por isso, os que sofrem estão comigo. Mas isto é já letra do Evangelho —, um lugar-comum.* Amai-vos uns aos outros..., *que velharia 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!" (1975: 219-220)

O narrador, ou melhor o seu desdobramento onírico, tem perfeita consciência da duplicidade do seu interlocutor, o Cristo blasfemo e apóstata. Ele tanto é o ungido, messianicamente esperado, intangível e impassível, que é adorado como o Filho de Deus, como uma pessoa ordinária e truculenta, cheia de perversidade, num efeito típico de condensação inconsciente, quer dizer, amalgamando elementos prévios diferenciados e até antagónicos em unidades novas e inteiras. Na cena do sonho, os desejos latentes do narrador, em primeiro lugar no campo das suas preocupações religiosas, assumem uma audaciosa e libérrima dramatização, que se explica facilmente pelo abrandamento parcial ou mesmo total da censura, função psíquica que impede os desejos inconscientes de acederem à consciência. O que está mais uma vez em jogo neste tipo de representação, reforçado agora pela verosimilhança antinómica da lógica do inconsciente, é uma estilística do paradoxo ou do oxímoro. É provável que o discurso fortemente dramatizado deste Cristo contraditoriamente diabólico, com apelativo vínculo ao "*ateoteísta da actualidade*", tenha reciprocidade significativa não apenas no mutilado Cristo popular da entrada de Vila Real, de que parece ser a reminiscência sonhada, como no extenso e despreconcebido devaneio digressivo que se segue ao episódio de Travassos. É nesta portentosa torrente de ideias, suspendendo momentaneamente a narrativa, deixando-a a flutuar no oceano dos universais, que nos aparece, pela primeira vez, na obra de Pascoaes a referência ao ateoteísmo. A expressão aglutina duas palavras de significado contrário —ateísmo e teísmo—, inserindo-se claramente no jogo paradoxal da sua estilística mais característica. Albert Vigoleis Thelen, o tradutor alemão de Pascoaes, foi muito sensível a este núcleo de significados, —que se torna muito saliente a partir do espaço hagiográfico (1934), mas cujas raízes remontam, pelo menos, ao grande poema narrativo de 1912—, e a sua tentativa, infelizmente frustrada, de estabelecer uma

biografia de Pascoaes, tendo em conta o seu título (*Die Gottlosigkeit Gottes*, "O Ateísmo de Deus"), partiu desse caroço.

O encontro, durante o delírio onírico, com a montalegrense rapariga de Travassos tem a mesma índole audaciosamente ilógica do episódio do Cristo bêbedo. A figura travassense, que no espaço físico dos eventos fora apenas uma incaracterística presença sem nome (1975: 161), isotópica das restantes representações adolescentes do feminino em Pascoaes, transfigura-se agora incontroladamente num rosto bifronte, entre "*uma garota diabolicamente encantadora*" e uma "*velha mendiga com a pele dos seios ressequidos*" (1975: 250), que irresistivelmente lembra o metamorfismo do curto poema narrativo de 1912 ou do primeiro livro de viagens. O diálogo que ela mantém com o narrador reforça a natureza duplicante da personagem, ao mesmo tempo que dá a entender o abrandamento quase total das defesas conscientes do eu. Assim, a representação onírica da rapariga de Travassos, com qualquer coisa de perfidamente angélico, é, ao mesmo tempo, ignorante e sabedora de Lucrécio, Camões e Nietzsche, presente e contemporânea de Cristo há dois mil anos e, finalmente, numa interpretação de protótipos sexuais latentes, devota e prostituta (1975: 249). A disposição paradoxal deste novo segmento do texto, amalgamando juventude e velhice, beleza e fealdade, passado e presente, —disposição essa reforçada sempre pela verosimilhança da lógica contraditória do inconsciente, em que uma única representação representa por si só uma cadeia de associações—, justifica-se, mais uma vez, pela estilística própria de Pascoaes.

Também o terceiro núcleo de acontecimentos representativos do caudal onírico, respeitante ao regresso de um casal de Diabos a Amarante, tem como modo essencial de funcionamento a condensação contraditória de elementos. O fragmento do delírio nocturno não se inspira visivelmente em nenhuma passagem do passeio físico e diurno a Chaves, a menos que o faça por um difícil e obscuro processo de transferência ou deslocamento de que não percebemos ainda a chave. De qualquer modo, estamos inclinados a tomar o episódio como um embutido, que se refere a um pormenor particular da história real de Amarante (Luís Van Zeller Macedo, 1989: 60-62), o da chegada à povoação de duas estranhas e diabólicas estatuetas sacras, vindas de Londres para onde tinham, descuidadamente, ido no século XIX. Sabemos que, num recuado dia da primeira República, Teixeira de Pascoaes, fisicamente presente, assistiu ao momento desse regresso. O fragmento do sonho, ocorrido na noite quente de Julho de1937, inspira-se decerto nesse esquecido evento, com perto de vinte anos em cima, mas recuperado intacto pelo xadrês imóvel do inconsciente.

O efeito de condensação opera quando percebemos que o cortejo diabólico não se distingue em nada de uma procissão cristã (1975: 257-260), pondo à mostra demónios que são santos do inverso, negros em vez de brancos, assustadores em vez de amados. São santos, como diz o narrador, até aos infernos. Também eles se fazem transportar reverencialmente em andores, aos ombros de outros dignatários eclesiásticos, numa paródia lateral, carnavalesca e chistosa do cerimonial cristão. A alva e angélica procissão transforma-se, como no quadro de Amadeo de Souza-Cardoso, em tenebroso e demoníaco cortejo. O relato verbal onírico de Pascoaes tem de facto luminosa correspondência pictórico-simbólica, com valor hermenêutico, no quadro de Amadeo, *Procissão de Corpus Christi* (1913). Se neste os cavalos se transformam em pavorosos e fantasmáticos dragões, e as dalmáticas e os estandartes em labaredas demoníacas, no relato verbal de Pascoaes as orações transformam-se em uivos, os harmoniosos instrumentos da banda em ruídos infernais, e os santos em diabos. Trata-se de uma fabulosa cegada de foliões de Carnaval, que desfilam, porém, ante nós, com a seriedade e a compunção de uma procissão ritualisticamente cristã. O que é muito significativo neste recriado e mascarado episódio da história local de Amarante, além do colorífico sincretismo diabólico-cristão (uma actualização, quarenta anos depois, do diálogo entre Jesus e Pã), é a forma demiúrgica com que são sonhados os dois Diabos, em particular a fêmea (1975: 258), numa magnífica e muito sugestiva evocação, através do leite e do luar lácteo, do feminino primigénio, gerador e matricial. Esta nova representação do feminino, substituindo o Deus pantocrator masculino, condensa, latejantemente, toda a alva suavidade, protectora e magnética, da Mãe selénica e celígena e todo o negro horror, repulsivo e sórdido, da Morte hecatiana e diabólica (7). A Diaba é negra, vem de uma "*Guiné subterrânea*", mas verte, pela ponta pontiaguda dos seios rijos, um leite fino, ástreo e palombino, origem da Via Láctea.

O quarto núcleo que insulámos como representativo —o encontro onírico com o Cristo de Travassos— comunica directamente com um dos episódios do passeio físico, o único a que o narrador no "Epílogo" da obra atribui importância e interesse. Ele actualiza e desenvolve os conteúdos do primeiro Cristo onírico, aquele que está grosseira e provocadoramente emborrachado. Detectam-se entre as duas figurações oníricas convergências precisas de idênticos elementos antitéticos, como o amor e o ódio, a crença e a descrença, a morte e a vida. O episódio inicia-se com o encontro na tela onírica da rapariga de Travassos, com óbvio paralelo com o que horas antes se passara na realidade. A diferença consiste em que a rapariga não é mais apenas e só rapariga, mas "*rapariga envelhecida*" e "*rapariga velhinha*" (1975: 269), apresentando-se, de novo, como um dos mais ousados e perturbantes desenvolvimentos

do drama feminino em Pascoaes, sempre metamorficamente cindido entre a sordícia e o sublime, entre o ínfero mortífero das Erínias furiosas e o superior virgíneo das Eleonoras piedosas. A rapariga-velha, jungindo as cisões a que habitualmente o feminino está sujeito, aponta ao narrador um crucifixo onde está pregado um Cristo doído e chagado, que, à luz de um relâmpago, se anima subitamente de vida carnal. O Cristo encarnado transfigura-se então no Demónio. Estamos, outra vez, mergulhados na estilística do paradoxo de Pascoaes, aliada aqui, mais uma vez, ao relato verosímil dos processos particulares do funcionamento do inconsciente, com especial destaque para a condensação de várias cadeias associativas numa única representação. Este novo Cristo-Anticristo retoma um repto niilista e irónico —no que o *irónico* tem, até por anagrama, de *onírico*—, em que se dá, visivelmente, o retorno herético de todos os valores religiosos milenarmente recalcados, por vezes de forma violentíssima, pelo discurso oficial ortodoxo das igrejas. A instituição religiosa arroga-se o direito de ser a consciência dos fiéis; e duas das suas imagens privilegiadas, a pedra e a barca flutuando sobre o continente insondável das águas, traduzem, admiravelmente, do ponto de vista da tópica individual, essa pretensão. As heresias são, assim, conteúdos pulsionais religiosos que foram, pelo estabelecimento rígido de um cânone, reprimidos ou atirados para o esquecimento, gravitando numa esfera críptica e clandestina, donde regressam periodicamente, individual ou colectivamente, com a violência explosiva do que está anormalmente retido.

Assim, acontece com este Cristo dúplice, que retoma os protótipos da complementaridade religiosa dos contrários, e na aguçada boca do qual explodem todos as formas religiosas recalcadas pela espiritualidade semita: egolatria, ateísmo, luxúria e outros pecados. Temos, então, o discurso iconoclasta, cruelmente delirante, sem quaisquer censuras, que mima e mina o cânone cuidadosamente elaborado e defendido pelas instituições, mas que apresenta, ao mesmo tempo, na sua crua e muito sincera negatividade, uma desarmante pureza infantil (1975: 272-273). O impetuoso e inflamado regresso das pulsões heréticas recalcadas constitui, no discurso deste Cristo agónico e esquerdino, dos momentos mais representativos de todo o livro, senão mesmo da literatura em que o autor escreve, pela liberdade verbal das suas associações. Entre os vários tópicos que os representantes ideativos do discurso deste Cristo blasfemante animam, com especial destaque para o seu ateísmo contraditório, refira-se ainda o sensualismo virulento, báquico e dionisíaco, que se sabe ter sido sempre uma das pulsões mais combatidas pelo cânone oficial da igreja romana. Trata-se de um discurso libertino, propondo a intersecção fraterna da mártir e da bacante (1975: 281), num tópico onde encontramos, ao lado do tão acarinhado diálogo das

complementaridades religiosas, de matriz camoniana, uma nova e poderosa imagem do feminino, a da mártir-bacante, isotópica, afinal, da rapariga-velha ou da Donzela-Morte. Este novo tipo de cruzamento paradoxal, —cujas raízes remontam, mais uma vez, a 1903, à sobreposição de uma Vénus carnal e calipígia e de uma Virgem impalpável—, há-de ganhar corpo nos últimos textos de Pascoaes em torno da cisma de figuras baquicamente mártires como Santa Teresa de Ávila ou Soror Mariana do Alcoforado. Esse discurso licencioso, tangencialmente orgiástico, ganha renovado interesse em não ser, liminarmente, um discurso anti-cristão, recalcando pulsões culturais incontornáveis, mas antes uma interpretação lateralmente explosiva do próprio cristianismo. Não podia ser de outro modo tratando-se, como se trata, do discurso dramatizado do próprio Cristo.

A coincidência das mártires e das bacantes, do Cristo e do Anticristo, prepara no *Duplo Passeio* a ultrajante, mas muito inocente, coincidência da igreja e do lupanar, quinto núcleo por nós destacado, que só o abrandamento da censura nos processos do delírio onírico pode explicar. Dificilmente esta nova coincidência encontra paralelo. Nem mesmo pensando nos recantos mais blasfematórios e heréticos da restante obra do autor, do desencanto final de *Regresso ao Paraíso* ao reduto surpreendentemente hagiomáquico de *Santo Agostinho*, somos capazes de encontrar uma coincidência paradoxal de tão largas consequências. Ela aparece no livro de 1942 num episódio com alguma extensão e uma espessura muito densa e complexa de imagens e significações. Oepisódio começa com a projecção interior do narrador atravessando as ruas de uma cidade marítima estrangeira, onde se vê uma enigmática estátua de Colombo. A cidade pode evocar, através deste último sinal, a Barcelona misteriosa e florentina onde o Pascoaes saudosista e lusíada foi levar o seu credo em 1918, a convite de Eugénio d'Ors e do *Institut de Estudis Catalans*. No meio da deambulação o narrador, ou melhor o seu fantasma, acaba por ir dar a uma velha catedral, cuja fachada tem nichos de santos, colunatas e uma porta ogivada, por onde ele penetra no seu interior. O recinto é lajeado, escuro e tem a meio uma interminável e espaçosa escadaria, que dá para as profundidades de umas catacumbas (1975: 294). Ele desce-as, passando por estátuas de mártires que se animam à sua passagem, desembocando num subterrâneo onde se esconde, por detrás de um grande reposteiro vermelho, imagem luciferina deprimeira grandeza, que evoca o sangue caótico e torrencial de todas as transgressões, um prostíbulo festivo, mistura de bar noctívago e de bordel. Lá dentro, numa atmosfera avermelhadamente alcoólica e orgiástica, os corpos dançam nus, pecadores e luxuriosos, ébrios e suados. O que toca na aventura desta sequência são os domínios de Lúcifer coincidirem estrutural e solidariamente com os de Jesus: é a própria dança

orgíaca dos luciferinos foliões, onde se destacam mesmo dois santos (o do *Apocalipse* e o da *Vulgata*), que alimenta o solene e solitário silêncio dos mártires que vivem petreamente recolhidos noutros andares do mesmo edifício. O prostíbulo é a plutónica caverna de *Regresso ao Paraíso* (Cant.XXI), onde se alicerçam os místicos e beatíficos horizontes do próprio céu. De igual modo, são os altos e ástricos andares que firmam do Inferno as febris e fervilhantes entranhas.

Assim, no meio dos corpos dissolutos, que bailam na inflamada atmosfera do lugar, o narrador, ou o seu fantasma, encontra uma misteriosa personagem feminina que outrora existiu nos seus próprios versos, talvez aqueles em que cantou liricamente o eterno feminino. Ela salta assim, feita mártir-bacante, do amarelecido velino das páginas dos livros para a gruta catedralesca onde arde, com crepitante e eléctrico clarão, o vermelho reposteiro. Esta mulher, cuja fala é longamente dramatizada (1975: 296-298), tem alguma coisa de Híade, ligada ao culto do vinho e maternal protectora de Dionísio, e também de mística devota de Maria e de Jesus. Há nela a bacante e a santa, a dissoluta e a imaculada. Este bifrontismo, bem adaptado ao lugar, remete para Santa Maria Egipcíaca, cortesã e santa, e para Maria Madalena, padroeira de pécoras, modelo da santa-devassa, nova e bem característica díade da paradoxal estilística de Pascoaes. Eis a pergunta que a sua personagem faz para justificar a sua devassidão: "*Não é prostituta a Santa Madalena?*" O seu discurso é sempre ambivalente, e tanto pode ser entendido como pertencendo a uma histriónica sacerdotisa de Baco, —essa mênade do fantasmaticamente onírico Cristo de Travassos—, como a uma coribante de Cristo, o Cristo histórico, ao modo ardentemente apaixonado de Santa Teresa de Ávila, em que todo o erotismo físico passa a ter uma tradução espiritual. A nova Madadalena, que se diz teimosamente católica, é mais um dos inesperados retratos do bifrontismo feminino de Pascoaes, dentro agora de uma lógica orgiástica e sem peias, que remete, contudo, como dissemos acima, para as logo poderosas sobreposições do livro de 1903.

Esta nocturna borboleta de cabaré não é, porém, o único espécime com individualidade própria no carnavalesco episódio das infernais catacumbas da catedral. É preciso aludir aos dois santos, S. João Evangelista e S. Jerónimo, que são dois dos mais perturbantes retratos hagiográficos de Pascoaes, com um semantismo do paradoxo muito próximo daquele que encontrámos junto do Cristo-Anticristo. No clube nocturno, que é um subterrâneo de igreja, existem naturalmente, numa parede, duas telas iconográficas que representam os dois santos. A tela de S. Jerónimo tem no pormenor da caveira, um dos seus atributos representativos, um curioso instantâneo de metamorfismo feminino. A caveira, no movimentado plasma alucinatório do sonho,

tanto é "*formosa máscara feminina*" (1975: 209) como apenas osso descarnado, ao modo daquela gelada Morte de1912. Repentinamente, tanto o autor da *Vulgata* como o do *Apocalipse* descem das suas telas, misturando-se no meio do bacanal catacumbalesco, o primeiro abraçado a um impúdico esqueleto de mulher —uma cortesã despida duas vezes como diz o narrador—, e o segundo dançando sozinho com uma taça de oiro na mão direita, a transbordar de vinho. Se antes tínhamos uma catedral alcoiceira, com os ossuários dos mártires animados por um fluido eléctrico e luciferino, pondo a nu o alicerce infernal do Olimpo, agora temos os santos ascetas e eruditos, patronos de humanistas ou de pacíficos e discretos livreiros, bailando, ébrios e lascivos, no meio da louca e cega multidão. Os santos diabolicamente foliões, entregando-se, de jeito afadistado, ao deboche dionisíaco com a populaça, são ainda solidários na sua significação de base, e até no processo de a engendrarem, com as mártires-bacantes, que mesclam o mais descarado êxtase erótico com a arrebatada experiência mística.

Nos cinco episódios que acabámos de tratar encontrámos sempre, por norma, uma degradação do superior, que dá um Cristo de ar bexigueiro e trocista, uma rapariguinha montalegrense de semblante grosseiro e desmazeladamente senil, uma católica de prostíbulo libertino, e dois santos de aspecto achincalhado e rufia, bebendo e bailando. O tipo de tratamento paródico que todas estas figuras, convencionalmente sérias, sofrem na psicose mental do narrador é compreensível à luz dos processos próprios de funcionamento do inconsciente, onde as regras do pensamento lógico ficam congeladas, e onde se encontram compatibilizadas tendências com finalidades contrárias. Uma das características mais marcantes do inconsciente e do seu ilogicismo, que está na origem do trabalho típico de condensação do sonho e de outras psicoses delirantes, é a ausência de oposições. Daí, no sonho do narrador de *Duplo Passeio*, a seriedade ser chocarreira, a mocidade senil, a inocência bronca, a santidade devassa e diabólica. Pascoaes consola-se no livro de 1942, escudado na lógica antinómica com que o sonho se desenvolve, a levar o mais longe possível o seu heretismo, amalgamando gostosamente, como nunca se vira na literatura portuguesa nem se veria depois, prostitutas e santas, bordéis e igrejas, deuses e demónios, santos e rufias, préstitos piedosos e sérios e corsos carnavalescos e escandalosos. Ele arranja um barulhento cortejo bufão que, mascarando-os a seu gosto, vai incansavelmente buscar todos os lugares-comuns da vida religiosa mais séria, numa palhaçada interminável que não recua ante nada. Neste momento Teixeira de Pascoaes, o desusado autor de tão convulsivas significações, bem nos pode parecer um anjo, mas

um anjo maldito, de negra plumagem, entre Arthur Rimbaud e Jim Morrison, sondando, do alto do seu voo condoreiro, as fracturas abissais dos primeiros segredos.

Nos dois últimos episódios seleccionados como representativos da segunda parte do livro deparamos com o mesmo processo de fusão entre as oposições, só que agora em sentido inverso. Assim, no primeiro dos dois episódios em vez de ser a santidade que se diaboliza, é o maligno que se nobilita, moraliza e santifica. O narrador, ou a sua projecção fantasmática, encontra um demónio que, para surpresa nossa, em vez de apresentar um comportamento achavascado e grosseiro, próximo do dos dois Cristos anteriores —um bêbedo, e o outro louvando as meretrizes de Baco—, mostra uma pudícia honesta e envergonhada, que nada tem, nas suas mais evidentes intenções (1975: 303), de infernal. O raciocínio do episódio é o seguinte: se Cristo tinha de se conciliar com o seu recalcado companheiro, mostrando uma paixão maligna, agora o Demónio tem, para compensar este desequilíbrio, de benignamente se apagar. O último episódio, que fecha a sucessão dos eventos que constituem o devaneio nocturno do narrador, diz respeito a um lobo que, de acordo com a angelização imediatamente anterior do Demónio, não tem dentes e se apresenta inofensivo. É um lobo-cordeiro, que desfaz em nós todos os crus pavores do lobo carnívoro e feroz, imagem diabólica do homem, numa simbiose que tomou forma na cultura popular com as fantasias de licantropia. Trata-se do lobo mítico que poupou Francisco de Assis, e se mostra agora disposto a poupar os tenros anhos, tornando-se por excelência no "*Antilobo*" (1975: 309), desenvolvimento simétrico daquele Anticristo de há pouco (8).

O caudal das fantasias nocturnas, como se pode ver pela exploração dos sete episódios abordados, tende para uma forte dramatização dos conteúdos, com intervenção directa das personagens. Em todas as cenas anteriormente abordadas as personagens que protagonizam o núcleo central da acção (os dois Cristos, a rapariga, a católica de lupanar, o Demónio e o lobo assisiano), com a exclusão apenas do casal de Diabos, têm direito ao discurso directo, sempre longo e bem caracterizado. Uma tal representação dramática, a contrastar com a pobreza de diálogos na primeira parte do livro, não congela, contudo, a actividade divagadora do narrador. O seu perfil tem parentesco com aquele que encontrámos nos livros autobiográficos, as suas linhas de força são as mesmas. Podem destacar-se, do seu perfil, os seguintes valores: crítica da razão e da certeza absoluta (1975: 287); valorização de todos os aspectos da realidade, mesmo os mais contraditórios (1975: 269, 287); constatação da insuficiência da lógica aristotélica e do racionalismo clássico, com demanda de um novo princípio de identidade contraditório (1975: 232). Todos estes excursos caracterizadores comportam uma suspensão momentânea da narração do fluxo onírico, e todos eles se encontram

directamente relacionados com as ideias da primeira parte do livro, de que falaremos de seguida. A formulação de um novo princípio de identidade encontra no mecanismo da condensação onírica um dos seus modos mais eficazes de se manifestar. Será que ele pode, em 1942, fazer lembrar o hegelianismo do Fernando Pessoa saudosista de 1912? Não cremos. O que passa por Pascoaes em 1942 é já qualquer coisa de muito mais abissal, na sua complexidade e indeterminação, que o que deflui do Pessoa da "Nova Poesia Portuguesa", não obstante o irrefragável parentesco entre saudosismo e ateoteísmo.

Não queremos pôr ponto final nesta averiguação do sonho de *Duplo Passeio* sem perceber até que ponto o aprofundamento do passeio por regiões interiores, que se vão sucedendo umas às outras como estratos em desmultiplicação, supõe uma imobilidade física, já que o viajante é uma fantasia imaginária, e uma actividade psíquica delirante, que é já, em si, uma ficção. Por muito que a literatura de viagens se incline a pôr termo ao pacto de ficcionalidade entre o livro e o leitor, propendendo para uma história verdadeira, que se vive, no entanto, como uma ficção, é preciso, no caso da viagem imóvel (provocada por alucinógenos ou por outras psicoses passageiras), relativizar a verdade dessa indagação interior, extremamente complexa e difícil de ser memorizada em todos os seus episódios e pormenores. No caso da viagem interior é necessário voltar a colocar o problema da sua verosimilhança, quer dizer, da imitação verosímil dos seus mecanismos, processos e resultados. O delírio onírico do narrador de *Duplo Passeio*, cuja simples sistematização esquemática ocuparia dezenas de páginas, é constituído por dezenas de episódios, que é possível ainda desmultiplicar em novas micro-cenas, num fluxo poderosíssimo e contínuo, que não é possível senão considerar como verosímil. Na verdade, tudo o que um sonhador recorda da sua perturbação nocturna são, no máximo, dois ou três episódios, constituído cada um deles por outras tantas cenas, e cujo tempo de discurso não vai além, e mesmo assim já com eloquência, de quatro ou cinco páginas. O problema da verosimilhança na psicose nocturna do narrador de Pascoaes é do mesmo tipo que se coloca nos relatos poéticos que pretendem captar o fluxo de alucinações provocadas pela ingestão dealucinógenos. Esse fluxo é também muito difícil de reter e memorizar em todos os seus pormenores, acabando o seu relato por ser mais o resultado de uma imitação verosímil, ou de uma credibilidade ficcionada, que de uma anotação exaustiva e automática da experiência em si (9). Este carácter poeticamente reconstitutivo do relato da viagem interior, com recurso à efabulação, é reiterado pelo narrador no "Epílogo" da obra (1975: 311). Ele não diminui em nada o valor da captação do delírio

nocturno, antes lhe dá um estatuto poético e criativo, além de uma acerada precisão, que de outro modo, dificilmente, teria.

5.2.2. Travassos e os Paradigmas Ideológicos

Da primeira parte do livro o narrador ressalva apenas, na epilogação, a cena relampejante de Travassos. A justificação desse interesse é pretextar que o pequeno episódio lhe serviu de razão para digressões de tipo religioso, devaneios que ocupam cerca de quarenta páginas, constituindo, ao nível das ideias do narrador, um excelente material de pesquisa. Nele encontram-se preciosos elementos de avaliação sobre questões tão fundamentais como a razão, a religião, a verdade, o dogma, o niilismo ou o ateísmo. A digressão de Travassos não só tem uma extensão perfeitamente anormal em relação a todas as outras da primeira parte do livro, como pode ser considerada um extenso monólogo interior, que tem lugar dentro da história e não fora dela. Mais que um devaneio, suspendendo a história, essas quarenta páginas podem, efectivamente, ser tomadas como fazendo parte dela. O narrador pretende inseri-las na diegese, retirando-as do tempo da enunciação onde geralmente têm lugar os seus devaneios digressivos, o que consegue (1975: 162-163). Todas as digressões de tipo religioso que se seguem ao episódio de Travassos aparecem assim, por expressa indicação do narrador, integradas na acção enunciada. As falas digressivas são, pelo menos neste caso, absorvidas por aquilo que se conta. As quarenta páginas ocasionadas pelo curto episódio de Travassos, que demora apenas algumas poucas linhas a ser contado, são afinal aquilo que se passa entre Travassos e Salamonde, no sopé da serra do Gerês, enquanto o automóvel desliza pela margem Sul do rio Cávado.

De qualquer modo, o processo de reabsorção dramática das pausas digressivas, arrancando-as ao tempo da enunciação onde parecem ter lugar e embutindo-as no tempo dos acontecimentos, não põe, porém, de parte um estilo assertivo e digressivo, que muitas vezes deixa discretamente o registo temporal da acção da história para se instalar num tempo fugidio e claramente coevo do da enunciação. Daí um carácter prosodicamente consistente e até racional do monólogo usado pelo narrador na primeira parte do livro de 1942, monólogo com permeios assertivos e forte margem temporal indeterminada, tudo disposições que contrastam vivamente com o chamado *monólogo interior*, tal como ele foi codificado a partir do fim do século XIX. Adiante-se que Teixeira de Pascoaes recorrerá, em *O Empecido*, ao monólogo interior tal como ele vem sendo definido, dentro de uma escassíssima pontuação e de uma captação caoticamente expressiva da corrente psíquica acordada, o que não acontece no livro

de 1942. Nele o que encontramos é o monólogo tradicional, dentro de uma variante digressiva, que nos serve, sobretudo, para conhecer os grandes modelos de ideias do narrador. Assim sendo, e seja ou não a reprodução fiel dos pensamentos que o narrador teve a sós, depois de se meter no carro, o longo devaneio que se segue a Travasssos é um dos momentos cruciais do livro, —quer dos significados que retratam o narrador, quer das suas significações profundas e congénitas.

Mais que reflectir sobre um dado concreto da natureza como acontecia no viseense passeio pela Beira, o narrador refrange agora, nos eventos ou na enunciação, sobre um único dado, o Cristo de Travassos, muito mais abstracto e invisível. Em vez da recriação do espaço físico temos agora a recriação de um espaço muito mais humano, axiológico e cultural. Tomando como ponto de partida do seu pensamento uma tosca e popular imagem religiosa, é natural que todo o devaneio se centre ideativamente sobre as relações do homem com a religião. Entre os vários lugares ideativos que balizam este espaço cultural em refractiva recriação, nascido da intersecção do exterior com o interior do narrador, é de salientar: desapreço pelo racionalismo aplicado à religião, com o consequente menoscabo do historicismo excessivo deJesus e da pretensão, tida como inútil, de demonstrar racionalmente a existência de Deus; desvaloração do dogmatismo religioso de tipo lógico ou determinista; valorização do sentimento, da intuição, da imaginação e até do raciocínio ilógico no campo religioso, com a consequente estima do paradoxo por oposição ao dogmatismo estreito. Temos assim, como se pode vislumbrar por esta rápida sinopse das grandes linhas de força do discurso pós-travassense, a construção ideativa de uma arquitectura religiosa em que se dá préstimo à negação e ao niilismo, naquilo que o narrador chama, pela primeira vez, de "*Ateoteísmo* " (1975: 182). Com esse neologismo da sua lavra, que será retomado na segunda parte do livro e no *Santo Agostinho,* ele quer dizer, e diz, a complementaridade criadora do ateísmo com o teísmo.

A severa desvalorização do esforço racionalista aplicado à religião, pela separação que cria entre sentimento interior e crença exterior, e ainda pelo perigo de dogmatismo, encontra-se, com variantes que vão da crítica da procura de historicidade para a figura de Jesus até ao menosprezo do raciocínio lógico como processo intelectual, em numerosas passagens do extenso comentário do narrador (1975: 164, 184, 186, 190, 194), constituindo tavez, com apoio sempre na bisonha ingenuidade do Cristo de Travassos e da rapariguinha que lho revelou, o seu fio ideativo condutor. A mais significativa destas passagens é, para nós, aquela em que ele sacode, desassombradamente, os doutores de igreja, em especial o muito racional doutor angélico, numa crítica que atinge não só os santos visados, mas também todas as

formas de comportamento cognitivo racionalista que recusem a imaginação, a intuição e o sentimento (1975: 190). A estas formas de conhecimento falta, segundo Pascoaes, sensibilidade ao desconhecido. O desapreço pelo racionalismo, e mais em particular pela teologia cristã aristotélica, estende-se ainda, compreensivelmente, a algumas imagens históricas do Cristo, todas elas convergentes no excesso de institucionalização, esquematismo e desvitalização do mito vivo e experienciado. Daí a apreciação do narrador de Pascoaes nascer mais sob a espontânea forma de vigoroso desabafo, sacudido e livre, que sob a forma calculada de teorema ou de asserção (10). "*Deus não precisa da tua teologia, ó S.Tomás! Basta-lhe um gesto de criança, um grito do nosso coração.*" (1975: 174).

A depreciação do raciocínio lógico aplicado à religião, visando o sistema fechado do Príncipe da Escolástica, tem a sua contrastiva compensação no apreço dado, em geral, ao sentimento, à intuição, à imaginação e ao pensamento ilógico ou contraditório, de tipo incoerente ou absurdo, cujo arcano imemorial é o "*somos e não somos* " de Heraclito de Éfeso. Deste modo, dificilmente, mesmo quando aprecia ou desaprecia, se pode falar de actividade crítica ou de raciocínio crítico no narrador de *Duplo Passeio*, devendo-se antes falar de fantasia criadora (1975: 176). A relação do homem com Deus passa, para este narrador, por uma relação imaginativa e evocadora, que não põe mesmo de lado o paradoxo, que se aproxima das significações experienciais de uma religião existencial e sensível. Há proveitoso paralelo semântico a tirar associando esta experiência imaginativa de Deus, que tem consciência do seu criacionismo, com a vivida inquietude religiosa de um Soren K. Kierkegaard, também ela arredada de uma via exclusivamente cerebral, matemático-abstracta. O narrador de 1942 rejeita, em matéria religiosa, todos os secos formalismos intelectuais, sejam os da teologia escolástica ou não, e rejeita-os pela sua esterilidade e insensibilidade. O que interessa ao narrador de Pascoaes em matéria religiosa é uma experiência viva e sensível, mesmo que essa experiência seja de negação e de ateísmo. Ele dá, por isso, mais valor a certos ateus, cujo ateísmo é um fruto da inquietação interior, que a certos crentes, cuja crença é passiva rotina ou mero capricho intelectual, que acaba por atirar com o Cristo vivo para a História impessoal e trituradora ou para a Ciência lógica e constrangida. Se o Cristo na Ciência deu os doutores da Igreja, o Cristo na História deu os historicismos modernos, que adequam um Deus sem vida a um cosmos produtivista, economicista e belicista. Neste sentido, a rapariga de Travassos, apresentando-se como diáfana imagem de Psique ou da criança cósmica primitiva, é muito mais determinante para uma experiência religiosa sensível que a passividade do hábito ou a conclusão lógica da Ciência. A experiência religiosa em Pascoaes mostra-

se, assim, estranha à teologia (1975: 164), que é uma das formas mais cristalizadas do pensamento adulto. Ela está antes muito próxima da pacífica e imaginosa sensibilidade infantil.

Daqui, desta experiência de imaginação criadora, decorre uma absoluta liberdade e uma recusa de certezas em relação a Deus. As certezas em religião são, para este narrador, a finalidade do racionalismo aplicado a Deus, sobretudo, com as tentativas da sua demonstração. Pelo contrário, a experiência sensível de Deus, pelo que comporta de recriação imaginativa, leva a um relativismo, que é, no seu caso, aceitação dinâmica e criativa da dúvida. O narrador de Pascoaes recusa as certezas e prefere a inquietação e a dúvida, que lhe parecem sempre o indispensável fermento da experiência viva de ligação positiva ou negativa com Deus. Se a recusa de aceitar o conhecimento de Deus pelo racionalismo pode ser encarada, dentro do ideário do narrador, como um desapreço por todo o conhecimento que não tenha em conta o carácter animado da imaginação, da intuição e do sentimento, num excurso retomado depois pela filosofia de um Álvaro Ribeiro (1957), também a aceitação dinâmica, em matéria de religião, da dúvida leva a um pensamento de estima por todo o conhecimento que recusa os dogmas, seja de que natureza forem, as exactidões, e as convicções estáveis, rígidas e exclusivas. O profundo apreço que a dúvida e o diálogo despertam no narrador do livro de 1942 justifica bem a inteligente aproximação que Ilídio Sardoeira (1955: 620-632) fez entre o pensamento de Pascoaes e a física quântica de Niels Bohr, com destaque ainda para os desenvolvimentos de Heisenberg e Schrödingen e para o princípio de indeterminação de Eddington. Esta relevante e apropriada aproximação deixa, sempre no contexto da primeira parte do *Duplo Passeio*, vislumbrar uma outra: a do seu relacionamento com a teoria da relatividade de Einstein, em que Tempo e Espaço perdem o seu carácter monónimo e passam a ser encarados como ficções da imaginação relativas apenas ao observador. O narrador nega por várias vezes, ao longo da enérgica reminiscência pós-travassense, que tem lugar até Salamonde, as certezas e os dogmas, prestando a melhor e mais simpática atenção ao incerto e ao relativo. Estas várias e empenhadas afirmações de simpatia pela incerteza e a indeterminação, que tanto têm impacto junto da religião como de uma epistemologia do conhecimento humano, parecem-nos constituir um dos lugares mais afirmativos da modernidade da literatura de Pascoaes, uma modernidade nada histriónica e dogmática, mas antes agónica, escura e inquieta. Vale a pena, neste trabalho, tomar contacto com uma das suas reflexões sobre a incerteza, tal como ela acontece no caudal de pensamentos que se seguem ao inesperado encontro de Travassos.

"*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. (...) A incerteza é a base de tudo. Nela se apoia a estrutura atómica dos corpos e a estrutura das almas, dois extremos que se tocam (...). A incerteza vale como certeza; e o relativo como absoluto, por isso mesmo que tudo é incerto e relativo. Assim, a incerteza é equivalente a um novo conceito de certeza, um conceito vivo, em acção, no qual entram elementos concordantes e discordantes, (...). Idêntica a esta nova ideia de certeza é a ideia de Deus, que perde também o seu antigo carácter inerte, imutável e dogmático.*" (1975: 182-183).

O préstimo da incerteza, capaz de funcionar como o coração de uma teoria geral do conhecimento humano, com disseminadas mas reconhecíveis referências ao princípio da indeterminação de Heisenberg e Eddington (alusões à "*estrutura atómica dos corpos*"), é solidário de uma valorização da realidade nos seus aspectos diferentes e antagónicos, todos verdadeiros a partir de perspectivas diferentes. A tentativa de prestar a mesma atenção a todos os aspectos da realidade, por mais contrários, é um dos princípios mais energicamente afirmativos do narrador de *Duplo Passeio*, que se sente obrigado a aceitar todas as polaridades, pois todas elas contêm a sua verdade. Assim, o narrador tanto admite, serenamente, o bem e o mal, como o feio e o belo, o calor e o frio, o afirmativo e o negativo (1975: 175), num dualismo que parece deitar raízes na própria criação cósmica do mundo, a claro-escuro. De todos os pares de contrários que aparecem estimados e conciliados pelo narrador no devaneio pós-travassense, o que mais lhe merece atenção, enquanto significação, é o par do bem e do mal, que tem, no quadro do encontro com o Cristo de Travassos, um alto-relevo evidente. O princípio da incerteza defendido pelo narrador aplicado ao bem e ao mal leva a que não se possa estabelecer fronteiras rígidas entre ambos, e se aceite a verdade própria de cada um deles. O que interessa, por exemplo, ao narrador é perceber a complexidade paradoxal do mal, atribuindo-lhe a necessidade do bem, e explicando mesmo com ele a vinda de Cristo. Para um tal narrador, o mal acaba por ser a primeira manifestação do bem, confundindo-se com ele.

Não se trata de uma simples cabriola metafísica, nem glosa detópico retórico, mas antes de uma poderosa efabulação dos contrários, com sólida manifestação estilística, e cujos antecedentes mergulham de certo nas formas próprias de pensar do cabalismo hispânico e do priscilianismo, este último considerado por Moisés Espírito Santo (1993) a única expressão cristã verdadeiramente criativa do ocidente peninsular. Ademais, o dualismo tolerante do narrador do livro de 1942 tem, além desta tradição autóctone, uma modernidade profunda, espessa e vigorosa, com ingénito parentesco com a física

quântica e atómica, na indagação desassombrada que faz da incerteza. Com esta, tocamos na menos epidérmica e volúvel modernidade portuguesa (ou não), aquela que é uma actividade dramática pela interioridade, conciliando Bergson, Freud e Einstein, num esforço que em Portugal parecia simplesmente impossível, quando dealbava a aurora neo-realista e se dava a consecução do vesperal crepúsculo saudosista. A indeterminação, a incerteza e a relatividade, bem como a quebra do tempo mecânico, são os valores que modelam a modernidade de Pascoaes, uma modernidade consciente do seu inconsciente, que se aproxima, de resto, de alguma sensibilidade literária pós-moderna, aquela que tem também como ponto de partida a valorização do falso e do erróneo, do acaso e do atemporal, da desordem e da dispersão. Em Pascoaes é pela experiência do falso que nos aproximamos do verdadeiro, tal como é pelo mal e a escuridão que ganhamos consciência do bem e da luz. Esta última é da mesma matéria das trevas, o que justifica a já mencionada e recorrente cegueira onde se vê ou visiona.

A tolerância de um narrador ancorado nas ideias de incerteza e indeterminismo tem outras consequências ao nível religioso, contribuindo antes demais para carregar o seu perfil de heretismo. De outro modo, sem tanta insistência no erro, o retrato do narrador apareceria pintado com tintas mais leves e muito menos sombrias. Esta escuridão que, contraditoriamente, o envolve como uma aura de luz negra aproxima a sua experiência religiosa de uma mística negativa, quase ateia, ou pelo menos ateológica, ao modo de Georges Bataille, a que poderíamos chamar de apofática (11). A apófase é, no caso de Pascoaes, a figura de estilo que mais convém ao seu paradoxismo místico. É ela que pode ajudar a compreender o interesse que o narrador dá a contra-valores como a descrença, a negação e o ateísmo, ao mesmo tempo que explica a sua recusa do dogmatismo afirmativo, da certeza luminosa e do fanatismo rígido e inamovível. É também o carácter obscuramente contraditório da apófase que melhor traduz a modernidade profunda do Pascoaes de *Duplo Passeio,* uma modernidade cúmplice do silêncio, que se afasta o mais possível da modernidade positiva e histriónica, épica e epidérmica, dos dois modernismos portugueses de escola, —o de *Orpheu,* mais provocatório, e o da *Presença,* mais sistematizante. As indeterminações das certezas, com a consequente aceitação dos vários espaços de realidade, significa em Pascoaes, ao nível do moderno, um auto-silenciamento de uma mentalidade vistosa, que foi típica ainda de certas vanguardas pomposas. A modernidade de Pascoaes não é brilhantemente messiânica e crente, mas antes inquieta, obscura e agónica. Daí a sua recusa de aparatosas e unímodas rupturas, e a aceitação deuma modernidade da tradição, em que uma riquíssima estirpe do pensamento místico mais antigo, —onde

encontramos de novo neo-platonismo, priscilianismo e cabalismo hispânico—, dá as mãos às rupturas introduzidas no tempo mecânico, no espaço físico e no indivíduo por Bergson, Einstein, Niels Bohr e Freud.

A apófase, como figura, tem em Pascoaes o papel de animar a própria indeterminação. Assim, para o narrador do livro de 1942, tanto o homem que afirma catafaticamente a existência de Deus como aquele que a nega, se situam no campo religioso, pois ambos, à luz de um indeterminismo essencial e de um relativismo do ponto de vista do observador, têm razão na sua experiência pessoal. Além disso, a negação de Deus está ainda justificada aos olhos do narrador por uma liberdade essencial do sujeito, firmada na relação pessoal vivida e não na obrigação institucional. O narrador de *Duplo Passeio* acaba, desta sorte, por preferir um descrente torturado e sincero, inquieto e inteligente, a um crente fanático, incapaz de duvidar, ou seja de conceber a relatividade e a indeterminação da realidade, em primeiro lugar, da realidade de Deus (1975: 196-197).

A experiência religiosa do narrador de Pascoaes está centrada numa afirmação-negação que constitui o centro catártico e emotivo da própria experiência apofática. É isso que o leva a manifestar, no fluxo digressivo que se segue ao incidente de Travassos, calorosa e compreeensiva simpatia pelo niilismo deicida de Nietzsche. O Nietzsche de Pascoaes, bem próximo daquele que literalmente afirmou no prefácio do *Assim Falava Zarathustra* "*amo aquele que castiga o seu deus porque ama o seu Deus*", é um ser inquieto, atento aos efeitos contraditórios da crença e da descrença. Desse modo, o seu ateísmo, partindo de uma negação dialéctica, negando para afirmar, é superior aos enquistados teísmos, escolásticos ou não. Além disso, o deicídio perpetrado por Nietzsche, ao contrário dos anti-clericalismos positivistas, está claramente fora dos historicismos provocantemente modernos, que tomaram forma nos ancoradoiros do produtivismo e do economicismo, situando-se numa zona social branca e sem fracturas repercussivas, onde o que deveras transparece é ainda, e agora a negro, a experiência pessoal, paradoxal e agónica, que mais uma vez entrelaça tradição e modernidade. Por uma parte, temos a revitalização do presente e, por outra, a reinterpretação de uma cosmogonia sacrificial, em que Natureza e Homem são o que sobra do heróico sacrifício de Deus (12). Numa tal tradição, Deus é inicialmente excesso, e excesso caótico, mas à medida que, por amor, se auto-sacrifica, num deicídio primordial que o solitário de Sils-Maria retoma à boca da modernidade, Ele estrutura criadoramente o cosmos. A distância de Deus torna-se a proximidade do mundo, numa relação de negação afirmativa, que é também a que existe entre o céu e o homem, o desconhecido e o conhecido, a incerteza e a certeza. Daí a necessidade essencial do

deicídio, reiterada depois por Adónis, Osíris, Cristo e, no frontispício da contemporaneidade, por Nietzsche.

O centro vital da experiência religiosa do narrador de *Duplo Passeio* é a negação, uma negação desengatilhada a partir daquela peremptória afirmação feita pela rapariguita de Travassos, ante um Cristo tosco de aldeia, mas negação funda e extensa que raia depois, no monólogo consigo, o próprio ateísmo. A críptica lógica desta derivação pode ser a seguinte: se o acto pelo qual Deus se revela é a sua própria morte, num gesto de negação de si mesmo, então o ateísmo como negação superior de Deus é ainda revelação da Sua essência mais característica. Nesta deriva, Deus não se afirma, positivamente, a si mesmo como certeza, mas antes se nega, o que o coloca, de imediato, mais do lado do ateísmo —mas de um ateísmo não antropocêntrico, neutro, que recusa substituir Deus pelo Homem ou por um seu *ersatz*— que do teísmo clássico. É a partir daqui que inevitavelmente surde, no fluxo do solilóquio, uma teoria místico-religiosa, com valor de uma visão e não desistema, resultando da negação apofática e onde se compendiam todos os grandes valores do narrador: defesa da dualidade e dos vários aspectos que a realidade pode apresentar; valorização da dúvida, da incerteza e da nolição; aceitação do carácter soteriológico do niilismo e do ateísmo. Essa visão, apofaticamente mística, é o "*Ateoteísmo*" (1975: 182). Nele se dá a fusão da crença e da descrença, da negação e da afirmação, de Deus e da sua ausência. Momento místico, e simultaneamente retórico-estilístico, o ateoteísmo é o cocuruto de toda a longa divagação pós-travassense, e talvez até de toda a obra de Pascoaes. Ele é, pelo menos, o nervo da sua modernidade, essa que é entendida como reinvenção dialéctica dos valores e não como simples provocação deles. Esta percepção do nada como tudo, em que Deus é o primeiro e mais vero ateu, que será depois desenvoltamente explicitada no *Santo Agostinho*, foi considerada por José Marinho, porventura na concordância da leitura que Heidegger fizera de Holderlin, ou talvez fora dela, como "*a mais profunda descoberta do Poeta*" (*DN*, 24-1-1963).

Insistimos: o valor do longo monólogo que se segue ao sucesso de Travassos reside na manifestação, nem vistosa nem deliberadamente provocatória, de um ateísmo nada insípido e incolor, que nos parece solidário de uma modernidade subterrânea, vesperal e desiludida, muito mais complexa e espessa que a desgarrada superfície provocatória das vanguardas. Esse ateísmo, que é apenas um dos rostos do ateoteísmo, tem vantagem em ser lido à luz da experiência de Nietzsche, que decretou a morte de Deus não por qualquer antropocentrismo mas porque o deicídio era, para ele, a verdadeira natureza do sagrado. Se a chave do ateísmo pascoaesiano é então a própria sacralidade, a chave da sua modernidade pode ser a origem enquanto ruptura

transformadora e criadora, e cuja melhor imagem é ainda a do próprio excesso inicial, criacionista e estruturador. Neste sentido, a modernidade ateoteística do narrador de Pascoaes é essencial e permanente, e não apenas num sentido axiológico mas também num sentido retórico-estilístico. Ela tanto é epifania como logofania. As requintadas condensações paradoxais da segunda parte de *Duplo Passeio*, de que visitámos antes um significativo núcleo, são solidárias dessa nova inscrição sígnica, chamada ateoteísmo.

Notas

1. O tempo diário do narrador de *A Beira (num Relâmpago)* é o tempo campesino, medido por tarefas braçais fixas, que têm a ver com a vida e a morte, e o eterno retorno destas sob a forma de semente e de colheita. Há no tempo amarantino deste narrador um telurismo que se prende com a vida agrícola do vale do Tâmega e que remete, nos seus arquétipos, para os retornismos germânicos, que vão do pessimismo desencantado da mitologia nórdica ao pensamento niilista de Zaratustra, associação que se encontra corroborada no texto de Pascoaes por uma riquíssima e vasta correspondência de significados entre o Tâmega galaico e o Mosa tudesco (1975: 107). Este retornismo típico é, no entanto, furado, no seu carácter monocórdico e circular, pelo ponto de fuga da viagem, que representa o afastamento helicoidal do tempo característico de Pascoaes, e pode ser apontado como o momento em que o círculo se transforma em espiral, o momento em que se passa de um imaginário ligado à terra e aos seus poderosos arquétipos de circularidade e enraizamento, para um imaginário marinho e transitivo, de fácies nómada, em que o carro é uma imagem substituta do barco.

2. A dupla imagem da mulher, entre o novo e o velho, em Oliveira de Frades no livro de 1916, é uma das mais desconcertantes e fecundas transfigurações do feminino na obra de Pascoaes. Dir-se-á que tal imagem fotografa, dramaticamente, como experiência vivida, o carácter mutante da força femínea, e daí o seu aspecto exemplar. Na velha de Oliveira de Frades convergem todos os sinais usuais da velhice feminina que o fabulário popular nos deu, associando-a ao saber, o que tem curioso apoio etimológico na associação de "senhor", através de *senior*, com o mais velho, o ancião.

3. Ao falarmos da Beira de Teixeira de Pascoaes, uma Beira pensada a partir do devaneio bachelardiano do espaço, e cuja compreensão passa sobretudo por uma topo-análise (Bachelard, 1974: 27), ou seja por um entendimento detalhado dos lugares da nossa vida íntima, não podemos deixar de pensar na *Estepe* de Anton Tchekov, com o subtítulo "*história de uma viagem*", que

mostrou uma subtil capacidade de fazer aceder ao plano da história o espaço geográfico, neste caso a charneca russa. As personagens humanas aparecem secundarizadas, apresentando-se apenas como apoios da verdadeira epifania central do livro, de tipo geográfico-poético. Desde Tchekov que a literatura de viagens pode contar uma história, mas conta-a sempre em função de uma epifania poética do espaço que deve passar através dela, e que se transforma sempre no verdadeiro miolo do texto. Kenneth White em *L'Esprit Nomade* teoriza uma geopoética, uma cosmopoética, ou ainda uma estrada transhumana que, confundindo-se no caso dele com a própria deriva do espírito (1987: 271), não deixam deser as categorias fundamentais da narrativa poética de viagens. Bruce Chatwin (1941-1989), outro clássico da moderna literatura de viagens, deu-nos em 1977, independentemente da história que nos conta, uma imagem da Patagónia como espaço antediluviano, sinalizado desde a sua infância por um pedaço de pele de brontossáurio, enquanto Pascoaes, com uma história muito mais simples, inteiramente coincidente com os passos da viagem, nos deu da Beira uma imagem paradísiaca ou demiúrgica (1975: 59), que não está, afinal, muito longe de uma outra transfiguração mítica e cosmogónica em torno da região, a de Aquilino Ribeiro em *Terras do Demo*.

4. A ingestão de alucinógenos produz um momentâneo, e por vezes longo, eclipse da percepção da realidade exterior, e sua substituição por uma percepção nova da fantasia interior desordenada. Um tal eclipse, com o consequente apagamento das operações lógicas de pensamento e das motoras, é suficientemente forte para o paciente submetido a uma tal experiência não poder fazer mais nada senão entregar-se à sua alucinose, com forte parentesco com o delírio onírico. Apesar da exploração do continente interior sob o efeito de alucinatórios, químicos ou naturais, ter sido, sobretudo, relatada por escritores do século XX —entre eles, Jünger, Michaux e Burroughs—, não nos devemos esquecer dos precoces mas muito completos relatos de Baudelaire (1851; 1858; 1860). As experiências com o haxixe são descritas, tanto em 1851 como em 1858, a partir de um narrador quase impessoal, que apenas deixa o seu confortável estatuto heterodiegético para testemunhar, indirectamente, o conhecimento neutral de casos de embriaguês haxixina, que nos são depois relatados directamente pela intervenção directa, por vezes longa e minuciosa, das personagens. São essas intervenções, em que o ponto de vista da narrativa deixa deestar centrado no narrador (que se mostra não só alheio ao seu conhecimento directo como crítico até do haxixismo), que constituem autênticas alucinoses, ou seja, fluxos alucinatórios interiores provocados pela ingestão do narcótico, com forte parentela com todos os registos posteriores feitos sobre o assunto, e com óbvia afinidade com a produção onírica psicósica tal como a encontramos fixada na segunda parte de *Duplo Passeio*. O uso da cafeína, testemunhada em importantes passagens da primeira parte do livro de 1942 (cf. 1975: 157), e que sabemos ter efectivamente sido um vício de Pascoaes, pode ajudar a explicar a facilidade epidérmica com que,

na segunda parte, o sonho é registado pelo narrador, incapaz de mergulhar num sono profundo. Baudelaire, talvez como autodefesa, sentiu necessidade de multiplicar os pontos de vista da sua narrativa, enquanto Pascoaes, criando um narrador homodiegético, pôde mantê-lo sempre fixo. Dentre os vários fluxos alucinatórios captados pelas narrativas de Baudelaire, —autênticas monografias dos desvarios mentais provocados pela ingestão do vinho, haxixe e ópio—, destacamos, em *Les Paradis Artificiels*, o capítulo titulado de"Le Théâtre de Séraphin", em que uma mulher, madura e curiosa diz o narrador, aceita o desafio de experimentar por uma única vez a ingestão de haxixe, fazendo depois o relato das suas extravagantes alucinações. Nele encontramos, por várias vezes, ao lado de uma intensa psicastenia característica das narcoses, aquilo mesmo que encontramos no sonho do narrador de Pascoaes: a condensação de duas impressões distintas e contrárias numa única ideia.

O interesse e a novidade do livro publicado em 1942, enquanto livro de viagens, situa-se talvez na proximidade que ele tem com o tipo de representações psicognósicas que encontramos em Baudelaire —e depois em Michaux, Burroughs, Jünger e outros—, e que o aproximam, soberbamente, de todos aqueles livros da moderna literatura de viagens que não concebem uma geografia do espaço sem uma geografia do espírito. Kenneth White, que falou de prática geográfica na relação deFreud com os seus pacientes, desenvolve esta noção de viagem, mais mental que física, implicando um mínimo de psitacismo delirante, na ideia de "*viagem-vidência*", que ultrapassaria o universo iluminista da viagem-reportagem (K. White, 1992: 180), que é ainda o de *A Beira (num Relâmpago)*. A genialidade de*Duplo Passeio* está em ter trazido, pela primeira vez, para a literatura portuguesa a dimensão geográfica do espaço mental interior, e de o ter feito na mais perfeita solidão, o que ajuda a explicar a extrema dificuldade que o livro teve em ser aceite. A primeira edição do livro não encontrou editor comercial, foi editada numa magra e barata edição de autor e esperou dez anos para ser distribuída comercialmente por algumas livrarias (cf. Álvaro Bordalo, 1950: 6). Cinquenta e cinco anos depois o livro não encontrou ainda uma única reedição a sós, o que é clamorosa injustiça para com o provavelmente mais genial livro do autor. A nós, o Pascoaes que mais nos cativa é o Pascoaes de*Duplo Passeio*, o Pascoaes psicagogo e psicopompo, conduzindo o seu constelado e colorido bando de almas e de fantasmas através do apertado e escuro corredor de dentro, onde sopram todas as geladas e escaldantes correntes de ar do espírito. É, no fundo, o Pascoaes que logo em 1907 conduziu e cristalizou em caprichosas e perfeitas formas a nebulosidade das invisíveis *sombras*. O dactiloscrito do livro publicado em 1942 encontra-se hoje depositado na Biblioteca Nacional com o título de um *Passeio*, e foi, ao que parece, dactilografado em Travanca do Monte, pequena e maronesca aldeia do concelho de Amarante, por Beatrice Thelen, companheira inseparável do tradutor alemão de Pascoaes. Este facto, aparentemente insignificante, reforça, a nosso ver, a ligação do livro a todo um espaço de resistência ao teísmo dogmático, aproximando-o, perigosamente e dinamicamente, dos discursos teocidas da modernidade,

sobretudo daqueles que não pretendem ocupar o vazio lugar teocrático com um qualquer discurso particular. O ateoteísmo do livro de 1942 não pretende mesmo, em última visão, ser iconoclasta, mas inscrever a branco, sem entropias, uma experiência do vazio e da negação.

5. Na rapariga deTravassos vislumbram-se os significados do rosto feminino, com a jovem Psique a desabrochar em flor, a *Koré* de Jung e de Kerény com todos os seus desdobramentos hecatianos e selénicos (1974: 151-169; 215), mas também os do rosto infantil, com a aproximação à criança divina e miraculosa, que tanto é masculina como feminina, e que se aproxima muito do retrato do "*Deus-criança*" feito por Jung (1974: 124). A serrana e feminina personagem de Pascoaes ganha uma outra vida quando vista e lida a partir dos infantis e muito inocentes valores do Deus menino, até no que nela há de inefável, e que, desde logo, nos é apontado pelo narrador (1975: 161). É provável que o rosto feminino da rapariga se afirme sobretudo na segunda parte do livro, com a descolagem alucinada de imagens que vão comutativamente da velha avoenga à jovem *Koré*, e com as sucessivas sintetizações do inconsciente entre a mártir e a bacante, ou entre a donzela e a bruxa, enquanto o rosto do Deus menino, com o seu carácter de experiência do inefável, se encontre fixado nas deambulações religiosas da primeira parte do livro que se seguem aos micro-acontecimentos de Travassos.

6. Contámos, num opúsculo que dedicámos ao Cristo de Travassos (1995: 32), a lendária e milagrosa história popular que envolve a criação e a fixação da figura iconográfica do largo principal do povoado, e ali funciona, sem qualquer segredo, como ponto fixo, centro de orientação, *axis mundi* ou *universalis columna* que liga céu e terra, com o tradicional valor fundador do eixo cósmico simbolizando o centro do mundo.

7. A diaba de Pascoaes, a negra diaba devaneada demiurgicamente na segunda parte do *Duplo Passeio*, é complectível no rol que Jorge Luis Borges reuniu em *El Libro de los Seres Imaginarios*. A propósito de seres vivos fantasiados como sendo feitos da amálgama do metal e da pedra, Borges fala de uma "zoologia fantástica" (1983: 189), que parece abarcar perfeitamente a diaba da "*Guiné subterrânea*" (1975: 258). Nessa zoologia imaginosa de que fala Borges, a diaba de Pascoaes parece ocupar um lugar simetricamente oposto ao das Valquírias, tanto na cor da pele e do cabelo, como na da proveniência geográfica, como ainda na finalidade que ambas têm. Se as Valquírias são brancas e loiras, irrompendo de uma Germânia célica e ocupando-se dos mortos, a diaba é negra, vem de um lugar ctónico e africano, mas dá de beber aos vivos o lácteo e universal sumo estelar.

8. Alain Gheerbrandt diz que o lobo desempenha na Europa, sobretudo nas mitologias telúricas e pagãs da *mitteleuropa*, fortemente dependentes dos arquétipos mitológicos tedescos e boreais ou hiperbóreos, o papel que o jaguar desempenha entre os povos paleo-americanos (*Dictionnaire des Symboles*, III, 1974: 146), um papel subterrâneo de devorador e de psicopompo, que pode, todavia, assumir a imagem de um lobo celeste, isotópico do de Assis, azul e criador de dinastias. Na sua totalidade, os valores que se associam ao cão lupino são equivalentes aos que se associam à serpente, também ela trazendo os homens para o reino frio dos mortos, esse lugar algidamente platónico, onde ela impera como turbante de Satanás, mas também ela prestes a evolar-se helicoidalmente das suas anelídeas prisões, transformando-se na emplumada serpente dos mitos mezo-americanos. Ademais, se as fantasias humanas em torno do lobo levam a psicopatias do tipo da licantropia, com licantropos assumidos e enraivecidos, a que se juntam doenças somáticas como a hipertricose congénita, as fantasias humanas em torno da cobra levam às não menos populares e conhecidas cobras encantadoras, que são uma mistura de mulher e de serpente (José Gabriel Pereira Bastos, 1988: 19).

9. A multiplicação dos pontos de vista na monografia baudelaireana dedicada ao haxixe deve-se, por um lado, a um preceito de verosimilhança dramática e, por outro, a uma necessidade do narrador se esconder atrás de uma confortável neutralidade, que não recusa mesmo condenar o uso da embriaguês narcótica como antisocial. Curiosamente, a literatura de William S. Burroughs, escrita como ele próprio diz no estilo do *Modest Proposal* de Jonathan Swift, e quase toda ela sobre narcoses, recorreu também à multiplicação do ponto de vista, agora já não por qualquer necessidade de autodefesa do autor empírico, que é mesmo provocatoriamente enredado no submundo ou na subconsciência liminar dos seus livros, mas apenas e em exclusivo por preceito de verosimilhança dramática. Quando em *Naked Lunch* (1959) se acrescentam às alucinações do narrador homodiegético, largamente coincidente com o autor real, as alucinações mentais e emocionais de um préstito de personagens, isso só reforça a cadeia possível das associações delirantes, que são muito extensas e esgotam por completo o livro, como, de resto, acontece na segunda parte de*Duplo Passeio*. Jack Kerouac, que teve implicações na feitura de *Naked Lunch*, interessou-se também por uma psicognosia das narcoses e descreve, com detalhe, a interioridade de uma, na quarta e penúltima parte de um livro muito mais clássico, *On the Road* (1957). Trata-se de uma narcose canabínea, vizinha da do haxixe.

O que nos interessa nesta chamada de atenção para a natureza delirantemente inconsciente dos estados narcolépticos provocados pela ingestão de psicotrópicos é, por aproximação, uma melhor compreensão da natureza psicótica da alucinose onírica vivida pelo narrador de *Duplo Passeio*. O delírio onírico traduzido verbalmente por Pascoaes é do mesmo tipo do de Burroughs. O de Pascoaes refere-se a um sonho tido num dia de Julho de 1937, enquanto o do autor americano

pretende ser transcrição de um caderno de apontamentos de um narcómano. Em ambos os casos são conteúdos inconscientes que, devido ao abrandamento dos mecanismos de censura, afloram à grande tela onde se inscreve a nossa percepção mental e sensorial do mundo. De igual modo, a captação do delírio narcótico, pelo recurso à multiplicação do ponto de vista, lembra a natureza intencionalmente retocada ou verosímil da verbalização da psicose nocturna a que o narrador de *Duplo Passeio* se refere no "Epílogo" do livro.

10. A negação controversa e paradoxal de Deus, e paradoxal porque essa negação pretende de algum modo afirmá-lo, parece-me um dos valores dominantes e mais significativos de *Duplo Passeio*, quer na vertente ensaística e filosófica do monólogo da primeira parte do livro, quer ainda na transcrição do discurso momentaneamente psicósico da segunda parte. Temos, no primeiro caso a recusa do narrador em aceitar uma demonstração racional deDeus, numa linha que privilegia o sentimento e a emoção religiosa, linha que tem uma das suas primeiras referências nos escritos atribuídos ao discípulo de Paulo, Dionísio Areopagita, para quem o regresso de Deus implica da parte do homem a paralisia das tentativas deconhecimento. É esta recusa da teologia que justifica a forma sacudida como o narrador pretende libertar-se de santos como Tomás de Aquino, preferindo-lhes ateus como Nietzsche. No segundo caso, temos a narrativização, ou mesmo a dramatização, do enunciado da negação com os discursos disruptivos e não censurados de um Cristo bêbedo, blasfemo e esquerdino, com as referências a um Jeremias "*primeiro socialista* ", e que nos parece das mais radicais negações do Bem como princípio exclusivamente afirmativo. Esta experiência da negação das coisas ou dos conceitos, ou ainda das forças morais, como significados lineares, não se limita na segunda parte do livro à negação do Bem, mas subverte o próprio domínio do Mal, com a apresentação de um demónio civilizado e desiludido, que é visivelmente o contraponto de um Cristo corrosivo, esquerdista e ateu, se bem que lusitano.

A experiência da negação de Pascoaes começando pelo patamar da incerteza aprofunda-se depois até à aceitação, mas aceitação não entrópica, do ateísmo e da blasfémia. Isto liga-se não só à obra de Nietzsche, e a tudo aquilo que, dalgum modo, a precede no espaço cultural que foi o dela, em primeiro lugar Eckhardt e a mística renana, mas aos seus próprios comentadores mais radicais, a começar por Georges Bataille (1897-1962), autor de*La Somme Athéologique* (1954). O ateologismo de Bataille, nascendo como comentário que se pretende experienciação da obra de Nietzsche, e daí sacrificando não já Deus mas o próprio autor alemão, desenvolve-se a partir de um núcleo vital que lhe é muito próprio, o erotismo da vida como blasfémia ou a blasfémia como erotismo. Quase toda a novelística de Bataille é a dramatização poderosa deste princípio erótico-sagrado, a começar por *Madame Edwarda* (1941) e *Ma Mére* (1966). A vivência do erotismo, como experiência paradoxal da negação, não está, afinal, muito longe do onirismo decertas passagens da segunda parte de *Duplo Passeio*, antes de mais do impúdico descaramento de um Cristo borracho e

do devasso desregramento dos dois santos foliões de bordel catacumbalesco. Ateoteísmo e ateologismo são experiências isotópicas, até verbalmente falando. A obra de Pascoaes que se afasta tantas vezes, a partir dos seus arcanos marinhos, que abarcam o próprio devaneio em torno do Marão, da obra de Nietzsche, muito mais marcada por uma antropologia telúrica —concorde, seja dito, com a tradição cultural germânica—, aproxima-se dela na ideia de que o erro é uma das condições da salvação. Tudo isto que diz respeito a um Pascoaes ateoteísta interage ainda, até ao nível textual, com o primeiro cepticismo religioso, muito ateológico, de um Sant'Anna Dionísio (1931: 69-84).

11. A qualificação de apofática para a experiência mística de Pascoaes, interessa-nos muito enquanto palavra derivada de apófase, uma figura de estilo que consiste na refutação ou na negação do que alguém acaba de dizer. Em nosso entender, esta figura de retórica é a que mais rotundamente respeita o núcleo verbal da experiência relatada pelo narrador de *Duplo Passeio*, tanto no devaneio monologicamente consciente da primeira parte do livro, como na perturbação onírica da segunda. A apófase, ligada à idolopeia, parece-me a forma de paradoxo mais adaptada à monologia do drama ou da fala dramática, e a que melhor se adequa, por isso, às características *psicologistas*, de dicção de alma, de uma narrativa como *Duplo Passeio*. A experiência apofática parece-nos pressupor, no seu fundamento verbal, uma imaginação da negação, que pode muito bem fazer lembrar certas ocorrências próprias dos delírios psíquicos, e que o narrador do livro se entretém depois a descrever com pormenor quando explora o plasma sanguíneo-luminoso das suas trepidantes e frementes alucinações.O carácter descontínuo e interrupto das alucinações oníricas, como das narcóticas, é, por excelência, apofático. O movimento onírico, ao contrário do movimento mecânico, não parece afirmativo, mas, pela própria ilusão que transporta, afirmativo-negativo.

12. É provável que o niilismo afirmativo de Deus, com duplo movimento apofático, seja a principal linha de força do teosofismo de *Duplo Passseio*, se é que faz sentido falar de teosofia neste livro de Pascoaes, pois mais que o conhecimento o que lhe interessa, ao modo do primeiro bispo de Atenas, Dionísio Areopagita, é, sem qualquer tradição teológica, a revelação, ou melhor a lembrança viva de Deus. É através do niilismo divino, espaço perfeito de ausência e de brancura, que nada pretende impor ou mesmo expor, que o livro de 1942 se liga ao *Santo Agostinho* comentado por José Marinho (in *D.N.*, 24.1.1963), e mesmo ao *São Paulo* comentado por Unamuno e depois pelo seu tradutor alemão (1989: 704; 1992: 883). A experiência mística de Pascoaes, queremos evidentemente dizer a sua experiência de Deus, tal como se desenha no livro de 1942, tem como ponto de partida a morte de Deus, a sua ausência ou, pelo menos, a incerteza e a indeterminação da sua posição.

O niilismo divino, encarado do ponto de vista sacrificial tradicional, foi tratado pela teantropia de Eudoro de Sousa em *Mitologia*, e comentado depois, a partir deste livro, por Paulo Alexandre Esteves Borges (1992). Este niilismo teândrico representa no Pascoaes hagiógrafo, que trataremos de seguida, a superação do antropomorfismo salvífico que ainda se vislumbra, na esteira do humanismo positivo, na adâmica figura de *Regresso ao Paraíso*. O que subsiste no livro de 1942 desse niilismo divino primigénito não é também, ao nível do homem ou de Deus, nenhuma certeza, nenhuma determinação ou mesmo presença, mas apenas uma ausência. O ateoteísta de Pascoaes é um homem, mas é um homem inspirado pelo sono (e porventura pela cafeína), com narcolepsia, que de alguma maneira se ausenta, a si e ao seu discurso, da vida real. Nesse estado humano, ou melhor a-humano, de adormecimento da consciência surge uma atenção ao "filme" interior, em que nenhuma imagem complacente ou ingénua do homem real é possível. O que o Pascoaes de 1942 quis —e aí numa linha de obscura modernidade intersticial, que começa em Baudelaire e termina em Burroughs, passando ainda por outros como Artaud, Michaux, Jünger ou Walter Benjamin— foi o homem universal, superando-se a si mesmo pelo sonho. Esse homem irreal ou universal, que em 1942 foi o espantoso ateoteísta, fora já em 1902 e 1912 o saudosista, que, aliás, comparece no livro de 1942 com os versos da epígrafe, datados de 1915. A saudade é, na obra de Pascoaes, antes da experiência do sonho, a primeira forma de delírio ou de nomadismo mental do homem irreal ou universal. Também ela é uma ausência que supera a própria presença, um adormecimento de superfícies que desperta profundidades invisíveis.

6. UM HAGIOLÓGIO SEM EXEMPLO

A hagiografia é um tipo de biografia que elege para o centro do seu relato a vida de um santo, podendo aparecer assim marcada por um carácter apologético, nem sempre ortodoxo, mas podendo também aparecer marcada por um carácter mais frio e distanciado, quase sem vestígios de apologia. O que melhor caracteriza o trabalho hagiográfico de Pascoaes —distribuído por três livros, o *São Paulo* (1934), o *São Jerónimo e a Trovoada* (1936) e *Santo Agostinho* (1945)— é o papel relevante do discurso, com o apagamento dos factos da história, e isto mesmo quando o relato da vida dos santos procura ser, antes de qualquer outra coisa, factualista ou narrativo. Esta tendência discursiva, dando vastamente lugar à experimentação verbal do narrador, numa atitude que tanto tem consequências ideológicas como estilísticas, é, além do mais, a posição maioritariamente característica do narrador de Pascoaes, e sobretudo do seu narrador hagiográfico. Esta posição discursiva foi, porém, levada a um exagero tal na última hagiografia, que parece ter apagado nela qualquer estratégia de tipo narrativo, o que não embaraça a sua classificação como biografia, mas biografia ensaística. As vidas de santos de Pascoaes estabelecem ainda, ao nível das suas estratégias discursivas próprias, com clara tendência metanarrativa, relação privilegiada e indissolúvel com as duas vidas profanas (a de Camilo e a de Napoleão) do mesmo autor, posto as sacras tenham uma unidade e um espaço próprios, que lhes advêm, contraditoriamente, da caótica dissolução hagiomáquico-narrativa de *Santo Agostinho*, justificando bem, deste ponto de vista, a sua leitura apartada.

6.1. Paulo e o Pecado

Recordemos que há três modos de narrar um determinado conteúdo narrativo. O primeiro constituindo-se o narrador em fonte de informação e controlando a seu modo, e de acordo com os seus interesses, o que as personagens nos dizem. É

claramente o ponto de vista que dominou a mais importante narrativa do século XIX, e a ele se chama, justificadamente, de omnisciente. O segundo pretende ao máximo economizar a presença do narrador como fonte exterior inesgotável de informação narrativa. É o ponto de vista interior. Finalmente, o terceiro ponto de vista estabeleceu limites estritos e estreitos para a actuação do narrador, não o limpando por completo da história mas não aceitando também a sua omnisciência. Sente-se a presença do narrador na história, mas de uma forma impessoal, que muitos associam ao neutro e muito objectivo olho da máquina de filmar. É o ponto de vista externo. Qualquer conteúdo tem possibilidade de ser veiculado através destas três perspectivas: ou pela fala interessada e conhecedora de um narrador, ou pela dramatização das personagens, ou ainda pela visão mecânica e externa de tudo o que acontece. Nos três casos, a diferença de perspectiva leva a uma diferença no modo de representação da história, que pode ser assim mais ou menos dramática. Vejamos como tudo isto funciona na primeira hagiografia de Pascoaes.

6.1.1. Representação e Dramatização Enunciadora

No *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes as personagens raramente falam, recusando constantemente a dramatização poética, o que não impede que tenham um perfil indirectamente traçado pelas falas do narrador. Os diálogos que existem no livro, ao longo devinte e três capítulos, resumem-se praticamente a uma página (*OTP*, 1984: 45, 161-162), e as formas de perspectivação da história a partir do ponto de vista das personagens com recurso ao monólogo interior não têm também qualquer significado. O diálogo mais importante do livro passa-se entre Paulo e Lísias, ocupa poucas linhas de uma página, e o próprio narrador lhe chama "pequeno diálogo" (1984: 160). As formas monologais derepresentação interior da história, em que vemos o que a personagem vê, existem mas são insignificativas. Exemplos deste tipo de dramatização poética, com a consequente alteração do ponto de vista omnisciente para interior, numa clara limitação do saber do narrador (paralipse), encontram-se em três passagens respeitantes a Paulo (1984: 99, 143, 210), e ainda a Marcos e Barnabé (1984: 63) e Nero (1984: 233). Todas elas têm um alcance muito limitado, e os mergulhos interiores são muito superficiais ou demasiado rápidos. Veja-se um dos exemplos respeitantes a Paulo: "*Paulo assistiu à sua partida inquieto, observando o horizonte. Se, durante a noite, venta ou chove, não adormece, com o pensamento no mar alto. Aqueles gemidos nocturnos entenebrecem-lhe o coração, e desenham-lhe, na fantasia febril, a nau balouçada das vagas encrespadas.*" (1984: 143) A nau em risco de

naufrágio que nós vemos baloiçar-se na escaldante imaginação de Paulo, e isso a propósito da viagem da diaconisa de Cenchris a Roma, por volta do ano de 56, é o instante mesmo da infracção à focalização omnisciente do narrador. Trata-se, contudo, de um único instante, respeitante a uma única imagem, que não tem depois qualquer continuidade. A estadia de Paulo em Roma, quando esta está prestes a incendiar-se ao seu inflamável contacto, proporciona também um princípio de justificada e até esperada paralipse, que é logo, porém, abandonada. Sabemos que Paulo, decrépito e aflito, encerrado no seu isolado quarto, recorda os grandes e apaixonantes episódios da sua vida passada, mas pouco ou nada vemos deles (1984: 210). A remembração do Apóstolo podia constituir um excelente pretexto para o aprofundamento do espaço interior da personagem, mas tal não acontece. O narrador prefere deixar de lado um tal aprofundamento, gorando as expectativas de uma sólida paralipse. Em seu lugar, dá prioridade a uma comparação do tempo da enunciação com o tempo dos eventos, apreciando estes no passado e no presente, o que desde logo mostra a importância nesta narrativa do plano discursivo presente.

A quase ausência de diálogos e de monólogos, com um registo radicalmente indirecto de nos fazer chegar a história, acentua vivamente o papel do narrador, ao mesmo tempo que apaga o das personagens, deixando mesmo em aberto a possibilidade de uma dramatização da instância da enunciação e do seu tempo próprio, o que efectivamente se verifica. O *São Paulo* deTeixeira de Pascoaes caracteriza-se por uma teatralização do narrador e da sua enunciação. A dramatização do narrador do livro de 1934, apesar denão adquirir a importância que depois veio a ter em biografias posteriores, mormente em *O Penitente*, é muito extensa, profunda e complexa, constituindo talvez o processo narrativo mais característico deste trabalho de Pascoaes. A extensão da diegese, abrangendo mais desessenta anos de história, tantos quantos se conhecem da vida de Paulo, não fazia de modo nenhum prever a importância do presente da enunciação. O que esperávamos de uma narrativa em torno da vida de um Apóstolo era muito mais uma insistente reconstituição histórica do Médio Oriente bíblico, uma arquelogia literária capaz de nos restituir espaços e personagens do passado, que propriamente uma dramatização do narrador e do seu tempo e espaço próprios. Não é, porém, nada disso que Pascoaes nos dá no livro; o que nele se encontra passa ao lado de um enunciado minudentemente reconstrutivo, pois as consequências do processo de representação usado são de tal ordem que o plano da narração ou do discurso, onde impera o narrador, acaba por ser mais importante que o plano da narrativa ou da história. Compreende-se que um narrador que se pretende o mais afastado possível de perspectivas inseridas na história e de diálogos, aspire a

capitalizar a seu favor as vantagens desse modo de representação, acabando por dar mais atenção ao plano em que está, o do discurso, que ao plano da história, onde se movem as personagens. Isto faz com que o *São Paulo* de Pascoaes seja mais um livro sobre o presente que sobre o passado, sobre o narrador que sobre as personagens. O narrador das hagiografias de Pascoaes é mais um pensador agónico da modernidade que um paleontólogo das religiões e, em primeiro lugar, do cristianismo.

Não admira, então, que o primeiro parágrafo do livro, no "Prólogo", seja uma caracterização do narrador, com vastas referências aos seus gostos e às suas preferências, onde indirectamente nos aparece Paulo e a sua história. Apesar da representação indirecta da figura de Paulo de Tarso, o que interessa no primeiro parágrafo do livro são os interesses actuais e passados do narrador (1984: 17). Nesse primeiro parágrafo do livro de 1934 enuncia-se, assim, boa parte do programa das hagiografias subsequentes, e até das biografias profanas, num registo que diz claramente respeito à enunciação e não ao enunciado (1). É esta atenção à enunciação, e não o modo de representação usado, que acaba por diferenciar as hagiografias de Pascoaes das de Eça de Queiroz. O *São Cristovão* de Eça, por exemplo, onde quase não existem também diálogos, tem, todavia, um narrador interessado em falar o menos possível de si e o mais possível da sua personagem, o que faz com surpreendente agilidade. A dramatização do narrador hagiográfico de Eça de Queiroz, que nos faz pensar no Gustave Flaubert de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, está completamente ausente. Em seu lugar existe, uma importância do nível da história, mesmo que sem representação mimética, numa indicação externa e omnisciente, que faz lembrar quase o cinema. Esta objectividade é compensada no *São Paulo* de Pascoaes por uma desenvoltura e um enorme saber ao nível do comentário intrusivo, com especial destaque para a situação dramática do narrador e do tempo próprio da sua enunciação. A hagiografia de Eça, apesar da sua ausência dediálogos, tem uma história muito mais reforçada que a de Pascoaes, mas, por isso mesmo, devido ao apagamento do narrador e da sua problemática, é muito menos reflexiva e interpelativa que ela.

Não nos custa aceitar que a aliança de um modo de representação distanciado com a facilidade que o narrador mostra em se dramatizar, apagando por vezes a história e as suas categorias ou, pelo menos, deixando-as nos recantos sombrios de um palco ocupado pelo presente, constitui a grande novidade e o grande interesse de um livro como *São Paulo*. É também essa aliança que em nosso entender melhor pode contribuir para a compreensão da excepcional recepção que o livro teve no estrangeiro, sobretudo no espaço da *mitteleuropa*, onde o livro foi muito melhor recebido que em Portugal, com quatro edições holandesas entre 1937 e 1949, duas

alemãs entre 1938 e 1947 e uma húngara em 1943. O tempo da enunciação do narrador hagiográfico de Pascoaes é muito mais o tempo de uma certa Europa agonicamente moderna, entre persistência tecnológica e holocausto atómico, que o tempo português. Parece-nos líquido que em 1934 o leitor português não estava disposto nem culturalmente preparado para entender nem um narrador tão indómito como o de Pascoaes, nem sobretudo a sua problemática reflexivamente moderna mas nada histriónica, o que explica o desinteresse com que o livro foi recebido entre nós na altura (a primeira edição demorou mais de vinte anos a esgotar-se). O que o leitor português de 1934 decerto queria era um livro anódino sobre o passado, um passeio divertido às ruínas do tempo, e não um interpelativo apelo às circunstâncias do presente, e ainda por cima um presente problematicamente moderno, que foi o que um Pascoaes atento e inquieto, crítico e inquiridor, lhe deu.

Assim, mais pertinente que tratar de categorias próprias à história no livro de 1934, história resumida em segmentos curtos e rapidamente identificáveis (infância de Paulo, ida para Jerusalém, martírio de Estevão no ano de 37, estrada de Damasco, viagens pela Ásia Menor, ida para Roma em 59, martírio dos cristãos na Roma de Nero), é averiguar, com detalhe, os problemas que se ligam com a narração, em primeiro lugar, o modo como a representação anti-dramática da história de Paulo assume forma de inteligente dramatização do narrador, tanto mais fina e perspicaz quanto se trata de um narrador heterodiegético sem qualquer possibilidade real de participar na história, pois o seu tempo de enunciação situa-se a dois mil anos do tempo do enunciado. Nessa arrojada e admirável dramatização, temos uma valorização do tempo presente da enunciação e, como não podia deixar de ser em narrador intrusivo, um bem desenhado perfil de ideias do narrador. Por vezes, a valorização do tempo da enunciação e a caracterização ideológica do narrador cruzam-se, já que são as chamadas deatenção para o presente que, quase sempre, constituem o seu modo próprio de tomar partido e mostrar preferências.

6.1.2. Do Enunciado à Enunciação

A passagem da história à narração, do plano próprio das personagens à do narrador, nem sempre se faz do mesmo modo. Temos duas grandes maneiras disso ocorrer: ou recorrendo à dramatização de aspectos da vida do narrador, focalizando espaços e eventos que lhe são próprios, o que voltará a acontecer de forma muito marcada em *O Penitente* (1942), ou então apelando simplesmente ao seu tempo de enunciação, sem particularizações pessoais. A segunda é muito mais comum que a

primeira, que, para bem dizer, só ocorre uma vez, a propósito da subida de Paulo a Jerusalém por volta do ano de 47. O que se passa é que o narrador toma esta sequência da vida do seu biografado como pretexto para falar de si e da sua casa, devaneando esta como ninho fabuloso onde todos os dias se acolhe uma comovente e carinhosa avezinha. Salta assim, e com o maior desassombro, os cerca de dois mil anos que separam o enunciado da história do momento da sua narração. Vale a pena atentar na passagem, pela sua novidade e o seu soberbo efeito narrativo:

"*A subida de Paulo a Jerusalém é uma cena, como, por exemplo, a morte de Tolstoi, a única cena bíblica dos tempos de hoje. Também me faz pensar numa avezinha que passa as noites de Inverno sob o tecto do pátio de entrada de minha casa, num pequeno recanto, que a protege contra a escuridão tempestuosa. A presença de pessoas não a intimida, nem a luz de um foco eléctrico, acendido de repente. Lá está, toda metida nas suas asas, imóvel, com o bico pendido e triste, numa atitude suprema de desolação resignada. É ela, tão pequenina e desprotegida, e a negra noite infinita...*" (1984: 90; actualizámos a ortografia).

O processo corrente de dramatização da enunciação é, porém, sem particularizações pessoais de espaço. Em lugar desta ostensiva e muito arriscada teatralização íntima, o narrador privilegia antes a simples e muito mais impessoal alusão ao presente, através de acontecimentos culturais e sociais conhecidos. A morte de Tolstoi, ocorrida em 1910, e associada com um dos eventos do enunciado, a ida de Paulo para Jerusalém, ilustra o processo, que é usual e notório no livro. É provável que esta estratégia narrativa de alusões constantes a eventos característicos do moderno, suspendendo momentaneamente a história de Paulo pela convocação do coetâneo, constitua o centro de interesse de um livro como o de 1934, até porque este presente da enunciação, assim impessoal, tem uma vasta universalidade que diz respeito a todas as grandes metrópoles europeias e americanas, desde a primeira revolução tecnológica industrial até aos dias de hoje, que se continuam a caracterizar por sucessivas rupturas tecnomásticas. A questionação do moderno a partir das intrusões enunciativas, que no caso do narrador de Pascoaes se situa numa avaliação ironicamente crítica das duas revoluções tecnológicas então conhecidas, parece-nos o caroço mais resistente e significativo deste livro sobre Paulo, mau grado a distância temporal que existe entre a vida deste e a moderna idade tecnológica. O que acontece nestas passagens, que se podem resumir às quatro mais importantes (1984: 88, 142, 183 e 245-246), é que se dá um portentoso salto do tempo do enunciado para o da enunciação, sem para isso ser necessária uma dramatização da intimidade do narrador. O que parece oportuno notar em todas estas passagens é o modo como os conteúdos da

narrativa, veiculados pelo enunciado, servem ao narrador para estabelecer um contraste com os do seu próprio tempo de enunciação, todos eles muito centrados na visibilidade técnica do moderno.

Assim, na primeira passagem referida o que interessa não é evidentemente o pretexto da história que lhe serve de ponto de partida, Paulo e Barnabé caminhando numa avenida clássica de Antióquia, nem tão pouco a interpretação intrusiva do narrador pedindo-nos para compararmos epicuristas-estóicos e cristãos. O que verdadeiramente interessa nessa passagem é a divagação do narrador em torno do seu próprio tempo enunciativo, numa alusão desprendida e crítica à mecânica actual, que, por sua vez, ajuda a compreender melhor a fissura espiritual entre cristianismo e estoicismo do período helenístico-romano, muito dominado por uma cosmologia física materialista e uma prudente reserva crítica ante os problemas metafísicos. A associação do estoicismo antigo ao agnosticismo moderno resulta mais, em nosso entender, como esclarecimento do tempo actual, pois o que manifestamente interessa o narrador é deixar em aberto a possibilidade de abrir uma fractura no materialismo mecânico moderno por onde resvale uma nova forma de espiritualidade de sinal libertário e tolerante, idêntico afinal ao de certo cristinianismo pauliniano primitivo (2). Na segunda passagem acima referida, abordando a redacção da *Epístola aos Romanos* em Corinto, por volta do ano de 58, reforça-se a analogia do moderno e do antigo, a partir da identidade dual de estoicismo e materialismo mecanicista moderno e de cristianismo pauliniano e nova fractura libertária, ao mesmo tempo que ganha cada vez mais consistência a ideia de uma tal analogia acabar por iluminar muito mais o presente que o passado. O que sai solidificado aos olhos do leitor não é o enunciado mas o abismo escaldante da enunciação que se abre inesperadamente no seu frio magma. Por surpreendente e agradável que possa ser ao leitor deparar com o momento da história em que Paulo começa a redigir a sua célebre carta aos romanos, e por simpática que lhe possa ser a interpretação desse facto pelo narrador, considerando-o por exemplo "*basilar e terminante para a igreja de Cristo*" (1984: 142), o nervo de toda a passagem encontra-se na alusão desassombrada à milinite, ao gramofone e aos gases asfixiantes, objectos técnicos que implicam o destemido salto da história para o presente da enunciação.

Sem a associação do passado da história ao presente da narração, interseccionando dois mundos contrastivamente desconhecidos entre si, uma narrativa como *São Paulo* reduzia imenso o seu campo de interesse e empobrecia irremediavelmente a sua significação reflexiva e crítica, com vasta problematização da modernidade técnica. O facto do discurso do narrador de Pascoaes mostrar não ter

ilusões cândidas quanto à totalidade do moderno, questionando com ironia, com desilusão e até com veemente ferocidade, aspectos típicos da modernidade mais imediata, não ensombra provincianamente esse discurso. A crítica do moderno em Pascoaes, que se centra no livro de 1934 na colonização técnica do mundo, não parte de um ponto de vista ignorantemente conservador, mas antes de uma observação moderna do próprio moderno, e se quisermos ainda mais moderna que ele. Este é apenas, na sua versão popular e propagandística, a própria totalização anónima da técnica, enquanto a atenção de Pascoaes carreia uma sombra e um desconhecido, uma novidade obscura para além do imediatamente aparente, que se traduz numa extraordinária e por vezes muito intensa visão pânica ou mesmo paranóica da contemporaneidade, que se há-de depois acentuar até às negras e quase desesperadas observações do seu último livro, *Uma Fábula (o advogado e o poeta)*. No *São Paulo* esta psicastenia —que remonta, com *Verbo Escuro* (1914), à crítica do histriónico vertiginismo futurista— é ainda uma previsão em diferido ou uma hiperbolização de aspectos embrionariamente totalitários do moderno, que dão o letárgico pesadelo de uma "*estrada, com fantoches de sombra, em veículos de ferro, fugindo, aterrorizados*" (1984: 183). Com o Holocausto e com o terror atómico, este pesadelo será, em Pascoaes, verdadeiramente vivido como opressão real, desvirtuadora da inocência do mundo, em primeiro lugar da radical, mas mesmo assim impotente, inocência do mundo aldeão. É na límpida singeleza deste que a epifania de Travassos ainda tem (em 1937) lugar, mas é também nele que vemos pouco a pouco, quase vinte anos depois, no derradeiro livro de memórias de Pascoaes, erguer-se um novo e irresistível muro de cinzento betão, que tudo oculta, polui e arregimenta. Esta hiperbolização do terror moderno, sobretudo na sua vertente mais monstruosamente tecnicista e asséptica, de uma limpeza morta e programada, não é apenas um isolado sinal da modernidade iconoclasta de Pascoaes. Também ela se encontra em toda uma vasta estirpe de obscuros e reservados modernos, desde Poe a Baudelaire, de Artaud a Burroughs, todos eles mais resistentemente modernos que os que, cabotinamente, assim se quiseram.

Não podemos terminar um capítulo dedicado ao problema do enunciado e da enunciação no *São Paulo* sem chamarmos a atenção para a passagem mais reveladora do livro sobre esta relação, que nos parece dar a entender que todo o dito no livro, mesmo quando o enunciado permanece aparentemente estável, só faz verdadeiramente sentido, mais que não seja retrospectivamente, mediante a perspectiva inquiridora do narrador sobre o seu próprio tempo de enunciação, e em primeiro lugar o modelo civilizacional e social tecnicamente mais desenvolvido. Trata-se de passagem final, longa e retroactiva, que obedece ao mesmo esquema que

acabámos de encontrar: um pormenor do enunciado serve de pretexto ao narrador para pular para o seu próprio tempo de enunciação. Entre o enunciado e a enunciação, a história e a divagação, é esta que nos reserva as melhores e mais fulgurantes surpresas. O pretexto aqui é o incêndio de Roma por Nero e a destrutiva corrosão do paganismo clássico pelo arrebatamento inicial do cristianismo, enquanto a digressão sobre o presente continua a interrogar, cada vez mais problematicamente, o moderno. O paralelo entre o passado e o presente volta a ter lugar, como analogia e ilustração. Mais uma vez o papel desta analogia não é tanto fazer luz sobre o passado mas sim sobre o presente, ainda mais cego e desconhecido que o pretérito. Pedimos desculpa da desmedida extensão da transcrição, mas consideramo-la o momento chave de todo o livro.

"*O mundo foi da Poesia, nos primeiros séculos da nossa era. Repetir-se-á o milagre? Voltará o deus dos poetas contra os sábios, que só acreditam na matéria, e com ela fabricam explosivos, gases asfixiantes, máquinas pavorosas? Nesta orgia industrial moderna, paródia em ferro e vapor, da orgia pagã, o homem está morto ou isolado do seu espírito. Existe, mas não vive. Existe a duzentos quilómetros à hora, mas com a vida parada, dentro dele. Vida inerte numa existência delirante. Seduzido pelo ruído e movimento, as duas faces desta civilização americana ou neo-neroniana, integrou-se num sistema mecânico industrial, e é simplesmente uma engrenagem. (...). Daí, a paralisia moral em que ele jaz e a velocidade que o desvaira, e leva para o túmulo. Pretende eliminar o espaço e o tempo, converter-se numa entidade fictícia, simples imagem abstracta, perpendicular a um solo vertiginoso. (...).*

Esta civilização americana depende de materiais esgotáveis ou em quantidade limitada. A fábrica, esse templo moderno, há-de ser destruída, como o templo de Artemisa, em Éfeso, e o de Vénus. em Pafos. Templo quer dizer túmulo, casa dos mortos, que os mortos foram os primeiros deuses. (...). Destruída a fábrica pagã, teremos a igreja de Cristo, a confraria dos irmãos, o convívio universal e amoroso." (1984: 245-246)

Por muito que a história de Paulo e dos primeiros cristãos, mesmo filtrada pelo discurso indirecto do narrador, nos interesse, não podemos deixar de pensar que, ante uma passagem assim, o verdadeiro interesse de um livro como *São Paulo* se desloque para o presente da enunciação. Um narrador que nos conte uma história acontecida no passado e, nos últimos parágrafos, a dê a meditar mediante acontecimentos próprios da enunciação, condiciona fortemente ao presente a leitura dos eventos passados. É de sublinhar, novamente, o estatuto desse presente impessoal da narração: ele é penetrantemente controverso em relação ao moderno tal como teimosamente os

tecnólogos o têm entendido. Interessa sempre ao narrador de Pascoaes salientar a imposição totalitária da técnica ao quotidiano do homem, com a imediata esterilização derelações sociais mais fecundas. Sobre a veemência desta visão destrutiva e escravizante da técnica, e com ela da modernidade mais convencida e impante, sejanos permitido dizer que uma civilização que nos acabara de dar o triste espectáculo das trincheiras da guerra de 1914-1918, com treze milhões de mortos, e se preparava furiosamente para o mudo e incompreensível terror dos cinquenta e cinco milhões de mortos da guerra de 1939-1945, não podia merecer comparações lisongeiras, como aquelas simplistas que o futurismo ingenuamente fizera, mas uma caricatura feroz. Em Pascoaes, essa ironia feroz do moderno bélico-industrial ganha no livro de 1934 o seu traço mais incisivo na degradante comparação da civilização romana de Nero com a civilização americana, despudoradamente classificada de neo-neroniana. Esta impetuosidade crítica e corrosiva não é apenas apanágio de Pascoaes, mas pertence a toda uma estirpe de contemporâneos, com destaque para os expressionistas da época. O grotesco retrato da actualidade, sarcasticamente traçado pelo narrador de Teixeira de Pascoaes, como "*paródia em ferro e vapor, da orgia pagã*" não está, afinal, muito longe das disformes representações da época feitas por um Gorz, um Otto Dix ou um Picasso. O dolorismo metalúrgico deste último, que em *Guernica* (1937) pintou o feroz e forçado martírio moderno do ferro e do fogo, parece encontrar mesmo a sua melhor e mais universal legenda nas cortantes palavras de Pascoaes.

Voltamos a acentuar, por nos parecer questão decisiva: mais que uma recusa provinciana, na linha dos integralismos mais terratenientes (que alimentaram, controversamente, os ensaios totalitários do domínio técnico do mundo) sente-se na séria e muito reflexiva questionação do narrador de*São Paulo* uma independência e uma profundidade humanista, que está ao nível da dos melhores espíritos do século XX —de Picasso a Einstein, de Eddington a Gandhi—, que não foram, decerto, os que mais conformistas se mostraram com o lado violentamente tecnocrático do moderno, nem tão pouco os que mais adeptos se mostraram de uma ideia heróica e messiânica de modernidade (3). Essa reserva de descrição que todos eles reclamam, constitui, porém, a melhor garantia da sua modernidade profunda, essa que foi mais que uma consciência superficialmente auto-satisfeita, provocadora e incuravelmente vanguardista, mas epidermicamente feliz e presumida. A modernidade profunda de Pascoaes e dos seus pares é contraditória, quer dizer soube procurar, para além da casca inconsequente onde se inscrevem todas as afirmações, um abismo de dúvidas e críticas, de incertezas e negações. Pascoaes, com a criação do vigoroso e destemido narrador de *São Paulo*, que está na origem do não menos genial narrador ateoteísta de

Duplo Passeio e *Santo Agostinho*, tornou-se, em língua portuguesa, o incontestado e talvez isolado representante dessa outra genealogia do moderno, uma linha muito mais escura e sombria, incerta e duvidosa, mas, por isso mesmo, muito menos conformista e ingénua.

É necessário, posto que por brevíssimos momentos, que nos serão decerto relevados por insignificantes, deixar o frio enunciado deste estudo, que desejamos imparcial, para perguntar, a propósito da peculiar visão do moderno em Pascoaes, o seguinte: a tardo-modernidade industrial que se seguiu ao conflito de 1939-1945 e ao fim da guerra fria afastou-se ou não, com a neutralização espectacular de todo o quotidiano pessoal, de um horizonte limpo? Não terão as rotinas sabiamente estabelecidas criado novos e bem disfarçados andares de terror, que tanto têm a ver com o mau uso das tecnologias mais recentes —nuclear, informática e engenharia genética— como com a natureza agressiva e intrinsecamente destrutiva de algumas delas? A crise do ambiente do século XXI, e todos os gravíssivos fenómenos que a ela se associam, num mundo que se debate com as feridas do seu gigantismo, e em que vai ser preciso testar em larga escala o impacto social de coisas tão diversas e perigosas como a desflorestação e a erosão do solo, o esgotamento da água e a poluição do ar, a crise do ambiente, dizíamos, veio dar razão ao olhar discretamente desconfiado e problematizante com que Pascoaes se propôs observar a modernidade técnica. Sem ele, não será possível travar eficazmente algumas das suas mais nefastas tendências sociais e ambientais, que estão já hoje a produzir rupturas dificilmente controláveis no tecido vital, que, à imagem atomizada de uma grande e metastésica metrópole humana de muitos milhões de habitantes, se está lenta, mas inexoravelmente, a desfazer. O sabermos isto basta para estimarmos as antecipadas advertências de Pascoaes sobre as pesadas consequências humanas da modernização tecnológica e económica, quase sempre encarada como idolátrica panaceia histórico-universal.

6.1.3. Topologia das Ideias

As enérgicas relações entre passado e presente obrigam a activas tomadas deposição não só ante o enunciado, com as disputas de Paulo com os orgãos do poder judaico, mas também com fracções cristãs diferentes (Pedro) e com o Império, mas ante o tempo da enunciação, sempre recorrentemente presente. Esta última tomada deposição é claramente reactiva ao aspecto claustrofóbico do moderno, aparecendo curiosa mas inconsequentemente modelada a partir do enunciado. O narrador de *São Paulo*, independentemente da dramatização directa do seu tempo pessoal ou colectivo,

apresenta ao longo da história, através de divagações intrusivas, um conjunto de valores, que muitas vezes só se fazem entender a partir do sistema cultural próprio à enunciação. Destacamos entre eles, pela sua insistente recorrência e pelo desembaraço com que nos são apresentados, muito contribuindo para o aspecto moderno desta razão poética, os seguintes, alguns deles já tratados quando aflorámos o problema da enunciação: depreciação do universo concentracionário da técnica, da razão intolerante e do historicismo antropomorfo e antropolátrico (1984: 64, 88, 116, 117, 129, 142, 209, 245-246), valorização da experiência pessoal e da condição pecadora do homem e do pecado (1984: 40, 90, 94, 159), e compreensão do ateísmo (1984: 211).

De todos estes valores, a aceitação compreensiva e tolerantemente aberta do ateísmo parece-nos aquele que melhor ajuda a esclarecer aspectos propulsores e crucialmente nucleares do ideário do narrador, e aquele que mais vastas consequências tem. É por via dele que ficamos a saber do carácter indulgente e nada dogmático do narrador, e é por ele ainda que percebemos o sinal de tolerante abertura que a desejada resposta ao fechamento concentracionário de uma técnica monolátrica e economicista tem. O tradutor alemão do *São Paulo* de Pascoaes, o escritor renano Albert Vigoleis Thelen, disse que entre as primeiras impressões que a leitura do livro, na tradução castelhana, despertara em si se encontrava a ideia da teologia e dos teólogos serem os coveiros de Deus e a de que o Deus de Pascoaes era um Deus sem Deus ("*der "gottlose" Gott von Pascoaes* ", 1992: 838). Estas impressões de leitura de Thelen são concordes com os valores mais típicos do narrador do livro de 1934, acabados de enunciar, e com aqueles que depois vamos encontrar em livros como *Duplo Passeio*, onde a experiência mística incorpora contraditoriamente ateísmo e blasfémia, e em *Santo Agostinho*, que dá seguimento a esta apófase. A célula estrutural desta experiência religiosa é, sem dúvida, o préstimo dado no seu interior ao pecado e à negação, que se constituem na sua parte básica fundamental. Daí a possibilidade de associarmos esta conduta, na linha de uma mística apofática, àquilo que Jorge Leandro Rosa chama de um "*dizer a-teológico*" (*Os Textos da Distância*, 1993), que, pessoalmente, nos parece remontar no Ocidente ao corpo de textos atribuídos ao Dionísio Areopagita, discípulo de Paulo, e ao que estes apontam de paralisação da fala, suspensão do pensamento, activação do silêncio, do abismo e até da ignorância. Nos escritos pseudo-areopagíticos, quase sempre desconhecidos ou censurados pela ortodoxia, Deus não é ser, mas excesso incoercível, incogitável e incognoscível. Isto que no mundo clássico-romântico foi quase clandestino, mau grado a "Noche Escura" de San Juan de la Cruz (1542-1591), em que se fala de"*la unión com Dios, por el camino de la negación espiritual*", tornou-se provavelmente na modernidade a experiência religiosa mais

pessoal, feita, porém, muitas vezes contra certos aspectos apolineamente vulgares dessa mesma modernidade. O ponto justificadamente mais irradiante de tudo isto é o muito consequente e religioso ateísmo de Nietzsche.

Num outro plano, mais próximo já do enunciado, vale a pena notar quanto a valorização do pecado e da negação, como valores religiosos, se encontram já no Apóstolo dos gentios, se não nos seus escritos, pelo menos na sua história. O martírio de Estevão, verdadeiro pecado capital do Paulo cidadão romano, é, no entanto, contraditoriamente, o inconcutível degrau para a estrada de Damasco. O erro em Paulo é também o passo para a conversão à verdade; a sua mística é já apofática: negando ele começa a afirmar. Neste sentido, não é nunca de mais reiterar a índole paradoxal do ateísmo em Pascoaes, que, não se confundindo com um indiferentismo entrópico, é uma negação de Deus afirmativa, superação de si mesma, o que não evitou os violentíssimos ataques de que foi alvo por parte dos sectores mais ortodoxos da igreja católico-romana portuguesa (cf. *Epistolário Ibérico*, *OTP*, 3, 1986: 55; *O Homem Universal*, *OTP*, 12, 1993: 13). O antitetismo apofático do livro de 1934 está longe ainda da caótica e negadora violência lúdica que encontramos nos devaneios da primeira parte de *Duplo Passeio* e, de forma arrasadora, na psicose da segunda, ambas não pondo de parte um fino comprazimento ímpio, vizinho da erotofilia de um Bataille, mas é o primeiro passo para ela. Este antitetismo vem, aliás, na linha do heterodoxismo genérico de *Regresso ao Paraíso*, com fundamento origenino, e que tem já tintas do paradoxalismo da fase hagiográfica, mormente no canto vigésimo primeiro, quando um Adão audaz interpela o novo Deus para pôr em causa o secreto e tenaz enlace do bem e do mal, de Deus e do Diabo. As palavras acusatórias de Adão ao novo Deus no *Regresso*, apesar do seu antropomorfismo voluntarista, são para nós a primeira vera percepção do Nada na obra de Pascoaes, que passará depois, sempre com mais acréscimo de consciência e de elasticidade verbal, pelos audazes perfis dos narradores hagiográficos. O lineamento que uma tal percepção adquire no *São Paulo* não deve ser separado da experiência da negação religiosa enquanto ateísmo, que, na narrativa de 1934, é como se segue.

"*O moderno ateísmo, essencialmente político, não resulta de um estado definitivo do nosso espírito. E a acção dos ateus é mais fecunda, no campo religioso, que a dos crentes. É uma acção de hostilidade criadora; e a crença dos crentes representa um acordo estéril e pacífico.*" (1984: 211-212).

Num passo como este, interessa reparar na importância da enunciação do presente relativamente ao enunciado do pretérito, mostrando sempre uma desinteressada capacidade em criticar os aspectos mais distintivamente vulgares do

moderno, e importa, logo de seguida, assinalar a aceitação polígena que a negação tem do ponto devista do narrador, advindo daí uma essencial indulgência religiosa. Esta, sem qualquer displicência, deixa, por um lado, antever a logofania ateoteísta de *Duplo Passeio*, que é preciso sempre encarar como elogio da tolerância, e deixa, por outro, supor uma tolerância ideológica mais alargada, civicamente democrática, isso a que o narrador chama de"*acção de hostilidade criadora*", que será depois corroborada no último espécime hagiográfico. Mesmo num livro tão marcado pela crítica da degradação da ciência em tecnologia de pesadas e destrutivas consequências sociais e ecológicas, não deixa de ser notável a forma que o narrador tem de ressalvar o moderno ateísmo e sobretudo a acção dos ateus, mostrando uma extraordinária capacidade dialogante que, no seu limite, acaba mesmo por integrar, contraditoriamente, o modelo neo-neroniano, avaliando-o como positivo numa evolução futurante da civilização humana.

O perfil de ideias do narrador do livro de 1934 traça-se, assim, entre a crítica feroz mas humorada de uma civilização tecnolátrica, que seria desastroso considerar de um ponto de vista simplista e redutor como crítica a qualquer ciência e a qualquer técnica, e o elogio de uma nova atenção à interioridade humana, esse espaço psíquico da alma que tanta importância virá a ter no livro de viagens de 1942. O vigoroso traço diferenciador deste narrador é a benevolente abertura que ele manifesta à negação, mesmo à negação do que lhe é mais querido, numa tolerância central e irradiante, que é, no fundo, a sua única posição epistemológica caracterizadora. Parece-nos importante insistir na modernidade da crítica de Pascoaes, eivada sempre de uma ambiguidade feita de indulgência, e de como ela está longe de se reduzir a um simples esquematismo afirmativo ou negativo. O esforço de Pascoaes, desde pelo menos *O Homem Universal* (1937), e isto não remontando à polémica renascente com António Sérgio (1913-1914), não é para negar, através do seu enunciador, a ciência e a técnica em bloco, mas antes para renunciar aos aspectos destas que são, visivelmente, nocivos ao homem, à sociedade e à natureza. Pascoaes concilia sempre dois universos: em 1913-1914 fez um compromisso entre a indústria e o campo, o progresso e a ruralidade, a que, infelizmente, Sérgio se mostrou mudo; em 1937 fez um compromisso entre ciência e poesia. No *São Paulo*, isso traduz-se, em primeiro lugar, no acordo ateoteísta entre religião e ateísmo. Não há, por isso, em Pascoaes, pessimismo conservador e autoritário, esse que foi tão característico das reacções integralistas que se seguiram ao primeiro conflito mundial, numa trágica e explosiva mistura de desenfreada tecnolatria e valores supostamente tradicionais, mas antes moderação e relativismo, incerteza e dúvida, ironia (feroz ou benevolente) e tolerância. A tecnofobia do livro

de 1934, que começa logo por contrastar com a discreta mas efectiva simpatia automobilística do narrador de *A Beira (num Relâmpago)*, não é para ser tomada como princípio indiscutível, e muito menos como rejeição em bloco da modernidade tecnológica, mas antes como saudável e oportuna problematização dos aspectos mais doentios e nefastos dessa modernidade. O que obriga o narrador de Pascoaes a questionar a tecnologia não é uma imagem obsessiva do passado, mas antes os problemas do presente, em que ele assim se compromete. O que deveras preocupa Pascoaes quando fala da tecnologia, da industrialização, da urbanização e do progresso, e isso desde 1913, é a liberdade social e a indepedência moral e cultural do homem e da mulher. O que visivelmente lhe desagrada é que a idolatrização social da técnica ou do progresso possa ser feita a custo deuma cada vez maior restrição da liberdade, e de um galopante esvaziamento da independência moral e da criatividade do pensamento.

Nesse sentido, o narrador de*São Paulo*, no seu minúsculo refúgio de Gatão, cujo vinho é, no entanto, tão universal como o de Horácio, é um dos primeiros europeus a denunciar as tentações totalitárias das ideias, defendendo uma epistemologia da abertura e do convívio tolerante, e um dos primeiros a alertar também para o perigo social da excessiva confiança na técnica, o que o levou a defender a dúvida e sobretudo o primado do humano, como composto de liberdade, independência e criatividade. Pascoaes percebeu com o livro de 1934 como a aliança da intolerância ideológica e da idolatrização social da técnica e do progresso podia levar a destrutivas formas de vivência social, mas percebeu também, ao criticar o modelo de desenvolvimento americano, como os instrumentos técnicos em si, mesmo protegidos por uma relativa liberdade de ideias, podiam impor, quando se tornam totalitariamente inquestionáveis, duras desumanizações (tanto em relação ao homem como à natureza) e circunscritos patamares concentracionários.

É isto que justifica que um espírito tão inquieto e paradoxal como o de Miguel de Unamuno —outro dos grandes modernos que mais pertence a uma modernidade obscura e roída de incertezas que a uma modernidade arrogantemente brilhante e teimosa— tenha tão entusiasticamente aderido ao *São Paulo* de Pascoaes, escrevendo sobre ele um texto arrebatador, "San Pablo y Abre España" (in *Ahora*, Madrid, 25.5.1934; 1985: 281), que muito ajudou a sua posterior recepção europeia, pois foi o texto que decisivivamente catapultou Albert Vigoleis Thelen, então exilado em Espanha, para o livro. A adesão do biscainho ao Paulo de Pascoaes não surpreende, pois muitos dos valores que assinalam e distinguem o narrador do livro de 1934 são concordantes com aqueles mesmos que encontramos nele, em primeiro lugar a insuficiência da Razão como forma de explicação do mundo humano, e a consequente

necessidade de prestar cuidada atenção às aspirações existenciais profundas. Para Unamuno estas aspirações, de natureza religiosa e moral, são a forma informe que a vida tem, o que o levou a aceitar, sem exclusões nem preconceitos, as situações trágicas e agónicas, de tipo obscuro e negativo, com destaque para o ateísmo, pelo qual mostrou sempre aberta compreensão. Há mesmo passagem em *La Agonía del Cristianismo* (1924; 1930) que pode funcionar, nesse aspecto, como o privilegiado intertexto do discurso mais distintivo do narrador pascoaesiano de 1934. É quando o basco diz, com o mesmo sinal apofático de Pascoaes, que o ódio e a inveja são formas de amor, e que os verdadeiros ateus estão desvairadamente apaixonados por Deus (trad. port., 1991: 55).

Unamuno, que mantinha desde o dealbar do século relações com o escritor português, tem, por várias razões, uma relação especularmente narcísica com o Paulo de Pascoaes. A sua leitura incide na axiologia do narrador, dando-lhe mesmo continuidade. Unamuno aproveita a oposição inicial de Paulo e Tiago, referida em várias passagens do livro, para questionar toda a história cristã da Hispânia pós-romana, antes de mais o velho grito de guerra dos católicos ortodoxos, ciosos da pureza do seu sangue, "*Santiago y cierra España*", a que opõe agora um outro, mais conforme com os valores de abertura e de tolerância do narrador do livro de 1934, "*San Pablo y abre España*". O que é de assinalar na leitura de Unamuno é que a oposição pascoaesiana entre formas inicialmente opostas de cristianismo representadas por Paulo e Tiago —uma dialogante e não restritiva e a outra literalista e fechada— ganha um prospectivo sentido reinterpretativo do passado ibérico, bem visível ainda no texto pela chamada de atenção ao "*pauliniano Prisciliano*", que nos atira para as terríveis encruzilhadas ibéricas de sempre e de então, tão frequentadas também por Pascoaes e pelos seus narradores da fase hagiográfica (4). O iberismo enraizado e tolerante que encontramos em Pascoaes e em Unamuno, um iberismo que não é o dos espíritos estrangeirados mas também não é o do Cristo-Rei e o da Espanha autocrática dos Habsburgos, é uma das traves semânticas das obras de cada um destes autores, a que nasce e morre com eles, e uma daquelas que melhor pode ajudar a compreender a sua modernidade inquieta e viva, com horizonte agónico-saudoso, modernidade que em Pascoaes é, porventura, a trave mestra de todo o seu edifício literário.

6.2. O Gentilismo de Jerónimo

A segunda hagiografia de Teixeira dePascoaes (*OIP*, 11, 1992), dedicada a Jerónimo de Stridon (†420), autor da versão latina da *Bíblia*, segue, de muito perto, o esquema que modela a primeira, quer elegendo para biografado uma figura central da igreja romana, que é depois interpretada o mais livremente possível, quer ainda recorrendo a processos de narração genericamente semelhantes àqueles que distinguem o *São Paulo*. Entre eles vale a pena assinalar: um modo de narração distanciado e muito pouco dramatizado, um narrador que aproveita ao máximo a sua presença indirecta na história para se dramatizar a si e ao seu tempo de enunciação, e isto apesar dos mil e seiscentos anos que separam esta do tempo dos eventos da história. O modo como a história de Jerónimo nos aparece contada, deixando de lado o diálogo dramático e a intervenção directa das personagens, reabsorvidas que são por um narrador que tudo coloca sob a sua dependência, determina também um vigoroso e bem regular discurso digressivo do narrador, centrado muitas vezes no tempo da enunciação, e que, mais uma vez, mau grado o forte interesse do enunciado, constitui o núcleo mais garantido e proveitoso do livro. *São Jerónimo e a Trovoada*, dividido em vinte e um capítulos, é assim, como o *São Paulo* já era, um livro mais sobre o presente que sobre o passado.

6.2.1. Tempo e Ludíbrio

Retenhamos, para já, os grandes traços gerais da história que nos é contada no livro de 1936. Ela começa com a infância de Jerónimo, e continua depois com a sua primeira estadia em Roma entre 360 e 367, a sua viagem a Treves nesta data (1992: 28), o seu baptismo pelo Papa Libério em 366 (1992: 32), a sua primeira saída em 371 em direcção do Médio Oriente onde fica até 379, ano em que vai para Constantinopla e depois novamente Roma, onde se dá o seu encontro decisivo com o círculo cultural e religioso de Santa Paula no Aventino (1992: 72-73). Pouco depois, no ano 384, acontece a morte do Papa Dâmaso e de Blésila, filha de Paula, o que apressa a segunda, e desta vez definitiva, saída de Jerónimo de Roma. Dirige-se denovo para o Médio Oriente, acompanhado por Paula e sua filha Eustóquia (1992: 102, 107), onde se encerra numa gruta, em Belém, traduzindo a *Bíblia* para latim, língua que conhecia muito bem, discípulo que era de Cícero, e escrevendo os seus *Comentários*. Entretanto, dá-se a morte de Paula e de Eustóquia (1992: 187, 208), e, ao longe, a terrível investida de Alarico contra Roma em 410. A história de Jerónimo termina com a sua morte, em 420, na sua gruta de cenobita. O que é importante reter destes eventos que constituem a história do livro é, para já, a coincidência do tempo da história com as marcas

temporais que servem de limite à origem e ao desaparecimento do biografado, queremos dizer a de 342 que é apontada com algumas reservas como a do seu nascimento e a de 420 que é reconhecidamente a da sua morte.

O tempo da história não coincide, no entanto, com a ordem temporal do discurso e, ao contrário da linearidade narrativa de um livro como *São Paulo*, que genericamente acompanha no discurso os passos da história, temos no *São Jerónimo* uma muito visível e muito consciente anacronia: a narração propriamente dita em vez de começar no ano de 342, hipoteticamente a da nascença de Jerónimo, começa no ano de 382, que é a data em que o autor da *Vulgata*, já adulto, regressou a Roma depois das suas primeiras viagens, para secretariar Dâmaso, bispo de Roma (366-384). Chamamos aqui narração propriamente dita ao momento em que Jerónimo nos aparece no primeiro capítulo do livro (1992: 17), já que antes deste surgimento o narrador, com o seu estilo intrusivo, dera-nos já, e no mesmo capítulo, uma sinopse das relações do Império com o cristianismo a partir do édito constantiniano de Milão em 313, em que a Águia imperial foi substituída pelo *Labarum*. A alusão primeira a um Jerónimo a entrar em Roma em 382 disposto a reformar e "*aperfeiçoar as almas*" dá-nos a princípio a impressão da história se iniciar nessa data, o que abaixo se verifica ser falso. O narrador põe termo a esse primeiro capítulo do livro dizendo que quer acompanhar o seu biografado durante toda a sua existência, o que o obriga a retroceder no tempo logo no início do segundo capítulo. Assim, só o discurso começa no ano de 382, *in media res*, ao modo da narrativa épica clássica, pois a história tem o seu ponto de partida quarenta anos antes com o nascimento de Jerónimo em Stridon, na Dalmácia, não longe de Veneza. Esses quarenta anos que medeiam entre a origem da personagem e o seu regresso a Roma em 382 são analepticamente contados em seis capítulos, desde a abertura do segundo até ao fecho do sétimo, em mais de cinquenta páginas, por onde desfilam os episódios mais importantes da infância, da juventude e da primeira maturidade do autor da *Vulgata*. O narrador tem perfeita consciência dessa disposição anormal no discurso do tempo da história, porquanto inicia o capítulo oitavo com uma chamada de atenção explícita para a ordem temporal da narrativa. Essa indicação destina-se a alertar o leitor para a ordem anormal do discurso, e ainda a pôr termo à longa analepse descritiva dos primeiros quarenta anos de Jerónimo, o que mostra por si só a capacidade intrusiva e explicativa do narrador em cena.

Também os acontecimentos que vão constituindo os vários episódios da história não têm idêntico tratamento da parte do narrador, que se demora mais acentuadamente em alguns, dedicando-lhes mais espaço e atenção, o que leva a desfasamentos entre a velocidade da narrativa tal como o narrador a controla no

discurso e a duração real na história. Encontram-se no livro algumas anisocronias importantes, passando dificilmente despercebidas, pois o narrador não distribui de forma equitativa o seu discurso por idênticas parcelas de tempo. O discurso pode ser muito mais pequeno que o tempo em causa ou quase tão longo como ele, tendendo deste último modo para a isocronia pontual. Para se ter uma ideia de como tudo isto funciona diga-se que, por exemplo, os primeiros dezoito anos de vida de Jerónimo, ocupam apenas algumas linhas do início do segundo capítulo, enquanto os cinco anos que vão de 373 a 378, passados na Síria e no deserto calcídico, são contados ao longo de vinte densas páginas (1992: 45-64), e os dois passados em Roma a secretariar Dâmaso ocupam nada menos que trinta longas páginas (1992: 71-99), com pormenorizadas descrições dos cultos círculos cristãos da época (5). Outro dos exemplos relevantes sobre a não distribuição equitativa do discurso pelo tempo da história encontra-se em mais uma importante anisocronia do livro. Tem lugar no momento da partida definitiva do santo de Roma, em Agosto de 385. Esse momento, que na realidade da história deve ocupar pouco mais de alguns minutos, acaba por durar no discurso quase quatro páginas (1992: 102-106), que servem ao narrador para digressões laterais ao tema, onde se chega a incluir uma sobre as "*as areias de Portugal* " e a "*História trágico-marítima*". Por contraste, a viagem que ele empreende deseguida na direcção do Médio Oriente, cuja duração provável é de semanas, ocupa no discurso apenas algumas linhas. Toda a história da vida de Jerónimo nos aparece, assim, temporalmente, seleccionada pelo discurso do narrador, decerto não apenas por motivos de economia narrativa, mas também por metas e estratégias precisas, que se prendem quase sempre com a rede da enunciação e a dramatização do ideário do narrador.

6.2.2. A Rede Enunciativa

Importa agora indagar o problema da enunciação no livro. O recurso ao tempo da enunciação fora já o sinal distintivo do livro de 1934, onde aparecia quer para variar os tempos da narrativa, quer ainda para comentar aspectos civilizacionais da actualidade político-científica, fazendo desse modo uso de uma grande liberdade narrativa. Estamos em crer, mau grado a maior importância da história no livro de 1936, isto se pensarmos em termos deuma reconstituição do contexto histórico, que também no *São Jerónimo* o tempo da enunciação tem mais importância que o do enunciado. As reflexões sobre o presente, mesmo escassas numericamente, são muito mais importantes para o leitor de hoje que as recomposições históricas do livro, que, diga-se, só acabam por ter sentido à luz das retrospectivas da enunciação. A sinopse

que, por exemplo, abre o primeiro capítulo do livro, e que tem continuidade nas escaramuças que precedem o saque de Roma por Alarico em 410 e a sua conquista e destruição por Odoacro em 476, só tem completo significado se for pensada com a ajuda da modernidade da enunciação, num paralelo que o próprio narrador se encarrega deintroduzir. Quando no vigésimo capítulo do livro, a propósito da perigosa avançada dos Vândalos em 406, comandados por Radagásio, se fala do tempo do enunciado isso só acaba por ganhar sentido porque o narrador interrompe a história para introduzir um excurso sobre o tempo da enunciação (1992: 190). O que daí resulta é um novo e mais vivo contraste das tensas forças que actuam no enunciado, a partir de ilações entre o passado e o presente, entre o paganismo antigo e certas vertentes da modernidade industrial. Vale a pena, pela habilidade com que enunciado e enunciação aí se entrançam, transcrever a passagem, que é, a nosso ver, uma das que mais contribui para a semantização do livro.

"*Radagásio sabe que os pagãos, numerosos ainda, nesta cidade, lhe desejam a vitória. Querem ver a Cruz derrubada. Os deuses não abdicam. Mutilados nas suas estátuas, expulsos dos seus templos arruinados, esperam a renascença. E não esperam em vão. Não os ressuscitaram, na arte, Rafael e Miguel Ângelo? E não ressuscitam hoje, por um processo científico? O* aviador *julga-se um deus do Olimpo. O* submarino *domina as regiões do mar, onde nunca Neptuno penetrou. Deslizara apenas, à tona de água, numa concha enorme de madrepérola, puxada por duas ondas, metamorfoseada por dois cavalos. E, por meio da electricidade, não fazemos maravilhas de espantar o Júpiter Tonante? E que é Mercúrio a correr e a voar, ao lado destas três letras: T.S.F.?*"

Detenhamo-nos com mais atenção neste trecho. Em primeiro lugar, a luta entre bárbaros e romanos é encarada pelo narrador no seio das lutas, mais morais que militares, entre gentios e cristãos. Recordemos que o Império acabara de pôr de lado o cesário e aquilino emblema imperial substituindo-o pelo cruciforme, mesmo que uma tal alteração representasse mais uma somatização deste último que uma verdadeira sublimação dos aspectos reptílicos e friamente cruéis do primeiro. Não foi a cristianização do emblema imperial que fez diminuir, pelo menos de forma significativa, o terror e a escravização do Baixo-Império; houve imperadores cristãos, como Teodósio (379-395), que ordenaram, por razões insignificantes, massacres de milhares de pessoas. De qualquer modo, se a luta entre bárbaros e romanos do Baixo-Império pode ser encarada no seio mais alargado do confronto entre cristianismo e paganismo, é preciso pensar que um tal confronto nunca deixou de se fazer sentir na própria sociedade romana, mesmo depois da cristianização do Império. A sociedade romana estava claramente dividida em dois partidos, o cristão e o gentio, e a apostasia

de Juliano (361-363), já depois do período constantiniano, foi apenas a prova de que o partido vencido pelo Concílio de Niceia em 323 não só não morrera como se sentia suficientemente capaz e forte para governar o Império promovendo uma brilhante renascença do paganismo. Esta primeira renascença, matriz de todas as que se lhe seguiram na longa e arrastada história do cristianismo do Ocidente, promoveu o culto das tradições materiais pagãs, muito presas ao corpo e às formas físicas, e reactivou a adormecida filosofia neoplatónica de Plotino, que, apesar de tudo, parecera já ter interessado dois dos principais helenistas cristãos do século terceiro, Clemente de Alexandria e Orígenes. O que nos parece, evidentemente, de sublinhar no passo de Pascoaes, que tem, no entanto, um vastíssimo intertexto com toda a problemática da filosofia saída do helenismo, é a última máscara do paganismo, uma máscara científico-iluminista, que nos ajuda a perceber as anteriores, que passam por Juliano, Radagásio, Rafael e Miguel Ângelo. E estas, as clássicas ou as neo-clássicas, ajudam-nos a perceber aquela, ostensivamente moderna, diferente, por isso, de todas as anteriores. O que, verdadeiramente, nos interessa é o salto, aqui progressivo, do enunciado para a enunciação.

O que se vê nessa enunciação é do melhor que se poderá esperar. Temos, em primeiro lugar, por sucessivas e lúdicas comparações (Neptuno e o submarino, Júpiter Tonante e a electricidade, Mercúrio e a T.S.F.), uma lúcida e muito ajustada visão da modernidade tecno-científica como forma ressurgente do materialismo pagão. Temos, depois, por via da sua hiperbolização grotesca, a crítica expressionista mas velada, quase púdica e interdita, de certas vertentes dessa mesma modernidade, antes de mais do seu ressaliente e cego titanismo, de tendência exasperantemente fáustica, que é jocosamente parodiado pelas comparações hiperboliformes entre os prodígios da mitologia clássica e os da técnica moderna. O que está aqui em causa não é, a nosso ver, uma renúncia simplista e monódica da modernidade tecnológica, mas, uma vez mais, a renúncia a certos dos seus aspectos nocivos e prejudiciais, antes de mais, a excessiva e idolatrante certeza com que a técnica se vê a si própria. O que se critica não é, claramente, a técnica enquanto tal, mas apenas a sua arrogância desmedida em se considerar milagrosa. É essa a forma com que, vulgarmente, se encaram os seus feitos. Por isso, a arma de arremesso de Pascoaes não é o tom trágico que tantas vezes surde em outros autores, mas as hiperbolizações irónicas, agressivas e corrosivas, mas sempre serenas e bem humoradas.

Mais uma vez, mesmo assim, a modernidade de Pascoaes se afasta das santas ingenuidades do futurismo mais cru e festivo, resvalando para um agonismo do moderno, inquiridor e dubitativo, mas não pessimista, que se gemina a todo um espaço

sério e melancólico, não isento, porém, de fleuma, onde encontramos Unamuno, Berdiaeff, Benjamin, Bataille e outros, todos eles decididamente longe das concepções especiosamente afirmativas do moderno. Isso que começou por ser no autor do *São Paulo* as magoadas e quase românticas invectivas do *Verbo Escuro* (1914) contra os "*Fumos das Fábricas, gritos das sirenes, velocidade ... e Hulha negra*" acabou depois, despido de todos os seus resquícios românticos, por se transformar em subtil e mesmo malicioso interrogar de todas as verdades, especialmente as mais em evidência, com relevo para o desmascarar das ilusões da técnica e da modernização económica (o "*chalet-mercearia*" do seu último livro), que tantos quiseram então, perigosamente, transformar numa módica e indiscutível panaceia social da felicidade humana. Esse orgão vivo de interrogações e de saudáveis incertezas em que Pascoaes se transforma depois do *São Paulo* não pode ser desligado da sua adesão à moderna Física quântica, sobretudo aos princípios de incerteza e de indeterminação, aderência já referenciada a propósito de *Duplo Passeio*, que nuança assim de profunda modernidade a sua própria recusa do moderno, limpando-a de todos os sedimentos residuais românticos, sempre tão mencionados quando se fala do pensamento de Pascoaes mas cuja presença nos parece mais ilusória que vera, funcionando, sobretudo, como um *ersatz* de leitura. É preciso pensar que a inteligente e muito agónica questionação do moderno em Pascoaes, tal como a encontramos na enunciação das hagiografias e da literatura que se lhe seguiu, não só dificilmente encontra catalogação espontânea, pois o que a distingue é o espaço subjectivo, como com toda a prontidão se presta, por falta de trabalhos sobre o problema do moderno na literatura de Pascoaes, a ser confundida com uma rejeição em bloco da modernidade. Desfeita esta ideia de renúncia da modernidade sem nuances, caem também, a nosso ver, todas as mais sérias possibilidades do neo-romantismo de Pascoaes. O que fica é uma modernidade descontente e insatisfeita, mais inquieta que irrequieta, sombreada e contraditória, sem certezas sobre si própria, mas, por isso mesmo, muito mais perfeita e avançada que aquela que tantas vezes tem servido de bitola para falar da não-modernidade de Pascoaes, valor que é preciso ter a ousadia de começar a perceber, na perspectiva deste estudo, como um dos seus elementos mais dinamicamente modernos.

As chamadas de atenção para a enunciação no livro de 1936, criando uma malha de citações relativas ao presente tão cerrada como no *São Paulo*, constituem um dos espaços privilegiados onde se detecta a relação de Pascoaes com o moderno, uma relação sempre caracterizada pelo empenhamento crítico e o distanciamento discreto, duas atitudes que nele, constantemente, se conciliam. A ciência, quando é crédula e massivamente socializada pela técnica, aparece energicamente caricaturada em

imagens fechadas e sem saída (1992: 204), que nos dão a ver, mais uma vez, uma modernidade vivida como encruzilhada de caminhos ou de imagens claustrófobas e fáusticas e de imagens abertas e harmoniosas. Temos, de um lado, as representações directamente chegadas da engenharia desenvolvimentista, implicando uma rectilinização do mundo físico e do mundo das ideias e, de outro, um caminho rústico e impreciso, ensombrado pelo mistério das árvores e dos gorgeios dos pássaros. Esta encruzilhada de caminhos não deixa de lembrar a do último Eça de Queiroz, também ele mais interessado, com a sua franca e complexa ironia, em problematizar certos lances da modernidade tecnológica, emblematizada no mítico espaço urbano parisino, que em virar simplistamente costas à civilização.

Em Pascoaes, o fantasiar da modernidade pode, no entanto, adquirir uma tinta leve de paranóia, com uma visão excessivamente desconfiada do exterior e do desenvolvimento, em que se sente o medo do devaneio humano vir a ser abolido pelas intenções planificadoras da técnica, pelas soluções funcionais da indústria, pela produção inconsequente e massiva de formas inertes e destituídas de vida (as máquinas), que tudo reduzem a um contraplacado branco e estéril de hospício. Contudo, mesmo esta exagerada suspeição do moderno está, em Pascoaes, muito longe das desesperadas e negras utopias tardo-industriais de um Orwell ou de um Bradbury, e nunca perde a serenidade irónica do seu lugar. Ela está sempre mitigada por uma tolerante aceitação detudo o que existe, que, ainda por cima, tem como ponto de partida uma das linhas científicas do moderno: a física quântica. Pascoaes pode declarar-nos que prefere "*o caminho rústico à estrada científica*" (1992: 204), que nós sabemos que essa recusa não é liminar nem visceral, mas diz apenas respeito a certos dos seus aspectos, os mais sórdidos e prejudiciais. Não é, portanto, uma recusa romântica nem neo-romântica, mas antes moderna. Pascoaes não pretende renunciar à ciência, como se pode ver na admiração que ele vota a matemáticos como Eddington e a físicos como Heisenberg e Einstein, mas apenas ao cientismo como doutrina do primado absoluto e inquestionável da Ciência, com papal maiúscula, sobre todas as coisas. Essa renúncia, feita em nome da relatividade da verdade ou da incerteza dela, e não em nome de qualquer outra Verdade também maiusculada, não pode, por isso, ser encarada como anti-científica ou como anti-moderna. O fisiocratismo de Pascoaes, mais atento à terra que à indústria, é ecológico, e, como todo o ecologismo ou ambientalismo, é uma visão reservadamente desconfiada da modernidade tecnológica nascida no seio da própria modernidade científica. É nesse sentido que o anti-cientismo e o fisiocratismo de Pascoaes não só não são românticos, como se mostram muito mais resistentemente modernos que o racionalismo e o industrialismo imprevidente de um António Sérgio.

A chamada de atenção para o presente da enunciação no livro de 1936 não escapa ainda a uma dramatização do narrador, uma dramatização do seu tempo e espaço próprios, muito mais pessoal, que faz lembrar a que encontrámos no *São Paulo*, quando o narrador, a propósito de evento da história, evoca uma triste e carinhosa avezinha que se abriga num dos íntimos beirais da sua velha casa. Coisas deste género acontecem com frequência no *São Jerónimo*, que abre, aliás, o seu "Prefácio" com uma encenação modelar deste tipo de teatralização pessoal, com inúmeras referências à infância do narrador (1992: 5). Estas alusões só não são completamente estranhas à história porque se prendem com as recordações de infância do narrador sobre São Jerónimo, um Jerónimo popular e amarantino, protector dos humanos indefesos contra relâmpagos e trovoadas. Este tempo da enunciação, assim pessoal e subjectivo, demandando recordações longínquas, é claramente distinto daquele outro em que se interpela a modernidade, e que, sendo também parte do presente do narrador, é, no entanto, um tempo muito mais objectivo e histórico, tomando lugar numa contemporaneidade alargada, facilmente reconhecível, que tanto era a de Pascoaes como, cinquenta anos depois, a nossa. Este tipo de dramatização individual justifica bem a ideia de que as hagiografias de Pascoaes têm mais a ver com o próprio hagiógrafo que com o hagiografado, coisa que, a propósito, tem sido reconhecida no espaço da sua leitura, a ponto de Jacinto do Prado Coelho falar da biografia no autor como "*literatura do eu*" (*OCTP*, vol. VII, 1972: 22).

Outro curioso processo de ligar, no livro de 1936, o enunciado da história ao tempo da sua enunciação reside na tentativa de conservar no presente factos do passado, conservação essa que tem lugar através do texto e da sua enunciação. O efeito que daí se tira, na área da verosimilhança mimética, é que toda a distância entre o passado da história, relativo aos séculos IV e V, e o presente do texto aparece miraculosamente anulado. O passado é prodigiosamente convocado no presente, por uma solicitação do texto, não sob a funambulesca forma de um cadáver, mas de um corpo vivo e consciente de si. Assim, por exemplo, a quente temperatura do mês de Agosto do ano de 385, ano da partida definitiva de Jerónimo para o Médio Oriente, não perdeu calor no momento em que o texto está a ser escrito, transpondo, intangível e viva, toda a cadeia temporal que separa o enunciado da enunciação (1992: 102).

6.2.3. Contornos Ideativos do Narrador

Na extensa e reveladora rede enunciativa de um texto como *São Jerónimo* é possível repescar um perfil ideativo para o narrador do livro, que não se afasta muito

do encontrado no de 1934, mesmo se a deformação expressionista é mais violenta neste. Os valores mais distintivos do narrador da segunda hagiografia de Pascoaes centram-se numa desvalorização crítica, mas fleumática e bem humorada, da razão e da ciência, mas da razão e da ciência quando entendidas nos limites de um utilitarismo tecnocrático, típico para o narrador do frio racionalismo estóico do tempo embrionário de Paulo e de Jerónimo como do desenfreado economicismo materialista dos tempos muito mais occíduos e escuros da hulha e do aço. Um tal desapreço arrasta-se por todo o livro (1992: 36, 51, 84, 101, 130, 137, 156-157, 173, 202), e tem como contraponto uma estima, também permanentemente reiterada, pelo lado inquieto, intuitivo, sentimental e sobretudo imaginativo do humano, que se faz neste livro acompanhar por uma revalorização do humor instintivamente dionisíaco e do riso franco e genuíno, cheio de um colorido natural e festivo, que é talvez uma resposta à postura séria, trabalhadora e aparentemente contida da tecnocracia cientificista. Na própria embriaguez verbal do narrador, território báquico por excelência, coincidem, de forma acidentalmente feliz, o riso lúdico, a defesa do excesso poético e a condenação velada da razão utilitarista como medida uniforme do homem e do mundo. Nesta linha, o narrador acaba por preferir à inteligência, de modo solto e corajoso, a estupidez, a que chama na linha de uma teologia do negativo de"*divina estupidez*"(1992: 173). O mundo racional ou científico, nas nefastas consequências sociais que carreia, não vale, para o narrador, o uivo de um cão ou o verso de um Poeta (1992:173), num contraste lúdico e crítico que tem uma singular imagem geográfica na oposição de uma Grécia auroral e original, berço da clara e meridiana razão, e de uma Ibéria ponente e terminal, fonte do escuro e goyesco delírio, tópico repetido na narrativa de Pascoaes, sobretudo depois de *São Paulo.*

É indispensável reiterar que nada disto, assim tão densamente negativo e descaradamente inútil, lembrando mais uma vez um espaço de celebração ausente, impede uma compreensão contraditória da ciência, da razão, da inteligência e de todos os valores mais positivos, brilhantes e afirmativos. Recordemos que em *Duplo Passeio* a insistente e muito marcante valorização da incerteza como novo e contraditório conceito de certeza (1975: 182-183) só pode ser entendida na interacção com a Física quântica, formalmente citada nos trabalhos de Pascoaes pelo menos desde *O Homem Universal* (1937), que abre mesmo com uma epígrafe de A. Eddington e que tem muito, enquanto pensamento, de comentário das teorias físicas então conhecidas. A aderência, expressiva e sem reticências, à Física moderna não determinista projecta-se, contudo, na obra de Pascoaes desde o *São Paulo,* podendo dizer-se que ganha alguma visibilidade com o livro de 1936. A averiguação do rol de obras científico-filosóficas

com interesse para a compreeensão deste Pascoaes simpatizante da Física moderna existentes na sua biblioteca de Gatão confirma plenamente esta cronologia, de 1934 a 1942 (Jorge Coutinho, 1995: 453-456); a única obra de Einstein que Pascoaes possuía, *Comment je vois le Monde*, datava de1934, enquanto as de Louis de Broglie, *Matière et Lumière* e *Continu et Discontinu en Physique Moderne*, eram, respectivamente, de 1937 e 1941.

No livro de 1936 o narrador fala da "essência beethoveana" e da musicalidade da Física (1992: 131), o que deixa supor uma simpatia para com ela, que só pode ser explicada por leituras na área da nova Física. Entre estas leituras é de destacar, antes de 1936, o já aludido livro de Einstein e sobretudo *Le Nouvel Esprit Scientifique* (1934) de G. Bachelard, que existia na biblioteca de Pascoaes, e que trata, em termos filosóficos, do impacto epistémico da nova geometria de Lobatchevsky, da teoria da relatividade de Einstein, da desmaterialização da matéria de Louis de Broglie e da Física indeterminista de Heisenberg. A nova realidade científica transformando a realidade em realismo matemático e dissolvendo depois este num realismo exangue de probabilidades quânticas, que permite mesmo, segundo Bachelard, falar de uma sublimação metafísca da matéria, não podia deixar de surpreender agradavelmente o Pascoaes que, desde 1896, vinha laborando no espaço ideativo do paradoxo, dando-lhe uma nova oportunidade de desenvolver, numa configuração agora moderna e científica, uma lógica da ambivalência, que o obrigará depois no *Duplo Passeio*, o livro mais completo nesse plano, a admitir, tolerante e indeterminadamente, todos os contrários morais e físicos (1975: 175). A intelecção da ambiguidade sempre parece ter sido o espaço natural de Pascoaes, pelo menos, desde que escreveu em 1896 o terceto saudosista que entusiasmou o Mário Cesariny comentador de Joaquim de Carvalho (*OTP*, 5, 1987: 32), mas é preciso perceber que isso, primeiro, começa por ser uma espécie de atavismo poético do dualismo gnóstico, ou melhor da índole esotérica do velho neoplatonismo helenista, donde terão saído os grandes cismas heréticos do cristianismo, incluindo o de Prisciliano, e só depois se conforma no espaço da modernidade, com a leitura primeiro das obras de autores como Kropotkine e Réclus (a que se poderia acrescentar talvez Eduardo Schuré e R. Steiner) e depois das de Einstein, Bachelard, Broglie e outros.

Em *São Jerónimo e a Trovoada*, ao mesmo tempo que o narrador defende a necessidade epistémica de uma lógica das contradições, aceitante do absurdo, "*A questão não é* ser; *é* ser e não ser" (1992: 41), sustenta também uma harmonização do cristianismo e do helenismo, que não é surpresa nem novidade no autor de *Jesus e Pã*. Esta necessidade de conciliar cultura cristã com cultura pagã parece mesmo ser, da

parte do narrador, a principal razão da sua adesão à figura de Jerónimo de Stridon, mesmo que esse classicismo tenha sido, no seu tempo, o que de menos católico-romano houve nele. Ao contrário de São Cesário de Arles, de Santo Elói (cujo milagre mais em evidência foi ter maltratado com tenazes de ferrador um pobre diabo tentador), de Gregório o Grande, de Santo Isidoro de Sevilha e de outros teólogos da primeira Idade-Média, todos unidos pelo ódio à cultura clássica e todos violentamente censurados no livro de 1936, Jerónimo de Stridon, que nunca recusou o "*demónio ciceriano*" (1992: 55), é estimado pelo narrador de Pascoaes pela síntese que soube fazer entre passado e presente, formas nascentes de cristianismo e formas declinantes de classicismo. O narrador adere ao santo não por ele ser "doutor da igreja", mas por, contraditoriamente, se mostrar partidário de Cristo e de Cícero, cristão e humanista (1992: 55). Se no *São Paulo* as associações entre a Roma de Nero e uma modernidade capaz de se precipitar no Holocausto ainda podiam levar a pensar, reconheçamos que um pouco abusivamente (pois a Roma de Nero não é decerto a de Marco Aurélio), numa rejeição em bloco da cultura clássica, agora as razões da sua simpatia por Jerónimo não deixam dúvidas sobre o seu respeito pelo pensamento clássico. Isto leva naturalmente a uma comedida mas incisiva recusa detoda a cultura cristã que se estabeleceu como intolerante reacção negadora do passado greco-latino.

Não deixa de ser curioso observar como um narrador tão criticamente mordaz de uma ingénua contemporaneidade materialista e tecnicista, mas suficientemente aberto e compreensivo para aceitar o papel dinâmico de todos os negativos, se tornou, por isso, depreciativamente estranho à reacção espiritualista anti-pagã que, numa rajada de fanatismo destruidor, baixou, barbaramente, sobre o mundo no nocturno início da Idade-Média, por muito anti-materialista e espiritualista que uma tal reacção fosse. Um narrador como o de *São Jerónimo* estava muito mais interessado em preservar a liberdade e a tolerância entre ideias diferentes e até antagónicas que em defender, pelo zelo excessivo e cego, qualquer ideia, por muito simpática que ela lhe fosse. O narrador do livro de 1936, que não hesita, como sabemos, em denunciar as esquematizações redutoras do cientismo pós-iluminista, chegando-as mesmo a considerar como a última máscara do renascimento clássico ou do neo-classicismo, não deixa, por outro lado, de condenar energicamente importantes parcelas da cultura cristã medieval, aquelas que maior incapacidade mostraram em relação ao contrariamente diferente, no caso a cultura antiga, clássico-pagã (1992: 54). Pascoaes, com uma agilidade notável, despista todas as ideias mais estáveis que se pretendam ter sobre o seu pensamento; ele acaba sempre, luminoso e inesperado, por nos surpreender como uma revelação, onde nada o fazia prever, e por se ausentar dos

lugares onde facilmente o pensávamos captar. É essa habilidade paradoxal, saudosa e agónica, tendendo a cada momento para uma indeterminação essencial do lugar em que se encontra, para uma alteridade indizível do que está dito, uma sombra de si, um silêncio e um não-ser, não nos deixando arrecadar qualquer definida certeza sobre onde estamos, que importa em Pascoaes. Isso nele é que é surpreendentemente moderno, até no que cala. Isso é que dá, jubilosamente, sentido ao espaço, na aparência inútil, onde ele se move, o da saudade, tornando-o numa celebração contraditória e indeterminada, que não é despiciendo aproximar daquele "neutro" intersticial que é a dimensão heraclitiana que move, depois de Heidegger, a procura ateoteísta ou ateológica de um Maurice Blanchot. É por ele que se vê como a sua saudade foi, desde António Sérgio, tão precipitadamente arrumada no velho armário do passado, quando, na sua errante e fugitiva essência, ela permanece, imperturbavelmente, por catalogar e por conhecer, animando sempre, como desconhecido radical, toda a procura de alteridade que nos é contemporânea ou mesmo futura.

Resta-nos sublinhar a soberana tolerância que o narrador mostra em termos religiosos, já muito bem expressa no livro de 1934. Segundo ele "*Deus ama a confissão do nosso pensamento, e não distingue entre crentes e descrentes*" (1992: 6) e "*Deus prefere os que sofrem por ele, aos que acreditam nele, e certos ateus a certos crentes*" (1992: 80). Para o narrador de *São Jerónimo* a crença e a descrença estão em planos idênticos, e a única certeza que se pode ter nesta matéria é não poder haver uma crença ou uma descrença absolutas (1992: 96), pois os próprios crentes têm momentos de descrença e vice-versa, devendo tais instantes ser estimados como experiências tão verdadeiras como as suas inversas. O narrador afasta-se, assim, de qualquer fanatismo, seja o ateu ou o desinal contrário, tornando-se antes um "*triste errante da Incerteza*" (1992: 15), que estima atitudes de desobediência, heterodoxia e negação, tanto para um lado como para o outro. O seu lugar não é fixo, tende sempre para uma indeterminação, e está onde não esperávamos que estivesse. O mais certo que sobre ele podemos dizer é que ele é incerto. O que melhor caracteriza um tal lugar hagiográfico são os valores que relativizam, numa flutuação instável e oceânica, a crença e a descrença, a fé e o ateísmo, baralhando as suas posições, apelando constantemente ao diálogo de ambos e à compreensão do diferente, do erro, e da irreverência do pecado, que são para serem vistos, com a ajuda da lógica das contradições do narrador, como passos dinâmicos no sentido da verdade e da virtude. Nesse aspecto, um tal lugar nada moralmente condena, desenvolvendo antes uma ética do desacordo vital positivo, que procede por sucessivas e intermináveis sínteses criadoras e conviventes, que vão integrando amigavelmente as partes contrárias, numa semantização que estará depois muito presente, não tanto

como evolução criadora mas como relâmpago, na grande logofania ateoteísta. Esta ética do desacordo, que no *São Paulo* fora a "*acção da hostilidade criadora*", é o fulcro sobre o qual gira o mais importante de todo este livro. Veja-se como isso aparece formulado.

"*(...) discordar é lutar, viver. Só a cabeça de um morto diz que sim a todos os movimentos que lhe imprimem. De resto, ninguém mora contente em casa alheia. Quem morde o freio, como se mastigasse um fruto doce? Deus não odeia os heréticos, nem mesmo os ateus. Mas não ama os que fingem acreditar, por interesse ou egoísta comodidade, em obediência a um infeliz preceito de Pascal.*" (1992: 41-42).

Daí o elogio da heresia (1992: 41, 62, 153-154), esse grão de sal que é sinuosa linha de fuga para o desconhecido, antes de outras da de Orígenes (185-254), que ensaiou uma vigorosa síntese entre helenismo neoplatónico e cristianismo, e acabou condenado por Roma como gnóstico. E daí ainda a modernidade do desapego deste narrador de todos os esquemas lineares —sejam os da ciência ou sejam os da religião—, esquemas que lhe parecem sempre demasiado empobrecedores e redutores da realidade. Esta é para ele tão intricada como o é para a Física quântica, não se podendo conciliar com uma representação de coisas a partir apenas derelações e funções, o que leva a uma premonitória recusa do tomismo, a "*cientificação da Divindade*" (1992: 179), recusa que é depois, no livro de 1942, arrastada até aos seus derradeiros e insuspeitados limites.

6.3. Hagiomaquia de Agostinho

A terceira hagiografia de Teixeira de Pascoaes, dedicada a Agostinho de Hipona (354-430), publicada em 1945 (6), levanta os problemas declassificação a que já nos referimos quando abordámos o modo narrativo. O livro mais que uma narrativa estruturada no tempo e no espaço, é um conjunto de pensamentos em torno da obra do discípulo de Santo Ambrósio, ou então da sua figura, o que é mais raro. O papel da história ou da intriga no livro de 1945 é nulo, residindo o seu interesse na enunciação, não se afastando muito, sob este aspecto, de livros como *O Homem Universal* (1937) ou *A Minha Cartilha* (1954). A inexistência de história neste livro, que tem precisamente como subtítulo "*comentários*", coloca esta obra no domínio do pensamento e não da narrativa. Mais que um narrador a obra tem um enunciador, que tudo o que faz, salvo os raros mas importantes momentos em que comenta passos da vida de Agostinho, é discorrer sobre os temas que são do seu agrado, e que vinham sendo desde o *São Paulo*

enunciados com a liberdade e o desembaraço já conhecidos (7). O livro não pode ser abordado do ponto de vista da história, que não tem, mas apenas do da enunciação. A radical ausência de história e das suas categorias próprias no *Santo Agostinho* não deve ser, porém, encarada como uma ruptura com as duas hagiografias anteriores, pois em nosso entender trata-se de um processo que já, embrionariamente, se vinha desenvolvendo desde o livro de 1934. Tanto no *São Paulo* como no *São Jerónimo* a enunciação avantajava-se já ao enunciado, mesmo que este ainda existisse. Ambos os livros nos falavam, admiravelmente, mais do presente que do passado, ou falavam deste sempre em função daquele. Pascoaes aparecia nesses livros não como paleontólogo das religiões ou papagaio do hagiológio oficial, mas como inquieto e agónico pensador da modernidade. Agora, a enunciação toma conta por inteiro do livro, inutilizando qualquer botão de história que pretendesse despontar. O livro não tem história, não tem diálogos (a única excepção tem três linhas, 1945: 292), não tem personagens, não tem narrador; tem apenas um extenso e muito bem urdido monólogo de trezentas e cinquenta páginas, repartido por vinte e quatro capítulos, um Prefácio e um Epílogo, por onde passam todas aquelas inquirições sibilinas e divertidas a que as outras duas hagiografias já nos tinham habituado.

O que nos parece necessário sublinhar neste processo é a sua continuidade perfeitamente esperada. Ele não é um artifício imprevisto, mas uma consequência atendida. A história da santidade vinha-se fazendo cada vez mais difícil desde 1934, dado as experiências do pecado e do engano serem tão importantes como ela. Em Pascoaes, é preciso não esquecer, experiência da verdade e experiência do erro coincidem. Com o *Santo Agostinho* tal história faz-se mesmo impossível, pois a santidade, no seguimento da experiência ateoteística de *Duplo Passeio*, é negada. A hagiografia narrativa faz-se, então, impossível; em seu lugar, como pleito de ideias, aparece a hagiomaquia, a negação da santidade ou do seu culto. O livro abre, por isso, com uma declaração de guerra, "*Nasci para flagelar os Santos*" e fecha com uma confissão de fé negativa, "*Este livro (...) escrevi-o para os ateus inconformáveis*" (1945: 7, 323). O narrador hagiográfico de Pascoaes volve-se neste livro num castigador das boas consciências hagiológicas. Diga-se já: interessa-lhe mais o Agostinho deantes da conversão —pecador, herético e maniqueísta— que o Agostinho católico-romano, contrito e dogmático. No fundo, interessa-lhe mais o pecador que o santo.

Sem história para trabalharmos, o que nos interessa para já é aproveitar a longa deriva comentarística do enunciador em torno de Agostinho, e em torno da sua obra mais conhecida, *Confissões*, para percebermos como se organizam alguns dos seus

valores, e de que forma eles podem contribuir para um retrato mais vivo do narrador hagiográfico de Pascoaes. As duas tematizações mais características do livro, que melhor podem contribuir para este último retrato são, no livro de 1945, a da incerteza e a da modernidade. O problema da incerteza é um dos grandes temas universais do *São Paulo* e do *São Jerónimo*, e no *Santo Agostinho* tem novas nuances com o seu aprofundamento com a ajuda da Física quântica, do darwinismo e do ateoteísmo. O problema da incerteza constitui, à luz destes três factores, a tematização mais importante do livro de 1945, ao lado da questionação do moderno, o outro dos grandes problemas universais marcantes tratados, desde 1934, pelo narrador hagiográfico. A perspectiva do moderno agora é ainda compreensivelmente mais agónica, inquirindo as contradições profundas de um americanismo neo-neroniano, mas ao mesmo tempo mais secreta, de um reservado mas bem presente optimismo na cultura humana, que não cede, contudo, a qualquer humanismo fácil. O que se destaca são valores de tolerância e abertura, capazes decriarem uma democracia estável e profunda, que não se deixe deglutir pelos aspectos mais sórdidos e impositivamente totalitários da técnica moderna.

6.3.1. Teoria da Incerteza

A tematização da incerteza, que já vimos levar na literatura de Pascoaes a um saudável relativismo e a uma inexorável condenação de todos os fanatismos, tem no livro de 1945 explícita correspondência com a física de Einstein, que aparece citado com simpatia e adesão (1945: 52), e com a física de Bohr, cuja averiguação no domínio da estrutura atómica representou passo decisivo para as teorias de Heinsenberg, Shrödinger e Eddington, e que também aparece explicitamente citado por Pascoaes no livro (1945: 20). Isto mostra-nos a familiaridade do Pascoaes das hagiografias com o mundo da física quântica, que assim se torna um dos apoios basilares da incerteza e do relativismo dialogante do seu perfil, avesso a dogmas e fanatismos. Em 1945, a estrutura do átomo aparece implicada na própria universalidade da incerteza. Reafirma-se a impossibilidade física e metafísica de havermos qualquer certeza, além da incerteza, o que recorda o paradoxo de *Duplo Passeio* da incerteza ser vista como um novo conceito decerteza. Perturba-se, assim, a lógica unímoda do princípio de identidade aristotélico. Passa-se, à luz de um dinamismo dualista, a ser e a não ser ao mesmo tempo. Nunca se pode perceber nem afirmar que uma coisa é ou não é; tudo o que se pode dizer é que ela parece ser ou parece não ser, o que, no fundo, quer dizer que ela quase é ou quase não é (1945: 162). Tudo isto leva a que se encarem as coisas, as

ideias ou os factos como entidades complexas, que têm sempre pelo menos duas faces, a negativa e a afirmativa (1945: 271), a que será preciso juntar uma terceira, mais incerta e crepuscular, intersticial às outras duas, expressa com precisão verbal pelo advérbio de quantidade "quase". Não foi Pascoaes que começou por dizer, em *O Homem Universal,* em 1937, que o mundo era mundo por um triz? Os fenómenos são vividos quer a partir de uma relatividade acidental, quer a partir de um pensamento contraditório, que não impede a indeterminação, aquela que está além dos próprios contrários e se mostra, sobretudo, resultante de um pensamento dinâmico da tolerância (1945: 108). Vale a pena ver as implicações da estrutura do átomo na universalidade da incerteza, e por aí da tolerância.

"*Um bronze não admite dúvidas acerca da sua existência. E, todavia, tem o mesmo suporte das nossas ilusões, ondas e ondas de probabilidade e, portanto, de incerteza. Não há certeza, mas probabilidade, embora esta tenda para aquela, sem a alcançar jamais, como na hipótese de um* sim *contra um número de* nãos *em perpétuo crescimento. Este número é ele sempre menos* um, *que pode surgir e eliminá-lo, o que não permite o advento da certeza.*" (1945: 12).

O que interessa reter de uma passagem como esta, para além da modernidade científica que o narrador de Pascoaes nela assume, com a alusão às ondas de probabilidade que suportam a matéria mais brônzea e real, é a indeterminação flutuante onde tudo se mexe, e que já nos levou a aproximá-la de uma categoria tão despojada como a do "neutro". Condescendência e indiferença para com o adverso podem aqui coincidir. Percebe-se como a lógica aristotélica, com os seus três rígidos princípios, não tem lugar no pensamento contraditório e indeterminado deste narrador, disposto mesmo a tolerar o absurdo. É dentro desta impossibilidade de aceitar um pensamento determinado que a questionação do darwinismo científico deve ser entendida. O que interessa em todas as situações ao narrador de Pascoaes é afirmar um pensamento anti-dogmático, capaz decolocar uma margem de incerteza a todas as certezas, mesmo quando se trata de uma certeza científica. O que interessa ao narrador de Pascoaes não é negar, mas antes negar e afirmar ao mesmo tempo, ou, melhor ainda, perceber a margem de indeterminação e de insegurança de todas as certezas positivas ou negativas. Assim, o que lhe interessa não é reagir contra o evolucionismo darwinista, mas antes afirmá-lo e negá-lo ao mesmo tempo, para depois o indeterminar entre um sim e um não sempre hipotéticos e relativos ao ponto de vista do observador. Isto foi muito deficientemente compreendido por um Óscar Lopes quando compara, com manifesta infelicidade, a posição de Pascoaes ante o transformismo de Darwin com a posição do cardeal Bellarmino perante o

heliocentrismo de Galileu (1987: 287). Pascoaes, por um gosto de livre discussão, pretende captar a margem de indecisão de uma certeza científica, mostrando que é possível afirmá-la e negá-la ao mesmo tempo, enquanto o cardeal Bellarmino pretende apenas defender as suas convicções, tomando-as por infalíveis. O primeiro, mostrando uma mentalidade inquieta e problemática, recusa e aceita ao mesmo tempo, enquanto o segundo, deixando perceber um ideário censório e inquestionável, apenas recusa ou aceita.

Não é despiciendo ver com mais minudência a questionação do darwinismo no *Santo Agostinho*, tanto mais que ela se tornará depois do livro uma das tematizações mais repetidas e de maior efeito na literatura final de Pascoaes, com destaque para o esplêndido poema "Transmigração" de *Últimos Versos* (1953), onde ela mostra toda a sua suculenta maturidade. Além disso, o problema da recepção dessa sequência, recepção tão desajeitada e deficiente, onde se pretende forçar o lugar de Pascoaes desatendendo a sua capacidade de surpresa, é sintomático da actual situação de leitura de Pascoaes, especialmente do Pascoaes que nos interessa, o de uma saudade contraditória que não precisa de ser referida para ser dita. Para já, é necessário insistir que não é com a ajuda de nenhuma intuição fideísta, que, escusado dizer, tem muito pouco valor para o narrador de Pascoaes, nem de nenhuma exaltação da transcendência da irracionalidade, que só tem sentido para ele como contraponto complementar (e, em geral, esquecido) da exclusividade, por vezes arrogante, da razão, que se pode compreender a controversão paradoxal do darwinismo em Pascoaes. Postas de lado, por ineficazes e inadequadas, a intuição fideísta e o elogio da irracionalidade, sobra-nos o pensamento da contradição do narrador, e ainda uma forma de humorismo muito material, que é constatação do relativismo das coisas e assumpção de uma contingência pessoal, que é, por sua vez, numa recusa de inteligibilidades estanques e totalizantes, consciência da finitude e posição de franca modéstia. Daqui a questionação do darwinismo ser feita em primeiro lugar através do humor —"*O Adão é um orango a lanchar bananas, num restaurante; e a Eva traz no cabelo as primeiras flores que exalam um aroma comprado nas Perfumarias*" (1945: 304)—,um humor que pretende mais condicionalizar que julgar, e que afasta desde logo qualquer ideia de anti-darwinismo rígido, que não existe em Pascoaes. O que existe, e paralelamente ao seu também transformismo, é um não darwinismo, como seria de esperar em pessoa que diz expressamente aceitar a coisa e o seu contrário, e ainda a instabilidade dos dois.

A posição do enunciador do texto sobre a origem do homem é, assim, uma posição relativa, que se recusa a aceitar como exclusiva qualquer posição parcial sobre o

assunto, preferindo antes aceitar os contributos das duas posições em confronto, a de Darwin e a de Moisés, a da *Origem das Espécies* e a da *Bíblia*. Esta tomada de posição compreende-se facilmente. O indeterminismo epistemológico do enunciador de Pascoaes não se podia conciliar nem com um anti-transformismo rígido, de tipo ortodoxamente religioso e literalmente fideísta, nem com um transformismo absoluto, de tipo cientificista, encarado como a inquestionável solução explicativa da vida. O enunciador prefere, sem qualquer espanto nosso, uma posição indecisa e até irresoluta, oscilando entre o sim e o não, o contra e o a favor, que o leva, por um lado, a considerar a verdade própria do Orango, a do homem físico-natural, e, por outro, a verdade própria de Adão, quer dizer, a do homem espiritual. O homem para Pascoaes é, assim, uma realidade intervalar entre o Orango e Adão, dois extremos a que só por tendência se chega. O primeiro está no fim do Pliocénio, mergulhando raízes até ao recuado Paleozóico, enquanto o segundo aparece já depois da quarta e última Glaciação. Para o enunciador do livro de 1945 cada uma das posições sobre a origem do homem tem um plano próprio deverdade que não deve ser desprezado, mas que também não pode aspirar, enquanto parte, a verdade total e absoluta. Os planos da natureza e do espírito, que são, no fundo, os planos em confronto quando se fala do Orango ou de Adão, ou seja, de uma explicação científica ou de uma religiosa para a origem do homem, requerem-se mutuamente, numa tensão dinâmica e criadora. Vejamos como isso aparece formulado no discurso do livro de 1945.

"*Vemos, na acção cristã, o antropóide em trânsito para o antropos, ou o* Gorila *de Darwin para o* Adão *de Moisés. Impele-o uma força misteriosa, o génio artístico da vida, que, excedendo-se, transfigurou o átomo em célula, o inanimado em animado. A tendência do antropóide para o antropos, isto é, do ancião para o mancebo (a infância adâmica surgiu da velhice simiesca), eis a característica do ser humano ou, antes, a humanizar-se. E, por isso, não somos Orango nem Adão; mas uma tendência daquele para este, ou, melhor, uma hesitação entre este e aquele, —a sombra de dois corpos. Mas a sombra é que tem fôlego vivo.*" (1945: 166-167).

Tudo o que se pode retirar de uma passagem como esta não é qualquer anti-darwinismo fideísta. O que nos parece lá estar é a aceitação contraditória do transformismo de Darwin, quer dizer, a sua aprovação em termos de verdade relativa e não absoluta, e, nos mesmos moldes, do não transformismo bíblico. Por isso, lá encontramos ainda um ser humano impreciso, sombra hesitante e fugitiva a todas as determinações e certezas, que não pode ser nem Adão nem Orango, mas apenas uma tendência oscilante entre ambos. Nem a imagem do homem bíblico nem a do homem darwínico são recusadas, o que se comprova facilmente noutras passagens do livro

(1945: 146, 321); o que é, liminarmente, recusado é a possibilidade de cada uma destas imagens poder por si só, sem diálogo com o seu contrário, funcionar como explicação do homem. O espírito para Pascoaes não é o dogma nem o intangível, mas a matéria também não. O espírito em Pascoaes é a cultura antropológica criativa, que emancipou o homem das suas determinações mais apertadamente naturais do período Chelense, dando-lhe a possibilidade de habitar um Paraíso terrestre. Este em Pascoaes é, pelo menos implicitamente, o esforço humano civilizacional do período Musteriense, em aliança com uma natureza, cada vez mais evoluída e esplendidamente madura, em que a ajuda mútua estava a substituir a sangrenta competição dos gigantescos sáurios do Mesozóico. Daí a oscilação constante entre natureza e espírito —uma natureza que é subtil e um espírito que é material—, entre explicação científica e explicação natural, sem nunca poder rejeitar em absoluto qualquer deles. O que está em causa nesta hesitante flutuação que não é sim nem não, espaço impreciso entre ambos e que de ambos participa, não é nenhuma reaccionária posição medievalesca e obscurantista, inamovivelmente enquistada, anti-científica, do tipo daquela que é, afirmativamente, adiantada pelo geocentrismo do cardeal Bellarmino, mas uma bem perceptível linhagem moderna, com ligações ao agonismo existencial e, sobretudo, à Física quântica.

Óscar Lopes tentou atirar com as reticências e com as dúvidas de Pascoaes para o mais abstruso e incompreensível espaço da tradicionalidade, apontando nelas recorrências neo-românticas opositivas ao esclarecimento, mas a verdade é que essas hesitações irrompiam, inesperadamente, em nome do próprio esclarecimento do conhecimento, da modernidade científica. O pensamento de Pascoaes surde-nos, muitas vezes, dada a natureza dos seus indícios, donde o não atendemos. Aplicar leituras unímodas a Pascoaes, desatentas à contradição em que o seu pensamento complexamente se engendra —e isto de forma muito moderna, naquela anuência ao desacordo vital entre o afirmativo e o negativo—, é sempre um logro, que nada teria de grave, antes pelo contrário serviria de estímulo, se a si mesmo não se tomasse como paradigma de verdade, e a partir de si não pretendesse, como tem acontecido com a historiografia do autor, impor-se como modelo fechado de leitura, reticente a qualquer diálogo divergente no que à situação literária de Pascoaes e do saudosismo diga respeito. A principal debilidade da historiografia de Óscar Lopes, a que inevitavelmente voltaremos, reside curiosamente na abordagem teimosamente uníloqua do saudosismo renascentista. Muitas das ideias feitas que hoje se têm sobre a literatura saudosista de Pascoaes —em primeiro lugar o seu romantismo serôdio, e depois o seu reaccionarismo ideológico, o seu provincianismo e o seu nacionalismo

político— residem, a nosso ver, nessa historiografia, e devem-se não tanto a deficiências de leitura, sempre lídimas e até inesperadamente eficazes quando se trata de um pensamento tão paradoxal como o de Pascoaes, mas à forma arrogantemente autoritária e não dialogante com que se têm querido impor e vulgarizar como canónico modelo acabado. O problema em relação ao saudosismo e a Pascoaes não está, a nosso ver, em que se defendam lugares de leitura tão retroactivos como aqueles que acabámos de enunciar, típicos da historiografia literária dominante, mas que não se aceitem, prudentemente, outras linhas de leitura a compensar tudo isso com uma modernidade ímpar, um democratismo político exemplar e um universalismo não-lusocêntrico. O pensamento de Pascoaes é tão complexo e de tão flutuante perfil que só na tensão de leituras contraditórias e omnímodas ele pode começar a ser captado. E, mesmo assim, importa não o deixar adormecer aí como simples e acabada forma de fazer coincidir os contrários, pois o que lhe interessa, muitas vezes, é uma frincha intervalar entre eles, diferente e muito mais difícil em si do que ambos.

Esta dificuldade do seu pensamento, que é a complexidade da sua própria incerteza intersticial, caricaturando consequentemente todas as posições unímodas que se regem por certezas absolutas e fechadas, é muito perceptível no livro de 1945 na relação com Deus e com a santidade. Deus é, supremo paradoxo, considerado como o ateu perfeito (1945: 275-276), o Deus do ateoteísmo, que resulta da impossibilidade de haver crença e descrença absolutas. O que existe é um intervalo entre os dois onde a determinação de Deus, seja por antropomorfia ou não, é impossível. O que lá está é o nada e a sua experiência —"*O Nada é Deus em si.*" (1945: 190)—, numa anulação de tudo, incluindo-se contraditoriamente a si (e daí o nada ser tudo ou Deus o mundo). É o Deus niilista que Albert Vigoleis Thelen premonitoriamente encontrou no livro de 1934, o "*der gottlose Gott von Pascoaes*" (1992: 838), muito próximo do de Nietzsche (8). O ateísmo deixa, então, com o livro de 1945 de ser apenas tolerado como acontecia no *São Paulo*, ou entendido de fora como acontecia no *São Jerónimo*, para passar a ser vivido por dentro como experiência essencial de unidade ou, na expressão de José Marinho, como centro da visão unívoca. Este ateísmo com Deus ou este Deus com ateísmo, fulcro da experiência mística em Pascoaes, retoma, inelidivelmente, as mais importantes linhas deforça do livro de 1942, especialmente a impossibilidade da determinação teológica e a conciliação de uma ciência que ultrapassou o estádio dogmático do determinismo e de uma religião que superou o plano da crença contumaz, abrindo-se ao dinamismo da dúvida (1945: 167-168). A voz que aqui se ouve vibrar não é apenas a da negativa invisibilidade espiritual de um São João da Cruz, mas também a da modéstia crepuscular de um Montaigne perguntando, "*que sais-je?*".

"*(...) Deus, uma hipótese que, ora ultrapassa o seu sentido, enchendo-se de certeza, ora o não alcança, esvaziando-se. E, por isso, Deus aparece, quando o negamos; e, quando o afirmamos, desaparece. Nem demonstramos o* sim *nem o* não *da sua existência. Chegamos à* negação afirmativa *ou à* afirmação negativa. *A negação participa da afirmação e vice-versa. Negando afirmamos, descrendo cremos, não sendo somos, ou sendo mortais vivemos, e sendo viventes falecemos. É que a morte vive, e a vida morre. Viver e morrer, ser e não ser, crer e descrer, representam o mesmo verbo duplamente activo e contraditório e de um alcance universal. É o verbo dos ateoteístas e de Agostinho, na véspera da sua conversão.*" (1945: 280-281).

A relação de indeterminação do homem com Deus, em que só temos a certeza da incerteza em relação a Ele, acaba, assim, por ser paralela à da santidade. A santidade é, para bem dizer, impossível, porque para ser efectiva tem de ser negada. Só não sendo se é, ou seja, no caso, só pelo pecado se é santo. O pecado contribui mais para a virtude, que a própria virtude. Em Pascoaes um sim afirmativo que resulte de um sim afirmativo é sempre inferior a um sim afirmativo que resulte de um não negativo. Os santos de Pascoaes têm sempre de ser pecadores, e pecadores da carne. Paulo começa como flagelo de cristãos, assassino de Estevão, e Jerónimo como adorador de Cícero. Agora, o Agostinho que interessa o narrador de Pascoaes não é o Agostinho santo, acusador de Orígenes e juiz severo de Prisciliano, autor de um pensamento dogmático e intolerante. Esse é, para ele, o santo que é pecador, o qual é preciso fustigar. O que interessa o narrador de Pascoaes é o Agostinho pecador, vivendo amancebado, frequentando os meios maniqueístas e heréticos da época, roído sempre de dúvidas e incertezas (1945: 309-311). Esse Agostinho pecador é que é preciso louvar como santo. É o Agostinho ateoteísta, por contraste com o Agostinho dogmático.

A logofania ateoteísta diz respeito a Agostinho, mas não ao autoritariamente católico nem mesmo ao retractado e desdito com tanta e tão pesarosa compunção nos capítulos das *Confissões*. Pascoaes preferia sempre as interrogações, e as interrogações de modéstia, à Montaigne, mesmo quando erradas, aos dogmas e às proibições, ainda que verdadeiros. Daí a negação da santidade, em que a experiência hagiomáquica substitui a hagiográfica. A hagiografia fica saturada e torna-se impossível. O pecado acaba por interessar mais o narrador de Pascoaes que a santidade. O ateoteísmo mostra-se incompatível com a narração da vida de santos, pelo menos da sua vida mais virtuosamente católico-romana. O livro de 1945, na sua recusa narrativa, é a expressão dessa impossibilidade; mais que uma hagiografia ele é uma hagiomaquia. O pensamento paradoxal de Pascoaes não podia aceitar, e isso desde o *São Paulo*, que a sua literatura hagiográfica fosse apenas afirmativa, precisava de lhe dar uma

dimensão afirmativamente negativa. Essa dimensão é a da hagiomaquia, que é ainda contraditoriamente solidária, como a noite o pode ser do dia, da própria hagiografia. O narrador de Pascoaes começa por preferir os santos pecadores, de que o paradigma é Paulo de Tarso, aos santos integrais, sem pecado, estudantes atilados e bem comportados, sem dúvidas nem tropeções, mas acaba no fim, em 1945, por levar muito mais longe essa posição, renegando mesmo a santidade, sobretudo se virtuosamente romana, do tipo daquela que se encontra em Agostinho, a favor do pecado. Pascoaes começou por ter um hagiológio privado, todo ele feito de santos pecadores —em que se salientam Madalena que foi prostituta e cortesã, Paulo que lapidou Estevão, Jerónimo que lia Cícero, Agostinho que defendeu Mani, António que se mostrou lascivo numa Lisboa ainda moirisca e sensual, Francisco de Assis que começou estouvadamente perdulário—, mas acabou por se desfazer dele, dizendo preferir o pecado à santidade e o Adão expulso do Paraíso ao sibarita do Éden (1945: 48). Concluiu, desse modo, que o mais interessante de um santo são os seus pecados.

"*O que há, num Santo, de mais belo, são os seus pecados. E não gostamos de encontrar um herói, muito descido do seu pedestal, a passear na Praça Pública? (...) E um Santo, quando erra, como nós, é que nos comove e deslumbra, tão perto o sentimos da nossa alma. O pecado enriquece a virtude, e a perfeição tem outro brilho, no meio das nossas imperfeições.*"(1945: 289-290).

O que é necessário ressalvar na experiência hagiomáquica de Pascoaes, como em qualquer outra das suas negações, é o seu carácter contraditório. A negação hagiomáquica de Pascoaes não é para ser vista de forma literal, exclusiva e obstinada. Ela é subtil e paradoxal. Há sempre nela uma compensação contraditória, que torna lúdico e inofensivo o seu projecto de flagelar os santos. Quem fustiga a santidade e os seus representantes não é um carrasco violentamente brutal, anti-clerical, mas uma inocente criança sonhadora. Este carácter infantil ou poético da flagelação não lhe retira, porém, antes pelo contrário, eficácia e credibilidade. É mesmo ele que lhe dá hoje toda a sua dramática verosimilhança.

6.3.2. A Questão do Moderno

A segunda grande tematização discursiva do enunciador de *Santo Agostinho* é o moderno. A muito reservada posição do narrador do *São Paulo* e do *São Jerónimo* ante a modernidade industrial, com incisiva cosmovisão expressionista, irrompendo do próprio espaço artístico-científico moderno, aparece-nos ainda mais convincente e madura na enunciação de *Santo Agostinho*, com acentuação compreensível das

imagens fáusticas e tanáticas. A orgia industrial pagã de origem americana, numa babélica América de betão que acabara há pouco de genocidar os seus autóctones, torna-se, com o belicismo desenfreado da segunda guerra mundial, ainda menos aceitável para o enunciador hagiográfico de Pascoaes. Este não poupa sarcásticas críticas aos destrutivos episódios da época, que têm, segundo ele, de serem lidos como fenómenos caracterizadores da cultura industrial euro-americana que os gerou. Se nas duas primeiras hagiografias os aspectos da enunciação serviam sobretudo para nos dar o retrato desencantado e expressionista de um homem moderno despojado da sua liberdade, condicionado a abstractos imperativos de ordem técnica ou ideológica, no livro de 1945 temos esses mesmos lugares a servirem de apoio a um retrato muito mais frio e caústico, realista mas geladamente irónico, desse mesmo homem e das actividades aviltadoras e destrutivas a que ele se entrega, e cujo paradigma mais revoltante é o aviador militar e os bombardeamentos que efectua. O retrato —muito actual, depois do que se passou, em 1991, no Iraque— dá continuidade, até na feição comparativa entre o antigo e o moderno, àquele que encontrámos nos parágrafos finais do *São Paulo*, mas introduz-lhe uma nova consciência faustiana, muito mais glacial e destrutiva, a que se acrescenta qualquer coisa de autófago, que parece descender directamente das guerreiras e pessimistas mitologias nórdicas. O que está agora em causa na impiedosa imagem de uma civilização não são só as rebaixantes consequências sociais que a tecnolatria carreou consigo, mas, pela primeira vez, os seus desastrosos e quase incontroláveis efeitos ambientais. O narrador fala já não só do homem "*morto ou violado no seu espírito*", existindo mecânica e inertemente, sem vida dentro dele, mas também de um Planeta mortificado e enfraquecido, que, mais uma vez, mau grado a violentíssima crítica aos resultados negativos da modernidade tecnológica, se relaciona, inequivocamente, com uma das linhas da modernidade artístico-científica, que tem em 1922 na Terra aflita e consumida de um T. S. Eliot, também ela aparecida no rescaldo de uma guerra mundial, um dos seus primeiros e mais expressivos alardes.

" *É o americanismo sucedendo ao helenismo. Depois de Atenas, Holliwood. O orango humanizou-se e degostou-se. O Hamlet é ainda um retrato a óleo. Mas emigrou da Inglaterra para a América do Norte. Salvou-se do Shakespeare, esse tremendo Poeta! Mas, tendo uma existência pelicular, é mais terrível do que, outrora, o de carne e osso. Perdeu a consciência da vida e da morte. Ri-se delas, e joga-as, em pleno firmamento, como anjos e demónios que desprezam o inferno e o paraíso. Sorvem o paraíso num sorvete, fumam o inferno num cachimbo, bebem cerveja, blagueiam, à mesa de um Café, durante umas tréguas de minutos; e logo fendem os ares, com as suas*

asas de alumínio, despejando cataclismos sobre as cidades, metralhando-se uns aos outros, numa espécie de brincadeira monstruosa, até que se precipitam, em chamas, ou às gargalhadas, na face martirizada do planeta. 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 abstractos, operam mecanicamente ou como simples complementos do aparelho voador. Estes demónios 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. "(1945: 187-188).

É preciso conectar esta imagem cruel e fria de uma civilização autófaga, caminhando para uma inesperada e rápida aniquilação, com o pacifismo de uma conferência como *Pro Paz* (1950), cuja enunciação se apura claramente nos grandes mitologemas enunciados no livro de 1945, e cujo significado nos parece essencial para compreender a natureza moderna da crítica do moderno em Pascoaes. Mais do que o anti-moderno, o autor de *Santo Agostinho* volta a ser o moderno atento e incerto, contraditório e crítico, fazendo da não-modernidade um valor moderno, sempre agónico e interessado em desenvolver harmoniosamente a fisionomia do homem adâmico, que é a evolução do homem darwínico ou antropóide. O que se pretende, e em nome da própria contemporaneidade científica, é estancar a veloz e muito inconscienciosa corrida entrópica dessa outra modernidade muito mais arrogante e fútil, que é a do ruidoso Dante motorizado. Só desse modo, dentro dos desenvolvimentos da própria ciência, se percebe o pacifismo deste enunciador que em *Pro Paz* apela mesmo aos cientistas para que ponham o seu saber ao serviço não dos aparelhos bélico-industriais, como parece estar cada vez mais a acontecer desde a rigorosa arregimentação do primeiro conflito mundial, mas antes das necessitadas populações do planeta (*OTP*, 12, 1993: 172). Só também nesse sentido —o do equílibrio do moderno e, afinal, o de uma racionalização dos esforços do homem e da mulher— se pode entender que o enunciador do livro de 1945 declare a sua confiança na democracia político-social, quer dizer, num regimen que alie o pluralismo ideológico à justiça económica (1945: 252).

Esta posição de Pascoaes, reforçada nesses anos pelo apoio à candidatura presidencial de Norton de Matos, vem de novo reiterar a demarcação profunda que separa a sua pessoal cosmovisão político-social, muito marcada por uma concepção democrática da política e da sociedade, onde vivamente cachoa o municipalismo federativo dos tempos da Renascença Portuguesa e o libertarismo kropotkiniano dos tempos do jornal *A Vida* (1904-1909), das mundividências estatais autocráticas e

modernamente totalitárias em que o século XX foi pródigo. O que interessa, a nosso ver, sublinhar nesta posição do enunciador de *Santo Agostinho*, esteio de qualquer interpretação séria de Pascoaes, é, por um lado, o seu bem demarcado afastamento dos totalitarismos mais em voga, tanto à direita como à esquerda, no período que se seguiu ao cataclismo europeu de 1914-1918, e que foram muitas vezes o comprometido reduto tanto de modernismos insolentes e escandalosos como de anti-modernismos altivos e reaccionariamente aristocráticos, indisponíveis ambos para o diálogo e a tolerância, e, por outro, a sua anuente abertura ao adverso, bem nossa conhecida, e que contraria a ideia, afinal muito sergiana, de uma solidariedade natural entre industrialismo e liberdade política. Pascoaes pôde defender, e sempre consequentemente, uma concepção pluralista da política, apontando o interesse fecundo de uma tensão entre ideias diferentes e contrárias, sem necessariamente defender que esta só podia existir em correlação com o desenvolvimento do modelo industrial, —pelo menos, na sua forma mais agressivamente selvagem de então. Pascoaes, sem nunca ter deixado de aprofundar o pluralismo ideológico e a liberdade política, que desembocaram no democratismo declarado do livro de 1945, afastou-se, porém, do gigantismo do modelo dedesenvolvimento económico industrial, progressivamente absorvente, procurando um outro figurino, de tipo ruralista, mais estável e modesto, conciliando actividades industriais e artesanais. Fê-lo, em consonância com a índole reformuladora do ecologismo social dos dias de hoje, não em nome de qualquer princípio tradicional, autoritário ou hierárquico que estaria a ser, perigosamente, subvertido pelo industrialismo, mas a pensar antes nas medidas anti-democráticas de excepção, de que os totalitarismos políticos eram um epifenómeno, e nas rupturas ambientais que o complexo industrial-militar, pela sua delicada e concentracionária natureza, podia, irreparavelmente, estar a provocar na natureza e na sociedade.

É esta procura de alteridade para as grandes concentrações urbano-industriais, feita para favorecer a vida e o desenvolvimento da própria liberdade social, e não para a paralisar, que constitui, como em nenhum outro autor português do seu tempo, a actualidade da questão do moderno em Pascoaes.

6.3.3. Uma Rede Inconclusiva

O livro de 1945 não tem, como dissemos, história. Tem, contudo, rudimentos biográficos, que dizem, compreensivelmente, muito mais respeito ao Agostinho maniqueísta (1945: 220-221), apelidado pelo enunciador de "*Schopenhauer do século IV*"(1945: 271), que ao Agostinho católico, quase de todo eliminado. O retrato físico de

Agostinho, e mesmo assim mais convincentemente tentado que realizado, só nos é dado no capítulo vigésimo primeiro do livro (1945: 273). O seu carácter condicional e conscientemente imperfeito ou incompleto –"*Devia ser moreno (...)*"— reforça muito a voz da instância enunciadora, a que, afinal, melhor nos aparece retratada no lanço. Um aspecto da vida pessoal de Agostinho a que o livro alude por repetidas vezes é a sua conversão (1945: 99, 105, 281, 309, 311), mas também aqui, dada a estratégia usada (questionar essa conversão a partir da enunciação), somos muito mais confrontados com o que o enunciador pensa dessa conversão que propriamente com a sua dramatização. Não interessa ao enunciador do livro informar-nos como foi a conversão de Agostinho, mas antes apreciar essa conversão com as suas próprias ideias, a de incerteza e a de relatividade. Ambas põem, desde logo, em causa o Agostinho dogmaticamente católico-romano. No fundo, a posição do narrador da conversão do autor das *Confissões*, ainda aqui mais enunciador que narrador, resume-se à seguinte situação embaraçosa: quem pode garantir que a posição do Agostinho católico é mais verdadeira, mais interessante e mais pertinente que a do maniqueísta ou livre-pensador. Pergunta o enunciador: "*Quem muda de crença, por imaginar que estava em erro, como pode confiar no seu critério? Quem se enganou, não voltará a enganar-se?*" (1945: 99). O relativismo entre o católico e o maniqueísta não serve apenas para problematizar o caso do Santo romano, mas o de todas as crenças, nem absolutamente verdadeiras nem absolutamente falsas de um ponto de vista objectivamente imparcial. De novo, o enunciador nos coloca ante uma situação perturbadora: como se pode aceitar como verdadeira uma crença, aceitando outra como falsa? Daí não haver, para ele, crenças verdadeiras ou falsas, mas apenas fracas e fortes (1945: 105).

Mónica, mãe de Agostinho, e personagem absolutamente indispensável numa biografia do Santo, participa também, a partir do ponto de vista do enunciador, muito mais da enunciação que da história. Tudo o que ao enunciador interessa de Mónica, também ela santificada pela Igreja de Roma, são, ainda, os seus erros e pecados. A constatação de que o mais belo de um santo são os seus fracos (1945: 289), que muito nos ajuda a compreender a natureza hagiomáquica de um livro como *Santo Agostinho*, aparece justamente a propósito de Mónica e da única dramatização em torno da sua figura. Trata-se de contar a queda da mãe de Agostinho pelo vinho, a ponto de uma criada lhe chamar, recriminatoriamente, "*bêbeda*", o que leva o enunciador a alegar, acentuando de novo a relação do enunciado com a enunciação, o valor humano do pecado. Interessa sempre ao enunciador reduzir ao mínimo a informação sobre figuras como Mónica e Agostinho, pois o que manifestamente lhe interressa não é

essa informação em si, mas as conclusões que sobre ela pode tirar, e restringindo-a, mesmo assim, a aspectos muito parcelares da vida dessas duas figuras, que são os mais errantes e pecadores.

A constante e muito absorvente presença do enunciador do livro de 1945 deixa-o à partida em excelente posição para uma dramatização da sua própria história pessoal, ao modo do que vimos acontecer nas duas restantes hagiografias, e que só não é mais extrema no livro de 1945 devido talvez ao seu carácter enunciativo e não narrativo. De qualquer modo, existem passagens no *Santo Agostinho* que comprometem dramaticamente o seu enunciador, até enquanto autor empírico do livro, com vera tinta autobiográfica, como por exemplo quando se fala de um "*simples Pascoaes, mísero cão só osso e sem um osso, a uivar heresias na solidão*" (1945: 192), excelente retrato a frio da voz hagiográfica de Pascoaes, muito concordante, afinal, com o primeiro e cortante relâmpago do livro, "*Nasci para flagelar os Santos*", também ele uma forma evidente de teatralização da voz do enunciador. Um curto episódio relativo ao seu tempo juvenil de Coimbra, com alusão a eventos passados entre um jovem poeta e o então conhecido editor França Amado (1945: 172), inserta-se também nesta zona de dramatizações pessoais da voz enunciadora, aproximando-se das menos ideáticas encontradas no *São Paulo* com a evocação ninhega e intimista da casa, e no *São Jerónimo* com a remembrança, não menos interior, da infância aldeã e campesina

6.4. A Não-santidade da Santidade

As vidas de santos de Teixeira de Pascoaes —que é razoável considerar em número de três, visto a hagiomaquia de 1945 ser uma hagiografia negativa, além do mais absolutamente esperada— apresentam coisas em comum, em primeiro lugar um aparatoso modo de enunciação, com uma entrançada e labiríntica complexidade de tempos e de lugares, e mais ainda de opiniões. Mas elas apresentam também entre si marcantes diferenças significativas, sobretudo quando pensamos que nas vidas de Paulo e de Jerónimo há ainda lugar, mesmo que modesto, para a história e as suas categorias, enquanto na de Agostinho, escrita no revérbero do incêndio desarrazoado de *Duplo Passeio*, a história é integralmente eliminada a favor de um discurso enunciativo, que, robustamente, remata o dos dois livros anteriores, e ainda o do livro de 1942 (9). Este, não tomando por acção a vida de um santo mas antes uma viagem de automóvel a Trás-os-Montes, foi escrito na mesma época das hagiografias, mostrando no seu caroço —quer discursivo, quer activo— as mesmas incidências temáticas

daquelas, principalmente o problema da relação de Deus com Deus, quer dizer, o da não-santidade da santidade. Este problema é, afinal, em Pascoaes, muito mais que isso, pois cinge, com valor epistemológico, a ciência constituída.

As vidas de santos dePascoaes têm uma unidade própria de significação, constituindo, dentro da obra do autor, um *edifício* autónomo. Se aceitarmos que este capítulo do muito extenso labor escrito de Pascoaes pode ser traduzido por esta metáfora arquitectónica, necessário nos é então pensarmos que se trata de *edifício* com três andares, construídos mais segundo uma linha simbólica que lógica. Nesta ordem, o *São Paulo* é a hagiografia mais celígena, aquela que corresponde ao tecto da casa, o *Santo Agostinho* a mais térrea, e o *São Jerónimo* a intermédia, com ponte de passagem para as outras duas. A celígena marca da primeira biografia de Pascoaes foi bem captada por Albert Vigoleis Thelen quando a intitulou em alemão de *Paulus der Dichter Gottes* ("Paulo, o Poeta de Deus"), aproximando-a o mais possível do divino. Neste sentido, o *São Jerónimo* é o livro mais humano e o de 1945, com o seu carácter hagiomáquico, a sua alma terrosa e subterrânea, onde se sente já ridentemente estalar o lume dos infernos, é o mais diabólico, o que mais longe está de Deus, se este não for também o Diabo, como em Pascoaes, afinal, tantas vezes acontece. Daí uma paradoxal reversibilidade destes três andares, sobretudo, entre o mais baixo e o mais alto, sem dúvida os mais instáveis e revertíveis. Podemos ainda, desde que não percamos de vista a índole reversiva de todo o edifício hagiográfico, organizar os livros mediante cores, cores que nos dão hermeneuticamente a ver a unidade e a diferença dos três mundos em confronto —céu, terra e inferno—, e que vão do azulíneo etéreo que legenda o âmago de *São Paulo* ao denso e terroso magenta que se espalha pelas escaldantes, vulcânicas páginas do *Santo Agostinho*, passando ainda pelo actínico alaranjado que deslumbradamente se exala, num hausto longo, da escura furna do *São Jerónimo*.

Notas

1. Quando se fala de complexas e labirínticas relações da enunciação com o enunciado nos trabalhos hagiográficos de Pascoaes é necessário atender que em qualquer biografia a escolha do biografado compromete, desde logo, um perfil de ideias para o biógrafo, mais que não seja a partir da forma reservada e fria ou não com que tal figura é tratada. Pode dizer-se que a caracterização do hagiológio dePascoaes é feita maioritariamente a partir do princípio de incerteza, com a consequente valorização do erro e do pecado, o que levará fatalmente às audazes afirmações negativas do livro de 1945. Daí os santos de Pascoaes, numa vasta galeria que começa em Maria

Madalena e acaba em Teresa de Ávila, serem pecadores, posto que compungidos. Todos eles são, de uma maneira ou de outra, fautores de faustosos pecados que muito interessam o Pascoaes sem dogmas nem certezas. Na hagiografia dedicada a Paulo percebe-se como, desde o princípio, a literatura hagiográfica de Pascoaes está votada à sua negação hagiomáquica. A personagem que nela melhor aparece caracterizada, depois do Apóstolo, é Nero, cuja cumplicidade com Paulo, ao nível do erro e do pecado, é evidente. O primeiro encontro, no livro, com o filho de Agripina mostra-nos bem a velada mas bem real compreensão que o narrador sente pelo matricida imperador (1984: 218-219), visto decerto como encarnação prévia do espírito napoleónico, que tanto depois o há-de entusiasmar, como santo diabólico, na longa e electrizante biografia que lhe dedicará, como, de resto, já arrebatara o Nietzsche ateoteísta. Esta inelidível simpatia por Nero (1984: 229-230), ligada à compreensão dinâmica do erro e do pecado na conquista de mais virtude ou verdade, não é desfeita pela sua associação a uma modernidade agressiva, pois também esta não está, na tribuna de Pascoaes, condenada ao aniquilamento sem lembrança, mas apenas à sublimação, e sublimação mais relampeante que progressiva, mais intantânea que diacrónica. A importância de Nero no *São Paulo* é ainda atestada pelo facto de, numa narrativa tão pouco dramatizada, ele comandar o ponto de vista dos acontecimentos, pelo menos, uma vez (1984: 233). O indesmentível interesse de Pascoaes por uma figura tão monstruosamente deformada como a de Nero pode ser vantajosamente posto em paralelo não só com a sua curiosidade nietzscheana por um Napoleão, mas também pela simpatia muito mais irracional de autores como Artaud —outra das estrelas da muito obscura e agónica constelação moderna de Pascoaes— por uma figura como Heliogábalo, também ele imperador romano (218-222) e bebendo até ao excesso a loucura cruel das suas devassidões. O que está em ambos os momentos em causa é o desmando criador de uma loucura, que, apesar de ter perdido, toldada pela cegueira do caos, a sua infantil e visionária inocência, não deixa de se poder associar ao temeroso excesso de confiança do Doido que, na curta narrativa em verso de 1912, converte, surpreendentemente, a ossuda e cadavérica figura da Morte em calipígia e sumarenta flor de Vida.

2. O sistema de pensamento do narrador de Pascoaes, em primeiro lugar do seu narrador hagiográfico, não comporta exclusões e intolerâncias. Seria uma falha na apreensão do seu perfil pensá-lo como incompatível com a cultura pagã greco-latina, em especial da que foi contemporânea de Paulo. Refiro-me particularmente ao estoicismo de Séneca (4-65), cuja virtuosidade, sabedoria e individualismo, talhados todos na angulosa e rija pedra ibérica, mesmo que de uma Ibéria banhada pela luminosa doçura meridional de um Mediterrâneo manso e doméstico, não andam longe do que encontramos em Pascoaes, sobretudo do Pascoaes inquieto, nada hagiolatra, comprazendo-se nas contradições, e cuja única certeza é a tolerância moral para com todas as fórmulas, teorias, hipóteses e verdades. Neste sentido, o retrato do narrador hagiográfico de Pascoaes, responsável por vidas de santos que são mais hagiomaquias que hagiolatrias, aproxima-se de certas criações

pagãs, mormente das do estoicismo e de sua estirpe pitagórico-cínica, que muito têm a ver afinal, na sua escatologia própria, com a metempsicose e o eterno retorno, tematizações típicas também da obra do autor de *Regresso ao Paraíso*. Estamos convencidos de que, na linha de uma hagiografia negando-se a si mesma, se pode ver no Paulo de Pascoaes, um Paulo estóico, acreditando mais no homem que em Deus, e cuja ideia de salvação não era um dogma cristalizado mas uma esperança intuída no mundo moral do homem e vivida enquanto tal.

3. Podemos vincular a voz hagiográfica de Pascoaes a toda uma vastíssima rede de autores e de textos, tendo em comum uma perturbante noção do moderno e uma disposição de inquirir as suas insuficiências mais evidentes, as suas ingenuidades mais cândidas e crédulas, e até as suas perversões mais incontroláveis. Aos muitos autores e aos muitos textos já citados desta obscura constelação, podemos acrescentar o Oswald Spengler não tanto da filosofia da decadência em si, concebendo um futuro técnico-imperial para o Ocidente, o Spengler cesárico e teutónico do socialismo prussianizado, mas o da auscultação da técnica, o Spengler muito mais desencantado e universal de *Der Mensch und die Technik* (1931; intr. e trad. port., Luís Furtado, 1980). Outro contemporâneo cuja problemática, sempre muito prudentemente reservada ante a técnica e o papel da ciência nos seus desenvolvimentos sociais, se aproxima das inflexões críticas do Pascoaes hagiográfico é o Aldous Huxley de *Brave New World* (1932), livro onde o aniquilamento da individualidade do homem aparece dependente da excessiva tecnicização do mundo. A proximidade das inquietações pascoaesianas dos medos de Huxley leva-nos ainda a ter em conta as referências religiosas deste último, também elas muito tolerantes, dentro de um sincretismo entre Oriente e Ocidente, que acabou depois, já em plena Era nuclear, com o livro *Doors of Perception* (1954), por desaguar numa metaquímica com deslumbrado e entusiástico recurso aos alucinógenos, que não é completamente despropositado associar ao nomadismo psíquico de *Duplo Passeio*.

Outra estrela deprimeira grandeza desta plêiada é a Marguerite Yourcenar de *Les Yeux Ouverts* corroendo, com a perplexidade da sua obra limpidamente negra, todas as brancas e afirmativas certezas intransigentes, em primeiro lugar as que se ligam hoje ao progresso e aos seus novos e indiscutíveis dogmas. A inquietação e a incerteza de todos estes enunciados relativos ao moderno encontram ainda paralelo na interrogação com que S. Freud termina o seu *Mal Estar na Civilização* (*Das Unbchagen in der Kultur*, 1930). A situação que o moderno ocupa na literatura hagiográfica de Pascoaes, triturado sempre pelo princípio da incerteza, reforça ainda o cotejo que encontrámos, a propósito do livro de 1942, entre o ateoteísmo e a ateologia de Bataille. Agora, com a hagiomaquia, a aproximação fica ainda mais fortalecida. Finalmente, a muito tentadora aproximação da estética das hagiografias com a do expressionismo pictural e poético, a partir da tematização do desamparo do homem urbano-industrial, pode alargar-se significativamente ao expressionismo musical, sobretudo o de John Cage. A principal categoria musical deste é a

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

indeterminação, que nele é expressão de uma tentativa de captar recônditas e desconhecidas aptidões musicais, na linha do dodecafonismo de Arnold Schoenberg. A peça mais indeterminista de Cage é *4' 33"* (quatro minutos e trinta e três segundos, 1952), em que os músicos ficam sentados em silêncio; a música são os barulhos da sala e a propositada ausência dos músicos. O lado indeterminado da música é, assim, o silêncio, como o lado indeterminado das hagiografias de Pascoaes é a sua enunciação, por vezes, puramente verbal. Na última delas, o texto adere mesmo por completo ao discurso e ao seu factor imprevisível, mostrando, em todo o seu esplendor, e sem qualquer dura artificialidade, uma narrativa silenciosa. Este processo tem muito a ver com a libérrima neutralização de um Cage, mais outra esfusiante pérola do colar onde brilha o Pascoaes moderno.

4. As convergências de Pascoaes e Unamuno foram admiravelmente tratadas ou retratadas pelo artista corunhês Álvaro Cebreiro (1903-1956), numa caricatura publicada pelo jornal madrileno *El Sol* (1924?), e de que ficou sugestiva alusão numa carta de Pascoaes a Cebreiro com a data de 12 de Setembro de 1924 (1994: 16). O trabalho de Cebreiro parece-nos a mais expressiva apreensão das tendências comuns dos dois escritores ibéricos, condensando nos seus seguros traços negros e espaços brancos o valor de um símbolo. Este muito significativo trabalho foi superiormente comentado por Joaquim de Montezuma de Carvalho que o deu pela primeira vez a conhecer em Portugal na primeira edição do *Epistolário Ibérico* (1957). Diz ele: "*(...) num só corpo, fundidos entre si, num preto ibérico como a pele de um touro, os dois vultos amigos de Pascoaes e Unamuno enlaçados.* " (1994: 36).

5. O narrador hagiográfico de Pascoaes, que numa leitura superficial do *São Paulo* ainda podia passar por mostrar muito poucas simpatias pelo epicurismo e pelo estoicismo, exibe, sem qualquer ambiguidade, no *São Jerónimo e a Trovoada* o seu devotado e inequívoco interesse pela cultura clássica. Essa preocupação é conforme ao muito sincero protesto que ele faz no livro contra o ódio à cultura antiga que o cristianismo medievo se preparava para atiçar, levantando insaciáveis e tenazes labaredas que devoraram, durante séculos, homens e livros. Foi esse incêndio de ódio, —que lavrou depois com particular violência, por instigação de insofridos e sanguinolentos cruzados, nas terras iberinas—, que levou o imperador romano-cristão Justiniano a encerrar a escola filosófica de Atenas, onde todas as grandes correntes de pensamento da tardo-helenidade, incluindo a cristã, se encontravam representadas. O comentário de Thomas Mann sobre o *São Paulo* de Pascoaes nos seus *Tagerbücher* (Olívio Caeiro, 1990: 39), declarando admirar mais Júlio César que Paulo, só se compreende à luz de uma leitura demasiado rápida e incompleta dos valores hagiográficos de Pascoaes. O autor português reconheceu a vantagem e o valor da cultura greco-latina. Perguntamos mesmo se não é possível encarar o livro de 1945 como um daqueles que

defende a superioridade da cultura clássica, seio de heresias e de livre-pensamento, em relação à dogmática cristã medieval?

6. Já depois de composta esta parte do trabalho, veio a lume a segunda edição do *Santo Agostinho* (*OTP*, 14, 1995). Trata-se de uma edição prefaciada e anotada por Pinharanda Gomes, com o texto ortograficamente actualizado, o que não acontecia com a reedição, de 1984, de *São Paulo*. Mesmo assim —devido a algumas infidelidades de translação, que amortecem, irremediavelmente, o impacto da reedição (cf. 1945: 289-290; 1995: 312-313)— preferimos, neste caso, continuar a citar pela primeira edição do livro.

7. Alguma coisa adianta saber, a propósito do carácter não narrativo do *Santo Agostinho*, que numa versão manuscrita anterior, provavelmente a primeira, conservada até hoje no espólio do Poeta em caderninho de capa rija, o livro se chamava *O Bem e o Mal (Comentários às* Confissões *de Santo Agostinho)*, e tem a data final de 22 de Outubro de 1942, vizinha afinal da da publicação de *Duplo Passeio* e ainda da de *O Penitente*. Esta chamada de atenção para título anterior de *Santo Agostinho*, porventura o seu título primitivo, ajuda-nos a perceber como na sua origem o livro nem pretendia sequer o estatuto de texto narrativo-hagiográfico, mesmo que logo dissesse, numa versão ligeiramente diferente da que depois haveria de prevalecer: "*Como vê caro leitor, nasci para flagelar os Santos.*" A irmã de Teixeira de Pascoaes, Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos, discorrendo no seu límpido e muito útil livro de memórias sobre o labor do seu irmão, pronunciou-se do seguinte modo sobre a forma como ele trabalhava as biografias: "*Pascoaes, passava as biografias a limpo três vezes e só depois é que as publicava.*" (1971: 64). A versão anterior do livro de 1945 tem o aspecto de uma matriz, que foi depois desenvolvida e preenchida. De qualquer modo, parece-nos que todos os grandes núcleos de significação do livro depois vindo à luz se encontram já na versão de 1942. A de 1945 procedeu a desenvolvimentos do texto hoje conservado em manuscrito, mas há transparência entre as significações das duas versões, embora haja clara divergência no modo de as formular. O que me parece individualizar a formulação do texto de 1942 é uma significativa presença do J. deMaistre, autor de *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, de que em 1945 apenas sobreviveu expressiva mas ligeira declaração do enunciador, e ainda de Schopenhauer, de que também pouco sobreviveu na versão definitiva. Em 1942 o autor de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*O Mundo como Vontade e como Representação*, 1819) era para o narrador "*uma das mais belas almas religiosas do mundo, das que trilham a estrada de Damasco e não das que estão sentadas no trono episcopal de Roma*" (p.41), enquanto em 1945 é, simples mas significativamente, posto em analogia com o Agostinho maniqueísta. Aluda-se, na versão de 1942, à crítica da tradução portuguesa das *Confissões* de Agostinho (aparecida, no Porto, em 1941, e da responsabilidade de dois jesuítas bracarenses, António Ambrósio dePina e J.

Oliveira Santos), que desapareceu da versão final do livro ou foi substituída por um singelo aviso sobre a sua dificuldade. E é de referir ainda a passagem sobre a "*catástrofe actual que é ainda a de1914* " (p.6), que deu depois, em 1945, as humoradas, mas muito magoadas, críticas ao feitio mais calamitoso do moderno.

8. Impressiona na leitura do *São Paulo* pelo seu tradutor alemão, Albert Vigoleis Thelen, leitura que se encontra nas páginas da sua autobiografia romanesca *Die Insel des Zweiten Gesichts* ("A Ilha da Segunda Face", 1953, Livro IV, cap. XXIII), o heretismo viril e desassombrado captado no livro, mesmo sabendo que o cartão de visita que o convidou a entrar no livro de Pascoaes foi o grito unamuniano do prefácio da edição barcelonesa. O que se sublinha na leitura de Thelen é o facto dele ter lido o livro de 1934, ainda tão carregado de uma nostalgia do sagrado paleo-cristão, a partir de categorias que serão depois as do ateoteísmo, e ateoteísmo como vazio teológico, indeterminação e até experiência da negação levada até às suas últimas e mais inauditas consequências, que são, como se sabe, o Deus in-capaz de ser (para si), o Deus ateu. Toda a nostalgia de um meso-cristianismo torna-se, então, nesta percepção teológica do Nada, declaradamente irrisória, porque a experiência de que falamos, ao modo da saudade, é invulnerável a um desejo de regresso ou de progresso. A tensão ateoteísta ou saudosa é relampeante, instantânea e contraditória. Veja-se o que Thelen diz do *São Paulo.*

"*Li a obra num comboio, o que raramente consigo fazer com um livro, e praticamente nunca quando se trata de um com tema religioso. Problemas que me preocupavam desde há anos, coisas para além das ultimas coisas, eis o que via abordado numa língua fascinante, muitas vezes obscura e muitas vezes pobre: o pecado de Deus, a renovação do mundo, a consubstancialidade do crime e da salvação, o homem não como pecador mas como pecado, e, na continuação lógica deste pensamento que me é familiar, a teologia e os teólogos como coveiros deDeus; a realidade como provinda do templo mágico da ilusão; e o carácter ilusório de qualquer tradição histórica, o Mysterium tremendum ao lado da tremenda... (...)*

(...) Notei também que a versão espanhola não podia ser exacta em todos os pontos, que ela não atingira o alvo, salvo pensando que eram as minhas interpretações antecipadas que eram inexactas e passavam para além do alvo. Uma comparação posterior dos dois textos mostrou-me que eu estava na pista correcta."

("*Ich hatte das Werk in einem Zuge ausgelesen, was mir selten bei einem Buch gelingt, ind am wenigsten, wenn die Thematik religiös ist. Probleme, die mich seit Jahren bewegten, Dinge jenseits der letzten Dinge fand ich angerührt in einer faszinierenden, oft dunklen, oft armen Sprache: die Gottessünde, die Welterneuerung, die Einsheit von Verbrechen und Erlösung, der Mensch nicht als Sünder, sondern als Sünde, und , in der logischen Weiterentwicklung dieses mir*

vertrauten Gedankens: Theologie als Totengräbertum Gottes; und die Illusorische aller geschichtlichen Überlieferung; und das Mysterium tremendum neben der Tremenda... (...)

(...) Auch merkte ich, daB die spanische Fassung nicht überall "stimmen" konnte, nicht ans Ziel gelangt sei, es sei denn, meine Vordeutungen stimmten nicht und schössen über das Ziel hinaus. Ein spätere Vergleichung der Texte belehrte mich, daB ich auf der richtigen Fährte war." (1992: 838-839).

A feição celígena ou azulina do Paulo de Pascoaes (Thelen fala de um "*Pascoalinischen Paulus*") tem assim um grão terroso, turvo e escaldante como brasa, que o aproxima da mais rúbida e bruna das hagiografias do autor, quer pelo processo fortemente discursivo do livro, quer ainda pela abertura mística ao ateísmo, que mostra, nos intervalos de um discurso ainda muito marcado pela melancolia da perda do sagrado, um vazio teológico pleno, silencioso e transparente. O facto de Thelen só ter publicado a sua saga em 1953, quando era já possível ter uma visão diacrónica e retrospectiva do ateoteísmo de 1942 e de 1945, não nos parece anular o sentido premonitório e antecipativo da sua leitura do *São Paulo*. A chave para uma tal antecipação é-nos fornecida pelo seu próprio autor: a sua profunda familiaridade com o pensamento da ausência teológica, o que não admira em escritor que bebeu o leite das ideias em Schelling, Schleiermacher e, sobretudo, em Schopenhauer e Nietzsche. Sabendo que Thelen se refugiou com a sua companheira em Pascoaes a partir de 1939, onde viveu até 1947, podemos então surpreender o espaço intermédio que se veio decisivamente intrometer entre as duas primeiras hagiografias de Pascoaes e a última. Esse espaço, muito marcado pela morte nietzschiana do Deus lógico-moral, tão feudal como burguês, tão teocrático como humanista, tão guerreiro como comerciante, insinua-se, claramente, nas dobras mais secretas e recuadas de*Duplo Passeio* e de *Santo Agostinho*, aquelas onde a abundância de linhas e de cruzamentos da cornucópia se torna mais fecunda e cerrada. A topografia que está aqui em causa é, pelo que formula de indecisão e instabilidade, das mais complexas redes cartográficas da modernidade, uma modernidade, evidentemente, depurada das suas tentações totalitárias e que só se abre nos seus próprios intervalos imperceptíveis. Daí, a sua recusa de afirmações categóricas e intransigentes, próprias de uma ontologia ostensiva e bem determinada, e daí a sua voluntária falta de visibilidade, num apagamento ontológico que tem sido, na sua deliberada obscuridade, equivocamente, ou limitadamente, interpretado como sobrevivência neo-romântica. Esta impossibilidade pascoalina de*ser*, nas suas motivações mais íntimas, que são as de um inquirir constante mas assistemático, brota, afinal, como desconstrução das várias linearidades clássico-românticas, mesmo (ou sobretudo) quando pretende fugir a ser modernista, do ventre mais resistente do moderno. Perceber a modernidade radical de Pascoaes é perceber o seu corrosivo e muito subtil trabalho de desconstrução, primeiro das linearidades teológicas e depois das ontológico-físicas. O que sobra em Pascoaes dessa desconstrução não é nenhuma reestruturação das certezas, num processo de substituição e reocupação, mas apenas um vazio, o do dizer

ateoteísta, alimentado, poderosamente, por um cruzamento secreto de linhas, e onde nem mesmo a eloquência de um luxo estilístico-verbal se faz presente.

9. A tendência discursiva que se nota na enunciação narrativa hagiográfica de Pascoaes, e que marcara já um livro tão antecipadamente advertido como *Livro de Memórias*, onde se parecem inscrever todas as grandes marcas estilísticas e narratológicas do Pascoaes ficcionista, encontrou depois um terreno propício na prosa portuguesa que se lhe seguiu, e de que ele foi, mais que qualquer outro, o inteligente precursor. O Pascoaes de *Duplo Passeio* foi considerado por Agustina Bessa-Luís, que ocupa a cumeada da ficção portuguesa da segunda metade do século XX, como o seu paraninfo nas letras portuguesas (*D.N.*, 2. 10. 1993). A declaração não é improducente e, por exemplo, o processo de dramatização do narrador em *Florbela Espanca* (1979) segue de muito perto o que encontramos na literatura biográfica de Pascoaes, com saltos significativos do enunciado para a enunciação (cf. 1984: 131). O processo não se encontra apenas em Pascoaes e Agustina. Um romance como *Aparição* de Vergílio Ferreira caracteriza-se por ser a história da própria enunciação do texto, muito mais do que a história dos eventos do enunciado. Tais processos de dramatização da enunciação e do narrador heterodiegético foram, na moderna literatura portuguesa, reinventados por Pascoaes, que os deve ter arrancado dos mais recônditos lugares camilianos, desempoeirando-os e restituindo-lhes uma nova dinâmica narrativa.

7. O ESPAÇO DA BIOGRAFIA

Consideramos dois livros, *Napoleão* (1940) e *O Penitente* (1942), dentro da literatura biográfica propriamente dita, cujo espaço tem fortes afinidades com o da hagiografia, que é uma biografia particular. Genericamente todos os grandes procedimentos narrativos que encontrámos na literatura hagiográfica de Pascoaes —importância do tempo da enunciação e dramatização algo inesperada de um narrador heterodiegético— se encontram também na literatura biográfica propriamente dita, posto o caso do *Santo Agostinho* seja, pelo radicalismo a que os levou, único, o que se explica por se tratar da derradeira experiência biográfica do autor. Além disso, também no plano das tematizações podemos encontrar afinidades entre os dois espaços em causa, seja por que as hagiografias tendam filosoficamente, desde o *São Paulo*, para a hagiomaquia, seja o que, veramente, interessa ao narrador de Pascoaes em figuras como Napoleão ou Camilo ser exactamente o mesmo que lhe interessa em Paulo, Jerónimo ou Agostinho, isto é, o drama religioso. Há um fio condutor entre a sua literatura hagiográfica e a biográfica. Veremos como este elo, que nos sentimos agora na obrigação de explorar, é também a ligação entre Paulo e Napoleão ou entre Camilo e Agostinho.

Dada a proximidade de processos e de temas pode-se então perguntar porque insistimos em tratar em capítulos separados a hagiografia e a biografia, a vida de santos e a de não santos. Parece-nos que a canonização oficial de Paulo, Jerónimo e Agostinho dá a estas três biografias uma unidade particular e até voluntária, bem como uma identidade própria e inconfundível, que exige um tratamento separado. Caso este não existisse estamos convencidos que o modo como, contraditoriamente, o narrador de Pascoaes trata a santidade, ressalvando mesmo a sua negação, se diluiria com muito mais facilidade. Falar do itinerário de um Napoleão ou de um Camilo, mesmo enquanto drama religioso, entre Jerónimo e Agostinho seria decerto contribuir para apagar as marcas da surpresa hagiomáquica, que, quanto a nós, deve ser realçada como uma das grandes tematizações da literatura pascoalina. A negação da santidade

em Pascoaes só se percebe enquanto mística muito particular, que vive sem má consciência o vazio teológico e a suspensão da verdade. Ora esta rasura de Deus é, como já se sabe, em Pascoaes, o seu próprio remédio. Além disso, ela é a garantia de uma percepção do Nada, não só como problema metafísico mas, sobretudo, como centro de plenitude religativa. O niilismo em Pascoaes acaba, em último plano, por ser sempre a impossibilidade do nada ser só nada, e do niilismo ser só niilismo. O que interessa, porém, vivamente reter desta forma de situar Deus, não é qualquer horizonte afirmativo para além da negação, mas apenas a sua própria insituação. Na mística de Pascoaes, quer dizer, na sua relação particular com Deus, não se pode determinar Deus. Tudo o que se pode fazer, ao modo de uma partícula na física quântica, é detectá-lo pelo sim ou pelo não. Ora esta forma de viver a ausência é não só o modo de elaborar uma experiência contra a tradição, como de viver o moderno, mesmo que esse moderno seja o do reverso. Aqui, nesta modernidade duradoura e sem idolatria, que consegue o milagre de suspender no seu avesso a sua visibilidade mais simplista e frágil, está, a nosso ver, já não só uma das grandes tematizações desta literatura como o coração mesmo do seu vasto macrotexto, a sua isotopia fundamental. Não cingir a literatura hagiográfica de Pascoaes numa cerrada cadeia de significações é diminuir a possibilidade de perceber o que nela, nesta isotopia do moderno, lateja de vida imorredoira. Tratar o espaço biográfico à margem do hagiográfico não tem a ver com a utilidade de uma arrumação, mas com um problema de significação. E isto, mesmo que uma parte importante desta tenha de ser arrancada ao entretecer de fios que contrastivamente ligam, em Pascoaes, a hagiografia e a biografia.

7.1. Três Rostos do Anticristo

Se atendermos que, no livro publicado em 1945, o narrador de Pascoaes considera a democracia pluralista o regimen político-social mais adequado à vivência social do homem (1945: 252), ideia que remonta aos tempos do municipalismo federalista da Renascença Portuguesa, podíamos aceitar a biografia dedicada a Napoleão como uma homenagem à Revolução francesa. O prefaciador da segunda edição do livro (*OTP*, 8, 1989), publicada no segundo centenário da Revolução, Fernando Guimarães, é, por exemplo, da opinião de que se deve ver uma continuidade entre os princípios democráticos da revolução de Agosto de 1789 e a acção de Napoleão (1989: XIII). O interesse de Teixeira de Pascoaes pela figura de Napoleão não reside, porém, nesta ligação, tanto mais que a sua concepção de democracia divergia,

radicalmente, da do corso. A deste existia como tolerada, arbitrária margem de um apertado e férreo centralismo, enquanto a de Pascoaes era consequência de uma radical incerteza ontológica, que não podia aceitar nenhuma posição como inquestionável e absoluta. Napoleão interessa Pascoaes pelas mesmas razões que Nero o tocou quando escreveu *São Paulo*. É como drama heróico, ainda profundamente religioso, especialmente no seu sangrento ateísmo de superfície, e não como exemplo político, que a figura de Napoleão o cativa. Trata-se pois de um Napoleão mais apócrifo que histórico, reinventado por homens como Carlyle ou Nietzsche. Isto não quer dizer que a história política do tempo, com todas as suas convulsões, não entusiasme o narrador de Pascoaes. Ela interessa-lhe, mas, como se pode ver logo no prefácio do livro (1989: 3-17), ainda como história religiosa do mundo. A Revolução francesa é vista, talvez em interacção com o que dela disse J. Michelet, na continuidade do cristianismo (1989: 5), uma continuidade a negro, mais negativa que positiva, justificando, assim, a ideia do narrador de que a História da humanidade é um drama que se compõe de uma sucessão de renascenças, por mais inauditas que elas sejam. Se a Revolução francesa e a liberdade revolucionária são a renascença do cristianismo, mas a sua renascença laica, Napoleão é, então, o herdeiro a negro, invertido e desdobrado, de Paulo ou de Cristo, um herói em sentido carlyleano capaz de representar, na positiva modernidade filosófica do iluminismo, alguma coisa do obscuro santo antigo. Do santo medieval passamos ao herói moderno, e de Cristo passamos ao Anticristo.

Napoleão é, assim, como herói, identificado ao Anticristo e é, enquanto tal, que ele interessa a Pascoaes. Do herói aristocrático de Carlyle e Nietzsche passamos ao Anticristo de Pascoaes, o seu Cristo cigano, com os lábios já, premonitoriamente, ébrios de sangue. Depois das biografias dos santos —Paulo, Jerónimo e Agostinho— temos, inevitavelmente, as biografias dos criminosos, Napoleão e Camilo. O primeiro é visto enquanto assassino, e o segundo como suicida. Porém, o facto de Napoleão ser o Anticristo não deixa de inocentemente o ilibar, pois para este narrador toda a santidade desagua no pecado e vice-versa. Se o melhor de um santo são os seus pecados, o melhor de um criminoso são os seus momentos de arrependimento ou de castigo, Santa Helena ou Ceide. O pensamento paradoxal de Pascoaes não foge a nada, e muito menos ao crime, que encara no mesmo tronco da santidade. O crime e a santidade são dois frutos da mesma flor. A fronteira entre os dois tem zonas ténues, de indiferenciação. É difícil determinar, em certos casos, onde começa a santidade e acaba o crime. O santo e o criminoso confundem-se um com o outro em certos momentos. Há criminosos que se confundem com santos, como Paulo lapidando

cruelmente Estevão e encontrando logo depois a sua estrada de Damasco, e há santos que, dificilmente, se distinguem de criminosos, como Agostinho tornando-se doutor da Igreja e condenando à morte Prisciliano. Assim, o crime pode estar tanto na base da santidade de um Paulo como do heroísmo de um Napoleão (1989: 11). Cristianismo e Revolução francesa voltam a encontrar-se como a sombra e a luz do mesmo objecto. As biografias dos santos são, em Pascoaes, solidárias da dos criminosos. A História da humanidade é sempre encarada como drama, e como drama religioso, mesmo quando os seus protagonistas trocam o espaço da tradição religiosa pelo da modernidade filosófica, o da santidade pelo da história profana. Também aqui, no coração do esquecimento, o que se encontra, como fonte perene da actividade universal, é o dinamismo dos contrários, "*uma contradição perpétua, um* Sim *e um* Não *em luta acesa*" (1989: 6).

Este cenário de ideias está muito próximo, afinal, da inscrição de um vazio ateoteísta na sua literatura hagiográfica. De alguma maneira, a hagiomaquia que se insculpe nas suas vidas de santos, como o contraditório horizonte mesmo da santidade, encontra agora a sua compensação no arrependimento que se talha, como sutura, na própria ferida do crime. Um tal cenário, esperadamente paradoxal, aprofunda-se, em novos desenvolvimentos, ao longo dos vinte e três capítulos do livro, onde a necessidade de contar a história da vida de Napoleão, num tempo de história de cinquenta e dois anos (1766-1818), não impede nunca o discurso do narrador. O papel de relevo do narrador e do seu discurso nesta biografia é reiterado pelo modo como ela nos é contada, afastando a intervenção directa das personagens, recusando o diálogo e o monólogo, quase inexistentes (1989: 173, 265, 314), e catapultando o narrador para uma privilegiada posição de relator. Ao contrário, porém, do que acontece em *Santo Agostinho*, o narrador de *Napoleão* não é um mero enunciador de problemas e de sugestões, quase sempre marginais à própria história do biografado. Ele empenha-se em contar-nos a história do filho de Letizia Ramolino, desejando apenas assegurar para si um ponto devista privilegiado, o de quem fala, para assim poder criar contrapontos enunciativos. Desse modo, se estabelece um equilíbrio entre história e discurso, narrativa e narração, exigindo uma leitura duplamente atenta, primeiro ao campo da ideologia própria de quem conta e fala e depois ao do desenho da história. Vejamos, para já, alguns dos aspectos do discurso do narrador, os mais ligados ao que acabamos de dizer.

7.1.1. Valores e Ideologia

A insistência no paralelo, ou melhor no elo de continuidade entre Napoleão e Paulo, que se justifica antes de mais por um rasgão inicial, não decorre da exclusiva natureza da história, marcada por crimes, arrependimentos ou castigos, mas das opções de ideias próprias do narrador, principalmente da sua convicção de que é necessário um novo princípio de identidade, em que A seja A e não o seja, o que dá que "*Paulo é o contrário de Napoleão, e, portanto, ou por uma virtude dos contrastes, é também Napoleão*" (1989: 76). Esta atenção ao paradoxo, que em Pascoaes é uma atenção à complexa dificuldade das coisas, uma atenção verbal, desenvolve-se depois em vários sentidos. Por um lado, como vimos, a Revolução torna-se contraditoriamente herdeira do Cristianismo, ligando o espaço profano e o espaço sagrado, quer dizer, a tradição religiosa e a modernidade filosófica. Por outro, é um acontecimento tão basilar como o regicídio de Luís XVI em 1793 pelo governo da Convenção que é sublimado a ponto de ser visto como o prosseguimento da história de Jesus no Gólgota (1989: 53). Nesta visão delirantemente metafórica, em que regicídio e deicício são postos em paralelo, não é só a madeira da cruz que é solidária da da forca ou da da guilhotina; ela é também recíproca da da figueira. Jesus dá as mãos a Luís XVI como a Judas. Santos e criminosos atraem-se mutuamente, e não existem uns sem os outros. O assassinato pode ter estatuto transcendente, e o próprio Deus tem necessidade dele. É o crime que garante a existência do mundo, mais que não seja como autosacrifício do próprio Ser divino. Em todas as cosmogonias religiosas o que parece estar na base da manifestação da vida é a morte de Deus, que na mística judaica, que aqui particularmente nos interessa, tomou o nome de *Tsim-Tsum* ou refúgio divino. A cruz é voluntária e o deicídio, mesmo antes dos teocídios modernos, por vezes inconsequentes ou cegos, já existia como categoria transcendente. Daí, a hierodula, a prostituta sagrada, ao serviço do templo, misturando o sagrado e a abjecção, e daí ainda a tradição que afirma Jesus ter acarinhado Judas sobre todos os outros discípulos. O assassinato pode ter um estatuto transcendente, indo buscar sentido ao sacrifício divino, mas só o tem pela consciência intrusiva do narrador. Para ele, o crime, esse crime que tem com o parricídio uma importância poética em Eurípedes e Sófocles e sagrada no *Novo Testamento* (1989: 98), está na base da vida universal, seja ela a de Paulo ou a de Napoleão, a santa ou a heróico-satânica. Para ele toda a vida, mesmo a melhor como a de Paulo ou a de Dostoievski, cheira a sangue, e a sangue derramado (1989: 142).

Os santos voltam a tocar os criminosos, estreitando os laços entre vidas desenrolando-se no espaço sagrado e no espaço profano. A força que está na base do pecado é a mesma que está na base da santidade. É uma força incoercível, desdobrando-se em direcções diferentes. Essas direcções acabam por coincidir no

santo no que ele tem de pecador e até de criminal, e no criminoso no que ele tem, tantas vezes, de arrependimento ou de, inocentemente, criador. Por isso "*o Anticristo é o contrário de Cristo: mas o afirmativo e o negativo são a mesma força misteriosa que nos alumia e fulmina*" (1989: 302). São, contudo, direcções diferentes e antagónicas, que nem sempre coincidem de maneira tão transparente. Pode mesmo pensar-se que o parricídio do Teatro grego e o deicídio da Religião hebraica, os dois grandes exemplos para Pascoaes de crimes contraditoriamente criativos, são para ele dois grandes momentos excepcionais que não põem em risco a necessidade de uma lei moral. Pascoaes gosta de trabalhar com as excepções, por ver nelas ultrapassagens das determinações e dos limites estabelecidos, mas nunca as toma decisivamente como modelos. Preza demasiado o erro para poder tomar a excepção como regra e como verdade.

De qualquer modo, as excepções justificam um relativismo e uma nova instabilidade do objecto. Este tem, pelo menos, a possibilidade aberta de superar a rígida posição em que o esperamos encontrar, e ser ele, o seu contrário e ainda o que está no meio entre ele e o outro. Estamos, novamente, ante o indeterminismo mais característico do narrador de Pascoaes, visivelmente de tipo "quântico", que se traduz pela recusa de ter certezas absolutas e inquestionáveis, anteriormente determinadas, preferindo antes, para cada coisa, uma margem de desconhecido e de flutuação. Se a atitude típica do narrador hagiográfico era recusar a ideia de uma crença indiscutível e de um teísmo rígido, apodrecendo para não se transformar, a do narrador de *Napoleão* é tender, naturalmente e sem constrições, para a relativização cognitiva de todas as questões, numa flexibilidade flutuante e numa aproximação atenta do princípio da incerteza. É preciso não esquecer que esta atitude levaria, pouco depois, à abertura indagadora de *Duplo Passeio*, onde se fala de uma negação afirmativa e de uma afirmação negativa que não dizem respeito apenas a um ateísmo criativo e a um teísmo diminuído.

De qualquer modo, mesmo em *Napoleão*, um livro pouco sujeito às derivações da história canónica, é fácil notar que uma das mais importantes e saborosas relativizações a que este narrador se entrega diz respeito às verdades que, tendencialmente, a partir da religião, frutificam. O processo desenvolve as principais intuições das duas hagiografias anteriores, e tende para o ateoteísmo (a)doutrinário de1942 ou 1945, em que a virtude e a crença aparecem valorizadas não a partir de si mesmas mas do pecado e da descrença. Deus, como força de excepção, não pode ter um lugar rigidamente determinado, ainda por cima pela vontade dos homens. A sua posição é flutuante e sobretudo contraditória. Ele aparece muitas vezes onde não o

atendíamos, e aparece até onde não aparece, quer dizer, nesse espaço intermédio e sem visibilidade, apenas intervalar e sem posição. É o espaço do ateísmo mais despercebido e neutro, aquele mesmo que recusa tomar posição, pretendendo roubar à negação todo o seu aspecto confessional ou contra-confessional. Repare-se como a propósito de um gesto mais inconveniente do Napoleão exilado em santa Helena —atirar uma chávena de café pela janela diante de Hudson Lowe, seu carcereiro—, o narrador nos expressa uma concepção indeterminadamente contraditória do divino. Diz ele : "*Nem há deus que não ofenda a sua própria divindade. E arrasta-se na lama. Qual é a virgem de Cristo que não beija o demónio, em sonhos?*" (1989: 315-316). Aqui, o que está em causa é ainda o eu e o outro, o afirmativo e o negativo, Deus e o Diabo, tudo realidades rigidamente posicionadas, mas já antes, sempre no digressivo discurso apotegmático da autoria do narrador, o que estivera em causa fora um Deus muito mais intersticial e indeterminado, um "*Deus ateu*" (1989: 252), que subsume tudo o que sobre ele se possa dizer. A aporia é valorizada como dificuldade e conflito, e a experiência mística neste livro volta a ser muito mais a da ausência de Deus que a da sua presença. Daí o deus ateu deste livro.

Sem a logofania do ateoteísmo, o narrador de *Napoleão* adianta, porém, um "*ateísmo religioso*" (1989: 82), onde se percebem todas as combinações dos contrários e as indeterminações do vazio teológico. As combinações são aquelas que, excepcionalmente, levam ao conúbio dos santos e dos pecadores, numa versão pauliniana-bonapartista (1989: 82), entre o religioso ateu (Paulo) e o ateu religioso (Napoleão), e as indeterminações são as que (não) encontramos na oscilação mesma destes lugares. A certeza teológica é suspensa e o vazio que dessa suspensão decorre é sustido, sem tentativa de ocupação contra-confessional, numa experiência não idolátrica, e por isso plena, do Nada. O que se faz, gritantemente, verdadeiro neste livro, com a indeterminação do crime e da santidade, é a impossibilidade do centro humano vir a substituir o centro teológico deposto. A nostalgia do sagrado em *São Paulo* autorizava-nos ainda a coar algumas lascas residuais de uma linguagem onto-teológica, que tanto se podia ligar ao destino messiânico do poema de 1911 como ao humanismo moral de *Regresso ao Paraíso*. Com o pauliniano-bonapartismo do livro de 1940 todos esses vestígios são, por um poderoso vento desconhecido, soprados para longe, suspendendo, decisivamente, a referência messiânica e o humanismo moral. *Napoleão* é, de alguma maneira, a primeira versão ou o primeiro rosto hagiomáquico de *Santo Agostinho*. O ateísmo divino suspende inevitavelmente a espera. Com ele a esperança messiânica deixa defazer sentido. O Teixeira de Pascoaes da literatura hagio-biográfica mergulha noutro espaço, sem referências conhecidas, que é preciso

construir pouco a pouco e, mesmo assim, na incerteza permanente do seu lugar. A pergunta a fazer é a seguinte: como *esperar* se a Providência desaparece? Que esperar do Nada a não ser nada, mesmo que esse nada seja tudo? Ante o nada, mesmo que um nada contraditório, que tanto tem de negação como de criação, o messianismo entra, necessariamente, em crise. Esta quebra não rasura, contudo, a ideia de salvação, uma ideia nuclearmente saudosa (cf. Carolina Michaëlis, 1914, cap. III). Só que a salvação deixa com o ateísmo religioso, uma das formas complexamente difíceis de saudade ou de vivência saudosa, de estar declaradamente centrada na espera, para passar a estar na própria experiência da negação ou, se quisermos, na de ausência, de resto, já tão querida da alusão messiânica do poema de 1911, onde a imagem perdida é, recordemos, integralmente revivida e não apenas desejada ou esperada. O mesmo se passa com o humanismo moral de *Regresso ao Paraíso*, cujo remate aludia já à inutilidade de boa parte dos esforços morais. Ante a percepção teológica do Nada o humanismo perde alguma da sua razão de ser, e sofre, inevitavelmente, uma mutação. Não é qualquer destituição que está em causa, mas a constatação de um vazio sem alarde nem bandeira. Não é só lugar de Deus que, como uma partícula quântica, é oscilatório; é o do homem que é, afinal, tão frágil e descontínuo como o d'Ele.

No livro de 1940 não é só o fenómeno religioso que é dissolvido como árido evento monódico, para depois ser vivido como combinação fecunda de contrários e vazio de si mesmo. É também o fenómeno patriótico que é desconstruído nas suas resistências mais rígidas e entorpecidas. Deus e a Pátria são realidades de sinal idêntico, "*virtudes cheias de calamidades*" (1989: 160) como diz o narrador, que precisam, por isso, de serem desmembradas, não tanto para serem destronadas e idolatricamente substituídas por outras dominantes, mais coetâneas com o espaço do moderno, mas para sentirem em si os efeitos de uma fragilização relativizadora. Isto que a princípio pode parecer ter um alcance insignificante, revela-se, no seu labor mínimo, muito mais arriscado que qualquer empreendimento revolucionário. Neste a posição do lugar, apesar da alteração do objecto, permanece inalterada, enquanto naquele é o próprio lugar que vacila, mesmo que o objecto aparentemente não mude. É verdade que Pascoaes continua a falar de Deus e de Cristo, ou, como acontece agora no livro de 1940, de Napoleão e do sentimento patriótico, mas fá-lo com tanta distância que o objecto muda necessariamente de categoria. Assim, temos as virtudes religiosas do ateísmo e as catástrofes ateias do teísmo, um criminoso santo como Paulo e um santo criminoso como Agostinho, mas temos também agora, com Napoleão, as formas catastróficas de patriotismo e as formas virtuosas de apatriotismo. O narrador tem bem consciência que existem formas virtuosas de apatriotismo e formas calamitosas de

patriotismo (1989: 162). Nesta volubilidade não é só o lugar de Deus que fica vazio, é o lugar da Pátria que se esgota. Se faz sentido, no livro de 1940, falar de um Deus ateu, faz também falar de uma Pátria apátrida. O patriotismo é tão paradoxal como o teísmo ou como a verdade, ou ainda como o apatriotismo, o ateísmo e o erro. Há em tudo um resto de inescrutabilidade, que tudo torna desconhecido e inesperado. Nenhuma verdade pode ser afirmativamente dita, à margem de qualquer inerrância. A verdade só pode ser dita debaixo da sua forma negativa, quer dizer, através do erro. Vacila tudo na sua identidade e o próprio lugar da tradição —onde se inscrevem todas estas tematizações de Deus, da Pátria ou da Verdade— se debilita, modernizando-se, e modernizando-se para além da modernidade.

Tocamos de novo as substâncias em fusão no coração da obra de Pascoaes, um coração vulcanológico e explosivo. É o Pascoaes do "Prefácio" ao *Santo Agostinho,* garantindo-nos a flagelação dos santos, ou seja, a ruptura com a tradição. Pascoaes não é um herdeiro, arrogante ou não, de ruínas, nem tão pouco um atormentado e meticuloso reconstrutor delas, mas antes um homem que, nascendo no meio da tradição, decide, falando a sua linguagem, entrar em ruptura com ela. O espaço da sua tradição é, claramente, o que se inscreve na extensão bíblica, do judaísmo de Moisés à palavra de Jesus, e o da sua modernidade não é o de um súbito, e muito menos involuntário, apagamento dessa memória. O espaço industrial não consome a memória da tradição em Pascoaes, como acontece na modernidade mais massiva e vulgar, mas é antes essa mesma memória que, bem ciente dos seus lugares, se rebela contra si mesma, não para se aniquilar, procurando substituir-se, mas para se apagar, num gosto de indeterminação e de suspensão. Este gosto, em última instância, não pactua com nenhuma posição, nem a favor nem contra. Interessa saber que Pascoaes continua a falar de Deus, da Pátria e da Verdade, continua mergulhado na tradição e nos seus pilares, mas interessa saber que a forma que ele tem de falar de tudo isso, postulando por exemplo o ateísmo de Deus ou o sinal apátrida da Pátria, não é a tradicional; está mesmo para além daquela modernidade que é simples intumescência da memória. Deus, Pátria e Verdade tornam-se de tal modo débeis no discurso de Pascoaes, que são, depois do seu crivo, irreconhecíveis. Tudo o que deles resta é um lugar sem lugar, um vazio assumido que não procura sequer um termo de substituição para o que, irrevogavelmente, acabou de se perder.

A literatura hagio-biográfica de Pascoaes, elegendo um espaço romântico-medieval, de Paulo a Napoleão, ou de Agostinho a Camilo, pode, num primeiro momento deleitura, induzir a falar de neo-romantismo, mas se por aí nos quedarmos esquecemos, enganadoramente, o mais importante deste seu espaço literário: o modo

não romântico como ele fala de tudo isso. A memória do arcaico em Pascoaes não implica necessariamente um contra-iluminismo, de tipo combativamente romântico, ainda que não carreie também consigo nenhuma diligência cega a seu favor. Pascoaes foge à posição, seja ela confessional ou contra-confessional, iluminista ou contra-ilumimista, preferindo-lhe a invisibilidade de um interstício indeterminado, aquilo que está entre o não e o sim. É esse espaço intervalar, entre a afirmação e a negação, que é moderno além do moderno. Pascoaes é, assim, o moderno contra o moderno ou o moderno além do moderno.

7.1.2. Personagem e História

É altura de falarmos de aspectos relacionados com a história, e do papel nela da personagem, afinal muito dependente ainda do discurso indirecto do próprio narrador. Há passagens nesta biografia que nos permitem pensar que a figura de Napoleão é encarada com as (in)características que definem o ateoteísta, a dúvida e a aceitação da verdade, pelo menos, da verdade negativamente dita, que há em todos os sistemas religiosos e mesmo até fora deles. Daí a "*crença descrente* " (1989: 72) com que o narrador o caracteriza aquando da campanha do Egipto (1798-1799), em que ele mostrou, segundo o narrador, respeito pelo islamismo, tornando-se, desse modo, simpático aos olhos das populações de Alexandria e Cairo. A mesma caracterização ambígua, entre a afirmação do divino e a sua negação, será feita depois, já na parte final da vida de Napoleão, aquando do seu exílio na ilha tropical de Santa Helena (1989: 320). De novo, aí o narrador volta a falar de um Napoleão consumido pela dúvida, dividido entre a crença e a descrença, humanamente contraditório. Consolida-se, por um lado, a ideia de que esta biografia é ainda, pelo menos para o narrador, o retrato de um drama religioso e, por outro, a ideia de que este Napoleão, assim dilacerado pela negação e a afirmação de Deus, é, na obra de Pascoaes, o primeiro rosto de um Agostinho maniqueísta e herético. A crença descrente de *Napoleão* vive já da inscrição do vazio teológico e da suspensão da verdade, numa extensão que neste livro se alargará, pouco depois, ao ateísmo religioso, ao niilismo sagrado e ao Deus ateu, percepcionado como vazio pleno. O ateoteísmo, como logofania reveladora deste espaço intersticial e contraditório, é-lhe imediatamente consequente. Há mesmo momentos em que o sentimos prestes a irromper, como aquele em que o narrador, a propósito da (não) religiosidade do velho Napoleão, manobra o discurso a seu favor declarando-nos que o ateísmo de Deus, ou a sua não existência, é que prova o seu teísmo, ou a necessidade dele existir (1989: 320).

O Napoleão do narrador de Pascoaes não é o ateu, flagelo da fé e da Igreja, o que foi acusado de jacobino e de revolucionário pelos aristocratas russos e pelo clero ibérico, mas também não é o Napoleão católico-romano, o papalino imperador, que fez a Concordata com o Papa Pio VII a 15 de Julho de 1801, restabelecendo a hierarquia eclesiástica, aceitando as ordens religiosas e reconhecendo, pelo menos teoricamente, o primado do Papa. O Napoleão de Pascoaes foge às duas classificações, situando-se contraditoriamente entre elas. Ele não é nem o jacobino, que incendeia igrejas e saqueia lugares de culto, nem o contra-revolucionário que os jacobinos acusam de ter traído a Revolução, obstruindo as perseguições revolucionárias ao clero e à nobreza e pactuando com Roma. Mais do que vacilar entre estes dois figurinos históricos, ambos verdadeiros, dependendo apenas do ponto de vista do observador, o Napoleão de Pascoaes, elegendo o drama religioso em vez do drama histórico, afasta-se deles. São figurinos frios, sem vida, que Pascoaes, mais interessado numa metafísica da figura, naturalmente abandona. Só os retoma quando eles coincidem com os interesses do seu próprio retrato. É o caso do Anticristo, hipocorístico vendeano atribuído a Napoleão, e que Pascoaes recupera não no seu sentido injurioso, mas num contexto alargado, que se cruza com a sua necessidade de traçar um retrato do conflito íntimo do corso, mesmo que distanciado e diegético.

Orelevo dado ao conflito íntimo da personagem não impede uma representação exterior, geralmente hiperbolizada, reflectindo-se na acção, que é febril, e isso mau grado as múltiplas interrupções que o narrador se dispõe a ocasionar, para nos fazer chegar a sua opinião sobre os eventos e ainda o modo pouco dramático como nos é contada a história. A variedade inumerável de espaços em que Napoleão se desloca depois do cerco de Toulon de 1793, bem como a avultada quantidade de acções históricas que pratica, pode ajudar a compreender o papel da acção nesta biografia de Pascoaes, cujo movimento contrasta, neste aspecto, com o equilíbrio parado do *Santo Agostinho.* Em *Napoleão,* apesar do modo distanciado e diegético de narrar e da constante intrusão do narrador na história, não podemos deixar de chamar a atenção para a importância que o enunciado tem neste livro, superior talvez ao da enunciação. O aspecto factual não aparece secundarizado, e a impressão que temos é que o narrador quer mesmo contar uma história, ainda que, paralelamente, nos queira dizer outras coisas, primeiramente falar da sua (não) concepção de Deus e do crime.

Esta importância do enunciado significa também, no livro de 1940, uma forte e hiperbolizada caracterização externa do protagonista. Referindo-se, por exemplo, à estatura de Napoleão diz o narrador o seguinte: "*Pequeno de estatura, não cabia debaixo do Arco do Triunfo (...)* " (1989: 26). As suas capacidades físicas são encaradas

de forma extraordinária, o que leva o narrador a dizer sobre o seu nascimento: "*Napoleão saiu do ventre de Letizia e de uma cratera acesa* " (1989: 232). O narrador de Pascoaes sente constante necessidade de traduzir em hipérboles a excepcional actividade física e intelectual do corso, em momentos diferentes como as campanhas de Itália e do Egipto, o governo do Consulado, a guerra com as principais nações europeias, o exílio de Elba ou o regresso dos Cem dias. Veja-se, por exemplo, esta afirmação sobre ele : "*Um gesto de Napoleão perturba os astros.* " (1989: 113). Esta hiperbolização, ligada a uma evidente admiração do narrador pela figura em causa, tem o seu momento de apogeu no passo da retirada da Rússia, depois de Outubro de 1812, quando o exército francês, quase desbaratado pelo frio, se arrasta pelas estepes geladas da Europa oriental. A primeira grande hiperbolização desta passagem refere-se ao próprio Inverno, encarado, de modo feliz e eficaz, sob a forma de um urso boreal de boca aberta, devorando insaciável cada noite um tributo terrível de sangue. A segunda refere-se ao Imperador francês, hiperbolizado sob a forma de um sol que reanima os seus homens (1989: 210). Do milhão de homens que Napoleão concentra na Primavera de 1812 entre as margens do Vístula e as do Nieman, entre a Polónia e a Rússia, vão sobreviver apenas umas escassas dezenas de milhares. Estes, segundo a visão hiperbolizante do narrador, devem a sua vida ao activo calor pessoal do Imperador. Os que sobrevivem marcham aquecidos pela sua presença irradiante e solar, de tipo estival e leonino. Esta disposição voluntariosa leva a rápidas sínteses do género: "*Aquecer e deslumbrar, eis o dom supremo de Napoleão.* " (1989: 27) O que se encontra nesta figuração poética, assim tão justa e apropriada, é a ideia do herói ser fonte de calor e luz, fonte natural e não mecânica, ideia que se encontra no Carlyle de 1841 (1).

A enérgica caracterização de Napoleão não nos deve apanhar desprevenidos em narrador que desde as primeiras páginas do livro nos avisa para uma concepção de História humana como drama que necessita de uma objectivação individual, criando, nesse espaço indeterminado, as grandes personagens ou os grandes actores dos factos históricos (1989: 4-5). Trata-se de uma concepção de História só na aparência romântica, com ligações pontuais à de Carlyle (2), porque no fim tudo isso se esboroa a favor de uma nova indeterminação. A objectivação da grande figura é, afinal, uma impossibilidade, ou, se quisermos, uma bela ilusão. Já no *São Paulo*, talvez o livro que mais se aproxima ao nível da narração do *Napoleão*, o cristianismo era o drama, o mundo romano a cena, e o Apóstolo dos gentios o actor e o fautor do drama em cena. Agora o drama é a modernidade filosófica ou a Revolução francesa, enquanto a Europa, como centro criador da iniciativa histórica, é o palco, e Napoleão o intérprete

do drama. A relação que se estabelece entre o livro de 1934 e o de 1940 é assim a que vai da branca inocência de uma tradição espiritual ainda possível, a bíblica, ao negro desamparo de uma modernidade sem ilusões, que deixa para trás de si as inexoráveis ruínas de um mundo abandonado e esquecido. Esse mundo é o da tradição espiritual bíblica, subvertido e revolvido pelo enciclopedismo científico do iluminismo, que começa então a erguer, freneticamente, no lugar da paciente cidade bíblica, as ruidosas e amnésicas cidades do futuro. Pascoaes aceita, pacificamente, essa metamorfose do mundo, mas parece, premonitoriamente, contemplar as ruínas desse novo mundo, também ele inevitalmente sujeito a convulsões. Curiosamente, o Pascoaes de *Napoleão*, como o de *Santo Agostinho*, é mais um contemplador das ruínas do presente e do futuro, que das ruínas do passado. A loucura napoleónica parece ser o primeiro grande momento de crise do iluminismo, arrastando no seu turbilhão uma massa convulsa de homens, que, irracionalmente, se precipita como uma horda primitiva, na destruição e na morte. O segundo grande momento desse espasmo são as duas grandes guerras mundiais do século XX, sobretudo o cataclismo da segunda, onde muitas das pacientes ilusões tecidas em torno da moderna cultura tecnológica e bélica baquearam, sem remédio, num caos irremissível. Essa cultura fáustica, com muito de um titanismo cego, mostrou, indefectivelmente, com as explosões atómicas, o seu incontrolável poder destruidor. Ora o que Pascoaes contempla, entre o melancólico e o corrosivo, nos livros de 1940 e 1945, são esses dois momentos de crise.

Mais do que um romântico ou um neo-tradicionalista inadaptado ao mundo moderno, ou mesmo mais que um moderno que contemple os frangalhos da tradição, Pascoaes é o moderno que contempla os próprios cacos da modernidade. E isto só não é pós-moderno, porque há ainda demasiado voluntarismo posicional neste, visibilidade a mais para um autor tão voluntariamente escuro como Pascoaes. Se no *São Paulo* temos ainda, ao modo de *Regresso ao Paraíso*, a nostalgia de uma tradição ou de uma origem sagrada, mesmo que nessa origem o que exista seja a heresia de uma impotência divina à espera de ser compensada pelo esforço humanista (Amorim deCarvalho, 1958: 60-61), no *Napoleão* esse platonismo difuso e gnóstico consumiu-se, ao menos como projecto seguro. Temos ainda a lembrança de um arcaico, pois Pascoaes nunca perde a memória, afastando-se neste pormenor da modernidade mais superficial, mas esse lugar do passado, mesmo como esperança de regresso a ele, já não é salvífico. A tensão do presente, indeterminando passado e futuro, precipitando a intemporalidade do instante, parece substituir-se a qualquer movimento de regresso, mesmo, contraditoriamente, progressivo. Dir-se-ia, em última instância, que a modernidade não subverte o espaço da tradição, ou melhor que a tradição não consegue opor-se ao

espaço da modernidade, nem constituir para ele uma alternativa. Nesta visão é a modernidade que renova a tradição, e lhe dá mesmo sentido. Um pouco à imagem do Deus que morre para renascer, também a morte da tradição é o seu próprio remédio, não para durar numa intumescência cadavérica mas para dar lugar a uma alteridade renovada. As ruínas da modernidade são ainda as da tradição, pois a Revolução francesa continua o cristianismo como o Anticristo desenvolve a acção de Cristo. A decadência das igrejas cristãs, destruídas pela virulência da propaganda enciclopedista, e depois pela arrasadora horda napoleónica, são ainda a do chicoteado Templo dos *Evangelhos*. Neste périplo, assim circular e estaticamente dinâmico, Adão não precisa mais, ao contrário do que acontecia no poema de 1912, de sair do Inferno, porque, nesta visão, que é já antecipadamente a de 1912, o Inferno é o local da iluminação e não do esquecimento. Em 1940 ele pode mesmo não se diferenciar do céu. Tudo coincide, aglutinadoramente, tendendo para um pauliniano-bonapartismo, um Cristo blasfemo, ou seja, para a impossibilidade mesma da grande figura estável nos termos românticos da História. Daí a profunda ambiguidade do Pascoaes da literatura hagio-biográfica, inscrevendo, decisivamente, nas coisas de que fala uma dificuldade parcelar insuperável, que não é para ser conhecida ou mesmo reconhecida, mas apenas detectada, e daí ainda muitas das falácias com que este Pascoaes tem sido lido.

A instabilidade da figura histórica, vacilando sempre entre o que é e não é, libertando-se de qualquer resquício de ilusão romântica, sobretudo do mito da objectividade do egotismo, acaba por aparecer muito dependente do modo de narrar, longe ele também de objectividades certeiras ou tão só ilusórias. Tudo nos é contado por intermédio de um narrador, um narrador heterodiegético, adoptando quase sempre uma focalização omnisciente, que nada procura esconder, reforçando, desse modo, o seu papel de reagente modificador, quer seleccionando por meio de isocronias o que lhe interessa da acção do seu biografado (os primeiros vinte anos de vida de Napoleão ocupam, por exemplo, perto de quinze páginas, enquanto os oito meses da campanha da Rússia ocupam mais de vinte), quer antecipando-se ou recuando ao que mais lhe interessa (Santa Helena como exílio, Rússia como castigo, Josefina como fuga ou desvio), quer ainda intervindo digressivamente na história, para repisar os traços que mais o diferenciam: incerteza, relativismo, irresolução, suspensão da verdade, vazio teológico. Nesta desconfiança de todas as certezas e de todos os absolutos, a infalibilidade do evolucionismo volta a não ser mais defensável, mas também não menos, que a infalibilidade da *Bíblia* (1989: 207). O humor retoma o seu papel de equidade, ou de distância equânime em relação a todas as verdades, uma distância não combativa e, mais uma vez, sem posicionamento. Como nas hagiografias e no *Duplo*

Passeio —essa hagiografia profana de um São Pascoaes arrebatado pela singela e tosca visão místico-infantil de um Cristo anticristão ou de um Anticristo cristão—, o humor, vastamente manietado pelo vigoroso e intrusivo pulso do narrador, funciona, ao modo de um Malcolm de Chazal, ou mesmo do surrealismo mais negro, como estrutura do absoluto ou forma de iluminação.

7.2. Pecado e Penitência

A segunda biografia propriamente dita de Teixeira de Pascoaes, *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, segue de perto o esquema narrativo e ideológico que acabamos de detectar em *Napoleão*, com forte visibilidade da história, uma história que acaba no entanto por servir, muitas vezes, para deambulações em torno da enunciação. A história de Camilo Castelo Branco, também ela enganadoramente romântica, à imagem da história de Napoleão, serve, mais uma vez, como pretexto para se falar do ateísmo religioso. Recorde-se que já as suas hagiografias tinham servido, em última instância —o do livro de1945—, para se falar de um teísmo irreligioso. A história biográfica de Camilo, por muito movimentada que se mostre no livro de Pascoaes, e até por muito fiel à verdadeira cronologia da sua vida, acaba, assim, por se desmiolar num discurso efusivo em torno do seu drama religioso, que é o verdadeiro horizonte de alteridade que alimenta, afinal, todas as figuras que Pascoaes decidiu biografar. Este Camilo é, por isso, um Camilo inconfundível, pecador e penitentemente santo, um Camilo pauliniano e bonapartista, que vive numa zona de indeterminação que tanto participa da forte tensão polar entre Bem e Mal como está, por momentos, para além deles. Não admira a explícita adesão do narrador ao "*grande matemático e astrónomo inglês, Arthur Eddington*" (*OTP*, 2, 1985: 83), além disso, já citado com manifesta e entusiástica simpatia na epígrafe de *O Homem Universal* (1937). Eddington foi o responsável pela formulação, no seguimento dos trabalhos de Schrödinger, Heisenberg e Bohr, do princípio da indeterminação ou da incerteza, que tanta importância veio a ter na estratégia enunciativa de *Duplo Passeio*. O narrador deste livro aplica o princípio não já ao conhecimento da matéria, mas, com a mesma perspectiva não determinista, ao conhecimento de Deus, que assim passa a ter o estatuto oscilatório de uma partícula quântica.

O que isto nos permite perceber são, por um lado, as relações privilegiadas que a literatura hagio-biográfica de Pascoaes mantém com um livro como *Duplo Passeio*, e, por outro, as implicações desta literatura com o narrador, ou seja, com a sua

enunciação. De novo estamos em condições de perceber o horizonte de modernidade para onde toda esta literatura se precipita, por muito que as suas referências possam ser as mesmas que alimentam torrencialmente as fontes de uma literatura romântica (um Napoleão e um Camilo, por exemplo), um horizonte de modernidade duplamente talhado pela sua inscrição no presente da enunciação e, dentro deste, no espaço da contemporaneidade científica. Não são só as figuras tendencialmente românticas de um Napoleão e de um Camilo que se vêm desmiolar na própria figura do narrador. É muito mais que isso que está em causa. É a própria estabilidade dessas figuras que vacila por inteiro, falando-se delas com a mesma indeterminação ou duplicidade que o narrador de *Duplo Passeio* usa para falar desse Cristo travassense, que tanto é o da primeira parte do livro como o da segunda. Se neste livro toda a estrada física se despenha no abismo psíquico sem princípio nem fim, subsumindo o espaço no ser, na extensão hagio-biográfica é o ser que cambaleia, precipitando-se para a intimidade de um espaço volúvel. Camilo Castelo Branco é sempre em Pascoaes ele mais alguma coisa inesperadamente diferente dele.

Daí o carácter distanciado e diegético da narração, driblando, propositamente, uma narração dramatizada, com recurso ao diálogo e ao monólogo, apropriada às grandes recriações verosímeis, deixando antes margem, na sua aparente falta de astúcia mimética, às manobras da enunciação.

7.2.1. Jogos de Tempo

O tempo da história aparece nesta biografia de Camilo bastante bem desenhado, ao contrário do que acontecerá com o livro de 1945. As mesmas razões justificam as duas diferentes opções. No livro dedicado ao autor de *O Esqueleto* o narrador não tem quaisquer motivos para se retrair ante a personagem, como não tinha nos livros anteriores. Tanto Camilo, como Napoleão, Jerónimo ou Paulo, tinham pecados suficientes para lhe despertarem simpatia, não tendo, além disso, nenhum deles, o sosssego reconfortante da ortodoxia, ressalvando talvez a imagem de um Jerónimo guardião romano, que não é, todavia, como sabemos, a do narrador de Pascoaes. O Jerónimo de Pascoaes é o leitor apaixonado de Cícero, numa altura em que isso era pecado, ou senão o cenobita do deserto calcídico, escrevendo a história místico-fabulosa de Paulo de Tebas. Pascoaes não podia senão aceitar com empenho a tarefa de biografar Camilo, com a sua vida agitada e inquieta, com o seu génio e os seus erros, mesmo que não deixe nunca a história fugir das suas mãos, através do discurso indirecto. A biografia de 1942 não se recusa a contar uma história, mas volta a fazê-lo

de forma distanciada, e sem recurso à dramatização. Os diálogos do livro voltam a ser escassíssimos (1985: 51, 108, 112, 139, 141). Pelo contrário, Agostinho de Hipona, com a sua conversão e o seu dogmatismo, era uma história inenarrável para o narrador de Pascoaes, tão marcado como está pelo relativismo e pela incerteza. A história de Agostinho serve-lhe assim, no seu próprio encobrimento, para aguçar algumas farpas bem dispostas, e sobretudo para depurar um vazio que, começando por ser vizinho do gnosticismo e da teologia da negação, acaba nesse livro de 1945 por imergir num outro espaço, muito mais tenso e moderno, que é o da percepção de Deus como Nada. O gnosticismo e a teologia da negação, sobretudo se pensarmos em Eckart, são ainda formas da tradição, se bem que algo marginais, enquanto o ateoteísmo, marcado pela indeterminação quântica, está já para além dela e das suas margens. O caso da ausência de história no *Santo Agostinho*, e da proeminência quase absoluta de um discurso próprio ao narrador, não se explica, porém, por preconceito modernista ou vanguardista, que alguns anos depois viria a ser tão vulgar numa literatura sôfrega de imitar, por mimetismo provinciano, experiências alheias, mas deflui antes em Pascoaes de uma retracção ante uma história antipática, a de Agostinho doutor romano. Esse retraimento é que é, autenticamente, moderno em Pascoaes, mesmo que de um modernismo visivelmente cansado de todas as afirmações egotistas e arlequinescas.

A importância da história na biografia de 1942 é logo perceptível no facto do primeiro parágrafo do livro (descontando o Prólogo) abrir com a data de nascimento de Camilo, 16 de Março de 1825, e o penúltimo terminar com a data da sua morte (pondo também de lado o Epílogo), a de 1 de Junho de 1890. São duas datas fundamentais para estruturar o tempo da história deste livro. Contudo, a importância na história de um narrador que tudo conta em discurso indirecto, obstruindo a dramatização, leva necessariamente, e sem qualquer surpresa, a uma elaboração do tempo da história em termos de discurso. Em primeiro lugar, temos uma quantidade enorme de recuos analépticos e de antecipações prolépticas, sem outro significado que o da insistência do narrador naquilo que mais lhe interessa na história de Camilo, num processo que tem paralelo com o que acabamos de registar no *Napoleão*. Neste livro o narrador privilegiava coisas tão centralmente dramáticas como o exílio de Santa Helena, a lastimosa retirada da Rússia e a relação com Josefina, tudo coisas que lhe permitem auscultar as fricções de um drama contraditoriamente religioso; agora em *O Penitente* privilegia coisas como o suicídio de Camilo, as relações necrófilas com Maria do Adro, os dramas destemperados e excessivos de Vieira de Castro, de Fany Owen e de José

Augusto Pinto de Magalhães, tudo coisas que lhe permitem de novo aplicar o ouvido ao organismo da sua predilecção.

As anacronias do livro de 1942 são, assim, muito diferentes, no seu significado, da anacronia de conjunto que vimos no início do *São Jerónimo e a Trovoada*, evocando a abertura *in media res* do género épico mais típico, com a narração de trás para a frente ou do fim para o princípio. Em *O Penitente* os recuos e as antecipações não pretendem comprometer nenhuma estratégia global de narração, que se faz, intencionalmente, de forma linear, do princípio para o fim, de 1825 para 1890, mas apenas insistir nos caroços da história de Camilo que mais estrategicamente interessam o narrador ou podem servir os seus interesses. Este tem perfeita consciência disso, e manobra, por isso, com um grande à vontade os desasjustamentos temporais entre a história e o discurso. Dou um exemplo. Logo no primeiro capítulo da história, quando o narrador está ainda a descrever a viagem de Camilo e de Carolina em 1836 de Lisboa para Vila Real, aparece-nos referência muito antecipada à célebre carta de Camilo a João António de Freitas Fortuna, escrita em 1888. A carta, escrita dois anos antes da morte do escritor, é mórbida e foi tomada durante muito tempo como cláusula testamentária. A sua inclusão, na ordem do discurso, num momento da história que tem lugar cinquenta anos antes do facto ocorrer, e ainda por cima com larga atenção, só se justifica por a morte de Camilo ser realmente o tema maior que interessa ao narrador tocar nesta biografia. É nela que, de alguma maneira, se encontra, com o seu crime e a sua sublimação dos vivos, a marca ateoteísta da figura. Ora o que interessa para já reter é a consciência inquieta que o narrador mostra ter na passagem, apelando, a si e ao narratário, a um regresso ao presente da história, que é, recordemos, o de 1836. A suspensão da antecipação é paradigmática da propriedade narrativa deste narrador: "*Mas não divaguemos no futuro. Agora, acompanhava-o a irmã...*" (1986: 27). O processo de interrupção, exímio na fuga e no recuo, é retomado noutras passagens idênticas, encenadas até a partir de uma antecipação da morte de Camilo (1986: 74), a ponto de constituir uma das marcas mais singulares da retórica narrativa de Pascoaes.

Se o facto do narrador se referir adiantadamente, e por várias vezes, à morte de Camilo, num obsessivo rodopio deambulador, nos evidencia a sua capacidade de manietar o tempo da diegese segundo os seus interesses particulares, muito dependentes do modo e da voz do discurso, também o facto dele insistir em certos eventos, dedicando-lhes maior atenção, nos mostra ainda a mesma capacidade intrusiva em relação à história. O processo discursivo de alterar a duração dos eventos, também conhecido por anisocronia, é outro dos mais repetidos processos a que este

narrador recorre no espaço hagio-biográfico. O processo começa logo com o *São Paulo* quando a infância de Paulo de Tarso leva, ao longo de doze anos, quatro páginas a contar, enquanto, logo a seguir, o martírio de Estevão, numa única tarde, demora nove. Em *O Penitente* o processo é idêntico; o narrador imprime, consoante os seus gostos, a duração que deseja aos eventos. Ele diminui ou aumenta essa duração a partir da importância que lhes atribui, e isso independentemente da frequência com que os cita. Há episódios que são desmedidamente longos no discurso, apesar de terem um tempo de história relativamente curto, e outros sinopticamente fugazes, apesar da sua considerável extensão real. Um flagrante exemplo do primeiro tipo é a atenção dada ao momento da exumação da Maria do Adro em Samardã, recriado por Camilo no livro *Duas Horas de Leitura* (1857), que ocupa no discurso cinco páginas (1986: 51-55), ou seja, pouco menos do que na realidade demorou, se é que chegou a acontecer. Esta velocidade contrasta, por exemplo, com a rapidez com que os primeiros dez anos de Camilo nos são contados, não ocupando mais que algumas poucas linhas na entrada do livro (1986: 21). O interesse pelo episódio, muito centrado na sua duplicidade criminal ou perversa, facultando digressões já do domínio da enunciação, justifica perfeitamente a velocidade anormalmente lenta, e até a frequência com que o narrador volta a ele (3).

7.2.2. Voz e Enunciação

Ao lado do tempo da história, bem demarcado por datas aparentemente estáveis, existem, em *O Penitente*, outras referências temporais, quase sempre no domínio da enunciação e dependendo das interferências pessoais do narrador e da sua voz com a história e a personagem. A modalidade em que isso acontece é aquela que está presente em todo o espaço literário hagio-biográfico anteriormente tratado. A História é sempre lancetada pelo narrador de Pascoaes, que assim a dessora e a precipita num presente, quase sempre mais surpreendente que o pretérito. A tensão entre uma arqueologia da tradição e um interesse pelo presente acaba afinal por ser, nestes livros, a tensão mesma entre um enunciado com séculos em cima e uma enunciação que se não furta e onde se acumulam as marcas da contemporaneidade. As hagiografias eram, desse modo, livros com uma significação actual, cujo narrador nos aparece mais como um pensador da modernidade, um pensador agónico e inquieto, que um paleontólogo de religiões. As únicas ruínas que, visivelmente, lhe despertam interesse são as do presente, não as do passado. Dir-se-ia que por obrigação ele anda a revisitar o passado, e por gosto o presente. Isto no livro de 1936 deu o seguinte

desabafo, repleto de propriedade narrativa: "*Mas regressemos a Paula e a Jerónimo. Sou um companheiro que se distrai, frequentes vezes! Distrai-se, fala só, a interrogar e a interrogar-se, como assombrado de si mesmo e de tudo o que o rodeia.*" (1992: 129).

Na biografia dedicada a Camilo temos um processo de distracção semelhante, mesmo que o enunciado seja quase o do presente. À imagem do que acontece na biografia dedicada ao autor da *Vulgata*, os primeiros parágrafos do livro de Camilo, no Prólogo, são claramente autobiográficos; dizem mais respeito ao narrador que à personagem, ao tempo da enunciação que ao do enunciado (1986: 19). Em vez de começar a falar directamente de Camilo, o narrador começa, nesse Prólogo, a falar de si mesmo. O presente usado não é um presente histórico, um falso presente, com valor de passado, mas antes um verdadeiro presente da enunciação. O livro termina exactamente do mesmo modo, quer dizer, falando mais do narrador que da personagem. A última frase do Epílogo do livro (1986: 145) continua a remeter para um verdadeiro presente da enunciação, explorado até às suas últimas consequências num belo efeito de sincronicidade entre a história e o discurso. O processo em causa repete-se regularmente ao longo do livro, quer porque o narrador, a propósito dos gestos do seu biografado, aproveita para falar de si, quer porque a sua relação pessoal com ele é demasiado importante para ser calada. De qualquer modo, em qualquer dos casos, é sempre o tempo da enunciação que se antepõe ao do enunciado, e a voz do narrador à da personagem. O Camilo que vemos não nos é, assim, restituído pela história, mas muito mais pelo discurso. Onde ele se inscreve é na fantasia real do narrador, e não na verosimilhança da fábula. O resultado é o seguinte: um narrador que nós vemos que, no seu escritório, empunhando a pena, está vendo, porventura na ponta dela, Camilo (1986: 35), como aparição de tinta e fumo ou obsessivo fantasma verbal, de cristalizado significado. Outras vezes, o recurso ao presente da enunciação prende-se muito mais com o próprio narrador que com a sua mediata relação com a personagem, apresentando-nos trechos digressivos puramente autobiográficos, que, incontestavelmente, constituem uma das marcas mais originais do espaço hagio-biográfico de Pascoaes. Um dos exemplos desta agilidade narrativa, no livro de 1942, está no capítulo quinto quando o narrador, a propósito de uma reprovação de Camilo na Escola Médica do Porto (1845), acaba a falar de si próprio e do seu tio, o Padre Sertório, que existiu na realidade e foi de facto professor do jovem Joaquim Teixeira de Vasconcelos. A deambulação é extensa, e tanto diz respeito a factos como a ideias. Entre estas lá temos as suas opiniões sobre a lastimosa condição do estudante e da escola portuguesa (1986: 59), já nossa conhecida dos seus livros de memórias. O estudante é de novo associado à condição de prisioneiro, e o professor à de carrasco. A escola é vista

como instituição concentracionária, que constrange e aparafusa, nas espiralíticas válvulas das suas disciplinas, as aspirações de quem lá vai ou vive. É a visão a negro, castradora e frustrante, da escola como prisão ou como irremediável obrigação, perpetuando-se mesmo ao longo da vida como temido pesadelo onírico, num dos mais dolorosos e amargos autoretratos que Pascoaes nos deixou de si mesmo.

"*A horrenda condição de um estudante! Quantas vezes, nos meus sonhos, me vejo ainda como estúpido menino, incapaz de decorar a gramática, perante meu tio padre Sertório, também um santo, mas professor, a fitar-me, ríspido, por cima dos vidros, em aro de oiro, das lunetas?*" (1986: 59).

Todas estas intervenções do narrador feitas na primeira pessoa ou no presente do indicativo, apelando ao presente real da enunciação, estão ao mesmo nível das que encontrámos nas restantes biografias do escritor e não chegam, mesmo nos casos mais radicais de memorialismo pessoal, para o considerarmos como narrador homodiegético. Trata-se sempre, mesmo nesses casos de autodramatização mais flagrante, de um narrador heterodiegético, não participante na história, mas protagonizando intervenções acentuadas nela. É o gosto da enunciação no enunciado, mas que não chega, de modo nenhum, por si só, para transformar um narrador heterodiegético em participante na sua história. Este narrador tem uma evidente tradição portuguesa, com o seu paradigma em *Os Lusíadas*, onde um narrador heterodiegético não se coibe de se dramatizar a si mesmo, a ponto de nos dar de si, nas últimas três estrofes do poema, um retrato completo.

Há, porém, em *O Penitente* intervenções pessoais do narrador que parecem resultar da sua experiência diegética, e que se devem, antes de mais, ao curto arco temporal que separa a enunciação do enunciado. Em todas as outras biografias este arco era, mesmo no caso de Napoleão, consideravelmente longo, atingindo mesmo, no caso de Paulo, quase dois mil anos. No caso do livro de 1942 este arco reduz-se muito, a ponto de Camilo ter chegado ainda a cruzar-se, previsivelmente, com o seu biógrafo numa rua do Porto ou de Amarante (1986: 77). Há momentos em que esta experiência de contemporaneidade do biógrafo com o seu biografado é posta ao serviço da história. É o que se passa, por exemplo, quando tem defalar de Amélia Jany, a poetisa com quem Camilo parece ter convivido em Coimbra quando lá se instalou com Ana Plácido e os seus dois filhos. Jany é, nessa situação, descrita mais pela experiência diegética do narrador, que ainda a conheceu em Coimbra, que pela sua omnisciência heterodiegética (1986: 129). Esta passagem —que, inelidivelmente, se situa num registo de enunciação— tem um teor diegético informativo, que muitas outras passagens da enunciação não têm nem pretendem ter. O processo é retomado quando se fala do

célebre Reinaldo Mac-Donnell (†1847), apaniguado dos interesses miguelistas em Portugal, e com quem Camilo terá tido relações político-militares. Também os meandros deste episódio, cuja veracidade tem sido contestada por alguns, beneficiam da participação diegética do narrador (1986: 65). Este conheceu em Amarante uma das personagens directamente implicadas nele, que lhe serve de fonte ou de registo para o relato.

Não cremos, porém, que tudo isto seja suficiente para falarmos de um narrador participativo na biografia de 1942, mas tão só de uma ambiguidade momentânea do seu estatuto. Essa oscilação, a que se poderia acrescentar a comovente confissão do narrador na abertura do décimo capítulo, falando de uma visita a Ceide que inevitavelmente se cruza com as torrentes da diegese, não chega a ser decisiva para uma alteração do estatuto do narrador. A distanciação permanece, e o presente do enunciado, logrando um efeito de concretização para uma realidade pretérita, não se confunde com a da enunciação (1986: 116). O narrador pode testemunhar de certos eventos, mas não participa. O famoso tronco da acácia plantada pelo filho Jorge, e que valeu ao escritor um dos seus melhores poemas, aquele em que não se escusa a regressar "*de Abril nas auras*", não é já o mesmo que Camilo conheceu. O primeiro estava vivo, e o segundo paralisado e extinto. Reanimá-lo é um trabalho de imaginação, ou seja, de uma participação dissimulada e não directa. As manifestações anormais ao nível da voz, que fazem vacilar por breves instantes o estatuto heterodiegético do narrador, são, assim, contíguas àquelas outras em que o narrador, arrastando um expectante e bem desenhado narratário, mostra o seu deliciado comprazimento na eloquente e coloquial deambulação periférica.

7.2.3. Camilo Ateoteísta: Pecado e Remorso

A biografia de Camilo é ainda a vida escrita de uma alma religiosa ou, tendo em atenção a sombra que por aqui propositadamente paira, irreligiosa. Todas as almas religiosas em Pascoaes são, como temos visto, pecadoras, e mesmo um Agostinho, doutoral e mitrado, dogmático e quase escolástico, começa por ser uma alma sombriamente inquieta, baloiçando-se entre sucessivas incertezas. Destarte, o Camilo Castelo Branco que interessa Pascoaes não é tanto o fluente e imaginativo escritor, de excelente torno, nem tão pouco o janota romântico que viveu todas as aventuras de um Porto extravagante, mas antes a alma amarrotada, que viveu, magoadamente, uma silenciada tragédia íntima, que o levou a saltar de uma incandescente juventude dissipadora para a cinérea reclusão de um seminário e desta para uma desbocada

liberdade, que foi o seu inquieto lugar de escritor e de onde nunca mais ninguém o viu sair. É o inconfundível percurso do ateísta religioso, de parentela com o de Napoleão. Se o Napoleão de Pascoaes não era nem o jacobino nem o contra-revolucionário, mas antes um ser muito mais intersticial e muito menos visível, da mesma forma o Camilo de Pascoaes não é, senão muito lateralmente, o excelente émulo de Balzac ou de Tolstoi. Também o Camilo que interessa o narrador de Pascoaes é muito menos perceptível que ele. Situa-se no intervalo do pecado e do arrependimento, numa ranhura desconcertante, que, tangencialmente, o aproxima tanto da compunção humanista do Agostinho das *Confissões*, como das hesitações de Paulo ou de Napoleão. Daí o título desta biografia ser desorientador, especialmente quando se pensa que se trata, em primeira mão, do relato de vida de um homem de letras e não de um santo, de um ermita ou de um criminoso.

É, porém, o que há de criminoso em Camilo que começa por interessar o narrador de Pascoaes. Todo o itinerário desta vida está traçado em função dessa relação sombria da figura com o crime, mesmo que, depois ou ao mesmo tempo, tudo isso tenha um extraordinário contraponto no arrependimento. O que lhe interessa de Camilo é o seu modo particular de ser religioso, ou irreligioso, dilacerado do princípio ao fim pela contrição e a blasfémia, o teísmo e o ateísmo, a exaltação e o sarcasmo. E interessa-lhe ainda a forma individual com que tudo isso foi por ele vivido, fora de qualquer subordinação institucional, quer dizer, de qualquer certeza a favor ou contra, sempre desassossegadamente rasgado entre duas atitudes contraditoriamente pessoais. Este Camilo é o das incertezas, preferindo o desassossego do pecado e do remorso, mesmo que tudo isse torture como brasa viva, à tranquilidade morna dos dogmas e à segurança bovina das instituições religiosas (1986: 20). O drama íntimo de Camilo, despedaçado entre a oração e a blasfémia, o escárnio e a penitência, o riso e as lágrimas, é, assim, em certas das suas franjas, o de Paulo, um Paulo dividido entre o crime de Estevão e a santidade das *Epístolas*. É o drama do homem rasgado entre o crime e a sua penitência, que é também o drama do ateoteísta cindido entre a negação de Deus e a sua afirmação. A ligação entre Paulo e Camilo é sublinhada pelo próprio narrador do livro, como fora já o elo entre Paulo e Napoleão. Paulo é o arquétipo pascoalino desta genealogia de criminosos compungidos, alguns deles santos, outros escritores públicos, e outros ainda nem santos nem escritores públicos.

Esta estirpe de pecadores conscientes, ou de ateus religiosos, rememora ou elabora uma tradição mística que passa ao lado, no seu dolorismo vivo, da teologia de beca e capelo, à Tomás de Aquino. Sente-se nela, apesar do arquétipo pauliniano, ou por causa disso mesmo, um atavismo priscilianista. E diga-se já que o que esteve em

jogo na polémico entre Sérgio e Pascoaes —que, adiante (cf. Infra, Parte III, cap. 2), veremos em pormenor— foi, ao nível dos destinos de uma civilização muito marcada por uma economia de troca, uma tensão entre o espírito autóctone, defensor de uma cultura montesina e rural, quase dolménica, que tanto passa por Viriato como por Prisciliano, e o espírito exógeno, colonizador de planícies e de litorais, e que tanto tem a ver com as cidades romanas, donde saíram Séneca e Trajano, mas também Pedro Hispano, como com as do Califado de Córdova, onde apareceram Averróis e Maimónides, Ibn-Arabi e o luso-árabe de Beja Almutamide, que foi sogro de Afonso VI. Mas nem só Pascoaes, com toda a sua genealogia de pecadores conscientes e contritos, é avatar priscilianista —pois há nele, com a sua vastíssima cultura filosófico-científica, sempre bem saliente, um moçarabismo cosmopolita de primeira água— como Sérgio também não é, em exclusivo, um herdeiro de Sertório, da romanização ou do racionalismo averroísta, pois há nele uma ascese social, em que a cooperativa lembra mais o castro lítico que a urbe romana ou a cidade muçulmana, e que é muito mais, no seu combativo idealismo cívico, que escravização salarial ou aplicação da razão técnica à produção.

Trata-se, em Pascoaes, de uma linhagem herética e marginal, pessoal mas não autóctone, que é, depois, reinventada como tradição do moderno, e do moderno não-local. Ela é muito mais extensa e exaustiva do que se poderia esperar, e passa declaradamente por Cervantes, Kierkegaard e Dostoievski (1986: 32), oscilando sempre entre a angústia e a ironia, privilegiando uma frenética inquietação, que tanto é deambulação do espírito como errância física do corpo. Para esta família não há lugares estáveis e seguros, nem tão pouco posicionamentos firmes e dogmáticos, por muito cativantes que uns e outros possam parecer. Percebem-se muito bem, nesta genealogia dispersa e quase sem geografia, o moçarabismo cosmopolita e o nomadismo intelectual de Pascoaes, por mais galega ou enraizada que a pessoa fosse ou nos digam que ela era. Tudo vacila, mesmo nos seus melhores instantes, que são os de Adão no Paraíso e os de Napoleão no trono imperial. Adão, que pode ser aqui encarado como o arquétipo do arquétipo, sai, deliberadamente, do seu sibaritismo edénico, e Napoleão apeia-se do seu elevado sólio. Um prefere o Inferno e o outro Santa Helena (1986: 73). O mesmo acontece a Camilo Castelo Branco que prefere o suicídio desbalizado, e até o exílio de Ceide, à glória literária e à delícia do viscondado.

É por isso que este grupo de espíritos contrasta, no seu heretismo desamparado, e na solidão do seu individualismo, com toda uma outra linha muito mais institucionalmente segura, que é a do virtuosismo sem pecado, ou em que, pelo menos, este aparece dissimuladamente escondido pelo dogma. Esta oposição de famílias

espirituais pode por momentos, na boca do narrador, ser encarada a partir da tensão entre o espírito clássico e o romântico (1986: 32), numa diferença de substância bem hegeliana, mas na verdade do que se trata em Pascoaes é de uma ruptura com a estabilidade da tradição, numa resistência moderna. Em Pascoaes, apesar da sua linguagem se situar claramente no domínio aparente da tradição, esta é mais reinventada em termos pessoais que rememorada a partir de um cânone. O Adão que interessa o seu narrador não é o Adão tradicional, quer dizer, o filho de Deus ou o muito compungido e titânico redentor do seu pecado, mas o Adão maldito, filho da desobediência, errante e inseguro, quer dizer, o Adão moderno, condenado ao exício, e que, pela primeira vez, lacera, com as sua hesitações e as suas transgressões, o coração mesmo da tradição ou do princípio. É isto que explica em *O Penitente* uma das mais hagiomáquicas afirmações deste seu espaço literário: "*Não é o céu, é o inferno que nos salva*" (1986: 42). Todos os arquétipos deste Pascoaes hagio-biográfico são, por isso, os arcanos mesmos da modernidade, uma modernidade intersticial e profunda, com sedimentos originais no seio da própria tradição, onde vem de novo ressoar, nas suas espessas e pesadas dobras milenárias, um agonismo (unamuniano), ferido pela dúvida, mas alimentando-se religiosamente, como Job, dessas úlceras lacerantes. O romântico quando existe em Pascoaes é sempre a capa do moderno, ou um outro modo de dizer a ruptura (dionisíaca?); não é nunca nem o anti-iluminismo patológico nem o passado residual com que tantas vezes, para o mal e para o bem, se tem querido lê-lo.

O Camilo da biografia de 1942 é, assim, um homem adâmico, mas no que isso tem de modernamente transgressivo, rompendo com a obediência ao estabelecido e iniciando a nova e moderna errância da distância e do desconhecido. É o Camilo simpatizando mais com os remordidos do remorso que com os de consciência tranquila, antepondo a ablução à correcção, o nomadismo à estabilidade. É o Camilo sofrendo na juventude as mazelas trágicas de Joaquina Pereira de França (1826-1847), sua primeira e infeliz esposa, de Patrícia Emília de Barros, que lhe deu uma filha quase desconhecida, de Margarida Maria Dias, a pobreta Maria do Adro, e de Fany Owen, morrendo amargurada e virgem alguns meses depois do seu casamento com Pinto Magalhães. E é ainda o Camilo da maturidade sofrendo a dor de Vieira de Castro e preparando-se para receber o desencanto final da sua vida com a loucura e a desinteligência dos seus dois filhos, Nuno Plácido e Jorge Camilo, nascidos do rocambolesco consórcio com Ana Plácido. Tudo isto lhe vale, aos olhos do narrador, ser um anjo que baixa às torturas do Inferno não enquanto diabo mas enquanto mártir, disponível ao sofrimento da penitência (1986: 140). E tudo isto lhe vale ainda um parentesco com todas as almas transgressoramente adâmicas do mundo, essas almas

inquietas e ensombradas com a sua própria luz. A luz, nessas almas, só tem sentido se brilhar para todos e para sempre. Também o pecado, nelas, só se entende não por um gosto nevropata de caos e de desordem, ao modo de um Nero salaz e inconsequente, mas por um excesso de virtuosismo e compaixão. O mal para elas não é um erro absoluto, mas o condimento necessário de uma virtude pessoal, não dogmática. A virtude não se usa neles de forma obrigatoria, como um adorno ou um chapéu ditado pela moda.

É por isso que o Inferno de Camilo, tal como o de todos os outros seus biografados, —afastando apenas o Agostinho que se perdeu numa seráfica mediania, sem rasto nem sulco—, é um Inferno sem diligências perversas nem inalienáveis atrocidades castigadoras, mas antes um Inferno transitivo, vivido como catártico purgatório. Nele tem menos lugar o palhaço divino, goyesco e zombateiro, o bobo verdadeiro arreliando grosseiramente o divino, que o predicador piedoso e abnegado (1986: 126). Nesse hálito vazio, depurado de todo o patriarcalismo medievalesco ou romântico, e que é a forma como o narrador de Pascoaes concebe Deus (ou não o concebe), mais contam os que procuram, mesmo negando, que os que encontram, posto afirmando (1986: 134).

7.3. Uma Mística do Vazio

O espaço da literatura biográfica de Pascoaes, à imagem das hagiografias, aparece vigorosamente sulcado por traços religiosamente contraditórios, onde toda a luta da instância enunciadora parece fazer-se, e isso sem uma posição combativamente militante, no sentido de abolir todos os resquícios da linguagem onto-teológica. As duas primeiras hagiografias tinham inscrito, no seio mesmo da ortodoxia, uma tolerância pela negação, que dilacerava o próprio sentido unímodo do mesmo. Agora com a biografia de Napoleão e a de Camilo, trazidas de um litoral profano, fendido pelos violentos e aterradores relâmpagos da negação, temos a definitiva deposição de um centro teológico, que é, contudo, mais sibilinamente contraditória, enquanto reconhecimento de um vazio, que ostentoriamente posicional. O trono de Deus não é entusiasticamente apeado e esfarrapado, mas antes percebido como vazio ou como nada. É o Deus ateu de que o narrador da biografia de 1940 nos fala pela primeira vez. Constata-se que Deus para si não é Deus nenhum, só para os homens o é. Esse mesmo Deus que tão combativamente é para os homens, nem sequer para um animal faz sentido quanto mais para si. Deus é para os outros mas não para si mesmo. É por isso que todo o Deus que seja para os outros é um Deus transitório, ainda

resquicialmente idolátrico, que não é aquilo que na verdade é. Constatada a transitoriedade falaciosa do Deus que é para os outros, vislumbra-se então o Deus em si e para si como Nada.

O narrador de Pascoaes interessa-se pela definitiva e radical suspensão de uma verdade, já muito abalada em 1934 e 1936, sem que o preocupe o vazio dela resultante. Esse vazio é que é cauterizante e mesmo verdadeiro. Mais do que os santos, os pecadores como Napoleão e Camilo prestam-se a essa tarefa subtilmente demolidora, que nada pretende reconstruir e tudo suster. Era mais fácil fazer isso com um pecador que se sublima que com um santo que cai. De qualquer modo, voltamos a perceber a ligação íntima de hagiografias canónicas e biografias profanas. A corda das hagiografias torna-se tão lassa que, com o livro de 1945, se profaniza num céu de papelão, lugar de todos os enganos e percalços. Não admira que entre a frescura e a luminosidade crepuscular do *São Jerónimo e a Trovoada* e a treva fria e densa do *Santo Agostinho*, onde perpassam como trovoadas todas as ímpias gargalhadas de um Pascoaes fustigador desantos, se situem as duas biografias, com a sua obsessiva mensagem no papel do pecado e do crime (Napoleão) e no do remorso (Camilo), para já não falar dessa farsa grotesca (e no entanto tão séria) passada entre as pétreas paredes nuas de uma aldeia do Barroso.

Não se pense, contudo, que este itinerário é o percurso típico do ateu confessional, indiferentemente agnóstico, mais interessado no movimento da História e da Razão que no de Deus. E não se pense isso porque, antes de qualquer outra coisa, as biografias sacralizam o seu Inferno, lugar ínsito a todos os martírios, e por isso a todas as redenções. Trata-se, com efeito, do itinerário do místico, mas do místico moderno, recusando, no seu caminho, todos os suportes teológicos da tradição, e herdando o desacordo do rasgão inicial, que tanto é adâmico como pauliniano. No centro dessa mística está a transgressão, e até um corpo morto, mas está também uma inédita afirmação da liberdade divina. Não esqueçamos que a suspensão de Deus só tem sentido porque a sua acostumada afirmação vulgar lhe dá uma transitória índole que não é a dele. O narrador de Pascoaes percepciona, em penetrante momento de lucidez, que a natureza de Deus não se pode revelar quando os homens a afirmam. Dir-se-ia mesmo que quanto mais os homens manifestam certezas sobre ela, negando-se uns aos outros, mais Deus vela a sua natureza. Interrompida essa afirmação, o que resta é o seu vazio, mas o seu vazio desvelado, e a percepção de um Nada, que será depois, no *Santo Agostinho*, a declarada natureza de um Deus sem natureza, ou seja, o que resta é a liberdade de Deus em todo o seu esplendor.

Esta mística não pode ser apenas a do gnosticismo mais radical ou a da teologia da negação mais marginal, por muito que certas das suas aparas se aproximem da obscuridade luminosa com que Pascoaes fala de Deus, e por muito até que se inscrevam já numa lógica de ruptura. Esta mística tem outras raízes, mergulhando no espaço da modernidade científica e não no da tradição, mesmo se esta é a mais desconforme. A melhor forma de colocar o problema de Deus no Pascoaes da literatura hagio-biográfica continua a ser lembrar que Deus é aí tratado como uma partícula quântica. Ele tem posição indeterminada e é apenas detectado pelas oscilações da sua ondulação. Uma tal extrapolação é-nos, à partida, mais garantida pela literatura de Pascoaes, onde a encontramos com múltiplas roupagens, que pela sagacidade de qualquer intérprete. Diga-se apenas: em *O Homem Universal* o átomo é visto como alma e corpo, negativo e positivo, insubstancial e substancial (cap. VI), ou seja, como o ponto de partida de uma ontologia do espírito ou do nada, para além já das ilusões construtivistas da linguagem teológica. A incapacidade que a mecânica clássica demonstrou para interpretar a estrutura atómica, é, em Pascoaes, a própria incapacidade da teologia compreender Deus. De igual modo, a habilidade da Física quântica é nele a aptidão mesma de, com o moderno, penetrar melhor a dificuldade essencial de Deus.

O que me parece de reter como o núcleo mais significativo de toda esta literatura, que se distribui pela biografia dos santos ou de não santos, ligadas por indeléveis laços, é o pecado contribuir sempre mais para a virtude que a própria virtude. Em Pascoaes a verdade só é perceptível através do erro. Pascoaes não renega a santidade a favor do pecado, mesmo que se atenda às mais ímpias passagens do livro de 1945, pois se ele está para além do Bem, está também para além de uma posição confessional do Mal, de tipo satânico. Para ele o pecado é um imperativo ético, nunca verdadeiramente malévolo nem inocente. Por isso, não renega o pecado a favor da santidade, como o comprova o seu bombo defesta, S. Tomás de Aquino, e a grande e carinhosa atenção que dedica a pecadores como Napoleão e Camilo. Pascoaes não se interessa nem por santos descarnados, incapazes de pecarem, nem por pecadores sem remorso, incapazes de padecimento e renúncia. O que lhe interessa são os cruzamentos, as analogias de uns e de outros, as compensações que criam pecadores santos e santos pecadores, ou, como ele prefere dizer, *religiosos ateus* como Paulo ou *ateus religiosos* como Napoleão. Percebe-se então a contiguidade, mas não a fusão, que existe entre biografia e hagiografia.

Tudo isto não pode ser desligado, tanto nas suas biografias como nas suas hagiografias, de um procedimento narrativo, que é ele mesmo moderno ou quântico, e que trata mais do estiolamento da história que da sua construção. A história a contar

aparece neste espaço literário de Pascoaes fora das suas determinações habituais, de tempo, espaço e personagem. Ela é mais desconstruída que edificada. O resultado disso é um predomínio do discurso sobre a história, com uma representação indirecta da informação narrativa, em que a presença do narrador se faz sentir de modo ostensivamente permanente, não só pelos seus comentários, muitas vezes desligados da história, mas também pela recusa de uma dramatização mimética tradicional. Esta última recusa do modo mimético foi levada mesmo até às últimas consequências no *Santo Agostinho*, de onde desapareceram não só os resquícios finais de uma linguagem onto-teológica como até os derradeiros vestígios de uma representação mimética. Daí a parca ficcionalidade de todo este seu espaço, privilegiando especialmente certos procedimentos típicos do discurso narrativo, o que contrasta com o seu trabalho de romancista e de novelista, muito mais dramático e representativo, como, de imediato, veremos.

Notas

1. Em Carlyle encontra-se a seguinte formulação do herói ou homem superior: "*Um homem superior é sempre fonte de viva luz, junto da qual é bom e aprazível estar. Luz que ainda nos ilumina depois de ter espancado as trevas do mundo; não é mera lâmpada em que arde o fogo da indústria, mas luminária natural brilhando por graça do céu; fonte de luz, como disse, refulgente de original esclarecimento, de humanidade e de nobreza heróica; —fonte de cuja radiação todas as almas se iluminam e aquecem, pelo que junto dela se sentem bem.* " (*Os Heróis*, trad. Álvaro Ribeiro, 1956: 20). A semelhança entre a concepção heroicizante de Carlyle e a do Pascoaes de*Napoleão* é tentadora, ainda que em Pascoaes o herói se arroje sempre para um outro lugar, sempre pecador e, por isso, sombrio. A concepção luminosa e radiante de Carlyle não é, assim, inteiramente coincidente com a de Pascoaes, mau grado as afinidades. Um outro autor que podia aqui ser convocado, e este a partir de uma matriz muito mais indecisa, onde sombra e luz se requerem mutuamente, é o Joseph de Maistre concebendo, no esclarecimento final dos seus *Serões* (1872: 344), a divindade como um excesso que, por simpatia ou generosidade, a si mesma se sacrifica. Este Joseph de Maistre, tão citado na primeira versão de 1942 de *Santo Agostinho*, está ainda mais próximo do Pascoaes insituado que Carlyle.

2. As afinidades entre Carlyle e Pascoaes, sempre perturbadas por uma nódoa de sombra que no último momento irredutivelmente os separa, não se ficam pela concepção histórica do grande homem, ainda que em Carlyle isso constitua uma interpretação optimista e magnânima da

história e em Pascoaes seja mais uma deriva puramente individualista, sabotada, de resto, nas suas limitações e frustrações. Outras questões podem, vantajosamente, aproximar as ideias do enunciador de Carlyle das do narrador de Pascoaes, principalmente a preferência de ambos pelos organismos naturais, a concepção tolerante do progresso como queda adâmica, e ainda a aproximação à democracia, posto que esta em Carlyle seja uma vaga domesticação do caos e em Pascoaes seja isso e ainda um regimen político-social pluralista, de onde as maiorias aritméticas não estão afastadas. A comparação estabelecida por Carlyle entre a árvore e a máquina (1956: 246), a árvore vivente de Igdrasil e o mundo-máquina desvitalizado, mostrando os agressivos dentes das suas rodas, avizinha-se da crítica à modernidade entrópica e devoradora, a do homem neo-neroniano ou pelicular, que encontramos vigorosamente traçada no *São Paulo* e no *Santo Agostinho*. Há em Carlyle, leitor atento dos enciclopedistas e dos sinais vivos da modernidade filosófica, aqueles que se estavam a pintar de negro nos céus de Manchester, uma primeira constatação dos limites do moderno, antes demais dos seus limites ecológicos. É isso que o aproxima de Pascoaes e não qualquer passadismo. Já a concepção de tolerância de Carlyle, mesmo aceitando a ruptura da queda adâmica (1956: 80), quer dizer, aceitando o novo e o moderno, mesmo que esse moderno possa então envergar as vestes do romântico, está longe deter as implicações não-deterministas do princípio da incerteza do narrador de *O Penitente*, onde chega quase a ser impossível delimitar qualquer teleologia. A surpresa em Pascoaes, sobretudo no Pascoaes leitor aplicado e atencioso da Física quântica, é muito mais imprevisível que em Carlyle, onde a finalidade da História e do Homem aparece muito mais terminante e rígida. É por isso que o Napoleão de Pascoaes é um ser em permanente conflito, pendência que se mantém até às últimas linhas da sua história, enquanto o Napoleão de Carlyle é muito mais imediato e situado, até na descritividade fatal da sua cronologia.

3. A forma do narrador de Pascoaes tratar o episódio da Maria do Adro tem vantagem em ser aproximada, posto que por contraste de intenções mas não de processos, daquela outra com que Aquilino Ribeiro, biógrafo também magistral de Camilo (*O Romance de Camilo*, 3 vols., 1961), o tratou. Pascoaes interessou-se pela figura de Maria do Adro porque viu nela, independentemente da veracidade da sua história, um dos momentos possíveis da transparência camiliana. Além disso o episódio, que anda ligado à personagem, era concomitante aos seus interesses de narrador. O caso de Aquilino é diferente. Autor de uma biografia analítica de Camilo, o episódio da necrolatria de Camilo interessa-lhe para dissecar, com bisturi afiado e pronto, os tecidos mais relevantes e delicados de "Impressão Indelével", onde termina encontrando inverosimilhanças e contradições. Com base nisso acaba por concluir pela sua inveracidade, que toma por um despiciendo plagiato literário. Escritor opulento e rijo, evidenciando a cada passo uma destreza verbal que é da melhor ginástica linguística exibida até hoje em páginas de livros portugueses, Aquilino mostra-se aqui

preconceituoso e retraído, chamando ao episódio "*asnática e inexequível nojeira*" (I, 1974: 198). Pascoaes é muito mais tolerante para com um Camilo necrófilo, pouco lhe interessando desaprovar ou comprovar a sua realidade, bastando-lhe para este efeito o plano poético de "Impressão Indelével". O ponto de vista do narrador de Pascoaes não é o do moralista ou do higienista, como parece ser o de Aquilino, nem tão pouco o do biógrafo analítico ou factual interessado em fazer o inventário preciso dos factos ocorridos com Camilo. O seu ponto de vista é o de um narrador interessado em perceber os laços capciosos que ligam o crime à santidade e ao amor. A necrofilia, mesmo que discreta e velada pelos véus de um lirismo egotista e florido, é um dos grandes motivos da lírica amorosa de Pascoaes. As suas duas primeiras colectâneas líricas –*Sempre* e *Terra Proibida*–, nas suas edições posteriores a 1915, tematizam, com pulso de mestre, o amor do sujeito pelos mortos, numa reinterpretação saudosa do tópico órfico. Vejam-se, neste sentido, os seguintes versos tirados do poema "A Minha História" da segunda edição de *Terra Proibida* (1917; *OCTP*, I, 1965: 240):

"*Menina que eu encontrei, na terra à luz do céu.*
Relâmpago que tudo escureceu!
Flor murcha, num instante, em plena primavera!
Flor murcha, à luz dos círios!
Flor sepultada em rosas, cravos, lírios,
Fria, de olhos fechados, cor de cera!
Alma da minha alma falecida...
Ó Morte que ficaste a ser a minha vida! "

Sente-se palpitar nestes versos a necrosada donzela de *O Doido e a Morte*, que foi o tributo tenebrista que o primeiro Pascoaes lírico ainda pagou à toada do Soares de Passos mais caliginoso.

8. A NOVELA E O ROMANCE EM PROSA

Teixeira de Pascoaes publicou dois textos em prosa a que chamou de novelas —*O Empecido* (1950) e *Dois Jornalistas* (1951)—, designação que figura no fronstipício da primeira edição de ambos os livros, e deixou inéditos, ao que sabemos pela bibliografia aparecida na novela publicada em 1951, um romance "*em dois grossos volumes*", *O Anjo e a Bruxa*, e uma terceira novela, *O Senhor Fulano*, confirmados depois pelas investigações de Mário Garcia (1976: 249-270), que nos apresentou resumo e análise destes dois trabalhos inéditos, além de excertos de ambos.

A novela é um género narrativo que apresenta alguma dificuldade de identificação. Em castelhano e inglês o termo é sinónimo do que em português se chama correntemente de romance. Entre nós, pelo contrário, a novela não é sinónimo de romance; implica uma acção que se desenvolve em ritmo rápido, sem ramificações arbustivas, a tender, sem tratamento elaborado do tempo, para um desenlace linear. A acção predomina claramente sobre qualquer outra categoria da história. Não sabemos se esta era a concepção que Teixeira de Pascoaes tinha da novela, implicando uma definição contrapolar de romance, como universo de acontecimentos onde a acção é longa e extensa, complicada por excursos secundários, autónomos em relação ao eixo principal da história, e interpretada, além disso, por um extenso rol de personagens. O autor nunca se pronunciou directamente, em ensaios teóricos, sobre uma tal concepção da novela e do romance. O problema, todavia, interessou-o e sobre ele, de forma indirecta, através das suas personagens novelísticas, ajuizou. A primeira alusão pertinente ao assunto aparece no oitavo capítulo da sua segunda novela, no meio de animado diálogo entre João Pinheiro e Laranjeira, os dois jornalistas do título. Laranjeira fala aí da novela como "*romance aligeirado*" (1951: 190). Tal ideia, concordante com aquilo que acabamos de dizer, é confirmada por intervenções posteriores das duas personagens, antes de mais na passagem do décimo segundo capítulo em que Pinheiro diz "*o romance é um peso ou um pesadelo*" e Laranjeira responde com uma analogia de quatro termos, processo estilístico muito característico da literatura de Pascoaes: "*Um romance é um conto para meninos de barbas ou já calvos... a mais simples composição literária.*" (1951: 166). Esta última analogia implica

internamente uma outra: um conto é um romance para velhos imberbes ou de dentes de leite. A conversa entre os dois no mesmo capítulo tem ainda outra interessante passagem para percebermos o que Pascoaes, através das suas personagens, pensava do romance e da novela. Trata-se de fala de Laranjeira em que este volta a defender que a principal diferença entre os dois géneros reside na extensão e na velocidade: "*Romance ou novela? O romance findou com o romantismo. A nossa vida, de romântica, passou a novelística. A vida é hoje uma novela acelerada.*" (1951: 167). Morto o romance, Pinheiro e Laranjeira decidem então escrever uma novela, o que não obsta a que não lhe chamem, uma vez por outra, de romance, como acontece na parte final do décimo segundo capítulo (1951: 172). Foi, porventura, esta indeterminação, que levou Mário Garcia a afirmar que Pascoaes escreveu quatro romances (1976: 249).

Pascoaes não pensa sobre os dois géneros exactamente aquilo que dizem os dois jornalistas, pois estas duas personagens são distintas do autor empírico, mas Pascoaes sabia coisas sobre a novela e o romance que depois pôs na boca dos seus títeres. Enquanto narrativas, as duas obras publicadas por Pascoaes, apresentam, por um lado, traços que poderão fazer delas novelas no sentido vulgar, mas não exclusivo (Álvaro Ribeiro, 1956: 301-307), mas não deixam também de apresentar, em paralelo, outros traços que justificam o género em que Mário Garcia as integrou. Se ambas as obras mostram uma relativa mas importante simplicidade de acção, e se ambas podem até ser lidas ao nível dos seus significados como aprendizagem da morte e do mal, substância que segundo a filosofia literária de Álvaro Ribeiro caracterizava a novela, também ambas apresentam mais que uma acção ou um centro de interesses. Não se pode falar de tempo linear, sem desvios nem anacronias, em *Dois Jornalistas*, onde o retrocesso analéptico é de primeira importância, nem de acção concentrada, tendendo para um desenlace único, em *O Empecido*, onde há, pelo menos, quatro importantes núcleos dramáticos, cada um deles com o seu desenlace próprio. Do mesmo modo, o romance inédito, *O Anjo e a Bruxa*, preparado para sair em dois volumes, apesar de ter um enredo suficientemente complexo, com o retrato de dois grupos sociais bem distintos (burguesia portuense e operariado de Gaia), não deixa de cruzar os dois mundos, podendo ser entendido como uma narrativa, ao modo da novela, tendendo para um desenlace único.

Neste troço do trabalho deixamos de lado a obra inédita de Pascoaes no domínio da novela e do romance, onde ela é considerável; trabalhamos sobretudo a obra de Pascoaes já publicada, quer dizer, as duas novelas publicadas em 1950 e 1951, visto ela ser extensa e representativa, além de estar praticamente por comentar, tanto na sua

tematização como nos seus procedimentos narrativos. Estes são diferentes dos que encontrámos na literatura hagio-biográfica do autor, muito marcada, como vimos, por uma representação diegética distanciada. O dominante, agora, será uma representação muito mais teatralizada, cuja explicação pode residir no facto de uma referencialidade verosímil, ficcional, não existindo nas biografias, ter de explorar os processos de imitação, exigindo uma menor presença do narrador e uma muito maior presença das personagens, quer dizer, mais história e menos discurso. Uma referencialidade histórica, ou até autobiográfica, como acontece nos livros de viagens e de memórias, requer, em Pascoaes, o inverso. Na já aludida "Bibliografia" de 1951, o autor chamou a *Uma Fábula (o advogado e o poeta)*, então inédito, de "*Novela autobiográfica* ", mas nós preferimos, mesmo assim, classificá-la e trabalhá-la como autobiografia pura. A novela ou o romance (auto)biográficos têm de ser, antes de mais, obras que alicerçam o seu percurso real num húmus ficcional. A autobiografia romanceada precisa de interligar eventos e personagens reais, cuja realidade empírica é fácil de provar, com outros puramente imaginários, voluntariamente ficcionais, da inteira responsabilidade da imaginação do autor. Não é isso que acontece no livro publicado em 1978. Em *Uma Fábula* todos os eventos e personagens apresentam-se, mesmo quando trabalhados com grande liberdade pelo narrador, factualmente verificáveis. As próprias características da representação do livro, marcadas pela presença do narrador e pelo discurso indirecto (mau grado o excelente e extenso diálogo num dos episódios finais do livro), afastam-se das principais linhas de força da representação nas duas novelas do autor conhecidas, ambas elas tocadas por uma representação mimética, que não põe de lado o regular e constante recurso ao diálogo.

8.1. Édipo e a Saudade

Na primeira novela publicada por Pascoaes, ele chama-nos, logo no "Prólogo", a atenção para o facto: "*Este livrinho inicia uma nova fase da minha obra literária. A novela é terreno que eu trilho pela primeira vez.* "(1950: 7). Esta primeira novela do autor merece, pela complexidade dos processos narrativos usados, baralhando todas as exclusividades mais chãs, e ainda pela dinâmica poderosa das significações, um tratamento detalhado, atencioso, numa velocidade lenta e esmiuçada, capaz de apreender a riqueza e a variedade dos procedimentos técnicos, sem descurar das tematizações dos conteúdos. Uma leitura técnica da narrativa, atendendo ao domínio da sua construção, só faz para nós sentido como forma de compreensão articulada da

história. Queremos prestar atenção a pormenores formais que, numa leitura substancialista, se arriscariam a passar despercebidos, mas desejamos sinceramente deixar de lado uma abordagem técnica da narrativa que seja só um exercício de aplicação de modelos teóricos. Mais que conhecer por conhecer, estruturas ou formas, interessa-nos apreender essas estruturas para melhor poder fruir a história, a substância que lhe é congénita. Assim, por exemplo, o estudo do tratamento temporal numa novela como *O Empecido* tem para nós a vantagem de nos permitir um convívio consciente e estudado com a história do livro, ou até com a sua cosmologia (e não só com a sua cronologia), ajudando-nos a perceber muita da sua ubiquidade (entre a novela e o romance), ao mesmo tempo que nos dá a conhecer alguns dos seus mecanismos de funcionamento. Do mesmo modo, a averiguação de como o ponto de vista funciona na novela não tem só um interesse técnico imediato; tem uma importância muito mais subtil, facultando-nos revelar relações de conteúdo preponderantes. Finalmente, o mesmo se poderá dizer da sondagem feita ao papel e à situação do narrador na diegese. Ele não é para ser encarado como um simples exercício sem alcance interpretativo, num desempenho hermenêutico estéril, mas antes como um trilho para melhor compreender e fruir os valores desta história.

8.1.1. Jogos de Tempo e de Velocidade

O tempo da história de *O Empecido*, distinguindo-se do tempo do discurso, é muito extenso, sobretudo se pensarmos em termos de novela. Vai da infância e da adolescência de Maria, uma das personagens principais, ao tempo posterior à sua morte, muitos anos depois. Entre a infância de Maria —que termina com o seu casamento na igreja de Santo Ildefonso do Porto com um aldeão de Travanca do Monte, chamado Albino— e o tempo que se sucede à sua morte estão vários acontecimentos decisivos para a acção do livro e para a temporalidade da história, especialmente a paixão do jovem pastor travanquense António, o único filho de Maria e de Albino, por Isabel, também ela pastora, e filha única de Joaquina e Miguel. De uma forma esquemática podemos considerar o seguinte esquisso de cronologia para a história de *O Empecido* : infância e adolescência de Maria no Porto (A); encontro, namoro e casamento de Albino com Maria numa igreja do Porto (B); ida do casal para Travanca e nascimento, pouco depois, de António (C); encontro amoroso de Antonio, dezasseis anos, com Isabel, um ano mais nova que ele (D); Maria tem ciúmes de Isabel (E); António e Isabel têm relações sexuais (F); Miguel, pai de Isabel, tenta matar António (G); Maria morre quando sabe da tentativa de assassínio (H); António hesita entre o

amor de Isabel e a lembrança da mãe (I); António separa-se de Isabel (J); aparição de uma vaca no céu da Abobreira (L); epílogo: morte de Albino e de Joaquina, nova ligação de Isabel (com Abel), ida de António para o Porto, onde se dedicará à poesia e ao jornalismo (M).

O tempo da história, suficientemente longo para abarcar o arco temporal de vida de uma geração (a de Maria, Albino e Joaquina), e que nos parece por isso uma cronologia mais apropriada à duração do romance que à da novela, aparece, porém, elaborado no discurso de tal forma que a acção acaba por se concentrar no encontro amoroso de António e Isabel, do qual dependem depois a tentativa de assassínio de Miguel, a morte de Maria, e até a fantástica aparição no céu da Abobreira. Este caroço central da história passa-se num tempo relativamente curto, facilmente identificável pelos indicadores temporais da narrativa, que vai de Dezembro, altura do enamoramento dos dois zagais, até Agosto do ano seguinte, mês no qual se dá o estranho fenómeno da Abobreira. É sobretudo pela elaboração da ordem temporal —desfazendo a sua linearidade de A a M, impondo as sequências que mais lhe interessam (as de D a M), recuperando depois analepticamente as secundárias— que o narrador consegue desmembrar no discurso uma cronologia longa, estabelecendo, pelo menos aparentemente, uma outra muito mais rápida e curta. Esta aparece-nos centrada em quatro importantes núcleos dramáticos, autónomos mas ligados entre si: o amor de António e Isabel (caps. I-IX), a tentativa de assassinar António por Miguel (caps. X-XXVI), a morte de Maria e suas consequências (caps. XXVII-XXXIV), e, finalmente, a aparição pagã no planalto do dólmen, a cinco de Agosto (XXXV). Esta última pode ser interpretada na obra a partir do simbolismo matricial da vaca, animal que passa por ser em muitas culturas um arquétipo da Mãe fértil. O que fica assim em jogo, no espaço da obra, entre o arcaísmo de uma tradição pagã e a ruptura de uma modernidade inovadora, quase blasfema, é a própria imagem do feminino, um feminino selénico e ascendente, uma das mais repetidas tematizações simbólicas da literatura de Pascoaes.

Se quisermos resumir o que temos vindo a dizer neste confronto entre história e discurso no livro de 1950 diremos o seguinte: a narrativa em vez de progredir de forma directa e linear de A até L, começa em D e só em E, no momento em que Maria se enciuma de Isabel, volta atrás para recuperar as três primeiras sequências. Façamos um esquisso, que nos faculte uma visualização das relações do discurso e da história:

Tempo da História: A—B—C—D—E—(...)
Tempo do Discurso: D—E—[A]—[B]—[C]—(...)

A possibilidade de refazermos em *O Empecido* uma ordem temporal do discurso distinta da cronologia mais imediata e linear da história deve-se, assim, a um movimento retrospectivo da narração (caps. III-IV). Este movimento não é da responsabilidade de um narrador heterodiegético mas antes de uma das personagens, Maria. Ela conta, retrospectivamente, nos referidos capítulos, a sua história desde a infância ao nascimento do filho. A recuperação por intermédio de Maria destes episódios, numa altura em que a narrativa já se encontra em fase adiantada, tem ainda, além de economizar no discurso segmentos importantes da história, duas outras funções: potencializar, em primeiro lugar, a importância de Maria na história, apontando para uma representação indiscutivelmente dramatizada, que será reiterada por múltiplos mergulhos interiores; e, em segundo lugar, criar um contraste significativo entre o passado decorrido na cidade e o presente a acontecer no campo (1950: 36-38).

O tempo do discurso, tal como está elaborado, implica funda alteração da ordem dos factos, relativizando a sua importância pois o *incipit* da narrativa deixa de ser a sequência A (infância ou adolescência de Maria) para passar a ser a sequência D. Desse modo, ele centra-se, primacialmente, em três núcleos dramáticos que têm directamente a ver com António e um quarto que só indirectamente ou simbolicamente, tem a ver com ele. Importa reafirmar, então, que o tempo do discurso decorre dos meses que vão de Dezembro, altura do encontro dos dois zagais, até cinco de Agosto, dia da aparição na Abobreira. Além disso, esse tempo especifica-se ao longo de vários e sucessivos dias em cada um dos quatro núcleos mais importantes. Vejamos. O primeiro, centrando-se na relação amorosa dos dois jovens, e culminando na sua ligação sexual (cap. IX), decorre ao longo de três únicos e sucessivos dias de Dezembro, De um ano não indicado mas que depreendemos ser relativamente recente (já na adolescência de Maria o narrador alude à estação da Campanhã, no Porto), quer dizer, um ano do século XX. É neste primeiro núcleo, constituído por três dias de Dezembro, que tem lugar a analepse (caps. III-IV) restituindo-nos o passado de Maria e de Albino. O segundo, culminando com a morte de Maria, decorre ao longo de seis dias seguidos de Janeiro. Tudo leva a crer que exista, por isso, uma elipse não assinalada de alguns dias entre o primeiro e o segundo núcleo, dizendo, sobretudo, respeito às Festas natalícias, das quais não temos, na história, qualquer notícia. O terceiro núcleo, onde ocorre a separação de António e Isabel, desenvolve-se de uma forma muito mais dispersa e imprecisa, talvez porque a sua vocação dramática é, visivelmente, menor que nos dois núcleos anteriores. Sabemos só que esse terceiro núcleo começa uma semana depois do

dia de Janeiro em que se dá o enterro de Maria, prolongando-se por dois dias de Primavera (caps. XXXI-XXXIII), e terminando numa tarde quase estival de Maio. Finalmente, o último, dizendo respeito à aparição da Abobreira, tem lugar, depois de uma elipse de cerca de três meses, na alvorada de quatro para cinco de Agosto. Não entramos, aqui, em linha de conta com os eventos da epilogação, onde este tempo se distende por vários anos, por um processo de sumarização de que ainda falaremos. Poderíamos fazer um esquisso temporal destes quatro capítulos e dos seus respectivos capítulos correspondentes, se não achássemos suficiente o que dissemos.

Assinale-se que os dois primeiros núcleos, os de maior intensidade dramática, se encontram interligados, entre Dezembro e Janeiro, enquanto o terceiro núcleo, fundamental para a compreensão dos significados da história, mas com uma acção dramática mais reduzida, se dispersa elipticamente ao longo de vários e dispersos dias de Primavera. O último núcleo, concentrado em cerca de vinte e quatro horas, é, temporalmente, o melhor situado; é o único que aponta, além do mês, dia. O Epílogo, sumarizando com rapidez o destino das principais personagens, parece dizer respeito a vários anos, também eles pouco precisos, mas suficientemente longos para duas personagens falecerem (Albino e Joaquina) e um rapaz de dezasseis anos se tornar, no Porto, um experimentado escrevinhador de uma conhecida folha de couve. Na ordem discursiva do tempo da história este Epílogo, muito mais característico do romance que da novela, deve pois ter sido escrito alguns bons anos depois do quarto núcleo, muito próximo, temporalmente, dos outros três.

Um tempo de história tão longo, apropriado a um ciclo romanesco bem demarcado, encurta-se, como dissemos, devido à habilidade do discurso em desfazer a linearidade cronológica da história, alterando a ordem dos acontecimentos, secundarizando alguns deles, sobretudo os que dizem respeito ao passado portuense de Maria, através da sumarização analéptica. Um outro factor, essencial também para domesticar um tempo de história muito longo, reduzindo-o a pouco mais de oito meses, é o uso de velocidades distintas na narração da história. Só o uso destas justifica que uma história com uma duração de várias décadas possa ser contada num período curto e uno, não exigindo do autor um políptico. A importância da velocidade é, facilmente, percebida quando pensamos que a narração da infância, da adolescência e do namoro de Maria nos é relatada com uma selectividade tão grande que ocupa pouco menos de três ou quatro páginas. Do mesmo modo, a epilogação da história, estendendo-se por vários anos, ocupa apenas duas páginas e algumas linhas (1950: 309-310). O movimento retrospectivo que a analepse carreia, como modo neste caso de conhecermos todo o passado de Maria, acaba sempre por levar ao resumo sintético desse novo tempo

exumado. O exemplo flagrante disto é, entre nós, a analepse inicial de *Os Maias* de Eça de Queiroz, em que cinquenta e cinco anos são resumidos em cerca de três capítulos, enquanto os dois anos que vão de 1875 a 1877 ocupam os restantes. Já o sumário na parte final do livro de Pascoaes, da responsabilidade do narrador de terceira pessoa, não se liga a nenhuma necessidade de recuperar eventos passados, mas antes com a necessidade de satisfazer a curiosidade de um suposto leitor. Daí, talvez, a liberdade de não teatralizar esse excurso, optando, desinibidamente, pela omnisciência dos factos narrados. A redução do tempo da história no discurso não recorre apenas ao sumário; pode também recorrer à elipse, quer dizer, à omissão de partes da história. O uso desta é, por exemplo, manifesto quando o narrador nos fala do destino de Joaquina depois dos eventos da noite de quatro para cinco de Agosto. Ele refere a sua morte, mas omite tudo o que se encontra antes dela. A morte da mãe de Isabel apesar de ser valorizada pelo narrador omnisciente, dando mesmo lugar a pequenas e interessantes digressões pessoais extradiegéticas, não é, contudo, dramatizada como acontece com a morte de Maria. Enquanto a morte desta dura no discurso perto de cinco capítulos (XXIV-XXIX), a de Joaquina dura algumas linhas. Um caso em tudo semelhante ao de Joaquina é o de Albino, cuja morte, no estábulo, nos é relatada em três breves linhas (1950: 310). A contrastar com este laconismo está a morte da mulher, estendendo-se quase por quarenta páginas (1950: 213-260), ao longo dos cinco mencionados capítulos.

Acabamos de ver alguns exemplos de como o discurso, mediante a aceleração da velocidade, pode encurtar troços significativos da história. Vejamos agora o caso contrário, quer dizer, o abrandamento do tempo do discurso em relação ao tempo da história. Se o primeiro desbasta franjas temporais importantes envolvendo o núcleo duro da acção do livro, compendiando o mais importante, o segundo constitui o melhor apoio à teatralização dos eventos de primeiro plano. Neste sentido, a velocidade do relato que se centra nos acontecimentos que têm lugar nos oito meses do tempo de discurso —união sexual de António e Isabel, morte de Maria, separação dos dois jovens amantes, delírio panteísta na Abobreira— pouco tem de selectiva, tendendo antes para a isocronia e, por momentos mesmo, para o alargamento temporal da história no discurso. Se o relato da infância, da adolescência e do casamento de Maria recorre essencialmente à elipse de eventos pouco relevantes e ao sumário dos mais importantes, já o relato da união sexual de António e Isabel, da morte de Maria e suas consequências merecem do narrador uma outra atenção, a uma velocidade muito mais lenta e branda, tendendo para a cena pormenorizada. Assim, no segundo capítulo do livro, quando se dá o primeiro encontro de António com Isabel, numa manhã fria de Dezembro, pressente-se, claramente, a necessidade de afrouxar a velocidade da

narrativa, iniciando um processo moroso de enunciação através da cena dialogada (1950: 17). Este recurso ao diálogo, apoiado ainda pelos comentários parciais do narrador, vai depois acentuar-se com a repetição de várias cenas dialogadas, prescindindo mesmo do apoio humorado do narrador. Estamos face a uma enunciação altamente dramatizada, que cria, por momentos, a ideia de uma representação teatral. Este processo de dramatização acentua-se ainda mais à medida que Maria suspeita das relações de António com Isabel, o que acontece logo a partir do terceiro capítulo.

Só a representação mimética, muito morosa em geral, justifica que três únicos dias em Dezembro demorem nove capítulos a serem relatados em mais de oitenta páginas, enquanto toda a juventude de Maria ocupa apenas algumas linhas. Do mesmo modo, só esse processo de representação dialogada, em que o tempo do discurso se procura aproximar do da história, justifica que seis dias de Janeiro ocupem vinte capítulos (caps. X-XXIX; 1950: 85-260), enquanto os meses, ou mesmo os anos, decorrendo entre cinco de Agosto e a morte de Joaquina e de Albino ocupem apenas poucas linhas do discurso. Um excelente exemplo desta tendência para a isocronia, através da enunciação dramatizada, capaz de arrastar duas ou três de história ao longo de mais de trinta páginas de discurso, topa-se no anoitecer do primeiro dia de Janeiro. Aí o diálogo de António com a mãe, Maria, no espaço da cozinha da casa de Travanca, interrompido apenas por uma meteórica visita de Albino, durando na história duas ou três horas, acaba por se alongar no discurso ao longo de trinta e cinco páginas (1950: 85-120) e cinco capítulos (X-XIV). A dilação deste tempo de discurso deve-se, com toda a probabilidade, não só aos diálogos entre Maria e António, mas também aos mergulhos interiores na consciência das personagens, em primeiro lugar Maria, aparecendo-nos ela, através desse processo, uma boa porção de vezes, detentora da focalização. A representação da vida interior das personagens implica um ritmo narrativo lento, recorrendo muitas vezes à extensão, pois é, indiscutivelmente, preciso mais tempo para dizer ou transcrever os pensamentos que para os pensar. Há assim um desnível entre um discurso dilatado e uma história veloz mas impossível de ser, temporalmente, reproduzida. Veja-se o seguinte exemplo: "*Na memória de Maria, logo acorda, febril, a lembrança de Isabel; e por detrás dela, a tinta negra, o vulto sinistro do Miguel. E descobre, no banco de pedra, o espantalho espectral da sogra, com caveira de vaca descornada, a morder o fio da roca.*" (1950: 95). O registo escrito das percepções interiores de Maria ocupam mais de cinco linhas do livro —numa leitura atenta cerca de meio minuto—, enquanto no tempo da história não devem demorar mais que meia dúzia de segundos. Um outro exemplo deste desnível, durando mais o discurso que a história, encontra-se pouco depois, ainda no mesmo dia, quando Maria se dá conta,

mediante um mergulho interior, da surpresa de uma frase do filho (1950: 99). O que na história é quase imediato e momentâneo acaba no discurso escrito por consideravelmente se alongar devido à representação em discurso indirecto livre do pensamento de Maria.

Não interessa detalhar mais exemplos dizendo respeito à velocidade da narrativa, pois eles são incontáveis quando se fala, no livro, da tendência para a cena dialogada. Interessa, contudo, perceber que o ritmo dominando este livro é muito menos veloz que o da literatura hagio-biográfica do autor, onde as várias décadas de vida dos biografados nos são contados no mesmo número de páginas de *O Empecido*. Ora enquanto as biografias centram o seu discurso sobre um tempo de história equitativamente distribuído por várias décadas (mais de seis no caso de Camilo), o livro de 1950 centra os primeiros vinte e nove capítulos, num total de mais de duzentas e cinquenta páginas, e excluindo já o movimento retrospectivo de Maria em pouco mais de duas páginas, em apenas nove dias, os três de Dezembro e os seis de Janeiro. Deste modo, as biografias aceleram muito mais a velocidade, pondo de lado os diálogos dramatizados e recorrendo, por isso, muito mais frequentemente a sumários e a elipses.

8.1.2. A Frequência dos Acontecimentos

À velocidade e às características próprias do ritmo narrativo em *O Empecido* liga-se, mesmo indirectamente, a frequência. Esta é para ser entendida, recordemos, como a quantidade de vezes que os acontecimentos da história são referenciados no discurso. Tal alusão pode ocorrer uma única vez, muitas vezes ou quase nenhuma vez. O discurso singulativo, relatando uma vez o que aconteceu uma vez, é um discurso adaptado a uma velocidade lenta, em que a cena domina sobre o sumário e a elipse. Se o sumário se mostra adaptado, pela condensação discursiva a que o narrador é obrigado a recorrer, a um discurso iterativo, capaz de "*evocar anaforicamente eventos singulares*" (Carlos Lopes e Ana Cristina Lopes, 1987), já a tendência natural da cena dialogada é para uma pormenorização da realidade teatral da história, numa singularização absoluta dos seus eventos. A cena alia-se, por isso, a uma frequência singulativa em que os acontecimentos são de uma forma geral referidos ou detalhados uma única vez. A propensão da primeira novela de Pascoaes para a dramatização leva naturalmente a uma preponderância da frequência singulativa, que não impede, porém, o recurso aos outros dois tipos de frequência.

Não se pode dizer, por isso, que um único registo de frequência comande por completo, e em absoluto, a história de *O Empecido*, mas antes que tal registo varia com as próprias necessidades do narrador. Por um lado, ele necessita de uma frequência singulativa que o ajude nas minudentes e muito especiosas tarefas de dramatização do amor de António e Isabel, em que se sobreleva um presente histórico dando aos acontecimentos singulares do passado uma surpreendente força expressiva (1950: 23), e, por outro, de uma repetição, que estorve a monotonia do singular e institua certos factos como determinantes. Finalmente, ele precisa ainda, quando decide mudar a velocidade da sua narrativa, soltando a embreagem, de uma iteração, que lhe permita, depois da morte de Maria, rapidez e economia. É, sobretudo, ao nível dos desvios de repetição e de iteração que vale a pena tentar uma microleitura.

* * *

Há, pelo menos, três grandes casos de frequência repetitiva nos dois primeiros núcleos da história, entre Dezembro e Janeiro. O primeiro caso é a repetição constante que o discurso vai fazendo, em momentos diferentes, de uma das características mais salientes de Albino, a sua amorosa paixão por uma vaca chamada Ruça. O segundo, mais pertinente ainda ao nível da dramatização da história, é o facto de um único incidente da diegese, a morte de Maria, ser vista pela focalização interna de duas personagens diferentes, Albino e António, o que nos dá significativamente a ler duas versões diferentes do mesmo evento. Finalmente, o terceiro caso é o acto sexual de António e Isabel, que primeiro nos é referido no discurso através da omnisciência do narrador e depois por um movimento retrospectivo da consciência de Isabel.

A primeira vez que nos aparece alusão à zoofilia de Albino estamos ainda no limiar de abertura do livro, logo nos parágrafos iniciais do primeiro capítulo. Trata-se de uma alusão longa e precisa, tão longa que é mesmo mais dilatada que a dedicada à relação de Albino com Maria. Ela é tão detalhada que não sentimos necessidade, pelo menos, ao nível informativo, de a encontrarmos repetida. Contudo, o discurso, seja por intermédo do narrador ou seja pela intervenção directa das personagens (1950: 242), vai insistir em repetir vezes sem conta esta mesma característica de Albino. As referências do narrador à zoolatria de Albino estendem-se ao longo de todo o livro, e só se compreendem, em nosso entender, por um tipo de humor grosso (1950: 56, 78-79), muito manobrado pelo punho forte do seu enunciador, que tem algum parentesco com o humor negro, aquele que não é uma simples crítica social mas um modo de revelar a estrutura paradoxal e complexa do absoluto ou da verdade. A primeira só pelo relativo

se revela, enquanto a segunda depende mais do erro que de si mesma. As alusões à zoolatria de Albino só terminam com a informação da sua morte, no Epílogo do livro, ainda da responsabilidade directa do narrador. Sente-se, aí, novamente, viva a chacota, mas uma chacota transcendente, ingénua e franca, vizinha do humor surrealista, essa "*bosta benta*" a pingar sobre a testa e os bigodes de um Albino morto, aos pés da Ruça, no esterco do estábulo.

Vejamos agora a morte de Maria como facto duas vezes repetido na história devido à sua focalização interna por duas personagens diferentes, Albino e António. A ubiquidade dessa focalização dá-nos o incidente em repetido, mas em duas versões bem distintas. Isto serve, em nosso entender, não tanto para acentuar a importância da morte de Maria, mas antes para sublinhar as diferenças de mundividência que separam pai e filho, um dos aspectos essenciais desta história, e por onde passa um rasgão dilacerante de todo o espaço da tradição. As diferenças de cosmovisão entre o pai e o filho acabam por ser as diferenças mesmas entre um espaço conservado e transmitido, de forma original e hereditária, e outro negado e subvertido, a partir de uma necessidade de inovação e ruptura, que será também, como veremos, reinvenção moderna do mundo. A morte de Maria dá-se no quarto dia de Janeiro, no capítulo vigésimo quarto da história, e tem lugar na mesma altura em que Miguel, pai de Isabel, tenta matar António, por este ter relações amoroso-sexuais com a sua filha. Entre esta tentativa de assassínio e a morte de Maria há apenas minutos, ou no máximo uma ou duas horas. Se o gesto de Miguel contra António se mostra inofensivo, transformando os indícios de tragédia acumulados desde o décimo capítulo em acção cómico-burlesca, já a morte de Maria realiza, posto de forma inesperada, todos os anteriores indícios trágicos, avolumados a partir do momento em que António e Isabel transgridem com as apertadas normas morais da comunidade. Esperamos, por isso, a morte de António, mas não a de Maria, cujo trespasse acontece, assim, na economia da história, quase por engano. É, para Miguel, uma vítima de substituição. Não conseguindo o seu gesto matar o filho, acaba indirectamente por matar a mãe, que não resiste à confusa notícia da agressão contra o filho.

As duas pessoas que a encontram morta são Albino e António, o que justifica a focalização de cada um deles do assunto. Albino adiantou-se alguns instantes ao filho; pertence-lhe então a primeira visão da morte de Maria (1950: 213, 223). Reiterando, mais uma vez, a sua zoolatria, o narrador abre-nos a porta do seu mundo interior. O que lá vemos é a morte da mulher, mas a uma tal distância que ela parece estar, para Albino, apenas adormecida, entre estrelas e estofos azuis. Não há nenhum fio de dor que contraia o pensamento do viúvo; apenas uma ataraxia tedienta e contemplativa,

indiferente ao sofrimento ou ao prazer, passa mornamente por ele. É com um Albino obnóxio e submisso às suas tendências antisociais que deparamos nessa sondagem ao seu interior. Diferente é a reacção de António, seu filho, à morte de Maria. Se a morte de Maria deixa praticamente indiferente um Albino faceto mas servil, quase insensível ao mundo dos humanos, já o mesmo facto deixa, profundamente, inquieto e alterado o filho, que tem dele uma imagem bem mais perturbante e sinistra, pontuada de pânico e dor lancinante (1950: 214-215). A vivência interior de António é aflitiva e até aterradora. Ele recusa-se, a princípio, a aceitar a morte da mãe, para depois a acatar como o mais pungente vazio. Se Albino vê a mulher pacificamente dormir no azul sidéreo, nada se inquietando com ela, António vê, cheio de nervosa perturbação, a mãe ao clarão betuminoso dos irrefragáveis infernos de Dante. O primeiro ri, enquanto o segundo chora, tentando, porventura, com as lágrimas sossegar o escaldante sofrimento da mãe. Tudo isso vemos, alarmadamente, desfilar pelo seu interior. Pai e filho vivem, mediante focalizações próprias à sua consciência, de forma diametralmente oposta o mesmo evento. O antagonismo é de tal ordem acentuado que António, ao perceber a indiferença crapulosa do pai, se sente sem testemunhas ante o cadáver da mãe. O processo com que o narrador nos informa deste facto tem ainda o apoio da focalização interna de António (1950: 223-224).

Falemos, por fim, da terceira forma de discurso repetitivo, o acto sexual de António e Isabel. A primeira alusão que o texto lhe faz ocorre na manhã do terceiro dia de Dezembro, parte final do nono capítulo do livro. A visão que temos desse acontecimento singular é da responsabilidade do narrador; fazendo uso de um ponto de vista omnisciente, ele focaliza o encontro nos penedais dos dois jovens pegureiros, eliminando por completo a descrição do acto sexual, que só nas entrelinhas sabemos ter acontecido (1950: 80-81). A elisão do acto sexual haverá de nos merecer, dentro de poucas linhas, algumas curiosas significações, mas diga-se, para já, que tal processo mostra bem a omnisciência do trabalho do narrador, seleccionando e suprimindo o que muito bem entende. Na diegese o acto sexual é elidido por reticências de pontuação, separando a queda dos dois jovens num tapete de feno —rústico leito dos dois— e a sua partida. Entre o cair e o levantar consuma-se a união dos dois, naquilo que o próprio narrador, sem equívocos, apelida de "*leito nupcial*". A opção do narrador nos fazer ver com detalhe quase isocrónico os passos preparativos da relação —desde a corrida e a expectativa até ao encontro e aos insofridos beijos—, subsumindo logo de seguida, debaixo de silenciosas reticências, o acto sexual, não nos deve surpreender, e antes de mais porque o narrador de Pascoaes recusa qualquer realismo duracional. Ele tem inteira liberdade, a partir da sua própria prática, de optar, quando muito bem

entende, por sumários e por elipses, mesmo em momentos tão cruciais como aquele que acontece na terceira manhã de Dezembro entre António e Isabel.

Pode-se, e decerto com pertinência hermenêutica, inquirir sobre a motivação desta elipse tão evidente. De todas as respostas possíveis, a única que terá interesse explorar é a hipótese moral, sempre tentadora de colocar numa situação deste género. Em nosso entender tal hipótese não cabe como explicação da elipse em causa. Se o narrador de Pascoaes fosse vítima de uma inibição moral que o não deixasse falar livremente do acto sexual entre os dois jovens, ainda por cima positivamente centrais na história, não teria certamente optado por semelhante construção, escolhendo antes um destino diferente para as suas duas personagens, em que o amor fosse vivido de forma menos instintiva e imoral, a menos que os quisesse submeter a uma prova humilhante, o que não é o caso. Wayne C. Booth, num livro dedicado aos problemas da narrativa (*A Retórica da Ficção*, trad. port., 1980: 281), disse, a propósito de uma cena amorosa no romance *Emma* de Jane Austen, que às cenas amorosas propriamente ditas, que se encontram nos romancistas mais vulgares, são preferíveis qualidades mais raras. Tal observação é a que melhor se adequa à elipse do acto sexual em *O Empecido*, compensada, a nosso ver, e com vantagem, pelos sagazes e humorados comentários do narrador. A elipse em si é demasiado fácil de preencher, enquanto os comentários são muito mais difíceis de tecer.

A relação física entre António e Isabel, ocorrendo como evento singulativo em fria manhã de Dezembro, e escrevendo o ponto final do primeiro núcleo da história, regressa depois, como evento repetido, no décimo quarto capítulo, aquele que põe termo ao anoitecer e ao serão do primeiro dia de Janeiro. Desta vez o acontecimento não é visto pelo privilegado panorama de um narrador não participante, mas antes pela empenhada perspectiva de um dos seus partícipes. É ao fazer alusão aos pensamentos de Isabel, quer dizer, ao trocar o ponto de vista omnisciente pelo interno, restringindo a informação da história à consciência de Isabel, que o leitor volta a ter contacto com a esponsalícia união dos dois adolescentes. Isabel volta nessa atribulada noite de Janeiro, deitada na cama, a reconstituir, na cabeça, a cena amorosa de dias antes (1950: 122-123). A focalização interior de um facto já ocorrido e já relatado pela omnisciência do narrador serve aqui para reforçar a importância desse facto e para sublinhar a densidade psicológica de Isabel. Os eventos deixam, na psicologia desta, um sulco tão luminoso como inflamado. O acto sexual perturba interiormente Isabel, agitando-lhe tempestuosamente o pensamento ao acordar. É a essa tempestade psíquica, debruada pelo clarão dos raios e pelo eco dos trovões, que nós assistimos. Apesar da imensa subestima que atravessa esse curto monólogo de Isabel consigo

própria, onde se pinta a preto, como hediondo crime, o acto sexual, subestima justificada pela educação aldeã e tradicional recebida de Joaquina ("*Não me percas o juízo*" diz ela à filha, p.125), a jovem vestalina de quinze anos acaba por cortar o pego mais abissal dos seus próprios pensamentos, atracando feliz a terra enxuta. Logo no dia seguinte, esquecida dos torvelinhos em que crispou a alma, de ferida cauterizada, volta a ter relações com António (cap. XV: 132).

Não dêmos por conversada a questão de uma frequência repetitiva em *O Empecido* sem dizer que existem no livro outras formas de repetição discursiva, inclusive ao longo das primeiras duzentas e cinquenta páginas onde a tendência para a cena dialogada e para a representação dramática impõe, com facilidade, uma frequência singulativa dos eventos. As redundantes aparições de Miguel, pai de Isabel, no discurso relevam desse tipo de frequência. Se a constante repetição pelo narrador das características zoolátricas de Albino reforça a sua importância enquanto personagem, desfazendo ao mesmo tempo a monotonia singulativa de uma frequência acompanhando a *pari passu* a representação dramática, além de reforçar ainda uma componente humorística supedânea ao discurso do narrador, a obsessiva repetição com que Miguel aparece no discurso de Maria, mesmo antes de o conhecermos directamente, sempre com as mesmas características de fundibulário, muito contribui para uma acumulação de indícios trágicos em torno desta personagem. Estes são, como vimos, indispensáveis ao desenlace da acção do segundo núcleo da história, com a morte de Maria substituindo a de António. O grande motivo recorrente destas sucessivas e muito regulares aparições indirectas de Miguel é a identidade que Maria lhe encontra com Caim (1950: 94, 112, 113, 114, 115), o que destaca bem aos olhos do leitor um sanguinolento destino a cumprir.

* * *

Adiantemos agora alguma coisa sobre o discurso iterativo, discurso esse que, ao contrário do repetitivo e até do singulativo, acumulando pormenores e descaindo para a exposição circunstanciada, tende para a economia no relato dos acontecimentos da história, desde que sejam idênticos. Se o discurso singulativo, refrangido evidentemente por alguns casos de repetição, se presta a uma representação teatralizada da história, com o expediente de detalhadas cenas dialogadas, já a frequência iterativa, pelo que implica de economia, se mostra sobretudo apta a uma velocidade narrativa rápida, com sumarizações estreitas e elipses desembaraçadas. Tendo em atenção a teatralidade dos eventos que se passam nas primeiras duzentas e

cinquenta páginas do livro, todos eles marcados pela lentidão arrastada do ritmo narrativo, maioritariamente singulativo, não devemos esperar encontrar nelas exemplos significativos de discurso iterativo ou económico. Interessa aí estender e não retrair. Não quer dizer que não se possam encontrar nessa zona do texto exemplos de iteração, sobretudo de forma esporádica e adjacente, como, por exemplo, acontece no oitavo capítulo (1950: 72), quando acontecimentos diegéticos idênticos são aludidos uma única vez. Esses momentos iterativos são, de qualquer modo, secundários em relação à frequência dominante, a singulativa. É quando, com a morte de Maria, a concentração de cenas dialogadas abranda, dando lugar a uma aceleração do discurso e a sumarizações breves dos eventos e das falas, que a iteração se mostra um precioso auxiliar. Com o discurso iterativo, o narrador pode economizar o relato de acontecimentos, que de outro modo tenderiam à exposição demasiado circunstaciada, singulativa e, por isso, demorada.

Destarte, depois de ter relatado o enterro de Maria no dia seguite ao da sua morte, o narrador corta abruptamente com a acumulação de minuciosas e buriladas acções singulativas, que se arrastavam desde o princípio do livro (excluído, evidentemente, os eventos relatados pela analepse, e mesmo esses da responsabilidade de um narrador intradiegético), instaurando a partir daí uma rotina de acções sempre idênticas. Estas permitem-lhe, por um lado, uma elipse metonímica, apressando a velocidade do discurso, e, por outro, chamar a atenção para a monotonia obsessiva do estado de António (1950: 261). Aceita--se e compreende-se bem o papel do discurso iterativo neste ponto da narrativa, já que o narrador se mostra interessado depois da morte de Maria em elidir acções, sintetizar outras, agrupando eventos por classes, o que ajuda a introduzir a ideia, muito grata à dinâmica disruptiva da história, entre repetição e inovação, de que alguma coisa se modificou, irremissivelmente, depois da morte de Maria, na pitagórica roda dos hábitos cíclicos da aldeia. É o que se passa, por exemplo, com as acções de Isabel acontecidas ao longo de toda uma semana, e que nos são restituídas iterativamente em três ou quatro linhas (1950: 266). E é o que se passa, nesta mesma área do texto, quando as acções das personagens deixam de dizer respeito a um momento bem determinado, como antes da morte de Maria acontecia, mas antes a vários momentos, posto sejam só mencionadas uma única vez no texto (pelos processos habituais do imperfeito e da adverbalização). Um dos exemplos flagrantes desta retracção do discurso diz respeito às relações de Isabel com Joaquina. Estas modificam-se depois da morte de Maria, preferindo o narrador a iteração para falar dessa modificação. Interessa-lhe dar ao leitor a ideia de que a modificação das relações entre as duas não é apenas momentânea, mas sim contínua e duradoura (1950: 290).

Com a chegada do capítulo trigésimo quinto, onde se dá a desconcertante aparição bovina no planalto da Abobreira, o discurso iterativo perde de novo sentido. O narrador volta a necessitar de um registo singulativo, o mais adequado para relatar os eventos de quatro e cinco de Agosto, todos eles marcados pela singularidade do seu inesperado. O mesmo acontece com os da epilogação final da história.

8.1.3. Olhar e Representação

A compreensão de como os eventos da narrativa são quantitativamente referidos no discurso levou-nos a referir, de forma indirecta e rápida, questões ligadas ao ponto de vista, como quando aludimos ao modo como a morte de Maria se repercutia no discurso ou ao modo como o himeneu dos dois adolescentes era posteriormente reconstituído por Isabel. Do mesmo modo, o entendimento da velocidade do discurso levou-nos também a escorvar questões do modo de representação da matéria informativa, avançando com a ideia de que a parte mais significativa do livro depende de uma teatralização minuciosa que não se ajusta nem a uma velocidade demasiado rápida, nem a uma frequência por demais económica, nem ainda, dizemo-lo agora, a um ponto de vista nimiamente omnisciente. A dramatização da história, a que nos desabituáramos em Pascoaes, sobretudo com o Pascoaes hagio-biográfico, requer sempre, de uma maneira ou de outra, um ponto de vista interior, que desampare, ao menos por instantes, a presença de um narrador demasiado absorvente. Além das dramatizações em verso, Pascoaes já nos dera, antes de *O Empecido*, um excelente exemplo do ponto de vista interior na incendiária segunda parte de *Duplo Passeio*, supino exemplo do que é o mergulho interno do ponto de vista interior. Agora no livro de 1950, com uma história eminentemente dramatizada, voltamos a reencontrar, com esplêndidos momentos, a predominância de uma focalização interior (dizendo respeito a meia dúzia de personagens), não exclusiva porém. A omnisciência declarada do narrador tem também importante papel na transmissão da informação narrativa desta novela.

Pondo de parte o lacónico "Prólogo" de três curtos e concisos parágrafos em cursivo miúdo, apresentando a data de 1945 (enquanto o texto tem a data final de 23.2.1950), e que estamos dispostos a aceitar fora do âmbito diegético, a narrativa propriamente dita abre com uma focalização omnisciente do narrador, em que este usa todas as regalias de selecção e escolha que lhe são facultadas por uma focagem desse tipo, implicando a primazia de uma transcendência narrativa, com um narrador possuindo um saber praticamente ilimitado. Os dois primeiros parágrafos do livro são

um bom exemplo dessa omnisciência (1950: 9). Fácil se torna perceber que eles, não fazendo parte do discurso directo de qualquer personagem, excedem o limitado âmbito de conhecimento que caracteriza o ponto de vista interior, ao mesmo tempo que excedem o reduzido campo de observação exterior, como facilmente se prova pela elaboração pessoal que o narrador faz daquilo que descreve, atribuindo-lhe qualidades interiores. Entre essas reelaborações está em primeiro lugar a do cemitério local, de que acabamos por saber mais coisas do que aquelas que nos são dadas ver. As informações que sobre ele nos são dadas excedem, perspicuamente, o directamente observável de forma exterior, pressupondo uma ilimitada reserva de informações sobre a diegese. Do mesmo modo, quando fala dos castanheiros, no segundo parágrafo, o que ele aí nos adianta ultrapassa o imediatamente verificável. O narrador não condiciona tudo o que diz ao que observa exteriormente; percebemos com facilidade que ele está disposto a passar além dessa linha, possuindo uma reserva de informações pletóricas em relação ao presente da diegese que a qualquer momento pode ser usada. Esta focalização omnisciente, colocando o responsável da narrativa numa posição de transcendência em relação à história, mostra-se ajustada à representação inicial desta, mesmo que não seja depois modelo. Assim, esta perspectiva, não necessitando de quaisquer constrangimentos, insere-nos, com grande à-vontade e desembaraço, no espaço em que se desenrola a história, o povoado aldeão de Travanca do Monte, pondo-nos de imediato em contacto com três das personagens fundamentais da intriga —António, Maria e Albino—, cuja caracterização pode ser feita sem estorvo devido ao tipo de focalização adoptado. De qualquer modo, mesmo tendo em conta os pequenos sumários omniscientes do remate do livro, esse género de prerrogativa, sem embargos nem contrapartidas da parte do narrador, é, de algum modo, excepção ao longo dos vários centros nucleares da acção. Para acompanhar e apoiar o desenvolvimento desta, o narrador recorre, em posição de honra, a uma dramatização interna de sombras.

Pouco depois do início do livro o narrador mostra indícios de querer delegar a perspectiva da história na consciência das personagens, o que facilmente se percebe logo no primeiro capítulo do livro. Veja-se o seguinte período: "*O jovem pastor pensa nas brasas da lareira; e este pensamento, embora cálido, agrava-lhe o frio, que lhe passa do corpo para a alma, através desses fios invisíveis, por intermédio dos quais o exterior se torna interior.*" (1950: 11). O facto do jovem pegureiro pensar nas brasas da lareira pressupõe de imediato um mergulho no interior da personagem, uma atenção ao seu espaço psicológico, decerto a primeira condição da focalização interna, tanto mais que essa atenção não é feita com o intento de uma caracterização geral, através

da sintetização ou da iteração, mas antes de uma singulativa muito mais dramática, respeitante apenas àquele momento da manhã de um frio dia de Dezembro. Este incipiente (aqui em sentido etimológico) mergulho no espaço de António é depois acompanhado por um desenvolvimento dramático em cena, uma cena sem interlocutores, quer dizer sem diálogo, em que as marcas mais perspícuas da focalização interna —recurso ao presente histórico, conhecimento limitado ao que a personagem vê, respeito pela subjectividade do sujeito da focalização— nos surgem articuladas com uma focalização externa, esta da responsabilidade do narrador, indispensável ao avançar da cena. Percebe-se pela leitura da passagem —que nos escusamos a transcrever para morigerar as citações, por vezes de imoderada e incómoda dimensão— que o que nela se vê se restringe ao campo de consciência e de visão de António. É através do seu limitado ângulo de visão que nós vemos a serra, e é ainda através dele que nós sabemos que as chamas lhe lembram a mãe e o frio o pai.

Abramos um curto parêntese. Ao contrário do que se poderá pensar, caso se leia demasiado apressadamente as nossas palavras, não nos parece que a focalização omnisciente do narrador e a restrita aos constrangimentos interiores de uma personagem se oponham de forma radical, pois em última averiguação a visão limitada é ainda um privilégio do narrador, e isto pese embora tudo o que separa essas duas visões, com assentido significado ideológico: a omnisciência harmoniza-se com uma situação estável, enquanto a interior fragiliza o mundo, tornando-o dependente de uma única pessoa. Para bem dizer, o narrador, dentro de uma visão interna, selecciona só o que muito bem lhe interessa, não perdendo nunca, de forma absoluta, alguns dos seus mais importantes privilégios. Neste sentido, a narração dramática ou impessoal, tudo nos contando pela visão limitada de uma única personagem, não é um meio radical de escapar à omnisciência. De qualquer modo, e para fechar já o parêntese, de que pedimos desculpa, o uso da perspectiva interna, mesmo que releve, em último grau, da vontade implícita do narrador, tem consequências diferentes do uso da omnisciência declarada, directa, quer dizer, no que esta perspectiva tem de transcendente à consciência das personagens, em primeiro lugar afectando os nossos juízos e colocando-nos, independentemente das suas qualidades, ao lado da personagem que nos dá a ver a história.

Atendendo a que a primeira focalização interna nos aparece centrada em António, dando-lhe o privilégio de deter o espaço focalizado, é, desde logo, possível adiantar para esta personagem um estatuto de centralidade primacial, depois reiterada. Mesmo assim, a atenção dada a António no primeiro capítulo do livro vai de seguida alternar e variar com outras portentosas perspectivas interiores, como a de

Maria, que não chegam, mesmo assim, para arredar a crucial posição de António na história. Todas essas variações do ponto de vista, que avalisaremos com algum detalhe, são procrastinatórias em relação às de António, pois é em torno dele, dos seus gestos e sentimentos, que a acção ganha sentido, acabando, deste modo, por digerir tudo o resto. É ele o empecido (1950: 281), quer dizer, o embaraçado ou o parado, o "*tolhido*" como lhe diz Isabel, a remeter-nos para um estado de ausência ou de impedimento entre tradição e modernidade, interdito e transgressão, ponto de passagem da história, intersticial àquilo que António foi no espaço arcaico de Travanca e ao que será no espaço urbano e moderno do Porto. O protagonista da novela de Pascoaes começa por protagonizar um irrefrangível e irrefreável conflito com as convenções da sociedade travanquense, sobretudo no que diz respeito ao amor, e acaba depois por resolvê-lo, de forma, incontroversamente, mais clássica, quando abandona uma Isabel altaneira e indómita, outra das mais complexas significações do feminino em Pascoaes, e se entrega à saudade da mãe entretanto desaparecida. O herói romântico em luta com as convenções sociais, ao modo de Simão Botelho, emerge de um ou num espaço burguês, em geral urbano, raramente se compadecendo com as representações do arcaico que nos aparecem numa novela como *O Empecido*. O herói romântico entra em conflito com as convenções da sociedade burguesa, em geral representadas pelo dinheiro, enquanto o herói de Pascoaes dilacera convenções muito mais arcaicas e primordiais, interditos de ordem moral, que se prendem com o espaço da hominização. A ruptura romântica, erguendo o lábaro do amor numa sociedade que trocou o sentido deste pelo da troca comercial, situa-se ainda no espaço sombrio e velado do próprio romantismo, enquanto a ruptura de António, afrontando as proibições da origem do mundo, escava na terrosa crosta deste último uma ferida sem cautério; o que dela irrompe é o sangue moderno. Nem mesmo o facto das imposições arcaicas da cultura humana estarem já na novela de 1950, ligeiramente, disfarçadas pelas normas institucionais do catolicismo consegue iludir a relação de força que dá significado ao romance. O problema da ruptura das normas morais é ainda, como se pode ver pela sarcástica aparição bovina do seu final, a questão da suspensão do modelo católico, por muito que este seja apenas um verniz quase irrelevante. É que através dele vê-se, com toda a nitidez, a sedimentação pagã e lítica que subjaz, como origem e fundamentação, a toda esta civilização de superfície.

Com respeito às focalizações interiores de António recordemo-nos que, a propósito do problema da frequência das acções da história no discurso, fizemos já alusão a uma das mais importantes focalizações internas de António. Vimos como ele visualizava interiormente a morte da mãe, por contraste com o pai, num repto que

muito nos ajuda a debuxar o perfil interior de cada um dos dois. Além disso, a morte cómico-trágica de Maria proporciona ao narrador inúmeros mergulhos sequentes no interior de António, sondando a sua inquietação, e que se podem considerar, pela conturbação recuperada, os mais importantes da personagem. É através deles que percebemos a riqueza das representações oníricas interiores de António, que se podem aproximar, pela estrutura sincopada e extravagante, da representação da corrente de consciência da personagem focalizadora (1950: 270). Nesta última passagem, o narrador chega a sublinhar, pelo itálico, o discurso mental da personagem, não pronunciado. O perscrutar, em profundidade, da interioridade de António depois da morte de Maria, entregando-lhe por períodos longos e densos o ponto de vista da história, justifica-se pelo tumulto que essa morte levanta no espaço psíquico de António.

A morte de Maria é, afinal, tão importante como o amor de Isabel. A história que até aí era de amor, passou também a ser de morte e depois de saudade. Isabel transforma-se em Maria, como o amor em morte saudosa. A Hécate genitalmente devoradora transforma-se na Selene não menos possuidora. Aquilo que seria caos e separação destruidora, a morte, acaba por se transformar, por um golpe de rins psíquico, em que se salienta a saudade, em nova harmonia. No espaço íntimo de António desenha-se um estranho teatro: assistimos aí a um doloroso parto, o de Maria, exumada do esquecimento da morte pela lembrança saudosa do seu filho. Será que, a partir dessa reintegração, cauterizando a ferida hecatiana aberta pelo amor de Isabel, se poderá falar da modernidade nesta novela de Pascoaes como um epifenómeno da tradição? O esquema aparente da acção aponta de facto nesse sentido: António começa por pertencer a Maria, num claro indício de religação tradicional, entra depois em ruptura com ela por causa do amor de Isabel, volta, finalmente, a pertencer-lhe com a sua morte. Esta sinopse é, porém, muito mais revolutiva do que parece. Em primeiro lugar, a dilacerante ruptura introduzida por Isabel não se fecha, pelo menos, em profundidade, como se percebe pela sua partida de Travanca. Pode mesmo dizer-se que o momento isabelino é apenas um rasgão de superfície, acontecido no espaço original, que só depois, com a nova cartografia portuense, encontrará a sua consumação. Em segundo lugar, não é António que volta a pertencer a Maria, mas esta que passa a ser propriedade daquele. A diferença é subtil, mas importante. O tempo histórico em Pascoaes, entendido como o tempo pós-edénico, é durável, tão durável como a sua anulação ou a sua ausência. Não é o tempo que anula a memória, mas também não é esta que anula aquela. O tempo, como manifestação do corte original, permanece, mesmo que, paralelamente, se lhe encontre antídoto. A ambiguidade da saudade é

intersticial, entre o sim e o não, mostrando, nesta fase de aguda consciência do universal, natureza quântica ou indeterminada. Não é (só) a modernidade que é, então, um epifenómeno da tradição; é esta que parece ser também um simples episódio do moderno.

Se António é a primeira personagem que aparece investida do ponto de vista, uma regalia afinal nada despicienda, Maria é, por sua vez, a personagem que maior número de vezes detém o ponto de vista da história até à sua morte, no vigésimo quarto capítulo (1950: 213-214). A inquietação sentimental e psíquica de Maria, aproveitada pelo narrador para longas, demoradas e perturbantes sondagens, deve-se antes de mais ao ciúme por Isabel, a que se junta o medo de perder o filho e a repugnância física e moral por um Albino leiteiro e zoolatra. A aliança destas três parcelas —ciúme desalmado e doentio de Isabel, desejo pungente e ingente de possuir para si o filho, aversão ascorosa pelo marido— fazem de Maria uma figura crítica e agónica, pintada a tintas trágicas e escuras, terrosas e iberinas, capaz de portentosas e surpreendentes focalizações. Logo no primeiro dia —aquele frio e apagado filamento de Dezembro em que o filho tem nos outeiros da Abobreira a revelação de uma Isabel magnética e fosfórica, hierodula misturando a cortesã e a virgem— saltamos para o interior de Maria quando esta se deita depois de palrar com o filho ao canto do lume. Esse salto, atingindo uma profundidade até aí inédita, serve para nos introduzir de forma desempoeirada e sem tergiversações nas motivações interiores de Maria, ao mesmo tempo que desvela, enquanto processo, o monólogo interior com a reprodução de uma frase ciciada, a representação de pensamentos, de imagens ou de lembranças exóticas, que, medrosa ou feericamente, lhe passam pela cabeça enquanto está deitada (1950: 43-44). O narrador volta a sublinhar, pelo itálico, a frase ciciada de Maria na solidão. A passagem inicia-se do seguinte modo: "*Deitou-se na cama, o mais longe possível do Albino. Moralmente suportava-o, por causa do filho; mas fisicamente repugnava-lhe. A febre nocturna aflige-a e turva-lhe o inquieto pensamento.*" É a turvação dessa inquietação a que assistimos logo de seguida. Antes temos a focalização externa de uma acção de Maria —o deitar-se na cama longe de Albino— e de imediato uma omnisciente iteração caracterizadora, a do asco físico pelo marido. Só após ela o narrador retoma a frequência singulativa, trocando o uso do imperfeito pelo do presente histórico, acabando depois por se cingir à febricitante consciência de Maria.

O melindroso e transgressivo amor de António e Isabel vai dar ao narrador motivo para novas e indagatórias explorações interiores de Maria em muitas outras passagens do livro. Tal consórcio preocupa-a tanto, que acaba mesmo por lhe dar uma complexidade interior invulgar no livro, pelo menos, até o filho lhe interiorizar a dor

e a imagem. A representação mental do convívio de António com Isabel é para ela tão preocupante que se tornará mesmo responsável pela sua inesperada tragédia final. Tudo assim é visto à luz da fantasia doentia de Maria, incluindo o próprio crescimento do filho. Leia-se a seguinte passagem: " Sume-te diabo! *Ouve já esta frase a empurrá-la para a cova. Sufoca-a surda angústia, e leva a pálida mão ao peito. Contempla o filho através de um véu ou tecido vaporoso, ou choro somente comoção, enquanto a fogueira crepita e arde, a dar calor, no próprio coração do frio ou do inverno. Afigura-se-lhe mais alto, mais grave... outro... outro... aquele outro que ele seria se não fosse filho do Albino.*" (1950: 53; sublinhado do autor.) O que nela se vê é Maria a ouvir dentro de si, a propósito do contubérnio amoroso do filho, uma frase punhal dita pelo seu próprio eu, ao mesmo tempo que vemos a sua activa imaginação febril reconstituir a passagem do filho da puerilidade à maturescência. As metamorfoses próprias do adolescer são, assim, vistas em António não pelo relato directo e omnisciente do narrador, mas antes pelos olhos irrequietos de Maria. Debruçados sobre o seu campo de consciência lá as vemos faiscar com o seu perturbante brilho. Não é mesmo a única vez que isso acontece ao longo do livro. O processo de maturação de António preocupa vivamente a mãe, e, por isso, lá o vemos, preocupadamente, cintilar no seu pensamento (1950: 99, 107).

Outro facto que conhecemos não por transmissão directa do narrador mas por meio do campo de consciência de Maria é a pletórica e cainha agressividade de Miguel contra o mundo e em particular contra o namorado da filha. Maria está sempre, compreensivamente, pensando no assunto. Miguel começa por lhe inspirar, só por si, medo; depois, quando suspeita da profundidade da relação de António com Isabel, terror, um terror que não deixa de lado algumas das mais cruentas e arquetípicas situações do pânico moral. Na abertura do décimo sexto capítulo o narrador decide dar um salto até ao que se passa dentro de Maria. O que por lá se passa é sempre turvo e febril. Entre as obsessões mais conhecidas e abstractas, ergue-se fantasiosa e abrasiva de vida e violência a figura do pai de Isabel. O Miguel que, assim, conhecemos é o Miguel fantasma de Maria, revulsivo e tosco, uma espécie de jagunço das ribadas do Marão, medindo, descabeladamente, pela mesma rasa Deus e o Diabo. A última vaza deste endiabrado feniano, que assalta os muros da imaginação de Maria como o Zé do Telhado fustigava a tiro as casas tameganas e durimínias, é sempre o navalhão, um navalhão sanguinário, brilhando como um alfange de prata na noite escura (1950: 139-140). Miguel, pedreiro de profissão, só intervirá directamente na história relativamente tarde, a partir do décimo oitavo capítulo, contracenando com a mulher, Joaquina, num lance dialogado. O espaço é o do casebre montesinho onde vivem com

Isabel em Travanca do Monte. Antes disso Miguel aparece muitas vezes no discurso, mas nunca de forma directa, sempre obliquamente por intermédio de outras personagens: diálogos de Maria com o filho (1950: 90, 94, 111-115), palavras de Joaquina a Isabel (1950: 125), visões interiores, aterradas e paranóides, de Maria. A obcecação de Maria por Miguel é tanta que, a partir de certa altura, ele está sempre, com o seu ar ameaçador e intimidativo, numa esquina do seu pensamento. Acabamos por estar boa parte do tempo em contacto com ele, por munificência do narrador, sem nunca o termos ouvido ou visto. Não espanta, por isso, que a ideia que temos dele seja a ideia de Maria. Ele afigura-se-nos minaz e criminoso (1950: 144).

A influência decisiva de Miguel na história, cabendo-lhe o desenlace de todo um lance narrativo com perto de vinte capítulos (caps. X-XXIX), em que esperamos a morte do jovem amancebado e deparamos com a da mãe, justifica bem o lugar que ele tem nas sucessivas focalizações internas de Maria (1950: 95, 139-140, 144, 148, 177-178). É sempre um Miguel insolente e desabrido que nos aparece no campo de consciência de Maria, senão mesmo sombra adejante e homicida do filho, cuja metáfora bíblica evoca o pior Caim. A última das representações do pedreiro travanquense no campo de consciência da mãe de António tem lugar já depois do décimo oitavo capítulo em que contactamos com ele, pela primeira vez, de forma directa. Esse contacto directo, não oblíquo, no espaço obtuso da sua relação triangular, só veio, porém, confirmar o que dele sabíamos através das visões receosas e aterradoras de Maria. Assim, depois do lance dramático em que Miguel mostra, sem subterfúgios, ser verdade tudo o que dele até aí fomos sabendo através das representações mentais da mãe de António, a sua rutilante e sempre assustadora aparição no espaço interior desta não se presta tanto a uma representação da personagem, mas a corroborar o que dela sabemos, preparando, assim, o desenlace trágico cada vez mais esperado e mostrando o acentuado e suspicaz desespero da personagem focalizadora.

O processo de nos apresentar obliquamente personagens, focando-as não a elas mas ao campo de consciência de Maria, por onde elas esvoaçam como representações fantasiosas, não se estabelece apenas em relação a Miguel, ainda que seja aí que o processo ganha, até pela sua insistência, toda a sua força. Há, pelo menos, uma outra personagem, a mãe de Albino, avó de António, que nos é restituída por esse processo enviesado. A forma de apresentação desta personagem é ainda mais curiosa pelo facto dela já ter morrido no momento em que o discurso a introduz na história. Só através das enxertias interiores de Maria, onde ela voga como lembrança e obcecação, a podemos encontrar. Ela não é mais uma "pessoa" mas apenas uma lembrança. É, então, como tal que com ela convivemos (1950: 41, 95). A figura da sogra, evocada pelo estado

exaltado e febrígeno de Maria, estado que "*obrigava a arcaica defunta a sair do túmulo, e a vir sentar-se no lugar que ela ocupava*" (1950: 71), associa-se à noite ominosa, onde se inscrevem os primeiros sinais repulsivos de zoolatrismo, herdados depois pelo filho Albino. A sogra tem cara "*de vaca descornada, a morder o fio da roca*" (1950: 95). O seu valor, posto que por outras razões, é simétrico, no pensamento de Maria, ao de Isabel. No seu campo de consciência, que bem podemos comparar a um campo de batalha, em que a legião dos fantasmas se ergue como um sanguinário inimigo, a figura cornúpeta da mãe de Albino, com o seu hieratismo totémico e a sua imposição de tabus domésticos, e a de Isabel, mais leve e humana, longe de qualquer totemismo avoengo, impõem-se como duas das mais originais e imponentes compleições femininas em Pascoaes. A elas deve acrescentar-se, salta à vista, a própria figura torturada de Maria, onde as outras duas coam e ganham a sua gelada e castrante ressonância.

Auscultemos agora o papel de Albino como detentor do ponto de vista da história. Albino aparece nela, pelo menos antes da morte de Maria, como uma figura muito menos complexa, imprevista e rica de fantasias interiores que o filho ou a esposa. A caracterização de um Albino relambório mas inócuo é sempre idêntica, repetindo-se ao longo do livro, sem qualquer diferença ou surpresa, de passagem para passagem. À partida parece tratar-se De um dos mais puros tipos aldeões de Pascoaes, com alguma coisa de escabroso ou de atavismo vicentino. Enquanto Maria, António, Joaquina e Isabel vão fazendo desfilar diante dos nossos olhos, num magma desencontrado mas muito bem captado, toda a panóplia dos seus fantasmas interiores, Albino permanece uma porta fechada e muda, sem vida interior, o que só agiganta, aos nossos olhos, a sua presumível inanidade. O narrador recusa durante muitas páginas a mais leve aterragem no seu espaço interior, o que se justifica pelo seu perfil alabrostado, quase totémico, sem consistência psicológica. Albino é, assim, o labrego, o grosseirão, o insípido, por quem a esposa, muito mais fina e prendada, sente repulsa e nada mais. Ele parece estar postado na novela de Pascoaes apenas com a sua embrutecida presença, exautorado de qualquer outra função. As várias referências a Albino dizem sempre respeito ao seu aspecto exterior, aos seus gestos externos, que são monótonos e repetitivamente boçais: mudar o penso da vaca, dar-lhe de comer à mão, puxar duas ou três fumaças num cigarro de palha, ao canto do lume. A sua caracterização típica situa-se entre um totemismo corniforme e um cómico de circunstância, que não escapa, muitas vezes, à chuchadeira da farsa popular (1950: 56-57).

Isto tira, irremediavelmente, consistência à sua figura, deixando-o à margem dos eventos mais decisivos da acção, que lhe são sempre indiferentes. A favor deste papel imbele, desta postura de estátua, deste simplismo quase animal, joga a recusa do

narrador o instituir sujeito de focalização. É mesmo indicada, através de um discurso modalizante, a sua denegação em passar da superfície tipificante de Albino —o bigode bronco, a perisca desmazelada, o ar bestaraz— aos fojos dissimulados do seu interior. É isso que acontece, no início do décimo segundo capítulo, quando o narrador, que, com toda a prontidão e destreza, vinha entregando o ponto de vista a António e Maria, rejeita, ao falar dos sentimentos de Albino, confirmar o que dentro dele se passa, usando para isso um advérbio de dúvida (1950: 103). A impressão que temos é que uma tal sondagem ao interior de Albino é desnecessária, pois o que lá encontraríamos seria um vácuo animal, sem expressão possível, e não um cachoar de sentimentos e pensamentos desencontrados, mas ricos e rodopiantes. O primeiro mergulho que o narrador transige em fazer com Albino só tem lugar depois da morte de Maria, na parte final do vigésimo quarto capítulo (1950: 213), e é, arrasadoramente, decepcionante pela inanidade que mostra. Albino ante o cadáver da mulher apresenta apenas um enevoado inodoro e assentimental, a contrastar vivamente com a perspicácia inquieta e temperamental do filho. Dado o embate das duas visões, pode pensar-se que o narrador só oferece a Albino o ponto de vista —de resto, rápido e superficial— para que a nossa indignação contra ele cresça.

O mutismo interior de Albino, zona de névoas e de confusão embrutecida, só diz, porém, respeito aos seus semelhantes, que lhe são, e aí na totalidade, superlativamente indiferentes. Essa indiferença já não se aplica, por exemplo, à sua relação com a Ruça. Circunspecto e opaco com a humanidade que o rodeia, incluindo a própria família, Albino é, no entanto, de uma fêvera muito mais remexida e muito menos relutante com os animais, em particular a sua vaca, totem do seu lar, com quem mantém um verdadeiro e fosforescente diálogo interior, pejado de emoções e sentimentos. Assim, paradoxalmente, um dos momentos de maior coturno do processo de focalização interna no livro de 1950 topa-se mesmo num mónologo interior captado no campo de consciência de Albino. Sendo o único monólogo interior do livro, ou o mais desenvolvido, justifica bem, afinal, a simpatia do narrador por personagem de têmpera tão anormal. O mónogo interior é um processo próprio do discurso, que nos dá acesso à fala mental não pronunciada da personagem. É uma focalização interna de tipo radical, em que o discurso indirecto do narrador é substituído pelo da personagem. Conhecidas as características da fala mental não pronunciada, alicerçadas na actividade sincopada e automática do pensamento, o monólogo interior acaba por se tipificar nas seguintes formas gramaticais, que o distinguem do discurso indirecto livre: uso da primeira pessoa, recurso ao presente do indicativo, descoordenação sintáctica, articulações sincopadas, uso das reticências, pontuação escassa e

desalinhada, grande liberdade associativa. O monólogo interior de Albino dá-lhe, de supetão, uma consistência interior, que, inesperadamente, agiganta e favorece a sua figura, fazendo-a sobressair do friso dos figurantes típicos e tradicionais de Travanca.Vale a pena transcrever o monólogo interior de Albino, tal como ele acontece no vigésimo nono capítulo, nos dias de luto que se seguem à morte de Maria. Ei-lo.

" *Mas o Albino dissipa o negrume do seu luto, na companhia da vaca. Fala-lhe sem pronunciar uma palavra:* Olha, se a morte por engano... Felizmente, não entrou na corte... que eu tenho pena da Maria... Fazia-me o caldo, e era triste... Embirro com as caras alegres, sempre de dentes arreganhados... Mas tu és a minha ruça, e eu sou o teu Albino, como diz o Povo... E ele se o diz... Uma vaca é sagrada... Figura nos presépios... E riem-se de mim as lorpas das beatas... As Ernestas, quando me vêem, cospem para o lado...nojentas de tudo e até do que elas gostam mais... os escândalos e as desgraças do próximo... O que nos leva para o Inferno, leva-as para o Céu... As beatas... Ou elas ou a minha ruça e... o meu filho. E desafia o Miguel pedreiro aquele tolo! Escapou da primeira... Mas da segunda... Os filhos são os desgostos de um pai... desgostos e dívidas... Filhos só os das vacas... Não há filho comparável a um bezerro... Este paga-nos as dívidas em vez de as fazer... Ah! minha ruça!... minha ruça!... *E anedia-lhe o pêlo luzidio.*" (1950: 262; sublinhado do autor.)

O tom coloquial e despreocupado do discurso mental de Albino é expressão de um pensamento livre e automático, não sujeito a obstruções. O monólogo interior do pai de António alivia a imagem do ser boçal e indiferente, que despreza a família, em primeiro lugar a mulher, mostrando-nos um ser com sentimentos, preocupado com o filho e com pena da mulher. A insensibilidade palmar de Albino, a que desde o princípio nos habituámos, é alijada por estas suas associações mentais: ele pensa e sente. Estamos, de facto, em condições de ultrapassar a péssima impressão que as focalizações interiores de Maria nos deixaram do marido, em especial aquela que se mistura, no quinto capítulo, a um sonho bestial (1950: 46). A relação de Albino com o mundo, mormente com o corniforme, deixa de ser vista apenas do ponto de vista de Maria e do de António, que ingurgitam focalizações dificilmente positivas para Albino, para passar a ser encarada a partir do seu próprio interior. E dentro de Albino existe, imprevistamente, lucidez e sagacidade, posto que na fidelidade ao totem familiar. Os figurantes do friso de Travanca do Monte, de que são modelos em gesso as beatas Ernestas, apresentam-se, no seu gosto pela atoarda e pelo doesto escondido, medíocres e inanes. Albino mostra-se muito mais que isso: ele é o representante de uma imaginação mítica e arcaica, que nada tem a ver, mesmo no seu desorbitado propósito e

marginalidade, com a baixa bisbilhotice da aldeia. Neste sentido, a bestialização com que nos habituámos a ver o Albino, resultando muito do ponto de vista de António e do de Maria, espécie de rude condensação das capacidades humanas, pode, afinal, ser lida em sentido inverso como humanização da vaca, rarefacção intelectual e espiritual das emoções e dos sentidos animais. Mais que a somatização brutal da parte psíquica do homem, temos a espiritualização da sua parte somática. A bestialidade adquire um sentido transcendente, quase franciscano, que é, quer-nos parecer, bem do agrado do narrador do livro (1950: 45).

A transcensão da vaca vê-se não só no diálogo que Albino pretende ter com ela, acabando por desenvolver o monólogo atrás transcrito, dando origem a um dos momentos mais conspícuos da teatralização da história, mas também no inaudito privilégio que o narrador lhe oferece a ela, a vaca, de controlar por momentos o ponto de vista da história. Há, de facto, um momento da história em que assistimos ao decorrer dos eventos pelos olhos da Ruça, o que se nos afigura uma formidável homenagem ao mundo animal. A focalização da Ruça do Albino tem alguma parentela com o procedimento do narrador na chamada *fábula*, mas ultrapassa o simples interesse didáctico deste género poético. Em Pascoaes, o facto de um animal poder comandar o ponto de vista de uma história não se deve a qualquer estratégia narrativa, mas tão só a uma piedosa atenção ao que, em geral, é olvidadamente mudo e desprezível. O mergulho no campo de consciência da vaca, acontecendo no terceiro capítulo (1950: 25) e dando-nos a entender que a conspecção do seu proscénio interior não é menor que a do humano, faz desse calado animal um ser com mais consistência novelística que todo o friso de figurantes humanos de Travanca, de que as Ernestas são o paradigma. A sobrenaturalização da vaca não põe, contudo, em cheque, antes anima por concomitância, uma bestialização do divino, cujo momento flagrante é o da aparição da Virgem no céu da Abobreira. Em vez da atendida sílfide vaporosa, representação típica do feminino desencarnado em Pascoaes, nós temos a corpulenta aparição da bestiaga celeste, com seus cornos lunares de Diana pagã, e que é, no completíssimo sortido da feminilidade de Pascoaes, uma Tétis humana e úbere. A tradição, que Albino parecia a princípio encarnar, volve-se, assim, em sarcástica ruptura, que não põe de lado, todavia, uma memória grotesca do arcaico, não refractada pelas suas representações especulares actuais. É neste equilíbrio, entre uma tradição só aparente e uma modernidade cheia de sedimentos, que a figura de Albino se move como uma das mais típicas e complexas desta narrativa.

Passemos agora a Isabel, outra personagem decisiva da diegese, e aos seus meandros interiores. Já vimos deles um exemplo, quando falámos da frequência

repetitiva das acções no discurso, a propósito da sua exorbitante e posterior reconstituição do himeneu. Vejamos agora com mais detalhe a sua caracterização psicológica. A forma como decorre a história até à morte de Maria, centrada num constante diálogo entre mãe e filho, onde Isabel vem bailar, por interpostos olhos, o seu número de pandeiro e sedução, não se presta muito a uma sondagem ao interior de Isabel. Até à morte de Maria, e do ponto de vista perturbado desta, Isabel é a tentadora diabólica, a Eva pecadora e viperina, a mulher fatal que é preciso a todo o custo arredar do filho. Para este Isabel é a contraditória fantasia que passa por ele como um furacão deixando-o nu e adolescidamente maduro. Associada ao amor sensual, quer dizer, ao material e ao formal, a filha de Joaquina e de Miguel, pelo importante papel desempenhado na história, mormente junto de António, não podia deixar de ser sondada interiormente, mais que não fosse para se compreender a sua aparente fragilidade, que é, afinal, a instabilidade da própria modernidade. É o que acontece na já referida reconstituição do seu conjúgio com António, recomposição essa extremamente dolorosa, a contrastar com a facilidade tão pouco convencional da sua entrega pregressa. Neste conflito entre uma Isabel heróica e destemida, protagonizando atitudes desconcertantes, e uma Isabel nocturnamente amedrontada, encerrada na sua tímida e magoada desconfiança, acaba por se impor a intrepidez solar da primeira Isabel, a mais animosa e bravia. Mesmo depois da sua fantástica reconstituição nocturnal, a filha de Miguel, que lhe parece herdar o génio instintivo, não desiste da relação esponsalícia com António, tornando-se a deitar com ele no tosco tálamo dos outeiros, nem tão pouco desiste de nos atirar à cara com novas e destemidas atitudes, de que é excelente exemplo a sua ida à casa de António depois do funeral de Maria (1950: 244-247). A força recalcitrante e insubmissa de Isabel, tornando-a uma denodada e argêntea Diana de aldeia, nasce, neste caso, do desassombro com que ela transgride os implícitos convénios sociais do lugar e do momento —o enterro de Maria—, abraçando e beijando, audaciosamente, ante o espanto de toda a povoação, António (1950: 245). Esta ousadia de Isabel é-nos dada pela omnisciência do narrador, mas a decisão de a cometer exige uma sondagem interior da personagem, levantando o véu dos impertérritos sentimentos da rapariga (1950: 238). A perscrutação interior de Isabel é tão mais significativa neste momento da diegese quanto é através dos seus olhos que assistimos ao enterro de Maria. O narrador abdica por instantes da sua omnisciência para nos dar o relato do enterro, anuindo em que este seja visto, enviesadamente, pelo campo de consciência da filha de Miguel (1950: 238).

A destemidez de Isabel é-nos simpática; e é-o não tanto porque as convenções que ela transgride com o destemor de uma Antígona ignota nos sejam, vastamente,

antipáticas, ou mesmo repugnantes, mas, principalmente, porque toda essa ousadia se gera aos nossos olhos na sua túmida consciência. Além disso, o narrador não se poupa a intrusões para apoiar o denodo de Isabel. Assim, no princípio do décimo quinto capítulo o narrador fala do "*carácter contraditório, mas simpático*" de Isabel, para cinco páginas depois nos dizer, usurpando por momentos o lugar das personagens, "*concordo com as palavras de Isabel*" (1950: 135). Percebe-se bem o vínculo de simpatia entre o narrador e a personagem, reiterado um pouco mais adiante, no vigésimo segundo capítulo, quando o responsável pela narração coloca Isabel numa peanha dizendo que "*onde ela puser os pés é pedestal*" (1950: 195). O que, assim, se preita é a sua desobediência social à Antígona, mostrada a cada passo com descaro e irreverência. Adolescente e zagal com António, e vivendo como ele com os pais num casebre de pedra e colmo de Travanca do Monte, a Isabel, uma das mais relampagueantes imagens da força feminina em Pascoaes, atávica de outras que remontam ao atributo venatório de uma deusa viril tudo varando com as suas frechas de prata, acaba por criar com a mãe e o pai um triângulo, mais obtusângulo que equílatero, símil ao que António cria com os pais. Veremos ainda os decalques destas duas ligações e a sua pertinaz oportunidade na compreensão de uma história tão esquinada e esquiva como *O Empecido*. Para já, é preciso reconhecer o rombo que ela introduz no espaço tradicional da cividade rústica de Travanca, obrigando António a romper com os preconceitos sociais do lugar e com a própria mãe. É ela que está na origem da partida de António para o Porto, abandonando a sua condição de rústico camponês, e é ela ainda que origina a morte de Maria. A subversão do espaço tradicional não é, porém, assumida por ela, que ficará em Travanca, mas antes por António. Ela é apenas o fermento que faz levedar a massa. A modernidade onde desemboca o destino do filho de Maria não sendo um epifenómeno da tradição, também não é, como se verá na novela *Dois Jornalistas*, a decorrer no Porto, uma esclerose da memória. Como experiência ela rememora um sedimento arcaico, primordial, anterior ao movimento entrópico das religiões institucionais, muito bem sinalizado pela aparição bovina de Agosto, e onde se sente mais a libertação própria à finalidade que a impositiva norma do princípio. Anotemos, antes de deixarmos Isabel, que é na relação com o jovem e rústico Adónis de Travanca que se encontra a única focalização interna múltipla que vale a pena registar no livro de 1950. Aparece no momento logo imediato ao primeiro comércio sexual entre os dois adolescentes (1950: 82-83). Não apresenta, por isso, qualquer artificialidade; antes se afigura plenamente adequada às solicitações da história, que acaba, nesse momento, de lidar com a aliança física dos dois.

Tratemos agora do caso de Miguel. O pai de Isabel, como já dissémos, aparece na história muito antes de intervir nela de forma directa. Antes dos seus reptos como personagem diferenciada, já nós o conhecemos por intermédio do atormentado campo de consciência de Maria, onde o seu fantasma se desenha com as sangrentas marcas de um Caim de província, também ele interessado em romper a precária estabilidade de uma origem pós-paradisíaca. Além disso, Miguel é presença regular nos diálogos de Maria com o filho, onde comparece sempre de naifa na mão e estrela funesta na testa. Joaquina e Albino reiteram também, pela mesma altura, o sinistro perfil que Maria traça do pedreiro travanquense. No décimo quarto capítulo, por exemplo, aquele em que Isabel restaura dentro de si a perda da virgindade, Joaquina, temendo que a filha seja vítima de estupro consentido, mete-lhe medo com o pai, o que leva o narrador a dizer, "*Joaquina servia-se, perante a filha, do mesmo espantalho que Maria agitava perante o filho*" (1950: 125). Albino, por sua vez, no décimo sexto capítulo, rompe a sua mudez zoólatra, fala com a esposa ("*pela terceira vez, na sua vida de marido*", diz o narrador), transmitindo-lhe uma queixa mal-humorada e ameaçadora do pai de Isabel, apavorando a mãe de António e reforçando a ideia de irascibilidade em torno da figura de Miguel. O próprio narrador não se importa, mesmo antes de Miguel pisar o proscénio, de traçar dele um perfil idiossincrásico prepotente e cruel, quando não tirânico, vinolento e coactivo (1950: 131-132).

A primeira vinda de Miguel à boca de cena acontece apenas no décimo oitavo capítulo, numa peripécia com a mulher e a filha que confirma, agora nos meandros dos seus diálogos, a imagem de um Miguel sanguinário, cruento e bárbaro. Ele expulsa, por fútil motivo, a mulher e a filha de casa, obrigando-as a ir dormir para a rua, e dirige, na presença da filha, ameaças de morte a António. Ademais, o primeiro mergulho no seu interior dá-nos a perceber uma consciência cheia de rancor e veemência (1950: 157). Contudo, o desenlace no vigésimo primeiro capítulo da colérica cena de Miguel contra a esposa e filha, com o regresso das duas a casa e o arrependimento do pedreiro, ajuda a desfazer a imagem de um Miguel só brutalidade e selvajaria. Damo-nos conta, nesse instante, por um sobrevoo da sua consciência, que o Caim de aldeia tem sentimentos fundos, e sentimentos de contrição (1950: 184). Pouco depois, e pelo mesmo processo de quem atira a sonda ao interior da mente humana, deparamos, a propósito da sua relação com a filha, com um Miguel interrogativo, inquieto mas cogitativo, desfazendo, nesse movimento, a imagem de contundência instintiva anterior (1950: 194).

A indeterminação semântica de uma personagem como Miguel, debatendo-se entre uma grosseria ferina e abrutalhada e uma interioridade contrita que a

contradiz, acaba por se colar muito bem a todas as suas atitudes, mormente aquela de que todos estão à espera: a vingança do estupro de Isabel. Recordemos: aquilo que era para ser uma tragédia de sangue, alarve e grosseira, acaba por ser afinal uma cena jocosa, a que nem o feitio comicieiro de Miguel retira alívio e chiste, se bem que Maria acabe por sucumbir, vitimada pela acidental mas mortífera atoarda que corre depois do ridículo combate entre António e Miguel. O lado inofensivo e ineficiente da tentativa de assassínio de António por Miguel não se vê apenas pela alegria de uma Isabel assistindo a todo o rasgo entre o pai e o amante, mas também por um mergulho na consciência do pedreiro, em que ficamos a saber o que ele pensa do seu lance, através de uma parcial reconstituição interior do crime (1950: 218-219), num registo reiterativo que lembra, com menos vezo no entanto, o restabelecimento do acto sexual pela filha. Na parte final do livro o que prevalece, ou pelo menos sobressai aos nossos olhos, é um Miguel amolecido pela contrição, quase irrisório, deitando para trás das costas a estúrdia mais violenta, a quem em Travanca já tratam, comiserativamente, de "*pobre diabo*". O narrador no "Epílogo" não se coibe mesmo de se mostrar chacoteador com ele chamando-lhe, divertidamente, de "*assassino de água doce*" e de Napoleão de Almanaque (1950: 274). Isto é, de facto, um contributo inestimável para desfazer a brutidade que, a princípio, quando ainda estamos manietados pelo ponto de vista de Maria, o envolve. De qualquer maneira, ao modo de um Caim cissíparo, a figura de Miguel é emblemática da ruptura, sublinhando de outro modo, ou melhor reescrevendo na historicidade temporal, o corte adâmico. O que dele fica é essa necessidade hecatiana do tempo e da metamorfose, cujo rosto é moderno, disposto à inovação, e que neste livro bem se pode chamar Isabel.

Atentemos, finalmente, em Joaquina. Tal como Miguel, Joaquina aparece relativamente tarde no guinhol da novela, apenas depois da recuperação fantasiosa de Isabel do seu primeiro encontro núbil. Mas Joaquina, ao contrário do marido, pela sua neutralidade, está, de todo, ausente das focagens da mãe de António. Opaca e embaciada —a quem Isabel contesta tantas vezes, com a geniosa índole do pai, o sentido da convencionalidade e a bondade desinteressada—, Joaquina não é, contudo, um simples tipo, o da beata de aldeia sofrendo calada e acabrunhada os maus tratos do marido, num espaço típico de tradicionalidade, mas antes uma personagem com uma rica vida interior, impressionável mas afectuosa, nada lamecha ainda que rústica. O processo pelo qual temos acesso a esse seu torvelinho é ainda o mergulho interior, neste caso rápido e profundo. Antes dos acontecimentos facetos e trocistas entre Miguel e António (cap. XXIV), com pesadas e inesperadas consequências de viés para a mãe deste, temos dois mergulhos no interior de Joaquina (1950: 160, 168). O que lá vemos

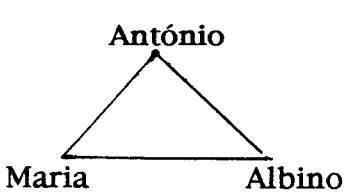
dentro relaciona-se sempre com os seus desassossegos mais íntimos, em primeiro lugar os cuidados com a filha e o marido, avolumando assim os pressentimentos trágicos em torno da contenda entre Miguel e António. No décimo sétimo capítulo Joaquina encontra a mãe de António para, à compita, lhe falar do marido e da relação ominosa de António e Isabel, mas a verdadeira focalização interior que essa acção desperta pertence a Maria e não à mãe da contundente rapariga, que se limita a desempenhar no lance um papel de fermento activo junto das inquietações sombrias de Maria, visionando sempre o pedreiro "*de naifa em punho*". Não deixa de ter significação para o entendimento das anfractuosidades desta história, aparentemente tosca e aldeã, mas nada contemptível, perceber que Maria e Joaquina, as mães dos dois nubentes, coincidem na visão interior que têm de Miguel, sempre diabólica e tormentosa. Isto dá-lhes alguma identidade comum, reforçada pelo destino que a ambas espera na história —o cemiteriozinho de Travanca—, e isto mau grado o passado portuense de Maria que a distingue de qualquer outra travanquense.

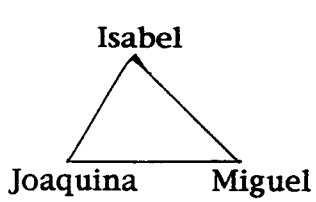
Neste sentido, a esposa de Miguel encarna melhor em si a tradicionalidade do espaço que qualquer outra personagem. É ela o grande símbolo da tradição, cuja luz uma Maria quase olvidada do seu passado urbano lhe pede emprestada. Daí o sofrimento das duas, menos feérico em Joaquina mas também muito mais ingénuo. Ambas estão rodeadas por sinais evidentes de ruptura, desde um Miguel e uma Isabel prontos a dilacerarem, instintivamente, o tecido dos interditos primordiais até a um António cúmplice. De qualquer modo, Joaquina parece-nos ainda mais presa dessa rede de rasgões, muito mais silenciosa e velada no caso de Maria. António não tem a ousadia capciosa de Isabel, nem Albino a força cortante de Miguel. António entra numa lógica de ruptura por iniciativa de Isabel, enquanto a posição de Albino é de uma ambiguidade extrema: por um lado, ele parece personificar a rusticidade própria à tradição, mas, por outro, ele encarna o arcaico pagão e dionisíaco, a zoofilia amorosa e religiosa, que a modernidade de Pascoaes gosta de rememorar, afastando-se das concepções modernas mais ingénuas e impantes, sem memória. Maria, apesar da sua aflição e fantasia, respira, assim, muito mais livremente que Joaquina. As raríssimas vezes que, depois da morte da mãe de António, visitamos o interior da mãe de Isabel (1950: 239, 240) não conseguimos sacudir a impressão de que nos estamos debruçando sobre um pensar em chaga viva, ainda mais repisado e dolorido que o de Maria. O sofrimento de Joaquina, catapultando-a para uma situação de guerrilha interior, tão insustentável como a da esposa de Albino, é, no fundo, a própria dilapidação da tradição, num despedaçar lento mas inexorável. A queda de Maria e de Joaquina é também o desabar de um certo espaço, sem reconstrução possível. No entanto, é o

irremediável sofrimento de ambas que no-las faz simpáticas, em primeiro lugar porque, através da focalização interna ou do discurso indirecto livre (1950: 239), o visionamos, furiosamente, rugir ou, mais silenciosamente, flamejar dentro delas. No caso de Joaquina, essa simpatia é mesmo acentuada por uma maviosidade de carácter que, martirizando-a, a santifica aos nossos olhos.

8.1.4. Focalização e Relações Triangulares Amorosas

As principais focalizações internas que encontramos na história do livro de 1950 são as que temos vindo a reportar e dizem, exclusivamente, respeito às seis personagens atrás referidas, se pusermos de parte o rápido mergulho no interior da Ruça. Lembremos aqui as seis personagens que comandam o ponto de vista: António, Maria, Albino, Isabel, Miguel e Joaquina. Não sendo as únicas personagens da história, elas são, todavia, as únicas que, com mais ou menos entusiasmo e duração, focalizam a história no seu campo de consciência, dando-nos uma visão particular e o mais dramatizada possível. A capacidade destas seis personagens em se tornarem sujeitos de focagem de eventos ou de factos isolados, restringindo os elementos do relato ao que elas próprias sabem e pensam, e isto em momentos distintos ou até coincidentes (caso da morte de Maria), inculca só por si a ideia delas serem as mais distintas da diegese. A complexidade interior dos seus sentimentos, emoções e pensamentos, é suficientemente importante para se destacar do filete baço onde se entalham todas as outras personagens, muito mais tipificadas e sensaboronas. A rija opulência das personagens mais relevantes deve-se a esse processo que nos permite aproximarmo-nos da sua rica intimidade. É nessa intimidade que irrompem cismas e desassossegos, embriões larvares de monólogos interiores, que, no caso de Albino, se desenvolvem mesmo até ao estado adulto da crisálida. Se repararmos nas relações que as seis figuras estabelecem entre si percebemos,rapidamente, que esses seis notáveis se agrupam em dois triângulos familiares perfeitos, paralelos e transparentes, cada um deles constituído por uma família elementar. O primeiro triângulo tem os três vértices em António, Maria e Albino; o segundo em Isabel, Joaquina e Miguel.





O narrador, ao escolher esta relação hexaédrica, pretendeu jogar na história de *O Empecido* com matrizes antropológicas de tipo mítico ou primevo, pondo em acção, num espaço social caracterizadamente arcaico e rústico, relações de parentesco tradicional, congeladas ali pela inércia do espaço rural. Esta essência conservadora não nos deve, porém, enganar. O espaço escolhido na novela é arcaico, mas a sua acção situa-se já no plano da ruptura desse mesmo espaço. Todo o problema desta novela de Pascoaes consiste, assim, em avaliar, por um lado, a consistência das normas morais tradicionais, mesmo que refractadas pela moral católica, e, por outro, em sondar a profundidade da sua ruptura. O espaço é arcaico-tradicional, mas a acção é o relato da sua infracção. Este dinamismo transgressivo, de tipo moderno, impondo cortes, desmembramentos e inovações, deve-se, em grande parte, à intriga escolhida: o momento de rompimento que dois adolescentes fazem com os pais para eles próprios criarem, libertos de preconceitos, um novo e metamórfico triângulo elementar. Este corte obriga a uma apertada e quase coerciva vigilância das fronteiras relacionais no interior de cada triângulo, ensaiando entupir ou obstruir qualquer fuga ou entropia. Na história percebemos que os triângulos familiares são activados pela sexualidade, força arquetípica, instintiva e misteriosa, que gera relações pessoais fortes e, aparentemente, indeléveis, ainda que a relação dos dois casais adultos esteja já refractada por normas e convenções sociais de acasalamento que remetem para segundo plano a força sexual instintiva. Esta só é plenamente visível na relação infractora de António e Isabel, não mediada pela acção retardadora da convenção social.

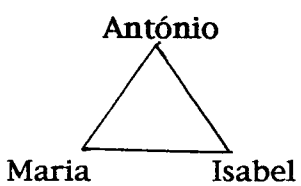
A força sexual não gera, porém, apenas relações pessoais fortes, de tipo solidário, mas contribui indefectivelmente para a sua corrosão e desquite, como se houvesse nela em simultâneo, e de forma inséctil, uma face genesíaca e criadora e uma face demolidora. António e Isabel para se aproximarem um do outro têm de cortar respectivamente com cada um dos seus triângulos familiares, levando no seu interior a dissensões dolorosas e até mortíferas. Ao procurarem conter e reprimir a sexualidade dos filhos, tentando congelar o seu próprio triângulo elementar, embargando, desse modo, qualquer transferência de energia, os pais de Isabel e de António travam um processo de readaptação, num imobilismo que se mostra derrapante e o mais entrópico e trágico possível. Nas matrizes antropológicas relacionais é a própria morte que alimenta a vida, quer dizer, é a força demolidora das estruturas de parentesco que acaba por criar novas e idênticas estruturas, se bem que a história de António e de Isabel, mais pelo que esboça, seja nesse sentido uma quebra violenta dos princípios antropológicos fundamentais. António e Isabel não estão, verdadeiramente,

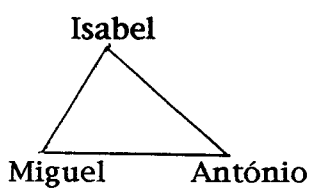
interessados em criarem um novo triângulo familiar; interessa-lhes mais a energia revulsiva e inovadora do sexo que a acção agregadora e estabilizadora do social. A sexualidade é uma força ambivalente, entre a conservação e a destruição, a tradição e a inovação. O grande interesse desta história de Pascoaes é ser capaz de mostrar a tensão dessa bifrontalidade, despojando-a dos seus adornos mais dissimuladores, e dando-nos a entender que só a ruptura pode preservar a origem. Não é só a transformação que se torna a melhor forma de conservar, é também a modernidade que subsume a tradição.

O problema do moderno tem, assim, uma muito curiosa formulação neste livro: a tradição é enunciada enquanto modernidade. Por um lado, rememora-se um espaço arcaico, marcado por uma memória ancestral sem aparente vínculo actual; por outro, esse arcaico não é o Paraíso, mas a sua ruptura. A verdadeira tradição do Pascoaes pós-hagiográfico é já a da quebra do interdito, e não, como se poderia pensar, a do interdito em si. O seu Adão, no *Santo Agostinho*, não é o sibarita, vivendo a fácil atemporalidade do Paraíso, mas o Adão pecador, expulso do Éden, tremendo de frio e de medo nas selvas obscuras e dolorosas do tempo e da história. Também, no mesmo livro, a criança não é o emblema da inocência e da bondade, mas o da crueldade e do pecado (1945: 115-116). Do mesmo modo, nesta época, não é Deus que está no princípio, mas a sua essência, feita de nada, um nada ateísta, negativo, criador (1945: 275-276). O que se rememora em Pascoaes como arcaico é a ruptura, e, de modo nenhum, o tecido inconsútil. A origem e a tradição, mesmo quando desvinculadas da parafernália das imagens contemporâneas, a que Pascoaes raramente adere (cf. *A Beira num Relâmpago*), são assim a própria experiência do moderno. Na (anti)-hagiografia de 1945 diz-se, a certa altura, "Gratez le moderne et vous trouverez l'ancien" (1945: 301), reiterando uma das nossas isotopias fundamentais em relação ao moderno de Pascoaes: o dele recuperar sempre, com a memória, uma experiência ancestral. Só que no autor de *OEmpecido* isso quer dizer qualquer coisa do género: por detrás do moderno está o antigo, mas o antigo é já o moderno. A anti-modernidade de Pascoaes é sempre aparente e esconde, sem excepção, um rasgão metafísico, consciente e assumido, que nele se fez mesmo um tipo particular de tradição, a tradição do moderno.

As razões que levam os vértices parentais a obstruir a relação amorosa dos filhos são de ordem social —com um Albino ultrapassando, por curtos instantes, o seu amor teratológico e não se mostrando nada interessado em aceitar como nora a filha do Miguel e com uma Joaquina causticada e mortificada pelos comentários de uma vizinhança indiscreta e mexeriqueira (1950: 240)— e de ordem interior, com um ciúme azedo, quase incestuoso, da parte de Maria, e uma forma de amor não menos ambívio da parte de Miguel. Os vários mergulhos no interior de Maria dão ocasião a que se

perceba o amor doentio e obsessivo que ela nutre pelo filho, mostrando um ciúme feroz e exasperado por Isabel (1950: 13). A relação de Miguel com a filha não é tão obsecada nem tão dominante como a de Maria com o filho, mas, de qualquer modo, temos bons indícios no texto para percebermos como ele privilegia a sua ligação com a filha. É nela que ele se revê, e não na esposa. O narrador apoia pela intrusão a consideração especial que Miguel vota a Isabel, acalmando-o, quando a filha quer debandar, em estilo interpelativo e inusitado (1950: 197). Só essa consideração fora do normal justifica, de modo plausível, a perseguição nervosa e insolente, e afinal enciumada, que Miguel move a António. Dado o abanão que as disposições elementares da família sofrem no livro com a transgressão do vértice adolescente, trânsfuga em relação aos outros dois, os triângulos fixos são decompostos e reorganizados numa nova e muito mais tensa relação. António aparece desavindo entre duas mulheres, pelejando pela sua posse —a mãe que representa a inércia comovedora e incestuosa, e a amante, a alavanca infractora. Isabel, pelo seu lado, está dividida entre dois homens que não hesitam em se agredir por sua causa —o pai enciumado e o amante abúlico mas rendido aos seus encantos físicos.





Um António pusilânime e cindido entre uma Maria desvairada e apaixonada pelo filho e uma Isabel encantatória e frecheira, acarretando uma Isabel repartida entre um Miguel retorcido e taciturno e um António magnetizado, é, porventura, a incógnita desta história, sempre muito relutante em apresentar um única solução possível. Este Pascoaes continua a ser indefinido, incerto, intersticial. António nunca deixa, por exemplo, de estar dividido entre as duas mulheres. A sua ligação com Isabel não parece anular, antes pelo contrário, o vínculo com a mãe, que a partir da sua morte se aprofunda mesmo de forma desmedida e pletórica. É o próprio narrador que depois da morte de Maria tira concludentemente do claviculário a chave que melhor se presta aos nossos ensejos: a dor moral concluir o amor sensual como a mãe conclui a amante (1950: 225). Mas o facto de António incorporar, através de um processo de reconhecimento psíquico, a mãe depois da morte desta, carreando a condensação somática da sua imagem, não leva à depreciação da sua atracção por Isabel, mesmo que uma tal experiência pertença, irremediavelmente, ao passado e não pareça interessar

muito mais um António zeloso da memória da mãe e operando em si uma transmutação de nível que o deixa mais perto da pedra filosofal. Tratar-se-á então de um Pascoaes evolucionista, adepto do transformismo metafísico, aceitando a passagem do não para o sim? A questão é muito mais intervelar e complexa, e só ela justifica que, no desenlace de tudo, António em vez permanecer em Travanca desague na Campanhã como, décadas antes, Camilo no cais do peixe. Aliás, o mais recuado passado materno era portuense, urbano, burguês, o que de novo, no limite, coloca a questão da tradição em Pascoaes ser sinónimo não de norma e de interdito mas de inovação e modernidade.

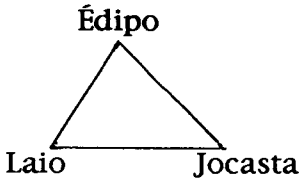
De qualquer modo, o acto sexual é parte importante de toda estas transformações em torno da pedra filosofal. Se o patamar moral a que António acede depois da morte da mãe representa uma forte individuação psíquica, não excluindo o drama patológico, que o catapulta de imediato para um desenvolvimento pessoal exógeno, a experiência sexual de António com Isabel parece ter sido a espoleta que produziu a forte detonação moral que vai depois abalar sem precedentes os fundamentos psicológicos de António, permitindo-lhe a maturação. Não há antagonismo entre o desponsório instintivo de Isabel e António e a maturação moral deste, nem tão pouco creio que tenha de haver um elo evolutivo entre os dois. Há em todo o instinto mais negro um ponto sazonado de luz, como há em toda a interioridade moral uma iminência sombria de desejo. De novo, o espaço moral da reintegração não é sinónimo de anulação da História. A esperança sustenta o tempo, mesmo que, ao modo do *Regresso ao Paraíso*, essa seja a esperança da sua suspensão. Em Pascoaes, repetimos, a memória da origem nunca é a memória de uma proibição, mesmo que edénica, mas antes o reconhecimento de uma transgressão. É a negação que, pela sua liberdade e a sua ascese, se volve em criação. Não é o princípio que é criativamente excessivo; é o nada. Daí a legenda, prudentemente niilista, do *Santo Agostinho*: "*A criação tem a assinatura de Lucrécio.* " (1945: 276). Importa apenas, quando se fala de niilismo a propósito de Pascoaes, não ver nele uma vontade destrutiva, ou mesmo tão só produtiva, mas antes uma presença ascética. A sua moral não deixa de ser profundamente hedonista, de um hedonismo comedido e silencioso, cauteloso com os outros e consigo mesmo, única forma de não atraiçoar os seus próprios fundamentos. Mais uma vez, como acontece no *Duplo Passeio*, não é qualquer contra-teologia que está em causa, mas tão só uma representação poética, logofânica do mundo.

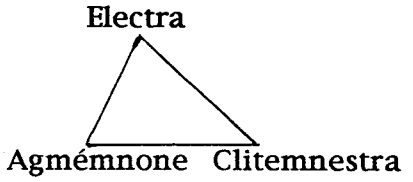
O Empecido pode assim ser encarado como uma narrativa de aprendizagem em que o amor tem o valor de uma senha ritualística, primeiro através de um fisicalismo sensualista e depois de uma actividade moral saudosa. Esta última é, afinal, a rarefacção de toda a densidade física anterior num humor fluido e incompressível. A

concupiscência voluptusa tem o valor de uma iniciação erótica, que se coloca já tanto num plano físico como espiritual, primeiro, com a descoberta das metamorfoses corporais típicas, esse adolescer que tanto inquieta Maria, e, de seguida, com o pano moral de uma reincorporação interior de um ser perdido e de novo recongraçado. Em última instância, parece-nos que, pelo menos, no conjunto final da história, não há antagonismo entre as duas faces femininas que envolvem António. O que há é um feminino bifronte, o da mãe-amante, que só circunstancialmente, dadas as normas sociais vigentes, não nos aparece aglomerado num todo único. Se a semantização de uma história como esta, com uma representação dramática importante, decorre, sem dúvida, do papel que nela desempenham as personagens e do envolvimento de sentido das suas focalizações internas, tal criação de significado não pode arredar uma atenta indagação dos juízos de valor do narrador. Tais juízos, por mais mimética que seja a representação da história, existem sempre, mais que não seja nas entrelinhas desta. Destarte, parece-nos que um dos comentários finais do narrador —aparentemente inócuo e desvinculado da história— tem valor altamente esclarecedor. Esse comentário surge no fim do livro, no "Epílogo", a propósito de Albino, com modo sentencioso de apotegma. Diz o seguinte: "*Mas eu não creio na inconsciência dos animais; e creio na ironia dos brutos, esse reflexo da luz do sol entranhado no mais profundo da zoologia.* " (1950: 310). Tal comentário, constituindo declarada e desempoada crença do narrador, não deve passar despercebido, até pela fulcral posição estratégica que ocupa no texto. No final de uma narrativa os ditos sentenciosos têm quase sempre o valor de uma moral para a história. Ele, o comentário, confirma, do nosso ponto de vista, a ideia de narrativa (novela ou romace é, no caso, insignificativo) de aprendizagem, em que deparamos com uma personagem a crescer, primeiro, a um nível físico, através do despertar do instinto sexual pubertário e puxavante, e, depois, a um nível psíquico, com a transformação da força sexual da puberdade em força mítico-espiritual. Trata-se de aceitar que o instinto sexual do homem, começando sempre por ser a sua força animal ou natural, dalguma maneira a sua pré-origem ou pré-tradição, é susceptível de transcensão, ou seja, de ruptura e de inovação, pois, segundo o narrador, a zoologia, terreno onde se movem os animais, tem dentro dele uma lição moral, uma fissura imaginária, estilete de luz reverberando aurífero e estrelante nos interstícios da carne. Quem não entrevê na carne rúbida de Isabel a luz hiemal de Maria?

8.1.5. Sexualidade e Tragédia

Antes de nos ocuparmos, com minudência, das intrusões do narrador na história —um terreno sempre privilegiado, mesmo quando se trata de uma história tão teatralizada como a de *O Empecido*—, valeria a pena notar que as seis personagens principais com que o narrador trabalha, constituindo os dois núcleos familiares de base já aludidos, podem ser associadas a seis personagens de Sófocles, exactamente aquelas que também perfazem, através de relações parentais, dois polígonos triangulares.





Na história de Édipo são os eventos cegos, labirínticos e inesperados do destino que levam o protagonista a matar sem querer Laio, seu pai e rei de Tebas, e a desposar, também involuntariamente, no desconhecimento da sua verdadeira identidade, Jocasta, mulher de Laio e sua mãe. A tragédia de Sófocles centra-se nos efeitos da revelação da verdadeira identidade de Édipo, dando lugar ao desastre mas também à compaixão, numa senda de acontecimentos desconcertantes e sangrentos, que são, contudo, representativos dos sinuosos meandros humanos interiores. A figura trágica de Édipo —levado pela fatalidade a matar o pai e, contrariamente à sua vontade, a casar com a mãe— é, por exemplo, aproveitada por Freud para caracterizar o ódio fundamental do rapaz ou da criança ao pai e o desejo amoroso, de tipo incestuoso, para com a mãe, e ainda, superlativamente, para explicar o aparecimento do *anthropos*. Para o estudioso vienense a origem da sociedade humana remontaria ao assassínio do Pai primitivo, totémico e representativo, de que as religiões posteriores herdaram, com o tema sempre central do deicídio, a auréola de sangue. Pascoaes —que foi, com Teixeira Rego, atento leitor de Freud (Jorge Coutinho, 1995: 454)— não fala do homicídio do Pai arcaico, mas fala da ascese suicidária do divino e da ruptura adâmica, que, no nível emblemático da sua leitura, tem todo o valor de uma bem sucedida revolta fundadora contra o interdito inicial. O que nos parece importante salientar é que tanto Pascoaes como Freud têm uma concepção disruptiva ou moderna da origem da sociedade humana.

Assim a relação que podemos estabelecer entre a estrutura triangular da família de António e da de Édipo não passa tanto por um Sófocles atento aos sentimentos catárticos do terror e da piedade, mas muito mais por um Freud hermeneuta de uma

liminar metáfora do destino humano. António só é Édipo, se este for, não rei de Tebas, mas um complexo activo de forças, mais, despercebidamente, recôndito que, luminosamente, transparente. Se em vez do despropósito acidental do seu destino virmos em Édipo uma pulsão cega, mas por isso mesmo incontrolável e incontronversa, então António é o filho de Jocasta, um Édipo caminhando ao apelo sensível da mãe e repelindo, instintivamente, o pai. Mas, em Freud são as imagens robustas do pai e o medo da castração que levam o rapaz a renunciar, definitivamente, aos seus desejos incestuosos, aceitando o pai como um paraninfo inconcusso e intocável, tabu invulnerável, que o obriga a encontrar um terreno de substituição para a mãe. Daí a amante que perpetua, e ao mesmo tempo corrói, a primitiva estrutura poligonal da família. Em Pascoaes, a ruptura incestuosa é vivida com mais profundidade e interioridade. Nele a resolução do conflito entre pai e filho não se faz (só) pela renúncia deste aos desejos incestuosos —com uma revindicta admitida, a iniciação sexual do jovem fora da apertada relação parental—, mas pela sua realização num plano superior de afirmação, elevando-se acima dos esponsais da carne e excedendo as próprias convenções antropológicas materiais. Em Freud, só a transgressão criminal pode permitir ao filho, através da morte real ou simbólica do pai, possuir a mãe, ao passo que em Pascoaes a posse da mãe pode fazer-se por uma rarefacção da sua realidade numa imagem que se interioriza. Édipo resolve, em Pascoaes, os seus desejos pela saudade. O sucesso deste processo, representando a posse satisfatória da mãe, depende apenas em *O Empecido*, como em toda a saudade, de uma única condição: a ausência da mãe. O problema formula-se assim na novela de 1950: enquanto Maria vive e está presente, António não sente necessidade de qualquer fruição incestuosa, preferindo antes uma iniação sexual fora de casa; quando Maria morre, António entra em delirante convulsão incestuosa, desinteressando-se mesmo da sua parceira erótica. O processo de interiorização da mãe vai, então, tão longe —António chega a pensar-se a mãe— que bem se pode falar, a seu propósito, de incesto fantasmático (1950: 284). Neste incesto o que está ainda em causa é a quebra de um princípio ou de uma norma, tal como a tradição os estabelece.

A aproximação da situação moral de António com a figura de um Édipo pulsátil tem em nosso entender um valor hermenêutico inconcutível, já que a delirante e piéria deglutição de Maria por António, arrastando o narrador a dizer "*o rapaz era a mãe*", pode ser tida, sem tergiversar, como manifestação radical do complexo de Édipo. O desejo amoroso sentido em relação à mãe transforma-se no único centro de interesse do sujeito, que desampara tudo o resto por causa dele. Depois da morte da mãe, Isabel é para António um assunto tábido e sem interesse. Se é o desejo incestuoso sublimado por

oblatas ritualizações que caracteriza o homem antropológico, e se o que interessa ao narrador de *O Empecido* é comunicar os cerimoniais sacro-profanos do amor, elevando a criança a homem, então é inexorável o papel do apego edipiano em toda esta narrativa. Tanto Freud como Pascoaes atribuem um papel central ao problema da relação parental do filho. Tanto um como o outro vislumbram nesse processo o momento chave da aurora hominídea, o ponto de viragem em que a horda indisciplinada e animal assume comportamento cultural. Tanto um como o outro fundam nesse rasgão incestuoso, simultaneamente desejado e remisso, a modernidade da sua tradição antropológica, mas enquanto em Freud o apego edipiano tem de ser, declaradamente, recalcado, dando lugar ao interdito, em Pascoaes um tal apego é apenas sublimado, preterindo o interdito; a saudade limpa, serenamente, Édipo de tudo o que nele podia haver de ignominioso. No Pascoaes hagiómaco, a ruptura incestuosa é, assim, paradoxalmente, um dos caminhos da maturação antropológica. Nesta excentricidade de uma saudade entendida como incesto saudável, e sobretudo admissível, pode-se, mais uma vez, contemplar a modernidade recidiva de Pascoaes, uma modernidade fazendo, sem dúvida, apelo à memória de uma experiência arcaica e original, mas como experimentação do desmoronamento. Lobriga-se aqui nesta inexigência ascética um novo paralelo com o agonismo crítico de Unamuno, outro dos que nasceram, como Hermann Hesse, no crepúsculo vesperal da modernidade, quando as formas desta se começavam a tingir de um hausto de sombra, de áspera e avermelhada cor. Isso que podia parecer só uma nova forma de dessorada melancolia, numa reedição tardia do romantismo medieval crepusculino, não pôs, todavia, de lado um sainete de mofa cheio de clássica expressividade. De qualquer modo, nada disto, tanto no caso de Unamuno como no de Pascoaes, anda longe do pessimismo pulsional De um Freud, mais sagaz decerto que o saudosismo e o quixotismo dos dois ibéricos, mas também muito mais refreado e incriativo que eles.

Passemos agora ao caso de Isabel. A sua associação com Electra é mais débil e inconsistente que a de António com Édipo. Não existe na história uma verdadeira individuação psicológica da filha de Joaquina, que, a partir de certa altura, mergulha mesmo no abandonado friso menor das personagens indistintas de Travanca do Monte. O que lhe está reservado é um Abel caviloso, destino um pouco decepcionante para a núbil e selenita filha do Agamémnone da Abobreira. De qualquer modo, a relação existe, e faz-se também não tanto através de um Sófocles dramático à procura dos acidentes catárticos dos seus leitores (ou espectadores), mas muito mais através de um Freud buscando desvendar ou desocultar o sombreado metafórico destas lendas. Deste modo, o ódio de Electra pela mãe e o seu apego à memória do pai não é para ser lido na

contigência de acontecimentos históricos, mas muito mais na afirmação de perenes pulsões ínsitas. O ódio de Electra é no feminino castigado o que a vergonha de Édipo é num masculino expungido. Mais que vingar o pai, o que Electra pretende é compensar a sua sexualidade lacunar. A resolução deste desejo, e sobretudo a sua ritualização sublimatória, existe no caso de Isabel, mas é de modesto alcance. É por isso que, dificilmente, se pode falar no seu caso de individuação, ainda que, segundo Freud, a individuação feminina seja sempre muito menos problemática que a masculina. Segundo a psicanálise clássica o desejo incestuoso da rapariga pode ser substituído por outras formas de desejo —ter um filho, por exemplo—, que funcionam, plenamente, como formas de compensação para a sua ausência de pénis. Isabel deixa-se, assim, perseguir pelos homens, num misto de estouvadice e permuta, mas nunca chega, como António, a manter com o seu progenitor de sexo oposto uma relação de apego edipiano, e muito menos uma relação de incesto fantasmático com ele.

Tendo em conta as relações parentais que regem as seis mais notáveis personagens de *O Empecido*, valerá a pena adiantar, até para consolidar a importância do parental no livro, que todas as personagens secundárias mantêm com elas uma relação de parentesco. Pode dizer-se que esse friso inferior de figuras constitui a família ampliada, alargada aos parentes colaterais, de cada uma das famílias centrais, reduzida ao seu caroço elementar e lendário. A forma que o narrador tem de nos participar esta ligação reside em primeiro lugar no vínculo de parentela com que, invariavelmente, as designa: a Tia Brígida (cap. IX), a Tia Mariana e o Tio Manuel (cap. XIX), o Tio Lopes (cap. XXVII), a Tia Zefa, a Tia Ana, a Tia Eusébia (cap. XXIV), a Tia Zebra (cap. XXXIII). Estamos ante figurantes menores, ilustrando apenas o espaço social da história, num povoamento disperso e distante, mas cuja primeira e porventura mais importante característica é indicar-nos de imediato os apertados laços de parentesco deste universo. São eles que o unem, até à fissura inobediente de António, num todo concluso e homogéneo.

8.1.6. Intrusões Arborescentes

Preenchamos agora, no livro de 1950, o espaço em branco que diz respeito ao papel do narrador e das suas intrusões. O intrometimento do narrador distingue-se da sua simples presença, já que esta se verifica em coisas tão simples —e afinal tão inevitáveis— como a ordem temporal do discurso, a frequência das acções da história, a velocidade imprimida ao relato, tudo pormenores da responsabilidade directa de quem enuncia. A intrusão requer outras condições para a sua consecução, mormente

ser capaz e querer manifestar no discurso a interioridade subjectiva do narrador, que se torna, assim, um ser com um perfil tão complexo como o de qualquer outra personagem da diegese. As intromissões do narrador, suspendendo os eventos da história, dando lugar a falas da responsabilidade do narrador, falas dizendo ou não respeito aos eventos relatados, acabam por criar um perfil autónomo para a voz enunciadora da narrativa. Isto tem sido, talvez com fundamento, considerado como contrário à representação dramática; quer dizer, numa história optando por uma teatralização, com um máximo de intervenção das personagens, as intrusões digressivas e extradiegéticas não deverão, idealmente, existir. Deste ponto de vista, todas as intromissões do narrador na história são abusivas e forçadas. É preciso, por isso, procurar todos os procedimentos técnicos mais adequados ao disfarce e ocultamento do narrador, pondo de lado a omnisciência descarada do narrador, quase sempre solidária da intrusão digressiva. A narrativa moderna, depois do naturalismo, pretendeu, assim, desenvolver todo um conjunto de técnicas impessoais, visando a limpeza da voz do narrador do discurso, numa modalidade ficcional muito próxima da representação teatral, em que o comentário digressivo, retirando autenticidade objectiva e impessoal ao relato, e expressando uma verbosidade insustentável, é repreensível. Não é essa, porém, a opinião do narrador de Pascoaes, que, aceitando a representação dramática, com recurso mesmo ao monólogo interior, não exclui a intromissão divagadora.

Sabemos hoje que as técnicas impessoais podem veicular valores subjectivos ou pessoais do alter-ego do autor, como as técnicas subjectivas, com fortes intromissões de um narrador omnisciente e extradiegético, podem, no entanto, ajudar a construir histórias objectivas e altamente dramáticas. Wayne Booth alertou-nos para a impossibilidade de uma ficção inteiramente pura, pedindo a nossa atenção para o facto de escritores dramáticos como Shakespeare trabalharem para intensificar certos sentimentos no leitor. A substituição dos sumários pelas cenas, equivalendo ao nível da focalização a uma substituição da omnisciência pelo ponto de vista interno, bem como outros comportamentos técnicos narrativos visando obter uma impessoalidade narrativa, não resolvem, só por si, todas as falhas do romance. Além disso, essas técnicas quando usadas como regras abstractas acabam por se mostrar tão pouco úteis ao desembaraço e ao efeito poético da narrativa como o pior e o mais crasso comentário da responsabilidade de um narrador omnisciente (W. Booth, trad. port., 1980: 170). Infere-se que não é possível hoje, mesmo dentro das teorizações modernas, defender, pelo menos de forma preceituosa, a prescrição formal obrigatória de técnicas impessoais exclusivas para se contruir uma boa história. As técnicas objectivas são

afinal tão falíveis como as técnicas da omnisciência do narrador. O inverso também é verdadeiro.

O Empecido de Teixeira de Pascoaes é uma narrativa construída fora de rígidas receitas técnicas, apresentando-se como um excelente exemplo de ecletismo, recorrendo quer a uma dramatização evidente com mergulhos mais ou menos profundos no interior das várias personagens, quer ainda a uma omnisciência que o leva, inevitavelmente, à construção de um mundo discursivo acentuadamente sentencioso e apotegmático, além de paralelo à história, mas de previsíveis consequências sobre ele. O narrador do livro de 1950 apresenta-se com uma omnisciência inicial, quase naturalista, para logo depois a abandonar, entregando o ponto de vista da história às duas personagens iniciais mais em evidência, António e Maria. Estes revelam-se, desde logo, dois dos vértices do polígono central da história, que tem o seu terceiro ponto culminante numa Isabel impudente e catecúmena do amor. A retracção do narrador não significa, porém, que ele desampare a narrativa, saindo por uma porta que nunca mais se abre, mas antes que ele tem perfeita consciência dos diversos momentos da sua construção e dos procedimentos mais adequados às suas diferenças. Ele regressa sempre que a história a isso se presta, e abandona-a sempre que a sua intervenção ameaça tornar-se enxundiosa. O ritmo narrativo de *O Empecido* balança, assim, entre uma teatralização em que o guinhol das personagens parece trabalhar por si só e um discurso, à boca do proscénio, da responsabilidade do narrador, em que este tanto discorre sobre a cena acabada de ocorrer como sobre si próprio e os seus interesses extradiegéticos. O bem conseguido uso do ponto de vista da personagem, que dá a este livro de Pascoaes uma inesperada modernidade narrativa, não impede um hábil domínio da intrusão do narrador. Ele não se limita a subir a um palco vazio para nos comentar aquilo mesmo que acabámos de ver; ele vai muito mais longe, chegando a cotiar esse palco numa mímica ensimesmada mas soberba, entrando, assim, mais que não seja pela voz que tem, para o guinhol da história. Vale a pena perceber que voz é essa.

8.1.7. Topologia da Enunciação

Inopinado, no narrador do livro de 1950, é, em primeiro lugar, a consciência que ele mostra das suas tarefas enunciativas, jogando, comentaristicamente, com essa mesma consciência, e ainda por cima para nos afirmar coisas que se prendem com os limites da omnisciência naturalista. É o que acontece na seguinte passagem: "*Sou tão incapaz de definir o indefinido, como o próprio António, pois não há linha divisória*

entre autor e personagem. Onde um erra, o outro não acerta."(1950: 77). A consciência do processo enunciativo pode ainda ser usado como retórica da enunciação, com curiosos encadeamentos ao nível da história, como acontece no momento em que o narrador se recusa, expressamente, a relatar em cena uma fala da Tia Mariana, a mais importante das personagens secundárias. Veja-se o efeito: "*Narrou a cena às duas afligidas, no seu estilo pitoresco, vivo, natural, como os versos de Gil Vicente e a paisagem serrana, (...). Não me atrevo a reproduzi-lo. Não se toca no que é sagrado. Tocar-lhe é profaná-lo (...).*" (1950: 191). O que é imprevisível nas intrusões do narrador do livro é o seu carácter interpelativo, ou mesmo intimidativo, não só em relação ao leitor, muito ao gosto do narrador romântico (Garrett, Herculano, Camilo ou Rebelo da Silva), mas também em relação às próprias personagens, num processo muito mais barroco, que corrói a heterodiegese clássica do narrador da história. O processo é muito menos vulgar na narrativa romântica oitocentista, aparecendo-nos como liberdade própria ao narrador de Pascoaes, que se não é em 1950 o narrador sem coleira do *São Paulo* e do *Santo Agostinho*, é, pelo menos, o que tempera ao fogo do amor a vigorosa pena que o génio lhe deu. O narrador usa, desprendidamente, o diálogo pessoal com as personagens, em especial com Maria (1950: 106), exprimindo sobre ela juízos de apreço ou sentimentos epiteliais, que muito instigam a nossa simpatia por essa personagem de novilúnio, com perfil marial, neurose lunar e humor minguante. Estas intrusões do narrador estão dentro do universo da história e participam dele (1950: 183, 197), mas suspendem todas as regras esperadas, sobretudo, no campo da voz. O processo chega, por vezes, a dar violento abanão à heterodiegese do narrador, pois este afirma testemunhar os actos das suas personagens, o que claramente põe em causa o seu estatuto de narrador de terceira pessoa. O que nesses momentos percebemos é um narrador que se mistura à farândola do seu guinhol. O processo, que se repete com alguma regularidade (1950: 117, 245, 251), revela, em último grau, uma faustosa consciência da realidade poética.

Não admira que um narrador que se comporta assim ante o mundo da sua história, fazendo oscilar a sua precária exterioridade transcendente, se apresente como um narrador pessoal em extremo, não abdicando de nos apresentar traços biográficos sobre a sua pessoa, transformando o lenço com que esconde o riso ou as lágrimas em asa branca que adeja perto ou longe de nós, nem renunciando a longas tiradas extradiegéticas, cheias de vesânia verbal, agora num palco vazio em intervalo ou fim de festa. Estas intromissões compensam, quase sempre, com o jeito aforístico, o sentido exterior à história. Ademais, é esse sentido excessivo, do desmando opinativo, que acaba, decisivamente, por contribuir para a construção real e dramática do

narrador. Não é difícil, a partir das suspensões momentâneas da história, reconhecer um perfil de valores para este narrador não se afastando um milímetro daquele já nosso conhecido. *O Empecido* apresenta um discurso digressivo, exterior à história e em alternância com ela, em que reencontramos, por meio de aforismos ou de registos retóricos, em que se releva a ironia, tudo aquilo a que a literatura anterior do autor, no campo da narrativa, nos habituara: apreciação negativa da tecnocracia industrial (1950: 85, 130), defensão da liberdade de amar (1950: 162), adesão ao apóstolo Paulo como possibilidade de elaborar uma mística contra a tradição (1950: 184), identidade obscura ligando santos e criminosos (1950: 211), possibilidade de uma presença imaginada e rarefeita, a partir da ausência (1950: 276), oposição mas também complementaridade da Ibéria e da Grécia (1950: 277). Tudo isto são valores que livros como *São Paulo, OPenitente, Duplo Passeio,* ou outros da mesma altura, nos tinham já, na sua versatilidade, dado a conhecer. O sardonismo com que ele desqualifica, por exemplo, a contemporaneidade industrial, "*Que é um Deus velho, o Deus do raio, por exemplo? Qualquer engenheiro electricista?*"(1950: 85), lembra bem o velado sarcasmo com que ele sacolejou o primado idolátrico da técnica nas hagiografias.

A este rol de valores podemos ainda acrescentar a ideia de Deus do narrador do livro de 1950 como a de um "*artista impessoal ou sem pessoa*" (1950: 251), longe do conceito entrópico e até demiurgo de autoria, sugerindo, intersticialmente, o ateoteísmo de *Duplo Passeio* e de *Santo Agostinho,* com a protérvia de um Deus ateu ou pelo menos de um Deus impossível de determinar. Pode dizer-se que depois da publicação do *São Paulo* a isotopia fundamental da sua literatura passou a ser, de forma sistemática, este vazio teológico plenamente assumido, que, por sua vez, colocou o problema de uma mística contra a tradição, entendida esta como uma mística positiva da obediência, situando ou instalando a questão de uma mística moderna da negação. É aqui, nesta necessidade, formulada em Pascoaes enquanto rasgão original, que se percebe o fulcro mais brilhante da sua literatura, bem como a sua verdadeira dificuldade. O ateísmo de Deus, a sua impossibilidade em ser teologizado, ao modo de Tomás de Aquino ou até do Agostinho converso, liga-se ainda à valorização da ausência ou da ascese, corroendo a existência a favor de um nada ou de um vazio. O Deus ausente de Pascoaes, sem pessoa, ateu e indizível, acaba por ser ainda mais presente que o Deus teândrico, que se pode dizer e logicizar. Mesmo obscuro, heraclitiano, absurdo até, há, na literatura de Pascoaes, um logicismo da ausência. Daí o nada nessa literatura dizer sempre a sua impossibilidade. A ascese não só desgasta a existência, empurrando-a para uma inexistência, como, a partir desta, se torna o que melhor sustenta a realidade

das coisas. Como diz o Pascoaes de *Santo Agostinho*, o horror do nada, tocando, sombriamente, todas as coisas, é que as conserva vivas (1945: 275).

No livro de 1950, a ausência como valor pode ser vista como a ideia rarefeita da densidade empírica de uma história que parece ter como meta uma tutela lunar e partenogenética, em que o plenilúnio de uma Isabel artemísica mas cinegenética é para ser elevado ao novilúnio escuro de uma mulher ausente, neoménica e ao mesmo tempo imperimível. No Pascoaes de *O Empecido* é, mais uma vez, na morte que se festeja o renascimento. E é na ausência sombria que se celebra uma forma luminosa de presença, como é na doença que se reencontram as forças que seduzem, em nome da vida, a Morte. A neomenia continua a ser a fonte de todos os esplendores. Pascoaes reafirma-nos, agora pelo alegorismo críptico de certos eventos travanquenses, mas também pela voz do narrador, a luminescência de inefáveis valores nocturnos. No palco áspero e rústico de Travanca não dança apenas o seu bando de camponeses; dança o próprio narrador, falando da ausência (1950: 276), ele também um apaixonado do chapéu braguês, da bandurra e do boi arouquês, esse que tanto amaciava a bigodeira vercingetórica do Albino. Pascoaes gostava, antes de mais nada, de arrancar coisas assombrosas e eternas da mais trivial e obscura semente. Nessa instabilidade da luz e das trevas, da vida e da morte, da presença e da ausência, é que redescobrimos a fenda intervalar onde nada, em essência, é.

8.1.8. Conclusão

Com os traços mais característicos do narrador de *O Empecido*, suficientes para percebermos um parentório entre o titeriteiro narrador do livro e o da sua literatura hagio-biográfica, damos por acabada a travessia, já sesquipedal, deste livro de Teixeira de Pascoaes, a sua estreia novelística. Surpreende nela, e de forma suasória, a aptidão e o desembaraço técnicos, para além da evidente capacidade em estabelecer uma intriga, que é a condensação narrativa articulada das suas preocupações mais íntimas e até mais antigas: a da saudade e a da contundente e cruciante importância da ausência sublimatória. O resultado é uma obra convincente e cativante, pondo em jogo um espaço arcaico, cujo objectivo não é, porém, a restituição desse espaço mas o da sua fissura. A obra reitera o incontrastável lugar do seu autor na prosa tantas vezes melíflua e maçadora desses anos. Formidável, e suficientemente significativo, é a forma despreconceituada e ágil com que o narrador do livro entrança as técnicas impessoais do romance moderno, com abundante recurso ao ponto de vista das personagens, que ele domina insofismavelmente, e as técnicas da retórica dramática

do narrador, com histriónicos e pletóricos comentários extradiegéticos e apelos directos ao narrador. O que está em jogo é o uso equilibrado de dois modos que pareciam irredutíveis, o da tradição barroca, com o seu faiscante denodo verbal, e o do romance moderno ou modernista, com o seu carácter pusilânime e o seu efeito abstersivo. Não há, em nosso entender, neste enlace nenhuma forçada procura de originalidade, com riscos evidentes para o equilíbrio dinâmico da narrativa, mas tão só uma plasticidade de soluções, que, indiciando um escaninho bem farto, têm alguma coisa a ver com aquela instabilidade de fundo, que faz conviver afirmação e negação. O narrador de Pascoaes está o que baste atento às necessidades da sua narrativa para não fazer de simples procedimentos técnicos questões rígidas de princípio, aceitando, assim, um hibridismo de soluções. Este é muito mais que uma sentença constritiva; é a própria ductilidade de um escritor que não quer cometer o erro de nos dar uma focalização interna com a cena correspondente numa altura em que tudo parecia pedir um sumário, com a correspondente aceleração da velocidade da narrativa.

É difícil hoje aceitar a conjectura de uma ficção pura ainda mais dramática que a representação teatral, capaz de limpar todos os sinais distintivos e reveladores do narrador. Isso equivaleria a aceitar uma redução pressurosa do domínio do discurso, terreno que, por excelência, serve para distinguir a narrativa da pura representação teatral. O romance modernista que pretendeu simplificar ao mínimo o domínio do discurso, eliminando a presença do narrador, ou a sua voz intrometedora, nada mais tendo em troca para lhe oferecer que a visão limitada das personagens, olvidou, porém, que este comportamento era ainda um privilégio do narrador, também ele não isento de problemas, o mais importante dos quais é a ambiguidade não intencional. Ao rejeitar o comentário intrusivo, o narrador típico do modernismo, mormente do modernismo anglo-saxónico, não foi capaz de resolver as questões que uma narração mais discursiva soubera solucionar, a saber o tipo de relação a estabelecer entre o leitor e a história. São conhecidos os casos de confusão não intencional no romance objectivo de técnicas impessoais. O que se passa nesses momentos é o leitor tirar prazer de cenas destinadas a provocar horror ou repulsa, ou a aceitar ideias que o narrador queria satirizar ou condenar. *O Empecido*, não se importando de introduzir o comentário pessoalizado do narrador, com incontroverso sentido explicativo, supera as consequentes ambiguidades dos processos mais rígidos da narração dramática. Só as intrusões extradiegéticas do narrador, com calibre apotegmático, permitem desfazer as dúvidas que um drama tão desconcertante como aquele que se passa em Travanca do Monte pode suscitar no leitor. Já vimos um exemplo flagrante (1950: 310), a que podemos acrescentar, na mesma página, um outro, o momento em que o mundo

moderno se torna o mundo antigo desiludido. Só que essa desilusão não é desvirtuadora; ela assinala progresso no sentido da realidade. De novo temos o elogio, à boca do espírito, do moderno enquanto ruptura adâmica.

Não sentimos relutância em dizer que se *O Empecido* tivesse sido escrito num registo inteiramente dramático e objectivo, limpo das mais pequenas nódoas intrusivas, as perguntas sobre a sua significação seriam insolvíveis. Os riscos de uma simples leitura patológica da história, a partir do comportamento autista de um António a pingar tristeza depois da morte da mãe, podiam pôr, mediocremente, em causa todo o esforço de elevação antropológica que o narrador nos ajuda a sentir nesse momento, verdadeiro e fúlgido oiro de lei do lance, que, à primeira vista, pode bem ter, com os seus melancólicos círios de igreja, muito de sórdido chumbo. Teixeira de Pascoaes leitor de Fielding? Sim, com certeza que sim, mas leitor também de Dostoievski e de Joyce. A capacidade romântico-barroca de construir um narrador heterodiegético dramático não impede a sua expunção, quase logofânica, em outras passagens.

8.2. A Besta Virgem

A segunda novela dada à estampa por Teixeira de Pascoaes, *Dois Jornalistas* (1951), não se afasta sobremaneira da problemática discursiva com que nos deparámos na novela de estreia do autor. Mário Garcia encontrou uma solidariedade íntima entre as duas histórias, reconhecendo na figura central da novela de 1951, o jovem publicista portuense João Pinheiro, uma metamorfose do pequeno rústico travanquense António (1976: 253). Aceitamos a ideia de modificação do pequeno aldeão no jovem portuense Pinheiro, tal como aceitamos a transformação do espaço rústico-tradicional em espaço urbano, com incisiva visão da modernidade, mas dificilmente podemos anuir a um ciclo literal romanesco entre os dois livros, dando continuidade no futuro da história aos eventos e às personagens anteriores. Com o livro de 1951 passamos do espaço arcaico, caracterizadamente antigo, ao espaço moderno, onde se aprofundam as desilusões —mas as desilusões que assinalam avanço no sentido da realidade—, encontrando também uma história inteiramente nova, mesmo quando idêntica. O passado de João Pinheiro, de que somos informados por meio de detalhada analepse, a que regressaremos, não corresponde ao de António. Pinheiro é filho de pais incógnitos, foi recolhido e educado em casa de uma senhora de boa postura, chamada Virgínia, cuja morte o decide a partir para a cidade do Porto com o magro

pecúlio que ela lhe deixou. A história trata das suas aventuras nesta cidade, onde encontra, ao fim duns dias um confrade, Ildefonso Laranjeira, que o introduz no jornalismo local e com quem acaba, no fecho do livro, por partir para Lisboa. Todas estas aventuras, com evidente sentido pospositivo, podem ter, porém, um paralelo simbólico-figurado com aquelas outras que o António de *O Empecido* terá vivido no mesmo derrancado lugar.

A nível do discurso, a novela de 1951 mostra um tipo de representação muito próxima da que encontrámos na novela anterior, com sincretismo inopinado de soluções, ainda que as variantes apresentadas sejam bem diferentes das anteriores, já que a narrativa em vez de ser uma narrativa de terceira pessoa é de primeira, com narrador autodiegético, acentuando à partida a dramaticidade da história e da sua representação. A narrativa na primeira pessoa foi, muitas vezes, a solução de recurso do romance moderno para acabar com o ponto de vista omnisciente e aceitar um narrador teatralizado. Com o narrador homodiegético tudo nos pode ser contado pelo ponto de vista da personagem, incluindo certas sumarizações da acção a que o romance moderno parecia relutante, sobretudo se fossem da responsabilidade De um narrador omnisciente, mas que se dispunha a consentir caso tivessem, perspicuamente, lugar dentro do campo de consciência das personagens. Veremos ainda as curiosas características do narrador homodiegético de *Dois Jornalistas*, algumas delas bem surpreendentes, especialmente, quando pensamos em termos das ideias mais vulgares que correm sobre tal narrador. Para já, vejamos o tempo da história e as suas relações com o discurso.

8.2.1. Tempo e Velocidade

O tempo da história da narrativa de Pascoaes publicada em 1951 abrange cerca de vinte e seis anos, se tivermos em conta a analepse do quarto capítulo, em que o protagonista nos conta, em perto de vinte páginas, todo o seu passado anterior à abertura da acção do livro, a sua chegada à estação de Campanhã. Os vinte e seis anos da história dizem respeito ao nascimento, à infância, adolescência e parte da juventude de João Pinheiro, o narrador de primeira pessoa do livro. Os eventos principais, de primeiro plano, dizem respeito à vinda de Pinheiro para o Porto, com vinte e cinco anos de idade, a 1 de Novembro de 1901 (1951: 7), dia da sua partida do Minho, onde viveu com Dona Virgínia, e às suas aventuras na Invicta, onde se salienta o encontro com Laranjeira, seu guia nos modernos círculos do jornalismo portuense. As aventuras na Invicta decorrem ao longo de vários meses e têm o seu repentino

termo com uma nova ruptura de espaço, a partida de ambos para Lisboa. A história não singulariza o dia da partida, mas deduzimos com facilidade, a partir dos marcos temporais que balizam os eventos, que isso acontece logo depois do Verão de 1902. O principal meio de o percebermos é atentarmos que eles decidem deixar o Porto numa quinta-feira do Verão desse ano, começando a tratar das coisas no dia seguinte (caps. XVIII-XIX). Em suma, o tempo da história de *Dois Jornalistas* tem uma situação semelhante ao tempo da história em *O Empecido*, pois ambos apresentam um tempo de história demasiado extenso para uma simples novela. Mais uma vez, só o seu tratamento apropriado pelo discurso, criando uma ordem temporal nova e distinta da da história, permite que os principais eventos se concentrem num espaço de tempo curto, muito mais novelesco, indo do primeiro de Novembro de 1901 ao fim do Verão do ano seguinte.

Vejamos de uma forma esquemática a cronologia da história da novela, sem estar ainda reelaborada pelo discurso: nascimento e ascendência incógnita de João Pinheiro (A); crescimento, infância e estudos num liceu de província a cargo da senhora que, magnanimamente, acolheu o jovem abandonado (B); ida para o Porto aos vinte e cinco anos depois da morte da protectora (C); chegada ao Porto e paixão súbita por uma prostituta que lhe apareceu na Praça Nova (D); visita à Foz, Matosinhos e Leça com encontro à noite de uma rapariga que o surpreende (E); recontro com o jornalista Laranjeira (F); João Pinheiro torna-se jornalista, não perdendo nunca a primitiva paixão pela prostituta da Praça Nova (G); Pinheiro e Laranjeira escrevem de colaboração uma novela chamada *Sem Título*, que vai sendo publicada em folhetins (H); continuação do facataz pela rameira portuense (I); a novela dá escândalo, levando à demissão dos dois jornalistas (J); partida dos dois para Lisboa de comboio (K).

Tal como acontecia em *O Empecido*, este tempo de história suficientemente amplo para constituir um romance recheado de peripécias, apresenta-se-nos de tal modo trabalhado pelo discurso, que as suas potencialidades de dramatização aparecem apenas centradas nalguns meses desses vinte e seis anos de Pinheiro, os que estão compreendidos entre a chegada de Pinheiro ao Porto (D) e a sua partida para Lisboa (K). É de novo uma analepse irremediavelmente sumarizante, desta vez da responsabilidade De um narrador homodiegético, que permite subtrair quase na íntegra uma importante fatia de perto de vinte e cinco anos de história, todos os que vão do nascimento de Pinheiro (A) até à sua chegada ao Porto (D). Através do tratamento da ordem temporal e do desfazer de uma cronologia linear abarcando de igual modo os momentos de (A) a (K), atirando para um plano secundaríssimo os momentos menos interessantes, e isto por meio de um sumário selectíssimo que trata

em analepse vinte e cinco anos em pouco mais de um capítulo (IV: 43-60), o narrador desfaz mais uma vez uma longa cronologia de muitos anos, pondo em seu lugar uma outra de poucos meses.

No centro equidistante e irradiante desta primaz fatia temporal está o recontro de Pinheiro com Laranjeira, que dá o título ao livro, e o da prostituta com o jovem acabado de apear. É neste último recontro que encontramos alguns dos mais curiosos procedimentos técnicos desta história, de que ainda falaremos. E é nela que reside também, em nosso entender, a alçaprema da sua significação, num retomar isotópico dos grandes lugares obsessivos da sua narrativa, desde a ainda embrionária écloga *Belo* (1896-1897). Temos a selenização de Hécate, que alastra, potentemente, no *Marános* e em *O Doido e a Morte*, mas temos ainda a problemática da ruptura do moderno no amor, com a transformação da Eva original, edenicamente materna e pré-mariânica, na prostituta paranóica, loucamente perdida nos caminhos temporais da História, sombriamente decaída na noite humana, espécie de Caim no feminino, aprofundando, num segundo plano, e agora de forma irremissível, a ruptura de Adão e Eva. A selenização de Hécate ganha neste praticamente último livro de Pascoaes um colorido pertinaz, vivo e quase hagiolátrico, a contrastar, dolorosamente, mas com sagacidade, com os pesadelos de um homem que na altura em que escreveu *Dois Jornalistas* (o livro tem a data final de 30 de Novembro de 1950) já não podia senão aceitar a condensação da morte, a menos que, tão doido como o seu galhofeiro boneco de 1912, ele fosse ainda capaz de inverter o pessimismo da horaciana legenda que costuma entravar de pieguice a velhice, *mors ultima ratio*.

A possibilidade de refazermos em *O Empecido* uma ordem temporal do discurso diferente da cronologia da história devia-se a um movimento retrospectivo de uma das personagens (caps. III-IV), o que contribuía para reforçar a componente cénica e dramática da história, fazendo das personagens agentes principais da narração. Agora, em *Dois Jornalistas*, o movimento retrospectivo é da responsabilidade do narrador participante, o que só por si nos alerta para a teatralização global nesta história —ou, pelo menos, para o seu efeito restivo. Tudo nesta história de 1951 deveria passar pela peneira de uma consciência interna à diegese. Veremos, mais tarde, que as regras deste jogo acabam por ser transgredidas, sobretudo ao nível do ponto de vista e da voz, deixando sem amparo o ralo dessa consciência que tudo devia joeirar. Visualizemos, para já, as diferenças entre tempo cronológico da história, o que vai do nascimento de Pinheiro até à sua chegada a Lisboa, e tempo do discurso, reelaborando a progressão cronológica linear. A retrospecção discursiva faz começar a história a meio e só depois recupera as sequências inicialmente deixadas para trás.

Tempo da história: A—B—C—D—E—F—(...)
Tempo do discurso: D—E—[A]—[B]—[C]—F—(...)

A elaboração que o discurso diligencia no tempo da história, postergando e condensando em poucas páginas eventos que ocorrem ao longo de vinte e cinco anos (sequências que vão de A a C), acaba por recentrar a acção numa reduzida temporalidade, com dois grandes núcleos dramático-cénicos, enleando-se um no outro, a saber os encontros de Pinheiro com a rameira portuense e com Laranjeira. À medida que a história avança, os registos de tempo vão sendo cada vez mais imprecisos; eles começam por uma indicação completa e terminam por uma total abstinência. Só por suposição podemos, no comento, atribuir uma data de saída para os dois jornalistas do Porto e sua chegada no mesmo dia a Lisboa. A progressiva neutralização dos indicadores temporais mais concisos pode ter relações com a velocidade da narrativa. Em geral, todas as marcas precisas de tempo, como aquelas que ocorrem nos dois primeiros dias de Novembro e depois no dia 17 de Dezembro de 1901, ou mesmo até na quinta-feira do Verão de 1902 (caps. XVII-XVIII), mais vaga mas, mesmo assim, mais exacta e menos lacónica que outras, ocorrem no momento de cenas esmiudadas, com tendência para a isocronia, isto é, para um desacordo mínimo entre a velocidade do discurso e a da história.

Um flagrante exemplo desta representação dramática detalhada, tendendo para a sobreposição da velocidade do discurso e da história, com recurso ao presente histórico, encontra-se logo na abertura da obra, dizendo respeito ao anoitecer do primeiro de Novembro, quando Pinheiro se apeia na Campanhã. Nessa altura, não sabemos ainda o nome do narrador, que a si mesmo se refere usando sempre o pronome da primeira pessoa do singular; só muito mais tarde, na analepse do quarto capítulo, encontramos o seu nome (1951: 45). O início do segundo parágrafo do livro informa-nos que o protagonista chegou ao Porto ao fim da tarde, e só no início do terceiro capítulo, quer dizer, trinta páginas depois, é que ele regressa à pensão para se deitar. A relação do tempo de história com o do discurso é, então, de cerca de trinta páginas (pp. 7-35) para cerca de três ou quatro horas de história, as que vão do entardecer na estação oriental da Campanhã até à ida para a pensão depois do jantar, num restaurante público. Se a relação do discurso com a história não é, na abertura do livro, isocrónica, é, pelo menos, essa a sua tendência. A história das três ou quatro horas intercalares entre o desembarque no Porto e a sua ida para a cama dois capítulos depois é ocupada por uma viagem de eléctrico da Campanhã para a Praça Nova, pelo

encontro de uma residência na vizinhança da Praça, pelo regresso à rua, pelo encontro com alguém numa montra de ourives, por um segundo encontro com uma rapariga que se revela em vez de sílfide rameira de rua, acabando por dar lugar a um desencontro e a várias e continuadas peripécias, de tipo mordaz, que só terminam com o regresso do protagonista à pensão. O primeiro encontro de Pinheiro com um homem de impermeável frente a uma montra de ourivesaria, não devendo durar na suposta realidade da história mais que alguns segundos, é excelente exemplo desta tendência isocrónica da abertura do livro. Um evento que, na realidade, não deve ultrapassar os dois ou três minutos, acaba por demorar, no discurso, tanto ou mais que isso, o que se deve às minudentes descrições do narrador e às muito demoradas intrusões de tipo extradiegético, que entremeiam a história ao modo de suspensores da velocidade. O mesmo se passa com alguns dos momentos do segundo encontro de Pinheiro, pois muitos deles não duram, na realidade, mais que alguns segundos —como, por exemplo, a prostituta pôr e tirar o cigarro da boca—, estendendo-se, no entanto, por muitas linhas no discurso.

O recontro de Pinheiro com a barregã na noite da sua chegada à Invicta, e que tanta importância tem no desenvolvimento posterior da história, é facetado e repleto de microscópicos momentos secundários, valendo pequenos fragmentos da história. São eles os seguintes: aparição e convite insinuativo da prostituta ao Pinheiro; assombro pasmado, afásico e caridoso, dele diante dela; debandada impertinente e mal-humorada da meretriz e perseguição cega e sôfrega de Pinheiro; segundo encontro e desencontro; nova insistência de Pinheiro e terceira aparição da pega à porta de um restaurante, agora na companhia de um homem glabro e muito mais velho do que ela; jantar dos três na casa de pasto portuense, com um Pinheiro voyeurista, sentado sozinho a uma mesa. Quase todas estas microsequências narrativas duram no discurso, sensivelmente, o mesmo tempo que na realidade. Um bom exemplo disto é a forma como a entrada de Pinheiro é trabalhada no discurso (1950: 25). A cena teatralizada, descrita ao pormenor, dando, além disso, lugar ao discorrer extradiegético, tende para a isocronia, o que se justifica pensando na importância do lugar em causa. É nesse restaurante da baixa portuense que o jovem minhoto tem a sua verdadeira epifania psicológica dessa noite, a da chegada, ao ver nos grandes espelhos da casa o retrato da rapariga de mau porte metamorfosear-se numa imagem virtuosa, idílica, sem cosméticos de toucador, quase pálida e virginal, dando, segundo o narrador, a "*lembrança da pureza virginal ou do edénico jardim*" (1950: 26).

Uma tal alucinação obriga, de imediato, a uma longa divagação abstracta e aforística. O que está em causa nela não é apenas a sublimação de Hécate, mas a

afirmação da modernidade, ou até da decadência, como elemento de progresso. A condição moderna da mulher é a da Eva sofredora, mas essa condição é também a sua condição original. O verdadeiro arquétipo da humanidade não é, em Pascoaes, o do Paraíso, mas o da revolta contra o Paraíso. Assim, o que interessa re-pensar numa passagem como esta não é a forma como o Inferno se faz Paraíso —ou seja, o modo como a prostituta se faz anjo—, mas muito mais como esse Paraíso continua a ser Inferno, ou esse anjo prostituta, lembrando bem os sibilinos versos finais do grande poema narrativo de 1912. A casa de pasto não é só o crisol onde se purificam os alimentos, refinando os estômagos, ou onde a negra pega nocturna se transforma na pomba do dilúculo, mas onde tudo isso se transforma ainda no seu contrário. Se o *princípio* é uma transgressão, a *finalidade* também é mais, ou menos, que uma reintegração. Trata-se, no fundo, de uma memória sempre condicionada por um desejo, que, por isso mesmo, nunca chega a abandonar o tempo nem a saltar para fora da História, mesmo que, paralelamente, os suspenda. É essa a forma mais resistente, e até mais dificil, da modernidade de Pascoaes, uma modernidade sempre ambivalente, reversiva e indagadora.

O que interessará ainda dizer a propósito da cena que está na origem deste discurso é que a última coisa a desejar num caso assim é a sumariação rápida e despachada, em duas sumidas palavras. Caso a entrada de Pinheiro no restaurante tivesse sido sumariada, grande parte da sua riqueza tinha-se, irremediavelmente, evolado. Nada a podia salvar. E a perda é tanto mais importante quanto essa cena não nos interessa apenas em si, como acção singulativa, mas como núcleo semântico-significativo que se alastra a toda a narrativa, como, de resto, nos dá a entender a sua repetição retrospectiva em vários momentos da história. Nem sempre, porém, a tendência para a isocronia se mantém nestas duas ou três horas da chegada de Pinheiro ao Porto, e, por exemplo, o seu regresso depois de jantar à hospedaria, princípio do terceiro capítulo, coincide com uma sumariação seca, elíptica mesmo em relação a muitos dos gestos e dos pensamentos, no caso oníricos, que então têm lugar. Para se avaliar bem o teor destas omissões, diga-se apenas que o tempo ido desde a entrada na pensão até ao dia seguinte, perto de dez horas, nos é restituído numa curtíssima meia página, contrastando, fragrantemente, com as trinta dedicadas pouco antes às três ou quatro horas da chegada de Pinheiro ao Porto.

Se as zonas da história que têm indicadores precisos de tempo mostram uma tendência para a velocidade lenta, a pormenorização descritiva e o remate aforístico, também da mesma forma as áreas que mais neutralizam estes indicadores, não os indicando ou aludindo-lhes vagamente, apresentam uma tendência para o sumário, a

elipse e a concentração inusitada de um grande número de eventos numa cifra mínima de linhas, acarretando rápida velocidade, voluntariamente desatenta ao pormenor. Veja-se, por exemplo, a sumariação de eventos dizendo respeito a todo um mês em menos de cinco linhas no início do décimo quarto capítulo, correspondendente ao princípio do ano de 1902 (1951: 192). Tenha-se em atenção que esta época da história apanhou pelo menos o Natal e o Ano Novo, duas festas que Pinheiro vive pela primeira vez no Porto, sem que a história lhe faça a mais pequena alusão. Prefere-se antes reportar, em estilo lacónico, o trabalho de Pinheiro como jornalisata do portuense *Diário*, cujo director era o senhor Dê (1951: 177). Do mesmo género é o sumário que nos aparece logo na abertura do capítulo seguinte, o décimo quinto, em que alguns meses de eventos são restringidos, em poucas palavras, a favor de uma única informação, centrada na novela que Pinheiro e Laranjeira se propuseram escrever: "*No fim de alguns meses, a novela estava concluída.*" Registe-se o resumo, e, em paralelo, a volubilidade indefinida da indicação temporal. Um procedimento do mesmo tipo, apoiado agora pela frequência mais económica, encontra-se no início do décimo sétimo capítulo (1951: 237-238). De novo, o epitomar se encontra acompanhado pela incerteza instável da informação temporal.

8.2.2. A Frequência dos Acontecimentos

O discurso iterativo, apoiando-se em formas verbais como o imperfeito (transmitindo a ideia de continuidade) e em advérbios de frequência rementendo para duração, presta-se, pelas suas qualidades, ao sumário. Não nos surpreende, por isso, que na retrospecção do capítulo quarto, com o resumo de vinte e cinco anos em vinte e cinco páginas, nós topemos, regularmente, com uma frequência iterativa (1951: 46, 47, 48, 51, 58, 59), capaz, de num único verbo, registar várias acções. É essa a frequência usada para nos restituir, de forma poupada, os repetidos e anquilosados hábitos da velha solteirona que recolheu um Pinheiro entregue à roda dos enjeitados. O discurso iterativo, económico por excelência, mostra-se ainda apropriado a certas passagens da parte final do livro, onde largos períodos de tempo se subsumem, trazendo a necessidade de resumos e de uma frequência que seja capaz de, num único enunciado, assumir as várias vezes que eles acontecem. Centrada na relação de Pinheiro e de Laranjeira com o jornal do senhor Dê e com a novela em folhetins *Sem Título*, a iteração dos eventos na parte final do livro não passa para a relação de Pinheiro com a prostituta, outra das obsessões finais da história, demasiado importante para ceder da singulação dramática.

Se o discurso iterativo, como modalidade restritiva, se presta ao movimento retrospectivo do capítulo quarto e ainda aos eventos acessórios que giram em torno das rábulas escritas e chistosas dos dois jornalistas, já o discurso singulativo, em que os acontecimentos ocorrem uma única vez na história, se apresenta apropriado não a blocos de tempo mas antes a instantes singulares e irrepetidos, bem demarcados, associados a uma cena, modalidade representativa detalhada e, por isso, adequada ao carácter dispendioso da frequência singulativa. No livro de 1951, este tipo de frequência diz, em primeiro lugar, respeito aos eventos que surgem ligados à rameira portuense, espécie de virgem bestial, estabelecendo com Pinheiro uma relação electrizante, sem dúvida a mais precípua do livro. É nessa relação que reside o acme da significação desta exorbitante e desusada história de dois rabiscadores do tempo dos tinteiros de ferro, significação que não está afinal muito longe do retornismo, ascendente e disruptivo, de *Regresso ao Paraíso*. Assinale-se, em primeiro lugar, a singulação de muitos dos microtextos da cena inicial do livro, aquela que começa com o apear de Pinheiro no Bonfim e termina com a sua subida para a pensão da Praça Nova, nunca mais repetidos ou tão só aludidos. Depois, apontem-se, ao longo da história, todos esses momentos únicos, sem reprodução, acompanhando em geral cenas, mas que também podem estar associados a rápidas sinopses, como se vê na retrospecção do quarto capítulo (1951: 59).

Contudo, a mais significativa das frequências no livro de 1951 é a repetitiva. *Dois Jornalistas* é um livro monocórdico, obsessivo mas não enfadonho, em que a corda percutida é sempre a da selenização artemísica ou a da hagiolatria do ínfero, que o mesmo é dizer a tradição do moderno, o grande hipograma oculto sobre quase tudo o que Pascoaes escreveu. Se o moderno parece resultar nele da queda ou ruptura de um princípio anterior à origem, não deixa de, no devir da (des)continuidade temporal, se verificar o movimento contrário, sobretudo, como inquietação de memória. A memória em Pascoaes, como conservação e impossibilidade de esquecimento, é, de facto, o primeiro rombo na linearidade de uma modernidade sem herança, aquilo mesmo que quebra a progressão linear do tempo mecânico, de tipo simplificadamente industrial, a favor de uma concepção cíclica, muito mais densa e pessoal, que não é só a refracção das estações do ano ou de um tempo agrícola primitivo mas a tensão entre polaridades opostas. O que está em causa com o retornismo pascoaesiano é a aceitação de descontinuidades que de outro modo se apagariam detrás da progressão temporal esperada. De qualquer modo, voltamos a dizer, nesta ambivalência, entre a selenização artemísica e a hagiolatria do ínfero, não interessa tanto a forma como o Inferno se faz

Paraíso, já que esse momento não é, sublimatoriamente, absoluto, mas antes a forma como esse Paraíso continua a ser Inferno.

Daí a importância instituidora da modernidade e do devir temporal e daí o carácter radical deste exílio. O poema narrativo em verso de 1911 permitiu-nos uma aproximação ao cabalismo, (não só) a partir de semelhanças fonéticas entre palavras como Marão, Marános ou marrano. A vizinhança estabelecia-se também a partir de significados tão importantes como exílio, diáspora e redenção. Mas já aí, nesse poema, onde a progressão do tempo se parecia fazer em direcção da sua consumação, a saudade atravessava a eternidade como um insustentável rasgão temporal, uma cicatriz sempre pronta a romper-se, descosendo o tempo e as suas marcas. Agora, essa ambiguidade é ainda muito mais vincada, e a única condição definitiva do homem e da mulher é a da permanente errância. Tanto em *O Empecido* como em *Dois Jornalistas* a condição humana é sempre a de uma incondição, a de ser estrangeiro, ficando o homem votado a não ter casa, a fugir ou a errar. No primeiro livro, António rompe com Travanca e desembarca no Porto; no segundo livro, Pinheiro e Laranjeira desiludem-se com o Porto e rumam para Lisboa, donde, porventura, voltarão a partir. A modernidade de todos estes sucessivos espaços vai-se construindo por sucessivas quebras, sem fim, num devir interminável e sem sentido. É a condição da diáspora —ou, se quisermos, da diáspora na diáspora—, sem o benefício da recordação edénica da morada primeira, que se suspende. A cabala, como momento da recepção da tradição, aceita o pecado e o mal —e aceita-os, pelo menos, desde Isaac Luria (sec.XVI) ou Sabbatai Tsevi (sec.XVII), como redentores—, mas coloca sempre, como última instância, o problema da reparação da imperfeição originária, mesmo que esta pertença a Deus e não ao homem. O mesmo não parece acontecer na literatura de Pascoaes, onde essa última instância messiânica se anula a favor de um devir, atravessado, porém, por descontinuidades que são a sua própria e ambígua desconstrução. É aqui que voltamos a encontrar o retornismo selectivo mas eterno de Pascoaes, cuja frequência é, por excelência, como parece indicar o livro de 1951, repetitiva.

A falta de variedade de uma história como a de *Dois Jornalistas*, impondo uma monotonia que é a corrosão da própria linearidade singulativa, senão mesmo de certa lógica narrativa, acaba por ser compensada pela insondável profundidade do seu núcleo mais duro, onde residem suficientes perplexidades para alimentar o seu interesse. Assim, o encontro com a meretriz no primeiro capítulo, provocando uma fulgurante epifania interior em Pinheiro, que nos levou a questionar a selenização do obscuro inferior, vai ser, obsessivamente, repetido pelo narrador participante, ao longo da história, sobretudo, na sua feição alquímica de transmutação da sórdida pega

nocturna em alvinitente paloma auroral, que não esconde, porém, a sua primitiva e renitente mancha sombria. Temos aqui, nesta obscura persistência de um mal errante, e de si mesmo inexplicável e inexpiável, aquilo que entusiastamente cativara já o narrador de Pascoaes no hagiológio tradicional. Este não é, para ele, uma cartografia simples e directa, nem mesmo como contra-teologia, mas uma representação desviante do mundo. Os santos pessoais de Pascoaes fazem mais parte de uma corografia de marginais, rebeldes ao lugar, que de um tratado fixo sobre a santidade. Esta em Pascoes é um lugar indeterminado, sem registo cartográfico possível, um lugar para o qual tudo se precipita, por uma ascese do ser, uma pobreza elementar, mortal, e a que nada, voluntária e esforçadamente, acede. A rameira da Praça Nova tem, assim, um arquétipo em Santa Maria Madalena, e um parentesco óbvio com Santa Maria Egipcíaca e com Santa Mónica. Esta última substitui apenas a embriaguês erótica pela etílica.

O evento especular do restaurante é, pelo menos, repetido sete vezes, em momentos sempre diferentes da história. A primeira logo no dia seguinte ao da chegada à Invicta, aquele que é ocupado a passear pela Foz, Matosinhos e Leça. À noite, no seu solitário quarto da Praça Nova, propício decerto ao *Tagtraum*, o narrador rememora o encontro da noite anterior. A rememoração prolonga-se depois pelos sonhos nocturnos. O que predomina nesse fluxo de imagens interiores é a insistência ofuscante da aparição, a sumptuosidade do símile. A virgem besta é primeiro bestiaga; só depois, por efeito de rarescência imagética, se virginiza (1950: 38). Pouco depois, no capítulo nono, quando João Pinheiro conhece Laranjeira, a 12 ou a 13 de Dezembro, o recontro com a comborça portuense volta a ser recordado e repetido, dessa vez como o facto mais conspícuo desse primeiro face a face com a cidade (1951: 125-126). Na noite desse mesmo dia, quando abandona o seu novo amigo, Pinheiro não se consegue descartar, ao nível das suas fantasias psíquicas, da imagem obsidiante da prostituta, misturando os lados mais tenebrosos e torpes da divagação erótica e os lados mais caritativos e luminosos do enamoramento. Trata-se da terceira aparição da visão ao espelho, desta vez ainda mais obsidente que as anteriores (1951: 135). É, simultaneamente, a visão sobrenatural, coruscante de lumaréu, e a visão espectral, fusca e abafada em trevas. Dito de outro modo, é a imagem mariânica da mulher, redentora e santa, aliada à sua imagem satânica, pecadora e dissoluta, tudo nos aparecendo aqui, uma vez mais, soldado num bifrontismo jânico, entre castração e erotismo, que lembra o de *O Doido e a Morte*, por onde, de resto, corre um dos mais portentosos caudais retornistas da obra de Pascoaes. O bifrontismo, que bebe na cinética lunar, é afinal trifácico, na esteira de Diana, situando-se entre um plenilúnio quente e erótico e um novilúnio frígido, com sacerdócio castrador, apresentando pelo

meio crescentes e minguantes lunados. Trevas, luz e penumbra são, afinal, o rosto triforme do feminio que se vislumbra não só no fenómeno mas no númeno interno à obra. A tríade dificilmente pode ser desfeita; os três rostos do feminino brilham com fulgor próprio como, na nossa memória, luciluzem desde sempre, na proximidade do equador celeste, as três estrelas do cinto de Orionte.

No dia seguinte a terem lugar estes acontecimentos, Pinheiro volta a comentar com Laranjeira a epifania do espelho, na noite do primeiro de Novembro, confessando-se apaixonado por uma imagem (1951: 156). Essa imagem é, recorde-se, columbina. Pouco depois, a dezassete de Dezembro, Pinheiro volta a confessar a sua obcecação pertinaz pela imagem sobrenatural do restaurante, aludindo ao seu espelho mágico como o "*espelho da Feiticeira, rival do* Speculum Dianae" (1951: 183). Alude-se, manifestamente, ao arquétipo lunar dominante. É neste momento que o episódio do espelho se torna inelutável. Abre-se nele um abismo, em que nos apercebemos do grau de cegueira do narrador protagonista. O momento marcante do passado muda-se mesmo, por um efeito de persistência, em ocorrência do presente da enunciação, sem que possamos olvidar que essa auréola de pureza edénica, pela qual João Pinheiro está apaixonado, é o resultado da refracção de uma devassa. Enquanto escreve o seu romance, Pinheiro dá-se conta que nas paredes da sua memória está ainda pendurado o lumiforme espelho, onde, inesperadamente, se refracta uma das mais puras imagens do eterno feminino, essa *anima* que de repente veio morar, e para sempre, dentro dele. Passam-se, entretanto, alguns meses, os primeiros do ano de 1902, nos quais Pinheiro se ajusta às suas novas tarefas de rabiscador de notícias no jornal do senhor Dê. Nos princípios do mês de Julho voltamos a ter notícias do que se passa no encapelado interior de Pinheiro, onde despontam luas alvorejantes que na realidade são inóspitas e esburacadas pedras negras. Psique torna, no seu exílio, a desinquietar Eros (1951: 207). O feminino apresenta-se tão magnético, e por isso tão inquietante, como a magnetite. É essa pedra-íman que o narrador se encarrega de explorar ao sondar a sua própria consciência passada, e onde vê vogar, ofélicos e ofídios, cardumes de fantasias. É a sexta re-aparição da fulgurante cena do primeiro de Novembro, misturando sempre, numa insituação de fronteiras, a sedução edénica e a diabólica. Passa nesta ambiguidade —a mesma que existe entre a pega e a paloma, as luas lactescentes e as pedras negras, a prostituta e a mãe— muita da indeterminação desta história e da sua insolubilidade. A pergunta é: quem interessa, verdadeiramente, no meio de tudo isto? No seio desta interrogação sem resposta vê-se serenamente brilhar, como um lago parado e contido, a sedutora prata de um espelho. É ela que se torna, no entanto, a mágica e mercurina mediadora de todos os seus convulsos movimentos.

Só tornamos a deparar com referência ao que mais fulgiu no primeiro encontro de Pinheiro com a meretriz no último capítulo do livro, o décimo nono, posto que, entretanto, novas ocorrências singulativas entre os dois tenham lugar, tecendo a estranha e revolutuosa tapeçaria que constitui, para nós, a medula desta história. Na nova e derradeira alusão de Pinheiro ao que mais luziu no seu primeiro encontro com a (sua) alma feminina (1951: 267-268), percebe-se o irresistível encantamento da sua existência, mesmo que esta seja existência secreta, freática, subterrânea. Mais que a história de dois jornalistas modernos, instáveis e errantes, defendendo-se da desilusão com a ironia, é provável que este derradeiro livro de Pascoaes seja ainda mais a repisada história da *anima*, tal como o autor a vinha tratando desde *Belo, Senhora da Noite* ou *Marános*, quer dizer, como grande medalhão de cósmica luminescência a alvorecer dentro de cada um de nós. Não admira que a prostituta deste livro, quando pensada em conjunto com o seu reflexo, tenha paralelo com as mais significativas imagens do feminino na obra do autor, constituindo, tanto no que tem de neoménico como de luminoso, uma síntese de todas elas.

Esta história pode ser monótona, ou mesmo monocórdica, corroendo categorias importantes da verosimilhança, arrastando a acção para estáticas paragens e cuidando pouco da caracterização das personagens, mas só na aparência é anódina. Todo esse descuido, toda essa monotonia têm uma razão (narrativa) de ser. Os acidentes quase não existem, mas os que afloram são capazes de se transformarem em poderosos incidentes interiores. Daí o estatuto da frequência repetitiva, que não diz apenas respeito à surpreendente metamorfose da prostituta. Também a chegada ao burgo de Vandoma é depois remoída no movimento retrospectivo do quarto capítulo, numa visão diferente do facto já nosso conhecido, visão subordinada não ao presente da história mas ao passado que ele nos acabou de relatar. Por baixo de uma chã e parda reconstituição dos alicerces da modernidade, esses dois primeiros anos do século vinte, esconde-se, afinal, uma história que contamina de magenta cor todos os seus freáticos lençóis de água, agitando-os em convulsões de sangue. A monotonia é aqui, como em qualquer história de interiores, secretamente convulsiva. O que ela mostra é um Porto brunino, terroso, ainda que submergido por um Douro de névoas, um Porto humoso, cheio de seiva e de espessura psíquica. Toda essa gritante e oculta matéria negra, camada secreta onde se vão depositando os excrementos e os estrumes da superfície, acena-nos a partir da sua corola mais aérea, esse nenúfar de serena beleza azulínea. Este é a imagem da negra matéria ao espelho. O importante é não olvidar que tal flor suga o seu alimento, através de fundas e finas raízes, no lodo esverdeado e putrefacto dos secretos pantanais das águas ou da alma. Mais importante que a transformação do Inferno em

Paraíso, é a permanência, ou o retornismo daquele neste. No crisol das metamorfoses, e até no esplendor cósmico da alta plenitude de uma estrela petalóide, o que se vê é esse tremedal sujo e torpe, caos permanente de lamas e larvas purulentas. Mesmo no fim, o mundo nunca deixará de estar no seu início. Inferno e Paraíso, cisão e união, são eternamente revertentes. O que lhes escapa é apenas intersticial, milimétrico, insusceptível de doutrina e quiçá de passagem. Assim, o que se vê nesta história não é (só) uma reconstituição cosmológica dos alicerces da modernidade, é a sua história profunda que, em termos de logofania, aqui nos é revelada.

8.2.3. Entre Perdição e Santidade

As relações de Pinheiro com a prostituta não se resumem aos eventos da sua primeira noite no Porto. Lembremos que o primeiro encontro entre os dois nos é repisado, pelo menos, sete vezes posteriormente (1951: 38, 125-126, 134-135, 156, 183, 207, 267-268), numa repetição anormal que constitui bem o cerne deste lenho. Ele vem ainda bafejar, com a beleza eterna e maiusculada do seu sopro áureo, o rosto de quem, muitas décadas depois, escreve (1951: 183). A ligação efectiva entre os dois não se limita, porém, ao encontro do primeiro dia, nem mesmo à sua repetição no discurso. Continua depois disso em novas e singulativas acções. Estas são, para o narrador, como pérolas sempre novas e sempre iguais com que vai enchendo o fio da narrativa. Pinheiro encontra, depois do primeiro de Novembro, a sua metamórfica alcouceira de lupanar, pelo menos, mais seis vezes. Não é despiciente, pensando que se trata mais de uma história sobre a *anima* que sobre o jornalismo, ensaiar o levantamento mais miúdo destas ocorrências.

A primeira acontece no décimo capítulo, ao anoitecer do dia 12 ou 13 de Dezembro de 1901, no passeio das Cardosas. É um encontro muito fugaz e inconsequente (1951: 133-134). Destina-se antes de mais a dar a entender a relação paramagnética que rege a ligação de Pinheiro com a bordeleira. Basta ele pensar nela para logo ela se materializar à sua frente num campo de forças que cada vez mais o atrai e devora. O segundo encontro tem lugar logo de seguida, nessa mesma noite, ainda no mesmo capítulo, e depende ainda do magistério alquímico a que ele anteriormente assistiu num espelho mágico de parede. Depois de se cruzar no passeio das Cardosas com o seu próprio pensamento do momento, numa indistinção entre o que lhe vai na alma e o que lhe passa ante os olhos, João Pinheiro não consegue opor resistência aos seus passos e deixa-se, instintivamente, conduzir para o restaurante onde semanas antes, estupefacto, assistiu à revertência espiritual da matéria. Foi lá

que ele viu lucilar no pior Inferno —essa fronha de rameira— a lembrança celestial do Paraíso. A chegada ao restaurante constitui nova surpresa, nova aparição. O bafordo imundo volta a ser nenúfar místico, imaculado, virginal. Diz Pinheiro: "*Deparei com a rapariga e o mesmo velhote, obeso e calvo, a olhar-se jovem, no tal espelho, através de um monóculo trocista. (...) Descobri-lhe, nos olhos, uma luz de lâmpada litúrgica ou de mística melancolia. Afigurou-se-me o rosto de uma Santa em barro imundo. Pensei na Madalena, é claro.*"(1951:138-139).

Aqui, não é só o lamaçal que se faz olorosa e ritualística flor de altar, é também o cevado de chiqueiro, glabro e sujo, sofrendo como um castigo a sua infernal fealdade, que se vê jovem, fresco, bonito na argentada lâmina de todos os milagres. O arquétipo da mudança feminina, a mais radical e a única que verdadeiramente nos interessa, é o da Madalena evangélica, que de prostituta passou a santa exemplar. Sabemos já que esta exemplaridade em Pascoaes não é para ser canónica, mas desviante. O seu hagiológio é, afinal, uma corografia de desvios ou de pecados. Não nos esqueçamos que, à luz do *Santo Agostinho*, interessa mais a Pascoaes o pecado que a santidade. O pecado é o desvio da santidade que lhe interessa. A Madalena de Pascoaes é sempre a pecadora, mais que não seja por uma persistência da memória das origens. A esperança redendora é renovadamente cerceada ou diminuída pela memória da falta original. Não se trata, propriamente, de uma ferida, nem muito menos De um estigma, mas de uma relação especular, inexorável, entre pecado e santidade. Não é possível descolar do Santo o pecado, como não é possível, desde 1912, descolar o Inferno do Paraíso. A lógica é, portanto, em 1951 a seguinte: a prostituta é santa, mas a santa é prostituta. A ranhura intervalar deste retornismo reactivo e circular está na margem mesma de indeterminação do seu primeiro termo. Como pode ser a prostituta prostituta se ela é Santa? Mas como pode ser ela Santa se é prostituta? A resposta só pode ser relativa, ambígua, indeterminada. A prostituta não é, pelo menos em termos absolutos, nem uma coisa nem outra. Ela é quase prostituta e quase Santa, numa tensão saudosa, também vital, entre a memória de ser uma coisa e o desejo de ser outra, avanço e retrocesso, que desenha a fissura mesma que está, crepuscularmente, entre o dia e a noite, o não e o sim.

No dia seguinte, 13 ou 14 de Dezembro, acontece o terceiro recontro entre os dois, com carácter muito mais dramático (1951: 153-154). A rapariga chora, mostrando sofrimento de mártir e compunção, a que se vem misturar a dolorosa consciência pessoal da sua inferioridade, e, supino, a impossibilidade de a deixar. Santa de barro imundo, ela mostra a sua enorme fragilidade, de Madalena (canónica) por cumprir, arrastando a memória das suas faltas e o desejo das cerzir, numa mistura de pecado e

UNIVERSIDADE DE

pureza que parece ser, em Pascoaes, a condição da própria vida, sempre saudosa e (in)satisfeita. A desfaçatez descarada com que a jovem rameira portuense tratara no seu primeiro encontro a candidez, inocentemente provinciana, de Pinheiro, voltando-lhe costas e acelarando o engate a outros transeuntes, acabou por derreter como a mais branda e maleável estearina. O que ficou foi um gritante drama de consciência, um dos mais irradiantes e significativos momentos desta história de amor, perdição e santidade. As heroínas de Pascoaes, talhadas no mesmo mogno ideal das dos seus versos líricos, têm afinal muito do perfil rebelde clássico, quer no arrojo do enlace venatório e faunesco, quer ainda, de forma mais sibilina e calada, na compunção branca que é o páramo deste livro.

Os outros três encontros de Pinheiro com a prostituta têm sempre lugar na ponte D. Luís (1951: 212, 253, 268), onde o novel jornalista a vai avisadamente procurar. A primeira vez que isso acontece é pouco depois de receber no jornal uma carta histérica da prostituta, feita de farrapos e terramotos, traduzindo pecado e penitência fundos (1951: 207). A carta, depois dalgum tempo de olvido, dedicado à elaboração da novela *Sem Título*, aviva-lhe, lancinantemente, a lembrança da prostituta donzela, dilacerada entre profundidades abissais e inocência celestial. Laranjeira consciente do papel catalisador que o amigo pode estar a desempenhar junto da consciência da rapariga, decompondo nela elementos vitais, avisa-o para o perigo dela se dilacerar, irrefreavelmente, nas aceradas fragas do seu drama de consciência. Entre o excesso criador da loucura e o desmando perturbador do suicídio se há-de, então, solver toda a desmedida potencialidade desta Diana negra. Pinheiro corre instintivamente para a ponte onde a encontra, toldada pela sua angustiante vertigem de abismos infernais ou estrelíferos. A ponte tem, assim, alguma coisa do suspenso e aflitivo arame de trapezista de circo, como a prostituta tem alguma coisa de personagem do seu espectáculo, entre o estatelado e esfarrapado palhaço e a adejante e angélica bailarina. A abóbada estrelada está tão próxima das labaredas de lume, como a ponte das águas do rio. O equilíbrio é demasiado precário. Esse encontro é depois repetido em conversa entre os dois amigos, em mais um exemplo de frequência repetitiva (1951: 220).

Os dois restantes encontros, ocorridos algumas semanas depois (caps. XVII-XIX), acentuam o estado ofélico e ritualístico da prostituta, entregue a uma contrição irresolúvel, que lhe despedaça o pensamento, numa bela dança de individuação. Para trás fica a anelídea inconsciência colubrina, rindo na noite escura; o que, assim, se adianta é a limpeza de uma nova e pura Madalena, sorrindo castamente. Aquilo que a história nos dá a ver, com todas as suas indeterminações, bem pode ser afinal a individuação psicológica que em *O Empecido* não encontráramos no feminino, mas

apenas no masculino, —essa emasculação que é também sublimação psíquica bem sucedida das fantasias sexuais. Agora, assistimos à ofelização da prostituta, quer dizer, a uma sublimação feminina do magma instintivo da sexualidade primária. Os orgasmos passam agora, de ausentes, a negros. A rapariga abandona todas as suas actividades anteriores, sem conseguir, porém, assumir outras. É o processo típico da crise psíquica, que abana o ego ao mesmo tempo que deixa em aberto uma palingenesia. Interessa reter que tudo isso se passa na contingência de desvios originados pela memória ou pelo desejo, afastando qualquer linearidade ou progressão temporal. Tudo pode acontecer, desde o suicídio à sublimação artística ou religiosa (1951: 269-270). Em Pascoaes, sobretudo no Pascoaes posterior ao *Santo Agostinho*, não pode haver transformismo imediato, causal, mecânico, mas apenas possibilidades variegadas, livremente em aberto, sucedendo-se inesperadamente, como num calidoscópio, na tensão lúdica da memória e do desejo. Mais que respostas interessam-lhe perguntas, e perguntas irresolúveis. Por isso, as personagens do livro de 1951 não resolvem nunca os seus problemas; tudo fica sustido. Não há, na errância, solução possível. Os dois jornalistas fogem, projectando a sua experiência de estranhos num novo plano, enquanto a prostituta fica. E fica suspensa da sua vertigem, baloiçando, perigosamente, como personagem de circo, entre a etérea abóbada estrelada e o pó seco e amargo do chão. Ninguém pode ser, em verdade, qualquer coisa, a não ser esse nada intersticial às identidades, o espaço que vai de um a outro. Esse resto é que é tudo. Mais que individuações, masculinas ou femininas, o que as duas novelas finais de Pascoaes nos dão a ver são, assim, indeterminações, almas quânticas movendo-se na sua solidão irredutível.

Aos seis novos encontros singulativos com a prostituta, é preciso acrescentar, na deriva desta rama, dois sonhos que Pinheiro tem com a rapariga. O sonho é, como já adiantámos a propósito de *Duplo Passeio*, uma forma de aprofundar o mergulho no interior de uma personagem. Em *Duplo Passeio* ele servia para tornar mais profunda, e ao mesmo tempo mais visível, a parte oculta da interioridade psíquica; agora em *Dois Jornalistas* ele está ao serviço de uma dramatização interna. Nesses dois sonhos temos a oportunidade de assistir à (rota de) colisão da prostituta no ser de Pinheiro. O choque faz algum estrondo, e sobretudo um clarão, onde se desenham as involuntárias fantasias mentais do sujeito. Tanto um como outro reforçam a ideia de transcensão que a alucinação especular começou por provocar. As imagens da rapariga devassa, sejam as do espelho ou as da câmara escura do sonho, reverberam sempre uma aura viridente e donzelesca. O processo de sublimação é instantâneo ao espírito, esse não-sujeito, que tanto perscruta o bestial numa estrela mariânica como sonda o divino

numa besta. Os significados permutam-se numa ordem arbitrária, mesmo que a sua coincidência absoluta —quer dizer, a sua determinação— seja impossível. Não é Maria, mãe do Senhor, na novela de 1950, uma vaca de estábulo de pontas aluaradas? No inesperado do seu não-ser, essa aparição fantasmática ou onírica, abrindo-se em calidoscópicas possibilidades, é que ela é. O paradoxo só tem sentido na literatura de Pascoaes não enquanto coincidência dos contrários, coincidência ainda bem determinada, mesurável, mas enquanto expressão de uma dificuldade insolúvel. A fissura que se interpõe, na novela de 1951, entre a prostituta e a Santa é, afinal, a mesma que se intercala entre a Virgem e a vaca. Importa não a síntese entre o bem e o mal, num vértice superior conjungando os opostos, mas a percepção que bem e mal são termos sem realidade. Se retirarmos a luz às trevas elas desaparecem e vice-versa. Só o que é intervalar ao bem e ao mal tem realidade. O que interessa, assim, na aparição do planalto da Abobreira é menos o que se pode ver e definir, e mais o que fica por dizer e conhecer.

O primeiro sonho acontece logo na noite do segundo dia da chegada de João Pinheiro ao Porto (1951: 40-41). É um sonho em que a prostituta aparece associada à Santa Maria Madalena ou, pelo menos, ao seu nicho num templo abandonado, lembrando o catedralesco labirinto da segunda parte de *Duplo Passeio*. Nesse sonho a prostituta surge ainda associada à *Maja* de Goya, onde se condensam, de novo, os contraditórios atributos madalenianos, nudez e pureza, devassidão e santidade. Ao contrário do real, o sonho não tem qualquer dificuldade em combinar os elementos mais dissemelhantes e extremados. A fantasia onírica procura amalgamar, emblematicamente, as qualidades em causa, que neste caso são pureza e libertinagem, pecado e virtude. Os símbolos encontrados são bíblico-goyescos. O segundo sonho tem lugar nos princípios do mês de Junho (1951: 229), e dá continuidade a este processo rarefactivo. Misturam-se, de novo, os opostos. A nudez, aparentemente licenciosa e libertina, erótica e libidinosa, aparece associada à isenção de mácula, à virgindade, à inocência. Nos sonhos, a ave rapinante pode ter um instinto de pomba, a sumptuosidade pode ser ascética e a alegria triste. No remate da segunda parte de *Duplo Passeio*, recordemos, o lobo tem alma de anho vegetariano; Pascoaes parece, assim, pela saudade, ter amansado a loba faminta, devorando a humanidde, de que fala Dante. Basta um pormenor de trevas para surdir um relâmpago de luz, como basta a nudez pornográfica para termos a castidade. O sonho percebe a extrema e insuperável dificuldade de identificar rigidamente as coisas, preferindo dar-nos delas uma identidade fluida e, sobretudo, móvel, interminável. O que há que reter não são tanto as novas captações, mas muito mais o impedimento de aceder a um ponto fixo. Neste

esquema o que está entre uma coisa e outra é sempre mais importante que a coisa em si.

Mário Garcia, num dos raríssimos comentários sérios a esta novela de Pascoaes (1976: 256), desvaloriza a figura da mulher nocturna, atávica de outras que povoam o mundo romanesco do autor, em especial no *Duplo Passeio*, opondo-a à figura da Mãe, maiusculada por ele. Enquanto esta é, para ele, a consoladora e a sublimadora de uma sexualidade primária, a rameira é a desconcertante sedutora e desassossegadora dessa mesma sexualidade. É preciso, em nosso entender, flexibilizar os termos desta leitura. Em primeiro lugar, a prostituta não é, na história, uma personagem de significados inamovíveis e imutáveis. Em segundo lugar, a sua identidade escapa por entre as ranhuras intersticiais dos seus vários significados móveis. É difícil aceitar que ela existe como um tipo bem determinado, pronto apenas a representar, desde o princípio ao fim, o seu papel de negativa licenciosidade. Ela é, pelo contrário, uma figura cheia de complexidade interior, altercando internamente com as suas próprias convicções, sofrendo e batalhando com elas. Tal figura é tão, complexamente, desconhecida que na visão de João Pinheiro ela tem o valor que Santa Maria Madalena teve para Jesus. Deste modo, bisando o que acontecera já no sonho de *Duplo Passeio*, em que catedral e bordel coincidiam no mesmo lugar, a prostituta ajusta-se à figura sublimadora e purgativa da mãe. A prostituição não é para ser vista, neste livro de Teixeira de Pascoaes, como uma nódoa a que o realismo ou o naturalismo emprestariam o seu açoite purgativo. Neste caso, a prostituição é uma tese: a degradação das potencialidades afectivas da mulher. Em *Dois Jornalistas* a prostituição tem outra importância; ela deixa de ser um facto social que exautora a mulher, passando a ser um facto religativo, quase místico, que, para ser entendido, precisa de ser posto em conexão com os mistérios sagrados.

A prostituta do livro é herdeira da hierodula, vivendo no recinto do templo a sua prostituição como uma hierogamia. O sexo acorda o númen. É preciso reconhecer a ligação do erotismo com o sagrado, mas também o que ele tem de pagão ou de apofático, para se perceber a natureza mais profunda da prostituição na história do livro de 1951. Trata-se de uma rememorização, no espaço profano da modernidade, de uma experiência arcaica, místico-sagrada, experiência essa que não é, porém, ritualização do interdito mas assunção do corte. Ela vem na linha assumptiva do rasgão adâmico da história de António e de Isabel, o mesmo de *Regresso ao Paraíso*, que mereceu também a Mário Garcia uma leitura restritiva como "*heróico Poema da Terra Nova, mas não, infelizmente, do Novo Céu*" (1976: 141). No Porto de 1951, são as ruas o sagrado recinto desta hierodula, que, a princípio, não tem consciência do carácter sagrado do seu erotismo sexual. Tal consciência vai-lhe ser dada pela interposição de João Pinheiro,

que a transfigura numa saudade ambivalente do Éden. Nesta saudade é que vêm bater as grandes marés vivas da prostituição sagrada da Antiguidade, que já tinham merecido ao narrador de *São Paulo* um bénevolo e entusiástico assentimento (*OTP*, 1, 1984:72).

O itinerário real da meretriz, indo da cainheza das primeiras páginas à extravagância mental das últimas, e que se distingue do seu itinerário simbólico, intervalar, não merece assim, em nosso entender uma leitura desfavorável, repreensível. Podemos, pessoalmente, não simpatizar com a loucura, o deboche, a prostituição, mas esse juízo antecipado não nos parece, automaticamente, obturador de alfim dispensarmos interesse caloroso por um destino que se caracteriza pela compunção. Condensando em si uma cinegética imparável, a figura da prostituta portuense, de quem nunca chegamos a saber o nome, não podia senão obter aquiescência aos olhos do narrador de Pascoaes, relação essa que se acaba por transmitir ao leitor. Antes de mais, é necessário valorar a ontologização da prostituta, no género daquela que observámos em António na novela de 1950. Seria, porém, enganador ver esta ontologização como uma progressão linear, imparável, em direcção de uma finalidade inelutável. Nada pode ser mais indiferente ao pensamento de Pascoaes, por muito metafísico que ele seja, que este evolucionismo e este redentorismo finalista.

Pascoaes, pelo menos desde *Regresso ao Paraíso*, perfilhou um tipo de retornismo ascendente, ou melhor selectivo, mas de qualquer modo retornismo, que o impediu de aceitar, projectadas no futuro, sínteses criacionistas finais, carreando acordos definitivos. O tipo de retornismo saudoso de Pascoaes faz o futuro coincidir com o instante do presente. As sínteses em Pascoaes parecem assimptóticas, já que os opostos tomam intermitentemente o lugar uns dos outros, devorando-se sem fim, renascendo sempre onde menos os atendíamos, como aquela cobra que surge por detrás de uma árvore do Éden, ou como aquele pomar virescente que se desenha já nos losangos do curtume serpentígeno. É por isso que há coincidência possível entre o futuro intemporal e o presente instantâneo: a serpente é já o Paraíso como o futuro imorredoiro o exautorado instante que vai morrer. Esta dinâmica retornista não fecha, porém, a matéria numa permuta sem saída, uma casa sem portas nem janelas, pois há interstícios entre as várias identidades que permitem o desvio. Ela tão pouco aniquila o impulso moral do ser. A sua (quase) inutilidade não chega para o deixar de lado. Adão e Eva quererão sempre regressar ao Paraíso, mesmo sabendo que é para o Inferno que progridem. No fundo, o origenismo de Pascoaes, negando a congelação eterna de demónios e outros entes ínferos, não pode satisfazer-se com uma ascenção simplista,

irremovível, egoísta das almas ao Eterno. Ele implica também a sua constante descensão, ao modo de Orfeu. Neste sentido, o percurso real da prostituta portuense, entre o pecado raso e a compunção, é modelar do dinamismo onto-cósmico de Pascoaes, e até do que nele possa haver, sobretudo nos intervalos, de não-ontologismo.

A compunção é o estado que assinala a santidade de uma Maria Madalena ou de uma Maria Egipcíaca, mas não deixa também de ser o termo que hoje temos para nos aproximarmos da hierogamia da antiga prostituição sagrada. A compunção não é aqui apenas, em sentido cristão, arrependimento ou má-consciência das acções praticadas; ela é, retomando o sentido clássico, uma purga, uma punção operante, onde se manifesta, com consciência, o sagrado. De qualquer modo, a compunção não é aqui nenhum termo de chegada. Na história real desta meretriz de rua nunca chegamos a ver o momento esplêndido de um plenilúnio; ficamo-nos pelo doloroso parto de um crescente argentado a sangue. O que é sempre de sublinhar é que o rosto triforme do feminio não é solúvel em nenhuma das suas faces particulares. Se a pureza medalhada de Selene nos inspira simpatia, não podemos então deixar de render homenagem ao lúgrebe aspecto de um céu negro e inane. O Inferno neoménico, na visão pós-origenista do narrador de Pascoaes, é não só elemento integrante de uma síntese mais vasta, visando a sublimação da matéria grosseira, mas o denso e inevitável ponto de regresso de qualquer rarefacção. Há aqui, neste cerrado jogo entre contrários que mutuamente se apelam e re-apelam, uma profunda suspeição dos términos. Nenhuma fronteira —mesmo uma daquelas onde se coam pepitas de oiro— pode satisfazer um narrador criado por Pascoaes. Todos eles têm uma enorme desconfiança para com as inalterabilidades, e até para com as sínteses. O seu criador, apaixonado pelo princípio quântico da incerteza, sabia bem que onde se adianta um sim está prestes a irromper um não, onde se solidifica uma rama aurífera está próximo de coalescer o chumbo, onde se vê o cheio esconde-se o vazio, mas sabia também, além disso, que esses termos só por aproximação existiam. Ele suspeitava, mais que sabia, que a verdadeira condição das coisas era incerta e intervalar. Daí o seu não-ontologismo.

Como é que uma novela, assim invulgar e imaginosa, tem passado tão despercebida? Quantos, dos que se gabam de falar com autoridade da literatura portuguesa deste século, a leram?

8.2.4. Prostituta e Paralepses

O estudo do problema da perspectiva na novela ajudará a entender melhor a valorização implícita da meretriz, ao mesmo tempo que adiantará elementos sobre

outras personagens, em primeiro lugar Laranjeira, o segundo jornalista. Mais que entender um simples processo técnico de construção narrativa, a compreensão do ponto de vista constitui, para nós, uma excelente introdução ao universo dos significados da história. Pode mesmo pensar-se que essa construção está, intimamente, dependente deste universo. Já aludimos ao conjunto dos processos de focalização que se distribuem por três tipos de circulação informativa: a omnisciente, potencialmente ilimitada e geralmente ligada a um narrador de terceira pessoa; a interna, limitada ao campo de consciência de uma personagem; a externa, ao revestimento exterior das coisas e das pessoas. O facto de Pinheiro relatar as suas próprias experiências como protoganista da história, fazendo dele um narrador autodiegético, condiciona, pelo menos em teoria, a perspectiva usada para a contar. À partida um narrador participativo e protogonista favorece uma representação dramática da história e uma focalização interna, em que percebemos aquela pelos olhos da personagem que a conta. Um narrador participante, e para mais protagonista, não pode, em teoria, mostrar a mesma omnisciência que um narrador heterodiegético, pois enquanto este se situa num plano que favorece a feição demiúrgica ou transcendente, aquele, pelo próprio facto de estar limitado às suas próprias experiências de personagem, aparece muito mais confinado a uma feição eminentemente pessoal de contar a história. Em último grau, pode talvez dizer-se que a focalização omnisciente, tal como a encontramos em narradores heterodiegéticos do tipo dos que encontrámos na literatura hagio-biográfica de Pascoaes ou em *O Empecido*, não é conciliável com uma narrativa de primeira pessoa, em que a história nos é contada pela experiência de uma personagem. Em *Dois Jornalistas* a escolha de um narrador de primeira pessoa não impede, porém, uma omnisciência muito extensa, lembrando-nos antes as prerrogativas omniscientes de um narrador não participante. Fora da dependência da personagem narradora, cujo conhecimento está restrito a estas experiências, parece existir na novela uma outra voz, exterior à consciência de Pinheiro, e sabendo o que ele, por si só, não pode saber.

Se no livro de 1950 encontrávamos um narrador heterodiegético capaz de, inopinadamente, abandonar o lado de fora da história, interpelando de forma directa as personagens e afirmando-se testemunha ocular das suas cenas, agora encaramos com uma personagem narradora transcendendo em muito as suas restrições teóricas de focalização e até de voz. A facilidade com que o narrador de *O Empecido* infringia as regras do seu estatuto pareceu-nos contribuir para uma solução original da história. Também a destreza com que o narrador da novela de 1951 viola os limites do seu regulamento, pondo em causa a lógica da sua voz e o alcance da sua focalização,

concorre para um maior enriquecimento da história, e isto não tanto na diversidade artificiosa dos seus procedimentos técnicos, mas na capacidade de construir, com isso, uma narrativa com mais interesse. A quebra das normas que regem em geral o estatuto da personagem narradora resulta, ao nível da focalização, na possibilidade de virmos a saber mais sobre a consciência das outras personagens que aquilo que seria normal. E o normal é o que elas, directamente, contam ao narrador. Numa narrativa de primeira pessoa, toda a informação está, por regra, limitada ao campo de consciência e de experiência deste. Uma das fugas a este procedimento em *Dois Jornalistas* situa-se no domínio do que conhecemos sobre a prostituta. Se apenas soubéssemos dela o que ela diz em diálogo directo com Pinheiro, ou com outra personagem a que o narrador sirva de testemunha, então pouco saberíamos. O que de melhor, e mais profundo, dela conhecemos resulta, contraditoriamente, de mergulhos interiores na sua consciência. Estes mergulhos interiores são dados a ver não porque Pinheiro seja testemunha deles, mas por um processo de transgressão em que ficamos a saber mais do que seria de esperar. É o que se chama em narratologia de *paralepse*. Vejamos alguns dos seus casos.

Logo na noite de chegada de João Pinheiro ao Porto encontramos um primeiro mergulho na consciência da rameira, tendo lugar no célebre restaurante dos espelhos. Essa descida ao interior da rapariga acontece numa altura da história em que ele próprio pouco ou nada sabe dela. O narrador transmite-nos informações que dizem respeito aos pensamentos da rapariga. Diz ele: "Só agora vejo o que sou... *Esta frase pronunciou-a a sua alma, e ouviu-a ela unicamente.*" (1951: 26; sublinhado do autor para indicar o monólogo que a rapariga tem consigo.) A frase interior, dita em silêncio pela rapariga, não é uma mera suposição, mas sim a transcrição verosímil do que se passa naquele instante, a coincidir com a sua especular descondensação albificante. O que interessa perceber é que a situação diegética do narrador nunca poderia ter acesso, em funcionamento normal, só por si, a este tipo de informação. Foi precisa a paralepse. Terá sido ela legítima? Parece-nos que sim. Uma tão óbvia transgressão às obrigações próprias de focalização De um narrador participativo torna-se, afinal, aceitável pelo tipo de revulsão interior que nos mostra, despertando suficientemente a nossa curiosidade e até a nossa adesão para ter o nosso assentimento. Uma narrativa não tem que ter, obrigatoriamente, sempre o mesmo registo de focalização. Os desvios e as anamolias são factores de enriquecimento narrativo. Através desta infracção, é-nos dada a possibilidade de sabermos uma coisa revelante: pela primeira vez nessa noite, a prostituta teve consciência do seu estado,

primeiro degrau da catarse compungitiva. É esta que justifica, aos olhos do leitor, o paralelo quase imediato, no primeiro sonho de Pinheiro, entre ela e Maria Madalena.

Não é este o único quebrantar das normas de focalização próprias de um narrador participativo na noite de chegada de Pinheiro ao burgo mesteiral, pois algumas linhas à frente torna a ter lugar uma violação do mesmo tipo. São-nos dados de novo a conhecer os sentimentos interiores da jovem meretriz, sem que para tanto Pinheiro os testemunhe no campo directo da sua experiência pessoal. É o recurso claro à omnisciência para a sua trasladação. Diz Pinheiro: "*A desgraçada amava-me e odiava-me. Amava a flor da minha idade; e odiava-me, porque eu a lançara na vida remordida, como se houvesse acordado De um sono profundo para a mais negra realidade.* "(1951: 28). A infracção às normas que, implicitamente, orientam a focalização da personagem encontra-se na forma como o narrador sabe que a rapariga está arrependida, amando-o e odiando-o, sem que ela nada lhe tenha dito sobre o assunto. Acabada de encontrar há poucos momentos, tudo o que Pinheiro deveria saber desse pássaro nocturno que, misteriosamente, lhe acenou nas imediações da Praça Nova era o seu aspecto exterior. Tudo o que Pinheiro trocou com a rapariga, na penumbra da noite urbana, foram duas ou três balbuciadas palavras. O exequível neste caso, em que os limites de focalização estão dependentes de um narrador participativo, seria a suposição e não a indubitável afirmação do que a rapariga pensa e sente. A paralepse é de novo evidente. Esta nova transgressão acaba, porém, por enriquecer também a história, dando-nos a oportunidade de vivermos um outro ponto de vista, inquieto e exógeno. É ele que recria, ao nível de uma simples comédia monótona e sem relevo, arrancada a custo do nateiro portuense, todo o intersticial drama hagiológico de uma Santa Maria Madalena profana, debatendo-se entre uma Eva salaz e uma Ave sófica. Mesmo que nos não seja dado ver as iriantes asas que este magnífico pássaro abre, luxuosamente, numa das sumptuosas árvores do Éden, pavoneando a sua sublime paleta de cores, admiramos a sua viva inquietação de trapezista sobre a ponte D. Luís.

Duas outras infracções têm ainda lugar no livro no domínio da focalização da prostituta. Por mais duas vezes, nós mergulhamos no encapelado pélago interior da rapariga, deseixando, por momentos, a focalização de Pinheiro. De novo, estas duas intrusões se justificam pelo lance que nos proporcionam e não, evidentemente, pelas leis que orquestram uma narrativa iniciada por abertura tão caracterizadamente autodiegética. A primeira delas tem lugar no décimo primeiro capítulo, onde se dá o recontro da rameira com Pinheiro. Estamos a 13 ou 14 de Dezembro e o encontro acontece por acaso na esquina do Rua do Bonjardim com a de Santo António. Tem importantes consequências ao nível do discurso, em primeiro lugar com a inesperada,

mas eficaz, mudança do ponto de vista. A alteração volta a contrariar a lógica das focalizações de um narrador protagonista, mas permite de novo uma muito maior presença da rapariga portuense, que é a verdadeira jóia desta narrativa. Num meio dominado pela idiotia epigonal de jornalistas como o senhor Dê, que servem para um narrador fazer humor, mas não para universalizar consciências, não nos deve admirar o brilho sério e adamantino que se destaca desta espécie marginal à nata parola dos tendeiros. Era esta a nata que, em 1900, caracterizava uma Invicta sempre muito camiliana. A riqueza interior da arribadeira é dada pelo narrador, aquele narrador que nestes instantes parece muito pouco participativo, não por meio de diálogos, que era a forma mais verosímil de respeitar o ponto de vista inicial, mas por meio de mergulhos inopinados no seu interior, em que chocamos com o horizonte buliçoso da sua consciência, muitas vezes a ferver. A recusa, da parte do narrador, em nos informar por meio de diálogos directos dos pensamentos e dos sentimentos da nova Madalena portuense, pondo-a a confessar-se em voz alta, obedece talvez a um deliberado propósito de caricaturizar a figura com o silêncio. A Madalena portuense, atacada por um delírio paranóide que lhe corrói a expressão, não fala, mas, amarga e sulfuricamente, pensa e pungidamente sente. Como pôr uma afásica, ainda por cima nevrótica, a falar? A única solução é mesmo pô-la a imaginar. Veja-se a paralepse: "*Ao dobrar da rua do Bonjardim para a de Santo de António, dei de cara com a desgraçada (...).* Imaginou-se adorada por um ingénuo donzel, como se fosse uma donzela. E esta ideia de ser adorada virginalmente despertou-lhe a lembrança da sua infância. (...) Ela, a prostituta, a rever-se na sua pureza de menina!" (1951: 153; o sublinhado é nosso para destacar o campo de consciência da prostituta).

A segunda infracção não se prende propriamente com o acesso à consciência, mas a um género de informação que o narrador nos dá sobre a prostituta, e que só se explica por um saber omnisciente e transcendente à história. Ele ultrapassa todo o limitado âmbito do saber empírico do narrador personagem. Aquilo que Pinheiro conhece da arribadeira portuense resume-se a quatro ou cinco encontros de raspão nas ruas da cidade. Nas frugais e rapidíssimas palavras que com ela então trocou nunca o passado da rapariga aflorou à conversa, se se pode chamar palestra ao balbuceio dalguns monossílabos. Contudo, no décimo quinto capítulo, nos princípios do mês de Junho do ano de 1902, quando o narrador termina a novela de parcearia com Laranjeira e retoma a sua proximidade mental com a jovem rameira da Babel de bolso que era, então, o Porto, somos informados por Pinheiro das anteriores actividades da moça (1951: 213-214). Quem lhas contou? Não sabemos, nem as podemos explicar a não ser por um recurso momentâneo à focalização omnisciente. De qualquer modo, é uma

boa fatia do passado da rapariga, já como prostituta, que aí nos aparece reconstituído. Fala-se de um bordel, gerido por uma velha hedionda, num prédio cuja escada cheira a urina. Nesse prostíbulo fez a rapariga ninho, e de lá voou para as ruas, onde Pinheiro depois a encontrou. Essas informações não cabem senão dentro do horizonte de omnisciência de um narrador, que temos alguma dificuldade em aceitar como sendo o mesmo que nos traslada a sua experiência empírica limitada.

Todas estas paralepses, com excepção da última, têm o muito estimável papel de nos abrirem à nossa frente o jogo interior de uma personagem complexa. Sem elas, a rapariga arriscava-se a passar despercebida por entre a fauna de avicultores ávidos apenas de papel-moeda, pouco prestando num país que rapidamente cunhou, com inigualável bom-gosto, o seu concelheiro Acácio. Mais. São elas, essas paralepses, que vencem em nós relutâncias e, pelo que nos mostram de dor e contrição, nos aproximam desta muda personagem, algo lúgubre e doentia, tão pouco propícia, por isso, a despertar à partida a nossa simpatia.

8.2.5. Os Desvios de Laranjeira

Não é só nas suas relações com a borboleta de lupanar que o narrador parece exceder as suas competências de focalização, mostrando um conhecimento de factos e pensamentos, superando em muito a sua situação inicialmente definida. Pinheiro acaba, em diversas situações, por nos dizer mais sibre o seu amigo e colega que aquilo que lhe seria normalmente permitido pela sua situação de narrador participante. É o que se passa, por exemplo, no décimo quinto capítulo, em princípios do mês de Junho. Pinheiro e Laranjeira, duas árvores aromáticas e coloridas numa flora empedernida e cinzenta, acabaram, por volta dessa altura, de escrever, a quatro mãos, a novela *Sem Título,* publicada em folhetins pelo jornal do senhor Dê. Pinheiro retoma então o seu insofrido interesse pela prostituta; procura-a na ponte D. Luís, deixando atrás de si um Laranjeira perplexo mas acomodatício. De acordo com a lógica do estatuto homodegético do narrador, este nada mais devia saber, a partir dessa altura, de Laranjeira. Pinheiro, no entanto, mostra-se ubíquo, e tanto sabe de si, dirigindo-se à ponte, como de Laranjeira, manifestamente fora do seu campo de visão e do seu conhecimento empírico (1951: 211-212). Como sabe então dele? Alguém lho terá contado? Não, a hipótese do testemuho directo está mais uma vez afastado; não há no texto a mais leve referência a ela. Pinheiro sabe o que se passa com Laranjeira como antes soube o que se passava nas tranquibérnias da alma atormentada da pobre ave de cabaré. Aprecie-se o princípio da passagem: "*E parti. (...) Entretanto, o Ildefonso*

(hipocorístico de Laranjeira) *conservava-se meditativo, em frente de uma chávena vazia de café. Cisma no* Sem Título *(...)*." A passagem continua, mas nós escusamo-nos a copiá-la; não queremos entaramelar o trabalho. O esquema é afinal o mesmo do que acabamos de ler: Pinheiro parte do café, deixa Laranjeira sozinho a uma mesa e, contra todas as expectativas possíveis, continua a saber não só o que se passa dentro do café com Laranjeira como até nos calados corredores do seu pensamento. Ninguém lhe comunica isso que ele sabe, nem tão pouco ele o testemunha. O expediente usado é, então, o da focalização omnisciente através da paralepse pontual. Acrescente-se que esta informação anormal carreia consigo, desta vez, uma curiosa e notável alteração ao nível da voz em que o narrador autodiegético, decerto consciente da forma irregular e anómala como acabou de usar o ponto de vista, se trata a si mesmo na terceira pessoa (1951: 212). Personagem e narrador parecem, então, momentaneamente, distintos; em vez De um narrador participante, cremos ter em *Dois Jornalistas* um narrador heterodiegético.

Uma outra infracção ao nível da transmissão de informes sobre Laranjeira, mas desta vez sem a ousada e indiscreta alteração da voz, topa-se no capítulo seguinte, o décimo sexto, quando Pinheiro se separa do amigo. Em princípio, dirigindo-se cada um deles para o seu quarto, Pinheiro, se quisesse respeitar a sua focalização normal da história, nada mais nos devia poder contar de Laranjeira, pelo menos até com ele se encontrar na manhã seguinte. Não é isso, porém, o que se passa; Pinheiro acaba por nos contar, ultrapassando, mais uma vez, o campo do seu saber verosímil, muito do que se passa com Laranjeira nessa noite (1951: 227-228). Estas duas paralepses, ligadas à informação narrativa respeitante a Laranjeira, acentuam a autenticidade interior desta personagem, muito menos problemática e complexa, porém, que a da prostituta.

Finalmente, um outro exemplo de excesso inesperado de esclarecimentos da parte de João Pinheiro depara-se na abertura do décimo sexto capítulo. Não diz respeito já a Laranjeira, mas antes ao senhor Dê, o seu patrão. O narrador encontra-se na redacção do jornal onde trabalha e transmite-nos tranquilamente, como se isso fizesse parte do seu registo normal de focalização, uma conversa no exterior, do seu patrão com um leitor do jornal (1951: 240). Pinheiro poupa-se, contudo, a explicar-nos como tomou conhecimento dessa conversa, que está fora do seu alcance directo. O depoimento testemunhal, integrado na diegese, está de novo fora de questão. Ninguém lhe conta nada. Pinheiro sabe da conversa do senhor Dê com um dos leitores do jornal, exibindo mesmo as palavras pândegas deste, pelo mesmo processo com que conhece a imaginação da falena nocturna e os pensamentos do seu amigo Laranjeira. Sabe-a por comhecimento ilimitado e por acréscimo momentâneo de informação inesperada. O

diálogo entre o senhor Dê e o leitor ultrapassa o horizonte imediato do seu entendimento. Só uma transgressão aos limites do seu saber justifica novamente a restituição por Pinheiro de um diálogo que ele não presenciou nem lhe foi relatado por nenhuma testemunha. Tendo em conta o senhor Dê —um acaciano leitor de Eça, mero tipo de barba à guise (1951: 177), que em vez de residir em Lisboa reside no Porto, mais dado por isso ao bacalhau que ao Terreiro do Paço—, pergunta-se que razão levou o narrador a introduzir mais informes a seu respeito do que seria regular? Tratando-se de um tipo —o da caricatura idiota dos homens célebres— está fora de discussão que uma tal irregularidade sirva para o humanizar, tanto mais que a natureza da paralepse não é de molde a contribuir para qualquer autenticidade interna da personagem. Trata-se, no fundo, de uma simples conversa havida num dos passeios da Rua dos Clérigos, a propósito da desconchavada novela em folhetins de Pinheiro e Laranjeira. A sua restituição, em nosso entender, destina-se apenas a reforçar a paródia carnavalesca, cheia de humor, em torno do truanesco e filaucioso senhor Dê.

8.2.6. A Novela dentro da Novela

A novela *Sem Título*, pretextando o espirituoso mas estúpido diálogo entre um senhor Dê presunçoso e um leitor sardónico e zombeteiro, constitui outro dos interessantes motivos de leitura da novela publicada em 1951. Ela chama, antes de mais, a nossa atenção para a organização do processo narrativo e para a sua arquitectura. A ideia de uma novela a escrever dentro da novela, proporcionando excursos sobre a teoria do romance, surge no início do décimo segundo capítulo, no dia 14 ou 15 de Dezembro, três dias depois de Pinheiro e Laranjeira se terem conhecido na Rua de Santo António (1951: 66). É um projecto a quatro mãos, inserindo-se nas suas actividades jornalísticas, já que a novela se destina, primacialmente, a ser publicada em folhetins no jornal do senhor Dê. É ela que levará à auto-suspensão dos dois jornalistas e à sua partida para Lisboa. Entre o décimo segundo capítulo e o décimo quinto assistimos à construção da novela na novela, desde o título (1951: 169) até à intriga e à caracterização das personagens, com relevo para um avarento e um perdulário, dois tipos da comédia clássica que aqui aterram para sofrerem um impiedoso e grotesco tratamento caricatural. Os seus descendentes acabam por casar numa sizígia muito ao gosto de Pascoaes. Mais importante que a história, é, nesta novela folhetinesca, o princípio narrativo como princípio ideativo ou discursivo. É todo o problema da modernidade como ironia que aqui deflui, e não só como referência, mas como prática. A modernidade é sempre a desilusão do mundo antigo,

mas neste caso é uma desilusão sem decepção, nada amarga, feita por meio do chiste e da brincadeira. Perde-se o Paraíso, essa primeira e derradeira ilusão, mas sem lágrimas nem aflições. O Adão sibarita nada se aborrece de substituir a sua primitiva segurança por uma errância no desconhecido. Ele troca, de boa vontade, do ponto de vista de Pascoaes, o Paraíso pelas portas da Terra. É preciso não esquecer que esta equivale a uma liberdade nova, ou mesmo a uma primeira liberdade. É que não há liberdade, e liberdade criadora, sem mal (Álvaro Ribeiro, 1969: 333).

Daí a novela fazer a apologia do medo ao mal e não do amor ao bem —ou, se quisermos, olvidando o proveito e amando o dano—, numa posição niilista e provocatória, que põe em causa o inconsútil tecido da tradição e, em primeiro lugar, da tradição nacional ou patriótica (1951: 221-226) e, depois, da tradição religiosa. Nesta necessidade de ferir, na fronteira do século XIX para o XX, a ilusão de Deus, do Paraíso e da Pátria, sente-se bem passar, em escuras ruas amarguradas ainda pelo suicídio de Soares dos Reis, o riso dionisíaco de Nietzsche, formidável gargalhada vinda, no entanto, das profundidades da tristeza. O que está aqui presente, nesta extremidade, não é um ateísmo entrópico, cego pela Razão ou pela História, tudo finalidades impantes e substitutivas, mas antes um ateísmo religioso, despojado de verdades e de certezas, e por isso criador. Nem tão pouco se encontra aqui um anti-nacionalismo piamente crente no internacionalismo dos povos, ou no destino da humanidade, mas tão só um cáustico mordaz contra a mitificação de colectivos. Ele queima e cauteriza ao mesmo tempo, em nome de um valor individual, onde se destaca o do seu interesse universal.

Os valores ideativos da novela *Sem Título* são-nos transmitidos, indirectamente, pela conversas dos dois jornalistas, e ainda, directamente, pela transcrição literal do "Prefácio" da novela (1951: 191) e da epígrafe do segundo capítulo (*id.*). É, sob várias ocorrências chocarreiras, o elogio do medo e da cobardia, no fundo dos valores negativos, errados e até perniciosos, num elogio extravagante e agressivo da chuchadeira, com um gosto de insubmissão e sarcasmo que pode fazer lembrar a choupa camiliana mas também o fino, mas não menos lesivo, florete queirosiano. Camilo e Eça são, de resto, os manes tutelares dos dois jornalistas para escreverem a sua novela (1951: 187).

Falta-nos, porém, o conhecimento directo da novela. Temos acesso literal ao seu liliputiano prefácio, mas não à novela em si. Desta só sabemos o que ouvimos aos dois jornalistas nas suas conversas, ou então o resumo muito genérico de Pinheiro. É esta mediação da história que não nos deixa falar de um verdadeiro engaste da novela na novela, com novo nível hipodiegético. Sabemos que a novela é publicada em folhetins,

mas esses parágrafos publicados no jornal *Diário* não nos são facultados enquanto tal. Conhecemos apenas o seu resumo, que não nos permite sequer saber como opera a instância narrativa no texto. Trata-se de uma narrativa com narrador heterodiegético ou homodiegético? Não sabemos. Tudo o que conhecemos, e em traços muito gerais, é o conteúdo da história. Ora um novo nível hipodiegético exigiria, a existir, mais que uma nova história, um novo narrador. O que temos é apenas o projecto estrutural da segunda história, não a história em si. Esta dá a ideia de ter sido caroço que, no texto, não chegou a trepar. Existe a grainha de um novo nível diegético, mas não a sua consecução.

8.2.7. Omnisciência e Alterações de Voz

O problema do narrador como pessoa parece-nos outra questão importante de abordar detalhadamente no livro de 1951, sobretudo pelo modo ousado como ele aí é tratado. Já antes, quando tratámos da primeira paralepse relativa a Laranjeira, tivémos oportunidade de levantar o véu sobre este novo tipo de transgressões. Tem lugar no décimo quinto capítulo quando João Pinheiro, depois de sair do Suiço, continua a saber o que lá vai dentro. Um dos momentos mais sintomáticos da alteração de voz, no caso, é o seguinte: "*OIldefonso* (hipocorístico de Laranjeira) *levantou-se da cadeira, e foi em procura do Aboim* (hipocorístco de Pinheiro), *do messias Aboim.* " (1951: 212). A anormalidade é um narrador participativo tratar-se a si próprio em termos de terceira pessoa. Não é este o único caso de perturbação pontual das relações inicialmente estabelecidas entre o narrador e a história, com a consequente transformação De um narrador participativo num narrador ausente da história, que a si próprio se trata na mais impessoal das pessoas. O processo é de tal ordem na narrativa que o registámos depois dessa vez em, pelo menos, cinco sequências narrativas (1951: 252-253; 260; 260-263; 264; 267). Em só uma delas o processo nos parece solidário da alteração de focalização, ajudando a sustentar uma paralepse. É o que acontece logo na primeira sucessão. Vale a pena minudeá-la.

Ocorre no décimo sétimo capítulo, quando os dois publicistas deixam conflituosamente o jornal do senhor Dê, devido às explosivas consequências da publicação de *Sem Título*, a novela apologética dos valores negativos e anti-patrióticos. Dirigem-se então para o café Suíço, donde saem passados instantes. A relação do narrador com a história é, desde logo, baralhada, aparentando um narrador heterodiegético, não tomando parte dos rasgos da história e, por isso, distante de João Pinheiro (Aboim). A paralepse reside no facto de, independentemente (ou talvez não)

de Pinheiro ser tratado na terceira pessoa, nós tomarmos conhecimento directo da tagarelice bisbilhoteira e indiscreta dos frequentadores do café, e isso depois da saída dos dois jornalistas. Pergunta-se: como tomou Pinheiro conhecimento dessa conversa, reproduzida palavra a palavra, se no momento em que ela tem lugar ele está a subir, ao lado de Laranjeira, a Rua de Santo António? Soube-a como antes soube o que a sua astrosa coribante imaginava, ou o seu confrade pensava. Soube-o por um saber ilimitado, pouco compatível, é verdade, com as restrições obrigatórias de conhecimento De um narrador homodiegético, sempre sujeito ao círculo da sua experência ou do seu testemunho presencial. Daí a oportunidade, no caso da parlapatice dos frequentadores do Suíço, de confundir, propositadamente, a relação do narrador com a história, apresentando-o, momentaneamente, como não participante. O efeito é excelente de surpresa, ousadia e desenvoltura narrativas (1951: 252-253). Ao mesmo tempo que se trata com o distanciamento da terceira pessoa, tomando, assim, uma diletante e, no fundo, falsa ausência da história, o narrador acaba por usar as regalias mais características e vantajosas da não participação ao nível do ponto de vista: a omnisciência ilimitada do conhecimento.

As restantes alterações do narrador enquanto pessoa a que já aludimos não se parecem cruzar com nenhum importante acréscimo de informação narrativa aparentemente despropositada. Apenas na última sequência, na abertura do capítulo final do livro, subsiste a dúvida. Também aí, o processo de perturbação da relação do narrador com a história pode ser acompanhado de um arrelampado clarão de omnisciência, de qualquer maneira curto e instantâneo. O último capítulo, o décimo nono, abre com uma modificação sem rodeios da relação do narrador com a história. Este passa a considerar-se apenas um dos dois amigos, ao mesmo tempo que nos transmite preocupações interiores de Laranjeira (1951: 276). Nas restantes passagens, o processo de perturbação da relação do narrador com a história não se liga a nenhuma alteração da capacidade informativa da instância narrativa, que nos continua a dar o seu ponto de vista das coisas adentro dos limites que lhe são impostos pela sua presença central na história. Pinheiro encara-se sob a forma de um outro, mas esse desdobramento não acarreta qualquer excesso de informação anormal. Tudo o que sabemos através do seu desdobramento corresponde ao que saberíamos, se a narrativa tivesse continuado a ser orquestrada pelo seu registo pessoal. Não vale a pena transcrever exemplos, que só se arriscavam a tornar fastiento um trabalho que se ressente, já à partida, de ser um comentário, senão um julgamento.

Camões, quando, em *Os Lusíadas* (Cant.IX, 85), adiantou que é sempre melhor experimentar o amor que julgá-lo, e só o julga quem o não pode experimentar, avisou-

nos de forma muito séria, mesmo se em jeito de trocadilho brincão, para os limites do juízo em actividades dizendo respeito ao gosto e ao sabor. Um sabor não se julga, prova-se. Por isso as hermenêuticas literárias para serem vivas precisam de ser subtis, inventivas e curtas, descobrindo argúcias que lhes permitam desprender-se do fastídio das explicações demoradas e sebosas, vítimas sempre do apoucamento idiomático, que não só estragam papel, o que numa época de desastre ecológico não é de somenos, como, pior, ocultam o real alcance das obras a que deviam dar renovada vida. Sabemos hoje que o significado de um texto não está (só) nesse texto, mas no texto ou na leitura a que dá origem. A responsabilidade da leitura é, assim, enorme. Mas, (quase) sem possibilidade de dramatização, ou mesmo até de subjectivação radical, o escólio está muito mais exposto que qualquer outro género literário ao estiolamento. A idiotia é nele muito mais visível, quer pelo esforço de utilidade a que estultamente se entrega, deixando escapar o resto, quer pelo lugar-comum que vai, desprevenidamente, repetindo, contribuindo para uma irremediável monologização da literaratura.

Se a anotação exaustiva pode não pagar muitas vezes o trabalho, já a apreciação dos exemplos escolhidos nos parece merecer o esforço. Percuta-se então o problema das infracções praticadas por Pascoaes no livro de 1951, tanto no domínio da focalização como no da pessoa. Será que elas correspondem a inaptidões técnicas, a falhas involuntárias do narrador, que, incapaz de de se manter fiel aos princípios escolhidos, acaba por sair desastrosamente dos trilhos por ele próprio escolhidos? O princípio da inaptidão técnica do narrador é aqui inaceitável. Tal tese é, de facto, inadmissível numa narrativa onde o narrador não respeita as exigências ou as normas adoptadas porque, deliberadamente, o não quer. O narrador de *Dois Jornalistas* quer, adrede, transgredir, o que não podia acontecer caso a infracção ocorresse devido à sua inépcia técnica. As infracções deste narrador são subversões ousadas, perfeitamente conscientes, que mostram em primeiro lugar o espírito irreverente e independente de quem lhes deu licença de vida. Além disso, o seu funcionamento não é, de modo nenhum, despropositado à história. Já vimos como as paralepses em relação à prostituta, as mais significativas de todas, contribuem, de forma inestimável, para nos tornar simpática a personagem em causa. Também as relativas a Laranjeira muito concorrem para destacar este confrade da estatuária em loiça barata, oca, pobremente moderna, que povoa o livro. De igual modo, as alterações de pessoa, aparentemente disparatadas, têm um evidente papel narrativo. Elas funcionam como desdobramentos irónicos e espirituosos, em que o narrador aproveita a situação ulterior do tempo da narração para criar dentro deste uma curiosa distinção entre o eu e o outro. Isso dá-

lhe um tom diletante, —mas, de modo nenhum, inepto ou mesmo só hesitante. Digamos mesmo, é difícil mostrar maior segurança narrativa, e maior consciência dos processos narrativos, que a que Pascoaes mostrou em algumas das suas transgressões. O exemplo da deflecção no décimo quinto capítulo (1951: 211-212), com paralepse relativa a Laranjeira e alteração da relação do narrador com a história, é disso exemplo flagrante. Basta relê-la, ajuizando do grau de distanciamento humorístico nela presente e da forma consciente e brincada com que o recentramento do outro no eu se dá, através da ênfase pronominal.

Os processos de infracção usados pelo narrador de Pascoaes se constituíam um desacostumado processo na época em que o seu autor os usou, sobretudo em Portugal, equivalem hoje a procedimentos correntes da ficção, o que não deixa de valorizar a experiência novelística de Pascoaes, por referência ao futuro de ontem. Mau grado as opiniões desfavoráveis (Mário Garcia, 1976: 249), a novelística de Pascoaes talhou bem, à sombra das renovações do século passado, um lugar inconfundível na prosa deste. Pascoaes limpou a língua, purgou-a ainda dalgum ranço conventual, que se arriscava a empastelar a frase, e revivificou-a, ao lado de Aquilino Ribeiro, numa prosa opulenta e imaginativa, que, aos olhos de todos, contrariou a norma civilizada, mas simplista da época. Aquilino e Pascoaes souberam garfar na língua do seu tempo, muito marcada pelos processos reactivos de Eça de Queiroz, os pedaços mais suculentos da primitiva prosa portuguesa —de Fernão Lopes a Jorge Ferreira de Vasconcelos, de Bernardo de Brito a Frei Luís de Sousa—, que, depois da desmedida mas solitária safra camiliana, estiveram em riscos de azedar. O enxerto vingou, floresceu mesmo numa imbrincada multiplicação, que, compreensivelmente, despercebe hoje o seu garfo original.

Acrescentou ainda Pascoaes a esse idioma, preciso e certeiro como um instrumento dúctil, uma atrevida irreverência e novidade de processos narrativos, inopinados em escritor que se formou ainda no século XIX. Não eram, na época, comuns alterações de focalização, perturbações pontuais de pessoa, monólogos interiores. Todos estes processos se arriscavam a passar não por curiosas novidades, mas, deslustrando o talento, por meros produtos de inépcia técnica, quando não por formas da mais desabusada insânia. É verdade que tanto *O Empecido* como *Dois Jornalistas* foram escritos e dados a público na parte final da vida do autor, à entrada da segunda metade do século vinte, mas mesmo nessa altura, em que a musa realista ocupava de novo a praça pública, esses processos continuavam despropositados, descontando talvez o monólogo interior, que o presencismo se esforçara, dentro de um sossegado realismo psicológico, sem os sobressaltos logomáquicos de um Joyce, por

divulgar. Também aí Pascoaes escoimou e preparou terreno, deixando as leiras bem semeadas, numa seara que depois se veio a mostrar fértil. Merecerá o trabalho dizer que um livro como *Conhecimento do Inferno* de António Lobo Antunes assenta na alternância de um narrador não participante, dominando uma focalização caracterizadamente omnisciente, com um narrador de primeira pessoa que se revela ser o "ele", num ludíbrio humorado e irreverente?

8.2.8. O Discurso do Narrador

O narrador de *Dois Jornalistas*, apesar do seu estatuto activo de protagonista, não abdica De um discurso digressivo, muitas vezes abstracto e aforístico, que nada tem, de forma directa, a ver com a história, mas constitui, no prazer de ser enunciado, boa reserva do interesse desta narrativa de Pascoaes. A importância deste discurso extradiegético é de tal ordem na novelística de Pascoaes que parte do seu sentido se ganha aí. O discurso digressivo do narrador, revelando um estilo nervoso mas flexível, bem articulado e mordaz, hipnótico como formosa e misteriosa áspide, constitui, por si só, uma justificação possível da sua ficção. Os comentários, as intrusões e as digressões devem ser tão cuidadosamente pensadas e tecidas como as intrigas dramáticas; o seu interesse numa narrativa pode ser tão grande como a delas. O narrador de Teixeira de Pascoaes, e não apenas o da sua novelística, é, em nosso entender, um dos que melhor soube tecer os seus comentos divagativos. Parece que o pensamento lhe corria aí límpido e perfeito logo na primeira ejecção. É improvável um destes momentos extradiegéticos passar aos olhos do leitor por verborreia supérflua, pastilha soporífera ou literatura empastelada. Todos estes excursos, mesmo interrompendo histórias cativantes e sedutoras, são para ser tão gulosamente fruídos, que, alfim, não temos mesmo dúvidas em os considerar a parte mais bem sucedida da novelística de Pascoaes.

Isto é sobretudo verdade para *Dois Jornalistas*, onde a história arrancada ao nateiro pobre e monótono De um Porto endinheirado e moderno, não tem o estalão mítico e simbólico de *O Empecido*. Boa parte da novela de 1951 está escrita numa linha melódica em que a informação estritamente necessária ao desenvolvimento da história é superada por uma informação exterior, que suspende o andamento da acção, mas acaba, muitas vezes, por se tornar no verdadeiro centro de atenção do leitor. Este arrisca-se a chorar e a rir, escravizado pelas palavras, não tanto a partir da história que lhe é contada, mas das incursões cervantescas em que se fala de tudo menos das personagens e dos seus eventos. Mais que simples mudanças de velocidade da história,

integrando-se plenamente nesta, as digressões do narrador de Pascoaes significam verdadeiras jornadas recreativas, que, à medida que vão surgindo, se tornam, sem relutância, desejadas. Há nelas assombrosos factores de admiração. É toda uma paisagem desconhecida, verdejante, esplêndida, onde a frase é colosso irradiante, que se descobre nesses despeocupados e retirados recantos da narrativa, onde pontifica o apontamento.

Deseja tomar-se o pulso ao estilo e ao seu efeito? Deguste-se então uma resposta de Pinheiro, no décimo segundo capítulo. O que podia ser, ao nível da história e dos seus elementos, um simples advérbio de modo repetido, acaba por se tornar um longo parágrafo, extravagante mas delicioso, que nada tendo a ver directamente com a história nos proporciona, devido à sua deriva verbal, indiscutível e voluptuoso deleite.

"*Talvez... talvez..., repeti, lembrando-me do Eça e do Camilo... dois amigos. O Eça chamava* dicionário *ao Camilo; e o Camilo chamava* latrinário *ao Eça. Admiravam-se mutuamente. O Eça estátua de mármore, num largo lisboeta, com a verdade, nos braços, quase nua e fria: ele, muito parecido consigo mesmo; ela, a esposa, nada parecida, conforme a opinião de uma criada do romancista. A verdade não é a esposa do Eça, nem a Ana Plácido a amante de Camilo, esse busto de bronze, onde só é autêntico o metal, numa avenida excêntrica do Porto, ou a querer fugir para os arrabaldes, na direcção de São Miguel... Como o Nelson, em Trafalgar Square, é um pavio de bronze num castiçal de pedra... um morrão que exala, na atmosfera do norte, um fumo de extintas ironias e sarcasmos. Mas a ironia é Eça e Paris; e o sarcasmo é Camilo e Jerusalém. Se o sarcasmo é do pai Adão, a ironia é do avô Símio, esse habitante do Jardim das Plantas, nas margens artísticas do Sena.*"(1951: 171).

Exceptuando o advérbio inicial, e a chamada de atenção para o que então lembrava, todas as informações avançadas nesta passagem, se é que se lhes pode chamar informações, são perfeitamente inúteis do ponto de vista da economia do relato do que se passa entre Pinheiro, Laranjeira e a chona portuense. Contudo, a vivacidade, a facúndia, a truculência com que o passo está escrito compensa largamente o que possa haver nele de intrometido e de inoportuno. O leitor, depois de o ler, dirá decerto consigo mesmo:

—O destino das personagens dou-o de barato, se, em vez dele, me derem prosa assim certa e suculenta.

De qualquer modo, e ao contrário do que acontecia por exemplo com o *Santo Agostinho*, que rasoira cerce a história a favor do discurso, a novelística de Pascoaes tem, engastados, bons motivos dramáticos, capazes de equilibrarem o discurso do narrador, mesmo que *Dois Jornalistas* apresente uma queda acentuada para a vertente

retórica do discurso. Daí o aviso "Ao leitor" que serve de prólogo a esta novela (1951: 5); o narrador chama-nos a atenção nesse enunciado prévio e introdutório para as qualidades intelectuais das personagens, alertando-nos para o inevitável carácter filosófico e digressivo de muitas das suas falas, retardando ou amortecendo em muito a acção do romance (assim lhe chama Mário Garcia), cujos lances mais dramáticos se situam na espacejada, mas teimosa, relação de Pinheiro com a prostituta. A diferença de dramatização entre o livro de 1950 e o de 1951 é também, de outro modo, a diferença entre a história da tradição, mesmo que a sua história num palco recente, e a sua impossibilidade moderna. A tradição tem uma história possível de ser relatada, mesmo que essa história seja a da sua ruptura, enquanto o moderno, especialmente o moderno sem tradição, se deixa arrastar num espaço monótono e sempre igual, mesmo que esse espaço seja o do tempo. A história mais cativante, isto é, a mais dramática, é sempre a da luta entre a eternidade e o tempo, ou seja a de Adão entre o Paraíso e a terra. É essa a situação da história de António, em que se relata, através do desafio sedutor de uma Eva de aldeia, o esgarçar do tecido rústico-aldeão. A história de Pinheiro, pelo contrário, nada desfia, a não ser a monotonia inconforme das suas aventuras urbanas. As proezas de Adão na terra desconhecida, esse Porto turbulento e enevoado, são sempre renovadamente interessantes, e até inesperadamente perigosas, mas nenhuma delas pode ter o dramatismo e a poesia criadora da primeira desobediência. Só ela a bem dizer é que existe. Tudo o resto é o seu eco em diferido ou, se quisermos, a sua repetição iterativa. Já sabemos (cf. *Regresso ao Paraíso*) que Pascoaes não acredita, ademais, na redenção crística, ou seja na subversão do moderno pelo tradicional, ou ainda na reposição do inconsútil. No fundo, voltamos ao problema central de *Santo Agostinho*: confrontado entre um Adão sibarita e um Adão errante e pecador Pascoaes escolhe decididamente este. Interessa-lhe mais a mudança ou a ruptura que a estabilidade de um passado sem passado. O que verdadeiramente o interpela, e para além de tudo, é o quebranto adâmico. A sua epopeia será sempre a da ruptura, ou quanto muito a da costura, mas nunca a do Bem absoluto.

O sinal abstracto da digressão extradiegética faz da narrativa um lugar afirmativo de valores. O caso, flagrantemente, fundador deste modo característico de narrar está no *São Paulo*, embora *A Beira(num Relâmpago)* ou as *Cartas a uma Poetisa* constituam já proto-exemplos. A partir daí, a narrativa vale muito mais, em Pascoaes, pelo discurso do narrador que pelo discurso das personagens, pelas digressões da enunciação que pela elaboração de cenas dramáticas no enunciado. As grandes excepções, e mesmo assim relativas, parecem-nos ser a segunda parte do *Duplo Passeio* e *O Empecido*. A enunciação discursiva é, quase sempre, a magnífica riqueza das

narrativas de Pascoaes. Merece, por isso, o esforço indagar a novela de 1951 como lugar de afirmação de valores. Rastrear essas representações é compreender, afinal, não só aspectos essenciais da enunciação como, neste caso particular, alguma coisa das personagens dessa história. Em primeiro lugar, uma definição de inteligência com o auxílio analógico do seu contrário (1951: 38). As pegadas desta formulação podem, de resto, remontar a livros como *O Pobre Tolo* (1924), e ter parentesco próximo com o ateoteísmo de 1942. O ateoteísmo é, em último grau, tal como será re-elaborado em 1945, o ateísmo de Deus. Não será isso a inteligência que conhece a sua estupidez, tal como ela nos aparece formulada na novela de 1951? Em segundo lugar, encontramos a apologia da distância, da ausência, da sombra, ocultando e atraindo, numa repulsão pela luz meridia, que tudo exaure. Também esta é já nossa conhecida. Os sujeitos representativos de Pascoaes precisam do esquinado e fugitivo mistério das coisas que só a sombra crepuscular, indecisa e ambivalente, participando de dois mundos irredutíveis, pode garantir. Para Pascoaes, as coisas não podem senão ser esquivas e até fortuitas, indeterminadas e relativas, o que o leva a afirmar, regularmente, a sua simpatia por uma luz ambiguamente vesperal ou matinal, uma luz fusca e cadente, mas também ascendente, quando não, misteriosamente, noctígena ou lunar. Esta sua simpatia é ainda a sua parcialidade pelos marginais sociais, especialmente anarquistas e outros individualistas anti-sociais. Não espanta pois na novela a declarada empatia do narrador pela mariposa nocturna, e por todas as outras da sua espécie, as que vivem rodopiando, no turbilhão frenético da noite feita *dancing*, à volta da luz eléctrica (1951:36).

Não se fica por aqui a afirmação da novela de 1951 como lugar de valores. Nela encontramos ainda a reiteração da incerteza como princípio epistemológico que melhor dá conta da instável e volúvel situação humana. Nesta história pacata e dolente, por onde desfilam tipos caricatos mas sem surpresa, como o senhor Dê, que fazem dos seus hábitos certezas, há lugar para uma perplexidade sombria, desdobradamente espiritual. Passa por toda ela uma dúvida, que na personagem é minaz e no narrador, muitos anos depois, é espirituosa. É aí que se sente, de novo, esvoaçar o princípio físico formulado por Heinsenberg. Se não é possível conhecer ao mesmo tempo a velocidade e a posição de uma partícula, como se pode acreditar que uma coisa é aquilo que nos mostra ser? Tudo o que dela apreendemos é o seu movimento, não a sua essência. A modernidade é aqui aprofundada até ao seu ponto de saturação, aquele mesmo em que perde todas as suas razões mais tranquilizantes ou essenciais. Depois da modenidade filosófica ou da económica, ambas ainda totalizantes, mostrando um espírito positivo de missão finalista e uma consciência segura de

propósitos, sem questões nem dúvidas, deparamos com este rasgão reversivo e cru, essencialmente inquieto e interrogativo. Para o narrador da novela de 1951, a essência é a forma espiritual do movimento, a sombra da incerteza fundamental da matéria, assim ainda mais acentuada (1951: 49-50). A essência é, nesta altura, em Pascoaes, nada. Tudo é uma questão de nada (1951: 44).

Voltamos a encontrar aqui a essência de Deus como nada e a problemática do interstício de *Santo Agostinho*, em que o não e o sim não têm existência em si mas apenas no intervalo que os liga. Recordemos: A não é B, mas quase B. Eduardo Prado Coelho diz isso mesmo quando, recordando o *outro* presente entre dois (Lacan), adianta que um amante não se pretende nunca igualar ao seu amado, mas à sua imagem, ou 1+1=3 (1982: 461, 483). Em Pascoaes as identidades aparecem corroídas a um tal ponto que se tornam impossíveis. Isto supera em muito —o muito que radica na física quântica— a simples coincidência de opostos a que os surrealistas se referiram. Estes acreditaram que as coisas ainda eram possíveis, mesmo se contraditórias, enquanto Pascoaes contemplou, nas linhas dos seus últimos textos, a sua vacuidade, depois de ter meditado, na saudade, a sua ausência. Nele não há isto e aquilo, mas apenas o diálogo entre os dois, melhor o seu tenso espaço aproximativo. Não são as coisas que interessam, pois elas nem sequer existem, mas o espaço que está entre elas, esse resto ou esse nada aparentemente irrelevante. É aqui que Pascoaes se afasta do evolucionismo dinâmico que o antecede, ao modo de Junqueiro, e do cristianismo, cujo fundamento é ainda escatológico e progressivo. Aí, o tempo é revelador do Sentido, tem valor ontológico; ele contribui decisivamente para a espera messiânica e para a passagem à vida do espírito. Os resquícios desta concepção progressiva e criacionista ainda se encontram em algumas obras de Pascoaes, sobretudo no seu primeiro espiritualismo libertário (1907). O Pascoaes da maturidade, o narrador, aproxima-se antes de uma mística à Eckardt, de uma concepção mais fria e dissimulada, em que o tempo não revela, no seu termo, o espírito porque tudo é sentido como ilusório e indeterminado. O que é real já não é o irreal, mas o nada, o vazio, o imóvel. Será que nos avizinhamos da esfera imutável de Parménides, em que o ser é incriado e incorruptível? É possível que sim, mas tememos que a sua imobilidade perene, solenemente órfica, não seja capaz de cobrir todo o convincente desejo que a memória em Pascoaes carreia.

Assim, no burgo dos desembargadores vintistas, onde tudo se pesa e mede, a indecisão, a irresolução e a indeterminação surpreendem, mas têm, de qualquer modo, retroactivamente, lugar. Pinheiro, em 1901, toma como manes tutelares Eça e Camilo, mas, muitos anos depois, no momento de enunciação, alarga o mundo das suas alusões

protectoras a regiões muito mais estranhas e afastadas, chegando a citar o matemático inglês Arthur Eddington (1951: 44), cujos trabalhos estão ligados, no domínio da quântica, aos de Bohr e de Heinsenberg. Eddington merecera já, recordemos, a atenção do enunciador de *O Homem Universal*, um livro que muito tem a ver com isto tudo, e do narrador de *O Penitente* (*OTP*, 2. 1985: 83). Pinheiro não se preocupa, assim, em tapar a mão que o criou. Os problemas da verosimilhança e da mimesis estão já algo afastados deste discurso errante, dominado por paralepses e súbitas alterações de pessoa, mas não menos opulento, e até poético, por isso. A poesia aqui já não é apenas a cerrada dramatização de um evento crível, mas o seu filosofismo irónico, o seu sentido (in)consciente.

Não queríamos terminar esta abordagem sem chamarmos a atenção para uma derradeira passagem da novela de 1951. Passa nela a verdade do que acabámos de dizer, isto é, a morfologia idiomática de Pascoaes rarefeita em ideias que, verbalmente, se somatizam. O passo situa-se logo no início do livro, primeiro capítulo, quando Pinheiro, antes ainda de descrever o seu primeiro encontro com a meretriz, fala das suas primeiríssimas rondas no burgo de Vandoma, insistindo na chuva. O aguaceiro proporciona-lhe variegadas digressões, uma das quais a propósito da música (1951: 12). Transcreve-se. "*Adoro a música infra ou supra-sonora, como adoro a supra-gordura à Sancho e a infra-magreza à Dom Quixote, e dedico à minha pessoa uma hipócrita amizade. E tenho o culto do selvagem, desde que vi uma gentia da Guiné traçar um pano azul, em volta dos seios nus. como os seus gestos e atitudes irrompiam, esculpidos por um Fídias, do mármore negro! Que ímpeto harmonioso o do seu corpo, dos calcanhares à carapinha! Visionei a Grécia dos sertões...*"

Algumas das convicções mais fortes deste narrador passam por aqui, em especial a crença muito forte na sua própria dramatização, enquanto instância enunciadora, muito bem assinalada na pronominalização iterativa da primeira pessoa. Temos, depois, a abundância das ideias numa narrativa sempre encarada como cornucópia de valores mais errantes que axiomáticos. Primeiro, a ideia do aferro ao supra e ao infra, já nossa conhecida mas que toma aqui uma modelação singular num Sancho sebáceo e num Quixote magricela. Na literatura de Pascoaes, ao nível dos valores, os temas e até os emblemas parecem permanecer, quase do princípio ao fim, os mesmos; o que muda são as formas de os interpretar. A diferença da originalidade está muitas vezes na variação. Há novidades, contudo, como se pode ver na passagem transcrita, quando se fala do impertinente culto do selvagem por parte do narrador de Pascoaes. Pela primeira vez, Pascoaes, através de metáforas certeiras, confronta-se com a África negra. Vale a pena ver de que modo.

Manuel Ferreira definiu literatura colonial como a literatura que vincula o seu universo de valores ao do homem branco europeu. Nela o negro ou o mestiço existem, mas vivem uma existência de *bibelots*, com um estatuto comparável ao das grandes cabeças de elefantes numa sala de estar. O negro aparecia sempre nesse universo corporizado em degradantes metáforas animalescas. Apesar de *Dois Jornalistas* ter sido publicado em 1951, numa altura em que muito se estimulava a literatura colonial, o certo é que a sua visão da África negra pouco ou nada parece dever a esse tipo de literatura. A visão do negro e da civilização africana sai valorizada da incursão de Pascoaes. Ela ultrapassa, quanto a nós, não só a norma de então, como até a sua excepção paternalística. O negro não é, nesse passo, uma bugiganga, que tanto serve para tornar exótico o lugar como para carregar os moios de marfim, espécie de besta de carga ou de boneco de loiça barata, em qualquer dos dois casos um desajeitado e feio canastrão merecendo menos importância que um cão galgaz e de bom olfacto. O ponto de vista de Pinheiro sobre ele não tem nada a ver com isso. Ele é humorado mas não irónico, complacente mas não superior. O negro africano deixa em Pascoaes de ser encarado como uma raça inferior, entre o humano e o animalejo, uma espécie de bucentauro servindo para atemorizar as senhoras e para calafetar o imaginário infantil, para passar a ser um exemplo de nível superior, digno de estima e admiração. Só assim se percebem as honrosas e dignificantes metáforas gregas, principalmente aquela "*Grécia dos sertões...*", que há-de depois, noutro passo do livro, levar à "*intimidade entre a Aringa e a Ágora*" (1951: 150-151), quer dizer, entre o branco e o negro, o grego e o africano.

O perfil de ideias do narrador de *Dois Jornalistas*, revelado pelos sais de prata das suas digressões, apresenta-se consentâneo com aquele que se destaca de outras narrativas de Pascoaes. Os motivos são sempre, e obsessivamente, isotópicos: incerteza, ausência, distância, dúvida, instabilidade. A saudade dá sempre as mãos ao vazio. Não é tanto a novidade que interessa, mas a variação. E a vacuidade afigura-se uma reinterpretação do velho lugar da ausência. Antes, quando Pascoaes escrevia as suas milagrosas elegias líricas, a presença De um objecto fazia-se (só) pela sua ausência; agora, que as elegias foram substituídas por uma prosa caudalosa, temos a plenitude no vazio. A relação é ainda a mesma. Tanto importa Deus ser ausente como vazio, o que interessa é a impossibilidade da sua determinação. Voltamos, assim, a interpretar os dois temas maiores da sua literatura narrativa, senão mesmo da sua literatura global: o moderno contraditório —acenando o seu desejo, cheio de memória, de distantes e inesperadas regiões— e o vazio teológico, nem idolátrico nem entrópico. Acrescenta-se agora a tudo isto, que é o mais, uma admiração humorada, mas sincera, pelo fauvismo,

que, de resto, não surpreende em autor que sempre preferiu o áspero, o escabroso, o complexo, ao fácil, ao consencial, ao melífluo.

Resta, porventura, dizer que o vazio teológico tomou em Pascoaes uma das suas mais fulgurantes expressões contemporâneas, a do ateísmo de Deus. Esta expressão foi e é tão pertinente que um dos mais argutos comentadores da obra de Pascoaes, o escritor renano Albert Vigoleis Thelen, pretendeu mesmo cunhar com ela o título de uma biografia de ideias do autor do *São Paulo*. Pascoaes é o ateísmo de Deus, ou o *Die Gottlosigkeit Gottes*. Estamos em crer que o enunciado de Pascoaes, talhado solitariamente entre 1942 e 1945, e ainda por cima numa língua aparentemente pouco vocacionada para a expressão profunda de ideias, é mais penetrante e incisivo que o de Lacan quando adianta, quase vinte anos mais tarde, que a verdadeira fórmula do ateísmo é "Deus ser inconsciente". Lacan formula, psicanaliticamente, a inconsciência de Deus, ou seja o seu adormecimento, enquanto Pascoaes enuncia (religiosamente?) o seu ateísmo, quer dizer, Deus não ser para si. São ambas duas formas de vazio, mas a segunda mais instável e sugestiva que a primeira. Ela está menos sujeita ao desgaste da entropia da razão, mesmo que de uma razão tão atenta ao que lhe escapa como é a razão psicanalítica. O problema não está em anestesiar Deus, mas tão só em pensá-lo como vazio. É preciso que a fórmula de Lacan queira dizer algo mais do que aparentemente diz. Dito de outro modo: se o Deus inconsciente é um Deus anestesiado isso tem muito pouco interesse, até como noção de inconsciente. No fundo, o que interessa perceber é que estar inconsciente é estar vivo, o mais vivo possível.

É por isso que é preciso encontrar um verdadeiro fundamento para o ateísmo —como fazem Lacan e Pascoaes, e antes deles já fizera Nietzsche—, mas é necessário perceber, logo de seguida, como esse ateísmo, à imagem do inconsciente, é contraditório e instável, quer dizer, religioso e teísta. O monoteísmo (a)funda-se aqui no seu impossível: o Deus único, desconhecido e irrepresentável, é um Deus nenhum. O enunciado de Pascoaes, jogando com as fronteiras onde tudo se passa, dá-o imediatamente a perceber, e daí o seu interesse ímpar; o de Lacan, abrindo sugestivamente uma outra dimensão num dos seus termos, o de Deus, acaba por se arriscar a velar o lado activo do ateísmo para só deixar transparecer o reactivo.

9. OUTRAS NARRATIVAS EM PROSA

Outras obras há, de Teixeira de Pascoaes, em prosa, que não participando, declaradamente, do modo narrativo, pela forte indeterminação ou miscigenação que apresentam, se nos afiguram poderem ser abordadas a partir das suas sequências narrativas. Tais sequências —que vão da temporalidade afirmativa até a uma enunciação característica de personagens e de narrador— não chegam, porém, para lhes determinar um género. Mesmo o seu modo é relativo e ambíguo. Temos a impressão que essas obras tanto podem participar De um modo como de outro. Há nelas uma elasticidade surpreendente, uma mobilidade arbitrária de adaptação à lírica ou à narrativa ou até ao ensaio. São textos que se estabelecem para além de noções apertadas, numa grande liberdade de movimentos e de inventividade. Eles precisam de flexibilidade e não de rigidez. Textos como *Santo Agostinho*, ou como *O Homem Universal*, estão nesta margem de elasticidade, e não só parecem pôr em causa o seu género como até o seu modo. Tratámos o primeiro como um texto narrativo, mas podíamos tê-lo tratado como um texto didáctico. Vamos abordar o segundo como um texto didáctico, mas nada de sério nos impedia de o comentar enquanto narrativa. É preciso, sobretudo, tratá-los como grandes textos poéticos, respeitando, em primeiro lugar, a sua maleabilidade textual. O que neles interessa é, afinal, a agilidade em fugir às classificações. Eles podem participar dalgumas marcas modais ou de género, contraditórias até, mas a nada pertencem a não ser à irredutibilidade do seu excesso.

Temos, por isso, consciência da relatividade de muitas das opções tomadas neste campo. Porque não, por exemplo, considerar *Duplo Passeio* uma novela ou até um ensaio poético? Se o não fizemos não foi por falta de elementos justificativos; foi só porque podíamos fundamentar, igualmente bem, a sua participação na literatura narrativa de viagens. Outros exemplos podiam ser avançados. A indeterminação de géneros na literatura de Pascoaes é vasta. Sirva ainda de exemplo a sua novelística, sempre indecisa, entre a novela e o romance. O que menos importa nela é o seu

género; este, enquanto código, está ainda aquém do seu excesso criador. E a indecisão de fundo quanto ao género alarga-se, na literatura de Pascoaes, ao modo. Também o modo é como que arbitrário; participa-se dele como se podia participar de outro. Na verdade, não se lhe pertence, e muito menos inteiramente. Já dissemos que textos como *Santo Agostinho* ou *O Homem Universal* estão nessa margem de ambiguidade. Outros há como *Verbo Escuro*, *O Bailado* ou *O Pobre Tolo*. Em todos eles, a narratividade coexiste com a lírica. A sua ambiguidade modal é evidente, para já não falar da sua indeterminação de género. Ao nível do modo, ainda é possível tratá-los ambiguamente na lírica ou na narrativa, enquanto no do género qualquer tratamento é, simplesmente, impossível ou despropositado. Nesse plano, eles são obras inclassificáveis e a sua classificação só pode, paradoxalmente, ser essa. Eles selam-se numa fenda por onde se insinuam os transmissíveis testemunhos de uma narrativa lírica ou de um lirismo narrativizado.

9.1. Uma Modernidade Escura

Verbo Escuro, publicado em 1914, passa por ser considerado um livro de poesia, o que nos parece indiscutível à luz de uma poética aristotélica. Passa ainda por ser um livro de poesia lírica, posto em prosa, o que se nos afigura muito mais discutível. O livro é uma massa pastosa e fluida de metais em fusão, onde se encontram em embrião todas as futuras cristalizações da sua prosa narrativa, com pendor acentuado para o discurso. Rematando uma densa e muito criativa experiência lírica, durando de 1898 até 1912, é natural que o livro arrastasse ainda consigo os silicatos líricos recentes, ao mesmo tempo que deixava antever os duros quartzos da sua narrativa futura, e até o felspato do dramaturgo. O livro está, assim, na juntura de várias experiências poético-enunciativas, funcionando na obra de Pascoaes como uma autêntica dobradiça, permitindo abrir ou fechar uma porta que tanto dá para o seu passado de estremoso lírico como para o seu futuro de narrador terso, de dramaturgo inovador e de doutrinário (sem doutrina), cujos primeiros silicatos vinham já de um passado recente. *Verbo Escuro* é, assim, um conjunto de trinta e um fragmentos autónomos, alguns integralmente narrativos, outros de pura subjectividade lírica, outros absolutamente aforísticos, outros ainda entremeando, e de vários modos, muito disto. Pode mesmo pensar-se que quase todos os textos participam de uma ambiguidade muito grande ao nível das suas marcas modais. Finalmente, num único texto, "O Espírito e a

Morte", encontramos, em estado placentário, um diálogo dramático sem qualquer intervenção do narrador.

Os fragmentos narrativos do livro afiguram-se-nos de duas espécies distintas. A primeira delas remetendo para recordações de infância e de adolescência, com segmentos narrativos no meio de explosões líricas ou de digressões aforísticas que tomam, muitas vezes, a recordação como pretexto. A segunda empurrando, digamos assim, o leitor para uma célula elementar de história curta, uma espécie de conto simbólico, limitado à experiência de um narrador autodiegético, desembocando em epifanias de pensamento, que funcionam como revelações aforísticas de sentido. Em qualquer dos dois casos, estamos frente a exemplos narrativos que se talham mais pelo discurso que pela história. O melhor exemplo para a primeira espécie de textos parece-me ser o fragmento "Primeiro Remorso", composto por onze versículos (*Œ*, VII, 14-16). Conta-se um facto acontecido com o narrador na sua infância —o roubo descuidado de um ninho. Este mesmo facto serve depois de pretexto para uma digressão sobre as relações do crime com a inocência, cujo carácter acentuadamente filosófico não deixa de ser discursivamente narrativo, nem anula a sequência narrativa inicial, com as suas categorias diegéticas bem vincadas. Do segundo grupo de textos, próximos do conto simbólico, também ele com muito de filosófico, destacamos, como os mais significativos, os textos "A Sombra do meu Berço", "Da Minha Janela" ou "Da Infância e da Alma". Em ambos os casos, dada a curta e corrosiva extensão destas sequências, não podemos falar, na verdade, de trabalho do tempo ao nível do discurso, pelo menos nos termos desenvolvidos na biografia hieronímica ou na novelística.

Aqui, o tempo é, em geral, uma curta e rápida sumariação do passado, do género "*Numa tarde da minha infância, roubei De um ninho dois melros*" (p. 14). Estas sumariações temporais são também, por vezes, evocações fragmentadas, quase destituídas de continuidade, vivendo num forte sistema de autarcia, como acontece no texto "Memória", onde o discurso lírico parece querer tomar a dianteira à narrativa. Nem sempre se verifica, porém, esta tendência para o sumário. A velocidade da narração pode ser bastante mais lenta, quase isocrónica, fazendo coincidir a duração do tempo da história com a do tempo do discurso, especialmente quando as sequências narrativas incidem sobre o presente. É o que acontece na abertura "Da Minha Janela" em que a sumariação dá lugar à descrição pormenorizada, retardando muito a velocidade temporal da narração. E é também o que acontece nos dois contos simbolizantes que fecham o livro —"Os Esquecidos" e "Ao Luar das Horas Mortas"—, ambos escritos no registo temporal do presente da enunciação. Um tal detalhe descritivo compatibiliza-se mal com uma frequência económica do tipo da iterativa,

antes pede uma singulação de eventos, de que alguns momentos se podem mesmo repetir. A focalização dos textos —quer na evocação memorialística, quer nos que abordam o presente da enunciação— aparece limitada pela relação da pessoa com a história, sempre de natureza participativa. Isto impõe um tipo de omnisciência limitada do narrador protagonista. Ele sabe o que vê e sente, ou o que viu ou sentiu, ou ainda o que pensa ou pensou. Esta limitação de estatuto pode, no entanto, ser abandonada por uma omnisciência muito mais larga, em que se sabe o que vai dentro dos outros, mesmo quando eles não estão presentes, ao modo do que acontece em *Dois Jornalistas*. Um bom exemplo desta paralepse em *Verbo Escuro* topa-se no texto já aludido "Primeiro Remorso", quando o narrador participativo nos dá subtilmente e oportunamente o ponto de vista que a mãe dos melros tem do narrador, "*horrendo bicho para ela*", recordando tanto as paralepses da segunda novela como o ponto de vista da Ruça na primeira.

O texto "Os Esquecidos" (pp. 131-139), decerto o mais narrativo de todo o livro, merece ser minudenciado. Ele relata uma experiência pessoal singular, a vivência de um narrador participativo num cemitério ao anoitecer, aproveitada não para repisar uma dança repetida e muito conhecida, a das trivialidades da literatura romântica ou ultra-romântica, sobretudo no que isso poderia ter de epigonal ou de inane, mas antes para estabelecer, com denodada firmeza, o que o livro nos vinha afirmando desde o primeiro texto "O Poeta", uma modernidade escura, recusando qualquer espectacularidade afirmativa. Ao sensacionismo físico, o narrador de *Verbo Escuro* contrapõe um silêncio crepuscular, ambíguo mas agónico, propício à imaginação, e que, na sua aparente falta de solaridade e de entusiasmo, mostra um mundo de formas puras, descondensadas, rarefeitas. "*Cantai o que não existe... O resto é cinza*" (p. 3), diz o narrador no texto de abertura. Previsivelmente vêm aqui radicar, neste texto de 1914, —onde existe mesmo, de forma inelidivelmente precoce, uma crítica do futurismo impante e espectacular— todos os fios mais consistentes da secreta e muito sombria modernidade de Pascoaes. Em "Os Esquecidos" —título sintomático da escuridade de um projecto que contamina, afinal, a obra inteira— são os mortos que vêm desfilar ante nós mediante a fotografia da campa que o narrador vai, paulatinamente, inspeccionando. Esta convocação dos mortos, num nomadismo espiritual que dá voz às cinzas, animando o não existente, termina, depois de um longo solilóquio, com os retratos finais de quatro mortos, numa epifania de sentido, em que morte e esquecimento são reabsorvidos pelo poder da memória pessoal da espécie.

Tudo isto é ainda muito tangencial ao mundo da sua lira, marcado pela experiência da visitação infernal de Orfeu (cf. A. Cândido Franco, 1994: 85, 134-136),

mas é também suficientemente diferente para nos avisar para a experiência, convulsivamente, inovadora da sua prosa narrativa. São todos os seus escritos que, retrospectivamente, se iluminam, redivivos e outros, ao magnânimo clarão de livros tão estupendos como *Duplo Passeio* ou *Santo Agostinho.* O alvorotar do Outro Mundo pela saudade contitui a grande epifania deste texto final —e, por conseguinte, deste livro—, uma espécie de Juízo Final sem condenações nem recriminações, em que a procissão dos defuntos se acalenta ao bafo não da omnipotência de Deus, mas do pensamento do homem. Seria limitar o alcance deste significado não ver quanto este círculo pessoal pode ser substituído por um outro mais colectivo, em que a espécie aparece em lugar da pessoa e a vida em vez dos mortos. É, afinal, o passo que vai da *Elegia do Amor* ou do *Marános* até ao *Regresso ao Paraíso.* O que interessa reter deste simbólico relato de uma visita ao fechado e olvidado recinto dos sepulcros são as palavras que o narrador de Pascoaes nos parece querer dizer. E elas podem ser as seguintes:

—É na escuridão que as coisas se remoçam.

Esta dedução ilaqueia, desde logo, todo o sensacionalismo fácil, vedando-lhe, e para sempre, tanto os caminhos da exibição diurna ou fotográfica, quer dizer, de uma modernidade afirmativa, de curto alcance, ignorando a contradicção, como os de um realismo ingenuamente mimético, desconhecendo discurso e humor. Aquele sensacionalismo fácil é muito mais perigoso que parece; foi ele que fez Fernando Pessoa tropeçar, desnecessariamente, nos simplismos infantis do Álvaro de Campos da "Ode Triunfal". Pascoaes prefere a perda, a reserva, a escuridão, a intimidade, e até o silêncio. À nevrose do modernismo solar, por onde irão passar as terríveis tempestades de aço do século, ele prefere, declaradamente, a psicose onírica de uma modernidade crepuscular, ambígua, muito mais subtil e dissimulada, mas também muito mais profunda e espessa. O que passa nessa escuridão, algo marginal ao século, é uma revoada de sonhos ou de alucinações, ao modo de surrealistas, *beats* e outros dissidentes mais ou menos reconhecidos. É no esquecimento que se lembra, como é no silêncio que se fala. O que predomina não é, assim, o objecto nem mesmo a sua imagem sensível, mas outra coisa, mais negra e mais ausente, mais vazia até, que é já o resultado da sua reabsorção pela memória da espécie. Desta alquimia nada se perde, mesmo que o ganho seja aqui, em toda linha, uma privação de presença. O que se ganha é então, paradoxalmente, uma perda. Ausência, saudade e vazio são a secreta legenda desta literatura. As afirmações unilaterais e tonitruantes —esse limitadíssimo privilégio das vanguardas futuristas— estão longe de aqui. Nestas páginas só o seu amortecido eco crítico, ferido de morte, vem, como uma derradeira gargalhada, falecer. Neste lugar, o

que mora é uma indeterminação inquieta e escura, receosa mesmo de qualquer evidência mais sólida. É por isso que a mobilidade dos rostos, tão veloz no *Duplo Passeio*, se pôde, despercebidamente, ocultar num ponto neutro, indeciso e ainda muito mais vazio. Não é isso a não-narração de *Santo Agostinho*?

Não é de mais repetir que toda a trémula e afligida modernidade deste intento germinou depois em livros admiráveis como *O Bailado, O Pobre Tolo, São Paulo, Duplo Passeio, Santo Agostinho* ou *O Empecido*. O livro de 1914 tem assim, além do mais, o valor de uma semente germinal que deitou depois imbrincada e fecunda estirpe. Na densa trama das suas digressões aforísticas, lá se topa, talvez pela primeira vez, com a luta contra o pensamento determinado e definido. Diz o enunciador do livro: "*Ai do pensamento que se mostra defenido! Torna-se estéril e mesquinho... // Definitivo quer dizer esqueleto.* " (p. 103). Esta indefinição essencial do pensamento e da vida é afinal a marca mesma da abíssica e interminável modernidade deste projecto (1).

9.2. A Dança do Tempo

Numa carta escrita a Miguel de Unamuno, a 5 de Agosto de 1920, fala Teixeira de Pascoaes de dois livros inéditos, um drama em verso branco e "*um livro em prosa um pouco no género do meu* Verbo Escuro, *tendo apenas um assunto e imensas personagens —quase todas as pessoas da minha terra que eu conheci. É uma espécie de romaria.*" (*OTP*, 3, 1986: 53). O drama em verso branco é com certeza *D. Carlos*, que só viria a ser publicado em 1925, enquanto o livro em prosa é, quase certo, *O Bailado*, publicado logo em 1921, e que realmente apresenta as mesmas características de *Verbo Escuro*, um livro participando em parte do modo narrativo, mau grado a sua indecisão, mas inqualificável em qualquer dos seus géneros. Mário Cesariny notou em 1973, num texto sobre os preliminares do surrealismo em português, o carácter inclassificável deste texto, captando nele em flagrante o "*encontro interior com as teses de Breton*" (*As Mãos na Água, A Cabeça no Mar*, 1985: 261). Já vimos como este encontro se pode tornar também desencontro. A *coincidentia oppositorum* dos surrealistas tem uma leitura muito mais instável no saudosismo de Pascoaes; a partir de certa altura, o que se passa é que neste uma coisa já não pode ser nem sequer o seu contrário. A maravilha não é contemplar, como num carrocel, a mobilidade dos seus rostos, mas o seu vazio. O que existe não são as coisas, mas o espaço neutro, cada vez mais indeterminado, que lhes é intervalar. Como chamar, então, a um saudosismo tão sombriamente operativo como este? Saudosismo (noeticamente) niilista? Temos medo da insuficiência da

expressão. Não sabemos se ela consegue cobrir um niilismo saudoso, que finta o seu próprio horizonte de expectativa, tornando-se construtivo.

Menos compartimentado que *Verbo Escuro*, apresentando na aparência uma unidade mais segura e duradoura, *O Bailado*, tecido como um interminável solo de versículos numerados, apresenta-se também como uma massa de minerais em fusão, onde tanto se notam os advenientes do modo lírico, numa alta temperatura de subjectividade, como os de feição reflexiva, e ainda os de índole narrativa. Estes unem, e sempre da forma mais inesperada, elementos auto e heterobiográficos. A interdependência dos dois elementos é-nos dada pelo próprio enunciador do texto logo na abertura preambular: "*Desejei falar de mim, neste livro. Falei dos outros, afinal.*" Sabe-se, assim, que o autor pretendeu escrever um livro autobiográfico e acabou a escrever um livro sobre os outros. Mas estes são afinal ainda o sujeito, se o sujeito for o não-sujeito de si mesmo. Daí a subjectividade radical deste livro, aquela que radica mais num vazio inefável, escapando à apreensão, que numa totalidade demarcada e finita. Todas as coisas e pessoas exteriores são em si nada; elas só vivem na e como intimidade do sujeito de enunciação. É no diálogo que elas ganham (in)consistência. Deste modo, se individualizam logo três categorias fundamentais da narrativa: tempo, personagens e focalização.

A falta de tempo exterior, aludimos ao tempo mecânico e objectivo, mesurável, e a sua substituição por um tempo interior, filtrado pela consciência duracional do sujeito, impede, mesmo tendo em conta a sua aparente continuidade, a narrativização integral da experiência, que, assim, se rarefaz de forma irremediável. O sujeito é o tempo, e este é o sujeito. Quando isto não acontece, o tempo continua, mesmo assim, a aparecer-nos fora de toda a objectividade mecânica ou natural, apresentando-se não como cronometria, mas como motivo de reflexão, pretexto aforístico, outra forma de afirmar o carácter irredutível da sua existência. O que interessa perceber é que mesmo o tempo objectivo não nos é dado enquanto tal. Ele é produto de uma objectivação interior. A interiorização do tempo, fora de toda a objectivação, sobrepõe e intersecciona registos cronológicos distintos, num destino de coincidências, que é, sem dúvida, um dos efeitos mais curiosos e conseguidos deste livro de Pascoaes. Mais que progressão linear, precipitando-se escatologicamente para o seu fim, o tempo aqui é uma ilusão do sujeito. Pascoaes, suspendendo qualquer finalidade escatológica, um Juízo Final definitivo, consegue, no entanto, um equilíbrio, mesmo que instável, entre a história e a eternidade. A sobreposição de tempos é também justaposição de pessoas com reconhecida notariedade. Temos assim um enunciador que, situando-se em Amarante no tempo do senhor Antunes, convive com Napoleão, com Marco António,

com Júlio César, com Inês de Castro e com outros. O sincronismo e a simultaneidade são o que de mais característico nos reserva a experiência de *O Bailado* (*OTP*, 6, 1987: 96-97).

A simultaneidade de tempos históricos e de pessoas arrasta a de espaços. A procissão humana, por onde passa tanto um comerciante de Amarante como um guerreiro do tempo de Moctezuma, traz a dos espaços. Entre as muralhas do Capitólio de Roma e os campos de Amarante há, por exemplo, inesperada coincidência (1987: 115). Tanto as pessoas como os lugares são, assim, desde o princípio do mundo, sempre os mesmos, num retornismo repetitivo. Trata-se de um processo de intersecção de duas superfícies, que tanto pode fazer lembrar a futura condensação onírica de *Duplo Passeio* como certos processos da pintura contemporânea. Com efeito, tanto a rarefacção de superfícies distintas do livro de 1921 como a condensação onírica do livro de 1942 lembram, nas evocações transfiguradoras de Amarante e da sua paisagem, certos momentos da pintura de um Amadeo de Souza-Cardoso, em especial a sua *Procissão de Corpus Christi* (1913). O que interessa nessa pintura não é tanto a geometrização das formas, mas a sua mudança. No quadro de Amadeo, tal como nas evocações de Pascoaes, as formas das coisas são outras sem deixarem de ser elas mesmas. Assim, em Amadeo os cavalos não deixando de o ser são também dragões, como em Pascoaes a catedral da segunda parte de *Duplo Passeio* é também lupanar e a lágrima de *O Bailado* é também mar (1987: 115). Percebe-se bem como, no rijo castanheiro da obra de Pascoaes, o braço onde rompeu o livro de 1921 será mais tarde aquele onde enflorará, na ponta, o de 1942. Mas mais que ser uma coisa e outra ao mesmo tempo, o que nos parece estar em causa nesta mobilidade de formas e de fronteiras é a impossibilidade de uma e de outra. A lágrima de *O Bailado* já não é lágrima nem mar, mas uma coisa nova, intervalar às duas. O livro de 1921 liga-se não só ao de 1942 como ao de 1945. O aforismo, como erxpressão, é nele a primeira forma de uma não-narração, que aparecerá, muito depois, como paródia e flagelo.

A expressão síncrona com que o texto avança, numa relativização do tempo e do espaço, dificulta muito qualquer abordagem da narração. O enredo não existe, o que existe é uma profusão temática, pastosa mas quente, quase explosiva, correspondendo mais a uma deriva que a uma concentração. Os núcleos identificadores deste excesso caótico são contornos de fulgor e não volumes formais. As cenas que têm lugar no livro constituem, no seu clarão esplêndido de fragmentos, os verdadeiros fulcros desta narrativa. Elas atiram-nos para uma frequência repetitiva, que pode fazer lembrar o ruído e monotonia dos instrumentos de percussão. Esta frequência é a mais apta a destacar a obsessiva insistência dos fulgores e a que mais obstáculos coloca à

progressão activa de qualquer enredo. Levada ao exagero, a frequência repetitiva pode mesmo confundir-se com um processo lírico, a anaforização.

Num livro como este, apresentando uma escrita nómada e inclassificável, não é de admirar que os problemas de focalização ainda se apresentem mais difíceis que todos os outros. Não nos esqueçamos que se trata de um livro que se situa numa alternância errante de explosões líricas, de digressões filosóficas e de cenas narrativas fluidas. A narratividade deste livro parece escapar a qualquer determinação. Em teoria o problema da focalização no livro devia-se colocar do seguinte modo: tratando-se de um narrador participante, a focalização deverá aparecer-nos limitada ao sujeito que relata. Isto complica-se quando nos damos conta que esse ponto de vista está, muitas vezes, limitado pelo próprio interior e não, como seria de esperar, pelo exterior. O que se vê e se relata é o que outrora se viu no exterior e hoje se revê no interior. Todo o préstito que desfila, processionalmente, ante os nossos olhos pode ter assim uma dupla existência em que o presente da enunciação é mais uma revisitação interior que uma realidade acontecidade. A diferença é de meio. A primeira não tem ilusões mecânicas, enquanto a segunda as tem. Mesmo quando a narrativa alude ao passado, é sempre à experiência interior desse passado que alude.

A cena, onde tudo se desenrola, não é, então, uma paisagem nem mesmo um écran, mas, ao modo de *Duplo Passeio,* um pensamento. O ponto de vista está, quase sempre, limitado ao que o narrador vê dentro de si. A fotografia é psíquica, e não já sensível ao modo de Cesário. A emulsão já não tem volume ou peso, mas apenas luz. O fotograma já não é uma simples imagem, inerte e inane, mas uma transfiguração luminosa. A modernidade de Pascoaes é toda ela interior, profunda, abissal. O papel da técnica, como referente, é quase inexistente. Essa modernidade corrói a superfície mais luminosa e certa do optimismo messiânico, e com ele de qualquer outro messianismo. Com o vazio das coisas a expectativa, mas não o desejo, suspende-se. Já não se espera, no tempo, a morte como o momento da revelação do sentido; morre-se em vida tudo se sabendo. O instante faz-se redentor. Herda-se, aqui, a negra irrequietude de *Verbo Escuro,* onde se sente bem a negação ao modo de Rimbaud e de Juan de la Cruz. Sombras e trevas são voluntariamente corrosivas, mostrando-se incompatíveis com as atitudes de consentimento agressivo e de optimismo ontológico que caracterizaram, simplistamente, as vanguardas futuristas. É de olhos fechados que tudo se acontece. E isso que é profundo e perenemente moderno como um quadro de Bosh (1987: 140), tem acabado por ser, na superfície mais batida e estafada da historiografia literária do tempo, divulgada e repetida até à exaustão, um lugar serôdio do ultra ou do neo-romantismo. O perigo é fazer da interminável escadaria interior,

que deu livros tão inovadores como *O Bailado* ou *Duplo Passeio*, a escadaria novecentista de qualquer brasileiro. O que era desconhecido, e talvez até inclassificável, teve, à força, de encontrar um modelo de leitura que não podendo ser, em virtude da escuridão declarada, o da potente luz dos holofotes eléctricos, acabou por se mostrar, muito arbitrariamente, o da iluminação a gás. Em nosso entender, a literatura de Pascoaes não está nem na ofuscação da primeira, nem no bruxulear da segunda, onde o têm querido meter. Ela está adiante das duas, num espaço neutro, médio, intervalar, escuro, moderno além do moderno, quer dizer, em ruptura com o tradicionalismo do novo. A luz que aí brilha já não tem sentido real, como a escuridão também não. A pergunta, cuja natureza implica uma não-resposta, pode ser: num século de extremos, tão ontologicamente crente, dando em Portugal, e durante tantos anos, certezas tão monológicas como as da visão apologética do modernismo de escola, a experiência literária de Pascoaes, escapando à determinação, não constitui, afinal, entre nós a experiência ímpar do moderno, aquela mesmo que tudo diria impossível, incalculável e inimaginável, mesmo, ou sobretudo, depois do intolerável de *Orpheu*?

O ponto de vista do enunciador de *O Bailado* é, então, o de um cego. Mais que olhar, ele sonha e pensa. Não se vê, visiona-se na escuridão interior as formas feéricas dos sonhos, das lembranças e das alucinações. Esta cegueira adensa-se tanto que momentos há em que nada se avista do exterior, mesmo se todo o exterior é já uma exteriorização do sujeito. A teoria desta focalização é, assim, a de uma cegueira (1987: 21, 72), ou de um esbulho da posse. Nada se possui, nada se vê, tudo, na ascese, se visiona. Trata-se de um ponto de vista interior, limitado mais uma vez à consciência autodiegética do narrador, apresentando-se como mergulho abissal nas profundidades oceânicas da psique. Essa involuntária averiguação das camadas mais profundas e, ao mesmo tempo, mais interiores, pondo a descoberto estratos sedimentados e depositados já no seio do esquecimento, justifica bem a atmosfera necrófila que Alfredo Margarido encontrou a Pascoaes (1987: VII-VIII), ligando o livro à longa lista dos mortos da primeira guerra e da pneumónica de 1918, mais de dez por cento da população portuguesa da altura. A desmedida dimensão do que aqui se vê e ouve está muito bem assinalado no versículo que, em jeito de balanço, introduz o "Epílogo" do livro (1987: 157). Tudo é arrancado à escuridão das trevas que adejam esparsas pelas zonas magmáticas da psique humana. Mesmo certos retratos cáusticos de província só o são como pretexto de uma outra escuridão, onde se revelam as capacidades mnemónicas do narrador. Tudo está dentro do sujeito, e esse facto complica as categorias desta narrativa, embrulhando as suas dobras, e exautora as leituras mais imediatas, que são, de resto, dada a natureza fragmentária do texto, insustentáveis.

O sincronismo de tempos, lugares e personagens; a destituição de qualquer enredo; o efeito de relativização que o ponto de vista sofre ao incidr sobre um exterior que surge como anamnese no interior do sujeito que o enuncia; a abertura especulativa que estiola as sequências narrativas mais tradicionais e cenicamente mais dramáticas; a recusa de qualquer representação fácil e imediata do sujeito, e uma lógica nómada de deriva e de descentramento, fazem deste livro de Pascoaes um dos que mais resistências imediatas oferece ao apertado colete da leitura crítica tradicional, explicativa e monológica. Tal como acontece com *O Homem Universal*, e sobretudo com *Duplo Passeio* e *Santo Agostinho*, tudo o que se possa dizer sobre este livro deixa sempre escapar o seu significado essencial. A essência é aqui sempre outra coisa, um nada impossível de prender. Ela exaure ou desgasta todos os esclarecimentos possíveis. Só a consciência da sua impossibilidade nos pode transmitir a sua dificuldade extrema. E esta não é para ser resolvida, mas apenas para ser compreendida enquanto tal. Este facto constitui, em nosso entender, a própria originalidade do livro. O interesse tenso da sua leitura acaba por ser a obscura margem mesma do seu significado insituável.

9.3. Um Emparvoecer Inteligente

Não se pode falar de *O Bailado* sem se examinar, cuidadosamente, *O Pobre Tolo* (1924), onde Pascoaes deu continuidade imediata aos processos de escrita que afinou no livro de 1921. Estamos, de novo, ante uma prosa que se apura na demanda do excessivo, do fragmentário, do disseminado. Lá encontramos a mesma renúncia ao enredo, a mesma indiferença pelos objectos e pelos sujeitos simples, o mesmo sincronismo insensato de tempos e de lugares. De novo, a dificuldade não está tanto em atribuir uma modalidade a este texto, até porque o modo é uma categoria meta-histórica, mais virtual que real, mas em falar, a propósito dele, de género. O género empertiga o texto, o que está longe de acontecer aqui, onde tudo é dissimulado. Os textos de Pascoaes fogem, em geral, a um esquartejamento, avançando para uma inprecisão, sempre relativa e reversível. Não é a literatura hagiográfica de Pascoaes, aparentemente tão estável e segura nas suas referências, uma hagiomaquia em potência?

O Pobre Tolo, na versão em prosa de 1924, divide-se em três capítulos, funcionando o primeiro, em três curtas folhas, como a introdução proemial do conjunto. Ele nada tem a ver com a história, se é que se pode chamar história ao relato simbólico da vida de um pobre tolo, um asno humano de aldeia que orneia para as

estrelas do alto de uma ponte. Esse primeiro capítulo é discurso puro, abstracto. A história só vem depois e apresenta uma emblemática viagem do gelo às nuvens. A tolaria da personagem reside na sua absoluta inércia. Ela não se mexe da ponte, a não ser para subir, como Cirano, às nuvens, esse distintivo lugar do seu desenraizamento. A história consiste, por isso, numa não-história, que aproxima, desde logo, este livro do de 1921, avizinhação já notada por Mário Garcia (1976: 202). Em ambos, tudo o que acontece é o que se visiona nas alucinações da maluqueira, mesmo que a relação de participação do narrador na história seja diferente nos dois casos. Em *O Bailado* temos um narrador autodiegético, que pretende falar de si e acaba, acidentalmente, a falar de todos os outros, mas de todos os outros que são ainda uma parte dele, enquanto em *O Pobre Tolo* temos, na maior parte do texto, uma narrador não participativo, que pretende falar de outro, esse néscio cuja toleima é olhar para o ar e para o ontem, e acaba, dalgum modo, a falar de si. Se no livro de 1921 Pascoaes falou dos outros que existiam em si, no livro de 1924 acabou a falar do que de si existia nos outros, num repelão sarcástico, que tem muito de uma catarse trágica. Sátira, o livro não deixa de ser trágico, o mais trágico que Pascoaes escreveu, como lobrigou Mário Garcia. O retrato que o enunciador de si mesmo nos dá é impiedoso e cruel, apesar de momo e caricatural (*OCTP*, IX, 1973). O malucófio é tão bufo como trágico (2). Nesta tensão, de que o próprio autor se haveria de aperceber ao reescrever a versão em verso do livro, subintitulando-a de "*elegia satírica*", passa alguma coisa da desconstrução dos géneros na literatura de Pascoaes.

A relação do eu e do outro como relação especular não deixa de ter uma curiosa tradução técnico-textual, através de uma transgressão ou de uma instabilidade da relação da pessoa com a história, no género daquela que encontrámos em *Dois Jornalistas*. O eu vê-se de repente um outro, tratando-o mesmo na terceira pessoa. João Pinheiro, narrador participante da novela de 1951, tem consigo próprio uma relação de alteridade. O mesmo se passa agora em *O Pobre Tolo*. O livro começa com uma relação de primeira pessoa entre o narrador e a sua história (1973: 21), servindo, antes de mais, para legitimar a autocaricatura como homónima. Esta é, pouco depois, destroçada a favor de um tratamento distanciado de terceira pessoa, que domina, de seguida, toda a história. Do que não subsiste dúvida é de que esse *outro* é ainda o primitivo eu, o eu personagem. Este não se confunde com o eu da enunciação que vai aparecendo, de vez em quando, ao longo do texto, um pouco ao modo do que acontecerá depois com a literatura hagio-biográfica. Mas tais intervenções na primeira pessoa, correspondendo a suspensões da história do tolo e a interrogações surgidas no momento da enunciação, não chegam para perturbar a (falsa) relação de exterioridade

do narrador com a história. Pode, então, dizer-se que a relação do narrador com a história é de participação? Aquele ele é mesmo o desdobramento de um eu? Sim, não parece haver outra saída, mesmo que só a suspeição no-lo possa garantir. Mas, em certos casos, mais vale esta que uma confissão de duzentas páginas. A marca homonímica reforça o lado truão e carnavalesco do texto.

Caso se aceite o protagonismo do narrador somos, em tal caso, obrigados a confrontarmo-nos com imbrincadas paralepses. A informação avançada pelo narrador da história derrama muito para além do que seria de esperar em narrador centralmente homodiegético. Ele não só sabe de si como dos outros, sem que estes lhe digam o que ele sabe. Ele sabe-o de forma transcendente à história. Trata-se de uma típica focalização omnisciente. Veja-se o seguinte exemplo: "— *Nem é névoa, nem fumo: é o pobre tolo a magicar... —Assim responde a Gertrudes quase doida. A razão fugiu-lhe em orações. Vê nuvens e nuvens, fantasmas e anjos que a perseguem. Não vê mais nada...*" (1973: 164). As palavras de Gertrudes podem pertencer ao campo de visão, de audição, em suma de focalização do apatetado néscio, mas já não é possível aceitar que o que ela vê sem o dizer, aquilo que só ela vê, possa estar dependente dele. O facto do narrador saber que a Gertrudes vê nuvens ou fantasmas de anjos só se justifica, mais uma vez, à luz da omnisciência do narrador. É que se trata de uma certeza e não de uma suposição. Há vários outros casos do mesmo tipo. Lembre-se apenas o do Justino de Gondar (1973: 203), outra das personagens que o banazola vê passar na ponte. O problema do excesso de focalização não está aí, mas no facto deste saber as conversas que ele tem, todas as noites, com a defunta mulher, Isabel. Não só as sabe como as reproduz. Como pode ele sabê-las se elas têm, solitariamente, lugar junto da cova de Isabel e se ele está sempre na ponte? Só por omnisciência, ou seja, do mesmo modo que um narrador heterodiegético sabe das suas personagens. A iteração com que o Justino fala com a mulher, todas as noites, reforça a impossibilidade do doido ter disso conhecimento por experiência própria.

Estas paralepses, vastamente alimentadas pela alteração de identidade de um narrador de primeira pessoa, não são o único contraste entre o livro de 1921 e o de 1924. Ao nível do tempo da história, *O Pobre Tolo* apresenta, também, uma objectividade elementar, exteriorizada, que estava de todo ausente de *O Bailado*. Essa exterioridade temporal, sempre relativa, porém, a um ponto de vista, é-nos transmitida pelas estações do ano (1973: 66, 74, 159, 208) e ainda pelo dia e pela noite (1973: 31-32), numa passagem elementar, repetitivamente alternada, tendo como fulcros os dois movimentos da terra, em torno do sol e do seu próprio eixo. À medida que esses dois movimentos vão tendo lugar, o tempo passa e, com ele, passam os eventos da ponte de

S.Gonçalo. As mudanças é que criam o tempo, e não o tempo as mudanças. Mas as mudanças são aqui, em primeiro lugar, exteriores ao homem, dizendo respeito à natureza. Esta é adâmica antes do próprio homem o ser. Só depois vêm as mudanças respeitantes ao homem, e mesmo assim só dentro dele. O mergulho no interior do idiota, com uma focalização incindindo sobre o fluxo das suas imagens internas, é um dos recursos frequentes do livro. Aqui o tempo já não tem qualquer cronologia possível, mesmo a mais elementar possível. Tudo se avizinha, de novo, de *O Bailado*. A mesma fusão de tempos exteriores, com a mesma coincidência de lugares e de personagens, que vão de Platão a César, de Semíramis a Heródoto (1973: 196-199). Tudo isso criando já um tempo intervalar que já não é nem o passado nem o presente, mas uma coisa entre um e outro, sem exterior, precipitando-se para o seu vazio. O mesmo se passa com os espaços e as personagens. A ponte de S. Gonçalo de Amarante é, pouco a pouco, contaminada pela visão endoidecida do tolo. Assim, ao lado dos campónios, cuja rusticidade evoca o desfile processional de *O Bailado*, passam na ponte os seres historicamente mais inesperados e fabulosos. A visão endoidecida espalha-se como uma tinta sôfrega e incomptável, impaciente de tudo sugar para a sua escuridão sem identidade. Passam na ponte o boi Ápis, o Pégaso e o Rocinante (1973: 40), e o que lá passa já não são eles mas uma coisa sem identidade que pode ser tudo ou nada. As identidades desabam, deixando à vista a vacuidade do seu núcleo cru e despido. Só a parte de fora do ser existe. O próprio maluco só o é para os outros que passam na ponte. Fora disso ele é uma coisa instável, tão flutuante como as suas personagens míticas, "*um ser lunático e indeciso, entre o bípede pelado e o quadrúpede peludo*" (1973: 143). Esta autocaricatura lúcida e humorada, mas violentamente satírica, não anula a lógica neutral com que, em último grau, o texto está escrito.

A escuridão do verbo e do ser aprofunda-se, a marca abismal timbra, de novo, este livro. As incertezas de Pascoaes não só relativizam o mundo, como abalam o verbo e o ser. O verbo é escuro e, propositadamente, difícil e sinuoso; o ser uma ficção tão insuportável como o eu. Que fica, com efeito, do ser quando, no *Santo Agostinho*, Pascoaes nos diz que a essência de Deus é o nada? E que fica do eu quando em *O Pobre Tolo* nos diz que o homem é um ser lunático e indeciso? Escaqueirar o eu parece ser o seu projecto em 1924, não só na prosa mas nos versos de livros como *Cantos Indecisos* e *Cânticos*. Tudo o que dele resta por volta dessa altura são estilhas ou escórias, o tal *bípede pelado*, a que ele não liga nenhuma, ou o *quadrúpede peludo*, que mesmo assim lhe interessa mais. A modernidade agónica de Pascoaes dá aqui mais um passo decisivo. Uma luz negra despe o eu, escalpelizando a bisturi toda a sua unidade lógica mais superficial. No seu lugar, o que se vislumbra é o martirizante carnaval de uma

imagem de entrudo. Não se pense, porém, que esta imagem é inane ou derradeira. Tal como o moderno de Pascoaes morre para renascer, mesmo que dois bons passos além de si, também esta imagem é seminal e prepara uma passagem, posto que intersticial e intransitiva. O ser renasce mais à frente como ultra-ser ou extra-ser. E isto porque o próprio nada para onde tudo se precipita já não poder ser, nem ele, um absoluto. O próprio intervalo tem intervalos, e esses intervalos prefiguram já outras coisas.

Ante um projecto deste tipo, é preciso dizer que é difícil imaginar na literatura portuguesa uma dança tão negra. Ela parece, sobretudo quando vista à luz do esplêndido clarão sem luz do *Santo Agostinho*, a derradeira dança que o século tinha para oferecer, aquela que só no seu termo ou depois dele poderia começar a ser entendida, e mesmo assim (falamos por nós) com espanto. Não foi tão difícil como se pensa, e interessadamente se tem dito, digerir o escândalo de *Orpheu*. Vinte anos depois dele, vanguardas e modernismos futuristas eram coisas consagradas, públicas e quase académicas. Hoje, para além de continuarem a ser investimento rendoso, passaram a cátedra pontifícia, alta e intocável, com seu sistema e chefe de seita. Já Américo Durão, em 1964, no seu último livro, *Sinal* ("Elegia por Um Poeta", pp.32-33), formulava, lucidamente, a recuperação dos modernismos mais ostensivos e da literatura de Fernando Pessoa como uma insuportável decomposição. A acutilante metáfora do Poeta, referindo-se àqueles que disso viviam, era a dos "*frios gosanos/ Que se nutrem dos mortos.*"

O problema do modernismo mais visível é que passa a ser, rapidamente, uma questão de escola e não de indignação, e muito menos de invenção. A indignação é apenas um primeiro e fugaz momento, que nada tem a ver com o da sua recuperação, momento esse muito mais longo e resistente. Este caracteriza-se mais pela doutrina que pela criação. É mais policial que provocatório. Quer dizer, ele passa a ser modernista deixando de ser moderno. O que se pretende acentuar com este modernismo sem modernidade é o seu aspecto pretensioso, mas falaz. Seja como for, o rasto mimético de uma tal atitude nunca mais deixou de, preconceituosamente, se fazer sentir. O século todo está cheio desse sulco, na literatura, na arte, na crítica, na moda, na política, no jornalismo. Pode fazer-se com ele, em três quartos do último século, uma história do lugar-comum em Portugal. Nessa altura, o novo estava já noutro lado, onde ninguém o via. Este novo tinha de ser, com certeza, muito mais distante e complexo, muito mais azougado e competente que esse cliché. Daí que fosse também muito mais difícil de digerir. Tratava-se de um lugar sem lugar, distante de tudo o que era, e ainda é, conhecido. Onde está ele, esse lugar insituado, em literatura? É provável que esteja na obra narrativa de Pascoaes —sobretudo naquela que ele começou a

publicar em 1934, cujos antecedentes remontam, porém, a livros como *Verbo Escuro*, *O Bailado* ou *O Pobre Tolo*—, mas pode muito bem estar em qualquer outro lugar ainda invisível ou ilegível.

A dança que se inventa neste livro é das mais perturbantes. Tudo se passa numa noite de Verão e de verdasco, no alto da empedrada ponte de S. Gonçalo, em Amarante. Embriagado e nu, vítima do chasco e do vitupério, o narrador lança-se em voo de anjo ou demónio às águas dos pegos. Todos se abeiram dos varandins da ponte sem esperança. Era a despedida e, ao mesmo tempo, o termo de um incómodo. Mas descido, classicamente, às entranhas infernais como Ulisses ou Eneias, dissolvido o seu ser nas águas pastosas do rio, ele regressa à flor da espuma, liberto de todo o seu peso. A grande e estranha mensagem deste livro parece ser, ontologicamente, nesse momento, qualquer coisa do género: tontear é mais importante que julgar, a não-ontologia mais importante que a ontologia. Se o idiotismo é mais importante que a sanidade mental, se a estolidez pode ser, em última instância, uma forma de sanidade, então não estamos, afinal, muito longe de uma das concepções fulcrais do *Santo Agostinho*, a do pecado se sobrepor à própria santidade.

Texto crucial e medial (foi publicado a meio da vida literária do autor), *O Pobre Tolo* deixa os seus sentidos suspensos ou à deriva, oferecendo também sérias resistências a qualquer leitura totalizante ou a qualquer paráfrase definitiva. Na obscuridade sempre velada das suas intenções o que se ressalva é a paralisação da certeza e a fecundidade do insituável.

9.4. Alheios e Próprios

Outros textos em prosa de Pascoaes, de dimensões muito mais reduzidas, editados, porém, em opúsculo próprio, merecem aqui referência. São textos sem intenção, mesmo quando apresentam elementos didácticos, mas com com evidentes marcas narrativas, desde o radical de apresentação até à dinâmica temporal. Só que estas marcas parecem existir, elementarmente, para além de qualquer determinação de género ou de modo. São seis os textos nessas condições: *A Nossa Fome* (1923), *Guerra Junqueiro* (1950), *Aos Estudantes de Coimbra* (1951), *António Carneiro* (1952), *A Alma Ibérica* (1971) e *João Lúcio* (1973).

O primeiro tem notas autobiográficas decisivas para se perceber até a forma como Pascoaes passou do veio lírico para o alvéo caudaloso da prosa narrativa, onde devorou, feliz e aliviado, figuras e figuras da História universal ou local (*OTP*, 12, 1993:

155). Texto marcado pelo presente do indicativo e pela situação de enunciação, com recurso a poderosas metáforas, como a do título, ele associa-se bem a textos como *Verbo Escuro* ou *O Bailado*. Ele próprio, Pascoaes, reconhece essa parentela: "*Venci o silêncio. Não canto, mas falo. Falei no* Verbo Escuro, *n'* O Bailado, *etc, e quero falar ainda.*" (1993: 156). Foi aí que Pascoaes escavou pacientemente o rego por onde haveriam depois de correr os rios torrenciais da sua prosa hagio-biográfica e novelística, e que tanto o haviam de confortar da aridez em que quedara, a partir de certa altura (1912?), o seu filão lírico. Um tal fecundidade, impetuosa e jaculatória, só podia nascer do excessivamente enxuto.

O segundo texto, o opúsculo dedicado a Junqueiro, é uma excelente página de memórias, arrancada ao passado e não tanto ao presente que lhe serviu para os labirínticos efeitos enunciativos do *Livro de Memórias*. Ao contrário do *Drama Junqueiriano*, do mesmo ano, e que apresenta um estilo solto mas aforístico, de tipo filosófico-especulativo, muito ao gosto do enunciador de Pascoaes, *Guerra Junqueiro* tem escopro autobiográfico, com relevo muito especial para o levantamento detalhado das suas relações pessoais com o autor de *A Pátria*. As evocações de Pascoaes —e é legítimo aceitar que narrador e autor empírico coincidem nesta evocatória de velhice— centram-se, por isso, maioritariamente, nos recuados anos de 1894 e 1895, época em que o jovem Joaquim Teixeira de Vasconcelos começou a interessar-se pelo verso e pela literatura, vindo a conhecer então, por intermédio do pai, o estentórico Poeta no Porto. A página dedicada ao primeiro encontro dos dois é formidável, e não tanto pelo encontro em si, delido logo à partida pela abissal diferença de idade que separava os dois escritores, e que nada podia colmatar, mas pelo relato magnífico da viagem de Amarante ao Porto, com passagem por Pidre e Vila Meã (1950: 14-15). Trata-se de um texto escoimado, bem credor dos melhores dotes que queiramos atribuir a Pascoaes.

O terceiro texto, *Aos Estudantes de Coimbra* (1951), é o resultado de uma alocução feita pelo autor no parque de Santa Cruz de Coimbra em Maio de 1951, agradecendo a homenagem da Academia. É um texto curto, de oito páginas, que só de raspão nos pode interessar. Há nele, contudo, um parágrafo de evocações coimbrãs, que merece figurar na periferia da sua literatura memorialística. Do mesmo modo, o texto *António Carneiro* é outra notável, e esta muito mais extensa, página de memórias. Trata-se de um opúsculo, que é talvez o mais poético-narrativo de todos os que estamos aqui aludindo. Também pode ser encarado como um escorço biográfico do grande pintor amarantino, um pouco ao modo daqueles perfis que sairam das mãos de Pascoaes entre 1934 e 1945. Mas em Pascoaes dizer biográfico não quer dizer autobiográfico? O

narrador não é sempre nesse tipo de literatura mais importante que as próprias personagens, e a enunciação mais essencial que o enunciado da história?

A Alma Ibérica, escrita para servir de exórdio ao *Epistolário Ibérico*, tem, no meio de uma densa especulação sobre a identidade e o destino dos povos ibéricos, parágrafos memorialísticos do maior interesse e proveito (*OIP*, 7, 1988: 252). O mesmo acontece com o opúsculo *João Lúcio*. O texto foi escrito a 19 de Maio de 1951, alguns dias depois da homenagem que os estudantes de Coimbra fizeram a Pascoaes. O que interessa neste texto dedicado ao autor de *Descendo* (1901) é também a recuperação evocativa de acontecimentos ocorridos mais de cinquenta anos antes em Coimbra. O opúsculo de Pascoaes não é, assim, um ensaio exegético sobre a obra do grande e malogrado Poeta algarvio, como se podia depreender do título, mas antes uma evocação saudosa da sua figura. O trabalho emparceira com o *António Carneiro* a que já nos referimos. Há nele um escopro biográfico, dizendo respeito à meia dúzia de anos em que Pascoaes conviveu com ele. De novo, falar de João Lúcio é ainda ocasião para Pascoaes falar de si, neste caso enquanto estudante da lusa Atenas. O *Guerra Junqueiro*, o *António Carneiro* e o *João Lúcio* formam uma trindade com evidente parentesco de desígnios e processos. São ambos os três dedicados a figuras próximas de Pascoaes, que acabam por se tornar excelentes pretextos para evocações pessoais ou para exegeses crítico-doutrinárias, de tipo especulativo. Trata-se, em geral, de uma enunciação que está, temporalmente, bem distante da realidade dos eventos evocados, permitindo a sua distinção clara e o seu reaproveitamento em termos narrativos. No último texto isto dá esta coisa excelente: "*E eu próprio estou nesta bela cidade de Faro, neste mês de Junho de 1951, e estou no ano de 1898, e no Café Lusitano de coimbra, no momento em que surgiu, perante mim, e pela primeira vez, a aureolar figura de João Lúcio!*" (1973: 14-15). A agradável cidade de Faro é aquela onde Pascoaes devia ter ido em Junho de 1951 fazer uma conferência sobre o autor de *O Meu Algarve* (1904), e onde não chegou a ir por motivos de saúde. Quer dizer, Faro é o lugar de enunciação por contraste com Coimbra, lugar evocado no enunciado. A coincidência dos dois é um dos aspectos da magia narrativa de Pascoaes.

A estes seis textos publicados em opúsculo podem acrescentrar-se outros dois incluídos em colectâneas colectivas: uma página de fraternas lembranças dedicada a Leonardo Coimbra, "Lembrança" (in *Leonardo Coimbra. Testemunho dos seus Contemporâneos*, 1950: 17-22), e uma outra dedicada a António Luís Gomes, "A António Luís Gomes" (in *Seara Nova*, nº 1289-1290, 1954). Ambos os textos, muito mais curtos que os anteriores, seguem, porém, de perto as suas características. Repartem-se entre a evocação factual, muito poética no caso de Leonardo, de um narrador homodiegético,

coincidindo com o autor empírico, conhecendo muito bem aquilo de que fala, e a apreciação crítica da obra que deixaram as duas figuras. Interessa, contudo, mais o aspecto evocativo que o judicativo.

O texto dedicado a Leonardo Coimbra é magistral; duas das suas três partes são narrativas. A primeira delas é, propositadamente, uma cena singulativa, passada entre Pascoaes e Coimbra, e que nos é relatada pelo primeiro ao modo de um conto simbólico. O seu desígnio é desvelar aspectos emblemáticos da personagem em causa. A cena centra-se numa visita que Pascoaes fez ao filósofo em Dezembro de 1934. A segunda parte é a relatação do préstito fúnebre de Coimbra em Janeiro de 1936; tem momentos de efabulação suprema. Mais que descrever objectivamente essa inumanação, Pascoaes pretende reportar o acontecimento tal como o viveu transfiguradamente por dentro. O resultado é um quadro excepcional, em que o recinto fechado da igreja é transcendido pela Natureza, essa matriz adâmica. O sol veio, no relato de Pascoaes, assistir em pessoa, com a sua calorosa e luminescente juba diurna, à missa de corpo presente, prestando assim homenagem a um dos seus mais brilhantes filhos. Momento mudo, e decerto despercebido aos olhos de todos, pelo menos no seu significado profundo, Pascoaes captou-o e reportou-o depois como a epifania suprema daquele funeral. Pena é que esta brilhante célula não tenha dado origem a um organismo forte e extenso, no género daquele que se apresenta no *Guerra Junqueiro*. Leonardo mereceu a Pascoaes um testemunho de circunstância, mas a natureza sibilina desse testemunho deixa-nos persuadidos de que só o autor do *São Paulo* estava em condições de nos dar o retrato de corpo inteiro do autor de *A Alegria, a Dor e a Graça*. Além das qualidades demiúrgicas do Pascoaes artista, capaz de reviver pela pena o que se perdera nas sombras de Eurídice, nunca dois espíritos se mostraram tão aptos, até pelas diferenças, para o diálogo. Não terá o diálogo entre a poesia e a filosofia atingido então, em português, o seu superlativo momento? Nunca como nessa altura um pensador foi tão, meridianamente, claro e um poeta tão, vastamente, obscuro.

Ao interesse narrativo dos seis opúsculos e das duas breves evocações convém adicionar o empenho de Pascoaes na delineação dramática de um narrador bem interventivo. É toda uma panóplia completa dos mais variados aforismos, anexins e apotegmas que passa por estes textos, entremeando ritmicamente o discurso da narrativa. Os valores que aí se captam são já nossos conhecidos: relatividade, incerteza, contradição, indefinição de tudo, incluindo Deus. No *João Lúcio* encontramos passagem bem reveladora, em que se fala da substituição da lógica em que A é A, pela lógica em que A é A e não é A (1973: 4). Encontramos, aqui, de novo, o raciocínio do terceiro termo. E este terceiro termo não é mais um termo rígido como os

dois anteriores, mas o termo mesmo da aproximação ou da indeterminação. É ele que nos obriga a pensar para além da unidade, em função de um desconhecido. Na lógica do "quase" de Pascoaes —A é A e não é A, ou seja A é quase A— não há totalização possível.

O que é visível em tudo isto é o prazer discursivo, que leva o enunciador a dizer ainda no *João Lúcio* esta coisa irreverente mas suculenta, "*não me gabem as línguas de oiro! São feitas de metal amarelo. Criam verdete, esse veneno. Os silenciosos não dizem bem, por inveja; e não dizem mal, por falta de coragem* " (1973: 13). São as suas digressões, mostrando-nos, por um lado, a extraordinária opulência verbal desta literatura, de pura fruição estilística, e, por outro, os traços do seu brasão. Esta heráldica, onde a didáctica se entrelaça com a narrativa, é uma arte da dúvida e da instabilidade, numa flutuância interminável das formas, que põe de lado qualquer arrogância de conhecimento. É uma ciência escura, uma ciência do desconhecimento, cujo distintivo é lunar. Não há nela qualquer sobranceria ou fanfarronice, mas antes finura e penetração. Às galerias solares, ela prefere as subterrâneas. Habituado a compartimentos abaixo do nível do solo, Pascoaes instaurou, entre nós, uma nova estirpe do moderno, uma genealogia visionária e dialogante, bem afastada da fanfarrice com que outros ocuparam provocatoriamente a cena. Em vez de pateadas ou de manifestos verborraicos, Pascoaes deu-nos, no negrume da sua solidão, ideias e visões que ficaram a brilhar desde aí, e nessa distância, como solitários brandões, magníficos mas desprezados. A arte escura de Pascoaes pode ter sido a de maior alcance, mas foi também, num meio alvar e crente, alimentado a escândalos, e escândalos tão ardentes como autos-de-fé, de muito menor efeito imediato.

Notas

1. Isto podia ainda ser dito de outro modo. A modernidade de Pascoaes afasta-se da linearidade técnica, aproximando-se do gosto das confissões sombrias. Ela avizinha-se mais de Dostoiewski que de Henry James; interessa-lhe mais a pintura do abismo que o efeito da segurança. Não é isto que ele mesmo diz a Anrique Paço d'Arcos numa carta de 1927? "*Leio agora* Os Irmãos Karamazov. *A alma moderna, conforme o Nietzsche a pintou e outros, está toda neste romance. (...) Como ele nos põe, diante dos olhos, todas as forças maléficas que trabalham a alma humana. A crueldade, o prazer de contemplar a dor alheia, é a mais poderosa e íntima.*" (1993: 63-64).

2. A ponte, o rio, as margens, o homem, têm, pela poetização trágico-burlesca do texto de 1924, um valor simbólico. A poesia mitifica a história da realidade, dando às coisas baças que a concretizam o brilho luminoso de símbolos perenes. O rio é a vida, ladeada pelas margens do nascimento e da morte, enquanto a ponte, com os seus atléticos arcos de pedra, é o barco que cruza as ignotas águas, do rio ou da vida. Diz Pascoaes num postal a Anrique Paço d'Arcos de 1924: "*Aí vai a ponte do* Pobre Tolo, *sobre o rio da Vida, entre as margens da morte. A margem direita é o além-berço; a margem esquerda o além-túmulo.* " (1993: 20). Viver é, por isso, ser tolo.

10. ALÉM DA NARRATIVA

A narrativa em Pascoaes apresenta uma grande riqueza e diversidade de géneros, muitas vezes com indeterminação. O próprio conceito de modalidade narrativa é nele, algumas vezes, inesperado. Dir-se-á que há textos de Pascoaes que fazem parte de uma modalidade narrativa sem modo, quer dizer, eles reinventam-no para além de si próprio. Também neles se sente esse mal-estar classificativo a que chamamos de indeterminação. Esta não é nenhuma deficiência, mas a própria marca da sua originalidade textual. Mais do que um estilo narrativo, pomposo ou impessoal, ela é uma marca sem marca, uma margem que vai progressivamente alastrando e cujo registo tem sempre muito, logo desde *Verbo Escuro*, de fragmentário. Além disso, esta literatura mostra um gosto verbal, que seria pena só classificar de grande estilo. Não há qualquer estética da monumentalidade, mas tão só uma palavra incerta, fraccionária mas real, entre aquele positivo e aquele negativo de que ele dirá a impossibilidade de identidade no *Santo Agostinho*. Isto não deixa de mostrar um apurado sentido festivo da narração, mercê de um elaborado e destro exercício de suspensões e de intrusões que se patenteiam, com voluntário e perverso descaramento, como poderosas dramatizações do narrador. Qualquer crença simplista na narrativa fica, desde essa altura, afastada.

Daí a contaminação entre os seus textos exclusivamente didáctico-doutrinários, marcados também por um copioso gosto verbal, dos mais dúcteis ao nível da prosa de ideias, e os seus textos narrativos, onde se encontram as mesmas notáveis flores. O *Santo Agostinho* é sempre o texto paradigmático destas desordens ou descontinuidades na literatura de Pascoaes. Ele tanto mostra a flutuação do conceito de modo narrativo como a do de género. Por um lado, temos um narrador hagiográfico dando lugar a um enunciador hagiómaco (não é ele que diz que nasceu para azorragar os santos?), e por outro franjas do modo narrativo que se confundem com cadilhos do modo didáctico. Momentos há em que estamos mesmo tentados em encarar a literatura didáctica de Pascoaes como uma intrusão mais longa que o costume, um mais demorado devaneio do

seu narrador. Tudo em Pascoaes pode, desse modo, ser narrativo. Esta indeterminação modal para onde se dirigem os textos de Pascoaes, não põe, todavia, de parte uma abordagem muito mais clássica, mesmo que mais decepcionante. É possível, e provavelmente com algum proveito, ordenar os seus textos convencionalmente narrativos em seis grandes grupos, a partir da variedade dos procedimentos ao nível do discurso. O que assim se percebe é a extraordinária riqueza desses processos, mas o que, do mesmo passo, se perde é o boleio de uma frase cheia de tento na melodia da prosa, faustosa mas bem joeirada, e o horizonte mesmo destes textos.

Em primeiro lugar, temos um grupo de textos em que predomina um ponto de vista individual e um tempo pouco trabalhado pelo discurso, muito centrado sobre um presente imediato, um presente da enunciação que nada tem a ver com o presente histórico, na realidade um passado. Neste primeiro grupo de textos o sujeito parece dizer o que vive, e à medida que o vive, num registo quase diarístico. A história tem lugar no momento em que é enunciada e é constituída pelos acontecimentos do presente imediato. Uma tal narrativa acaba por avançar por fragmentos, e por fragmentos que não podem organizar-se em função dos seguintes, pois nada sabem deles. A hesitação que tudo isto cria acaba por levar a uma atmosfera muito próxima da lírica, em que as estratégias narrativas de organização ou construção global da história acabam por se diluir, perdendo qualquer importância. O caso mais flagrante é, sem dúvida, *O Bailado*, cujo título pode blasonar a fragmentação diarística, e cujo processo de escrita, independentemente de tudo o resto (que é o ponto de vista, a voz, e a pessoa), foi de facto a fracção ou o fragmento. Esta fracção é a do número e não a do dia-a-dia, mas tem, de qualquer modo, o mesmo valor que ela. É fácil encontrar no texto de 1921 as anotações do presente imediato, sem confusão possível com as do presente histórico. Um dos mais curiosos e carregados efeitos deste presente imediato à enunciação é ele interseccionar em si pretéritos antiquíssimos, exteriores até ao âmbito da memória pessoal do narrador. O mesmo intuito se encontra em certos segmentos de *Verbo Escuro* e de *O Pobre Tolo*, em que a autorepresentação burlesca e sardónica acaba a ser feita ao espelho. Em todo o caso, a imagem aqui é mais enigma tosco, traçado a pincel, de preferência de piaçaba, que reprodução ou cópia a cores, tipo *polaroid.*

De seguida, temos um segundo grupo de textos caracterizando-se também por um ponto de vista individual e uma presença do narrador na história. Sublinha-se aqui, porém, um vincado pacto autobiográfico que faz coincidir narrador e autor empírico, ao mesmo tempo que os acontecimentos relatados implicam já uma distância em relação ao tempo da enunciação. O pretérito perfeito pode, então, vir a substituir o

presente do indicativo, pois as experiências do passado tomam o passo às do presente, que podem, porém, tomar também assento na narrativa como registos de enunciação. Essa epifania do presente no seio do passado pode mesmo constituir um dos motivos mais sedutores destas narrativas, pelo contraste lúdico de tempos e de situações que ocasionam. É claramente essaa situação de *Livro de Memórias* e a de *Uma Fábula (o advogado e o poeta)*. É o aflorar da velhice ao lado da infância ou da juventude.

Um terceiro grupo de textos apresenta as seguintes propriedades: ponto de vista individual e interior, presença de um narrador participante, distância temporal entre enunciação e acontecimentos do relato (ou ulterioridade da narração em relação à história), impossibilidade de fazer coincidir narrador e autor empírico, mesmo que o pacto autobiográfico se mantenha em alguns segmentos do texto. Textos como *A Beira (num Relâmpago)* ou *Duplo Passeio*, que dão sentido a este grupo, não podem ser tidos como ficcionais, a menos que se empreste à palavra o sentido de deambulação ou de errância e não de invenção. O que distingue a nosso ver estes dois textos de um outro como *Dois Jornalistas*, que começa numa gare de comboios e termina com uma viagem, é justamente o pretexto autobiográfico dos dois primeiros, inexistente no último. Esse pretexto é que autonomiza estes textos, diferenciando-os de muitos outros textos narrativos de viagens, geralmente tidos como romances ou novelas. Por exemplo, a carta final que remata *A Beira*, cujo destinatário é Luís de Macedo, um conterrâneo real de Pascoaes, não é, visivelmente, para ser tomada como um motivo de ficção, o que seria um erro palmar, mas antes como um documento autobiográfico a todos os títulos digno de ser creditado. Também o preâmbulo inicial de *Duplo Passeio*, sem destinatário preciso, tem muito de página autobiográfica; os eventos diegéticos nela referidos coincidem, de forma geral, com eventos que sabemos terem ocorrido com o autor. Onde textos como o de 1916 ou o de 1942 transitam do simples depoimento para o poema narrativo de imaginação é no tratamento discursivo do espaço e dos eventos, que, dessa sorte, se transfiguram. O caso de *Duplo Passeio* complica-se ainda pela existência de um espaço psíquico, arreferencial, que ocasiona uma nova viagem de ordem interior ou metafísica (no seu sentido mais literal).

O quarto grupo de textos narrativos de Pascoaes apresenta diferenças expressivas em relação aos grupos anteriores. Pela primeira vez encontramos, pelo menos de forma exclusiva, um narrador não-participante, o que acaba por ter consequências inevitáveis ao nível do ponto de vista. Trata-se de um narrador omnsciente, cioso das suas regalias, o que deixa antever ainda uma representação pouco ou nada dramática, em que as personagens raramente intervêm de forma directa na história. Este tipo de representação, obrigando a uma participação muito

activa do narrador, trasladando indirectamente a fala das suas peronagens, acarreta, apesar da evidente ulterioridade da narração, um prestígio do momento da enunciação do texto. Tal encanto pode bem constituir o momento distintivo deste grupo de textos. Estamos no domínio da literatura hagio-biográfica de Pascoaes. Antecipe-se que a força granjeada neste espaço pela enunciação acaba por facilitar, desmedidamente, as intrusões abusivas, digressivas e usurpatórias, de um narrador que, desse modo, procede contantemente a ilações de valor ético, religioso e até científico-político. Destarte, dir-se-á que o valor destas biografias pascoaesianas —cujos processos, de resto, parecem ter sido actualizados por escritores de notoriedade, de Vergílio Ferreira a Agustina Bessa Luís—, tanto está na capacidade do narrador problematizar o seu tempo de enunciação, sempre suficientemente complexo para justificar a indagação, como na aptidão apodíctica da história contada. Por esta ambivalência passa muita da novidade e do interesse indeterminista destes textos de Pascoaes, mesmo que o *Santo Agostinho* desvirtue o modelo sem o desconstruir por completo. Por um lado, uma tal negação era já, a partir da atenção à enunciação, preexistente, por outro, sobrevivem, no texto de 1945, alguns parágrafos de história, que são, afinal, o resíduo necessário à sua desconstrução. A negação crítica da história só pode existir nesta literatura a partir do seu interior, melhor, de uma crise do seu interior.

O quinto grupo de textos narrativos de Pascoaes tem como principal sinal distintivo o pacto ficcional, pacto este que nos aparece pela primeira vez. Em tudo o resto este quinto grupo de textos pode apresentar processos idênticos aos restantes grupos, não havendo, para além desse pacto, qualquer homogeneidade entre os seus textos. Estamos no domínio da sua novelística, onde os seus dois textos até hoje conhecidos recorrem a processos de elaboração distintos. Enquanto o primeiro deita mão a um narrador que está fora da história, pelo menos de forma prevalente, pois existem curiosíssimos desvios a essa não-participação, o segundo mostra um narrador de primeira pessoa, protagonizando os eventos principais. Esta relação da pessoa com a história acaba por condicionar as focalizações em ambos os textos, já que o primeiro dispõe, antecipadamente, de uma omnisciência, pelo menos virtual, ao passo que o segundo só por transgressão a granjeia. São as paralepses típicas que já esquadrinhámos. Também aqui, os processos mais desnorteantes da ficção de Pascoaes foram prosseguidos por escritores notórios. Lembrámos já António Lobo Antunes. Estamos em crer que o conhecimento integral dos dois trabalhos de ficção de Pascoaes ainda inéditos virá reforçar a novidade e a perturbante originalidade da sua novelística.

Restam-nos, nesta rápida sinopse, as narrativas em verso, mais curtas ou mais longas. Pelos limites que o verso impõe à narrativa, deixando-a permeável à ductibilidade do lirismo, eles bem podem constituir um grupo distinto. O conjunto distingue-se não tanto por questões técnico-processuais, mas pelas restrições (ou permissões) do verso. Estas obrigam a atenções especiais para com o ritmo e o som, desviando desde logo a atenção de coisas tão importantes para o modo narrativo como a construção de uma objectividade verosímil e de uma referencialidade mimética. Estas duas convenções esbatem-se fortemente quando a narrativa aparece vazada em verso. Os materiais da língua, importantíssimos quando se fala de verso, captam de tal modo a atenção que se tornam prioritários. Não é demais dizer que, numa narrativa versificada, o verso está antes da história. Isso aconteceu com a épica portuguesa dos séculos XVI e XVII, de *Os Lusíadas* ao *Viriato Trágico*, e sucedeu depois com a narrativa em verso de Pascoaes, de *Belo* ao *Marános*, de *Regresso ao Paraíso* a *O Doido e a Morte*, ou até com certos poemas épico-dramáticos de Guerra Junqueiro. O mesmo já não acontece com a prosa. Esta ganha uma liberdade de fala e de expressão que se aclimata perfeitamente às longas e devaneadoras digressões do narrador. A progressiva importância histórica da dramatização do narrador deve-se porventura a essa metamorfose do verso na prosa, que libertou a frase dos aperreados parafusos que a atarraxavam às leis severas da versificação. A mais destacada característica da narrativa em verso de Pascoaes é, assim, um narrador adstritivo, com muito menos liberdade de intrusão e de divagação, ainda que tal não estorve a sua incisiva marcação ideológica. O narrador das narrativas em verso de Pascoaes pode ter, em conjunto, menos individualidade que o narrador das suas narrativas em prosa, e sobretudo muito menos desenvoltura, mas não deixa, por isso, de sublinhar as suas preferências, emprestando um brilho próprio àquilo que conta. Se não como explicar, por exemplo, aquela luz hialina e glauca, translúcida mas não transparente, litoral, que escorre, suada e leve, por poemas como *Marános* ou *O Doido e a Morte*, fazendo lembrar as esfíngicas pinturas de um António Carneiro? O narrador de Pascoaes das narrativas em verso se não é tão desempoeirado, irreverente e protervo como o da prosa, é, pelo menos, tão pouco equívoco como ele.

A esta opulência de procedimentos, mostrando um magnífico e bem industriado tornilho narrativo, é preciso acrescentar a discreta sumptuosidade de um verbo que depois da safra camiliana foi, como já se disse, um dos garfos salvadores da prosa portuguesa. O seu fausto não é ostensivo, pelo menos tão ostensivo como o de Aquilino Ribeiro, mas também não é daquela impessoalidade fria que Eça parece ter pedido de empréstimo a Flaubert. A prosa de Pascoaes é ainda outra coisa, mais distante e

inclassificável, entre o quente e o frio, mau grado o seu esforço poder ser encarado como uma modernização, bem sucedida, da primitiva prosa portuguesa, a dos cronicões, acautelando o seu temperamento barroco, excessivo, castigado, engenhoso, mas livrando-a de tudo o que nela pudesse ainda haver de espúrio e de repolhudo. Mesmo tendo em conta os enxutos e retumbantes relâmpagos conceptuais da prosa de Guerra Junqueiro, em especial na "Carta-Prefácio" a Raul Brandão, cuja novidade foi já notada por Álvaro Ribeiro (1955: 187-189), não podemos deixar de sublinhar o trabalho de originalidade da carpintaria de Pascoaes. A sua prosa narrativa corroeu pela base a tendência, que parecia inelutável, de uma prosa demasiado mimética, senão mesmo cinematográfica. Hoje, quando a prosa portuguesa parece terminantemente emancipada de uma cinemática simplista, reclamando outros recamos, é difícil prestar justiça à eloquência de um dos seus mais directos obreiros, que, no meio das galas e dos lustres, tem acabado por passar despercebido. A tudo isto, é ainda necessário somar outra coisa: a indeterminação mesma da sua prosa narrativa, que tanto se nos afigura a sua dificuldade insuperável como o seu insituado manancial criador.

Depois disto, pagará a pena dizer que o elemento mais conhecido da história da recepção da narrativa de Pascoaes é o seu fraco acolhimento, quer dizer, o ficar muito aquém da sua real importância, e isto mesmo tendo em conta as actuais reedições? O *São Paulo* foi flagelado pelos católicos com tanta irascibilidade e ímpeto que os padres antes da missa chegaram a fazer discursos contra ele (cf. *Epistolário Ibérico*, 1986: 55). A recepção do livro nos meios religiosos tem um historial interminável e proveitoso, principalmente para se perceber as resistências de leitura que o livro teve em Portugal. Tal conjunto de factos espera ainda o seu paleontólogo, capaz de escavar, desenterrar e arquivar todos esses fósseis, em muito maior número do que se esperaria a um primeiro relance. Mesmo um homem como o padre António Dias de Magalhães, que se viria mais tarde a notabilizar como inteligente intérprete da literatura de Pascoaes, não escapou a esta sanha contra o *São Paulo*, acabando por increpar, com aversão, o livro. Exautorou-o, dando razão ao escândalo dos católicos (*Brotéria*, 19, 1934). Uma das admoestações resume bem a natureza incompreensiva do seu pensamento: "*Enquanto* [Pascoaes] *não for católico, não poderá dar-nos a vida de um santo católico.*" Pascoaes, em entrevista ao *Diário de Lisboa* (24. 4. 1934), mais ou menos um mês depois do livro ter sido posto à venda, reitera a possibilidade, do seu ponto de vista, de fabular ou de interpretar sem coacção, fora de toda a apologia encomiástica ou de toda a negação de escola, as verdades religiosas. Nessa mesma entrevista, em vez de desautorizar os seus críticos, ele incentiva-os, mostrando, dessa sorte, uma modéstia intelectual bem consentânea, de resto, com a tolerância que defende no livro. Diz ele:

"*As críticas discordantes não me ferem, e creio até que a sua acção é mais benéfica do que maléfica. A discórdia é mais fecunda que a concórdia.*"

Fora dos meios religiosos, o *São Paulo* não teve melhor sorte e o único texto que na época conhecemos sobre ele, da autoria de Thomaz Ribeiro Colaço (in *Fradique*, 20, 21. 6. 1934), é de uma violenta hostilidade. Pascoaes é acusado de incapacidade expressiva e convidado a escrever todo o seu livro ao contrário. Não haverá aqui neste convite um evidente lapso de linguagem, um acto falhado, que deixa reconhecer, nas suas dobras, o preconceito religioso da época contra o livro? É muito provável que sim. A contrastar com esta lúgubre corrente de factos, está a excelente recepção que o livro teve no estrangeiro, com uma edição castelhana quase imediata, prefaciada por Miguel de Unamuno, quatro edições holandesas, duas alemães e uma húngara. Uma carta do dramaturgo suíço Albert Talhof ao tradutor alemão da obra, datada de 14 de Julho de 1950, traduzida e publicada depois em português, exara bem esta situação, que não é só editorial mas hermenêutica. Talhof fala aí da "*sacralidade niilista*" das obras de Pascoaes, expressão que vai muito fundo na compreensão do que mais importa nesta literatura, mas adianta-se também que a tradução alemã do *São Paulo* foi lida e discutida nos meios operários de Munique (in *Homenagem a Teixeira de Pascoaes*, Academia de Coimbra, 1951: 129-131).

O que acabamos de dizer sobre o texto de 1934 é também o que pode ser dito sobre a recepção da sua restante obra hagiográfica, e até, em último recurso, sobre toda a sua literatura poético-narrativa. Pascoaes grecizou, de algum modo, o espírito ibérico, ou se quisermos, falou apolineamente das sombras occíduas. Criou um estilo sublime, rarefeito, com a embriaguês dionisíaca de um povo que era, atavicamente, herdeiro de priscilianismos ofídicos e rasteiros. Continuou, por isso, a ser sempre mal amado entre nós, tanto entre a gente da igreja, que dificilmente lhe compreendia o enlevo de raiz, como entre a gente das letras, que lhe devia julgar excessivo o engenho. Como não, quando até a toleima se fazia, no bico da sua pena, atributo de inteligência? Mesmo um Mário Garcia, que nos deu até hoje o mais completo estudo de conjunto sobre a literatura do Poeta, e que Jacinto do Prado Coelho ainda pôde elogiar (in *Colóquio-Letras*, 40, 1977), não foi capaz de galgar o que o separava do lado mais impertinente, mas também mais criativo, de um texto como *Santo Agostinho*, arrumando-o, fastidiosamente, "*num interminável cogitar, na maior parte (...) sem réstea de luz e de calor.*" (1976: 233). Já o seu mestre, João Mendes, se negara ao livro, acusando-o de intelectualismo feroz e de "*implacável sarcasmo para com tudo o que os homens amam e veneram*" (in *Brotéria*, 41, 1945). E, no entanto, o *Santo Agostinho* é um dos textos mais religiosamente sinceros de Pascoaes, aquele onde o seu niilismo consuetudinário

mais se sacralizou, no rescaldo da desconcertante experiência mística de *Duplo Passeio*. Albert Vigoleis Thelen fala de dilaceração-em-Deus, de contra-mística, e de esvaziamento do vazio do Ser de Deus (1996: 121-122). Além disso, tanto o *Santo Agostinho* como o *Duplo Passeio* são os dois textos de Pascoaes onde a sua prosa aparece dedilhada com um mimo irrepreensível. Não há nada neles que nos apareça sem relevo e estafado. Todas as trivialidades enfadonhas estão longe destes livros. José Marinho —porventura o colaborador da *presença* de maior sentido especulativo— não deixou de apontar o texto de 1945 como o da mais sublime e carregada intuição de Pascoaes, a de um Deus ateu, já por si mesmo uma festa verbal. E que festa. Nenhuma antítese tão breve como ela consegue desfibrar tanto tecido. Se é possível esclarecer o mistério, essa antítese final de Pascoaes esclarece-o. Isto quer dizer que o obscurece de forma decisiva. O Deus ateu foi o modo que Pascoaes encontrou de dizer o Deus anarquista de Unamuno (cf. *Niebla*) e o nada que é tudo do Fernando Pessoa de *Mensagem*. E não o disse ele ainda de forma mais excelsa?

João Gaspar Simões, no primeiro artigo de crítica regular que assinou no *Diário de Lisboa* (11.7.1936), mostrou-se incapaz, mau grado o municionamento de que dispunha, de compreender a eficácia poética dos processos narrativos da biografia hieronímica, apelidada por ele de "*biografia malograda*". Aquilo que, principalmente, se contesta é o modo de representação aí usado, excessivamente distanciado, bem como a natureza intrusiva do narrador. Para o autor da crítica, as intervenções do narrador são "*confrangedoramente banais*". Não negamos que toda a radical dramatização De um narrador heterodiegético comporta riscos, e que só muito, muito raramente uma tal dramatização consegue vencer em toda a linha, mas não podemos deixar de alvitrar, depois da leitura feita, que essa teatralização em Pascoaes é do melhor que em Portugal foi gizado. Foi ela que permitiu ao narrador pascoaesiano interpretar criticamente o seu próprio tempo, dando à sua literatura hagio-biográfica uma dimensão presente e universalista. Pode não se estar de acordo com os valores morais e sociais que o narrador de Pascoaes, despudoradamente, apresenta. Aceitamos, evidentemente, que Gaspar Simões, ou qualquer outro crítico por ele, não admita que a modernidade técnica seja um avatar do mais estúpido espírito neroniano, e tenha sobre ela um optimismo que Pascoaes recusou com desfaçatez. Nós próprios não temos de ter, nem efectivamente temos, as mesmas ideias de Pascoaes. Mas isso, que é a diferença da diferença, não acarreta, necessariamente, que não vejamos o que lá há de irrequietamente vivo. As ideias do narrador de Pascoaes podem ser insolentes e até despropositadas, senão mesmo desrespeitosas e anti-sociais como denunciou João Mendes, mas nunca são, valha-nos Deus, "*confrangedoramente banais*". Essa mesma

biografia que Gaspar Simões considerava malograda, acabava, afinal de contas, pouco depois, traduzida e editada na Suíça, na Holanda e na Alemanha. É pouco? É muito? Não é nada, a não ser o inesperado de uma surpresa verbal ou de um sobressalto de ideias.

O que acabamos de dizer sobre as hagiografias de Pascoaes pode, com toda a facilidade, alargar-se a todos os seus textos narrativos. Alguns passaram mesmo tão despercebidos que nem aparecem registados. É o que se passa, por exemplo, com o *Livro de Memórias* que não mereceu sequer ser lembrado no livro de Castelo Branco Chaves, *Memorialistas Portugueses* (1978). E, no entanto, um tal livro bastaria talvez, só por si, para considerarmos o seu autor um caso raro da literatura portuguesa. Outros dos seus textos, como os ficcionais, se não têm sido olvidados ou silenciados, têm sido negados e desconsiderados. Também a literatura de viagens de Pascoaes está longe de ter a recepção de leitura que merece. Basta dizer que um texto poeticamente tão portentoso como *Duplo Passeio* —um texto único em Portugal, insubstituível por qualquer outro escrito antes ou depois dele— só teve até hoje uma única edição a sós, e mesmo essa, da responsabilidade do seu autor, só foi distribuída em livraria dez anos depois de estampada. Sabemos de coisas que estão a mudar. As actuais reedições das *Obras de Teixeira de Pascoaes* têm insistido prioritariamente nos textos narrativos. Isso, porém, importa pouco. Será que o vazio conhecido difere muito do vazio desconhecido? Não se precipitam ambos para o mesmo nada, esse Nada que Thelen, comentando Pascoaes, diz ser a dúvida do Ser? Ademais, como não lembrar que Sade queria ser lido, mas os seus livros não (Blanchot, 1986: 481)? Que desafio é esse que esconde assim dos nossos olhos, especialmente em Portugal, uma escrita? Será o "*implacável* (e eterno, acrescentamos nós) *sarcasmo para com tudo o que os homens amam e veneram*" de que falou João Mendes? Pascoaes comparsa de Sade? É bem provável que sim, mesmo que o espaço de língua alemã, habituado desde o século XVI a falar com Deus de igual para igual, tenha sem relutância admirado o seu niilismo ibérico, o do Deus ateu. Seja qual for o futuro que espera entre nós o Pascoaes narrador, o certo é que ele foi dos poucos que empunhou, num país em que os literatos têm muito de pavões ou de patos, uma áspera, mas ágil e solitária, pena de águia.

Chegados aqui tudo poderia indicar que era chegada a altura de pôr, descansadamente, um ponto final nesta parte do nosso trabalho. Só aparentemente isso é verdade. O objecto do nosso estudo foi trabalhado e re-trabalhado, mas só à superfície é que ele foi exaurido por um discurso crítico e analítico. Pode mesmo pensar-se que, em literatura, só à superfície é que há objecto (e, por conseguinte, sujeito). Há partes irredutíveis ao conhecimento e ao constrangimento ou à decomposição da análise, e essas partes, apesar de invisíveis ou de indeterminadas, ou por isso mesmo, são as mais

importantes. Não só não se podem eliminar, como constituem os seus segmentos mais significativos. É a eles que o texto vai buscar a sua renovada suspresa. O nosso estudo da narrativa de Pascoaes não está, pensando bem, senão no princípio. Em vez de descanso pelo trabalho realizado, temos inquietação e ânsia por todo aquele que, irremediavelmente, nos falha. E essa inquietação é a mais dolorosa que se possa conceber, ela tem a natureza da de Sísifo ou da de Tântalo. O que nos falta fazer é um trabalho irrealizável, porque não há nenhum objecto para trabalhar. O que havia esgotou-se, ou ficou muito perto disso. Não vale a pena, então, qualquer tentativa para dizer o que não pode ser dito, para realizar o que não pode ser realizado? É mesmo provável que não. Que interessa a Penélope fazer, se não puder desfazer de seguida? Um menos um é sempre igual a zero, quer dizer, ao nada e ao silêncio. De qualquer modo, o silêncio não quer dizer que não tenhamos compreendido esse importante espaço invisível. Quer antes dizer, que só pelo silêncio dalgumas palavras o podemos, no meio do caos mediático, assinalar. No princípio, sabíamos que o objecto do nosso estudo era a narrativa de Pascoaes, agora já nem isso sabemos. Tudo se transformou, incluindo a própria natureza deste trabalho.

SEGUNDA PARTE

1. O TEXTO DRAMÁTICO

Já adiantámos que os textos de Pascoaes, mesmo com o seu carácter percuciente de empenhada (mas involuntária) afirmação de liberdade, que os torna por vezes inclassificáveis, situando-os numa distância sem conceito possível, não são, totalmente, refractários a elementos configurados e conhecidos, em primeiro lugar modais. Essa adopção não significa, no caso, qualquer respeito cabisbaixo pela tradição, e muito menos academismo inexpressivo e senil. Os modos são formas de enunciação linguística, formas que não subordinam, pragmaticamente, os fenómenos às leis, antes apresentam um carácter empírico, não normativo e aberto ao desvio. Na determinação dos modos em literatura não são os textos que aparecem subordinados a princípios prévios, mas antes as leis que se sujeitam aos textos. A ordenação diferenciadora dos textos não se faz a partir de princípios abstractos, mas antes a partir de qualidades formais. Os modos não são normas, mas realidades, se assim podemos dizer. Neste sentido, procurámos nos textos narrativos de Pascoaes a forma como eles se manifestam livremente, e não até que ponto essas obras obedeciam a preceitos hipercodificados. Foi esse o nosso ponto de partida. Queremos agora proceder do mesmo modo em relação aos textos dramáticos, que são apenas dois, *D. Carlos* (1925) e *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), este escrito a quatro mãos com Raul Brandão (1).

Tudo isto faz ainda parte da identidade e da permenência dos signos, quer dizer, de uma escrita a que nada parece faltar. É quando lhe falta alguma coisa, porém, que a literatura se afasta da ciência, ganhando autonomia. Já vimos que em Pascoaes se começa por procurar os signos estáveis, cuja identidade é nossa conhecida, e se acaba a encontrar outra coisa, muito mais irredutível. Começa-se por trabalhar um objecto e acaba-se ante um espaço sem decomposição possível. Sujeito e objecto perdem, então, aí o seu valor. Mas, é no momento mesmo em que nos damos conta desta desvalorização ou desta impossibilidade que nós tomamos consciência da complexidade da literatura. Não temos outra possibilidade, num novo início, senão aceitarmos a possibilidade deste

itinerário. Queremos indagar o mais possível sobre os textos dramáticos de Pascoaes, e queremo-lo fazer com instrumentos seguros, mas nada nos garante que não vamos terminar a olhar o desconhecido puro, onde objecto e sujeito desfazem o seu sentido, quer dizer, onde o conhecimento não é mais possível. E a crueldade disto é sabermos que só no momento dessa suspensão nós podemos falar de literatura, mesmo que não haja nenhum descanso para o fazer. O risco que os estudos de literatura comportam é esse: orientarem-se para um espaço cujo conhecimento é impossível. Queremos conhecer e não podemos. Mais: só no momento em que quisermos conhecer e não pudermos é que podemos falar de literatura, pelo menos, de literatura com consciência de si. Que fazer então, se for esse o caso? Como sempre, assinalar com o silêncio (das palavras) esse mesmo silêncio, que sabemos ser o da literatura, depois de tentarmos imitar o conhecimento.

Antes mesmo de abordarmos os dois textos dramáticos de Pascoaes é preciso avançar alguma coisa sobre o modo dramático e sobre os géneros que o particularizam, muito menos viriados que os do texto narrativo e muito mais concretos e situáveis que os do lírico. Se o texto poético-narrativo é todo aquele que recorre a uma enunciação mista, apoiando-se numa totalização verosímil do mundo exterior, o texto dramático, que conviria desde já distinguir do texto teatral (o primeiro é poético-verbal e o segundo é sobretudo cénico e espectacular), é aquele que recorre à intervenção exclusiva das personagens, levando, necessariamente, a um primado do movimento e da acção. A verosímil objectivação da realidade exterior para que tende o texto narrativo, com a fixação ou a invenção de uma referencialidade estável, é substituída no texto dramático por uma totalização da acção ou da trama dos acontecimentos. O narrador desaparece, levando com ele qualquer outra voz que não seja a das personagens, à excepção, evidentemente, da que dá as indicações cénicas. Assim, o que desaparece do modo dramático em relação ao modo narrativo não é a história com as suas categorias (acção, personagens, tempo, espaço), mas antes a narração, ou seja, a possibilidade que um narrador tem de dispor, como bem pretende, dessas mesmas categorias. Não só a história não desaparece do texto dramático, como passa mesmo a constituir o seu centro exclusivo. Daí o efeito de ilusão mimética, ou de sugestão hipnótica, que tanto se faz sentir, por refracção, no teatro. Não foram a proximidade da ilusão e a crença na sua realidade que levaram Aristóteles, na *Poética*, a considerar o drama o modo superior de poesia e a tragédia o seu género mais perfeito? E não foram elas que justificaram que um estudo que devia ser dedicado à poesia, a toda a poesia, tenha acabado por ser o estudo de um dos seus modos, ou até de um dos seus géneros?

O livro do estagirita dedicado à poesia tem o enorme mérito de ser um estudo empírico e descritivo, que parte, quase sempre, dos fenómenos para as leis e não o contrário. Trata-se de uma poética generativa, e não normativa, dos textos poéticos. A sua descrição da tragédia clássico garante-nos à partida um apoio seguro e qualificado na abordagem do texto dramático, e em particular do drama trágico moderno. Muito do que Aristóteles diz sobre a tragédia pode, com facilidade, servir para o modo dramático em geral. Para o estagirita, por exemplo, os elementos essenciais da tragédia são seis: mito, carácter, elocução, pensamento, espectáculo e melopeia (1450 *a* 8). Faz-se uso aí, a nosso ver, de um entendimento muito vasto daquilo que se joga em todo o modo dramático, pois estes elementos não parecem apenas dizer respeito a um dos seus géneros, mas a todas as suas espécies, em primeiro lugar à comédia. Esta, recorde-se, diferencia-se da tragédia não pelo modo, mas apenas pelo objecto.

Eudoro de Sousa, excelente mitólogo e tradutor português da *Poética*, distingue, no seu comentário ao livro, entre os seis elementos essenciais, as partes externas, dizendo respeito à representação teatral (espectáculo, melopeia, elocução), e as internas, dependentes do texto poético escrito (mito, carácter, pensamento). Aristóteles diz que "*mesmo sem representação e sem actores, pode a tragédia manifestar os seus efeitos*" (1450 *b* 16). O papel do espectáculo cénico nos textos de Pascoaes é diminuto, visto um deles nunca ter passado sequer à cena e o outro ter tido, ao que parece, uma representação curta, limitada e, de acordo com Luís-Francisco Rebelo, pouco significativa (2). Das restantes cinco partes, a melopeia é a sobrevivência lírica no texto dramático, o canto como diz Eudoro retomando o seu comentado (1456 *b* 25), enquanto a elocução é não só o efeito das palavras, mas o seu domínio escrito e oral. Daí o seu carácter externo, ligado com o espectáculo. O pensamento, o primeiro dos elementos internos do drama, é o elemento lógico-retórico do discurso verbal (1456 *a* 34). O carácter é o que Eudoro considera o "*elemento moral*" (1986: 167) e o estagirita chama a propensão da pessoa em causa (1454 *a* 16). A propósito desta questão, volta o autor da *Poética* a definir tragédia como imitação, e imitação de homens bons ou superiores, ainda que estes homens elevados devam sempre ser tidos como personagens agentes, existindo em função da consecução de uma acção, e não como personagens estáticas, existindo para nos dar feições e não acções. É todo o diferendo entre Aristóteles e Platão que passa aqui. Aristóteles, ao contrário do fundador da Academia, concebe sempre os feitios ou as propensões das suas personagens como fontes do mito e nunca como finalidades em si. Diz ele: "*Sem acções não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres.*" (1450 *a* 23). O mito é, aqui, a finalidade do drama, a acção ou a trama dos factos. O que o drama

procura imitar não são, assim, homens ou caracteres, mas antes acções e movimentos. O mito pode ser simples ou complexo. No primeiro caso, não tem reconhecimento nem peripécia, enquanto no segundo os tem. O reconhecimento ou *anagnórisis* é a passagem do ignorar ao saber (1452 *a* 22), e a peripécia é a transformação dos eventos no seu contrário (1452 *a* 22), quer dizer, o transe da felicidade para a infelicidade. A estas duas partes constitutivas do mito ou da acção complexa, acrescenta Aristóteles uma terceira, a catástrofe. Não é, porém, indispensável que esta aconteça, pois pode conceber-se um reconhecimento impeditivo de catástrofe, como acontece, diz o autor, no *Cresfonte* quando Mérope está para matar o filho e não o mata porque o reconhece (1454 *a*). A catástrofe são os eventos dolorosos e funestos, que correspondem a ferimentos ou mortes em cena (1452 *b* 9).

As partes dispositivas do mito servem ainda para se compreender a dinâmica qualitativa da tragédia, que Aristóteles assinalou no nó e no desenlace, no fundo, a tessitura da intriga e a sua resolução (1455 *b* 24). O nó do drama trágico é, afinal, tudo o que vai do princípio do poema até à peripécia, o transe da felicidade para a infelicidade, e o desenlace é tudo o que vai desde aí até ao fim. Eudoro de Sousa, tornando visível a operacionalidade das categorias aristotélicas no estudo do drama, ponderou a importância destas duas noções à luz de uma conexão entre os episódios e a acção central (1986: 184). O mito proporciona a unidade do drama, uma unidade que nada tem a ver, no entanto, com a célebre unidade de lugar, de tempo e de acção, que Hegel diz ser uma invenção dos franceses (1980: 268-288). O autor da *Estética* estava decerto a pensar no conhecido preceito neo-clássico de Boileau, um único facto para um único lugar e um único dia (*L'Art Poétique*, 1674, III, 45). A poética aristotélica não tem, de facto, preceito algum que se aproxime do de Boileau. Tudo o que nela se encontra é uma distinção entre o drama trágico e a epopeia a partir da extensão de ambos os géneros. Para o fundador do Liceu, a tragédia só comporta um mito, o que não significa um único facto, enquanto a epopeia se caracteriza pela inclusão de vários mitos. É conhecida a definição aristotélica adiantando "*chamo composição épica à que contém muitos mitos*" (1456 *a* 11).

Vejamos agora a questão dos géneros no texto dramático, o texto em que as personagens operam e agem por elas mesmas, sem recurso a intermediários ou a narração. O que dá vida aos géneros no texto dramático, ainda segundo Aristóteles, são as categorias do trágico e do cómico ou, se quisermos, do superior e do inferior. Estas categorias existindo no texto narrativo e no texto lírico não chegam aí a fundamentar qualquer partição em géneros. No texto dramático, o cómico e o trágico são suficientes para esta partição, dando origem à tragédia e à comédia. Imita a primeira os homens

melhores que eles são, e a segunda piores. O princípio trágico é, pois, um princípio superior (Hegel dirá, mais tarde, um princípio divino), enquanto o da comédia é inferior. Tanto a tragédia austera como a comédia burlesca nasceram, porém, de um princípio comum improvisado, com a única diferença do princípio comum da tragédia ter sido o "*dos solistas do ditirambo*" e o da comédia o "*dos solistas dos cantos fálicos*" (1449 *a* 9). É de crer que, ligada a esta comum origem, o mito ou trama de factos tanto dissesse respeito à tragédia como à comédia, cuja principal diferença resultaria, assim, de um elemento sublimador, catártico e purificador, que se faria sentir mais no sério que no grotesco. A imitação de Sófocles é a mesma, segundo o modo, da de Aristófanes.

Para Aristóteles o princípio trágico e o cómico, pela evolução diferenciadora que sofreram, parecem ser irreconciliáveis, quer dizer, deram origem a géneros que, sendo do mesmo modo, são, no entanto, opostos. Talvez seja preciso ver aqui a lógica de funcionamento aristotélica, não admitindo o absurdo da contradição. Fora dela, os dois princípios são conciliáveis. Dito de outro modo, os dois dão origem a um terceiro, muito mais intervalar, que Plauto no "Prólogo" de *Anfitrião* chama de tragicomédia e Hegel chamará, depois, de drama. A própria diferenciação dos dois princípios acabou por requerer o seu cruzamento num novo arquétipo. Neste, o efeito grotesco passou a ser encarado como digno também de sublimação sentimental. Segundo o autor da *Estética*, a principal característica da poesia dramática moderna é a fusão entre os dois princípios antagónicos —o superior e o inferior, o sério e o grotesco—, conciliando os fins e fazendo cessar toda a luta. Assim, para Hegel a poesia dramática, conciliando o elemento lírico e o épico (1980: 280), diferencia-se em três géneros: a tragédia, entendida ao modo de Aristóteles, a comédia, como acção desprovida de substância, e o drama, conciliação do sofrimento com o riso, com decisiva aquisição de mais consciência moral. Será então o drama a sublimação da comédia, a superiorização do efeito grotesco? Ou antes, pelo contrário, será ele a domesticação da tragédia? Decerto uma coisa e outra, e ainda qualquer coisa mais que não se deixa dizer completamente quando falamos em tragédia ou em comédia.

Para Hegel o drama, herdeiro da tragicomédia de Plauto e de Lope de Vega, era, à luz de uma lógica dialéctica, a síntese anímica e dinâmica da poesia dramática, a sua tendência definitiva, depois de ter sido a sua origem. Neste sentido, o drama é (ou viria a ser) também o contraponto poético de teatro, ou seja, a designação que cobre todas as linguagens ligadas ao "teatro", desde que centradas no logos. Para nós, ele pode ser isso, pois é difícil aceitar a insulação das duas principais categorias dramáticas como propõe Aristóteles, mas é também outra coisa, talvez mais importante, e que pode ser o

vislumbre ultrapassando a noção totalizante de género, o género sem género deixando o espaço livre ao texto.

Notas

1. Além dos dois textos declaradamente dramáticos que Pascoaes publicou —*D. Carlos* e *Jesus Cristo em Lisboa*—, ele mostrou, em vários outros momentos, destreza e agilidade dramáticas, a começar logo pelo "Diálogo" que aparece na primeira edição de *Vida Etérea* (1906: 23-26). Este diálogo, em que só as personagens enunciam os seus actos, confundindo-se aqui a sentimentos e a ideias, é uma conversa em cinco falas do Amor com a Alma, duas categorias que remetem para a história mítica de Eros e Psique, assunto recorrente nos textos de Pascoaes, se bem que críptico. Idêntica ossatura dramática tem o texto "O Espírito e a Morte" de *Verbo Escuro* (*OC*, VII, 48-51), onde se descobrem, sem surpresa, nas personagens que falam, o corpo e a alma do mito helénico. Fortes elementos dramáticos, enquadrados aí pela narração, mostram-se também em certas passagens de *O Doido e a Morte*, onde de novo se cruzam Eros e Psique, a ardência da vida e a algidez da morte. Estes elementos dramáticos do curto poema de 1912 foram já assinalados por Maria Emília do Carmo Ricardo Marques, *O Teatro Poético de Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes e António Patrício* (1950), tese de licenciatura ainda por publicar, e que passou a integrar a bibliografia pascoalina com os trabalhos de Mário Garcia (1976: 336) e Maria das Graças Moreira de Sá (1993: 326). Este estudo parece-nos, até hoje, o mais completo sobre a dramaturgia de Pascoaes. De igual modo, é de apontar a estrutura dramática de *Jesus e Pã* (1903), livro quase todo ele composto pela trasladação de falas monologais, de tipo filosófico, donde está, no entanto, ou por isso mesmo, ausente qualquer história ou mito em sentido aristotélico. O que se encontra neste longo poema da primeira juventude de Pascoaes são explosões líricas, acompanhadas por longas exposições de carácter didáctico-filosófico. É aí, nesse poema publicado aos vinte e cinco anos, que o pensamento saudosista do autor —de que o ateoteísmo será, depois, o avatar brilhante e final— se manifesta pela primeira vez num todo possante e coerente.

2. Tanto o texto poético escrito, de feição dramática, como o texto cénico têm hoje reconhecida autonomia, independentemente das valorizações que se possam fazer de um ou de outro. Álvaro Ribeiro, um dos discípulos de Leonardo Coimbra e de Teixeira Rego que mais atenção deu à teorização da literatura, mormente no capítulo dos géneros literários, não deixou de afirmar, no seu estilo sibilino e aliterante, o predomínio da *lexis* sobre a *opsis*, privilegiando o poético sobre o cénico. Esta posição não deve causar estranheza em quem sempre se afirmou leitor de Aristóteles e intérprete do aristotelismo. Diz ele: "*O palco pode parecer um púlpito, mas o*

progresso do teatro, realizado pelo actor que não tem a sinceridade do autor, é o progresso da profanação." (1969: 208).

2. A MÁSCARA TRÁGICO-MITRAÍSTA

Teixeira de Pascoaes na carta a Unamuno de 5 de Agosto de 1920, quando fala da composição de *O Bailado*, adianta também a existência de um drama em verso branco, que não pode ser senão *D. Carlos*, publicado só em 1925, mas cuja data final é Abril de 1919. O poema traz, no frontispício, o subtítulo de "*drama em verso*", uma indicação de género que se pode prestar a algumas flutuações, a não ser que se aceite a designação como sinónimo de tragicomédia, o que não deve ser o caso de Pascoaes. Não se topam no poema elementos cómico-burlescos de qualquer espécie. O seu único elemento ridículo, e mesmo esse despercebido e indefenido, diz talvez respeito às intervenções tresloucadas de Maria Pia, mãe de Carlos, depois da morte deste no Terreiro do Paço. Esse momento é só no seu género. Sentimos nele a seriedade e a compostura de uma personagem a desfazerem-se, o que não chega para provocar o nosso riso, mau grado a desordenação espalhafatosa que a viúva de Luís nos mostra. Maria Pia, com a sua ostentação ruidosa e a sua descompostura apalhaçada (Ac. IV, Cn. IV), está mesmo longe de nos provocar o riso, antes nos provoca as lágrimas, ou melhor, a pidedade, que é uma emoção, tipicamente, trágica. O drama, em Pascoaes, é esta inesperada fuga aos efeitos esperados, esse género sem género, quer dizer, sem norma nem totalidade. O cómico, caracterizando-se pelos fins mesquinhos e insignificantes que são perseguidos com grande aparato de esforço (Hegel, 1980: 329), foge aqui de si mesmo, deixando-nos ante um poema cujo título nos remete, desde logo, para uma sombra de sangue, um destino rematado por uma catástrofe.

2.1. Natureza, História, Poesia

Aristóteles distingue duas formas de urdir um mito ou trama de factos. A primeira, inventando-o por arte ou por imaginação, e a segunda, recorrendo à

História ou às lendas heróicas tradicionais, que tratavam de acontecimentos especiais no seio das famílias reais gregas. A tragédia, neste segundo caso, é mais História transformada em poesia que imitação da Natureza. Vale a pena atentar na passagem em que Aristóteles comenta a forma como os poetas do seu tempo encontraram as situações dramáticas de que se serviram nas suas obras poéticas: "*(...) quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos; eis por que se constrangeram a recorrer à história das famílias em que semelhantes calamidades sucederam.*" (1454 *a* 9). De qualquer modo, a imitação da história pela tragédia, processo comum na criação dos mitos entre os poetas gregos, não é reprodução mecânica nem cópia servil, mas antes reelaboração e aperfeiçoamento, assinalado este pelo efeito purgativo dramático, a catarse como resolução da dificuldade insolúvel da História. Recordemos que Almeida Garrett, roubando também à História o tema do seu grande drama, não deixou de dizer na "Memória ao Conservatório Real", "*Eu sacrifico às musas de Homero, não às de Heródoto...*", quer dizer, a História era um pretexto, e um pretexto poético, nada mais. Teixeira de Pascoaes para escrever o *D. Carlos* não se inspirou na Natureza mas sim na História, criando o seu mito "*não por arte, mas por fortuna*". Ele acomodou a História à Poesia, buscando num episódio recente da História de Portugal, o regicídio do penúltimo dos Braganças, a situação dramática por excelência, retomando não só os artefactos de Sófocles e de Ésquilo, mas também, mais próximo dele, o exemplo do Almeida Garrett de *Frei Luís de Sousa*. Não copiou, reelaborou e aperfeiçoou um facto do passado, a que ele próprio estava ligado.

Teixeira de Pascoaes tinha no regicídio trinta e um anos, e viveu decerto de uma forma emocionada o acontecimento, de que foi quase um espectador imediato. Se não assistiu directamente ao evento, pois em Fevereiro de 1908 devia estar no Porto, onde advogava com Carlos Babo, seguiu-o de perto, quer pela imprensa, quer pelos comentários que ouviu e ele próprio fez (1). A família de Pascoaes estava ligada por laços de fidelidade pessoal à família real. As relações de seu pai, João Pereira Teixeira de Vasconcelos (1847-1923), a quem o drama de 1925 é dedicado, com o rei D. Carlos não são insignificantes. João Pereira Teixeira de Vasconcelos foi Presidente da Câmara Municipal de Amarante, deputado, Governador Civil de Viseu e do Porto, Par do reino, e tudo isto durante o reinado de Carlos, que lhe chegou mesmo, ao que parece, a oferecer o título de Conde. As relações eram tão estreitas que correu a ideia que o drama pascoalino sobre o regicídio fora escrito a pedido do pai. O depoimento da irmã Maria da Glória parece-nos suficiente para desfazer esta alegação (1971: 80). Pascoaes recorreu ao episódio histórico não por razões político-familiares, mas antes pela forte

tragicidade poética que nele se fazia sentir. As relações de Teixeira de Vasconcelos com o rei brigantino, mau grado o seu interesse, não devem servir como explicação da origem do poema. Isso seria olvidar a poesia, quer dizer, a intrínseca dramaticidade trágica que palpitava num episódio da História recente de Portugal. Acresce que o episódio continuava, apesar da sua força interna, por interpretar no plano poético. Se o Ultimatum de 1890 encontrara já a sua musculada dramatização poética com a *Pátria* de Guerra Junqueiro, o regicídio esperava ainda o seu drama. A história do penúltimo dos Braganças era sugestiva de força dramática. De todos os reis portugueses, ele era o único que acabara assassinado, posto que não de forma involuntária e às mãos dos seus próprios familiares como foi do gosto dos grandes tragediógrafos gregos. Os mitos gregos mais trágicos, todos eles arrancados à lenda heróica, são justamente os mais imorais, aqueles que arrastam o assassínio de consanguíneos: irmão mata irmão (Etéocles-Polínices, Medeia-Absirto), filho mata pai (Telégono-Ulisses, Édipo-Laio), mãe mata filho (Procene-Itino, Medeia-filhos, Agave-Penteu, Temistos-filhos, Alteia-Meleagro) e filho mata mãe (Orestes-Climnestra, Alcméon-Erífila) (2). Esta imoralidade da História é transcendida pela catarse poética, ou pelo efeito emocional dramático, de que logo veremos as consequências no poema de Pascoaes.

2.2. Acção, Caracteres e Mitos Sacrificiais Teândricos

Vejamos agora a acção do *D. Carlos*. Trata-se, em primeiro lugar, de uma acção complexa, ou seja, composta por nó e desenlace. Recordemos que o nó se reporta aos eventos que vão do princípio até à peripécia, momento em que se dá a mudança de fortuna, e o desenlace ao restante. O nó deste mito —constituído no seu conjunto por quatro actos e dezassete cenas, a que é preciso acrescentar um prológo e um epílogo— situa-se logo no primeiro acto, sobretudo nas suas três últimas cenas. É aí que a principal personagem do drama nos aparece caracterialmente bem definida e onde os acontecimentos são suficientemente fortes e abundantes para resultarem numa mudança de fortuna do rei, deixando-se antever uma catástrofe próxima. O rei é-nos apresentado logo na primeira cena do primeiro acto como um ser superior, amando e compreendendo o povo e a terra portugueses. Ele nada têm, assim, a ver com a figura grosseira e grotesca que nos aparece na *Pátria* de Guerra Junqueiro, apesar de num e noutro poema o rei ser o mesmo. O rei de Pascoaes é sonhador, corajoso, sincero e devotado ao seu povo, principalmente ao mais humilde, como se vê pelo comovido encanto com que ele fala dos poveiros, dos pastores. dos aldeões de Trás-os-Montes, dos

ceifeiros do Alentejo e de outros plebeus (*OCTP*, V, [s/d], 1969 :47), o que não acontecia com o de Junqueiro. O perfil superior do protagonista assegura, desde logo, ao poema um carácter mais trágico que cómico. A tragédia é para Aristóteles a imitação de uma acção de carácter elevado, o que supõe personagens superiores. A situação trágica não é aquela em que um malvado se precipita da fortuna para o infortúnio, pois uma tal situação não tem sobre o leitor ou o espectador, através da piedade e do terror, um efeito trágico-catártico, mas antes aquela em que um homem superior, de bom carácter, passa, por um acidente imprevisto, da dita para a desdita. Só se sente piedade pela desdita de um homem de boa índole, não de má. Aí, a desdita não é desventura, mas justiça. No caso do *D. Carlos* é na terceira cena do primeiro acto que nos damos conta, mesmo que de forma indirecta, do erro ou do acidente que envolve o rei, precipitando-o, contra todo o ditame da justiça, na desdita. A cena passa-se num café entre políticos pertencentes aos partidos tradicionais do rotativismo liberal que se seguiu à Regeneração de 1851, que acusam o rei de rasgar a Carta, chamando-lhe "*monarca absoluto*". Carlos passa então, como o seu homónimo inglês executado em 1649, de rei a réu. O julgamento do rei e a sua passagem a réu (1969: 55), e de réu que previsivelmente será condenado por pecado contra a liberdade, pode ser encarado como o momento em que se dá a peripécia, deixando em aberto o desenlace, que se antevê catastrófico.

A necessidade de julgar o rei, segundo as leis então em vigor, por atentado contra a liberdade, constitui parece-nos a peripécia do drama de Pascoaes. Este tem como situação trágica de base o processo burguês movido ao rei em nome da nação. Os políticos cartistas, que se republicanizam na terceira cena do primeiro acto, desamparando o rei, não são apenas os agentes desse julgamento, mas personagens caracterizadas, dos quais é possível dizer que não são seres grosseiros e calculistas, mas antes patriotas que parecem movidos por aspirações sinceras de justiça e de amor à liberdade. O elemento cómico-burlesco, exemplar na *Pátria* de Junqueiro, é, sem equívoco, substituído no *D. Carlos* pelo elemento trágico. Mesmo os políticos, condenando o rei ao infortúnio, não são seres odiosos, impulsionados apenas por sentimentos de revindicta, mas personagens sérias e conscienciosas. Eles não são capazes de perdoarem ao rei e à rainha, mas expressam, porém, fidelidade a valores superiores como a Liberdade, a Lei e a Pátria, que não lhes parecem servir de trampolim para outros interesses mais mesquinhos e egoístas. O republicanismo será para eles uma outra forma de constitucionalismo, e o ódio ao rei uma outra forma de amar a nação. São, de qualquer modo, seres superiores, também eles tocados pelo princípio trágico.

A terceira cena termina com a voz do Alma, personagem que nos fora apresentada no Prólogo do poema, e que só fala ao longo dele em verso rimado. Isto contrasta com as suas restantes partes, todas elas em verso branco, com a excepção das intervenções finais, no quarto acto, de Leonor, uma aia da rainha Amélia. Também elas são em verso rimado. Tantos estas falas como as do Alma podem ser vistas como o elemento melódico do drama, ou o que dele sobreviveu em Pascoaes. Já se viu no Alma uma dramatização da própria voz do poeta, como aconteceu no trabalho de Maria Emília do Carmo Ricardo Marques (1956: 165). Parece-nos, contudo, que as relações de identidade entre o Alma e o autor empírico de texto se limitam ao gosto que ambos têm pelo verso lírico. Também já se pretendeu ver na personagem um equivalente possível do antigo coro da tragédia clássica (Mário Garcia, 1976: 150). Pensamos que esta ligação da personagem de Pascoaes como o coro clássico, apesar do elemento melódico que os une, está à partida obstruída pela intervenção lírica do Alma nada ter a ver, directamente, com a acção dramática que se desenrola em torno do rei de Portugal. No teatro trágico grego os corais faziam parte do todo e da acção. Assim, os procedimentos dramáticos de Pascoaes afastam-se neste capítulo o mais possível de Sófocles. A quarta e última cena do primeiro acto parece iniciar o desenlace do drama, pela proximidade de uma catástrofe quase iminente, a morte do rei. O drama de Pascoaes continua a mostrar-se dirigido pelo princípio trágico, quer dizer, o rei mostra-se disposto a enfrentar, corajosamente, o perigo. Não perde, por isso, a sua superioridade. A iminência do desenlace vai-se, porém, mostrar um logro, pois só na segunda cena do quarto acto ele virá a ter lugar. O que assim o difere são os dois actos intermédios, o segundo e o terceiro.

O segundo acto, constituído por três cenas, e maioritariamente por personagens que nada têm a ver com o primeiro, representa um corte radical com a expectativa De um desenlace iminente do nó. Se o primeiro dizia respeito ao rei, o segundo diz respeito à rainha e às personagens que a rodeiam. Lá nos aparecem, então, Amélia, esposa de Carlos, Leonor, sua aia, e Luís Filipe, príncipe herdeiro e namorado secreto de Leonor. Pergunta-se: porque razão uma nova trama de factos predendo-se não só com a rainha, mas com Luís Filipe? Decerto, também por fidelidade à História, onde Pascoaes foi buscar o seu mito. É que no Terreiro do Paço não morreu apenas o rei D. Carlos, morreu também o seu filho herdeiro, Luís Filipe (1887-1908). Neste sentido, quase se pode dizer que a história do herdeiro constitui um mito paralelo ao do rei, ou pelo menos um episódio autónomo, sem relação necessária e indispensável com o nó anterior. A trama de factos girando em torno de Carlos está toda ela assente na relação pessoal deste com Portugal, enquanto a de Luís Filipe move-se muito mais em torno do

amor deste por Leonor. Leonor metáfora de Portugal? É bem possível que sim. Para já intressa notar que esta segunda trama apresenta também personagens superiores, ou por força da sua sabedoria e experiência, como acontece com Amélia, rainha de Portugal, ou pela sua inocência, idealidade e coragem, como acontece com a jovem aia e o princípe herdeiro. Este último tem como modelo de temeridade e sonho o seu antepassado remoto Sebastião. Esta duplicação de tramas cria algum desconforto, pela extensão e superabundância de meios. De todo o segundo acto só a terceira cena, bastante mais curta que qualquer das outras duas, pode estabelecer um ténue elo de ligação com a trama girando em torno de Carlos. Nessa cena sabemos da prisão de António José de Almeida, considerada por um transeunte "*o maior crime dos tempos modernos*". O facto parece deste modo contribuir, peremptoriamente, para a inevitabilidade de um desfecho catastrófico. Mas, tal facto, concorre também para reafirmar aos nossos olhos que os homens que desejam a morte do rei não são simples brigões, mesquinhos e inferiores, mas homens bons, com sentimentos elevados, amando a Pátria e a Liberdade como valores sagrados. A morte do rei não é, para eles, um crime, mas um acto de justiça (1969: 87). Tais homens, que serão o braço da catástrofe, não nos são apresentados como criminosos, mas como homens que lutam pela justiça, uma justiça violenta e até sangrenta, mas justiça.

Mário Garcia quando comentou no seu estudo este poema dramático não pôde deixar de falar de uma "*Pátria que odeia e já não sabe amar*" (1976: 150), mas conviria sublinhar que o ódio movendo os que processam o rei é um ódio também amor, um ódio que a si próprio se caracteriza de santo. O autor textual empresta sempre aos republicanos sentimentos patrióticos e até heróicos, que fazem deles figuras que não podem ser qualificadas de inferiores e mesquinhas. Se elas têm um erro —que é o propósito vindicativo que as anima—, também o rei o tem, o de atentar contra a Carta e a liberdade. Daí nos parecer excessivo afirmar que este drama seja uma adesão unívoca à figura de Carlos. Também os republicanos, nos seus propósitos redentoramente revolucionários, são nele compreendidos, ainda que não, é verdade, nas suas intenções sanguinárias.

O terceiro acto, com quatro cenas, sendo a primeira delas muito extensa (1969: 91-98), torna a gorar a expectativa do desenlace. O que nele se apresenta é o seguimento da história de Luís Filipe, constituindo história paralela à de Carlos, com a sua própria economia textual, ou seja, o seu nó próprio, posto o desenlace coincida com o de Carlos. O *D. Carlos* de Pascoaes é também o *D. Luís Filipe*. As principais críticas que se têm tecido ao drama, a começar pela de Maria Emília do Carmo Ricardo Marques falando de "*abundância de figuras e de lugares*" e de "*ausência de economia*"(1956:

165), prendem-se, em nosso entender, com a duplicação da história no drama, quer dizer, a necessidade de desenvolver, paralelamente à história do protagonista, uma outra trama tendo por centro o príncipe herdeiro. Esta duplicação é sempre prejudicial ao desenlace do primeiro mito. E isto é assim, mesmo que se tenha em conta que a segunda história é bem urdida, tem fortes potencialidades dramáticas, está na origem de uma figura tão dramática como Leonor, talvez a mais conseguida de todo o drama, e o seu desenlace coincide com o da história de Carlos. A partir do momento em que Pascoaes decidiu adaptar ao seu poema a história do rei português assassinado em 1908 sem dela excluir o episódio da morte de Luís Filipe, a abundância de lugares e de figuras, a ausência de economia, que, porventura, justifica o carácter eminentemente poético e não teatral do drama que lhe encontrou Aguiar e Silva (1991: 613), eram inevitáveis. Pensamos, contudo, que tais atributos, traduzindo-se por um desenlace excessivamente esperado, não caucionam em absoluto a irrepresentabilidade do drama. O espectáculo teatral é uma arte autónoma, não dependente, em último grau, da obra poética escrita, o que levou, por exemplo, Tomaz Ribas a falar, a propósito do drama de Pascoaes, de "*falta de imaginação dos nossos encenadores*" (*Pascoaes — no Centenário do Nascimento*, 1980: 229-233).

A primeira cena do terceiro acto, muito longa, pois é quase tão longa como as outras três em conjunto, retoma o diálogo de Amélia e Leonor, um diálogo que ficara suspenso na primeira cena do segundo acto. O novo diálogo vem sublinhar, mais uma vez, os pressentimentos de catástrofe que se arrastam desde o primeiro acto. As intervenções do conde de Sabugosa, inferiorizando os republicanos (1969: 94), não surtem o efeito desejado, o de apaziguar o pânico. Sente-se que a agitação republicana está disposta a tomar formas cada vez mais violentas e desesperadas, atingindo o seu ponto apogístico quando o rei desembarca em Lisboa chegado do Alentejo. A segunda conversa de Amélia e de Leonor tem lugar a 31 de Janeiro de 1908, quer dizer, no dia anterior ao regicídio. O que, na verdade, concorre para a dinâmica do conflito dramático na cena em questão, como, de resto, em todo o acto terceiro, é a informação de que o rei chega a Lisboa no dia seguinte. Todo o acto gira em toro desta informação e dos receios que ela provoca. A informação é transmitida por telegrama ao conde de Sabugosa, que a passa à rainha. As três cenas do acto reforçam, por isso, a expectativa de um desfecho catastrófico para o drama, acentuando o carácter superior dos homens que irão sofrer as suas dolorosas consequências.

Quando o sacrifício é assumido voluntariamente porque não falar dos mitos teândricos, ou seja, daqueles em que Deus se fez homem? Na segunda cena do terceiro acto, o rei, então em Vila Viçosa, aceita a morte. Pressente-a e aceitei-a como um Deus a

aceitaria. O rei chega a encarar a sua morte como uma vitória sobre a Natureza, comparando-a com o sacrifício divino. Pode então pensar-se que ele chega a desejar a morte, pois vê nela o acto heróico que servirá para redimir o lugar; da generosidade do sacrifício nascerá um novo ser. Neste entendimento contraditório e cumplíce da morte reside, porventura, o caroço mais complexo e poético deste poema dramático de Pascoaes, quer dizer, o seu elemento inovadoramente catártico. Reforça-se com ele a ideia de que pela mão dos republicanos se cumpre um dos mais altos desígnios do Destino, o sacrifício teândrico. Este núcleo semântico do poema, suficientemente consistente para o ligar aos melhores lances da História das religiões, desenha-se ainda mais nítido com a última cena do terceiro acto, um monólogo de Carlos ante os retratos dos seus familiares mais directos e ainda de uma gravura de Afonso Henriques. A intertextualidade com a *Pátria* de Junqueiro (essa águia real alimentando-se de carne de rei, como diz o Carlos de Pascoaes) é evidente. Aí se reitera de novo aquilo que neste poema podemos designar como o criacionismo da cruz ou da morte, a morte redentora que traz nos ossos a alegria de novas estrelas.

O último acto do drama, a que se sucederá depois um curto Epílogo com uma única fala do Alma, é constituído por seis cenas, a última delas muito curta, com cinco versos, a desfigurada e demente voz da aia Leonor depois do assassínio de Carlos e Luís Filipe. O acto abre com uma cena inteiramente dedicada aos conjurados republicanos apostados em matar o rei e a sua família. Eles são a feição mais violenta dos políticos cartistas descontentes, que anteriormente tinham feito o processo sumário ao rei (Ac. I, Cn. III), e até dos transeuntes que afirmam que o ódio ao rei e aos Braganças não é um crime, mas uma forma de amor à Pátria. Os traços dos conjurados revolucionários, com a individualização muito marcada do Buiça e do Costa, duas personagens da História, não se afastam muito dos traços que anteriormente topámos nos políticos cartistas e nos populares anónimos e anti-brigantinos. Também os conspiradores não são simples criminosos, mas antes pessoas que se preocupam com a Pátria e com a Liberdade. Eles dizem amar valores superiores; nada nos faz duvidar das suas boas intenções, ainda que elas apareçam manchadas por sentimentos de vingança e acções sangrentas. Os conjurados, que são os juízes do rei transformados em verdugos, não perdem superioridade cívica. O próprio Buiça, marcado por um sentimento destrutivo que o instabiliza, não deixa de se apresentar como um bravo que fala do "*cumprimento heróico do dever*", e como um justiceiro. O objectivo da conjura não é o crime, mas antes a justiça (1969: 111), evidentemente com tudo o que esta tem de severidade e até de inclemência. O Buiça pode ter, no texto, um perfil complexo e até atormentadamente niilista, mas não tem, de modo nenhum, o delineamento característico do assassino de

delito comum. É um destruidor, mas é também um justiceiro, e, dalgum modo, um criador. Há nele a crueldade dos actos sanguinolentos, e a perversidade do carrasco, mas há também um sentido de libertação e de justiça, que o superioriza. O Costa é ainda mais marcadamente idealista. Eis algumas das suas palavras (1969: 111).

> "*Ser, uma vez, no mundo, à luz do sol,*
> *A Justiça ideal, com letra grande,*
> *Eis o que em verdade, me seduz!* "

Assassino e assassinado são aqui coniventes, como parece que já tinham sido no drama do Calvário; a madeira da figueira bem pode ser vista como solidária da da Cruz. Quem é vítima e quem é algoz? Aquele que quer morrer ou o que quer matar? Quem é criminoso? Judas ou Jesus? A conivência entre os dois parece ser a da sombra e a da luz. Um não pode ser sem o outro. A cumplicidade do carrasco e da vítima repete-se no episódio do regicídio. O rei quer morrer, os republicanos fazem-lhe a vontade. Eles, na verdade, são os adjutores de Carlos. A mão de Carlos é republicana, como a carabina do Buiça é monárquica. É porventura aqui que o drama encontra a sua inesperada liberdade.

A segunda cena do quarto acto começa com a informação da ocorrência da catástrofe no Terreiro do Paço. A informação é-nos dada por anónimos que passam no lugar, pouco depois da ocorrência. Os passantes dividem-se em dois grupos: o primeiro, onde se integra o Alma, condena o regicídio, o segundo, tão extenso como o primeiro, defende-o. A cena termina com uma nova informação, a da chacina dos conspiradores republicanos. A trama dos factos termina no dia seguinte a este desenlace, com o monólogo lírico de Leonor. Maria Emília do Carmo Ricardo Marques considera ser a segunda cena do quarto acto a mais espectacular do poema e a melhor arquitectada (1956: 169), talvez porque é nela que se dá, finalmente, o desenlace catastrófico do poema, esperado, pelo menos, desde a terceira cena do primeiro acto. O retardamento do desenlace deve-se, como vimos, à necessidade de entretecer uma história paralela à do protagonista. Neste sentido, o desfecho da situação é sucessivamente adiada ao longo de oito cenas não para retardar o conflito dramático, mas para dar consistência à intriga que envolve Luís Filipe. A propósito da catástrofe tal como ela tem lugar na cena do Terreiro do Paço, recordemos que a ideia de Aristóteles de catástrofe aponta para uma acção dolorosa (1452 *b* 9); Eudoro, no seu comentário, fala da raridade das mortes em cena. Também no *D. Carlos* não existem mortes em cena, mas apenas a sua informação. O mito teândrico não perde com isso brilho e eficácia. Pascoaes não

precisa das presentificações para dar lugar aos eventos. O seu saudosismo é hábil, espirituoso, furtivo. A verdadeira catástrofe do texto de Pascoaes não se centra assim no sangue e no seu horrível, mas nas muito mais insuportáveis dores dos que ficam vivos. Em Pascoaes, quem sofre a morte não são os que morrem, mas os que ficam vivos. A dor destes é, magistralmente, explorada nas quatro cenas que se seguem ao desenlace do Terreiro do Paço, especialmente quando põe em cena Leonor. A dor desta aparece marcada por estribilhos líricos, de efeito delirante, atravessando a terceira, quarta e sexta cenas. Esta última, muito curta, é ocupada em exclusivo por ela. A visibilidade da morte de Carlos e de Luís Filipe faz-se através de todas estas dores, delirantes, absurdas e quase grotescas.

Este sofrimento dos vivos faz-nos lembrar o *Édipo Rei* de Sófocles, poupando-nos a cena da morte de Jocasta e do suplício físico de Édipo. O que dói na peça do tragediógrafo grego não é nada de físico, mas tão só a dor moral do tebano depois de cego. Este sofrimento moral tem paralelo com o da família de Carlos e de Luís Filipe depois da morte de ambos. Amélia e Maria Pia, esposa e mãe de Carlos, expiam, no meio do vendaval, o arrefecimento dos mortos. São figuras repentinamente burlescas, que alguém retirou, precipitadamente, de um presépio de luxo para colocar diante de duas urnas. O espectáculo da morte enlouquece tanto como o do circo, mesmo provocando lágrimas e não gargalhadas. E, na loucura, o lume do riso confunde-se já à insensibilidade do choro. Leonor, amante de Luís Filipe, expia a saudade, uma saudade que tem em si, através do sofrimento, o mistério do desconhecido. É a vida além da morte.

2.3. Saudade e Catarse

As emoções dramáticas, purgativas e aperfeiçoadoras, são a finalidade do drama. No drama trágico tais emoções estão sobretudo centradas na piedade sentida ante aqueles que sofrem injustamente e no terror desse mesmo sofrimento. Hegel falou de uma terceira emoção, a da conciliação, onde haveria alívio e sabedoria. No *D. Carlos* as emoções dramáticas só têm lugar no último acto do poema, depois do seu desenlace. É verdade que o sofrimento do rei e da família real, colocados desde muito cedo na iminência de uma fatalidade, se arrasta desde a segunda cena do primeiro acto, mas tal sofrimento não chega para, livremente, desportilhar a torrente dos sentimentos catárticos, sempre contidos. Só com a catástrofe é que esses sentimentos se soltam emotivamente. E soltam-se, como vimos, não tanto devido à sangrenta visão de dois

cadáveres (quase) inocentes, mas pela intolerável observação do sofrimento de Amélia, Maria Pia e Leonor (esposa, mãe e amante), todas as três furiosamente enlouquecidas. Maria Pia grita num salão de Belém, "*Eu quero o meu menino... o meu menino.../ Eu quero o meu menino!*" (1969: 128). Este menino é Carlos, que lhe nasceu quando ela tinha dezasseis anos e lhe morreu, deixando-a inconsolável, aos sessenta e um. É Maria Pia que nos dá pena e nos aterroriza com a insustentável loucura que a degrada fisicamente (1969: 133). De um Trianom bucólico e feliz ela passa para um circo infernal de dor. O mesmo se passa com Amélia, atravessando, cega e silenciosa, as salas do paço de Belém, amparada por duas aias. Tudo o que dela sabemos é essa cega afasia e esse desfalecimento dos sentidos, mas eles valem todos os lamentos possíveis. Os sentimentos catárticos intensificam-se.

Resta-nos falar de Leonor e do que ela nos inspira. Leonor enlouquece também de dor, uma dor moral, psíquica, interior. Ela canta, assim, em voz fraca e consumida, nesses mesmos magoados salões de Belém, a sua tristeza de luz. É um belo canto de Outono, um outro noivado do sepulcro, que muito tem a ver com o sumptuoso lirismo negro de livros como *Sempre, Terra Proibida* (versões posteriores a 1915), ou de *Vida Etérea* (A. Cândido Franco, 1994). Teixeira de Pascoaes chegou a publicá-lo em separado. Trata-se de poema de quatro estrofes, cada uma delas com cinco versos, misturando decassílabos com hexassílabos. O pranto é marcado pelo seguinte estribilho: "*É ele, é ele, é ele! Que eu morri!*" Condensa-se nesse verso todo o delírio niilistamente saudosista de Leonor depois da morte de Luís Filipe. Saudosismo niilista? Sim, saudosismo destrutivamente criador, passando por cima de cadávares para reconstruir delirantemente a vida. O amor ama a vida, a saudade vai mais longe, amando com a vida a morte. Leonor não acredita na morte de Luís Filipe, e julga ela própria ter morrido em seu lugar. É o teandrismo saudoso ou o sacrifício feminino. Um vivo pensa-se morto para dar vida a um morto. Morte fictícia? Ressurreição simbólica? Sim, se percebermos que toda essa aura de significação absurda e contraditória enraiza num dispositivo retórico, de tipo antitético. A antítese da morte e da vida exprime de novo a complexidade da Vida, tal como o ateoteísmo exprimia a complexidade de Deus. É a saudade que volta a estar em causa (3). Ao contrário de Amélia e de Maria Pia, que vivem a tragédia do Terreiro do Paço de forma penosa mas esperada, Leonor tem um arremesso inopinado. É a loucura criadora da saudade, ou a sua aniquilação funda e redentora. Enquanto Amélia e Maria Pia aceitam a morte de Carlos, Leonor não aceita a de Luís Filipe. Aniquila-se a ela mesma para, assim, lhe dar vida. O que resulta desta vivência saudosa da calamidade é então a morte dos vivos e a ressureição dos mortos.

A lógica absurda da saudade vem criar aqui algum incómodo. Ela altera os próprios dados do regicídio. Do ponto de vista de Leonor, este nem sequer existiu, o que aconteceu foi a sua própria morte. O eu era, por meio do amor, o ele? Quando o outro morre, eu também morro? Sim, decerto que sim. Mas, isso não parece chegar para ele viver. A saudade é sempre alguma coisa mais que o amor. Se neste há destruição e criação, naquela há anulação serena. Todo o amor é então saudade, já que nenhum amor se satisfaz em si mesmo? Isso não impede que Leonor não seja Julieta, sendo mais que ela. Ora uma tal experiência saudosa da desgraça não pode, de maneira nenhuma, proporcionar as mesmas emoções de vivências quase opostas. Percebe-se que se sinta piedade quando se sofre com tristeza. Mas, como sentir piedade quando se sofre com alegria, como é o caso de Leonor? De facto, como sentir piedade ou terror por dois seres que não chegaram a morrer? E como sentir piedade por Leonor, se ela própria comete o milagre de os ressuscitar? Mais que piedade ou repulsa, Leonor merece-nos algum espanto e muita admiração. Como não, quando uma das damas do paço, assistindo ao delírio de Leonor, deixa escapar esta coisa extraordinária (1969: 136):

"*Prodígios da loucura! Mata os vivos*
E restitue à vida os que morreram.
Tudo se transfigura, por encanto,
Diante dos seus olhos, que despedem
Relâmpagos de sombra e de pavor! "

Enquanto a loucura de Amélia e de Maria Pia é burlesca, a de Leonor é prodigiosa, revolve os mundos, exuma os mortos, dando-lhes nova vida. Não se estranhe, então, que seja nela que resida a mais interessante vivência do desenlace trágico. Apresenta-se também nela a mais conseguida emoção dramática de todo o poema. Trata-se de um sentimento harmonioso e cúmplice, que nasce do facto de vislumbrarmos, no meio da morte e do sofrimento da loucura, Luís Filipe vivo. Esse sentimento não põe, assim, de parte a piedade e até um certo terror, aquele que advém de sabermos a vida plantada na tenebrosa sorte de Leonor. Parece um sentimento tão contraditório como aquele que vive no drama Leonor. O dela é o da saudade, vivência desencontrada e extravagante da catástrofe; o nosso é o da surpresa da conciliação. Não negamos que haja dor e sofrimento na saudade de Leonor, mas entrevemos nela um lampejo de alegria, que é muito mais que esperança e justiça. Porquê esperar se a vida já foi restituída a Luís Filipe? A saudade de Leonor é restituição à vida dos que a perderam, mesmo que para isso seja preciso plantar a vida nas trevas da morte. Na

saudade é preciso que Orfeu morra para que Eurídice ascenda ao mundo dos vivos, ou melhor, para que Orfeu a dê como viva. Na saudade toda a ascenção e todo o progresso perdem a sua razão de ser. Deste modo, o sentimento que sentimos ante a experiência de Leonor excede a vivência dos sentimentos dramáticos mais clássicos. Supera-se nele, ou com ele, os conflitos da vida real. A saudade de Leonor vislumbra resolver a própria dificuldade central do regicídio, a da morte, afinal a dificuldade central de tudo. Não podemos deixar de pensar, então, que os prodígios da saudade marcam avanço neste poema de Pascoaes sobre outras formas de viver a catarse dramática. É com eles que nós contemplamos, aliviados e surpresos, a virtude eterna, que acalma os terrores da morte e nos restitui uma certeza para além de todas as certezas, feita de vazio e suspensão. Que dizer, depois de se ter visto que são ambas —vida e morte— a mesma coisa, o mesmo nada?

O interesse deste poema dramático de Teixeira de Pascoaes encontra-se muito nesta forma particular de viver a morte, neste teandrismo lunar que morre a morte para viver a vida. Já Mário Garcia viu na saudade de Leonor o caroço dramático mais consistente deste poema (1976: 151). Teandrismo lunar? Sim, morrer a morte para viver a vida, ou, de outro modo, despir a nudez da noite. Não foi isso ainda que encontrámos em *O Doido e a Morte*? Não era lá que a seiva se descobria nos enregelados ossos da Morte? E o fermento disso não era ainda a loucura? E agora a saudade que é senão uma forma de loucura, porventura a sua forma extrema, criadora? Se pensarmos que o sabermos tudo isto diz respeito a uma figura como Leonor, e que esta só existe devido à intriga tecida em torno de Luís Filipe, acabamos por encontrar, então, uma excelente justificação —ou, pelo menos, uma séria atenuante— para a tão falada superabundância de meios do poema.

2.4. O Não-teatro

Chamamos de novo a atenção para a intensa e muito completa situação dramático-trágica, ou tão só dramática, do *D. Carlos* de Pascoaes. Esta história foi encontrada, como acontece no *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, por fortuna e não por invenção. Curiosamente, a relação do poema de Pascoaes com o poema de Garrett não se limita a cada um dos dramas extrair da História portuguesa a trama das acções trágicas, vai mais longe. Há um paralelo de tragicidade que os dois mitos escolhidos têm enquanto factos históricos. No *Frei Luís de Sousa*, com um D. João de Portugal isotópico de um D. Sebastião, temos os mortos que regressam para devorar os vivos,

enquanto no *D. Carlos* temos os vivos arrancando os mortos à morte. O poema de Garrett parece, no entanto, ter uma intensidade trágica que o de Pascoaes não tem. A catástrofe de Manuel de Sousa e de Maria de Vilhena é quase tão pungente como a de Jocasta e a de Édipo. Não há, e dificilmente pode haver, um drama em língua portuguesa que consiga um efeito trágico tão perturbante como o que se sente no de Garrett quando o romeiro diz "*Ninguém*". Reconhecimento e catástrofe coincidem aí. Mas efeito trágico não é necessariamente efeito dramático, no sentido que aqui lhe damos. A vivência conciliatória da catástrofe dá ao *D. Carlos* uma índole nova, uma propensão muito mais indeterminada, para além do cómico e do trágico. Essa tendência é não só a sua própria dramaticidade como aquilo que, tendo em conta o predomínio da palavra sobre a cena, podemos chamar o não-teatro deste "teatro".

Daí que um texto como *D. Carlos* seja saudosista não porque o seu autor o tenha querido qualificar como tal, mas porque dispositivos semântico-estilísticos do texto apontam nesse sentido. Poesia e saudade podem coincidir, dando imprevista liberdade ao drama.

Notas

1. A propósito das relações pessoais de Teixeira de Pascoaes com o regicídio vale a pena lembrar que o Poeta participou nos trabalhos da Maçonaria, tal como outros dos seus amigos desta mesma época, especialmente Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão. Oliveira Marques no *Dicionário da Maçonaria Portuguesa* (vol. II, 1986) dedica-lhe verbete. Diz que Pascoaes foi iniciado em 1905 num Triângulo de Amarante com o nome de Gogol. Na altura do regicídio Pascoaes era então mação, o que não tem, porém, do nosso ponto de vista, uma importância excessiva. A Maçonaria nunca terá interessado Pascoaes como clube de actividades conspiratórias, mas antes como escola simbólica. Os significados do velho esoterismo maçónico parecem pertinentes para ler trechos da obra de Pascoaes, incluindo o *D. Carlos*. Será que o homicídio de Carlos não tem paralelo com o de Hiram? Aceitamos que não há transparência fiel e absoluta entre ambos os enredos, mas há possibilidade de estabelecer entre eles fortes relações de significação. Os mitemas essenciais parecem ser os mesmos. É verdade que Hiram é morto por uma tríade inferior —Inveja, Cobardia e Superstição—, enquanto Carlos é morto por motivos mais elevados, amor da Pátria e da Liberdade. Os destinos de ambos, porém, equivalem-se. Carlos, melhor, Luís Filipe ressuscita na alma de Leonor, como Hiram na Acácia e depois na alma dos Mestres. O mito de Hiram pode ainda ser aproximado ao de Osíris, ao de Adónis e ao de Jesus, todos eles mitos solares mitraístas e sacrificiais, com forte vertente palingenética. Por outro lado, a ligação de Leonor com Isis e Maria é quase também transparente. A

demanda regeneradora de Isis não é afinal a de Leonor (uma Leonor-Eleonor)? Não haverá dentro desta um outro Nilo onde o Homem se perde e se procura?

2. Foi o sentido escandaloso de imoralidade que os poetas trágicos gregos pretenderam extrair da História que chocou o Platão de *A República*, aquele que condenou os poetas, e muito particularmente os poetas trágico-miméticos. Escapou-lhe o efeito purgativo da imitação dramática, a que só Aristóteles prestaria, pouco depois, atenção.

3. E a saudade, ao contrário do que possa parecer, nunca deixou de estar em causa naquilo que temos vindo a dizer desde o princípio deste trabalho. A saudade só é um chavão para os seus detractores (ou então para os seus defensores). A narrativa de Pascoaes, excluindo evidentemente os longos poemas narrativos em verso de 1911 e 1912, parece não dizer respeito à saudade. O poeta nunca fala explicitamente dela. Puro engano. Para Pascoaes, a saudade não precisa de ter necessariamente uma visibilidade ostensiva. Dir-se-á que Pascoaes não é a favor nem contra ela. Ele desreferencializa-a, neutralizando as posições em torno dela. A saudade não é (apenas) um tema nomeado pela escrita, uma referência estável, mas inócua. Pode também ser, e com muito mais perigo, um dispositivo retórico de encadeamento de significações contraditórias ou aniquiladoras, onde se destaca a sintaxe pós-ontologista do "quase" de *Santo Agostinho* (as coisas não são nem deixam de ser, quase são e quase não são) e o ateoteísmo de *Duplo Passeio*. A saudade é aqui muito mais intersticial e furtiva, ao mesmo tempo que é muito mais presente (sem, porém, o estar). O pensamento do "quase", marcando a saudade, é um pensamento do neutro, ou seja, do nem um nem outro (*ne uter*), neste caso, nem a favor nem contra, nem ser nem não-ser. Mais do que uma síntese, a saudade aparece aqui, no exterior do apertado círculo ontológico, como uma anulação dos contrários.

Assinale-se que o "ser quase" liga-se ao Deus sem Deus de que falou Albert Vigoleis Thelen (o "*gottlose Gott von Pascoaes*", 1992: 838), mas liga-se também ao amor de toda a ausência e à ausência de todo o amor da saudade. O nada que aqui se intromete não é metafísico, é místico. Será que esta mística ateológica, tal como foi formulada pelo ateoteísmo, recusando virulentamente toda a ciência e todo o conhecimento de Deus, não é, afinal, a última e a mais poderosa epifania da saudade na literatura de Pascoaes? E a saudade não foi ela, nos tempos liricizantes da "Elegia" de *Vida Etérea*, a primeira (e quem sabe se a mais forte) experiência do ser sem ser, quer dizer, do Deus ateu?

3. GROTESCO E SUBLIME NA SEGUNDA VINDA

A segunda obra dramática de Pascoaes, *Jesus Cristo em Lisboa*, foi escrita de parçaria com Raul Brandão (1). Pascoaes e Brandão pensaram ainda escrever pelo menos duas outras obras dramáticas. Uma delas chegou a ter título, *Regresso do Encoberto* (*Correspondência*, 1995: 157). Nenhum dos dois poemas chegou, no entanto, a ser escrito, apesar de ter havido rascunhos, segundo se depreende de uma carta de Pascoaes a Brandão com a data de 16 de Novembro de 1926. Pascoaes não voltou a escrever dramas, preferindo iniciar, pouco depois do *Jesus Cristo em Lisboa*, uma portentosa literatura narrativa.

3.1. A Data do Texto

A data de publicação do texto escrito com Brandão tem constituído um problema. A primeira edição não tem data de publicação. Dessa edição disse Álvaro Bordalo: " *Do* Jesus Cristo em Lisboa, *que não teve senão uma edição, temos visto exemplares que ostentam no frontispício os dizeres de 2ª edição...*" (1950: 6). Bordalo —o primeiro a elaborar com seriedade e rigor uma ficha bibliográfica de Teixeira de Pascoaes— deu o texto como publicado em 1924 (1950: 4). Pascoaes, vivo ainda, não corrigiu essa data em nenhuma publicação sua posterior, e algumas foram. De qualquer modo, são raríssimas, antes ou depois, as suas referências ao texto. A data avançada por Álvaro Bordalo justifica decerto que Mário Garcia a confirme, quer na bibliografia final do seu trabalho, quer ainda no corpo do estudo (1976: 206-209). O mesmo acontece com o trabalho de Maria das Graças Moreira de Sá que por duas vezes dá o livro como estampado em 1924 (1992: 41, 314). Também Jacinto do Prado Coelho, fiado decerto em Álvaro Bordalo, adianta a mesma data para a publicação do livro (*OCTP*, I, 1965: 73). A

data não tem, contudo, sido absolutamente consensual. Alfredo Margarido no seu estudo, outra das fontes dos estudos da literatura de Pascoaes, dá o livro como publicado em 1926, mesmo mostrando conhecer a ficha de Bordalo. Outros autores apresentam ainda a data de 1927 como sendo a da sua publicação. É o caso de Joaquim Pedro de Andrade (1963: 212), de Guilherme de Castilho (1978: 419), de Luiz Francisco Rebelo (1979: 39), de Tomás Ribas (1980: 232), de José Manuel de Vasconcelos (1984: 9), de Anrique Paço d'Arcos (1993: 263) e de Jorge Coutinho (1995: 472).

Das três datas até hoje adiantadas para a obra de Brandão e Pascoaes parece-nos que a de 1927 é a data certa. A publicação da *Correspondência* entre Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes veio revelar a impossibilidade do livro ter sido publicado quer em 1924, quer em 1926. Uma carta de 4 de Novembro de 1926, assinada por Pascoaes, veio mostrar que nessa altura os dois escritores ainda estavam em plena laboração da obra. Esta carta de Pascoaes é reforçada, pouco depois, por uma outra de Brandão, de 9 de Dezembro de 1926, em que autor de *Húmus* se propõe acrescentar um quadro ao texto, desbastando os outros. Por carta de 21 de Fevereiro de 1927 (1995: 159-160) ficamos a saber que só, então, os dois escritores estão a rever provas. Em 27 de Novembro do mesmo ano Raul Brandão anuncia a Pascoaes estar ainda com a revisão de provas. O atraso com estas deveu-se, como também ficamos a saber pela correspondência dos dois, ao falhanço de várias tentativas de encenação do texto. Portanto, só depois de Novembro de 1927 o *Jesus Cristo em Lisboa* foi publicado. Em Janeiro de 1928 estalou uma polémica com a publicação do livro. Joaquim Manso escreve um artigo no *Diário de Lisboa* sobre o livro (23. 1. 1928), logo seguido por um outro, anónimo e muito mais violento, no jornal *A Voz* (24. 1. 1928). Podemos pois concluir que o livro foi publicado, sem margem de dúvida, entre o princípio de Dezembro de 1927 e o fim de Janeiro de 1928. É de aceitar, por isso, a data de 1927 para a publicação do texto.

3.2. Duplas Relações

As relações de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes foram sempre de mútua e reverente admiração, mesmo que tenham começado relativamente tarde. Só, com efeito, em 1914, quando Brandão tem já quarenta e sete anos e Pascoaes trinta e sete, essas relações se estabeleceram. A correspondência entre os dois escritores só começa, ao que se sabe, em Março de 1914 (1995: 45-46); também a primeira referência pública de um deles ao outro só tem lugar nesse ano. Pertenceu essa referência a Pascoaes, na última recensão bibliográfica que publicou na revista *A Águia* (II S., nº31). Afirma

nela: "El-Rei Junot *é simplesmente uma obra de génio.*" Pouco depois, a 20 de Julho de 1914, Pascoaes reitera, em carta pessoal, a sua admiração pela literatura de Brandão, agora no seu conjunto. "*Estou sinceramente convencido de que o seu espírito é único e excepcional, com um poder de visão dramática difícil de encontrar, em qualquer literatura.*" (1995: 48). Onze anos depois, em carta a Anrique Paço d'Arcos, datada de 5 de Novembro de 1925, Pascoaes voltará a reafirmar a indeclinável admiração pela literatura de Brandão. "*Raul Brandão é mais do que um grande escritor, é um homem de génio. Pelo menos é aquele que eu considero maior e que eu mais admiro.*" (1993: 40). Aquando da morte do autor de *A Farsa*, ocorrida em 1930, Pascoaes, numa carta a sua irmã Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos (1971: 150-151), apelidará Brandão do maior escritor de Portugal. A estas expressões de admiração é preciso acrescentar os admiráveis parágrafos que Pascoaes dedicou à prosa de Brandão em *Os Poetas Lusíadas* (1919: 220-231), considerando-o prosador sublime, ao lado de Camilo, Oliveira Martins e Fialho.

A consideração de Brandão por Pascoaes não foi menor. Existem os documentos necessários à fundamentação de uma tal asserção, apesar da opinião contrária de Guilherme de Castilho, biógrafo de Brandão (1978: 421). Aluda-se, em primeiro lugar, a uma recensão a *O Bailado* assinada por Raul Brandão (R. B.), num dos primeiros números da *Seara Nova*. É ocasião privilegiada de se saber o que o autor de *Húmus* pensava de Pascoaes, posto que de um Pascoaes muito especial, se pensarmos que *O Bailado* é o mais brandoniano dos livros de Pascoaes. Brandão nesse curto exame chama ao texto de 1921 "*admirável livro em prosa*", considerando ainda a sua obra de poeta —quer dizer, a sua obra em verso (cf. Supra, "Introdução")— como "*extraordinária*" (in *Seara Nova*, nº6, 14. 1. 1922, p. 166). Nessa mesma nótula adianta ainda Brandão sobre a literatura de Pascoaes: "*Nenhum outro poeta português tem como ele o sentido trágico da vida.*" Não foi esta a única vez que o autor de *Os Pobres* se pronunciou sobre a literatura de Pascoaes. Voltou a fazê-lo, pelo menos, mais uma vez, e de novo na revista *Seara Nova*. Foi isso em nótula crítica, vinda a lume dois anos depois. Tratou nela Brandão de três livros de Pascoaes, duas reedições —*Regresso ao Paraíso* (2ª ed., 1923) e *Sempre* (4ª ed., 1923)— e uma novidade, *A Nossa Fome* (1923). Nessa recensão Brandão declarou, sem constrangimentos, o alto conceito em que tinha a obra do seu confrade. Diz ele a dado passo: "*Teixeira de Pascoaes é hoje, no nosso entender, o maior poeta da sua geração —íntimo, profundo, admirável.*" (in *Seara Nova*, nº 23, Maio de 1923, p. 196). Nesse mesmo escrito, considera a prosa de Pascoaes cheia de relâmpagos. A estes dois testemunhos públicos, é preciso somar o que foi recentemente revelado pela publicação do volume da *Correspondência* entre os dois.

Brandão manifesta, por variadas vezes, admiração profunda pela literatura do seu contemporâneo. A sua melhor expressão está, porém, no interesse que manifestou em escrever um livro com Pascoaes. Vejam-se estas palavras de Brandão: "*Tenho o maior empenho em fazer consigo um trabalho de colaboração, para deixar o meu nome unido ao seu.*" (1995: 153-154). Que maior prova de estima literária?

3.3. Fronteiras da Co-autoria

Num trabalho feito a quatro mãos desde cedo se colocou o problema de se saber qual o grau de participação de cada um dos escritores. As opiniões divergiram, se bem que a maior parte dos comentadores se tenha inclinado a dar a Brandão a parte mais significativa da sua realização. Estiveram neste último caso Maria Emília do Carmo Ricardo Marques (1956: 160), que foi decerto a primeira a atribuir a Brandão a principal responsabilidade do texto, João Pedro de Andrade (1963: 218), Luiz Francisco Rebelo (1978: 15), Guilherme de Castilho (1979: 421) e José Manuel de Vasconcelos (1984: 11). Defendendo a tese contrária, a da maior participação de Pascoaes no texto, vejam-se Alfredo Margarido (1961: 189-206) e Tomás Ribas (1980: 233). A tese da responsabilização de Brandão pelo texto é hoje assumida como facto comprovado. José Manuel de Vasconcelos, por exemplo, diz: "*Está hoje definitivamente assente que a colaboração de Pascoaes não teria ido além da redacção do quinto quadro e, mesmo assim, já depois da conclusão do trabalho por Raul Brandão.*" (1984: 11).

A recente publicação da correspondência entre os dois escritores mostra esta asserção como precipitada. O que ressalta da epistolografia dos dois não é a irresponsabilização de Pascoaes, mas uma colaboração muito mais apertada entre eles. Cartas como as de 28 de Setembro, de 6 de Outubro ou de 27 de Outubro, todas do ano de 1926, mostram que a colaboração foi por ambos procurada. A partir delas, é muito difícil dizer o que pertence a um ou a outro. A própria carta de 28 de Outubro de 1926, de Pascoaes, que tem servido, desde Guilherme de Castilho, para defender a tese da preponderância de Brandão, pode, afinal, ser lida como um ponto a favor de uma co-autoria muito mais cerrada. As palavras de Pascoaes dessa carta podem ser entendidas como um eufemismo, sobretudo aquelas em que Pascoaes diz a Brandão "*a Peça está concluída. O que eu lhe acrescentar, será apenas para, dalguma maneira, justificar o meu nome ao lado do seu Nome.*" (1995: 154-155). A *Correspondência* entre os dois escritores está cheia de eufemismos deste tipo. Nenhum deles reconhece valor ao que faz, tratando constantemente de insignificantes as coisas que escreveu. Não admira,

então, que Pascoaes diga a Brandão que foi este a concluir o texto. Só que uma tal afirmação não é para ser levada à letra. Mesmo que Pascoaes só tivesse trabalhado no texto entre Outubro e Novembro de 1926, trabalhou nele o suficiente para lhe dar feição pessoal, desbastando, polindo e individualizando o que Brandão já então escrevera. Não há razões sérias para duvidar deste trabalho de ensamblador, que nos leva a admitir que o texto de 1927 tanto pertence a Brandão como a Pascoaes. Mesmo as passagens que começaram por pertencer a um dos escritores acabaram depois por dizer respeito aos dois. O labor de emalhe e de embute de cada um eles parece ter sido demasiado meticuloso para assim não ser.

A publicação, também recente, de um novo epistolário de Pascoaes, *Uma Amizade. Cartas de Pascoaes a Anrique Paço d'Arcos* (1993), veio dar mais uma pedra para este edifício. As cartas de Pascoaes a Anrique vão de 4 de Junho de 1924 a 25 de Janeiro de 1932; sete delas dizem respeito ao ano de 1926. Uma destas, de Outubro, parece-nos dar contributo estimável para abalar a tese da indiscutível primazia de Brandão na feitura da obra, apontando antes para uma repartição equitativa do trabalho. Diz Pascoaes: "*O Raul Brandão vai, na segunda-feira, para o Alto. Chegámos hoje ao fim do último acto. Agora vou trabalhar sozinho na peça. Depois trabalhará ele ainda. Depois irá à cena, em Lisboa, talvez este Inverno.*" (1993: 56). O autor do *Sempre* não diz que Brandão chegou ao fim do último acto, mas que ambos chegaram. Há aqui muito mais trabalho colectivo do que se tem pensado até hoje. Em Dezembro do mesmo ano, Brandão sentindo ainda necessidade de mexer no texto tem o cuidado de dizer: "*(...) acresce que eu não quero mexer nisto sem o ter aqui a meu lado. Venha logo que possa!*" (1995: 159). É difícil depois disto manter a ideia de que *O Jesus Cristo em Lisboa* é o resultado de um ou de dois monólogos (2). Mais que justaposição de partes individuais, maiores ou menores, a obra parece-nos um texto colectivo, até quando os processos de um mais se podem evidenciar. Mesmo aí, não deixamos de sentir a presença dialogante do outro.

3.4. O Espectáculo Cénico

O texto de Brandão e Pascoaes parece que foi escrito, como se pode ver a partir da *Correspondência* entre os dois, pensando não apenas na obra poética, mas também no espectáculo cénico. O teatro do não-teatro parece ter neste texto uma importância muito maior que no texto de 1925. Para isso, ambos escritores procuraram interessar empresários teatrais. As cartas de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes da parte final de

1926 e do princípio de 1927 testemunham bem esses esforços, frustados pelo parecer negativo de Gustavo Matos Sequeira, comissário do governo junto do Teatro Nacional. A carta de Pascoaes de 26 de Fevereiro de 1927 é, a esse propósito, elucidativa. À luz dessa correspondência não podemos deixar de tomar como equívoca a afirmacão de Maria José Teixeira de Vasconcelos, sobrinha de Pascoaes e sua estudiosa, de que o texto foi estreado no Teatro D. Maria em Janeiro de 1927 (1993: 74). Trata-se sem dúvida de engano, com razão de ser talvez numa carta de Pascoaes a sua irmã Maria da Glória (1971: 143), datando de Janeiro de 1927. Escrevendo de Lisboa, Pascoaes diz aí ter saudades do seu fogão aldeão; só o drama entregue ao Dona Maria o prende a Lisboa. O texto foi, com efeito, entregue ao Teatro Nacional em fins de Dezembro de 1926 ou em princípios de Janeiro de 1927. Não se destinava, porém, a ser imediatamente representado, mas tão só avaliado. Foi-o pouco depois pelo comissário Gustavo Matos Sequeira, que deu sobre ele opinião desfavorável. Há carta de Pascoaes a Brandão transmitindo o fundamento desse desapreço (1995: 160).

A favor da tese da representação do texto em Janeiro de 1927 no Teatro Nacional pode ainda alegar-se a nota do jornal *A Voz* (24.1.1927) já referida. Aí se diz que a representação da peça foi proibida pela polícia. Cremos tratar-se de engano, ou então a proibição foi simplesmente aquela censura que Matos Sequeira fez ao texto, censura muito mais política que literária. A notícia de *A Voz* foi já comentada por Luiz Francisco Rebelo. Segundo ele, não é digna de crédito, não aparecendo confirmada em mais lado nenhum. A opinião de que o texto não foi passado ao palco parece ser comum a todos aqueles que se interessaram pela dramaturgia de Pascoaes: João Pedro de Andrade (1963: 213) e Guilherme de Castilho. Tomás Ribas é da mesma opinião (1980: 213). Luiz Francisco Rebelo no seu trabalho de 1978, "Pascoaes e o Teatro", ainda diz que nenhuma das obras dramáticas de Pascoaes foram até então encenadas. Acrescentou, porém, ao texto uma nota onde informa que já com o artigo escrito a tragicomédia de Brandão e Pascoaes foi escolhida para ser levada à cena. A versão cénica do texto não parece ser do seu agrado (1978: 20), dizendo que ela agravou as limitições cénicas que já se faziam sentir no texto. A adaptação da obra poética foi feita por dois poetas, Mendes de Carvalho e Alexandre O'Neill, o que pode ter acentuado o seu valor poético em detrimento do cénico. Luiz Francisco Rebelo chega mesmo a dizer que Mendes de Carvalho e O'Neill reescreveram o texto de Brandão e Pascoaes (1984: 106).

Não temos elementos para apreciar o espectáculo cénico do texto que nos ocupa, nem talvez isso interesse muito numa obra que se propõe tratar da literatura de Teixeira de Pascoaes. Mais que o teatro, o que nos interessa aqui é o texto dramático enquanto poema ou texto literário, quer dizer, enquanto não-teatro. Do teatro de

Pascoaes, o que nos importa é este último. Tudo o que quisémos não foi, por isso, falar do espectáculo cénico, mas antes deixar alguns elementos avulsos sobre a realização teatral do poema de Brandão e Pascoaes.

3.5. Género e Representação

Antes de passarmos à abordagem da história de *Jesus Cristo em Lisboa* não é despiciendo atentar na designação de "*tragicomédia em sete quadros*" que o título do texto de Brandão e Pascoaes traz por baixo, em jeito de subtítulo. Recapitulemos então o que, de algum modo, já dissémos. Aristóteles, interessado sobretudo pela tragédia, falou também da comédia, que aceitou como género da poesia dramática. Tragédia e comédia distinguem-se para ele pela imitação de homens superiores ou de inferiores (1448 *a* 16). Aceitando que o princípio que agia nos dois géneros era diferente, o autor da *Poética* aceita, no entanto, uma designação modal para ambos. Essa designação foi a de drama (1448 *a* 19 e 29). Ademais, Aristóteles aceitou a coexistência primitiva da tragédia com elementos cómicos (1449 *a* 19). Para ele, a tragédia tem a sua origem num "*elemento satírico*"; a separação dos dois géneros só se faz, assim, com a evolução das primeiras representações dramáticas. Hegel, que valorizou a conciliação da comédia e da tragédia, não deixa de, por sua vez, considerar o elemento catártico do cómico, quando o distinguiu do riso. Para Hegel, o riso é inferior ao cómico, onde a tragédia primitiva também tem a sua raiz. Diz ele que o cómico se caracteriza pelo bom humor e pela capacidade do homem se elevar acima da contradição (1980: 328). Não deve admirar que a valorização do cómico levasse à valoração de dramas em que o cómico tinha lugar junto ao trágico. Esses dramas eram as tragicomédias, que remontavam às comédias satíricas dos antigos (1980: 331). Segundo Hegel, o drama moderno caracterizava-se por uma nova combinação dos princípios dramáticos. Esse novo acordo não era apenas a justaposição dos dois princípios antigos, mas a acção neutralizante de um sobre outro. A emoção dramática deixava, agora, de ser a piedade ou o terror, para passar a ser a conciliação, a "*cessação da luta*" (1980: 332), de que lobrigámos o rosto na figura, moderna e modelar, de Leonor. Leonor chega, contudo, à conciliação através da desgraça e da infelicidade, não do cómico.

A primeira combinação do trágico e do cómico encontra-se, porventura, no drama de Plauto *Anfitrião*, que conta a história de Júpiter e Alcmena. A propósito de Plauto e da tragicomédia, não é escusado assinalar que Pascoaes, na época da elaboração do *Jesus Cristo em Lisboa*, mostra conhecer as obras dramáticas de Plauto e

de Molière. Sabemos isto através de uma carta do autor a Anrique Paço d'Arcos (1993: 49). O interesse que Pascoaes manifesta pelas figuras da comédia moderna não pode, parece-nos, ser desligado da concepção da tragicomédia. Esta em Brandão e Pascoaes ou é uma comédia que subtiliza o torpe e o ridículo, exigindo mais que a inocência, ou é uma tragédia em que as categorias do cómico estiolam os requesitos de seriedade e elevação. A tragicomédia em Brandão e Pascoaes pode, deste modo, ser vista ou como uma comédia em que a máscara tem expressão de dor, ou como uma tragédia com elocução grotesco-satírica. Estas simetrias antitéticas não conseguem, porém, dizer tudo. Alguma coisa se perde nestes cruzamentos, que indicam tão só a complexidade desta literatura, e até a sua dificuldade, sem nos chegarem a dizer a sua mais-valia. O *Jesus Cristo em Lisboa* parece apontar para a dramatização grotesca de um agente superior, desgastando alguma da sua seriedade a favor da sátira, mas deixa sempre em aberto a metamorfose de outra coisa. A tragicomédia, como género, não parece chegar para surpreender esta sobra, mínima mas infinita. A representação é aí, eternamente, excedentária.

3.6. Trama de Factos e suas Associações

A trama dos acontecimentos é, no texto de 1927, sumariamente, a seguinte: Jesus Cristo decide vir segunda vez à Terra pregar entre os homens, escolhendo desta vez Portugal, e em especial Lisboa. É, novamente, mal recebido (três primeiros quadros), acabando por ser julgado e condenado, desta vez em Conselho de Ministros no Terreiro do Paço (quadro quarto). É preso numa igreja (quadro quinto) e, finalmente, crucificado no Terreiro do Paço (quadro sexto). O sétimo e último quadro mostra um Jesus Cristo ressuscitado, disposto a abandonar a Terra, desanimado com os homens. As últimas linhas do texto, relatando o encontro de Jesus com duas crianças, apontam, porém, para um horizonte superando o desânimo e a espera. O fio condutor da história, com painéis muito desencontrados, indo desde espaços bucólico-rurais a espaços urbanos diversificados, é a figura de Jesus. O que sustém esta figura são as peripécias que acontecem em torno da sua segunda vinda, de novo um facto histórico ou um mito de fortuna, cuja matriz é o *Apocalipse* do filho adoptivo de Maria. Este texto termina com o apelo a uma segunda vinda de Jesus, "*Marana tha* " (22-17, 22-20), e com a ideia de parúsia, quer dizer, o novo advento visto como retorno glorioso de Jesus. Se a parúsia se prende com um messianismo esparso que começa no *Génesis* e atravessa depois todo o cânone bíblico, com assinalável passagem em Isaías (Is. 11, 1-3), onde se

anuncia a chegada De um rei davídico de estatura sobrenatural, o novo advento tem inevitavelmente um modelo arquetípico na textualidade biográfica dos *Evangelhos.* Neste modelo arquitextual interessam mais os passos respeitantes à actividade pública de Jesus, que os passos do seu nascimento e infância. Portugal é a Palestina, como Lisbos é Jerusalém. Pregação, paixão e ressurreição são idênticas, ou pelo menos paralelas, em ambos os lados.

Este fio condutor da história, com evidente interacção com o texto bíblico, tem sido apontado como tipicamente brandoniano, sobretudo a partir da tematização da inutilidade do esforço salvador de Jesus. O seu desânimo tem passado até aqui por ser brandoniano, ao contrário do seu entusiasmo. Defenderam esta tese alguns especialistas da literatura de Raul Brandão, com especial relevo para João Pedro de Andrade (1963: 223) e José Manuel de Vasconcelos (1984: 41). Não pomos em causa esta leitura, tanto na indagação do texto como na sua actualização a partir das significações maiores de Brandão. Estamos de acordo que este texto salienta a inutilidade do esforço redentor da Providência. E estamos ainda de acordo que o absurdo da existência humana, mesmo de um humano ocultando o divino, é uma das traves mestras da literatura do autor de *Os Pobres.* Como olvidar o sufocante grito de desânimo de Sofia no final de *O Gebo e a Sombra* (1923), "*Foi tudo inútil! Foi tudo inútil!*"? Não é essa, depois de tudo, a única sabedoria consentida em Raul Brandão? E como olvidar o clima de fracasso que rodeia *O Pobre de Pedir* (1931) ou a consciência vã, inútil e desesperada, da velha moribunda no *Avejão* (1929)? Não se ouve cascalhar ainda a férrea e medonha legenda do abantesma, "*É inútil. Tudo é inútil.*"?

A questão é, porém, outra. Isto que temos vindo a dizer não chega para fazer da inutilidade divina um tema exclusivamente brandoniano. Quem disse que o absurdo, humano ou não, não era também uma das tematizações centrais da obra de Pascoaes? Não foi ele que elogiou Santo Agostinho por ter aceite o que repugnava ao entendimento? A inutilidade da vida, e sobretudo da vida entendida como progresso linear para uma finalidade redentora, atravessa a literatura de Pascoaes como um desafio, descarado e desconcertante, que atinge o seu ponto mais elevado com o *Duplo Passeio* e o *Santo Agostinho*, mas vem, pelo menos, desde *Regresso ao Paraíso*, publicado muitos anos antes da tragicomédia escrita com Brandão. Nesta obra de Pascoaes, onde a tendência última da saudade parece ser para o nada (cant. XIX), e onde o eterno retorno fez o escândalo de um pensador tão linearmente optimista como Leonardo Coimbra (*OCTP*, IV, p.19), condensam-se já quase todos os valores soteriológicos do texto de 1927. Não está patente no *Regresso* a ideia de um retorno de Deus à terra com a consequente desilusão adâmica? Adão esperava muito mais do novo

Deus. Esperava, sobretudo, dele uma auto-anulação que permitisse à humanidade libertar-se dos círculos concêntricos do Inferno e do Paraíso, em que vive alternada e infinitamente. De entre os textos dos dois escritores, o publicado em 1912 por Pascoaes parece-nos o que melhor age, pelo menos ao nível dos valores soteriológicos, com o publicado em 1927. Isto não precisa, evidentemente, de pôr em causa a muito perceptível intertextualidade do teatro de Brandão com o texto dos dois escritores.

O estudo de Maria Emília do Carmo Ricardo Marques foi o primeiro, ao que sabemos, a estabelecer o parentesco aproximativo entre os dois textos (1956: 152). *Regresso ao Paraíso* comporta, por um retornismo circular do mal, a tematização da frustação divina, mesmo que todo o ciclo mostrado no poema nos possa deixar a ideia, muito arbitrária, de que o esforço de cada parte parece sempre representar um aperfeiçoamento em relação ao esforço do ciclo anterior. Daí a ideia de um retornismo ascendente —adiantada por um António Braz Teixeira (1994)— nos parecer acertar em cheio. A designação mostra-se capaz de dar conta da genealogia heraclitiana e nietzschiana do pensamento pascoalino saudosista —filiação, de resto, já salientada por Leonardo Coimbra, e que muito se acentuará depois de 1934— sem, contudo, deixar de apontar particularidades que lhe são próprias e distintivas. Retenha-se do primitivo retornismo selectivo de Pascoaes o seguinte: os ciclos parecendo eternos no pensamento de Pascoaes, pois não se lobriga fim onde existe permanentemente lembrança do Mal, têm também em si a possibilidade de, helicoidalmente, se aperfeiçoarem (no sentido de criar), resgatando a cada instante os aspectos anteriores mais negativos. No filosofismo religioso de *Regresso ao Paraíso* nenhuma reintegração do Mal é impossível, mas também nenhuma é definitiva, já que ocasiona sempre uma nova queda. Para o retornismo do poema ser, selectivamente, ascendente parece-nos necessário que esta recaída seja sempre menos funda que a anterior, a menos que a reintegração venha depois a ser muito mais extensa. Será isto que se passa no *Regresso*? Sim, desde que se saiba que há sempre uma sobra impossível de reter ou de subsumir, aquela mesma que não deixa haver consumação final da História e do tempo. A reitegração não desgasta, por completo, a recaída; o aperfeiçoamento em Pascoaes nunca pode ser total. A tensão permanece sempre, mesmo que nos seus intervalos se coe outra coisa: quanto mais imperfeito mais desejo de perfeição, quanto mais mais perfeito mais lembrança e mais solicitação da imperfeição. Ora, não é este o pensamento soteriológico do *Jesus Cristo em Lisboa*? Há frustração divina, recaída no Mal, mas há também superação dos círculos fechados e concêntricos. A última fala de Jesus no texto de 1927 não é só uma máxima de esperança. Seria pouco vê-la enquanto tal. Ela é um momento eterno, intersticial à condenação e à salvação, em que tudo se

parece debater no poema. O que ela parece dizer é que não há salvação possível, mas também não há, de igual modo, condenação. Toda a problemática da neutralização, tal como depois nos aparecerá na sintaxe do "quase" do *Santo Agostinho*, está já aí. É a própria angústia brandoniana que assim nos aparece ultrapassada por uma saudade que mais do que síntese é anulação.

Isto não está assim tão longe das intenções dos autores. Num trabalho deste género, feito a quatro mãos, nem Brandão nem Pascoaes foram exactamente iguais a si próprios. O Pascoaes que resultou do diálogo com Brandão foi um Pascoaes outro, o mesmo acontecendo com Brandão. O primeiro absorveu alguma angústia, depois visível em *O Penitente*, enquanto o segundo abeberou alguma saudade. Neste sentido, não terá sido o próprio Brandão que superou com a saudade a angústia brandoniana? Sem dúvida que sim. Além disso, recordemos o artigo de *A Voz* (24. 1. 1928). Nesse texto acusa-se, violentamente, o texto de 1927 de ser uma blasfémia. Chega-se mesmo a pedir a sua proibição, dizendo que os leitores católicos não devem comprar o livro. Pascoaes responde, dois dias depois, com uma carta elucidativa. Ressalva a significação religiosa do texto, recusando a leitura virulentamente anti-clerical e anti-cristã que o jornal faz da obra. O que, desta sorte, percebemos é que a modernidade do texto não carreia necessariamente uma esclerose da memória religiosa. Estamos o mais longe possível daquela negação literal, em geral grotesca, que pretende instaurar o vazio teológico para depois, apressadamente, o tentar ocupar com a Razão ou com a História, valores sólidos e progressivos. O positivismo, o naturalismo ou o materialismo histórico foram isoladores deste tipo. Em Pascoaes, ao contrário, o que se pretende é activar um vazio por si mesmo. O que lhe interessa é o resultado da anulação, e não da substituição. E o que aí se encontra nesse nada é ainda uma experiência mística, posto que ateológica ou fora de toda a teologia. Daí Pascoaes insistir que o texto de 1927, considerado uma insuportável blasfémia, é ainda um texto religioso. Não estamos muito longe nem da corrosiva legenda da morte de Deus de Nietzsche, nem da sua leitura heideggeriana. Claro que uma desconstrução deste tipo não podia ser compreendida por um jornal católico-conservador como *A Voz*. Mesmo depois de publicada a carta de Pascoaes, ele insiste, numa nova nota, em que o texto dramático dos dois escritores é apenas o amesquinhamento da figura de Jesus. O teísmo teocrata e tradicionalista podia ser aqui um isolador tão entrópico como o ateísmo historicista e produtivista dos seus mais directos (e simétricos) adversários. Um ludíbrio parece ser comum aos dois: defender uma posição bem determinada.

Acrescente-se ainda o que se passou no *Diário de Lisboa*. Joaquim Manso, ainda antes mesmo dos ataques de *A Voz*, acusa o livro de Brandão e Pascoaes de

insensibilidade religiosa, recusando-se a aceitar a figura de Jesus como tragicómica (*D. L.*, 23.1.1928). Para Manso, a figura de Jesus é intocável. A resposta ao jornalista foi neste caso colectiva, não apenas da autoria de Pascoaes. De qualquer modo, ela aponta no mesmo sentido da anterior. O texto não é primariamente anti-religioso, não labora num pessimismo absoluto, não aponta para uma desistência angustiada e desesperada. Os autores sublinham o que há de religioso no texto. Oiçamo-los: "*A nossa obra não é herética nem escandalosa. Tem um belo intuito religioso e social para quem a ler serena e reflectidamente.* "(*D. L.*, 28.1.1928). Estas palavras, do nosso ponto de vista, não querem dizer que o texto seja religiosamente plano. Não põem também em causa a existência da frustração divina, do seu desânimo e até da sua angústia. Obrigam-nos é a pensar tudo isto contraditoriamente, um pouco ao modo de Heidegger pensando o niilismo de Nietzsche (a destruição não é só destruição, também é criação). A frustração divina do novo advento é a condição essencial para um despojamento teológico muito bem assinalado na discreta retirada final de Jesus. Curiosamente, essa mesma frustração esteve quase para ser a causa De um novo castigo, a destruição da Terra pelo fogo. Acabou, afinal, por ser a origem de uma vivência mística, que parece levar à suspensão de todo o destino escatológico, muito marcado ainda por um historicismo monológico repartido entre castigo e recompensa. Nessa suspensão o que está em causa é a cessação de todo o julgamento. Desistirão também com ele Mal e Bem?

* ** *

O fio condutor da acção de *Jesus Cristo em Lisboa* dificilmente deixará de lembrar o episódio do Grande Inquisidor de *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski. Isso foi já assinalado por Joaquim Manso em 1928 e depois por Maria Emília do Carmo Ricardo Marques. Mais recentemente, Luiz Francisco Rebelo voltou a lembrar a ligação dos dois textos. Mas, de que trata, afinal, o episódio do Grande Inquisidor? Ivan, um dos irmãos, lê a Aliocha, outro deles, uma composição da sua autoria que versa a seguinte a história: Jesus Cristo regressa à Terra, prega o amor e a liberdade entre os homens, acaba por ser julgado e condenado à morte por um inquisidor espanhol. Este pensa que os homens são demasiado mesquinhos para poderem viver segundo os preceitos evangélicos, que, de acordo com ele, não devem ser tomados à letra, mas corrigidos segundo os valores necessários aos homens. Esses valores são: poder, autoridade, castigo, obediência. A possibilidade de estabelecermos uma ligação entre o episódio de Dostoievski e a cadeia de factos do *Jesus Cristo em Lisboa*, onde também Jesus é condenado por um tipo de pragmatismo político-religioso, não se deve a qualquer

influência, mas antes a uma interacção das significações. Sabemos que Pascoaes leu o romance de Dostoievski por volta de Setembro de 1927, quer dizer, depois já de escrito o texto dramático dedicado ao novo advento. Sabêmo-lo pela correspondência que trocou com Anrique Paço d'Arcos, principalmente pelas suas cartas de 7 e de 11 de Setembro. A primeira interessa-nos especialmente. Aí considera *Os Irmãos Karamazov* a obra que melhor foi capaz de pintar a alma moderna. Associa Dostoievski a Nietzsche, sem este ainda existir, e depois a Guerra Junqueiro.

A associação de Dostoievski com Guerra Junqueiro cativa-nos. E cativa-nos não pelas relações fisionómicas que Pascoaes lhes encontra, mas pela involuntária intertextualidade dos seus textos. É que se Dostoievski é o autor do episódio do Grande Inquisidor, Guerra Junqueiro é o autor do poema "A Semana Santa" de *A Velhice do Padre Eterno* (1885). Trata-se de um longo poema narrativo de sessenta e uma estrofes, cujo assunto é o regresso de Jesus à Terra. Neste texto Jesus regressa à Terra não para corrigir as imperfeições que subsitiram depois da primeira vinda, mas para observar os resultados dela. As impressões deste Jesus são tão desanimadoras que ele prefere morrer de novo nesse dia, sem se esquecer de aparecer no domingo de Aleluia para, incendiário, expulsar a chicote os cristãos da Igreja e a pontapé o Papa do altar. O que interessa reter deste poema é o regresso de Jesus à Terra e a sua desilusão. São significações que não só o ligam com o episódio de Dostoievski, mas também com o texto de Brandão e Pascoaes. Esta ligação foi pela primeira vez sugerida no estudo de Maria Emília do Carmo Ricardo Marques.

O texto de Junqueiro tem ainda em comum com o de Brandão e Pascoaes, para além da tematização do novo advento, a espiritualidade contraditória, quer dizer, a religiosidade que necessita da negação anti-religiosa para, afirmativamente, ser. A blasfémia em Junqueiro nunca se torna, verdadeiramente, ultrajosa. Ela tem sempre um outro horizonte. Dito de outro modo: a crítica da velhice de Deus, mesmo quando desagua num satirismo intolerável, só tem nele sentido em função da renovação ou do remoçamento do próprio Deus. Em Junqueiro, o satírico é sempre um degrau do sublime. Daí a deficiência de todas as leituras jacobinizantes de Guerra Junqueiro; daí ainda a extraordinária resistência da sua literatura, que suporta bem as leituras modernas como mostrou Fernando Pessoa. Será essa a sua modernidade desconhecida, inapreensível? A literatura de Junqueiro furta-se, distintamente, aos determinismos mais em evidência do seu tempo, mesmo que nunca chegue a fazer, como a de Pascoaes, a experiência mística da ausência de Deus. Em Pascoaes, o rejuvenescimento de Deus não é, como se vê no *Regresso ao Paraíso*, suficiente, enquanto em Junqueiro parece

chegar. A sua posição não deixa, no entanto, de ser muito flutuante, contraditória, não-posicional.

Não admira que a literatura de Junqueiro seja, na literatura portuguesa imediatamente anterior à dos dois escritores, o intertexto privilegiado do texto de Brandão e Pascoaes. A sua importância sobreleva mesmo a de Antero, em que as posições da ilusão e da desilusão nos podem parecer mais rígidas que na literatura de Junqueiro, mau grado as suas inflexões niilistas, sempre muito sérias e desconcertantes. Ou, quem sabe, se por causa delas. O niilismo, em si mesmo, é ainda demasiado posicional, demasiado sistemático. Terá Antero sabido fugir a esse perfil, mesmo quando anti-perfil? Mas, em última instância, não se poderá dizer o mesmo de Junqueiro? Talvez. O que interessa reter é que é a isto mesmo que a literatura de Pascoaes foge. No Pascoaes da maturidade —o narrador de *Santo Agostinho*— não se é a favor nem contra, nem pelo ser nem pelo não-ser, nem por um nem por outro. O que, então, monta é uma coisa muito mais intervalar e indeterminada. É a saborosíssima sintaxe do advérbio de quantidade "quase".

Pagará a pena depois disto referir as apertadas relações pessoais que Junqueiro manteve com Brandão e Pascoaes? Só por curiosidade, nunca por semiose. Assim, Brandão dedicou a Junqueiro as admiráveis páginas finais do segundo volume das *Memórias*, volume dedicado a Teixeira de Pascoaes, e Junqueiro escreveu-lhe a luminosa e relampejante "Carta-Prefácio" de abertura de *Os Pobres* (1906). Pascoaes, por seu turno, escreveu dois livros sobre Junqueiro e mostrou publicamente quanto devia, como leitor, à sua poesia (cf. *Vértice*, nº85, 1950). Também a sua literatura, desde muito cedo, foi admirada por Junqueiro, como se pode ver em carta escrita pelo Poeta a propósito da primeira edição de *O Sempre* (cf. *Uma Fábula*, 1978: 132-134). Mais pertinente ainda é o facto de Guerra Junqueiro aparecer como personagem no drama de Brandão e Pascoaes, no quinto quadro, o da prisão de Jesus numa igreja. Junqueiro tem aí o nome de Velho Poeta. Várias passagens dos diálogos permitem a decifração, pois o Velho Poeta de Brandão e Pascoaes insultou noutros tempos o Padre Eterno (1984: 88). Significativamente, esta figura tanto é elogiada pelo Diabo como por Jesus. O Diabo diz que ele foi feito com o melhor lume infernal; Jesus, pelo seu lado, reconhece nele a única alma humana capaz de, pela dor, elevar o homem a Deus (3). Não é nesta ambiguidade que se assinala, afinal, o quanto esta literatura escapa a tomar, rigidamente, posição por Deus ou pelo Diabo, ou até pelo Homem, pelo menos pelo homem secularizado?

* ** *

A figura de Jesus, dando consistência e continuidade ao fio condutor da história de Brandão e Pascoaes, ajuda a perceber a natureza do texto. A tragicidade do Jesus histórico provoca comoção idêntica à de Édipo. Como este, Jesus é um rei inocente, cordeiro destinado a um castigo imerecido, ainda mais comovente e terrível que o de Jocasta e do seu esposo. É por ser imerecido que o castigo de Jesus nos provoca piedade, tal como é por ser involuntário que o erro de Édipo é, para nós, desculpável. A história evangélica de Jesus situa-se no seio da tragicidade, tal como Aristóteles a definiu (1449 *b* 21). Não espanta, destarte, que Hegel tenha percebido a história de Édipo como uma antecipação da história cristã (1980: 350). Hegel, apesar de distinguir entre a transcendência da conciliação religiosa cristã e o restabelecimento do acordo entre as categorias morais de Édipo, concede a ambos uma harmonia que é compensação do sujeito que sofre. A tragicidade central de Jesus tem evidente paralelo com a de Édipo: este mata, involuntariamente, o pai, —aquele é morto, inocentemente, por ele. A tragicidade de Jesus aparece, porém, contaminada pelo cómico. Não obstante, a profunda seriedade de Jesus e a cativante superioridade da sua missão, a sua história não está, ao contrário da de Édipo, limpa de comicidade.

Em primeiro lugar, e mesmo tratando-se de um rei de linhagem davídica, botão do tronco central da árvore de Jessé, Jesus nasce num estábulo, lugar inferior, prestando-se, desde logo, ao burlesco. Em segundo lugar, as cenas que se seguem à sua prisão pelo procurador romano da Judeia, Pilatos, são quase todas elas tocadas pela expressão da grossaria. Destacam-se, entre essas cenas, o julgamento de Jesus no meio dos insultos da soldadesca e da populaça (Mt. 27-36, 39-44), a sua crucificação entre dois ladrões (Mt. 27, 38), a libertação de Barrabás e, finalmente, o passo do Gólgota em que Jesus, sedento e ressequido, bebe vinagre em vez de água (Mt. 27, 48). Não se ouvem ainda hoje, no momento em que escrevemos estas palavras, as francas e sonoras gargalhadas que estalaram aos pés da Cruz depois desta última patifaria? A soldadesca romana assemelhou-se nesse momento a um bando de crianças, desordeiras mas inocentes. Fizeram o mal para se rirem. É espantoso, mas a tragicidade do Gólgota provoca o riso, um riso eterno, mesmo que a figura de Jesus nunca se torne verdadeiramente cómica. Ela está é rodeada de elementos cómicos. Que dizer, por exemplo, de Jesus ter sido crucificado com uma ultrajante, e muito irónica, coroa de espinhos? E da sua legenda negra, "*Jesus de Nazaré, rei dos Judeus*"? São elementos grosseiros, inferiores, bem característicos do princípio cómico, mas que aqui não fazem comédia pura. Eles acentuam, antes, a solidão da tragédia de Jesus num mundo incapaz de o compreender.

Este elemento rebelde é também explorado, largamente, pelo texto de Brandão e Pascoaes. Também neles, o propósito é mais o da solidão de um homem desesperado, numa assembleia que repete a cena de o dar por louco, que o da sátira ou o da ironia. Neste sentido, o *Jesus Cristo em Lisboa* parece, essencialmente, um drama onde o princípio trágico tem muito mais importância que o cómico, mesmo que o trágico aqui se chame o absurdo da fatalidade, e esse absurdo possa e deva recorrer à sátira. No texto de 1927 —como, de resto, nos *Evangelhos*—, o cómico serve para acentuar o trágico, mas tem uma verdade própria, quer dizer, uma virtude que não deve ser desprezada. O que de antemão nos parece de assegurar no seu entendimento em Brandão e Pascoaes é a transcendência da ironia, bem assinalada na legenda da nova crucificação de Jesus: "*Jesus da Nazaré, Rei de Portugal e dos Algarves*" (1984: 96). A verdade do dístico está em que ele acaba por ser uma dupla negação; o seu pretendido efeito irónico volta-se contra si mesmo. Jesus é mesmo rei. Daí a transcendência desta ou doutras ironias envolvendo a figura de Jesus. Elas acabam por desfazer o seu efeito negativo na verdade profunda que são capazes de nos revelar. Aqui, é pela negação aparente que a afirmação se constrói. Na ironia desta tragicomédia o que se nega é, no fim de contas, verdade. A ironia tem, neste lugar, um efeito perverso: em vez de querer dizer o contrário do que diz, acaba por dizer o que afinal diz. A revolução é total, volta-se, de novo, ao mesmo ponto.

É por isso que leituras planas, de superfície, como as de Joaquim Manso ou do jornal *A Voz*, não estão erradas, mas são insuficientes. Elas deixam-se enganar pelo sentido literal das afirmações irónicas, não percebendo mais que o mesquinho. Ora, em Brandão e Pascoaes o mesquinho é sério; diz sempre mais do que estamos à espera que ele diga. Quando Joaquim Manso adianta que nunca poderá aceitar Jesus como personagem de uma tragicomédia, está apenas a ver as aparências e as circunstâncias do cómico, não a captar-lhe a verdade funda. Esta é a de que, neste caso, o cómico é trágico. Dito de outro modo: a coroa é mesmo coroa e o cálice mesmo cálice. Ainda de outro modo: a morte é mesmo divina. Porquê então ter receio do inferior se ele é o verdadeiro sinal do superior?

Se assim é, o cómico na história de Jesus não pode ser apenas circunstancial. Ele tem de passar, nem que seja por um momento, para a figura de Jesus. Jesus tem de ser, como Jean Genet, mártir e comediante. Não é isso que ele é quando, lívido e nu, desperta ao gosto do vinagre? Não se juntam nesse momento, mesmo que fugaz e secretamente, os nossos risos aos dos legionários? Não somos nós que nos ouvimos nessas gargalhadas que ainda hoje chegam até nós? Mas, essas gargalhadas não são também os soluços dos discípulos ou até o cantar dos rouxinóis? Comédia e martírio são

a mesma coisa. No texto de Brandão e Pascoaes a multidão da populaça lisboeta, cheia de figuras grosseiras e inferiores, não se acaba por confundir com a própria inocência das duas crianças que acalmam a ira final de Jesus? De onde saem, afinal, essas crianças senão das alfurjas de onde saem todos os homens? Lembremos que a trama de *Jesus Cristo em Lisboa* se pode resumir ao seguinte plano: Jesus decide vir à Terra ultimar o que ficou por fazer há dois milénios, mas acaba vencido pelos homens. Tal trama tem irrefragável parentesco com uma das situações cómicas estruturais: a da contradição entre o fim e a pessoa, entre a acção e o carácter. A incapacidade de Jesus cumprir a missão para que inicialmente se propôs deve-se, no entanto, muito mais a acidentes exteriores que ao carácter de Jesus. Dever-se-á? De qualquer modo, isso que aqui apelidamos de acidentes exteriores não pode ser desligado de uma luta muito mais íntima entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Diabo. Vale a pena perceber como funciona esta luta no texto de 1927 e que mecanismo é, com ela, posto em jogo.

* ** *

A ideia da finalidade do mundo ser a homogeneidade do absoluto não quadra ao eterno retornismo do Mal, que vimos ser uma das dominantes do pensamento teodiceico ou antropológico de Pascoaes. A ideia de retornismo, mesmo ascendente ou selectivo, é de tal ordem importante na literatura de Pascoaes que chega a fundamentar o suporte dialéctico da saudade, eterna solicitação do ausente pelo presente ou, de outro modo, do Bem pelo Mal e vice-versa. Num saudosista como Pascoaes, em que o inesperado sobreleva o esperado, a parúsia, tal como ela é canonicamente aceite, não pode ter lugar. *Jesus Cristo em Lisboa* reitera a impossibilidade de uma finalidade com fim para o mundo. Em Pascoaes, o fim existe mas nunca tem fim. Em Brandão deve ser qualquer coisa de semelhante. Esta natureza interminável das acções humanas e naturais deve-se, em primeiro lugar, à memória do Mal, que justifica o infinito dos mundos e o seu infindável retornismo. No texto de 1927, nem mesmo Jesus é capaz de retirar a realidade do Mal do mundo. Daí o papel que o Diabo tem no texto, em especial no seu quinto quadro, um dos mais burlescos. O quinto quadro é aquele em que Jesus, já condenado pelos ministros do Terreiro do Paço, é preso na Sé de Lisboa depois de um opulento desfile de personagens e eventos. Entre as personagens destacam-se figuras-tipo, quase vicentinas, como a rapariga e o namorado, a Velha alcoviteira e outras do género. A particularidade do episódio decorre do papel que nele tem o Diabo. É este que dá a ver o mundo aos olhos de Jesus. O mundo, mesmo quando acontece dentro de uma igreja tão respeitável como a Sé, nada

mais é que o filme diabólico. O Mal, sob todas as suas formas, aparece sempre presente nas relações humanas, o que leva o Diabo a exultar e a afirmar que a verdadeira vocação do mundo é o Mal e não o Bem. Trata-se de um Diabo realista e lógico, muito mais próximo afinal do Homem que Deus. Não é o Diabo aquele que divide, quer dizer, aquele que mantém o mundo? É esse Diabo que demonstra a impossibilidade da parúsia aos olhos de Jesus e até a inutilidade do seu esforço.

De sorte, este Diabo pode chegar mesmo a reivindicar o papel de demiurgo, de criador do mundo, dando a entender que o Bem não tem realidade senão aparente. O Diabo do *Jesus Cristo em Lisboa* aparece como tentador, mas o seu verdadeiro rosto é muito mais importante do que esse, que é o seu rosto, por assim dizer, clássico (Mt. 4, 3-11; Mc. 1, 13; Lc. 4, 2-13). Ele ensaia de emparceirar com Deus na diascomese. Em vez de se aceitar como uma realidade intemporal emanada por Deus mas sem a capacidade de, por sua vez, emanar novas realidades, o Diabo aceita-se como um princípio, rebelde mas princípio, que não só engendra como emana de si. Assim, o que ele pretende dizer é que a origem do Homem tanto lhe pertence a ele como a Deus (1984: 90). As suas palavras mais arrevesadas lembram as mais heterodoxas de *Regresso ao Paraíso* ou de *Duplo Passeio*, sem deixarem de lembrar também as gesticulações do absurdo que se exumam de certas páginas das *Memórias* de Raul Brandão. Baila na boca deste Diabo o enviesado sorriso do próprio Pascoaes, mas do Pascoaes pintado por Columbano. Não é ele que diz a Jesus que "*Tu criaste o homem, mas eu forneci-te o barro*"(1984: 90)? E ainda, "*O meu riso é o sangue dos homens*" (id.)?

Há assim, nem que seja por brevíssimo instante, coincidência do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo. Essa é uma das grandes significações conclusivas do sibilino diálogo que tem lugar na Sé de Lisboa. O filme do mundo tal como se desenrola dentro da igreja aparece muito marcado por invejas, ódios, interesses, maledicências, mas também por um secreto equilíbrio que é o orgulho do Diabo. Como não lembrar, quando se fala, no texto de 1927, deste diálogo entre Jesus e o Diabo, da luta entre os dois gigantes trágicos no *Regresso ao Paraíso*? As espadas que se ouvem tinir nessa passagem do poema de 1912 não são, no final de contas, no texto de 1927 os argumentos que se defrontam? E o esgrimir dos argumentos não é tão feroz como o das espadas? Recordemos que o Adão primígeno acusa, em 1912, o novo Deus de ter pacto com o Diabo. A luta entre os dois, diz um Adão desiludido, é feroz, mas nunca é mortal. Agora, em 1927, se víssemos surgir dos saguões silenciosos e sujos de Lisboa um novo Adão, saudoso ainda de horizontes impossíveis, veríamos a mesma desassombrada acusação. Há aqui uma forma de ateísmo, só que ateísmo não-confessional, não-militante, indeterminado. A

consciência da simetria de Deus e do Diabo leva, sem que isso se possa evitar, a uma negação intersticial ou, se quisermos, à tentativa de neutralização de um e de outro.

Do que se trata aqui é ainda, como bem viu o prefaciador da segunda edição do livro (1984: 16), da morte de Deus. Uma morte decerto dupla, que tanto tem lugar entre os cheiros nefastos de um Terreiro do Paço já transformado em cloaca do mundo e as palavras luciferinas do Diabo catedralesco. E até tripla se pensarmos na retirada final de Jesus do mundo, verdadeira morte mística de Deus. De qualquer modo, o que sobra desta sua tripla morte? Sobra, provavelmente, a princípio, um Diabo quase papinino, que diz trabalhar a favor do Bem e da Vida. E que Bem é este? O Bem que se traduz em bem-estar, em acumulação de coisas e valores, a que próprio Diabo chama de trabalho e prosperidade. O Diabo tem, de longe, uma capacidade produtiva e social muito superior a Deus; é ele que assegura a estabilidade da História humana. A lei, a justiça e a ordem contituem a verdadeira trilogia do Diabo (cf. Eudoro de Sousa, 1985: 125). Depois, à boca do fim, quando Jesus se despede do mundo, o que resta é, porventura, um nada, uma cessação de toda a luta, uma morte mística, a vivência espiritual da ausência de Deus (e com ela a suspensão do Diabo e da História). Sem fim, o fim pode então ter, mesmo que ilusoriamente, lugar. O mecanismo que aqui aparece lançado em jogo é o da saudade: Deus está onde não está ou é onde não é; por isso, só a sua ausência é compensadora. A saudade é a morte de Deus, como é afinal a morte de muita outra coisa, mas a sua morte mística. Morte sem morte? Morte da morte? Ausência da morte, do tempo? Sim, desconjunção da própria morte enquanto realidade crua e experiência da sua ausência. Não se perceberá nesta desarticulação a neutralização de qualquer metafísica da presença? Quando se enxergar isso, ver-se-á a dificuldade nodal da saudade em toda a sua crueza e doçura. A partir desse momento essa dificuldade não poderá mais servir para sentir a saudade como um incómodo (de que se não fala), e muito menos como uma refutação (que, militantemente, se nega), mas como um lugar sobranceiro do pensamento moderno, furtivo ainda a tudo o que sobre ele se possa dizer. Nesse excesso propulsor de alteridade está a sua intorneável contemporaneidade.

Regressemos ao *Jesus Cristo em Lisboa* e à questão do Mal e do Bem no texto. O que nos parece pertinentíssimo de reter é a inutilidade da luta entre as duas forças. A ordem do mundo não se altera pela vontade de fazer Bem (ou Mal). O esforço providencialista é desnecessário. Uma tal esforço transforma o novo advento num simples episódio cómico, a juntar a tantos outros. A recrucificação de Jesus, no meio da balbúrdia do Terreiro do Paço, acontece, pensando bem, todos os dias. A impotência divina decorre de todos os quadros da história, mas também de toda a História. Uma tal impotência arrisca-se, porém, a ser mal compreendida se não se adiantar que ela não

é, no texto, uma simples frustração a desembocar ou no castigo ou na recompensa. A impotência do Bem, a sua falta de realidade última em toda a história, tem afinal um outro horizonte, de sinal positivo e nada decepcionante. É por ela que se aprende que castigo e recompensa são inúteis, e é por ela ainda que se chega à desistência da divindade em interferir nos assuntos humanos, quer castigando, quer recompensando. A partir daí salvação e condenação deixam de fazer sentido, suspendem-se. A própria soteriologia é inútil. Estamos aqui ante o Deus ateu de *Santo Agostinho*, o Deus sem Deus de Albert Vigoleis Thelen, o Deus que recusa ser Deus para os outros, o *Gottlosigkeit Gottes*. O raciocínio é o seguinte: a impotência de Deus no mundo leva à sua desistência, e esta, ao contrário do que se esperaria, não leva a nenhuma decepção, antes, paradoxalmente, ao momento em que Deus, anulando-se, se recupera. Depois de perdidas as ilusões na correcção do mundo, Deus retira-se ou recolhe-se, deixando de ser para os outros e passando a ser em si, mas não para si. Nesse momento, Deus deixa de existir (para os outros), para passar a ser (em si). E que passa ele a ser em si? O Nada. Este no *Santo Agostinho* é Deus em si (1945: 190).

3.7. Microleitura de Dois Quadros

Onde melhor se pode assistir ao esforço voluntarioso e corrector de Jesus é no terceiro e quarto quadros. São duas partes passadas no coração de Lisboa, em sítios representativos do poder ou da miséria: um comissariado da polícia, umas escadas velhas de um prédio, um andar interior do prédio, uma sala do Terreiro do Paço onde se reúne o Conselho de Estado. Jesus tenta corrigir mais por um efeito quase silencioso, purgando sentimentos, que pelo efeito da palavra. Nos dois quadros em questão há momentos de grande intensidade dramática, que não chegam, porém, para converter os homens e as mulheres ao Bem. O reconhecimento definitivo do Amor e da Verdade nunca se dá, apenas o seu reconhecimento parcial acontece de vez em quando. O que parece sempre vingar, por causa dessa parcialidade, é a lógica diabólica, que tanto alimenta a lei, a justiça e a ordem como a mentira, o egoísmo e a guerra. O mundo pode continuar e com ele a prosperidade, que será depois o orgulho do Diabo na Sé. O Bem não consegue intervir decisivamente no mundo, por uma questão que se prende, feitas as contas, com a memória do mundo ou com o eterno retorno do Mal (e do Bem). Vale a pena ver o desempenho de todo este processo nos dois quadros, que é, afinal, o da frustração divina.

UNIVERSIDADE DE EVORA

Comecemos pelo quarto quadro, passado na sala de reuniões do Conselho de Estado. Este é composto pelo Presidente, pelos ministros, por um secretário, um judeu e dois banqueiros. O conselho reune-se para avaliar e julgar o processo de Jesus, apreciando as consequências do novo advento. O papel inquisitorial deste tavolado não pode deixar de lembrar o do Grande Inquisidor de Dostoievski. O facto de todo o Conselho ter a perfeita consciência de estar a julgar Deus acentua a lógica diabólica da situação. O que custa aos homens no esforço providencialista de Deus é que ele põe em causa a prosperidade social. É isso que torna inadmissíveis Deus e o Bem (1984: 66). Jesus aparece, de seguida, na sala de Conselho. A sua presença silenciosa consegue, por instantes, purgar o coração empedernido dos representantes da política e da finança. Por segundos, eles ficam limpos de avidez e de cobiça. Trata-se de um efeito catártico, com profunda intensidade dramática, que não dispensa mesmo algum efeito de reconhecimento. Todas aquelas personagens ficam a saber o que não sabiam: o dinheiro é sujo, a guerra é uma calamidade, a exploração uma iniquidade. Passam da ignorância ao saber, da cegueira à lucidez. Por momentos, toda essa multidão de seres mesquinhos se anima de uma generosidade superior. Aparecem à nossa frente transfigurados, magnânimos. Assim, o judeu confessa roubos e chama ao dinheiro porcaria (1984: 70).

A tentativa de Jesus não dura, porém, senão um rápido instante. A vontade de polir e de afeiçoar ao Bem e à Verdade a História da humanidade esbarra com outras vontades, também eles essenciais ao mundo. Os deuses sangrentos voltam a acelerar a sua oferta de equilíbrio social a troco de sangue e de lágrimas. A parúsia ou o grande reconhecimento não chegam a ter lugar. Tudo não passou de uma anamnese instantânea. Jesus, ele próprio, é prisioneiro, mesmo sem o saber, da lógica diabólica. Todos aqueles seres retrocedem ao que eram. O judeu depois de confessar que o dinheiro é uma porcaria, regride chamando-lhe de "*boa razão*" (1984: 72). Este processo de avanço e recuo é comum a todas as personagens que participam no Concelho. Todas elas são tocadas pelo inefável, todas elas retrocedem depois. Todas elas põem em causa o mundo, mas todas elas acabam a defendê-lo contra Jesus. O movimento retornista é imparável. O arrojo confessional e purgativo é substituído pela argumentação racional e realista. E é esta que leva à necessidade de recrucificar Jesus (1984: 75), que é a única forma, segundo o judeu, de matar um Deus. Essa condenação tem vários efeitos, um deles é a impotência divina. E esta não é tanto Jesus deixar-se morrer, mas mostrar-se incapaz de reconverter a si o mundo. Daí a frase que abre o quadro seguinte, dita por um Jesus roído já de dúvidas, "*Sempre esta dúvida atroz! Não poder nunca realizar o bem!*" (1984: 77). Jesus não pode realizar o Bem por

causa do eterno retorno do Mal. Depois do Bem tudo volta a ser mau, como depois do Mal tudo volta a ser, por instantes, bom. E, nesse momento, é disso que ele se dá conta. Por isso, a única coisa que ele poderá efectivamente realizar, a custo da sua imagem (mas não de Si), é o Nada. E este Nada, assinale-se, não pode ser realizado pelo Diabo. O Diabo multiplica, mesmo divindindo, mas não anula. O seu objectivo não é o Nada místico, pois a prosperidade e a abundância são sempre o seu traço. Já o objectivo de Deus, quando não está distraído a combater o Mal, pode ser o Nada místico.

O terceiro quadro é outro em que se assiste à tensão entre Bem e Mal. Passa-se todo ele num prédio de Lisboa, e centra-se nas relações de repulsa e atracção de Sofia pela mãe e pela Micas, uma vizinha do prédio que ela toma por modelo. É no meio destes paladares lisboetas que se vai, de novo, assistir à luta dos dois gigantes do *Regresso ao Paraíso*. E também por momentos, só por momentos, o gigante da espada solar faz recuar o satânico da furiosa espada de treva. A história do quadro é a seguinte: uma mãe, cansada e doente, dialoga com a sua filha, Sofia, que se queixa amargamente da vida honesta e virtuosa que as duas levam. Segundo Sofia, a virtude de ambas só tem tido como recompensa a miséria (1984: 56). O que Sofia deseja é ser como Micas, uma vizinha de má-vida, que, segundo Sofia, é muito mais feliz e muito mais rica que a mãe. Esta sofre com as palavras da filha, pois acredita no valor das suas acções e dos seus sentimentos. A conclusão a tirar desta primeira parte do quadro é como segue: o dever é que faz a infelicidade, logo o crime compensa. É a moralidade típica do drama brandoniano, especialmente em *O Gebo e a Sombra* (1923).

Mau grado a interacção de significado entre a figura do Gebo e a figura da mãe de Sofia, o desenlace das duas histórias é, porém, muito diferente. No texto de 1923, a lógica do nó nunca é desvirtuada, pois o próprio Gebo acaba convertido a ela; no texto de 1927 ela é subvertida, pois não só a mãe nunca aceita a inutilidade do Bem, como a própria Sofia acaba, por momentos, a desconfiar do crime. A alteridade instala-se no momento em que Jesus aparece e Micas desce a escada. Tudo, em vista disso, se turba. Micas, que ia para a má-vida, não resiste em bater à porta de Sofia, —e não para se divertir dela e da mãe como por hábito fazia, mas para lhe confessar, banhada em lágrimas, a angústia terrível da sua vida. Está dependente da cocaína, é obrigada a deitar-se com homens que detesta, sente repugnância por tudo o que a rodeia e por si mesma, deseja suicidar-se. É este o momento do reconhecimento. Sofia, incrédula a princípio, fica a saber o que nem por sombras desconfiava. Micas, depois da confissão, apela a Sofia para que ela continue a ser pura e honesta, não se deixando degradar como ela, lastimavelmente, fez. O espanto de Sofia cresce porque todo o seu saber está a ruir: a Micas, que ela pensava feliz, declara-se-lhe infeliz e mostra inveja da sua

virtude. Ela, a mosquinha morta, impotente e envergonhada, é que tem, afinal, razões para estar satisfeita. E quem lhe diz isto não é a mãe, mas a própria Micas, a quem ela sempre invejou o descaramento e o desembaraço. O quadro termina com a partida de Micas e com a perturbação de Sofia, que acabou de perder todas as suas certezas. A sua atrapalhação resulta agora de saber que o sofrimento de Micas é muito maior que o seu. A pergunta que ela própria se faz nesse instante é: como invejar, ou tão só admirar, aquilo que é ainda pior do que o que ela tem?

Esta passagem do erro para a virtude é, porém, momentânea. O código diabólico voltará a dominar as relações pessoais no mundo. O grande e negro gigante de *Regresso ao Paraíso* recua para, logo depois, poder avançar. Micas voltará a odiar Sofia, enganando-a descaradamente. Ouve-se o seu riso cruel a despir, malevolamente, a inocência de Sofia. Esta, ludibriada e encolhida, tornará a invejar as aparências de Micas e a insultar a mãe. O retornismo do Mal é tão poderoso, feitas bem as contas, como o do Bem. Nada escapa a esta lógica de alternância e simetria, nem Jesus, pelo menos enquanto aceita estar no mundo. Apenas o sorriso derradeiro das crianças, no fim do texto, parece escapar às intenções fechadas desta luta. Pode, por isso, pensar-se que é ele que motiva o auto-apagamento de Jesus, mas também se pode pensar que é o auto-apagamento de Jesus que o fundamenta. É que o Bem não pode escapar ao Mal, quer dizer, não se pode realizar em exclusivo, mas pode realizar o Nada. Não será este suficiente para fazer sorrir duas crianças? Mas, com muito mais facilidade, não serão os sorrisos de duas crianças suficientes para levarem Jesus à visão do Nada místico? Todos os *Apocalipses*, todos os *Evangelhos*, toda a palavra de Deus como autoridade pode, depois disso, desmoronar-se. O que resta é um grande silêncio, libertador e vazio; um silêncio que fala.

3.8. Nas Dobras do Texto

O texto de 1927 tem um primeiro nível de leitura a que poderíamos chamar de social. É um nível em que se denunciam muitos dos vícios próprios à sociedade burguesa, mercantil, em primeiro lugar a corrupção e a desonestidade dos que têm o poder e o dinheiro. Fazem parte desse plano uma multidão de títeres em que se destacam o cura de aldeia que expulsa Jesus no primeiro quadro (mais um avatar do Grande Inquisidor dostoievskiano), o comissário de polícia que o prende preventivamente no segundo quadro, a mulher deste, a Sofia e a Micas, os participantes do Conselho de Estado, as personagens que desfilam no filme sonoro da

Sé de Lisboa, com excepção do Velho Poeta. Este sentido social tem muito de brandoniano. Contudo, também ele existe na obra de Pascoaes, se pensarmos em livros como *Para a Luz* (1904) ou *A Minha Cartilha* (1954). É importante, para já, perceber que o tipo de consciência social regeneradora do texto de 1927 é uma compensação anímica do decadentismo burguês retardado. Tal consciência reformadora é ilustrada no texto por Jesus. Segundo os ministros do Conselho de Estado, Jesus traz com ele uma utopia social que pretende substituir o progresso pela humildade, a prosperidade pela pobreza. É isso mesmo que o torna intolerável. O que Jesus quer é, como diz um dos ministros, um "*mundo de pobres e choupanas*". Esta utopia tem interacção, assentidamente, com algumas passagens dos *Evangelhos* e com certas interpretações destes, mormente a de Tolstoi. A doutrina de Tolstoi condenava a propriedade privada, privilegiava o comunitarismo social, considerava o Amor o único princípio válido na regência das relações entre os homens. Era imperiosamente pacifista e contrário à tecnologia industrial. Em lugar desta última, propunha uma rede de solidariedades tradicionais e artesanais. A associação do humanismo tolstoiano aos ensejos sociais da obra de 1927 não nos parece nem forçada nem despropositada. Tanto Brandão como Pascoaes mostraram simpatia pelo pacifismo social de Tolstoi. Brandão chegou a escrever um texto chamado *Os Operários* (1984), onde o idealismo tolstoiano de Gonçalves Correia tem lugar distinto; Pascoaes, na sua fase mais evolucionista, que é a primeira, aproximou a sua própria teoria da evolução, exposta pela primeira vez em 1907 no semanário anarquista *A Vida*, da doutrina social de Tolstoi (in *A Águia*, nº 2, 1910).

Isto é, porém, pouco. Mesmo o sentido social de um texto como *Jesus Cristo em Lisboa* não se esgota numa aproximação deste tipo. Precisa de algo mais. Em primeiro lugar, necessitamos de perceber que a luta entre o decadentismo burguês e o idealismo social não é outra que a própria luta do Mal e do Bem, a luta de Deus e do Diabo. E, em segundo lugar, que o evolucionismo de Pascoaes, mesmo na sua primeira fase, é insolúvel, contraditório, sem fim. As lutas históricas do Homem estão, em Pascoaes, vendo bem, prisioneiras da mesma lógica que preside às grandes lutas cósmicas entre os princípios opostos. O plano anagógico, onde a Luz se opõe às Trevas, pode não diferir do plano literal, onde se dá o combate entre o idealismo regenerador e o realismo da prosperidade. No plano anagógico o que é questionado é o elo bíblico-corânico do Juízo Final de Deus, derradeiro fresco do último painel da história de Deus no mundo. Este mesmo momento desta história fora já dramatizado por Pascoaes em passagem de *Regresso ao Paraíso* (Cant.XXII). Mas que história, afinal, é esta? É a história de uma exigência e de um esquecimento. Deus enquanto História é Deus pensado, e pensado

enquanto imagem presente. Esta imagem presente é que passa por ser Deus. Daí a exigência, porque Deus só é a partir do ponto de vista de uma instituição ou de uma religião, e daí ainda o esquecimento, porque Deus deixa de ser em si —quer dizer, deixa de ser Nada— para passar a representar alguma coisa. Trata-se de um logro ou de uma história sem consistência e trata-se ainda de uma autoridade constantemente desautorizada. A palavra de Deus não é absoluta; ao ser pensada pelo homem ela existe para dar lugar à sua própria desagregação. A história de Deus no mundo será sempre, em simultâneo, a do Diabo. Unidade e cisão são solidariamente coevas.

É por isso que o idealismo social do texto de Brandão e de Pascoaes tem de ser pensado fora de todas as ilusões utópicas e de todas as escatologias redentoras. Jesus e a História estão demasiado próximos para não ser assim. O falhanço de um é o do outro. Não é impunementemente que a História ou a Razão substituem Deus ou a Teologia. O lugar ocupado é, afinal, sempre o mesmo. Esse lugar é o do aparência, o do ardil, o da contradição imprevista. O idealismo social está tão condenado ao fracasso como a palavra de Deus. Mais: muitas vezes, como acontece no texto de Brandão e de Pascoaes, a palavra de Deus é o idealismo social e a do Diabo a prosperidade egoísta ou faústica. Cada uma destas exterioridades não tem, por si só, solidez, precisa constantemente do seu contrário para se poder mostrar. Só por relação ao seu contrário, cada uma destas coisas existe. O que o texto de 1927 nos vem dizer não é, porém, apenas isto. Ele diz-nos também que é preciso que Deus se recolha a si. De outro modo: é preciso que o mundo deixe de estar interessado em escrever, interminavelmente, a biografia desiludida de Deus. Deus alija, assim, de si uma das mais medíocres actividades que o homem, entusiasticamente, lhe imputou: a de o julgar, condenando-o ou recompensando-o (4). O que aqui se depara é, sem dúvida, o primeiro traço daquele Deus ateu de 1940 e 1945, um Deus que perde toda a vaidade que tem para o mundo, reencontrando uma plenitude vazia, que era, com certeza, a dele antes de existir tempo e mundo. Mas, se isto é deste modo com Deus, o que será então com o idealismo social? Qual será o seu destino? A suspensão? Decerto que sim, se isso carrear também a subversão da prosperidade social tal como o Diabo a entende.

Entra aqui uma das personagens mais discutidas do drama de Brandão e Pascoaes, o anarquista, posto a discussão se ter sempre limitado até hoje a saber qual dos dois escritores criou a figura. A questão parece-nos, de novo, irrelevante. O que nos interessa perceber é a significação do anarquista e do anarquismo no conjunto do texto. Tal significação parece-nos que tem vindo a escapar aos vários comentadores. Nós próprios ainda nada dissemos sobre isso, pelo menos explicitamente, porque nas entrelinhas está talvez tudo dito. Pode mesmo pensar-se que todo este trabalho é até

aqui uma longa e sinuosa dissertação sobre o anarquismo. Ateísmo e anarquismo parecem ser os dois únicos problemas modernos sobre os quais vale a pena pensar. Tudo parte deles e tudo vai dar neles, inclusivé a literatura de Teixeira de Pascoaes.

O anarquista aparece no segundo quadro do texto, onde mantém um diálogo vivo com Jesus. O anarquista volta a aparecer, muito de raspão, no sexto quadro do texto. É, acima de tudo, a partir do seu diálogo com Jesus que ficamos a saber coisas sobre ele. Em primeiro lugar, ajuizamos que se trata de um anarquista que cuida muito pouco de meios para atingir fins, não escapando à impertinente tendência de negar a nova presença de Deus na Terra. Aparece-nos, aqui, porém, o primeiro traço distintivo da figura. É que ele é o único que negando Deus, quer o mesmo que ele. Duplo niilismo, portanto. Ele nega quem nega, sem negar o que ele nega. As divergências entre Jesus e o anarquista não são de finalidade, mas tão só de meios. Jesus é, por isso, apodado pelos homens de "*Deus anarquista*" (1984: 89), mesmo que o seu anarquismo só seja efectivo quando ele salta para fora da teologia. Como pode Deus ser, efectivamente, anarquista sem desistir de ser Deus? O anarquista também pretende romper, como Jesus, com a lógica da prosperidade produtivista. Ele quer subverter a lógica diabólica do mundo, mas sem subscrever a palavra de Deus. Ele não é solidário nem de Deus nem do Diabo. Ele não se quer deixar envolver por nenhuma das forças involuntariamente retornistas no mundo. Ele quer neutralizar os princípios. Ele é, feitas as contas, o ateoteísta, o niilista duplo, o homem sem homem, intersticial a todos os valores e dominações.

Percebe-se, agora, a importância do anarquista na suspensão do idealismo social como palavra de Deus? É que onde Jesus falha, ele pode vingar. E será que se pode perceber, agora, como o estudo da literatura de Pascoaes é, extensamente, o estudo do seu anarquismo, ou seja, da sua falta de princípio(s)? A metafísica saudosista de Pascoaes não é a da representação presente do princípio, é antes a da aceitação da sua ausência. Daí que esta metafísica seja mais uma mística do vazio de Deus, que uma metafísica do ser. Não foi Alberto Caeiro, com a sua metafísica sem metafísica, uma florescência temporã do primeiro Pascoaes? E o Pascoaes do *Santo Agostinho*, com o seu Nada religioso, não pode ser visto, por sua vez, como um Caeiro serôdio, herdando de Reis o gosto pelos clássicos latinos, de Cícero a Tertuliano, um Caeiro que tivesse, em segredo, sobrevivido à sua própria tuberculização de 1915? E isto mesmo que, outras vezes, esse Pascoaes nos pareça um Junqueiro mais escanhoado, mas também muito mais desgrenhado, que tivesse só substituído o apaixonado interesse pelas teorias físicas da constituição electromagnética da matéria, que o levaram a escrever em revistas científicas da especialidade, pela física quântica...

Além disso, só faz sentido falar da experiência mística da ausência ou do vazio dentro do anarquismo, um anarquismo evasivo, soprando longe das cristalizações historicistas que o distorceram e crisparam, um anarquismo nada confessional, predisposto a viver, com imprevista serenidade, a ausência do princípio. Não é isso que acontece no fecho de *Jesus Cristo em Lisboa*, quando Jesus renuncia ao mundo, desistindo de ser Deus para ele?

Notas

1. Conhecemos de Pascoaes, para além do *Jesus Cristo em Lisboa*, outro livro escrito a quatro mãos. Trata-se do opúsculo *Profecia*, assinado por "*dois poetas*", que hoje sabemos serem Afonso Lopes Vieira e Teixeira de Pascoaes. O opúsculo não apresenta data, mas é da época estundantil de Coimbra (1900 ou 1901). Na contemporaneidade, o livro parece ter sido recuperado pela investigação de Maria das Graças Moreira de Sá, que indicou como fonte Francisco de Athayde Machado de Faria e Maia (*A Minha Velha Pasta*, 1937: 203-210), colega coimbrão de Lopes Vieira e Pascoaes. O livrinho, integralmente reproduzido por Faria e Maia, toma como pretexto a guerra dos boers na África do Sul, ressalvando, com algum atraso, todo o clima anti-albiónico do *Ultimatum* de 1890. O opúsculo não deixa de se aproximar, pela temperatura textual e pelos motivos, do livro de estreia de Pascoaes, *Embriões* (1895), também ele muito devedor do clima putrefacto e revulsivo que se seguiu ao diferendo anglo-luso.

2. O esforço colectivo De um texto como *Jesus Cristo em Lisboa* é reforçado por declaração de Anrique Paço d'Arcos, em que este diz ter ele próprio colaborado na elaboração do livro. Oiçamo-lo: "*Terá sido por esse tempo que Pascoaes e Raul Brandão decidiram fazer de parceria a peça* Jesus Cristo em Lisboa. *Assisti aos primeiros lançamentos de ideias sobre o assunto e tive até decisiva intervenção em ponto talvez fulcral: o da localização do suplício. Dividiam-se as opiniões entre o Castelo, a Graça ou a Penha, quando sugeri o Terreiro do Paço. Logo todos concordaram que, se porventura Cristo aparecesse em Lisboa, outro não poderia ser o local de suplício. A capa do livro, desenhada por Tagarro, é a esse respeito expressiva.*" (1993: 265). Será possível depois de um depoimento como este, que se reporta ao Inverno de 1925-1926, continuar a afirmar que a tragicomédia de 1927 é um monólogo de Brandão dado a assinar a Pascoaes?

3. Estabelecemos no nosso comentário relações de intertextualidade entre o texto de Brandão e Pascoaes e os textos de Dostoievski e Guerra Junqueiro. O ponto de partida foi a existência em todos eles da tematização do novo advento de Jesus. Não deve surpreender que uma época marcada

pelas aspirações messiânicas do socialismo tenha, vastamente, recorrido, na literatura, ao assunto do novo advento. Tal assunto era visto como um daqueles que melhor se prestava a ligar tradição e idealismo social, quer mostrando o que os ligava, quer o que os separava. Daí a glosa, mas também, por vezes, a paródia. As obras que na época tratam deste assunto são muito mais numerosas do que à partida estaríamos dispostos a aceitar. Damos mais um exemplo. *Conto de Natal* (1905) de Afonso Lopes Vieira, um curto poema narrativo, pega na segunda vinda de Jesus, desta vez sob a forma De um pedinte. O significado deste regresso está na desilusão que Jesus sente ao não ser reconhecido. Do que se trata, no fundo, é de acusar uma época que não reconhece os seus pobres. O muito denso plano ateoteísta ou ateológico do texto de 1927 não se lobriga nesta obra, como na restante silva epocal que tematiza a sequência. Em geral, deparamos é com a tentativa de substituir o lugar outrora reservado a Deus pelo lugar hoje reservado ao Homem e à História. A problemática da experiência do vazio de Deus só parece ter chegado à literatura de língua portuguesa com o Pascoaes de *Regresso ao Paraíso,* e mesmo assim nas entrelinhas.

4. José Marinho fez a seguinte apreciação da acção de julgar: "*(...) sentido deficiente da verdade ou do bem intuído já, mas não ainda verdade do bem.*" ("Sobre o Juízo Tácito", in *Revista de Portugal,* nº 3, 1938). Deus ao afastar-se do mundo, perdidas todas as ilusões de que pode ser Deus para os outros, abandona a pretensão de julgar o Homem. O julgamento da humanidade, associada na literatura bíblico-corânica à segunda vinda de Jesus, é uma presunção. Nos termos do Marinho de 1938, que não podem ser os nossos, uma divindade que pretende julgar o mundo é uma divindade incapaz da plena verdade do bem. Tudo o que ela manifesta é um sentido defeituoso dessa mesma verdade. É por isso que o afastamento voluntário de Deus do mundo representa para nós quer a suspensão do sentido e da verdade, quer ainda essa mesma verdade. É que neste mecanismo verdade e (sua) suspensão podem coincidir. O que nos interessa sublinhar é que o texto de 1927 aponta para uma verdade de Deus contraditória, que se postula enquanto ateísmo. Deus há-de ser o primeiro ateu. É aqui que se percebe o parentesco que a obra tem com a literatura hagiográfica de Pascoaes, que comporta sempre, como vimos, uma importante parte de negação, mesmo que o horizonte interminável dessa literatura não seja a negação da santidade ou de Deus, mas antes a sua ausência. Se na ateologia de *Jesus Cristo em Lisboa* Deus nasce morrendo a sua derradeira morte —que não é a que os homens lhe dão, mas aquela a que ele próprio se submete quando desiste de ser Deus (para si e para os outros)—, nas hagiografias a santidade só se revela pelo pecado.

4. OUTRO RESTO

A obra dramática de Pascoaes é curta, mas mesmo assim excepcionalmente rica, se pensarmos nas emoções catárticas que se destacam no texto de 1925 —em primeiro lugar aquele "*medo saudoso*" de que ele falou na *Arte de Ser Português* (Cap. VIII) como a fonte original do teatro português do futuro— e no entrançado das significações que envolvem o fio condutor da trama de 1927. O que está em causa nesta parte da literatura de Pascoaes não é tanto a magnificência De um estilo —de resto, sempre mais discreto que histriónico ou ostensivo. Mesmo na sua literatura narrativa, onde a prosa pode passar por pujante, o que encontramos em livros como *O Bailado, Duplo Passeio* ou *Santo Agostinho* é qualquer coisa como a ausência de escrita, se esta ausência não for vista como lugar inamovível, quer dizer, como negação da escrita. Ausência de escrita em Pascoaes nunca pode querer dizer negação dela, mas antes diferença. O que está em causa na literatura dramática de Pascoaes é, de outro modo, uma descontinuidade modal acompanhada por um conjunto de significações que ajudam a deslocar o texto para uma distância inapreensível e injustificável. Como justificar a saudade de Leonor no *D. Carlos* ou a estratégica retirada de Deus no *Jesus Cristo*, primeiro sinal do ateísmo de Deus no *Jesus Cristo em Lisboa*? E como não falar de fuga narrativa em textos que mostram uma tal abundância de meios, bem como didascálias tão interventivas?

As questões levantadas por um texto como *D. Carlos* são muito mais complexas do que se tem dito até hoje. A dramatização do regicídio é no texto tão contraditória como a do deicídio noutros textos, mormente no de 1927. A morte do rei parece, em última instância, a de Deus. Isto quer dizer, que o regicídio não é só um mal necessário; há nele alguma coisa de positivo, o mesmo que pode haver na morte de Deus tal como Nietzsche a concebe. O texto não é só um lamento, é também um hino. A temática do regicídio, ou se quisermos da morte de Portugal, está presente na sociedade portuguesa desde o *Ultimatum* de 1890, mas tem, em geral, um sentido tão linear como o anti-

clericalismo ou o ateísmo confessional da época. Tal como se pretende substituir Deus pela História, pretende-se matar o rei para colocar em seu lugar um presidente. O lugar ocupado é sempre o mesmo, é o lugar do princípio e da sua representação. Só com a *Pátria* (1896) de Guerra Junqueiro o assunto se torna, controversamente, complexo. As mortes do rei e da Pátria deixam de ser vistas como a decadência que convém a todo o custo evitar, para passarem a ser a catarse que faltava fazer. Depois dela nada pode voltar a ser o mesmo. Não se trata de substituir o lugar do rei e da Pátria, aproveitando o vazio, entretanto, criado. Trata-se de viver serenamente essa sua suspensão. Em Pascoaes —como, de resto, já em Junqueiro— a morte do rei é posta em paralelo com certas mortes divinas, voluntárias e criadoras. Não é Junqueiro na *Pátria* que diz que o Portugal morto e crucificado semelha um Deus? Reside aqui o paralelismo que podemos encontrar entre o texto de 1925 e o de 1927. Não sabemos se Carlos e Luís Filipe assumiram assim, voluntária e destemidamente, a morte, mas isso não tem qualquer interesse. Também não sabemos se o novo advento se dará e se terá o seu termo na desistência de Deus. Embora. Tanto o *D. Carlos* como o *Jesus Cristo em Lisboa* não são obras históricas, são poemas. E um poema não diz o que aconteceu ou o que acidentalmente acontecerá, está para além desse dizer.

Apesar de curta, a literatura dramática de Pascoaes não teve até hoje a recepção merecida. Se a tivesse tido não nos teria escapado com tanta facilidade, e até tão tarde, a importância De um texto como o *Jesus Cristo em Lisboa*, onde se prefiguram, com alguma antecedência, as mais importantes significações da literatura hagiográfica de Pascoaes, em primeiro lugar o Deus ateu ou o Deus sem Deus (o *Gottlosigkeit Gottes*). Basta adiantar que, ressalvando o *Livro de Memórias*, entre o texto de 1927 e o *São Paulo* Pascoaes nada publicou de novo. A ideia geral dos comentadores é a de que o modo dramático em Pascoaes foi demasiado episódico para ter significado e merecer verdadeira atenção. Mesmo o seu trabalho com Raul Brandão, que passa por ser um dos mais conceituados dramaturgos modernos portugueses, não é senão tido como passatempo ou entretenimento. João Pedro de Andrade considera a obra apenas mediana (1963: 213); Guilherme de Castilho reputa-a uma "*gravocherie*" (1979: 422); Óscar Lopes limita-se —de resto, em termos muito correctos (1987: 345)— a destacar o intertexto dostoievskiano da obra. A única excepção a este coro de indiferença parece ser a opinião de Túlio Ramiro Ferro, que toma a obra, na introdução que escreveu para *Os Operários* de Raul Brandão, como "*profundamente séria e complexa*" (1984: 214-215). José Manuel de Vasconcelos adianta também curiosos elementos do seu próprio horizonte pessoal de leitor sobre o *Jesus Cristo em Lisboa*, em primeiro lugar a

aproximação do texto de Brandão e Pascoaes ao *Mefistófoles em Lisboa* de Gomes Leal (1984: 15) e depois a compreensão do problema do eterno retorno.

O que importa aqui ressalvar, para além dos momentos de determinação avaliativa, sempre rígidos e flutuantes, é o que não declina em cada uma destas leituras. E é isso mesmo que se nos tem afigurado pouco. É bem possível que o problema desta deficiência se prenda com um mecanismo de leitura. Em geral, a leitura literária caracteriza-se por reduzir aquilo com que se confronta —o texto mesmo— a um objecto. Nesta ânsia de objectivação algo se perde, mau grado a configuração estável atribuída ao texto, facilitando a sua explicação de conjunto, ou pelo menos a ilusão desta. E o que se perde é a instabilidade mesma, ou seja, o que pode haver de excessivo e de indeterminado num texto. O que a literatura de Pascoaes nos parece ensinar é que não há totalizações possíveis. A unidade do objecto desmorona-se. E o objecto literário não escapa a esta ruína. Não estávamos avisados desde o início desta parte do trabalho para a metamorfose do seu objecto? Não é verdade que a literatura dramática de Pascoaes —objecto aqui do nosso esforço— se transformou em restos irrelevantes e imprevistos? O seu estudo não acabou a ser, por exemplo, o estudo do anarquismo?

A leitura literária parece ter boas razões para sacrificar a sua própria ambição de cientificidade se for essa a única alternativa para sair de um espaço fechado, de excessiva objectivação textual. A totalização que esta implica é prejudicial ao texto e às suas livres metamorfoses. A leitura literária pode, assim, ser vista mais como arte poética que como epistemologia. Do mesmo modo, o estudioso da literatura pode deixar de ser encarado como um especialista para passar a ser considerado como um pensador que pensa livremente a literatura.

TERCEIRA PARTE

1. O TEXTO DIDÁCTICO

As modalidades textuais correspondem hoje à mais elementar distribuição dos textos pela lírica, pela narrativa e pelo drama, ainda que só as duas últimas nos tenham aqui interessado em pormenor. Aceitamos, como dissémos, a ideia de que os textos participam de modalidades, mas não lhes pertencem por inteiro. A participação não implica a subordinação das significações do texto, que, em larga medida, parecem depender muito mais de uma semântica simbólica que dos princípios que orientam as modalidades. Esta semântica simbólica, trabalhando no domínio do imaginário, mostra indiferença a modalidades e a compartimentações do texto; o que lhe interessa são as imagens deste e os lugares que lhes correspondem, e não princípios abstractos. Ademais, nos textos, tal como os temos vindo a perceber, há qualquer coisa que está para além desta semântica, como, de resto, de qualquer outra totalização formal ou simbólica. As metamorfoses textuais são infinitas e escapam sempre ao inspeccionado. No texto, uma Penélope invisível não deixa nunca de laborar dia e noite, ludibriando, constantemente, a nossa atenção, dobando e desdobando meadas infinitas, de que de vez em quando apanhamos uma ponta. De qualquer modo, as modalidades textuais não deixaram de nos interessar, especialmente para percebermos o que há de reconhecível, mas também de irreconhecível, nos textos de Pascoaes. Vimos que para além das perscrições, há muita indeterminação e desconhecido nos textos de Pascoaes. Os géneros, por vezes, desaparecem, como no caso de *O Bailado* (romance lírico?) ou de *Verbo Escuro*, e mesmo os modos flutuam. Há, além disso, obras de Teixeira de Pascoaes que não podendo ser consideradas como não poéticas (cf. Joaquim de Carvalho e Mário Cesariny de Vasconcelos), não têm qualquer cabimento nas três modalidades enunciativas tradicionais: a lírica, a narrativa e o drama. Há, com efeito, um bom número de textos de Pascoaes que sendo poético-literários são refractários a qualquer das três modalidades conhecidas. São textos em prosa, ensaístico-filosóficos; são os textos do saudosismo doutrinário, muitos deles escritos por uma necessidade de

intervenção cívica, mas onde sentimos o mesmo excesso e a mesma criatividade expressiva dos seus textos líricos, narrativos ou dramáticos.

É possível que às duas concepções clássicas de poesia —a platónica, encarando-a como diegese ou narração, e a aristotélica, como mimese ou narração— seja preciso acrescentar hoje uma outra em que a poesia deixe de ser narração ou dramatização de eventos para passar a ser expressão, e expressão De um silêncio. É como expressão que o textos especulativos de Pascoaes podem ser considerados como literatura e como poesia, e não como narração ou imitação de acções ou caracteres. Se quisermos estes textos de Pascoaes são poesia no mesmo sentido em que Álvaro Ribeiro considerou a filosofia uma arte literária. Joaquim de Carvalho tendeu a superar o problema dizendo que, nas páginas da sua literatura doutrinária, Pascoaes encarou Portugal não como realidade, mas como ideal. O que Joaquim de Carvalho disse, acertadamente, da relação de Pascoaes com Portugal, podemos nós hoje dizer da relação da sua literatura com qualquer outro referente exterior, da ciência à paz, da sociedade à História. Tudo para ele é *ideal* ou ficção, incerto e incriado. Pode dizer-se que Pascoaes mais que objectivar as coisas acerca das quais fala, as cria ou inventa nas palavras. Mais que conceitos, ele usa palavras ou imagens para dar expressão às suas ideias. Dito de outro modo: tal como o Portugal que lhe interessa não é o Portugal objectivado por qualquer discurso periférico à palavra em si, também o resto é para ele não a realidade da coisa de que fala, mas a expressão com que o faz. É esta última particularidade que torna o seu ensaísmo doutrinário poético, o que está muito longe de ter sido compreendido. Se isto tivesse sido percebido como se justificariam então as violentíssimas acusações de um Eduardo Prado Coelho contra o saudosismo de Pascoaes (*Tudo o que não Escrevi*, 1992: 227; cf. *Jornal de Letras*, nº 544, 7.12.1992), que reiteram outras mais antigas? Não nos custa pensar contra o saudosismo, nós próprios o fazemos. Temos um entendimento positivo e franco da contradição. Não é a negação que nos assusta, que essa é sempre tão benéfica como a afirmação. O que nos custa é ver a exigente dificuldade da literatura processada, às vezes com uma chalaça, do seu exterior. Será que um homem inteligente e sensível à literatura e ao seu excesso, como Eduardo Prado Coelho, se pode transformar, por uma questão de humor —e, às vezes, de teimosia—, num dos implacáveis juízes que, periodicamente, se renovam, à mesa dos tribunais, para julgarem e condenarem a *Madame Bovary*?

Mas de que textos de Pascoaes temos estado, afinal, a falar? Dos que hoje se encontram distribuídos por cinco livros: *A Saudade e o Saudosismo* (*OTP*, 5, 1988), *Arte*

de Ser Português (*OTP*, 10, 1991), *Os Poetas Lusíadas* (*OTP*, 5, 1987; 1919)[1], *O Homem Universal* (*OTP*, 12, 1993), e *A Minha Cartilha* (1954). O primeiro destes livros, *A Saudade e o Saudosismo*, apresentando o subtítulo "*dispersos e opúsculos*", é uma útil compilação de textos didácticos de Pascoaes, ou seja, textos poéticos que põem, porém, de lado acontecimentos narrados ou imitados. Foi estabelecida por Pinharanda Gomes e compreende as páginas doutrinárias publicadas na revista *A Águia*, incluindo a extensa polémica com António Sérgio em 1913-1914, os opúsculos saudosistas e renascentistas de 1912, 1913 e 1914 —a saber, *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo, O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa* e *A Era Lusíada*—, e outros textos e opúsculos dispersos, entre os quais o dedicado a António Carneiro, o da sua última conferência sobre a saudade em 1952, e o prefácio que escreveu para o *Epistolário Ibérico*. Também a reedição de *O Homem Universal*, orientada ainda por Pinharanda Gomes, traz apensos alguns importantes textos didáctico-doutrinários de Pascoaes, entre eles a polémica travada com J. L. (Januário Leite) em 1907 nas páginas do semanário anarquista *A Vida* e a importante conferência *Pro Paz*, editada pela primeira vez, ao lado de uma outra de Maria Lamas, em 1950.

Como designar esta literatura de Pascoaes? Parece-nos que didáctica, cabendo nesta designação alguma da sua herança clássica ou neo-clássica, a que se refere no *Hospital das Letras* Francisco Manuel de Melo. A literatura didáctica dos séculos XVI ou XVII, de Baltasar Castiglione a Gracián, vivia do que Margarida Vieira Mendes chama de modo declarativo (1989: 48), demarcando-se, pelo seu modelo não ficcional e abstractizante, dos modos diegéticos e miméticos. É na linha de um modo declarativo que o texto didáctico de Pascoaes se inscreve, mesmo que force a sua configuração. Tal como a sua narrativa é, por vezes, muito ideológica, também a sua didáctica pode, por outras, ser quase narrativa. Não podia *O Homem Universal* passar por ser uma biografia? Decerto que sim, como o *Santo Agostinho* se pode classificar de livro didáctico-filosófico. De qualquer modo, aquém mesmo desta incómoda, mas riquíssima, flutuação classificativa, o que nos interessa é um quadro de abstractização, que é

---

[1] A reedição de *Os Poetas Lusíadas* (Assírio & Alvim), valorizada por um ágil texto introdutório de Mário Cesariny, fez desaparecer quase todo o sexto capítulo do livro. Este, na única edição em vida do autor, tinha mais de uma dezena de páginas (1919: 242-255); na reedição, passou a ter uma única. A explicação dada na portada do livro — respeitar cuidadosamente todas as emendas feitas pelo autor em exemplar que se destinaria à reedição— não chega para nos convencer que a reedição de *Os Poetas Lusíadas* deva ser esta. Temos, por isso, na conta que não é hoje possível falar deste livro sem a consulta da edição *princeps* de 1919. Já discutimos o problema (cf. *Jornal de Letras*, nº 259, 22.6.1987 e nº 261, 13.7.1987; *Colóquio-Letras*, nº 117-118, 1990, pp. 140-150). Ver ainda Paulo Alexandre Esteves Borges (1994: 319).

sempre em Pascoaes muito mais imagético que conceptual. Daí que aquilo que nos interesse no discurso didáctico de Pascoaes não sejam apenas as suas ideias, a tematização dos seus assuntos, mas a língua mesma em que tudo isso se escreve. A construção teórica em Pascoaes não é só uma construção especulativa de ideias, mas também uma construção estilística de figuras. Interessam-nos as ideias, mas importa-nos também a expressão, o funcionamento retórico do discurso, tanto mais que este último aspecto tem sido muito menoscabado.

É devido à força da sua expressão que o saudosismo, como literatura, tem uma incrível resistência de leitura. Pode não se estar de acordo com as ideias De um poeta —seja ele Teixeira de Pascoaes ou Fernando Pessoa, Ezra Pound ou Maiakovski—, mas dificilmente se discordará da forma como elas se escrevem. E em literatura o importante não é concordarmos ou não com as ideias de um poeta, mas sim com o modo como ele as soube dizer. Vem daí, e não tanto da disputa de ideias, o estenderete do anti-saudosismo, de António Sérgio a Abel Salazar, de Óscar Lopes a Eduardo Prado Coelho[1] ou a Fernando Cabral Martins. Há, evidentemente, lugar, ao nível do debate ideológico, para um anti-saudosismo e até para um não-saudosismo. É mesmo possível —pelo menos, é essa a nossa tese— que o saudosismo de Pascoaes, enquanto movimento de uma ideia, comporte já em si a sua própria negação, como contestação frontal e até como fuga, mesmo que o saudosismo de 1912 ou de 1915 não seja ainda o de 1952. A saudade, como mística da ausência e assumpção do vazio, parece-nos, e desde o início, suficientemente contraditória e neutra para comportar esses desvios. Se assim não fosse, como se poderiam perceber os versos de *Regresso ao Paraíso* e depois livros tão negros, e mesmo tão neutros, como *O Bailado, Duplo Passeio* ou *Santo Agostinho*? Mas, se ao nível das ideias o saudosismo não só aceita como apela à sua própria contestação, ao nível da expressão uma tal disputa é muito mais difícil. E tanto assim é que o anti-saudosismo nunca se lembrou de contestar, pelo menos com fundamento e convicção, o saudosismo enquanto literatura. O verdadeiro libelo tem sido sempre contra a ideia. Não é difícil refutá-la, aceitando uma anti-saudade, pois, em última instância, o saudosismo de Pascoaes é também, como ideia, um anti-saudosismo. Veremos como. De

[1] Eduardo Prado Coelho ficou indignado, segundo as suas próprias palavras, com as tematizações feitas na *Arte de Ser Português*. Do seu ponto de vista, elas são tradicionalistas, anti-democráticas, nacionalistas, senão mesmo tendencialmente racistas. Diz literalmente: "(...) *o livro é ideologicamente repulsivo*" (1992: 228). Teremos oportunidade de problematizar as representações ideológicas de Pascoaes. Para já perguntamos: a literatura indigna porquê? Porque razão é que a literatura não pode dizer tudo, mesmo o que escandaliza e repugna? E se não pode, quem faz não poder? Este, o que não deixa, nunca pode ser inteiramente objectivo. Ele é sempre iníquo, mesmo quando o não quer.

outro modo, tudo o que se encontra na literatura saudosista —quer dizer, no saudosismo como expressão e não como ideia— é uma palavra capaz de dizer o silêncio e o prazer, diluindo, assim, todas as crispações ideológicas e instaurando um outro não-saudosismo onde, naturalmente, cessam todos os combates.

Este não-saudosismo —de que daremos aqui, na parte final, os prolegómenos— não impede que digamos o saudosismo e até, por simetria, o anti-saudosismo, seguindo, atentamente, as tematizações didácticas da saudade. Anda por aqui a dificuldade extrema da saudade, o obstáculo que tem levado tantos a senti-la como um incómodo que é melhor calar ou, militantemente, negar. A nós, essa dificuldade de um lugar, que é também um anti-lugar, e um não-lugar, parece-nos antes a marca de um dos mais sobranceiros problemas do pensamento e da literatura. A saudade como problema pode ser um dos intorneáveis momentos do pensar contemporâneo. É nesse sentido que a queremos começar a compreender. Um tal trabalho não pode, porém, escapar ao seu contexto (Aguiar e Siva, 1986: 579). É por aí que, de seguida, começamos.

2. FORMAÇÃO E CONTEXTO

A maioria dos textos didácticos de Teixeira de Pascoaes foram publicados pela editora da associação cultural Renascença Portuguesa, situando-se no período de vigência deste agrupamento, que teve fôlego praticamente idêntico ao da primeira República, durando de 1912 a 1932. Mesmo um livro como *Os Poetas Lusíadas*, editado pelo autor em 1919, resulta da sua participação em 1918, enquanto renascente, no Institut de Estudis Catalans. Também os textos doutrinários publicados depois de 1932 se continuam, por vezes, a referir à Renascença Portuguesa, como acontece no texto "Renascença" (in *Portucale*, 1952), ou a desenvolvê-la sem se lhe referir, como na conferência sobre a saudade feita, a convite de Afonso Botelho, no Conservatório Nacional. Há, assim, boas razões para dar como contexto da didáctica de Pascoaes a Renascença Portuguesa.

Pensamos, além do mais, e mesmo tendo em conta a tensão doutrinal que está na origem do grupo cultural portuense (Pinharanda Gomes, 1987, 1993; Alfredo Ribeiro Santos, 1990: 77-94), que é possível falar de uma geração literária renascente, se dermos ao conceito de geração literária o significado De um agrupamento de escritores partilhando o mesmo tempo histórico e as mesmas inquietações de pensamento, e patrocinando ainda critérios estéticos inconfundíveis. A tensão doutrinal da Renascença Portuguesa, que começou logo em 1912 com o embaraço em torno do manifesto de lançamento do grupo, não chegou a afectar os seus aspectos estéticos, que são, de facto, homogéneos. Mesmo ao nível do pensamento, a diversidade de ideias na Renascença não impede a existência de uma geração; substitui é a ideia de geração monológica, concordando sem excepção em tudo, pela de geração dialogante e aberta à discussão de ideias contrárias. A geração renascente como modelo de geração democrática e tolerante? É bem possível que sim, se pensarmos que as gerações anteriores se impuseram em bloco, sem diferenças nem divisões, mas também sem diálogo e sem discussão. A linha de demarcação entre as duas tendências da

Renascença Portuguesa passa principalmente por saudosismo e por anti-saudosismo, por Teixeira de Pascoaes e por António Sérgio. O que é de destacar na Renascença Portuguesa são, dessa sorte, as diferenças, por vezes antagónicas, que marcam o grupo e a forma dialógica e tolerante com que antagonismo e diferença procuraram ser assumidos no interior do grupo. Residirá aqui, então, o anti-saudosismo do saudosismo? Não, aqui está apenas em jogo o indulgente perfil de ideias da Renascença Portuguesa, onde coexistiram saudosistas —como Leonardo e Pascoaes— e anti-saudosistas, como Sérgio e Proença. O anti-saudosismo do saudosismo de Pascoaes é ainda outra coisa, muito mais abissal e complicada.

Falta dizer que aquilo que chamamos de geração renascentista se distribuiu por dois níveis etários distintos: o que se afirmou em 1912, e compreende o próprio Fernando Pessoa, e o que se revelou depois da partida dos seareiros em 1921, e veio a dar a chamada geração da Filosofia Portuguesa. Nesta segunda vaga destacam-se Agostinho da Silva, Sant' Anna Dionísio, José Marinho, Álvaro Ribeiro, Delfim Santos e Manuel Maia Pinto. Também esta segunda vaga, mau grado o discipulato directo para com Leonardo Coimbra, não apresenta uniformidade de ideias e cada um dos seus elementos parece ter recebido em si uma herança dupla, onde coexistem os elementos diferentes da vaga renascentista anterior. Nada mais falhado do que pretender ver este novo grupo como oposto ao da *Seara Nova*. *Princípio* —a revista editada pelo grupo dentro da Renascença Portuguesa, e dirigida por Álvaro Ribeiro, Casais Monteiro e Maia Pinto— saudou, no seu número de apresentação (Maio, 1930), seareiros e presencistas. Antes declarara: "Princípio *não é nacionalista, mas universalista, não se esforça por opor e separar os homens e as nações, mas por favorecer a harmonia e o acordo.*" Cada um dos membros dessa segunda onda renascentista apresentará, assim, um pensamento da diferença, procurando conciliar, por mais contrários, os seus antecedentes imediatos, o que deu lugar, especialmente em José Marinho, a um pensamento difícil, subtil e contraditório, a que o próprio António Sérgio não recusou, como se sabe, brilho e inteligência (in *Seara Nova*, 1934-1935; "A Controvérsia entre António Sérgio e José Marinho", in *Obras de José Marinho*, vol. II, 1995).

Pode pensar-se, dalguma maneira, que esta segunda vaga de renascentes, muito atenta à dupla herança que pesava nas duas asas de *A Águia*, orgão da Renascença, acabou por encarnar da forma mais completa o projecto renascentista, também ele marcado, logo no início, por interstícios complexos e dialogantes. Terá sido então a Filosofia Portuguesa —como expressão do diálogo entre membros da segunda vaga renascente— a continuação do saudosismo? Terão Marinho e Álvaro continuado Pascoaes e Leonardo? Assim pensamos, até no que o saudosismo tem já de contraditório,

de difícil e até de distante em relação a si mesmo. A Filosofia Portuguesa se é diálogo é necessariamente dissemelhança. Só há diálogo de dois na diferença de ambos, nunca na sua igualdade. Assim, parece ter acontecido na conversação de Álvaro Ribeiro e José Marinho. Se no saudosismo de Pascoaes temos a possibilidade de encontrar um anti-saudosismo —quer dizer, tudo aquilo que não estávamos à espera de lá encontrar—, na Filosofia Portuguesa, em especial na sua vertente menos formalista e alvarina, também deparamos com um pensamento contrário à própria Filosofia Portuguesa. Não é o Nada como verdade, em Marinho, tão indeterminado que aniquila a própria determinação do particular de que a Filosofia Portuguesa parte? Interessa, talvez, reparar é que, tanto no caso do saudosismo como no da Filosofia Portuguesa, há, pelo menos, duas maneiras de pensar contra. Uma permanecendo na incompreensão de um exterior irredutível e fechado, outra descobrindo no interior uma exterioridade. A segunda parece-nos muito mais rara e invulgar que a primeira, mas também muito mais livre e fecunda que ela.

A Renascença Portuguesa foi atravessada, nos seus vários níveis, por correntes saudosistas e não saudosistas, mostrando sempre a abertura necessária ao diálogo entre as diferentes correntes. Não houve nunca exclusões nem expulsões, e todos foram sempre aceites com as suas diferenças. António Sérgio fustigou impiedosamente o saudosismo em 1913 e 1914, mas não foi por isso que deixou de ser sócio da Renascença Portuguesa, continuando a colaborar na sua obra social e editorial. A sua crítica ao saudosismo foi feita no orgão da Renascença Portuguesa, dirigido então por Teixeira de Pascoaes, que não fugiu assim a ser contrariado. Lembremos que, aquando da saída do *São Paulo*, Pascoaes, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, aceitou como benéficas e dinâmicas as críticas negativas que pudessem surgir ao seu livro. Em vez de críticas, teve autos-de-fé. Sérgio e o seu pensamento na Renascença não sofreram represálias nem perseguições pela dissemelhança. Tiveram direito de cidadania. No meio da tempestade, disse-lhe, publicamente, no orgão da Renascença, Pascoaes: " *Peco-lhe, com o maior interesse, que não abandone o lugar que tanto honrou e distinguiu nesta revista. Continue aí a expor as suas ideias, que, da minha parte, encontrará sempre o mais amigo e admirador adversário.*" (1988: 137). Ainda em 1920, a editora da Renascença Portuguesa lhe imprimia o primeiro volume dos *Ensaios*.

Esse espírito cívico de abertura e diálogo —que veio a ser o modelo da *Seara Nova*, da *Presença* e de outras publicações posteriores que não quiseram sacrificar a liberdade e o direito de cidadania do desigual às certezas de circunstâncias— é exaltante e constitui um dos vistosos galões da Renascença Portuguesa. Não o repudiamos, mas não podemos deixar de pensar que o caroço do movimento, o seu nervo, está no

saudosismo e no anti-saudosismo que, de uma forma muito mais invisível, mas também muito mais decisiva e complexa, passa pelo seu próprio seio.

2.1. Setenta, Noventa e Depois

A geração de Setenta, expressando-se colectivamente nas Conferências do Casino, criticou o atraso cultural e social português, mau grado o desenvolvimento técnico proporcionado pelo fontismo regenerador de 1851, e propôs a Europa iluminista como modelo para o nosso atraso. Vinte anos depois das Conferências do Casino dava-se o *Ultimatum* e com ele o aparecimento de uma nova geração republicana, muito mais nacionalista que a anterior. Curiosamente, o remanescente da geração de Setenta não deixou de emprestar a esta nova geração o que restava do seu verbo e do seu nome, que era ainda muito. Antero de Quental liga-se no seu último ano de vida a dois dos mais significativos representantes da ascendente geração republicana, —Sampaio Bruno e Basílio Teles. Eça de Queiroz pôs-se a admirar António Nobre e Alberto de Oliveira, deixando-se secretamente encantar pelo neogarretismo e escrevendo livros como *A Ilustre Casa de Ramires* ou *A Cidade e as Serras*. Guerra Junqueiro, finalmente, trocou a lira jacobina e estentórica pela comedida lira aldeã de *Os Simples* ou pela muito controversamente "patriótica" de *Pátria*. De qualquer modo, faz sentido falar de duas visões distintas nas duas gerações, mesmo que o projecto europeísta e anti-nacionalista da geração de Setenta tenha, depois do *Ultimatum*, caído num impasse, o que obrigou boa parte dos seus protagonistas a deixarem-no, por momentos, de lado.

Vinte anos depois da geração que se empenhou na revolta republicana do 31 de Janeiro de 1891, surge, no alvorecer de uma nova manhã, a geração da Renascença Portuguesa, —de Pascoaes a Cortesão, de Leonardo a Proença, de Casimiro a Sérgio. Que geração é esta? Qual o seu perfil? Quais as suas preferências? Estará ela mais perto das teses europeístas de Antero e do primeiro Eça, ou das teses nacionalistas de Alberto de Oliveira e António Nobre? Trata-se, como se disse já, de uma geração composta de partes desiguais ou diferentes, o que constitui, parece, uma novidade. Além disso, as diferenças não separam apenas duas partes, separam, pelo menos, numa das partes, a que cabe a Pascoaes, duas outras porções. Assim, a geração renascente não escolhe, deliberadamente, entre as teses modernistas e críticas das Conferências do Casino e as teses tradicionalistas do neogarretismo, quer dizer, ela não tem, obrigatoriamente, de escolher, tanto em colectivo como em cada caso individual, entre umas e outras. Ela

pode juntar escolhas distintas e até contrárias, como numa única escolha juntar elementos de várias proveniências. Assim, na Renascença Portuguesa convivem, mesmo polemicamente, Sérgio e Cortesão, Proença e Pascoaes. E dentro deste último acamaradam pensamento a favor e pensamento contra si mesmo. A Pascoaes interessava-lhe, sem dúvida, o rasgão dilacerador que um Alberto de Oliveira ousara fazer nas teses cosmopolitas de Eça, mas não deixava de perceber a insuficiência da reacção. Era preciso encontrar a ferida e a sua cicatriz. Pascoaes tem, assim, desde o início da Renascença, um Sérgio dentro de si, ou seja, alguém que pensa contra ele próprio. Não terá sido esse que, mais tarde, escreveu algumas das páginas irrequietas e incómodas do *São Paulo* e do *Santo Agostinho*? O Sérgio que lhe apareceu fora de si ou foi uma projecção do seu próprio Sérgio interior ou então uma espécie de outro nome, que depois fez seu. Por isso, não o tentou calar, antes, admiravelmente, lhe deu voz.

As duas figuras tutelares da Renascença Portuguesa foram Sampaio Bruno e Guerra Junqueiro. Ambos os dois participaram no espírito crítico e demolidor da geração de Setenta —Bruno com a sua *Análise da Crença Cristã* (1874) e Junqueiro com a lira realista e jacobina de *A Morte de D. João* (1874) e de *A Velhice do Padre Eterno* (1885)—, mas ambos se afastaram depois desse patamar de recusa imediata, muito marcado por um humanismo idolátrico e apressado, vivendo também a aceitação serena de uma entrega. Em Junqueiro isso parece ser a linha magoada e musical de um verso, enquanto em Bruno é a suspensão da omnipotência teológica, sem que isso passe a significar a morte histórica de Deus. Sampaio Bruno não chegou a ocupar cargos na Renascença Portuguesa, mas foi colaborador regular do orgão da associação até à sua morte, ocorrida em 1915. Muitos dos livros de Bruno, sobretudo os publicados entre 1893 e 1904, podem ser vistos como decisivos para a formação mental dos principais renascentistas (Cortesão, Pascoaes e Leonardo). É mesmo possível que certas concepções fundamentais do primeiro Pascoaes —em especial o do *Regresso ao Paraíso*— só possam ser devidamente percebidas à luz do último capítulo de um livro como *A Ideia de Deus* (1902). O mesmo se pode dizer em relação ao último capítulo de *O Encoberto* (1904), livro que existia na biblioteca de Pascoaes (cf. Jorge Coutinho, 1995: 454). Será que sem ele o neo-sebastianismo do autor de "A Noite Lusíada" faria o mesmo sentido?

Guerra Junqueiro, por sua vez, ocupou o mais alto cargo nos corpos gerentes da associação portuense. Foi Presidente da Assembleia Geral, tendo cabido a Pascoaes a Vice-presidência. Muitos dos seus livros, principalmente os publicados entre *Os Simples* (1892) e *Oração à Luz* (1904), foram também decisivos para a formação da geração poética renascentista. O saudosismo, como escola lírica, deve-lhe imenso; a

dívida para com ele é muito maior do que para com qualquer outro poeta, incluindo António Nobre.

O dueto que tutela a Renascença Portuguesa tem, curiosamente, sérias afinidades entre si. Os seus dois compositores são os executantes de uma mesma composição em dois instrumentos: poesia e filosofia. Para Junqueiro fica o primeiro, para Bruno o segundo. O paralelo entre a obra poética de um e a filosófica de outro foi magistralmente explorado por Álvaro Ribeiro (*Sampaio Bruno*, 1947: 20-21). Partindo da relação de Charles Renouvier com Vítor Hugo, o autor de *A Literatura de José Régio* cria um incontroverso entrançado das obras dos dois escritores, que dificilmente se pode evitar no estudo de qualquer delas. Assim, a *Análise da Crença Cristã* é posta em paralelo com *A Velhice do Padre Eterno*, como a *Pátria* de Junqueiro é dada como símile de *O Encoberto*. A relação entre Junqueiro e Bruno —tomada como termo de substituição da relação da poesia com a filosofia— é um dos cativantes lugares (verbais) de pensamento da Filosofia Portuguesa, e um daqueles que se tem prestado a curiosas hermenêuticas criativas (cf. António Telmo, 1989). A sua glosa, mais como deriva que como justificação, parece interminável.

O que interessa reter de tudo isto é que tanto se pode opor geração de setenta a geração renascentista, como neogarretismo a saudosismo. Assim, a geração renascente, na sua diversidade e riqueza, não parece ser verdadeiramente a antítese de nada. A discussão não lhe passa ao lado, mas trata-se mais de uma controvérsia dialéctica, feita no próprio interior de cada ideia, que uma controvérsia lógica, procurando afirmar de fora qualquer verdade inamovível. A antítese da geração de Setenta e das suas afirmações revolucionárias e europeizantes não é o renascentismo, nem mesmo o saudosismo que houve numa parte do renascentismo, mas antes o neogarretismo cultural de António Nobre e Alberto de Oliveira. É aí que a polémica se estabelece e não no renascentismo, onde o próprio saudosismo aparece atravessado por um anti-saudosismo liminar. Pascoaes gostou sempre demasiado de pensar contra si próprio, fazendo afirmações de que ele era o primeiro a contraverter, para poder ser referenciado a partir de uma tese estável e bem determinada. É por isso que o neolusitanismo falha estrondosamente quando com ele se pretende agarrar saudosismo renascente e pensamento de Pascoaes. Neolusitanismo, bem como neogarretismo ou neoromantismo, são designações demasiado incontroversas, com qualquer coisa de monológico, para conseguirem dar conta da complexidade contraditória do pensamento saudosista de Pascoaes, sempre pronto a pensar contra as suas próprias evidências. Veremos que o saudosismo de Pascoaes tanto é lusitanista como não-lusitanista, e que, em último grau, ele supera mesmo, ou pretende superar,

os particularismos de lugar. Esse não-lusitanismo é o anti-saudosismo que existe no saudosismo de Pascoaes. Ora, dizermos que o saudosismo pascoalino de 1912 é neolusitanista é deixar de lado o não-lusitanismo que nele existe. E esse significado não pode ser, dessa maneira, desprezado ou ignorado.

A geração renascentista é a primeira geração do século vinte português, e, nesse sentido, ela é herdeira das tendências contrárias e desencontradas do século anterior. O socialismo de Antero, de Oliveira Martins ou de Eça mais o republicanismo activo de Bruno, Basílio ou Falcão acabou por dar maioritariamente no renascentismo um anarquismo avesso a tutela partidária e a colectivismos cesaristas (Álvaro Ribeiro, 1951: 180; Alfredo Ribeiro dos Santos, 1990: 60). Quase todos os renascentistas participaram activamente nos primórdios da propaganda anarquista em Portugal, e parecem ter constituído a única geração cultural portuguesa que deveu, e por inteiro, a sua formação inicial ao anarquismo. A geração —excluindo Álvaro Pinto, que chegou, na sua juventude, a dirigir o semanário anarquista *A Vida*, mas viria, anos depois, a aderir ao Estado Novo— manter-se-ia, pelo menos em espírito, fiel a esse anarquismo de início —de resto, muito elástico. Teixeira de Pascoaes, por exemplo, acabou, em 1951, a declarar-se anarquista (*A Minha Cartilha*, 1954: 30-35), depois de em 1937, em plena guerra civil espanhola, ter reafirmado a sua primitiva simpatia pelos anarquistas (*O Homem Universal*, 1937: 58; 1993: 34). Este anarquismo —tocado pelo socialismo de Proudhon, pelo pacifismo de Tolstoi, pela moral solidária de Kroptkine e pelo individualismo de Guyau[1]— marcou a génese da Renascença Portuguesa como associação cultural, assinalando depois boa parte das suas actividades sociais e culturais. Na criação de sucessivas universidades populares ou de escolas livres (cf. Paulo Samuel, 1990), bem como na actividade editorial da Renascença, sente-se presente o ideário libertário da emancipação da sociedade civil. A pedagogia de participação cívica dos seareiros, quase todos eles renascentes da primeira hora,

[1] Álvaro Ribeiro insistiu, e parece-nos que bem, na raiz individualista do anarquismo de Leonardo Coimbra, muito atento à ipseidade, o que o levou a dizer que "*se deixasse de ser anarquista, Leonardo Coimbra teria de se afirmar como um liberal da genealogia mais autêntica.*" (1951: 180). Isto aplica-se também, em nosso entender, a Jaime Cortesão, Augusto Casimiro, Teixeira de Pascoaes e, com mais dúvidas, a António Sérgio, Cristiano de Carvalho ou Jerónimo Leite. Perguntamo-nos,contudo, se esta geração, tão marcada por Nietszche e Guyau (que foi o criptónimo de Cortesão na Maçonaria), chegou a conhecer a obra de Max Stirner, a mais marcante do anarquismo individualista. O acratismo desta geração, muito ligado à vida cultural do Porto do fim do século XIX, tal como foi tratado por Álvaro Ribeiro (1951) e José Marinho (1976), parece-nos outro dos sedutores lugares (verbais) de pensamento da Filosofia Portuguesa. Pensado livremente, numa apertada rede de conexões, ele permite algumas das mais sugestivas deambulações hermenêuticas.

encontra na actividade cultural da Renascença Portuguesa o seu protótipo facilmente identificável. Será preciso mais para que o século se reconheça credor de extrordinária dívida para com a Renascença?

Se em política ou em pensamento cívico a geração da Renascença superou as anteriores dicotomias entre cosmopolitismo e ruralismo, entre internacionalismo e localismo —e superou-as porque aproveitou de ambas as aquisições de maior alcance—, também no plano literário os renascentes ultrapassaram as divisões entre um realismo de tipo objectivo, que deu a excelente plasticidade de um Cesário Verde, e um decadentismo subjectivista, simbolizante, que deu os não menos excelentes enredos de um Eugénio de Castro, de um Camilo Pessanha ou de um António Nobre. O grande texto crítico sobre a poesia saudosista, da autoria de Fernando Pessoa, apontou, muito justamente, como principal característica da literatura em verso do grupo um sincretismo inovador entre o objectivo e o subjectivo, o plástico e o subtil, o exterior e o interior (cf. "A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico", in *A Águia*, Set. 1912). Esse interseccionismo de linhas e de planos, com proveniências opostas, constitui a complexidade desta literatura, como estabelecia já a do seu pensamento. Estamos em crer que, também no plano da História, Jaime Cortesão superou, e desde muito cedo, as bifurcações que se sentem entre a historiografia de Oliveira Martins ou Antero —sobretudo a partir da tese da decadência de Portugal no século XVII— e a de Sampaio Bruno, que reagiu em 1904 contra a tese de Antero e Oliveira Martins.

2.2. Formas (In)Actuais do Renascentismo

Só hoje começamos a estar em condições de avaliar, com alguma serenidade e independência, a situação da Renascença Portuguesa e da sua geração. As circunstâncias políticas em que Portugal viveu durante meio-século impuseram cláusulas restritivas ao pensamento, que foram ainda mais apertadas quando pretendiam passar despercebidas. Pior do que o organismo censor oficial, foi aquela outra censura que não nos deixou pensar com liberdade e imparcialidade mesmo quando, entre nós, o podíamos fazer. Foi essa que, com o seu estreito arganéu de ferro, verdadeiramente comprimiu e enfraqueceu os espíritos. E é essa, assim tenaz e rija, que passou, impoluta e sem vergonha, para os dias de hoje, silenciando tudo o que lhe escapa e que ela não é capaz de entender. Numa visão propositadamente carregada, o espectáculo que a democracia portuguesa nos dá hoje, cerca de vinte anos depois da Revolução dos Cravos, não é o de um Estado Novo, satisfeito e empoado, que tivesse

sabido despachar à pressa, no limite do suportável, o problema das colónias e esmoído, em demasia, o dos partidos?

Aqueles que, em nosso entender, melhor estavam em situação de poder perceber a natureza complexa da Renascença Portuguesa —isto é, a sua riqueza—, não quiseram ou não puderam ultrapassar certos preconceitos de circunstância que os fez tomar distorcidamente a Renacença por uma etiqueta desprezível. No melhor dos casos silenciaram-na, no pior, muito mais vulgar, combateram-na indecorosamente, quase sempre com as mais disparatadas tolices. Apresentava-se mais fácil, e mais eficaz no imediato, achincalhar — como escandalosamente Abel Salazar fez ao pensamento de Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes[1]— que argumentar ou discutir com seriedade e abertura de espírito. Dizendo-se, quase todos eles, herdeiros da *Seara Nova* e do seu espírito cívico, apresentaram-se, todavia, incapazes de seriedade e de isenção na apreciação do papel jogado pela Renascença Portuguesa. E incapazes se mostraram de entender o que distinguia a geração integralista da renascentista, mau grado o monarquismo autoritário de uma e o libertarismo da outra, e mau grado ainda os desentendimentos conhecidos entre as duas. António Sardinha em 1912 chamava publicamente a Teixeira de Pascoaes o "*cardeal-diabo da capela tripeira* " (Boavida Portugal, 1915: 263). Mais tarde, nas páginas iniciais de um livro póstumo ("Testemunho de uma Geração", in"*A Prol do Comum...*", 1934: 7-9), negará a obra saudosista de Pascoaes, censurando a existência da Renascença Portuguesa, havida como um logro, e escarnecendo a sua utilidade. O que Sardinha disse, noutro lugar ("O Filósofo Leonardo", in *Purgatório de Ideias*, 1929: 192-209), de Leonardo Coimbra não anda também longe disto, que era ainda o que dele pensava Sérgio. Teixeira de Pascoaes, por sua vez, não deixou de objurgar os integralistas nas páginas proemiais

---

[1] Abel Salazar, "O Dueto Caractereológico e Pseudo-filosófico de Coimbra e Pascoaes", in *Pensamento*, nº 80, Porto, Novembro, 1936. O texto foi parcialmente transcrito por António Sérgio na *Seara Nova* (nº 488, 24. 10. 1936) com o título "Uma Palhaçada Filosófica", ficando nós sem saber, a partir de um tal rótulo, se o funambulismo é o de Abel Salazar ou o de Coimbra e Pascoaes. De Coimbra diz Salazar nada menos que isto: "*L. Coimbra é uma espécie de Heidegger de trazer por casa, um Heidegger em cuecas.*" E de Pascoaes: " *Pascoais (...) é um pobre pseudo-filosófo, autor da pobríssima chochice que se intitula* S. Paulo." Chama-lhe depois esquizóide medíocre. Leonardo Coimbra não teve direito a tanto. Foi considerado pelo distinto homem um ciclóide grosseiro, inferior, e um "*sensualão, de tendências o mais materiais possíveis* ". Afirmações destas —avoengas de outras de hoje— desprestigiam mais quem as faz que de quem falam. O que interessa perguntar é se o verdadeiro pensamento contra o saudosismo e a Renascença não passará muito ao largo de um pensamento assim brigão de estúrdia? Parece-nos que sim. De qualquer modo, Paulo Alexandre Esteves Borges foi capaz, a partir do interior do próprio saudosismo, ou do anti-saudosismo do saudosismo, de dar contraditoriamente razão a Abel Salazar (*A Phala*, nº37, Abril-Julho, 1994). Notável.

de *Os Poetas Lusíadas*, associando-os ao caruncho e às teias de aranha (1919: X, 1987: 38); mais tarde, em 1933, recusará, com uma dignidade simples mas altiva, ainda hoje modelar, o grau de Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago com que o Estado Novo o queria adornar (cf. J. M. de Barros Dias, 1995: 110) e fará, em 1949, campanha contra o autoritarismo de Oliveira Salazar.

Estas objurgatórias, demarcando-se do que está excessivamente ancilosado ao princípio, são já um indício de que o saudosismo não foi um passadismo, mesmo que tenha compreendido a presença do passado. Deste, tudo o que lhe interessava era a sua ausência. Pascoaes desejava o passado, mas desejava-o como esperança e não como lembrança. Enquanto os integralistas desejavam retomar o fio interrompido da tradição, Pascoaes, como toda a geração renascentista de 1912, desejava liberdade e progresso. Afirmou-o textualmente na polémica com António Sérgio, onde insistiu na ideia —infelizmente sempre desatendida pelo seu opositor— de que o saudosismo tinha um elemento material, activo e progressivo (*OTP*, 7, 1988: 60, 153). É neste princípio, imprevistamente progressivo, que se detecta o elemento anti-saudosista do saudosismo. O saudosismo passa, em geral, por ser aquilo que Sérgio dele disse: um passadismo regressivo, uma reacção nacionalista, uma palavra ilaqueada. Quando se lêem, contudo, as respostas de Pascoaes a Sérgio percebe-se que ele é, ou ensaia ser, outra coisa: uma dinâmica progressiva, um universalismo futurante, um diálogo aberto. É essa outra coisa, que é, como inopinado horizonte, o anti-saudosismo do saudosismo.

Mesmo um livro tão marcado e intencional como *Arte de Ser Português* não considera o patriota como o homem ideal e sublime. Este, para o Pascoaes saudosista, é o santo e não o patriota (Cap. V, *OTP*, 10, 1991: 33). E quem é o santo? O santo é o homem universal vivendo para a humanidade desinteressadamente, como o patriota vive para a sua pátria. O horizonte último do saudosismo não é, então, a pátria, como lugar, mas a humanidade, como universo, mas universo indeterminado. Dito de outro modo: o que ele quer é um homem apátrida ou universal vivendo o seu dom para os outros, sem território nem fronteiras. Não podia António Sérgio ter percebido isto? Decerto que sim, tanto mais que quem o disse foi muito mais o Sérgio que existia dentro de Pascoaes, que o Pascoaes de Pascoaes. Aquilo que a princípio previramos ser um livro nacionalista, reaccionário, passadista —quer dizer, saudosista— mostrou-se, em segunda instância, uma forma particular e progressiva de contribuir para a universalização dos povos e das pessoas. A pátria de Pascoaes pode ser vista como apátrida —o que devia levar certos sectores actuais da Filosofia Portuguesa a moderar muito as suas justificações patrióticas—, como o seu saudosismo pode ser encarado como anti-

saudosismo. A actualidade do saudosismo é essa capacidade que o movimento mostra de pensar contra si próprio.

Este tipo de pensamento apátrida e universalista dentro do saudosismo não nos deve admirar como uma novidade absolutamente imprevisível. Ele tem um paralelo evidente no pensamento religioso ateu ou agnóstico de livros como *Duplo Passeio* e *Santo Agostinho*. A religiosidade destes livros existia não para afirmar o teísmo, não para valorizar a presença, não para fazer a apologia da santidade canónica. A sua religiosidade existia antes, como vimos, para negar tudo isto —aceitando ateísmo e blasfémia— e criar um vazio ateológico místico em que o Nada era vivido como Deus em si. A experiência religiosa de Pascoaes era, de tal guisa, a de um ateísmo ahistórico e inefável, que não se confundia com o ateísmo posicional. Agora, temos a vivência apátrida na pátria. Em ambos os casos o que está presente é uma experiência da ruptura dentro de totalidades bem definitivas e presentes. Trata-se de descobrir, pela fuga, a exterioridade aberta de um interior fechado. Deus morre ou esvazia-se do seu ser para os outros, como a pátria perde o seu sentido ou deixa de coincidir com a verdade, que se desloca para além dela. A suspensão da pátria, ou mesmo a sua morte, começou antes de Pascoaes e do saudosismo. Junqueiro no poema *Pátria* precisou de matá-la, deixando-a morrer suspensa num madeiro, numa madrugada fria de Novembro. Nada fez para salvá-la, e quando a viu morta exclamou que assim sem nada, lívida e nua, roxa e sem sonhos, é que ela era bela. Não se tratava, na altura, de uma morte que se devesse a todo o custo evitar, mas antes de um fim que se devia desejar. Na pátria morta ou crucificada, na pátria extinta e nula, encontrava Junqueiro uma verdade diferente e nova, uma verdade desconhecida mas ainda mais sublime que aquela que os homens em geral encontravam na pátria viva. O pensamento apátrida passava a partir desse instante a integrar complexamente o pensamento da pátria. O saudosismo de Pascoaes recupera a complexidade desta dificuldade contraditória, desenvolvendo-a. Não se reconhece nela o embaraço de um Deus para quem o ateísmo é a coisa mais importante?

Não foi possível reparar até hoje —com raríssimas excepções, em que se salientam os trabalhos de Manuel Ferreira Patrício (1991: 57; 1996: 31, 59, 86, 89, 103, 107)— na modernidade do saudosismo, ou no seu anti-saudosismo. Nem tão pouco se arrostou que o saudosismo do saudosismo —essa parte de aparente ruralismo que ele apresentava— nascia muito mais como inquietação da modernidade que como resistência tradicionalista. O fisiocratismo de Pascoaes dos tempos da Renascença —que o levou a pedir uma democracia rural— tem, afinal, a mesma natureza agonicamente moderna do seu ulterior anti-cientismo hagiográfico; nasce dentro da própria

modernidade industrial como desvio. Também o seu anti-cientismo nascerá depois dentro da moderna física quântica. O problema da polémica de Sérgio e Pascoaes (mesmo que se considere aqui o Pascoaes de Pascoaes) não pode ser, assim, o problema da luta da modernidade e da tradição, mas apenas o do embate entre duas concepções modernas diferentes, uma mais industrialista e outra menos, uma atenta aos seus próprios limites e outra não. Teixeira de Pascoaes não é em 1913 ou em 1914 o anti-moderno, como o não será depois do *São Paulo*, mas apenas o moderno que, atento às suas próprias fronteiras, se distancia da modernidade mais empoada, extática e devoradora. É forçoso lamentar que, devido a inteligentes preocupações deste tipo, precocemente ecológicas, a democracia fisiocrata de Pascoaes seja constantemente confundida com o doentio tradicionalismo retrógrado dos integralistas, aparecendo o industrialismo de Sérgio como o único modelo consequente de intemerata modernidade progressiva.

O que nos preocupa não é, assim, o anti-saudosismo —que também nós perfilhamos—, se por saudosismo entendermos passadismo, nacionalismo e reaccionarismo. Se saudosismo é isto, então somos anti-saudosistas. Mais: o próprio saudosismo de Pascoaes também o é. O que nos desgosta e preocupa é aquele tipo muito vulgar de anti-saudosismo que recusa dignidade à saudade e ao saudosismo, quer através do silêncio recriminatório, quer da refutação desdenhosa ou achicalhante, cujo modelo, depois de ter sido cortado à feição por um Abel Salazar, se topa hoje num Fernando Cabral Martins a ler gozadamente o saudosismo de Afonso Botelho. A saudade é aí uma coisa pusilânime, que só merece ser espingardeada pelo copioso chiste aviltante. Os saudosistas, por sua vez, são uns salafrários que é preciso, depois de desabridamente nos rirmos deles, apagar, sem vestígio, da carta mental portuguesa. Eles crucitam, não falam. Por isso, em vez de palavras, dêem-se-lhes pedradas ou silêncio.

Este tipo de pensamento, muito devedor de uma mentalidade censória, que recusa todo o diálogo, é já por si mesmo grave. Trata-se de um pensamento incompreensivo, inamovível, pronto a cair no dogmatismo e na violência dos seus mecanismos de defesa. A seriedade é sempre aí uma máscara, nunca uma interrogação. O que verdadeiramente se pretende, seja por que meios for, não é discutir um problema, é iludir a sua existência. Todo o anti-saudosismo mais ostensivo e visível —aquele que pretendeu tomar posição contra sem nada querer a favor, de António Sérgio a Abel Salazar, de Óscar Lopes a Eduardo Prado Coelho— não consegue deixar de dar essa impressão de censura e má-vontade. Ele está declaradamente ali não para pensar um problema, mas para o silenciar, arrumando-o definitivamente como coisa escrufulosa.

Ao ler os textos de Sérgio sobre a saudade, a impressão que temos é que ele escreve de luvas de boxe. Cortesão chamava a Sérgio um apóstolo que pregava à bordoada. Será que um problema como a saudade se arruma assim? E o que dizemos de Sérgio e da saudade podêmo-lo dizer de Abel Salazar a escrever sobre Leonardo Coimbra, de Óscar Lopes a escrever sobre o não-darwinismo de Pascoaes ou sobre o sebastianismo e a Renascença Portuguesa, de Eduardo Prado Coelho a escrever sobre Pascoaes ou o saudosismo, de Cabral Martins a escrever sobre a saudade e Afonso Botelho. Todos eles o fazem com mão sanhosa, a vitríolo. O afã que mostram em arrumar o "inimigo" é tanto que acabam por sacrificar o próprio rigor, para já não falar da inteligência e da argúcia. O resultado é quase sempre desastroso. Porquê tanta rispidez e impaciência?

Tomemos o caso de Óscar Lopes e da sua hermenêutica do sebastianismo e da Renascença[1]. A refutação que ele pretende fazer da Renascença Portuguesa é tão precipitada que chega a partir ou a desaguar em dados infundados, para já não dizer falsos. Chama reaccionária à Renascença Portuguesa —escusando-se logo aqui a perceber que a Renascença não é só Pascoaes (nem que Pascoaes é só Pascoaes), mas Pascoaes e Sérgio—, dizendo que ela "*em nada contribuiu para o progresso pátrio concreto*" (in *Entre Fialho e Nemésio*, I, 1987: 82). Adianta ainda que "*toda a sua continuidade doutrinária visível actua ao invés desse mesmo progresso*". E di-lo em função do difícil sebastianismo de Bruno, que reagiu, sobretudo no último capítulo de *O Encoberto* (1904: 315-381), contra a tese anteriana da decadência de Portugal no século XVII. O que Bruno nega, nesse capítulo chamado "Decadência e Progresso", não é a decadência de Portugal, ao jeito do revisionismo integralista, o que ele contesta é que na decadência só haja decadência. O pensamento de Bruno não é um retrocesso em relação ao de Antero, mas um progresso relativamente a ele. Enquanto Antero afirma

[1] Recentemente, a propósito da reedição da 17ª edição da *História da Literatura Portuguesa*, Óscar Lopes considerou, desprezivelmente, Teixeira de Pascoaes um autor de "*terceira ordem*" (in *Público*, 24. 2. 1996). O que está em causa numa afirmação destas, parente daquelas que Abel Salazar reprovavelmente fez sobre Leonardo Coimbra, não é, evidentemente, o gosto pessoal de cada um, mas a sua aflitiva facilidade. Nem sempre, porém, foi assim. Óscar Lopes escreveu, sobretudo na sua juventude, coisas inteligentes sobre a literatura de Pascoaes. O mais arguto dele sobre o autor de *São Paulo* é quando diz que as intuições poéticas de Teixeira de Pascoaes excedem a comprensão do meio em que foram escritas e até a sua compreensão pessoal de intérprete (in *Vértice*, nº 115, 1953: 155). Óscar Lopes avisou-nos, na altura, de uma coisa basilar, que ele próprio parece ter depois desatentido: muitos dos problemas de interpretação da literatura de Pascoaes não têm a ver com essa literatura mas com os bloqueamentos das leituras que sobre ela se fazem. Dito de outro modo: o pouco e o peco que de Pascoaes ou da saudade se dizem não incriminam a inteligente literatura saudosista deste, mas a dos seus intérpretes. O que nós gostaríamos era de dizer outro tanto do actual anti-saudosismo de Óscar Lopes. Mas aceitá-lo não é subscrever a lógica da leitura presa?

uma negação, Bruno afirma a afirmação dessa negação. Para Antero só existe progresso e decadência. Bruno é mais subtil. Para ele existem decadências e progressos acidentais e essenciais. Para ele toda a decadência tem o seu progresso e todo o progresso a sua decadência. O acidental é material, o essencial é moral. O sebastianismo é, desse modo, o positivo (moral) de um negativo (material), uma luz benévola e branca brilhando na noite portuguesa, que os olhos de Antero, habituados só à luz do dia ou à escuridão da noite, não puderam ver. Ademais, o sebastianismo de Bruno está atravessado de anti-sebastianismo, pois caem nele, e para sempre, heróis e povos eleitos. Tudo o que sobra é o Homem, um homem difícil e universal, que é o mito sem mito. O sebastianismo de Bruno é, assim, uma forma de humanismo sem humanismo fácil e estentórico, um humanismo nada ingénuo, em que, pela primeira vez, sentimos no messianismo português a cessação da espera. É essa intolerável suspensão do mito que é o anti-sebastianismo do seu sebastianismo. Se há aqui pensamento heróico é do avesso, a partir de uma excessiva solidão ou de uma rasura pletórica.

Ora de um pensamento assim difícil e atento ao seu contrário —de que efectivamente partiram Renascença Portuguesa e Filosofia Portuguesa— Óscar Lopes tudo o que tem para dizer, depois de negar a Renascença e a sua continuidade, é que o livro de Bruno sofreu influência de um outro escrito pelo" *nefelibata D. João de Castro*", um livro de "*hermenêutica profética*" chamado *Paráfrase e Concordância das Profecias do Bandarra* (sic). Dá o livro como publicado em 1901 e o seu autor como um "*colaborador destacado*" da *Revista de Hoje*, revista simbolista que se publicou no Porto no fim do século XIX (1987: 83). O problema é que nem o o livro apareceu pela primeira vez em 1901, nem o seu autor —D. João de Castro— foi colaborador da *Revista de Hoje*. O livro foi dado a conhecer em 1603, trezentos anos antes, e é um dos primitivos clássicos da literatura sebastianista. Inocêncio dá-o mesmo como a primeira edição conhecida das *trovas* do Bandarra, o que Bruno parece confirmar (1904: 180). O autor era neto do seu homónimo, governador e vice-rei da Índia, além de autor de importantes *Roteiros*. Era filho natural de D. Álvaro de Castro. Há probabilidades da mãe ser cristã-nova. Em 1568 estudava na Universidade de Évora e em 1623 ainda vivia no exílio de Paris. O seu livro mais conhecido, *Paráfrase e Concordância de Algumas Profecias do Bandarra Sapateiro de Trancoso* (cf. Diogo Barbosa Machado, II, 1747, pp. 632-635), intertexto privilegiado da literatura do Padre António Vieira, foi reeditado, com o mesmo título, no Porto em 1901, com posfácio de Sampaio Bruno. Óscar Lopes não atendeu como devia o assunto, acabando por confundir o neto do vice-rei da Índia com o decadentista D. João de Castro (1871-1955). Será que é com um erro palmar destes que se arruma sebastianismo e Renascença Portuguesa? O que apetece perguntar, depois de

iniquidades destas, é se não será o anti-sebastianismo de Bruno muito mais gratificante, inteligente e rigoroso que o dos seus críticos?

Temos vindo a alertar para os perigos de um pensamento contra a Renascença e as suas grandes linhas de força polémicas —saudosismo, sebastianismo, irracionalismo— que se faça exclusivamente do lado de fora daquilo de que se fala. O seu perigo mais evidente é uma cegueira escura, imutável, onde nenhuma luz desponta. Conviria agora alertar para os perigos de um pensamento a favor da Renascença que não seja capaz de encontrar nenhuma porta de saída para o seu exterior. Digamos desde já: as carências de um tal pensamento —que tem sido comum tanto em certas franjas da Filosofia Portuguesa como até em estudiosos mais moderados do pensamento de Pascoaes— nos parecem tão graves como aquelas que temos estado a apontar. A nós não nos interessa. A diferença do anti-saudosismo anti-saudosista e do saudosismo saudosista —é disso que estamos a falar— nem sequer é mínima, eles podem coincidir. Os seus propósitos ajustam-se perfeitamente uns nos outros, apesar de inversos. É tudo uma questão de se procurarem as peças. O resultado é a figura e a sua imagem ao espelho. O primeiro, o anti-saudosismo anti-saudosista, estando contra não pretende pensar a favor, o segundo estando a favor não pretende pensar contra. A nós interessa-nos pensar contra, estando a favor, e muito gostaríamos de encontrar quem estando contra, pensasse a favor.

Situar-se-á, isoladamente, Eduardo Lourenço neste espaço do contra a favor? É muito possível que sim. O anti-saudosismo de Lourenço não advém de uma recusa linear de pensar a saudade, mas da sua não-rejeição, o que o diferencia de todos os outros anti-saudosismos. Enquanto estes se caracterizam sempre pela recusa de pensar a saudade em si, Lourenço pensa-a onticamente, e chega mesmo a afirmar que muito lhe importa compreender "*o ser dessa mesma saudade*". Pensa-a, todavia, ao contrário do saudosismo. Enquanto, por exemplo, para um Afonso Botelho, que pensa a favor do saudosismo, a saudade, como memória da origem, suspende ou anula o tempo, assim se definindo, em Lourenço a saudade é, provocatoriamente, revelação temporal. Há aqui, perspicuamente, um repto, mas também uma eficácia. A saudade é encarada como vivência temporal e como movimento, mesmo que para isso seja necessário aceitá-la como memória e como trânsito, mas trânsito temporal, de um aqui para um lá. A saudade é, assim, uma nostalgia sem nostalgia ou, ainda, uma nostalgia que não necessita de mudar de lugar para ter saudade do sítio onde está. No fundo, a saudade em Eduardo Lourenço, ao ser tempo, pretende ser nada. Mas este nada não se esgota no nada. Para Lourenço esse nada tem um tudo.

Diz ele: "*Nós não nos resignamos, como Unamuno o glosou, a que nada fique de nada. Quando nada ficou do nada, resta o tudo desse nada. É o que vivemos como Saudade, unindo numa só intuição as visões no fundo análogas, de Camões, de Garrett, de Pascoaes e Pessoa.*"("Nostalgia e Saudade", 1990). Ao ser nada a saudade é anti-saudade, mas ao ser tudo aí ela volve sempre a ser saudade. Não será um anti-saudosismo com tais premissas, fecundamente saudosista? E se sim, não é ele o único que até hoje soube ser? Um tal anti-saudosismo tem fatalmente uma diferença em relação a todo o restante anti-saudosismo. Ao contrário deste, Lourenço deduz o seu a partir ou a favor da saudade. Mesmo que nesse movimento a negue, acaba por afirmá-la. Lourenço pode procurar negar a saudade, mas não a pretende silenciar como problema de pensamento. Lendo o que este autor tem escrito sobre ela, pode mesmo pensar-se que ele é actualmente um dos que mais argutamente pensa a saudade, mesmo que o seu pensamento seja pela negativa. Deste modo, a saudade pode hoje viver inteligentemente na tensão de pensamentos tão contrários como o de Afonso Botelho e o de Eduardo Lourenço, o que esteve longe de acontecer nas enxofradas polarizações que outrora se estabeleceram entre Sérgio e Pascoaes. A polarização aí foi estéril, pois Sérgio parece sempre ter recusado dignidade filosófica à saudade. Sérgio na polémica com Pascoaes não pensou a saudade, desprezou-a ou achincalhou-a, quer dizer, não a considerou como problema digno de ser pensado. Isso não acontece com Lourenço. Assim, tanto este como Botelho parecem acrescentar ou retirar qualquer coisa à saudade, mas é sempre nela que movem.

Retomando o nosso pensamento de há pouco sobre a Renascença Portuguesa e o saudosismo. O que importa não é afirmar a Renascença Portuguesa do interior, desconhecendo o lado de fora. Um saudosismo que seja só saudosismo é, afinal, tão fácil e tão pobre como um anti-saudosismo de sentido único. É outra coisa, mais livre e muito mais difícil, que queremos. Do que andamos à procura não é de um saudosismo só saudosismo ou de um anti-saudosismo só anti-saudosismo, mas de um saudosismo anti-saudosista e de um anti-saudosismo saudosista. Um pensamento que se afirma contra qualquer coisa só tem para nós valor se, em última instância, afirmar aquilo que nega. A negação extática não nos interessa. De igual modo, um pensamento que afirma alguma coisa só vale para nós se negar aquilo que afirma, superando-o. Não damos importância à afirmação repetitiva e mecânica.

Este saudosismo ou este anti-saudosismo contraditórios não podem ser identidades absolutas. Daí o não-saudosismo de ambos, e em primeiro lugar de Pascoaes. Perguntamos: poderíamos chamar hoje a isto de pós-saudosismo (cf. Miguel Castro Henriques, "Pós-saudosismo de Pascoaes", in *A Phala*, nº 37, Abril-Junho, 1994)?

Digamos, desde já, que o texto de Castro Henriques —onde vimos surgir o pós-saudosismo pela primeira vez— nos interessa muito. Sentimos nele uma agilidade de leitura que admiramos: essa mesma agilidade que o leva a saber pensar contra si. São três as ideias que nele importam: a saudade como um anti-destino ou destino sem cronologia, a saudade como eternização na impermanência, a saudade como libertação e não como repetição. Custa-nos, no entanto, a aceitar sem mais o pós-saudosismo como expressão. Esta, pelo que carreia de temporal, pode ser equívoca. O pós-saudosismo é, à letra, o que vem depois do saudosismo. Ou então é um saudosismo tardio. Será isso capaz de ser um não-saudosismo?

3. TEMATIZAÇÕES E REPRESENTAÇÕES

As significações que atravessam o texto didáctico de Pascoaes —pródigas, extensas, e muito mais complicadas do que à primeira impressão pensamos— devem ser tomadas, antes de tudo, como expressões e não como realidades imediatamente aplicáveis. Mais que referentes, as suas palavras parecem ter significantes bem visíveis e audíveis. Não corre, afinal, nesse sentido a sua definição de saudade dada em 1911 como combinação de sílabas mudas e abertas (*OTP*, 7, 1988: 17)? Veremos que sim. O processo de leitura de um livro como *Arte de Ser Português* não anda, feitas bem as contas, muito longe do que nos leva a ser capazes de ler, independentemente dos seus assuntos, também eles muito mais difíceis do que a princípio pensamos, um livro como *Mensagem*. E isto que fica dito para o livro dado à estampa em 1915 pode ser avançado para toda a literatura didáctica do autor. A crença, por exemplo, só tem interesse para Pascoaes como palavra, palavra-substância, não como sentido. Veja-se o que ele diz no *Santo Agostinho*.

"*A palavra crença tem um mérito incalculável. Está na origem da Criação, como o* Fiat *jeovesco. É uma palavra-substância, como terra, água, sol...*" (1945: 99).

Há em toda esta literatura uma vertente imaginativa, poética, verbal que a distingue da propaganda. Isto, que nos fará ainda procurar constelações de palavras, não obsta, porém, à existência de uma forte tematização didáctica. A dificuldade e a complexidade dessas representações ideológicas justificam bem a sua procura.

3.1. Raízes Crioulas de Portugal

A meditação em torno da formação matutina de Portugal parte em Pascoaes de um facto incontrovertível: o cruzamento de povos diferentes, vindos de regiões por vezes opostas, na península ibérica (*OTP*, 7, 1988: 45). Esses povos antigos, que foram

depositando sucessivas camadas etno-culturais, sedimentadas depois nas várias nações ibéricas ainda hoje existentes, podem dividir-se, segundo Pascoaes, em duas grandes famílias, constituindo cada uma delas, apesar das diferenças internas, um grupo relativamente homogéneo. É difícil precisar uma data para o início dessas migrações, mas os primeiros iberos parece que chegaram 3000 anos antes de Cristo. O que nos interessa para já é perceber quais são os dois grupos em causa para Pascoaes e quais são as suas características. Um dos ramos é o que Pascoaes chama o dos árias, onde se incluem gregos, romanos, celtas, godos, normandos e francos (1988: 45), e o outro é o ramo semita, onde topamos com fenícios, cartagineses, judeus e árabes (sírios, berberes, persas, iemenitas e árabes propriamente ditos). Os momentos culminantes de cada um destes ramos vê-os Pascoaes na civilização grega, que se exprimiu plasticamente pela forma e pela procura de harmonia física, originando o paganismo, e na civilização hebraica, que preferiu a alma à forma e cristalizou num espiritualismo transcendente, o monoteísmo (1988: 45). São pois duas pernadas antitéticas, pondo em confronto oposicional dois grupos étnicos e duas civilizações eminentemente diferentes.

A natureza contraditória destes valores não está só na oposição circunstanciada da forma e do espírito, e até mesmo na oposição de um paganismo politeísta (que vai desde os celtas aos romanos) e de um espiritualismo monoteísta (de fenícios a árabes), mas na oposição de valores diurnos e objectivos, de tipo hedonístico, e de valores intimistas, muito mais doloridos. A originalidade peninsular, sobretudo em relação à Europa que lhe fica a Nordeste, muito mais refractária a cruzamentos, ocorre, desse modo, a partir desta intersecção, vista como um enriquecimento e não como uma obstrução. Pascoaes defendeu, consequentemente, a miscigenação, vendo nesse cruzamento uma forma de multiplicar qualidades atávicas contrárias (*OTP*, 10, 1991: 121). Segundo Pascoaes, a mestiçagem reactivava as heranças, num processo combinatório e simultanamente selectivo. Não nos custa ver aqui, nesta teoria da mistura étnica, um dos elementos motores do anti-saudosismo do saudosismo de Pascoaes. Certas leituras anti-saudosistas da *Arte de Ser Português*, em especial a de Eduardo Prado Coelho, apontam cripticamente, senão mesmo explicitamente, ao salientarem no saudosismo a ideia de povo eleito, para o seu racismo. Neste tipo de leituras, desatentas à crioulidade cultural da teoria histórica de Pascoaes, o saudosismo não seria apenas passadista e nacionalista, seria também racista ou, pelo menos, proto-racista. Se isso é assim, então a teoria da mestiçagem do saudosismo é claramente anti-saudosista, quer dizer, anti-racista.

Temos o quadro da formação histórica da Ibéria, mas não ainda delineado, por completo, o da formação de Portugal. Todos os povos iberinos —em que se contam castelhanos, andaluzes, vascos, catalães e galegos (1988: 45)— participavam, para Pascoaes, desta mistura étnico-cultural. Todos eles eram o resultado de duas civilizações diferentes, que se misturaram no tabuleiro peninsular. A enxertia das duas pernadas se foi extensiva a todos eles, dando-lhes uma identidade comum, não teve, porém, em todos eles proporções iguais. Regiões houve do tabuleiro em que predominou, por exemplo, o grupo semita, e noutras o grupo ária. O primeiro caso deu o castelhano, o segundo o catalão, no que tem de italiano ou, melhor, de toscano ou florentino (1988: 47-48; 1919: XI, 1987: 38). A região em que a fusão dos dois ramos invasores foi mais proporcional, mas mesmo assim desigual, o que justifica diferenças internas, foi a Lusitânia. Dos antigos povos ibéricos, os lusitanos eram, segundo Pascoaes, os que melhor souberam casar as civilizações antagónicas anteriores. Carpetanos, vaceus, vétones, calaicos e outras tribos celtibéricas da época não realizaram tão extensamente a síntese dos dois enxertos. Ora Pascoaes, contrariamente a Herculano, mas de acordo com Martins Sarmento, defende a tese da continuidade étnica e cultural entre lusitanos e portugueses. Assim, se os primeiros eram já o resultado de um cruzamento étnico profundo, resultando do doseamento equitativo de correntes de origem africana (lígures) e de origem indo-germânica (celtizantes), os segundos aprofundaram essa mestiçagem, determinando novas sínteses étnicas e culturais (1).

Para deduzir ou comprovar da singularidade cultural do povo português recorreu Pascoaes a factos de natureza psicológica, à análise dos sentimentos, dos afectos e das emoções dos portugueses, em especial através dos seus escritores mais representativos, que eram, para o Pascoaes de 1912, Bernardim, Camões, Camilo e António Nobre. Mais tarde, junta-se-lhes, pelo menos, Frei Agostinho da Cruz. A saudade era, entre os sentimentos, aquele que melhor expremia a síntese entre os dois braços civilizacionais antagónicos. A saudade será objecto da nossa próxima indagação; ela é, porventura, a mais importante significação ordenadora do texto didático de Pascoaes. Para já, retenhamos o sentido sincretista da formação histórica de Portugal, que não é de mais associar às características dialógicas e tolerantes do renascentismo de 1912, atravessado também ele por correntes contrárias e pelo diálogo entre essas correntes. A imagem que Pascoaes dava de Portugal, conciliando criativamente contrários, não podia deixar de retroagir sobre o que pudesse haver de imobilista no seu próprio contexto. Capta-se, nesse sentido sincretista da formação histórica de Portugal, alguma coisa do dinamismo contraditório do saudosismo —esse

anti-saudosismo do saudosismo—, quer pelo anti-racismo da sua mestiçagem, quer pelo propósito de diálogo que nele sentimos. Se o saudosismo é uma teoria fechada, solipsista, vivendo voluntariamente no gueto da suas convicções inalteráveis, então este diálogo entre civilizações, povos e correntes de ideias, aberto à metamorfose, é anti-saudosista, mau-grado o seu saudosismo.

Poder-se-á comparar, enquanto pensamento, o anti-saudosismo mais vulgar —aquele que estando contra, não pretende pensar a favor— com a complexidade deste pensamento?

3.2. Teoria da Saudade

Mais do que uma teoria da saudade, o que existe até Teixeira de Pascoaes, pondo de lado certos vislumbres de D. Duarte, Duarte Nunes de Leão ou Francisco Manuel de Melo, é uma vivência dela, como sentimento e afecto. A saudade só se tornou verdadeiramente ideia ou segmento textual com Teixeira de Pascoaes. Em D. Duarte a saudade fora um "*um sentido do coração*" que vem "*da sensualidade e não da razão*" (cf. *Leal Conselheiro*), em Duarte Nunes de Leão "*lembrança de alguma coisa com desejo dela*" (cf. *Origem da Língua Portuguesa*) e em Francisco Manuel de Melo "*Amor e Ausência*" (cf. *Epanáfora Amorosa*). Em Pascoaes, ela torna-se o termo que torna transparente, e permanentemente actual e vivo, o carácter dialógico e aberto da síntese étnico-cultural portuguesa. A saudade é o sentimento síntese de sentimentos antagónicos anteriores. De um lado, temos os valores plásticos, objectivos, concretos e, do outro, os intimistas, sombrios, abstractos. A saudade é, assim, uma deusa bifronte que chora e ri ao mesmo tempo, rindo num esgar de dor e chorando numa onda de alegria. Unidade sintética do concreto e do abstracto, do sentimento e da ideia, do contra e do a favor, a saudade é também, na teorização de Pascoaes, o diálogo entre o passado e o futuro, entre o que, dolorosamente, se evoca e aquilo que, festivamente, se deseja (1988: 47). Na saudade entendida deste modo há também não-saudade, quer dizer, uma parte que lhe escapa enquanto saudade. Esta é, em última instância, o diálogo da saudade e da não-saudade. Como pode, então, a saudade aspirar a ser teleologicamente não-saudade se só por esse desejo ela pode ser? Dito de outro modo: como pode a saudade aspirar a não ser falta, se só por esta ela não é?

A saudade é o sentimento-ideia representativo dos portugueses, a alma portuguesa por excelência (1988: 71-72), mas é também, pela energia criacionista das suas infindáveis sínteses, uma nova forma de ligação ao desconhecido. É só por isso

que a saudade pode ter uma expressão filosófica, poética, religiosa, social e até pedagógica (1988: 48). O que interessa assinalar nesta expressão é que ela nasce pelas razões inversas do que seria habitual esperar. Não é a clareza e a determinação da saudade que permitem deduzir aqui um pensamento sistemático e acabado, sem contradições nem dificuldades, mas antes a indeterminação mesma da saudade que serve de pretexto a um pensamento assistemático, contraditório, difícil, indefenido, flutuante. Este pensamento indeterminado é o saudosismo. Daí a sua razão de ser cosmológica ou universal, ultrapassando em muito a sua dimensão local ou portuguesa. Esta última dimensão é ainda a da presença facilmente determinada. Alma de Portugal, a saudade pode ser, em Pascoaes, ainda mais certeiramente, alma do universo. Finalidade de tudo, ela é também origem, núcleo nativo que assegura como uma semente a gestação das florestas e dos mundos. Nele se dá o conúbio que assegura a expressão eterna da Vida a partir da saudade como alma universal, indeterminada e infinita. Onde melhor se sente este impulso cósmico da saudade —ou, melhor, o impulso saudoso do cosmos— é no fecho do *Marános*, poema de marcante fácies didáctico. Didáctica de Pascoaes em verso? É bem provável que sim. Aludimos aqui ao terceto de remate do poema, na versão de 1921 e não de 1911 (2). Nele a saudade é irmã da Eternidade.

Nasce daqui, desta potência saudosa universal, muito do messianismo pascoalino destes anos, quer na literatura em prosa, quer nos dois grandes poemas narrativos em verso. A saudade está sempre prenhe de acontecimentos porvindouros, repassada a cada instante de futuro e de esperança. É o que se vê no *Marános*, onde o desejo de certos eventos amorosos está constantemente presente, e noutros textos da época, como *O Espírito Lusitano e o Saudosismo*, que centram esses eventos sobre Portugal. Os eventos amorosos do poema de 1911 mediatizam, num contexto de renovação política, eventos portugueses. Esta esperança do futuro tem muito de lembrança mas seria falacioso ver nesta lembrança da esperança apenas um desejo de rever um objecto perdido. O que importa ver nela, como penetrantemente avisou Castro Henriques, é a anulação das cadeias que o prendem. A saudade não é regresso a um objecto, nem progresso para ele, é libertação. O Orfeu saudoso não pretende apenas, nostalgicamente, arrancar Eurídice do Inferno ou do esquecimento, pretende libertá-la de todas amarras, inclusivé daquelas que permitem esquecimento e Inferno, e até lembrança e desejo. Há aqui uma não-saudade na saudade, que contraria o tempo e o lugar, mesmo o tempo mais esperançoso e o lugar mais utópico, e que deixa já perceber a suspensão da própria espera.

O messianismo na saudade acaba, em última instância, por ser inútil. Ela é atópica e acrónica. Para quê esperar se tudo nos está a ser dado? O próprio desejo, de possuir ou de renovar, pode aparecer como um bloqueio ou uma insatisfação. Não é ele no *Marános* que adia, momento a momento, o encontro com Eleonor? E quando se dá a sua cessação não acontece, então, a fusão dos dois? E o lusocentrismo de 1912 não se mostrou enganador? Decerto que sim. Pascoaes (ou o Sérgio que havia dentro dele) suspende-o quase por completo. Em lugar do homem português, tão insistentemente dito entre 1912 e 1915, vai aparecer o homem universal. Na última conferência saudosista, "Da Saudade" (1952), Pascoaes acabará a dizer que "*as raças humanas são uma só, com várias cores*" (1988:236). É o não-lusitanismo da saudade e do saudosismo.

A saudade em Pascoaes não é, porém, só sentido. É, antes de mais, palavra, linguagem verbal que inverte a lógica de Babel. É na materialidade sonora da palavra que está para ele o significado. Diz Pascoaes em 1911: "*Na palavra* saudade, *as duas primeiras e a última sílaba, são crepusculares e tristes, enquanto a terceira é alegre e aureoral: reunidas exprimem* sonicamente, *de modo admirável,* a saudade!" (1988: 17). A verdadeira invenção da saudade, pelo menos como palavra, parece datar da altura em que esta frase foi escrita. Antes o que havia era um sentimento referido, depois passou a existir uma palavra. Antes pretendia-se captar o real, mesmo que impressivamente, depois elaborá-lo expressivamente. É possível que a ruptura saudosista —a sua modernidade— arranque daqui.

3.3. Religião e Sentido Dialógico

O pensamento religioso de Teixeira de Pascoaes, tal como ele se exprime na sua primeira literatura didáctica, ainda (quase) sem preocupações de uma mística do vazio, decorre da própria forma com que ele encara a formação histórica da Lusitânia e de Portugal. Se a região e o país eram, para Pascoaes, o resultado de um encontro de dois ramos civilizacionais distintos, eles eram, em primeiro lugar, o resultado de um embate criativo de dois sistemas religiosos opostos, —paganismo e espiritualismo, politeísmo e monoteísmo. Esses sistemas, como formas de ligação ao desconhecido, eram condensações culturais de mundividências opostas, supondo pensamento, arte e até educação próprias.

Assim, o primeiro plano do pensamento religioso de Pascoaes resulta ainda do que ele disse sobre o encontro histórico-civilizacional de povos distintos no tavolado peninsular. O que lhe interessa é perceber qual a espiritualidade própria do povo

português, mais do que empreender uma reflexão pessoal sobre a sua própria espiritualidade. Esta última demanda, se deixarmos de lado o caso do *Regresso ao Paraíso*, só aparecerá com o *São Paulo*, desenvolvendo-se depois com a restante literatura hagio-biográfica, e em especial com o *Duplo Passeio* e o *Santo Agostinho*. Daí a distância a que esta sua primeira meditação, muito marcada pelo étnico, se afigura estar da mística ateoteística, muito mais pessoal, de 1942 e 1945. Essa distância pode, porém, ser enganadora. O ateoteísmo, a mística do vazio, o niilismo dialéctico, a morte de Deus ou o Nada religioso, que se detectam como os grandes buracos da literatura de Pascoaes posterior a 1934, surgem, no fim de contas, como metamorfoses das suas primeiras observações. Ele fala do povo português de um ponto de vista tão particular que é ainda dele próprio que está a falar. E não é o futuro o dilúculo do passado, como ele disse no *Verbo Escuro*?

A religiosidade própria do povo português é, para Pascoaes, a que resulta do frutuoso convívio entre paganismo politeísta, de tipo naturalista, e espiritualismo dolorido, de tipo metafísico e transcendente. A mais bela e representativa flor do primeiro é a Vénus calipígia dos romanos, sedutora como uma ninfa de Camões, como a do segundo é a magoada e martirizada mãe de Jesus (1988: 48), tão doída e êxul como as meninas de Bernardim. A religiosidade do português não é, deste modo, nem pagã nem espritualista, nem politeísta nem monoteísta, mas antes a recomposição numa liga nova e diferente destas duas componentes anteriores. Cristã e pagã, concreta e transcendente ao mesmo tempo, a espiritualidade mais característica do povo português não se pode reconhecer, para Pascoaes, em nenhuma das religiões oficiais. Além delas, a espiritualidade portuguesa tem sempre um elemento novo e original, próprio e inconfundível, que é o aumento de valor-adquirido, a mais-valia de cada uma das partes quando fundidas num novo todo. Compreende-se a partir daqui o dissídio de Pascoaes com a igreja católico-romana. Para ele, o catolicismo era a realização pagã do cristianismo (1988: 122), mas não a sua síntese central e equilibrada. O catolicismo romano aparecia-lhe como a expressão adequada do povo italiano (e através dele do provençal e do catalão), um povo que sempre resistira, através de sucessivos renascimentos da antiguidade clássica, à espiritualização, um povo onde o garfo ariano se impusera ao semita. É o que Pascoaes chama Jesus estar no hábito, e Apolo no sangue (1988: 48). De igual modo, o catolicismo castelhano era, para ele, a realização espiritualista do cristianismo. Faltava ao catolicismo castelhano a alegria saudável e material do paganismo. Todo ele aparecia marcado por um espiritualismo magoado e pungente. Esse catolicismo era excessivamente violento, dramático, abstracto e transcendente, ainda que fosse a expressão adequada das

qualidades do povo castelhano, onde dominava o garfo semita (1988: 47). O catolicismo espanhol aniquilou Pã e excomungou o Diabo, atirando-o, sem remédio, para as dobras viscerais do universo, essas onde Dante o lobrigou depois sob precita e monstruosa forma.

Pascoaes não recusa o cristianismo e até o catolicismo, o que ele recusa é a subordinação da religiosidade portuguesa a formas de cristianismo e de catolicismo — como a romana e a espanhola— que lhe são estranhas. A questão da originalidade do cristianismo português não é, decerto, a mais pertinente do pensamento religioso de Pascoaes, mesmo nesta fase quase inicial. Tem, contudo, algum interesse. Em primeiro lugar, perpassa por ela um daqueles significados contraditórios em que o saudosismo se mostra fértil, e que são a sua pedra-de-toque. Se o saudosismo encarna na aurora da modernidade, como pretendeu Sérgio (cf. 1988: 115-116), a mentalidade do antigo regimen —ultramontana, inquisitorial, jesuítica—, então o seu não-catolicismo romano é mais um dos seus inteligentes significados anti-saudosistas. Depois, em segundo lugar, a questão da originalidade do cristianismo português ganhou oportunidade no contexto da chamada questão religiosa que a República teve de resolver. Dois caminhos, na altura, se apresentavam: separar a Igreja do Estado ou interromper as relações de subordinação da Igreja portuguesa com Roma. Teixeira de Pascoaes defendeu, com paixão, esta última posição. A Igreja lusitana era para ele a ocasião de defender o fim da subordinação do cristianismo português a modelos estranhos. Esta Igreja devia dar corpo a um novo cristianismo que não fosse a sua realização pagã ou espiritualista, mas antes a sua realização panteísta, aceitando o panteísmo como a síntese equilibrada entre politeísmo e monoteísmo. Em 1913, Pascoaes diz que paganismo, judaísmo, cristianismo e suas variantes são figurinos religiosos ultrapassados pelo saudosismo (1988: 86), mas não se atreverá, mesmo assim, a falar de uma Igreja saudosista. O que continua a estar para ele em causa é uma Igreja portuguesa cristã separada de Roma. De qualquer modo, trata-se de um tópico sempre mais poético-verbal que político.

Nestas primeiras observações religiosas de Pascoaes, uma das coisas mais surpreendentes e complexas é a sua fenomenologia do mal. Aceitando as núpcias, e não a repulsa, dos elementos religiosos antitéticos, não quis Pascoaes repudiar o mal em nome do bem, nem rejeitar o Diabo em nome de Deus. A saudade portuguesa tem um lado comprensivo para com o Diabo, como afinal para com tudo o que é esquecido, incompreendido ou excluído. Daí, segundo Pascoaes, ela ter descido aos Infernos de lá trazendo o velho sátiro de pés de bode (1988: 89), tão maltratado pelos espiritualismos extremos. A espiritualidade portuguesa não podia, por isso, viver mergulhada na

lúgubre escuridão terrosa do catolicismo romano pós-tridentino, ela precisava dos luminosos incêndios com que outrora se veneravam as forças subterrâneas que acendiam na terra as flores e no céu as estrelas.

O mal, para o autor de *Jesus e Pã*, era sinónimo de natureza e o Diabo era uma das modernas sobrevivências do antigo Deus da natureza e dos instintos naturais (1988: 89). No panteísmo saudoso de Pascoaes, sinónimo de cristianismo popular português, o bem sofre o choque criador do mal, tal como Deus o embate fecundo do Demónio. A relação entre os dois princípios é fértil, não obnubilante. Pascoaes chega, nesta altura, a falar da satanização de Deus no saudosismo (1988: 86), e da redenção de Satanás em Deus através do homem (1988: 89). Deus e o Diabo, tal como o bem e o mal, são a mesma energia sob um rosto, momentaneamente, diferente (*OTP*, 10, 1991: 38). Deus é o Diabo, mas é-o em abertura espiritual, tal como o Diabo é Deus mas em desenvolvimento material (1988: 89). Deus, neste cerrado sistema de imagens, acaba por ser mais uma finalidade que uma origem, ou até um princípio. Paganismo, judaísmo e cristianismo viam o universo como a projecção do Deus primígeno, enquanto o panteísmo saudoso o vê agora como o ponto de partida de Deus. Este é a sombra espiritual que o universo material projecta (1988: 86). Deus só o será quando, por intermédio do homem e da mulher, as energias desencontradas fizerem convergir de novo as suas direcções discordantes. É por isso que, neste pensamento aporético, o mal é de origem divina e o bem de origem humana (1988: 76). Não se sente aqui toda a difícil interpelação de Adão ao novo Deus de *Regresso ao Paraíso*, pondo em causa Deuses e Diabos? E não se sente também a suspensão do teológico a favor De um humanismo inquieto e difícil, nada historicista, que será depois vazio?

É realmente difícil não reconhecer nesta visão da religiosidade característica do povo português, sobretudo no que ela tem de satanização de Deus ou de deificação do Diabo, alguns dos mais cruciais significados do próprio pensamento religioso de Pascoaes (3). Este pensamento religioso tem, irrefragavelmente, uma vertente anti-religiosa. Tal vertente, que interessa salientar, está muito bem patente na literatura hagio-biográfica do autor, quando positivamente aceita ateísmo, negação e hagiomaquia. O teo-ateísmo de Pascoaes —a expressão é ainda de Albert Vigoleis Thelen (4)— é uma descrença, mas uma descrença religiosa, ou, se quisermos, uma anti-religiosidade, mas uma anti-religiosidade crente. Ora, não terá esta descrença religiosa um paralelo possível com a primitiva satanização de Deus? Uma descrença que aceita ser religiosa não é um Diabo que aceita ser deificado? Digamos que as crenças positivas, de sentido único, interessavam já muito pouco ao Pascoaes do panteísmo saudoso de 1912, que via nelas uma forma inconscientemente irreligiosa de pensar. A

ele, já nessa altura, interessavam-lhe mais as formas conscientemente irreligiosas de pensar, como as de Nietzsche ou as de Bakunine (citado ao lado de Jesus e de Buda na revista *A Águia* em 1911; 1988: 13). Não olvidemos que para o Pascoaes de *Duplo Passeio* as formas irreligiosas de pensar, desde que cônscias, eram ainda as mais afirmativamente religiosas, como as mais mecanicamente religiosas eram as irremissivelmente irreligiosas. A vertente anti-religiosa de Pascoaes em 1942 ou 1945 pode ser o ateísmo de Deus, mas em 1912 uma tal vertente já existia. Não é, pensando bem, o humanismo saudosista de 1912 essa indivindade de Deus, ou o que há em Deus de não divino? (É por essa contradição que Deus é finalidade do homem e da mulher e não princípio.) A anti-religiosidade do saudosismo é outro dos tópicos basilares do seu anti-saudosismo.

Na portentosa visão (ir)religiosa de Pascoaes, céus e infernos são desde sempre, e para sempre, sugados de alto a baixo. Nada fica por espiolhar. O que se contempla dessa razia não são as chancelarias do Vaticano, os veludos da Patriarcal ou os cinéreos círculos do sofrimento; o que se contempla é a projecção da dor terrena, ou, melhor, da dor universal. Essa sombra, mancha búdica e agnóstica, é mais monumental que a de um Deus. Ela já não é dor, quer dizer, já não é nada. Libertação, legenda de oiro da saudade. A fractura de uma visão assim abíssica sobre o alto e o baixo (Deus e o Diabo, o céu e o inferno, o mal e o bem, o homem e a terra) é muito provável que não exista na nossa língua —com a explosiva concentração vulcânica de um alto assim baixo— em mais nenhuma escrita, nem mesmo na de Fernando Pessoa. Será que os textos sobre neo-paganismo de António Mora, onde se salienta o livro *Regresso dos Deuses*, tem paralelo, por cima, com o teo-ateísmo de Pascoaes? O mesmo se pode perguntar, e com idênticos resultados, do ocultismo de Fernando Pessoa ortónimo, muito marcado pelo teosofismo, pelo ritualismo mágico da *Aurora Dourada* e pelo mestrado de Aleister Crowley. A visão irreligiosa de Pascoaes, a que se sucedeu o ateísmo de Deus, não é muito mais complexa que tudo isto, por muito exaltante que seja?

Parece-nos que sim. Foi ela que surpreendeu grandes espíritos universais como Miguel de Unamuno, Hendrick Marsman ou Nicolas Berdiaeff. Foi ela ainda a responsável pela candidatura de Pascoaes ao prémio Nobel da literatura[1]. Podia,

[1] Pascoaes foi candidato em 1932 ao prémio Nobel da literatura. A proposta não partiu de Portugal, mas da Checoslováquia. Esteve na sua origem o lusófilo Rudolfo Slaby, professor da Universidade de Praga. Traduziu *Os Lusíadas* e *Regresso ao Paraíso*. A notícia —"Obterá Teixeira de Pascoaes o Prémio Nobel?"— foi dada pelo *Notícias Ilustrado* (nº 188, 17.1.1932, p. 15), que reproduziu palavras de R. Slaby. O problema da candidatura de Pascoaes ao prémio Nobel, proposto sempre pelo estrangeiro, neste caso pela Holanda, regressou em 1938 com o sucesso da tradução amsterdamesa de *São Paulo* (cf. Olívio Caeiro, 1990: 36). Mário Garcia, por seu turno, lembra que Pascoaes voltou a ser, em 1942, candidato ao Nobel, desta vez, ao que parece, por iniciativa do

porém, não ter surpreendido ninguém, não ter originado qualquer candidatura, de vulto ou não, não ter sido sequer notada ou divulgada, que não era por isso que uma tal visão perdia o seu extraordinário carácter inhumano, quer dizer, a sua natureza sem igual entre nós.

3.4. A Cidade como Município

Portugal para Pascoaes tinha uma história, e essa história não era apenas uma sucessão de contingências, sem nexo nem finalidade, mas o desenvolvimento de uma constituição psíquica própria, a que o autor deu o nome de saudosismo ou espírito lusitano. A contingência —que tanta importância virá a ter num livro como *Duplo Passeio*— não está, porém, afastada desta literatura. Portugal, como constituição psíquica própria, tem sempre uma margem de imprevisto e de inapreensível. Todas as apreensões interiores, de natureza psíquica ou espiritual, são sempre muito mais incertas, e abertas à descontinuidade, que as de natureza sociológica. O Portugal de Pascoaes é uma montagem cultural, um exercício de imagens, um jogo lúdico de correspondências poéticas, mas não um universo fechado, uma totalidade sem consciência das suas falhas. É, por isso, que as tematizações pascoalinas sobre Portugal não têm, mesmo para Pascoaes, a realidade que alguns lhes quiseram atribuir. Elas apresentam-se, em primeiro lugar, como representações verbais pessoais. A saudade, antes ou depois de ser um nexo, é uma palavra. O que caracteriza o saudosismo de 1912 é esse pendor verbal, em que a saudade deixa de ser termo, referência ou designação para passar a ser palavra, sonoridade e significação. A teorização existe, mas está sempre a ser posta em causa pelo que há de assumidamente falível nesse mesmo pensamento. O que iremos dizer sobre o pensamento político de Pascoaes está ainda sujeito a esta mesma lei que actua como anti-lei. Não era em 1942 a incerteza a única certeza possível para um Pascoaes leitor de Heisenberg e de Eddington?

O autor em 1913, na sua conferência *O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa*, prometeu vir a tratar do espírito português do ponto de vista político (*OTP*, 1988: 69). Não chegou a fazer uma palestra sobre tal assunto, mas deixou alguns interessantes parágrafos sobre o assunto em duas outras conferências —*O Espírito Lusitano ou o Saudosismo* e *A Era Lusíada*— e no livro *Arte de Ser Português*.

---

encarregado da secção luso-espanhola do Instituto Nobel (M. G., 1976: XVIII e Ilídio Sardoeiro, "Pascoaes no Estrangeiro", 1953).

Podemos dizer que a expressão política do saudosismo era, para Pascoaes, em primeiro lugar, uma democracia pluralista, onde pudessem conviver e dialogar diferentes correntes de opinião. O pluralismo democrático não era, todavia, para o Pascoaes de 1912, sinónimo de partidarismo ou de governo por intermédio de partidos. Os partidos eram, nessa altura, para ele, não verdadeiras correntes pluralistas de opinião mas clientelas extemporâneas e artificiais, que representavam mais ou menos interesses inoportunos e corruptos de minorias burocráticas, agarradas como sanguessugas à administração pública. Associava os partidos à pior herança do constitucionalismo, que Pascoaes distinguia do liberalismo político. Este interessava-lhe, o outro não. O constitucionalismo partidário parecia-lhe, como o catolicismo romano, um modelo de importação, pouco adequado ao que ainda havia de ontológico no ser português. Ele representava um emudecimento político e jurídico do espírito português (*OTP*, 1988: 49-53, 161), como o catolicismo representava um silenciamento da criatividade religiosa portuguesa. Se era preciso libertar os portugueses do clero dependente de Roma, também era preciso desobrigá-lo dos grandes políticos extorsionários (*OTP*, 1988: 54). É o que Pascoaes chama, com vigorosa energia verbal, o apagar dos vasos onde ardem as mortiças luzes de Roma e dos archotes que vieram já acesos de Paris (*OTP*, 1988: 26). Nessa caligem podia, em última visão, tremeluzir, formidável e novo, o brandão português.

Sem deixar de lado o interesse desta visão, até porque foi através dela que Pascoaes expressou o seu municipalismo, importa dizer que o seu anti-partidarismo (e com ele o seu anti-constitucionalismo) foi posteriormente contrariado. Numa entrevista dada ao *Diário de Lisboa* (25.1.1949), por ocasião da candidatura de Norton de Matos à presidência da República, Pascoaes deu o seu aval ao candidato oposicionista e defendeu a constituição de vários partidos políticos. Segundo ele, vários partidos políticos deviam colaborar na acção governativa, não apenas um[1]. Pascoaes aceita nessa altura —e num regimen que determinantemente os proibia— os partidos como representações legítimas das várias ideias da sociedade. Passagem do *Santo Agostinho* (1945: 252) corrobora, dentro da concepção democrática de Pascoaes, esta legitimação dos partidos políticos. Estamos, com ela, ante mais um tópico do anti-saudosismo do saudosismo. Quer dizer, se o saudosismo era anti-partidário, então o partidarismo do

[1] A declaração foi, à letra, a seguinte: "*Necessitamos duma certa desordem na ordem, a respiração do ar, em Abril, que fecunda as plantas, e o bater das asas que andam a construir os ninhos. Desta* certa desordem *ou liberdade deriva a liberdade política, a formação de vários partidos simbólicos de vários ideais políticos dignos de existir e de colaborar no Governo dum país. Um único partido legal tem uma existência passiva ou infecunda.*" (in *D. L.*, 25. 1. 1949).

Pascoaes de 1949 é anti-saudosista. É difícil encontrar uma ideia de Pascoaes que não tenha sido, de alguma maneira, contrariada por ele próprio. Pascoaes, atento à complexidade da verdade, está sempre pronto a contradizer-se. A contradição era, para ele, a expressão mesma da dificuldade da verdade ou da vida. Passa-se isso com o seu apartidarismo de 1912, como se passará depois com o *São Paulo*, em que ele próprio estimula como positivas as críticas negativas ao livro. É por isso que o seu saudosismo é também, quase sempre, o seu contrário. Mais tarde, quando se debruça sobre a física moderna, temos a impressão que a contradição não chega para o satisfazer. Ele precisa doutra coisa para dizer a complexidade da verdade e da vida. A verdade deixa de ser simplesmente contraditória, para passar a ser impossível. A indeterminação do sim e do não será a forma de manifestar essa impossibilidade. Daí o seu papel preponderante no pensamento hagio-biográfico de Pascoaes.

O anti-partidarismo de Pascoaes, mesmo tendo sido posteriormente ultrapassado pelo seu autor, tem interesse. Foi através dele que Pascoaes falou do municipalismo, tópico que não parece ter perdido pertinência no pensamento político de Pascoaes, nem mesmo após a declaração de 1949. Não temos razões para opor a democracia partidária de Pascoaes à sua primitiva democracia municipalista. O municipalismo começou por ser para ele a forma de organização democrática do país (*OTP*, 1988: 51, 53). Era ele, com o caroço vivo do município no seu centro, que asseguraria a pluralidade e a independência de opiniões e de correntes dentro da república democrática. O município tinha, para Pascoaes, uma personalidade própria, inconfundível, o que lhe garantia a diferença e a autonomia (*OTP*, 1991: 45-46). Cada município era, desse modo, como que um partido, mas um partido sem clientelismos, interessado tanto em afirmar a sua diferença e em defender a sua autonomia como em colaborar com as outras partes no governo conjunto do país. A república ou a democracia lusitana seria a confederação destas entidades locais, autónomas e diferentes (*OTP*, 1988: 55, 161; 1991: 44). Seriam elas que elegeriam o chefe de Estado, um Presidente e não um Rei (*OTP*, 1988: 161; 1991: 44), mesmo que a questão do regimen não fosse, nesta visão, determinante (mas alguma o era para além da própria indeterminação?). A pluralidade das opiniões e dos interesses estaria ainda assegurada, no municipalismo pascoalino, pela participação pública de representantes de associações comerciais, culturais, científicas e operárias —quer em orgãos locais, quer numa assembleia nacional (*OTP*, 1991: 44).

O municipalismo de Pascoaes não pode ser desligado das suas preocupações económicas. São estas que lhe dão sentido. Elas eram, como se sabe, ruralistas (*OTP*, 1991: 38-39), o que melindrou muita gente na época e fora dela. Municípios fortes e

autónomos tinham para Pascoaes de assentar num tecido agrícola vivo e dinâmico, que pusesse termo ao êxodo rural e à concentração urbana. Teixeira de Pascoaes não punha de lado a existência de indústrias técnicas, mas dava primazia ao trabalho agrícola. Havia nele um fortíssimo amor à terra, à natureza e à paisagem, que sendo ainda parte da sua índole contemplativa de poeta lírico, era também uma outra coisa. Num tempo de destruições acelaradas dos recursos naturais elementares (como a água ou o ar), a visão ruralista de Pascoaes, não se indispondo nunca com a liberdade, pode ser vista também como uma arguta visão social. Hoje, quando a modernidade mostra um rosto tardio e fatigado, sem verdadeiros entusiasmos, ela parece-nos uma visão muito mais durável e sólida que a dos que na época tanto se escandalizaram com ela. Travar o êxodo rural ou a concentração urbana desenfreada são coisas que se percebem muito melhor hoje do que ontem. O ruralismo de Pascoaes era, afinal, tão cultural como social. A sua modernidade tinha estreitas afinidades com o fisiocratismo. Assim, ao defender a terra e a paisagem, numa altura em que as preocupações ecológicas ainda não se tinham vulgarizado, o que não quer dizer que não fossem pertinentes, Pascoaes defendia também o indivíduo e os seus direitos, retomando algumas das premissas basilares da democracia do alvorecer da idade moderna.

Foi o ruralismo que auxiliou António Sérgio a crestar o vinhedo saudosista. Foi ele que lhe serviu para enquadrar ideologicamente a polémica que travou com o saudosismo de Pascoaes. Esse emolduramento mostrou-se decisivo para a boa receptividade que Sérgio acabou por ter no período pré-seareiro e depois dele. De um lado colocou o isolamento, para onde empurrou Pascoaes, e do outro a cultura, onde se deixou ficar, comodamente, a ele Sérgio. O isolacionismo de Pascoaes tinha paridade com a Inquisição, com os jesuítas, com Pina Manique, com os rigoristas, com os ouriquistas e com Castilho, ou seja, com tudo o que era já então, na cultura portuguesa, pútrido e cadavérico. A cultura onde Sérgio se deixara ficar, modestamente, era de sinal idêntico ao humanismo, a Verney, aos pedreiros-livres, aos franceses, a Herculano e a Antero (*OTP*, 1988: 115-116), quer dizer, a tudo o que já então era rutilantemente vivo. Sérgio, com um opíparo calemburgo de poucas linhas, fez, irremissivelmente, da saudade e do saudosismo um *trianon* infantil e reaccionário, a que ninguém de sério neste país podia prestar verdadeira atenção. O vezo de achincalhar, sulfurosamente, a saudade levantou voo aí, para nunca mais parar, mesmo que pareça hoje, nestes últimos e escuros momentos do século que o viu nascer, cada vez mais esquecido e isolado. Ele continua a existir, mas reduziram-se os números de pontos do quadratim. Também o seu voo, outrora rasteiro e grosseiro, mas de amplo e popular efeito, parece ter agora diâmetro curto e claudicante.

Pascoaes chamou depois a este emolduramento, tão bem aproveitado, de "*encontrões demagógicos*" (*OTP*, 1988: 124). Com tal caixilho não se terá Sérgio mostrado, afinal, bem mais saudosista que o próprio Pascoaes, se saudosismo é sinónimo de pensamento fechado e de dispositivo monológico? Não se pode hoje, pelo menos com seriedade, trabalhar mais a partir de tal enquadramento, desdenhando a posição de Pascoaes e sobrestimando a de Sérgio. Isto não quer dizer que se devam inverter as posições, trabalhando a polémica a partir do seu enquadramento contrário. É tão ridículo e despropositado considerar Pascoaes um avatar do Cardeal D. Henrique como fazer isso com Sérgio. A maneira de ultrapassar a questão é perceber que tanto Sérgio como Pascoaes estiveram do lado da cultura, do debate de ideias, do humanismo, da tolerância e da reforma social. Ninguém esteve ali —naquela polémica, que parece ter reorientado toda a vida mental portuguesa do século XX— a fazer as vezes da Inquisição ou do antigo regimen. Nenhum afivelou a máscara do inquisidor, apesar dos desagradáveis empurrões a que se refere Pascoaes e das imputações de Sérgio.

O confronto entre os dois não foi entre sociedade aberta e fechada, entre sociedade democrática e sociedade retrógrada, mas entre duas concepções democráticas diferentes, ambas abertas, uma de base rural e outra de base industrial. A de Pascoaes era de base rural, mas aberta à indústria, a de Sérgio era de base industrial, mas também aberta à agricultura. A primeira concepção, partindo da terra, acabava necessariamente por se centrar, mas não exclusivamente, sobre as possibilidades nativas de Portugal, enquanto a segunda, dependente da importação de capitais e de técnicas, se centrava na observância de estreitas relações de Portugal com os países europeus mais desenvolvidos. Este é hoje o único caixilho que veste, sem demagogias forçadas ou exaltadas, à polémica de Sérgio e de Pascoaes. A posição deste nada tem a ver com a Inquisição, os jesuítas ou Pina Manique, nem o confronto ente os dois é, como apressadamente quis Sérgio, um episódio da "*grande luta portuguesa entre o Isolamento e a Cultura, entre a Inquisição e o Humanismo*" (*OTP*, 1988: 115), e não o é nem para um lado nem para o outro. O embate é, apenas, o diálogo de dois modelos, modernos e democráticos, de desenvolvimento, dizendo, afinal, respeito não só a Portugal como à sociedade humana em geral.

O que é curioso assinalar é que a polémica entre esses dois modelos não só não esgotou os seus argumentos, como os tem vindo a desenvolver. Sempre que se fala hoje de ambientalismo ou de desenvolvimentismo, de protecção da natureza ou de crescimento económico, de ecologia ou de indústria, são as vozes de Pascoaes e de Sérgio que estamos a ouvir. Como é que durante tantos anos a fio tanta gente —e que se

dizia, ainda por cima, pleitear por uma sociedade aberta— pôde defender que a única voz viva que se fez ouvir na polémica da Renascença foi a de Sérgio? Será que numa sociedade aberta e plural não há lugar, em pé de igualdade, para as duas?

Há uma modernidade extrema e interminável no debate entre os dois renascentistas. Esse confronto de ideias é talvez o facto cultural de maiores consequências e de maior actualidade do século XX português, uma actualidade que tem vindo a variar de sinal, consoante os períodos. O economicismo de Sérgio, lamentando que nenhum português tivesse sido Descartes ou David Ricardo, pôde vingar em toda a linha quando o crescimento económico era tão desejado, no escabroso deserto português, como um oásis. Num tal contexto o "ambiente" era irrelevante, o que facilitou a receptividade De um industrialismo totalmente indiferente aos recursos naturais. Será que isso pode continuar a ser assim? O tão desejado oásis nada mais é hoje que uma miragem, cada vez mais seca e baça. Em vez de resolver problemas, agrava-os. A Sérgio o que lhe sobrou em planos de desenvolvimento industrial, faltou-lhe em sensibilidade à natureza. Ele foi, agressivamente, surdo aos argumentos pré-ecológicos de Pascoaes. O que lhe escapou, visivelmente, foi uma ética da natureza, indispensável hoje a qualquer reforma cívica que se queira sólida, durável ou eficaz.

A visão de Pascoaes é diferente. Ela completa a de Sérgio, mas não parece ficar por aí. Partindo do respeito e do amor pela terra e pela natureza (*OTP*, 1988: 55), que considera a principal fonte de riqueza da humanidade, Pascoaes esforçou-se também por estabelecer, no diálogo com Sérgio, uma ética do trabalho produtivo (*OTP*, 1988: 127, 140, 153). Mostrou-se, por um lado, aberto aos progressos técnicos europeus e, por outro, a um trabalho produtivo, económico, criador de riqueza material, independentemente da sua principal fonte ser a terra e não a indústria. Pascoaes pretendia, afinal, conciliar Sérgio e Pascoaes, saudosismo e anti-saudosismo, moral e economia, ética e trabalho. É o grito que Pascoaes arrancou do fundo, mas do fundo de outro lado, para ver se, em pleno confronto de ideias, podia, fraternamente, eludir as imputações de Sérgio: "*Eu quero Portugal rico de pão e de espírito.*" (*OTP*, 1988: 127). Ainda na conferência *A Era Lusíada* Pascoaes voltou a dizer que não desprezava a questão económica (*OTP*, 1988: 172), mas não conseguiu desfazer a rebatinha saudosista (5). Neste comenos, o que o esperava era o silenciamento. Será preciso continuar a calar o saudosismo de Pascoaes, —seja pelo emudecimento, seja pela desfiguração? Não se perceberá que o que, assim, se perde é muito mais que o seu saudosismo?

3.5. Uma Semântica Gráfico-fonética

As reflexões de Teixeira de Pascoaes em torno da língua portuguesa constituem um dos capítulos mais improváveis da literatura declarativa do autor. E são-no não tanto pela meditação que apresentam sobre a energia verbal, mas antes pelo que revelam e manifestam dessa mesma energia. Veremos como. O pensamento linguístico de Pascoaes parte da unidade do ser e da língua, da expressão e da essência, o que o levou a encarar a língua portuguesa como criação expressiva do povo português. A língua portuguesa, no seu estado natural, sem as adulterações exteriores que lhe foram introduzidas por gramáticos e políticos, é para Pascoaes a tradução verbal fiel da forma psíquica de ser português. Nenhuma arbitrariedade, portanto, na língua. Mais que existência social, convenção revogável, a língua era essência indisputável, ao modo de Crátilo ou dos líricos que fazem do som um sentido. Ser é pensar, pensar é dizer. A linguagem é o elo entre o ser e o pensar. Ela diz de igual modo tanto o ser como o pensamento.

Assim, uma das características essenciais da língua portuguesa é, à imagem do ser português, matrimoniar aspectos diferentes, tanto no plano semântico ou ideativo da língua e da palavra como no plano fonético, mais imediato e material. Sendo a saudade o sentimento-ideia que melhor traduzia a síntese original do ser português, era presumivelmente nessa mesma palavra que residia, pelo menos de uma forma completa, a complexidade semântica e fonética da língua portuguesa. De qualquer modo, todas as palavras portuguesas mais distintivas se encontravam na dependência da palavra saudade. As palavras mais inconfundíveis da língua portuguesa eram, dessa sorte, também as mais intraduzíveis, a começar pela palavra saudade. A natureza intraduzível da palavra saudade —atenuada, de resto, por declarações de Pascoaes que a vertem para catalão (*OTP*, 1988: 85, 108)— não significava que o sentimento não fosse para ele universal. A saudade portuguesa era particular e inconfundível, tinha até expressão verbal (quase) intransmissível, mas o sentimento era comum a todos os povos e a todos os homens. Foi isso mesmo que ele disse a Sérgio (*OTP*, 1988: 105). Importa, antes de prosseguir, perguntar se não se sente, de novo, aflorar aqui, nesta universalidade da saudade, bem como no recuo da sua intradutibilidade, o anti-saudosismo do saudosismo? Sem a categoria do anti-saudosismo de Pascoaes como compreender então que uma teoria isolacionista pudesse aceitar a universalidade do que lhe era mais caro, e até a sua tradução?

A nível semântico o casamento de anseios contrários levava a que as palavras mais significativas da língua portuguesa exibissem uma significação própria, distinta de todas as suas traduções, que misturava vago e concreto (*OTP*, 1988: 51). O exemplo

melhor aduzido, para além evidentemente da palavra saudade, é o vocábulo *nevoeiro*, que não é para Pascoaes tradução literal dos respectivos vocábulos francês ou inglês. Nestas línguas, a palavra tinha um sentido objectivo e físico —árico, por isso—, enquanto em português ela anichava já um duplo sentido, muito mais enigmático, indefinido, espiritual. A palavra *nevoeiro* tinha em português, segundo Pascoaes, não só o significado De um fenómeno físico atmosférico —a suspensão de gotículas de água na camada inferior da atmosfera—, mas também o de um fenómeno psíquico humano, a que se prende o sebastianismo. A palavra em português reverteria do mundo físico para o mundo psíquico, onde designaria a aparição futura (*OTP*, 1988: 51). Era esse valor humano da palavra que fazia a sua dissemetria em relação às palavras estrangeiras. Outras palavras da língua portuguesa —como remoto, ermo, luar, e outras— participavam de processo símil de significação.

As particularidades semânticas destas palavras são confirmadas na teoria de Pascoaes por características fonéticas. Se pensarmos na importância que a expressão sónica tem na constituição da língua e até na formação do significado da palavra, não podemos desdenhar este achado de Pascoaes. Assim, a palavra *nevoeiro* tinha materialmente, na sua composição mais íntima, a expressão do seu complexo significado. Essa expressão material era fonética. A terceira sílaba da palavra, um ditongo oral, luminoso e nada crepuscular, exprimia materialmente o sentido físico do seu referente, enquanto todas as outras sílabas, dominadas por vogais mudas, nos davam o sebastianismo espiritual da palavra (1988: 16-17). De igual modo, a palavra *saudade* não tinha só um plano semântico matrimoniando valores distintos, tinha também um plano expressivo onde esse conúbio se continuava a dar. Esse era o da combinação dos seus fonemas. As duas primeiras sílabas e a última, constituídas por vogais mudas e fechadas, casavam-se com a terceira, onde fosforejava uma vogal oral aberta. Este matrimónio de vogais mudas e fechadas com uma vogal aberta era a expressão significante quase exacta do significado semântico da palavra. Pascoaes aceitava um simbolismo fonético que lhe permitia dizer que o casamento de sons mudos e fechados com sons abertos era o casamento da sombra com a luz, da noite com a manhã, da tristeza com a alegria (*OTP*, 1988: 16-17). Este simbolismo fonético, que lhe permitiu tecer cadeias associativas de imagens ou de analogias, e não só entre os significados e os sons, é que nos parece o dispositivo poético de muito do discurso didáctico de Pascoaes, e em particular das suas reflexões em torno da língua portuguesa.

A decifração semântico-fonética de palavras como *nevoeiro*, *saudade*, ou *luar* (*OTP*, 1988: 17) mostra-se, por si só, como destro exercício poético. Não estamos em falta

se lhe chamarmos poema, como decerto não estaremos se considerarmos poemas gráficos certas meditações de Pascoaes em torno da ortografia de certas palavras de língua portuguesa. O princípio adoptado para os seus enredos ortográficos é exactamente o mesmo que vemos actuar nas suas divagações fonéticas em torno de palavras como *nevoeiro, saudade* ou *luar*. Existe, ou pode existir, uma correspondência vital entre o espírito da palavra, quer dizer o seu significado, e a sua realidade material, seja ela fónica ou gráfica. É preciso, por isso, simplificar ou facilitar a ortografia das palavras que têm um sentido claro e imediato, e complicar aquela que diz respeito a palavras que têm significado abstracto, enigmático, obscurecido. A palavra *pecado*, que hoje se escreve apenas com um *c*, devia, por isso, ser escrita com dois. A duplicação da consoante é, para Pascoaes, a tradução do enigma penal que havia na palavra. Dizia Pascoaes que na consoante dobrada é que se via o delito da palavra (1988: 16). Já as palavras *cristalino* e *inocência* deviam ser escritas da forma mais simples, sem recurso a letras extravagantes nem a duplicações de consoantes, formas de complicar o revestimento gráfico da palavra. A palavra *cristalino* se fosse escrita com ípsilon na primeira sílaba e com a constritiva líquida dobrada —*crystallino*— perdia a sua própria transparência. Também a palavra *inocência* se dobrasse a primeira consoante ficava privada de pureza. A cobertura gráfica da palavra devia ter uma íntima correspondência com o seu significado e não se afastar em nada dele. O conteúdo nocional do signo devia ser dado na escrita pela sua realidade gráfica. A apresentação física das palavras implicava já em Pascoaes a sua percepção conceptual. As suas cogitações ortográficas em torno das palavras de língua portuguesa são, assim, um exercício poético, vizinho afinal da chamada poesia visual concretista. Que saibamos as lucubrações ortográficas de Teixeira de Pascoaes em 1911 antecipam-se, pelo menos no século XX, a qualquer outra manifestação poética visual entre nós. Elas são, porventura, o seu primeiro antecedente moderno. A poética visual e concretista da revista *Orpheu*, da autoria de Mário de Sá-Carneiro, é já ulterior e até subsidiária da de Pascoaes.

Mais que ver no casamento de vogais abertas com vogais mudas e fechadas, ou de ditongos orais com ditongos nasais, a expressão de um consórcio de significados imagéticos materiais e espirituais, roborando por sua vez as núpcias históricas de áricos e semitas, parece-nos que a visão de Pascoaes da língua portuguesa é, fundamentalmente, uma teoria linguística mais próxima de Crátilo que de Hermógenes, mais próxima da poesia que da imotivação e da arbitrariedade sígnica da linguística de tipo saussurreano. Mais tarde, no *Santo Agostinho*, Pascoaes roborou o responso, extensivo agora a toda a linguagem humana. Se nos textos didácticos da

Renascença Portuguesa só falara na língua portuguesa, até porque era essa que se sentava como ré no tribunal da reforma ortográfica de 1911, no *Santo Agostinho* fala-nos da palavra em geral e da sua capacidade indiscriminável em nos mostrar, de forma imediata, a imagem do seu significado ou a noção do seu conteúdo conceptual (1945: 186). Os exemplos então abonados —porta, penedo, ninho— vêm da língua portuguesa, mas valem claramente nesse livro para todas as línguas do mundo. De facto, em qualquer língua, para os poetas, a palavra penedo pesa, a palavra porta abre e fecha, a palavra ninho recebe e aconchega.

3.6. Poesia e Criação

A teoria da poesia saudosista foi feita por Fernando Pessoa. Foi ele que estabeleceu em 1912 a nova poesia portuguesa como o casamento do realismo objectivo e do simbolismo, numa visão conciliativa que muito devia, no entanto, a Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra. O "*paganismo espiritualista*" que este último encontrou em 1910 em poetas como Junqueiro, Pascoaes, Corrêa d'Oliveira, Lopes Vieira, Augusto Casimiro e Cortesão (cf. *Dispersos*, I, 1984: 105-111) é, secretamente, hoje, o intertexto pessoano do "*transcendentalismo panteísta*" de 1912. Pascoaes, por sua vez, em Julho de 1911, apontava António Nobre como um poeta que foi capaz de passar da onda para a nuvem, do corpo para a alma, de Garrett para Antero (1988: 29). Estavam aqui já assinalados alguns dos elementos fundamentais da síncrise associativa que Pessoa viria pouco depois a desenvolver.

O interesse teórico de Pascoaes pela poesia não se fica, porém, por aqui. Há outros elementos de valor no seu modo declarativo sobre a poesia. *Os Poetas Lusíadas*, por exemplo, edificam toda uma teoria da arte, e por conseguinte da poesia, que seria pena deixar em branco. A arte é aí o que liberta o homem do animal e o humaniza. A primeira das artes, em que se deu o decíduo do meneio simiesco, foi a dança (1919: 7-8; 1987: 42). A dança era a consciência movimentada do ritmo. Este era a alma das coisas, a sua vida íntima, desconhecida e insciente. Ritmo puro, movimento, substância da arte, a dança fixou-se depois na cor originando a pintura e o desenho, na forma originando a escultura, no som dando lugar à música. Deteve-se, finalmente, na palavra fazendo nascer a poesia, a derradeira das artes (1919: 8-9; 1987: 42-43). Se a primeira delas, pela primitiva consciencialização do movimento puro, ajudara o homem a despir-se do animal, levando-o a abandonar o trejeito simiano, a última, a poesia, desmaterializando o próprio ritmo, que se diluía na matéria subtil do verbo,

ajudava o homem a desembaraçar-se do próprio homem. O que lhe era dado a conhecer nesse despojamento era Deus ou o nada em si, conforme a posterior (des)identificação do *Santo Agostinho.*

Tudo isto, que participa de uma escala evolutiva, era, porém, atravessado pela ideia do bailado, desfazendo o seu evolucionismo de sentido único. As últimas formas, tal como acontece na saudade, têm sempre a memória das primeiras, como as primeiras o desejo das derradeiras. Isto é o que há de prisão na saudade, o seu retornismo perpétuo, a sua temporalidade irredutível. Dito de outro modo: o retornismo é o que há de saudade na saudade, que nela há outra coisa, que é uma anulação das cadeias e uma libertação até dos elos. A este resgaste podemos chamar a não-saudade da saudade. Assim, a pintura ou o desenho são o bailado das cores; a escultura o das formas; a música o dos sons. A poesia, por fim, é o bailado verbal, o mais complexo e longânime de todos. A música descondensara, pela primeira vez, a matéria da arte, tornando-a imaterial; a poesia, no seu seguimento, procedera à síntese dessa descondensação com a materialidade de todas as restantes artes. A música era só, tanto no conteúdo como na matéria, imaterial, enquanto a poesia tinha um lado material e outro imaterial. Os sons eram o lado imaterial da sua matéria, como os significados eram a matéria da matéria. Daí a perfeição da poesia, e daí ainda que entre as suas três formas —amorosa, patriótica e religiosa— só a última fosse verdadeiramente importante (1919: 10; 1987: 43). Também entre uma poesia culta e uma espontânea, entre a paragem e a desordem, preferia Pascoaes a última. A arte do verso, mau grado a atenção que lhe dedicou, parecia-lhe pouca coisa ao lado da criação de poesia.

Não admira que ao poeta coubesse, em tal pensamento, o papel de revelador da realidade espiritual. Era por ele que a verdade —uma verdade vazia, se assim podemos dizer— vinha ao mundo (*OTP*, 1991: 5). O poeta tinha uma verdade própria, que decorria da sua actividade criadora (e destruidora). Essa verdade, em última instância, era uma verdade vazia de verdade, quer dizer, uma verdade criada que se aceitava como invenção lúdica e não como lei, arbitrária ou convencional. Isto, que foi particularmente importante no tempo da Renascença Portuguesa, levou à seguinte situação: os poetas não se podiam transformar em meros propagandistas de ideologias interessadas em exercer o poder de Estado; eles precisavam de viver inteiramente, mesmo como reconstrutores da República, para a sua actividade. Explicam-se, a partir daqui, as persistentes obturações que Pascoaes experimentou na sua actividade cívica republicana. Mas é também a partir daqui que se compreende a diferença poética da sua didáctica (6). Ela não conseguia entender o progresso da humanidade —quer dizer, a sua libertação— fora da poesia.

3.7. Memória e Desejo

Pascoaes não se limitou a constatar a existência de três manifestações vitais —a mineral, a vegetal e a animal—, mas encarou um quarto reino, muito mais subtil e complexo (*OTP*, 1988: 7-9; 1993: 117-136; 1991: 23-24, 120). Este reino era já trans-humano, sendo a manifestação possível do que há de não-matéria na matéria. A diferença entre as várias manifestações de vida carreava para ele um sentido da ordenação e da organização, que se verificava de forma ascendente da pedra ao homem, e do homem aos seres trans-humanos, passando pela árvore e outras formas intermédias. A organização dos seres fazia-se das formas inferiores e simples para as formas mais evoluídas de vida. Cada forma de vida transportava em si o desejo congénito de se superar numa forma mais perfeita. Assim, a árvore resultava do desejo da pedra, como o animal do desejo da árvore. Mais além do homem e da mulher estavam as formas de vida espiritual, que eram o resultado da esperança do homem. As formas imateriais de vida representavam, por isso, a liberdade última a que a vida, no seu esforço de ascenção, podia aspirar. Essa não-matéria da matéria estava liberta de condicionalismos, que eram aqueles que prendiam ainda o homem à morte, à doença e ao sofrimento. A vida era encarada como descondensação progressiva dos aspectos mais pesados e imperfeitos da matéria. Tal purificação tendia para uma liberdade ideal, própria apenas das ideias, que eram, para Pascoaes, o espírito da matéria, ou a sua não-matéria.

Esta foi a primeira percepção que Pascoaes teve da vida. Expô-la em 1907 no semanário anarquista *A Vida*, num conjunto de textos, "O Sentido da Vida", em boa parte uma tentativa de esclarecer dúvidas a um J. L., que devia ser Januário Leite. O interesse dos argumentos levou Paulo Alexandre Esteves Borges a considerar o diálogo entre os dois como filosoficamente superior à disputa com Sérgio (1994: 290). Mas, uma tal concepção da vida aparecera já antes nos versos de livros como *Vida Etérea* (1906) ou *Para Luz* (1904), muito marcados, logo nos títulos, pelo desejo transformativo de ascenção (7). Será que se trata, nesta altura, que dura bem até ao idealismo saudoso de *Arte de Ser Português*, De um evolucionismo libertário, na linha daquele que Junqueiro postula com as *Orações* (1902; 1904), mas evolucionismo? Um evolucionismo onde se detecta a influência De um biólogo como Kropotkine (na biblioteca de Pascoaes encontra-se importante livro deste com a data de 1908, cf. Jorge Coutinho, 1995: 454)? Ou ainda do progressismo dialéctico de Sampaio Bruno? Sim e não. É difícil

iludir o que há nesta visão de manifestação gradativa em direcção do Uno, com todo o messianismo esperançado que isso carreia, mas também não se pode deixar escapar, com perigo de perder uma parte importante deste pensamento, que este evolucionismo tem já em si os embriões de um retornismo muito mais fechado, apesar de selectivo. O dilema destas duas proposições contraditórias —uma evolutiva e linear, a outra estática e circular— é o que se encontra no *Regresso ao Paraíso*, e até no esquema muito mais claro de *O Doido e a Morte*, onde a salvação final, seja da morte ou seja do Inferno, é sempre, liminarmente, impossível. Tudo o que é possível é a sua experiência passageira. De qualquer modo, a tensão entre estes dois princípios contrários encontra-se já nos textos teóricos de 1907, senão mesmo nos versos líricos anteriores.

Em primeiro lugar, não há aniquilação ou destruição, mesmo progressiva e sintética, na pirâmide vital de Pascoaes, mas apenas sacrifício equitativo das formas em descoagulação. Depois, mais importante, nem sequer se pode falar de sacrifício do inferior ao superior, pois no advento deste subsiste sempre uma memória do anterior. Este papel crucial da memória na visão de Pascoaes subverte a própria lógica do evolucionismo. Pode dizer-se que a memória é o que há de não-evolucionista no seu evolucionismo. A memória é estática, conservadora, retornista. O progresso aparece, de tal guisa, estrangulado pela residual inevitabilidade da conservação. A memória, que todo o ulterior tem do anterior, condiciona a própria realização, pelo menos definitiva, do acme imaterial da vida. De cada vez que a pedra dá lugar à árvore, ou a árvore ao animal, o que está em causa não é o desaparecimento, a morte ou o esquecimento dessas formas primitivas. O que está em causa é a sua permanência em cada uma das novas formas. Todo o passado retorna, assim, ao futuro, compensando negativamente a sua própria evolução. Esta seria assegurada pelo desejo, a parte evolucionista e descomprometedora do evolucionismo. Deste modo, as formas ideais, descondensadas e gloriosas, trans-humanas, viveriam mais neste pensamento por intermédio da esperança, do vir a ser, do que propriamente pela sua concretização. Esta é sempre estrangulada pela inércia da memória. Tudo está pendente apenas do desejo —melhor, da sua conservação— e não da sua realização.

O que está aqui em causa é a tensão complexa entre formas do passado e formas do futuro, entre formas da lembrança conservadora e as do desejo activo ou inovador. Interessa reparar, em primeiro lugar, como este pensamento, logo no seu começo ou esboço, não é nada simples. A aporia inicial que nele se encontra não é para ser resolvida, mas tão só experimentada como o ponto a partir do qual se pode formular a dificuldade da vida. Este pensamento não é um messianismo fácil, porque desilude toda a esperança num amanhã perfeito, mas também não é um conservadorismo

inalterável, porque aceita entusiasticamente a transformação selectiva e aperfeiçoadora dos coágulos primitivos. Chamar-lhe evolucionismo —mesmo libertário ou meta-físico— é pouco. É mais adequado porventura vê-lo como um criacionismo poético ou um autocriacionismo (M. Ferreira Patrício, 1985: 37-38), que aceita, sem termo, o diálogo entre Natureza e Espírito. O seu melhor resultado está na força elástica que se sente entre progresso e regresso nos dois poemas narrativos em verso de 1912. O facto de no primeiro deles a lembrança servir o desejo, luxuriantemente, não chega para enganar a melancólica desilusão que espera toda a concretização deste. Assim, no *Regresso*, o desejo acaba, quando menos se espera, por servir a lembrança extática e conservadora. A Cobra aparece, soberana e senhora, na árvore do novo Paraíso. E o que espanta é que nada a pode, para sempre, erradicar de lá. Será nela, afinal, que o desejo tem o seu termo? Dito de outro modo: será a Cobra a parte do desejo, e não da lembrança, que a si mesma se desconhece? E a isso, chamar-se-á lembrança, como desejo se chamará à parte de lembrança que a si se ignora?

Interessa sublinhar a dificuldade contraditória, mas muito consciente, deste pensamento, mas importa também, depois, pensar se foi nele que Pascoaes se moveu até ao fim. O que está na sua literatura hagio-biográfica será, por exemplo, ainda este tipo de criacionismo poético, atento aos paradoxos, ou será já outra coisa? Se pensarmos no que já dissémos de livros como *Santo Agostinho* ou *Duplo Passeio* é, de facto, outra coisa, mesmo que essa alteridade já se possa lobrigar no que aqui fica dito e dele decorra até. Não vemos uma ruptura entre o criacionismo poético tal como é formulado pelo espiritualismo anarquista ou libertário de 1907 ou pelo idealismo saudoso de 1912 e de 1915 e o que vem depois com a literatura hagio-biográfica; vemos apenas uma diferença, e mínima. Essa diferença pode ser a seguinte: a ideia de unidade deixa de ser assumida pela integração gradual dos seres, num processo de despojamento progressivo (mas desiludido), passando antes a ser vivida, mas com sainete, pela assumpção do Nada. Isto que é mínimo, mostra-se, afinal, intransponível. É toda a inteligente desilusão do desejo que se volve sossego ou vazio, porque é toda a espera que cessa, suspendendo-se. Não é o desejo que, finalmente, se concretiza sem ludíbrios, é apenas o desejo que se livra de si mesmo, deixando a flutuar, como fosforescente corola, um desejo sem desejo lá dentro.

É neste espaço último do pensar que a contradição se volve indeterminação e a visão de Pascoaes se mostra inhumana e, entre nós, sem igual. É este, afinal, o campo pós-pessoano de um pensamento pré-pessoano. A contradição admite ainda identidades estáveis, mesmo que contraditórias. A indeterminação não. Tudo o que ela admite são identidades indeterminadas, vagas, oscilantes, duvidosas, indefinidas. Nenhum ente

pode ser, a partir dessa altura, determinado com certeza. Nada é sim e nada é não, mas outra coisa muito mais intervalar e irrelevante. Nesta assumpção do Nada não é só messianismo que deixa de fazer sentido, é a própria ontologia que o perde. Neste derradeiro cogitar, onde fica Portugal? No horizonte saudosista de sempre: o lugar apátrida onde o homem sublime —agora inhumano e indeterminado— vive, sem fronteiras, a sua dávida como dom. E o saudosismo, neste périplo, alterou-se? Não creio, que a saudade foi, logo de entrada, a forma de viver o desejo sem desejo na lembrança ou, ainda, o que houve de Nada e de ausência na integração gradual dos seres.

3.8. Lugares de Pedagogia

Já conhecemos as metáforas degradantes que em Pascoaes se associam à escola. Aparecem metralhadas na sua literatura memorialística, com sarcasmo e dor. Aí a escola é a dolorosa penitenciária da alma, enquanto os professores são os seus carrascos. É um tópico que, vendo bem, remonta já ao intertexto junqueiriano de Pascoaes, quer nos alexandrinos da "Introdução" de *A Morte de D. João*, quer ainda nas estrofes do poema "Escola Portuguesa" de *A Musa em Férias* (1879). Não é, porém, assim que, no contexto revolucionário da Renascença Portuguesa, a escola é encarada por Pascoaes. Nos textos escritos entre 1910 e 1915 a escola é vista como um instrumento social da educação dos portugueses, que deve ser reformado (em paralelo com a Igreja e a administração pública) mas não posto de lado. Pascoaes não se absteve, assim, de dedicar à mocidade das escolas portuguesas o seu breviário, *Arte de Ser Português*, chegando mesmo a propô-lo como manual de disciplina independente da instrução secundária do liceu. Tratava-se para ele de criar portugueses, com tudo o que isso tinha de contraditório, na escola.

O que importa compreender deste anseio é, para já, a noção espiritual e transitiva que Pascoaes teve da pátria. As pátrias terrenas eram para ele etapas de aperfeiçoamento do homem e não instâncias imutáveis e eternas, que devessem ser conservadas a todo o custo. Em última instância, as pátrias terrenas estavam inexoravelmente condenadas a serem, um dia, substituídas por novas realidades mais perfeitas. Eram rútilas, mas argilosas. Constituíam tão só fases transitórias da evolução aperfeiçoadora do homem. Faziam parte do desejo de evolução espiritual que encontramos no primeiro pensamento de Pascoaes, e isso mau grado a memória da imperfeição que todo o limite ideal nele tinha. Só assim se compreende que num livro como *Arte de Ser Português* a humanidade seja uma realidade mais verdadeira que a

pátria (*OTP*, 1991: 33). Nesta fase, a pátria é um ponto de passagem obrigatório da evolução espiritual da humanidade, o que leva Pascoaes a preocupar-se com ela. Só que esta preocupação já tinha em conta a sua transformação e desaparecimento futuros. A educação portuguesa, visando criar portugueses que um dia deixariam de o ser, não era, por isso, uma educação imobilista e conservadora. Ela aceitava a imperfeição do passado, mas visava o seu descongelamento gradativo. Neste sentido, os valores da tolerância e do respeito mútuo entre pátrias e nações afiguravam-se os mais adequados, quer dizer, aqueles que eram já parte do processo de descondensação. Para Pascoaes, ser português não era ainda ser universal, mas era já ser útil às outras nações. O nacionalismo de Pascoaes tinha alguma coisa de anti-nacionalista, se entendermos por nacionalismo o ser adversário ou inimigo das outras nações.

É intorneável que houve nesta paideia portuguesa, mesmo com o seu persistente e contraditório elemento anti-nacionalista, alguma coisa como um acelaramento do desejo. O que se pode apontar ao saudosismo não é, então, excesso de conservadorismo ou de reaccionarismo, mas antes desmando de esperança e progressismo. Uma era lusíada precursora de uma nova era universal, sem fronteiras nem nações, é um belo ideal progressista —digno descendente do socialismo democrático de Sampaio Bruno—, mas é ainda a derradeira ilusão da esperança. No Pascoaes da paideia portuguesa parece haver, por momentos, excessiva confiança na realização do desejo. Daí o messianismo ingénuo dalgumas sequências. Estes ludíbrios, que não deixam de ter a sua sedução (mas também o seu desgosto), foram impiedosamente descascados no *Regresso ao Paraíso*. Neste poema a pergunta final que, desconsoladoramente, paira é a seguite: que interessa ter o desejo de regressar ao Paraíso se o que lá se encontra é a lembrança do Inferno e o seu desejo? Agora, na paideia portuguesa, a pergunta é: que interessa preparar os portugueses para o quinto-império universal, sem fronteiras nem nações, se o que lá se encontra é a cisão das nações? Pascoaes escapará ao absurdo desta visão extrema deixando cair o aperfeiçoamento da vida como esforço gradual. Surde, em seu lugar, sem qualquer estadão, aquela assumpção instantânea do Nada de tudo. O que nela se rasura não é a perfeição nem o amor, mas o esforço como progresso e a esperança como desejo com desejo dentro. A partir daqui, escola e educação podem cada vez menos coincidir, mesmo que o divórcio nunca chegue a ser total.

Notas

1. Se a Lusitânia tinha diferenças internas nos doseamentos internos da mestiçagem, Portugal também as tem. Há regiões mais semitas, como Trás-os-Montes ou o Alentejo, e outras mais áricas, como o Minho. O lugar que melhor combinou em Portugal as duas pernadas foi, segundo Pascoaes, a região do baixo Tâmega. Se a Península Ibérica fora na Europa a região geográfica que melhor cruzara civilizações diferentes, e se dentro dela a sua parte costeira ocidental a que mais equilibradamente doseara essas intersecções, dentro desse traço ocidental a região do Tâmega foi a que melhor e mais persistentemente realizou esse equilíbrio. Na região do baixo Tâmega fundiram-se harmoniosamente o rude drama espiritualista transmontano —que há-de depois, em Travassos, encontrar a sua Nova Jerusalém— e a campestre e pulcra inocência minhota, pagã e simples como uma Arcádia antiga. Desse modo, a paisagem do Tâmega é, nos termos do idealismo saudoso de 1915, e ao modo do *Desterrado* de Soares dos Reis, a estátua por excelência panteísta do ser português (1991: 54), no que este tem de insistente miscigenação étnica e cruzamento cultural.

2. O problema das versões dos livros de versos de Pascoaes é sempre muito complicado. Só versões manuscritas do *Marános* existem cerca de dez, isto não contando com as três edições do poema, todas diferentes entre si. O problema tem tão vastas consequências na literatura de Pascoaes que nos parece possível encontrar uma fissura muito séria entre as primeiras edições das suas colectâneas líricas iniciais (*Sempre*, 1898; 1902; *Terra Proibida*, 1899 [1900]), e tudo o que depois ele fez, a partir de *Jesus e Pã* (1903). A verdadeira fenda da literatura de Pascoaes passa por aqui, não pela diferença entre o seu idealismo saudoso e a sua mística do vazio. Temos muita relutância em considerar o período literário de Pascoaes que vai de 1895 a 1902 como saudosista. Preferimos-lhe chamar de sósista, até pelo que nele há de epigonal em relação a António Nobre (cf. A. Cândido Franco, 1996). Não temos, porém, qualquer resistência em chamar de saudosista toda a sua posterior literatura, incluindo aquela onde aparentemente não se fala da saudade. Em toda ela o que se problematiza sempre é uma dificuldade, que tanto exige a contradicção como a anulação. Ora, não temos qualquer relutância em reconhecer esta dificuldade como a saudade. O que nos interessa não é a sua referência, mas a sua noção.

A complexidade magistral da saudade encontra-se, todavia, em embrião, nos primeiros textos de Pascoaes. Se a saudade é o resultado de um diálogo interminável mas suspenso, então pode reconhecer-se que ela estava já, tacitamente, envolvida nestes complectivos versos de *Belo* (1896-1987):

"*A saudade o alegrava e entristecia*
É que ela faz a dor e o prazer,
Como a mesma luz faz a noite e o dia. "

3. Vendo em Satã uma figuração do antigo Deus da Natureza e do instinto, somos obrigados a admitir que o estema religioso de Pascoaes remonta a 1903, altura em que publicou o *Jesus e Pã* (*OCTP*, II, s/d). Já se encontram neste poema as enxertias de forças religiosas contrárias, sem exclusão de nenhuma delas. A excogitação de Pascoaes parte em 1903 não da reprovação ou da excisão de forças contrárias, mas da sua reintegração em nova liga. O processo, mesmo suportando um forte intertexto camoniano (e até junqueiriano, com o projecto do poeta de *Pátria* fundir, logo nos alexandrinos da "Introdução" de *A Morte de D. João*, Jesus e Prometeu, Fé e Razão), parece-nos completoriamente saudosista. O que aí se lê, afinal, é o casamento do transcendentalismo espiritualista e do paganismo bucólico tal como ele depois será formulado no contexto da Renascença Portuguesa.

"*É preciso ligar, fundir na mesma luz*
A vida deste mundo e uma existência ideal,
A alegria de Flora e a paixão de Jesus,
O beijo criador e a prece virginal! "

4. A expressão aparece numa carta de Albert Vigoleis Thelen a Olívio Caeiro, com a data de 28 de Março de 1985. Apareceu parcialmente traduzida no livro de Olívio Caeiro. É do maior interesse para a perspectiva do nosso trabalho, como, de resto, tudo o que diga respeito à visão que Thelen teve da literatura de Pascoaes. Transcrevo a passagem em que aparece a expressão usada: "*Era ali* (no *São Paulo*) *abordado, e posto em palavras, aquilo que desde há muitos anos me inquietava: a divindade ou in-divindade de Deus —o ateo-teísmo, ou seja, de outro modo, em Pascoaes, o teo-ateísmo.*" (1990: 28).

5. O fisiocratismo de Pascoaes apurou-se ou requintou-se no terçar com o economicismo descomedido de Sérgio, mas já existia como signficado poético. É ver o encadeamento metafórico dos seguintes versos de *Vida Etérea* (*OCTP*, II):

"*A pena é irmã da enxada,*
A página De um livro é terra semeada."

O que aqui se entrança não é apenas caneta e sacho, é o espírito e a matéria, o pão e o sonho, tal como eles hão-de querer fulgir na controvérsia com Sérgio.

6. É curioso lembrar que no "Prefácio" de *Arte de Ser Português*, Pascoaes afirma que o livro deve interessar não pelo seu valor literário mas pelas verdades que contém (1991: 5). Só aparentemente isto é contraditório com a nossa tese de que a literatura declarativa de Pascoaes tem um valor poético primígeno, pois a verdade no autor não é sinónimo de realidade, e muito menos de realidade referencial. A verdade em Pascoaes é sinónimo de imaginação e de imaginação verbal. Daí a ideia, expressa na mesma nota proemial, de que uma verdade quando vem ao mundo é através da poesia (1991: 5). Dito de outro modo: quanto mais verdade existe num texto, mais poeticidade ele tem, quer dizer, maior é o seu valor poético-literário. Ocultando este, Pascoaes acaba por revelá-lo.

7. Tal como a significação saudosista se encontra já no sósismo dos primeiros versos de *Belo*, ou a satanização de Deus nos alexandrinos de *Jesus e Pã*, também a teoria da organização dos entes, tão insistentemente tratada pelo espiritulismo libertário de 1907 e o idealismo saudoso de 1912, aparece na sua primeira lírica saudosista, de face cogitabunda. Essa teoria vislumbra-se logo em certas passagens de *Jesus e Pã*, entremostra-se, ascendente e vigorosa, noutras de *Para a Luz*, revela-se, finalmente, em toda a sua maturidade, nos versos de *Vida Etérea* e de *Sombras*. Leiam-se estes, de *Vida Etérea*, onde a pedra procura a sua descondensação diáfana:

"*Rochedos pensativos*
(...)
Espiai vosso crime, praticando
Obras d'amor que vão humanizando
Vossa alma empedernida...
Ó rochedos amai e voltareis à vida!
(...)
Ides ser almas, sim;
Torrentes de piedade e luz no azul sem fim!
(...)
Da noite em que viveis
Plenas de claridade, ó pedras, surgireis!..."

Estes versos do poema "Rochedos" são da primeira edição do livro (1906:113-116), e não da das *OC* (ou das *OCTP*), que apareceu, como versão, muito mexida. Para a confrontação com a didáctica o que nos interessa aqui é o testemunho da primeira edição, anterior aos textos em prosa publicados em 1907 no semanário *A Vida*.

4. A (des)ORDEM VERBAL

A didáctica de Pascoaes, firmada numa prosa fluente mas opulenta, mostra uma intensidade expressiva que domina muitas vezes sobre o seu interesse referencial. Mais que a realidade de que se fala é a forma como nela se fala que muitas vezes nos interessa nesta literatura. Damos um exemplo. A propósito da tematização da poesia e da educação, dois temas que muito preocuparam o Pascoaes mais civicamente consciente dos anos que se seguiram à implantação da República, encontramos na conferência de 1913, *O Génio Português*, a seguinte passagem: "*Oh, a terrível poética do Passado e dos Liceus!, a penitenciária da Inspiração!*"(*OTP*, 7, 1988: 78). Nesta frase temos, por um lado, a possibilidade de pensar que Pascoaes está a falar da escola em termos de significado referencial, numa tematização da revolta contra as normas, muito grata depois ao memorialista de 1928 e de 1952, mas temos também a possibilidade de encarar esta frase no puro domínio da expressão, com a inesperada mas não despropositada analogia da poética escolar à prisão.

E isto que aqui se diz a propósito da tematização da escola e da educação podia, afinal, ser dito a propósito de quase todas as tematizações de significado da literatura declarativa de Pascoaes. Cada ideia acerca da realidade exterior parece sempre conter uma intensidade expressiva verbal, que lhe dá uma outra face. A frase nele tanto pode servir para veicular sentidos acerca da realidade referencial, como para apresentar por si só um fascinante jogo de palavras. É o que se passa com a palavra saudade, que deixa de ser em Pascoaes uma mera referência discursiva, para passar a ser noção e som. Dou um outro exemplo, que nos parece flagrante. O célebre período do texto "Unamuno e Portugal", publicado no orgão da Renascença a 1 de Abril de 1911, em que Pascoaes defende uma República capaz de levar o país ao fim da dependência moral em relação a Roma e a Paris, tem uma intensidade verbal que justifica por si só a passagem. O sentido pode ser, como depois pretendeu Sérgio, discutível; a forma verbal não o é. A expressividade metafórica com que o período foi escrito —falando das

"*lâmpadas de Roma*" e dos "*fachos de Paris*"—é suficientemente cativante para o seu discurso continuar a ser lido, independentemente do valor das suas representações de significado. A poeticidade verbal e estilística do discurso cívico de Pascoaes não foi, infelizmente, ressalvada nunca por António Sérgio.

Não ensaiámos até este momento uma abordagem estilístico-formal dos aspectos mais relevantes da linguagem verbal de Pascoaes. É altura de o tentar. Mais que uma ordem verbal gramaticalizada, conhecida e reconhecível, é decerto um discurso por dizer, muito pessoal, que nos preparamos para encontrar. Daí a desordem na ordem.

4.1. Do *Cristo Rojo* à Construção do Texto

Um dos textos mais representativos do discurso didáctico de Pascoaes é *O Homem Unviversal*, pelo qual temos até agora passado apenas de raspão. Texto difícil, com forte indeterminação de género e até de modo, ele pertence, pela sua complexidade, à constelação textual mais brilhante e desatendida de Pascoaes, —das hagio-biografias às novelas desconcertantes. Há muito nele de autobiografia antropológica, ainda que o narrativo só seja aí perceptível pela enunciação (mas, não é isso também, afinal, o que acontece num livro como *Santo Agostinho*?). O sentido declarativo afirma-se em função de um sentido ontológico universal, que partindo ainda das exaustivas tematizações de 1912-1915, muito mais particulares, parece, no entanto, deixar já lobrigar a sua própria suspensão. A presença do mundo vacila, as identidades baqueiam. Deus prepara-se para deixar definitivamente a cena (porque essa é a única maneira de nela verdadeiramente ser), sem que nenhum centro humano se esteja a preparar, nos bastidores, para tomar conta do seu lugar. Antes, nos tempos do autocriacionismo da Renascença Portuguesa, Deus não era um princípio, mas era um resultado, o que vinha a dar ao mesmo. Princípio ou finalidade, Ele era sempre um lugar, um lugar do passado ou do futuro, mas lugar. Depois, no *Santo Agostinho*, Deus passa a ser uma anulação, uma assumpção do Nada. Ele perde deliberadamente o seu lugar e a sua presença. Pretende-se assumir mais um vazio que uma presença. O resto que sobra é que passa a interessar. *O Homem Universal*, abrindo com uma epígrafe de Arthur Eddington, mostra o transe deste processo. É o esvaziar do proscénio, o desplumar dos mitos ou das histórias. O *Cristo Rojo* que aparece no livro não está muito longe do Cristo borracho que aparecerá depois no *Duplo Passeio*. Percebemos então, como em nenhum outro livro, que tudo isso que em Pascoaes passa por, vulgarmente, ser o seu não-modernismo, ou até o seu anti-modernismo, irrompe do centro mesmo da

modernidade científica —da física quântica e da teoria da relatividade— e não de margens reactivamente neo-românticas ou tradicionais.

O texto de 1937 não está sujeito às regras pragmáticas da comunicação linguística que regem ainda parte das produções cívicas do autor nos anos imediatos à implantação da República. Mesmo tendo em conta o efeito ilocutivo imediato que se fez sentir entre 1912 e 1915, não podemos, no entanto, deixar de julgar os processos técnico-formais usados no texto de 1937 como amplificação amadurecida dos procedimentos que aparecem na sua prosa saudosista inicial. Estamos, por isso, convencidos que prestar atenção à construção De um discurso como o de *O Homem Universal* é dispensar cuidado aos lugares mais característicos da língua de Pascoaes.

O que melhor se especifica, em primeiro lugar, nesse texto é o que podemos chamar de discurso organizado por séries, num processo típico de acumulação ou de enumeração lexical, que não tende, todavia, para uma multiplicidade exaustiva e desordenada, como acontece com certa prosa barroca, de cunho vieirino, mas se organiza antes funcionalmente em torno de um binarismo. Essa enumeração impõe o jogo simétrico da antítese, o jogo humorado da ironia comparativa ou a quntificação de proporções regulares. São estes, em termos gerais, os moldes verbais em que o livro de 1937 evolui, e são ainda eles que dão corpo à prosa mais característica de Pascoaes, incluindo a do modo narrativo, sobretudo nos seus momentos mais soltos e divagantes. A organização em séries do discurso parte da apresentação De um termo solitário, depois glosado e explorado nas suas várias possibilidades, criando ramificações paralelas numa armadura que não é, todavia, como dissémos, incontidamente multiplicativa. É o que acontece na seguinte passagem do primeiro capítulo do livro, mesmo se a ligação verbal entre os termos que se acumulam se subentende:

"*A razão é irracional, Deus humano, e sobrenatural a natureza. A Física denuncia a Metafísica, tem um valor simbólico. O corpo simboliza a alma; e a complexidade fenomenal revela uma simplicidade transcendente (...)* " (*OTP*, 12, 1993: 9).

O enunciador não se limita a estabelecer relação entre os dois termos iniciais —a razão e o irracional—, explora-a, de seguida, em duas novas relações similares. É por acumulação de séries ou de pares que o período se vai desenvolvendo, dando mesmo origem a configurações exteriores à relação inicial. Desse modo, não é só o período que depende da reunião de novos termos, é o próprio parágrafo que se organiza em função deles.

Estes esquemas sintácticos enumerativos, acumulando desenvolvimentos antitéticos a partir de um par inicial de termos, não esgotam o processo de organização

do discurso por séries, mesmo que seja a antítese a figura de estilo que melhor modela o propósito antropológico de um livro como *O Homem Universal*. A intenção deste texto é de atingir o paradoxo lógico (1993: 10) ou o absurdo natural. Dito de outro modo, o que lhe interessa é revelar a complexidade da vida física e moral. O paradoxo pode ser construído por uma economia de meios e uma mobilidade sintáctica, ou então pelo processo, já nosso conhecido, de enumeração e acumulação. A enxuta economia verbal de Pascoaes, incidindo nos pontos finais e num discurso rápido com as articulações delidas, tem alguma coisa de ilusório, pois o encurtamento da frase não significa que ela não se encontre muitas vezes na dependência directa de outras orações. É o que acontece, por exemplo, no antitetismo da seguinte frase: "*A tumba é berço.*" (1993: 49). Esta frase, da qual todos os advérbios, preposições e conjugações foram banidos, depende, porém, por acumulação, de uma pergunta anterior, onde a simetria paradoxal, de tipo analógico (nascer é morrer para a morte), se instala pela primeira vez. Este processo de desmembramento da acumulação —regurgitando,porém,de desenvolvimentos— é muito vulgar na prosa de Pascoaes posterior ao *São Paulo*.

O processo de enumeração nem sempre está dependente de um paradoxo inicial entre dois substantivos (como tumba e berço), ou entre um substantivo e um adjectivo, pode estar simplesmente ligado a uma quntificação lexical, com propósitos de enumeração ou de justificação. Acontece isso, por exemplo, no período que se segue, um dos mais típicos de Pascoaes:

"*O catolicismo é o cristianismo de luto, o corpo espiritual mudado em vestuário fúnebre, a religião do Cadáver, a procissão do Enterro.*" (1993: 49).

A relação do verbo ser com o predicativo do sujeito alarga-se a orações onde o verbo está apenas subentendido. Assim, em vez de um único predicado nominal, temos nada menos que cinco, rectificados ou complementados por determinativos (de luto, do Cadáver, do Enterro) ou por atributos (espiritual e fúnebre). O mesmo processo se encontra ainda numa frase do seguinte tipo, também ela modelar da prosa frondosa mas cuidada de Pascoaes: "*Sendo o homem uma síntese ou definição (...) a sua tendência é sintetizar e definir, ordenar, ver em panorama, impor um sentido individual à visão geral ou colectiva.*" (1993. 15). A proliferação ou mutiplicação dos infinitivos impessoais (ordenar, ver, impor), muito para além do que seria lógico esperar (sintetizar e definir), significa de novo a tendência para o alargamento dos predicados nominais. Este tipo de organização verbal não apresenta, porém, marcas de multiplicação excessiva, numa exaustão das séries possíveis, antes parece assentar numa contenção, muito marcada pelo binarismo, de que Pascoaes tira os melhores efeitos.

O processo encontra-se espalhado por quase toda a prosa de maturidade do autor. Isto não surpreende se recordarmos que o mundo narrativo do autor é, sobretudo, constituído por uma poderosa e extensa rede de comentários enunciativos. Veja-se esta passagem de *Napoleão*, extraída do "Prefácio" do autor, e onde o discurso avança por séries, por acumulação de apostos ou atributos, umas vezes de efeito cómico, outras antitético:

" *Há o berço e o túmulo, a Córsega e Santa Helena. Entre eles, uma região fantástica, a França, a Europa, um Cônsul, irmão dos Arcanjos, e um César carolíngeo e voltaireano, um Carlos Magno* travesti *de Robespierre, a* Marselhesa, *cantada numa igreja, em honra do Padre Eterno ou do Arquitecto Supremo do Universo.*" (1989: 15).

E veja-se ainda a passagem do longo monólogo que se sucede ao episódio de Travassos no *Duplo Passeio*, todo ele estruturado por uma contida proliferação ramificante de atributos e analogias: "*O nosso drama é a nossa incapacidade amorosa, a opacidade bruta, a cruel dureza, o dogma!*" (1975: 172).

4.2. Princípios de Ordenação Idiomática

Estamos agora em condições de tentar um entendimento dos princípios orientadores da palavra e da frase de Pascoaes.

4.2.1 A Palavra

Aponte-se, antes de mais, o valor do substantivo ou do infinitivo verbal com valor nominal que vimos aparecer nas frases de *O Homem Universal*. Se quisermos recuar aos inícios da prosa de Pascoaes é de assinalar que num livro como *Arte de Ser Português* o substantivo tem também uma posição assim central. Frases construídas pela ligação de substantivos são comuns e características da lógica de pensamento desse livro. Veja-se na seguinte frase, com colagem de apostos, o papel irradiante do substantivo: "*O Espírito é o Fim, a suprema Criatura.*" (*OTP*, 10, 1991: 120). Um dos capítulos desse livro apresenta mesmo, no seu título, estrutura congénere destas formas, onde o substantivo é central. Trata-se do segundo capítulo, chamado "*Portugal é uma Raça e uma Pátria.*" O mesmo se pode dizer da estrutura idiomática de livros como *Os Poetas Lusíadas* ou *Santo Agostinho* ou ainda *Duplo Passeio*. No primeiro existem frases onde, para além da importância centrifugante do substantivo, se assiste, de novo, à multiplicação binária e controlada de predicativos do sujeito. É o caso: "*A dança*

é mocidade, excesso de vida a esgotar-se em fugas que obedecem a um íntimo e lógico sentido." (1919: 8). A mesma estrutura substantiva se encontra em muitas frases de *Duplo Passeio* ou em *Santo Agostinho.* Deste último livro, veja-se a seguinte: "*A alma é um bronze enraizado em nossa carne, um bronze de sombras que nos envolve e se prolonga, em todas as direcções, infindamente.*" (1945: 129).

Os substantivos, de preferência abstractos (a verdade, o espírito, a alma, a filosofia, a ciência, a poesia), são substituídos, por vezes, por infinitivos verbais, também de valor nominal, com acentuada abstractização da acção correspondente, em frases onde se continua a notar uma tendência para a proliferação binária de predicativos e de termos comparativos. Em *Os Poetas Lusíadas* encontramos: "*Ser sincero é ser, é possuir uma presença integral, como as árvores e os penedos.*" (1919: 301). Em *O Homem Universal* retoma, quase sem modificações, noção e estrutura. " *Ser sincero é ser original, é ser, enfim.*" (1993: 70). O verbo ser é o privilegiado destas associações cognitivas, mas os infinitivos usados são inúmeros. No *Duplo Passeio,* no monólogo que se segue a Travassos, lá temos: " *Viver é vencer a morte, animar o nosso próprio ser e a paisagem.*" (1975: 195).

Esta estrutura de ligação de duas ou mais formas nominais pelo verbo ser —que, de resto, se encontra já embrionária na prosa de Guerra Junqueiro, sobretudo na forma de dois infinitivos verbais[1]— serve a Teixeira de Pascoaes, muitas vezes, para a apreensão de relações analógicas entre as substâncias. O resultado é o que deparamos em *Duplo Passeio,* com a associação da côdea à hóstia, ou da hóstia à côdea por via de dois determinantes (pobreza e riqueza), além evidentemente da amplificação corrente de predicativos ou de atributos. "*A côdea é a hóstia da pobreza, uma hóstia grosseira, dura de queimada no forno, azeda para durar mais —o corpo de um Cristo cavador, tendo em vez do madeiro, a enxada ao ombro.*" (1975: 130).

Outro termo de substituição para a segunda forma nominal é o adjectivo, em geral formado, directa ou indirectamente, a partir da raiz do primeiro substantivo, mas jogando antiteticamente com ele. O processo é característico de passagens na construção verbal do texto de 1937. Recapitule-se a frase onde ele aparece em toda a sua exuberância expressiva: "*A razão é irracional, Deus humano, e sobrenatural a Natureza.*" O paradoxo na expressão de Pascoaes realiza-se, algumas vezes, desta forma.

---

[1] Álvaro Ribeiro percebeu muito bem a relação idiomática da prosa de Junqueiro com a de Pascoaes, a que acrescentou ainda acertado parentesco com a de Leonardo Coimbra. Diz ele: "*Este estilo* (o de Junqueiro) *não deixaria de influir nos escritores das gerações mais novas, e reaparece com muitos dos seus característicos no* Verbo Escuro *(1914) de Teixeira de Pascoaes e em* A Alegria, a Dor e a Graça *(1915) de Leonardo Coimbra.*" (1955: 189).

O adjectivo contraria, com inesperada subtileza, o substantivo a que aparece ligado. Ainda em *O Homem Universal*: "*Chegámos ao finito indefinido, ao* palmo ilimitado *que é a minha aldeia.*" (1993: 75). O propósito geral do livro, enunciado logo nas páginas de abertura, obedece à mesma relação paradoxal.

"*Mas temos de admitir o nada cheio de tudo, a unidade cheia de variedade, o simples muito complexo e a divindade em farrapos humanos e desumanos. Atingimos o* absurdo natural, *o* lógico paradoxo, *em que a Existência a si mesma se desvenda, por intermédio da nossa alma.*" (1993: 10).

Em *Os Poetas Lusíadas* o processo de adjectivação tem contornos próximos. O adjectivo é usado junto ao substantivo como atributo ou predicativo com efeito paradoxal. Retire-se um exemplo: "*O amor é doloroso; a dor é amorosa; a tristeza é alegre; a alegria é triste.*" (1919: 276). Em *Duplo Passeio* deparamos com esta frase onde a relação do adjectivo com o substantivo é da mesma ordem: "*Há quem descreia de um modo religioso; e há quem acredite irreligiosamente. Mas o descrente religioso é hoje o tipo humano superior (...).*"(1975: 182).

4.2.2. A Frase

A frase de Pascoaes expande-se e, ao mesmo tempo, retrai-se, num equilíbrio entre período longo —de forte orquestração vocálica e coordenação hipotáxica— e período curto, de discurso rápido, com as articulações abolidas a favor de pontos. Em Pascoaes, a construção verbal do discurso em função de séries lexicais, assindéticas ou não, tende naturalmente para frases exuberantes, em que as orações se encadeiam umas nas outras. Estamos longe da parataxe elementar e simples, que quando acontece é sempre uma excepção. A frase de Pascoaes tende a desenvolver-se por acumulação de predicados e de predicativos, de atributos e de apostos, ainda que toda esta ramificação exuberante apareça ordenada por um sentido da proporção binária, da composição geométrica ou simétrica. Este sentido leva o autor a podar esquemas repetitivos ou paralelismo inúteis.

A frase modelar de Pascoaes é pois uma mistura de ordem e de desordem, de inovação e de conservação. A elegermos um período representativo da sua sintaxe escolheríamos este de *Santo Agostinho*, onde os predicativos se sucedem por séries de dois, em paradoxo: "*O homem é teocrata e ateocrata, herói e covarde, bandido e santo, odiento e amoroso, carrasco e vítima, pois o carrasco fica a ser a vítima, ou outra personagem...*" (1945: 150). O esquema da repetição binária tende para a anaforização, outra das figuras representativas da acumulação. Assim, o parágrafo imediatamente

posterior a este começa, "*O homem é um* sim *negativo e um* não *afirmativo, um santo... diabólico.*" Assinale-se o papel paradoxal dos adjectivos (negativo, afirmativo e diabólico). Em *Duplo Passeio* encontramos períodos similares. Escolhemos um.

"*Em última análise, só tocamos o intangível, só vemos o invisível, só ouvimos o silêncio e amamos o remoto, (...). E quanto mais longínquo mais verídico ou dentro da nossa intimidade.*" (1975: 181)

O ideal sintáctico de Pascoaes não é a construção de frases secas e elementares, reduzidas à oração principal —já que ele não recusou o embutido de orações subordinadas—, mas também não é a proliferação desordenada e labiríntica, num estilo intonso e selvático. A frase de Pascoaes, mesmo quando longa, não põe de lado um ideal de concisão, com recurso a ritmos curtos e precisos, quase versificatórios. Períodos como aqueles que acabamos de transcrever podem, com efeito, ser decompostos em versos breves de sete ou cinco sílabas.

4.3. Orientações Externas e Internas

A partir das características sintácticas dominantes da frase de Pascoaes não é difícil perceber esta como uma reacção contra certas tendências do discurso queiroziano, sobretudo com a sua linha melódica quebrada. A frase curta de Eça, com o desmembramento da armadura da prosa barroca portuguesa, remonta nele à literatura francesa de Flaubert (cf. Ernesto Guerra da Cal, 1981: 76). Ora, a recomposição do discurso barroco que a sintaxe de Pascoaes parece operar, mesmo se limitada por um sentido das proporções e do simetrismo, contraria, sonoramente, a tendência queiroziana de ir procurar às línguas estrangeiras os afloramentos originais para renovar a nossa. Não averiguámos de forma sistemática as fontes de Pascoaes, mas o seu intertexto é, sem dúvida, um intertexto português e barroco, camiliano e oracular, como se vê pelos períodos, acumulando predicativos e atributos, e até pelo léxico.

A tendência da prosa de Pascoaes para romper com a forma dominante da prosa queiroziana, retomando elementos anteriores, não significa, porém, uma imitação servil e sobretudo anacrónica da eloquência barroca, tal como ela foi praticada por escritores como Jorge Ferreira de Vasconcelos ou Bernardo de Brito. A prosa de Pascoaes é antes uma adaptação das virtualidades e das potencialidades endógenas deste tipo de encadeamento verbal à situação da prosa portuguesa do seu tempo, o da herança de Eça. Neste aspecto, a revolução idiomática de Pascoaes, de sinal idêntico à de Aquilino, foi indispensável à evolução da prosa portuguesa do século XX, que seguiu

depois nos seus trilhos. A prosa de Pascoaes não aboliu muitas das conquistas deixadas por Eça, recebidas por via da parataxe junqueiriana, antes as desviou da excessiva simplificação que perigosamente as espreitava, dando-lhes um quadro novo, limpo das enganadoras comichões realistas anti-retóricos. A prosa de Pascoaes apresenta, ao lado do seu evidente gosto de elaboração verbal, uma brevidade e uma contensão admiráveis. A frase de Pascoaes, mesmo na enumeração, obedece a uma ordenação geométrica, a um gosto de rigor e de simetrismo. Esta feliz combinação de tendências contrárias, entre o lacónico e o eloquente, é a característica mais relevante da sua prosa.

4.4. A Arquitectura Verbal

Livros como *O Homem Universal* e *Santo Agostinho* parecem-nos exemplos de livros em que as palavras não remetem tanto para coisas, sejam elas ficção ou não, mas muito mais para si, enquanto palavras. Não foi Pascoaes que encarou a linguagem verbal como antecedendo a própria realidade das coisas? Pascoaes dirá, em 1911, que as palavras são seres vivos com corpo e alma, com matéria e sentido, e que ambas estas partes estabelecem relações necessárias e de identidade (*OTP*, 1988: 15-18). Mais tarde, em *O Homem Universal*, volta a insistir na relação cratiliana que a matéria sónico-gráfica estabelece com o significado e na relação mágica da palavra com a realidade. Pergunta ele nesse livro, "*Quantas lágrimas não verte a palavra dor!*" (*OTP*, 1993: 91). A palavra para Pascoaes é o aspecto psíquico da terra, o seu eco espiritual interior. Diz ele na mesma passagem: "*Um hálito sonoro articulado é toda a alma do mundo.*" No *Santo Agostinho* esta relação causal entre a linguagem e o mundo requinta-se. "*A Palavra desde que é escrita ou pronunciada, mostra-nos a imagem do seu significado.*" (1945: 186). As palavras não são, assim, meras convenções, sinais de tinta grafados ao acaso, ecos perdidos, mas corpos de carne e sangue, cheios de animada e viva realidade. "*Nomear é pintar e esculpir, e em carne viva, que o verbo é carne.*" (1945: 185).

Não admira que a literatura de Pascoaes nos possa aparecer, em boa parte, como autoreferencial, antepondo a expressão ao próprio simulacro ficcional. Daí, tantas e tantas vezes, o modo narrativo de Pascoaes nos aparecer como enunciação, quase sem enunciado. O gosto verbal é patente. Mesmo em livros como *O Empecido*, onde a intriga é muito bem teatralizada, ou *Duplo Passeio*, com intensa dramatização interior da primeira pessoa, não se desfaz, por completo, a ideia de que as formas verbais

dominam sobre a história a contar. Nesses textos, os comentários digressivos, muito marcados pelo gosto de falar, continuam a ter um papel fulcral. E neles o desempenho verbal sobrepõe-se sempre à mensagem. Trata-se, aí como noutros lugares da literatura de Pascoaes, de uma língua autoreflexiva, em que o signo se autonomiza em relação ao real. A primeira, e a mais importante consequência, desta prevalência do signo é a cauterização da cisão babélica. Mas até esta cerzidura, das poucas em que a tradição parece levar vantagem à ruptura, não limpa por completo a costura. O objectivo de Pascoaes não é, tabidamente, atravessar a fronteira para o outro lado do tempo onde se situa a linguagem pré-babélica, deixando o tecido inconsútil. O seu objectivo é antes, deste lado de cá, encontrar uma compensação contraditória, mesmo que mansa, para a perda original, uma espécie de pentecostes ao alcance do nosso tempo. A linguagem verbal de Pascoaes inverte a lógica de Babel, a da queda pela linguagem, mas inverte-a aceitando-a.

É deste golpe de rins que arranca em 1911 o cerne da teoria saudosista, limpando a saudade de uma mefítica parafernália de sentidos. O que lá fica é a novidade de um corpo reduzido ao osso de um som e de um significado (1988: 17). E é dessa inversão que arranca ainda o seu humanismo oculto em tintas crepusculares, as mesmas que dão cor à sua modernidade paradoxal, onde se podem ouvir as surdas e explosivas inquietações da própria anti-modernidade. Este humanismo, nada desejoso de vir ocupar o proscénio da História, muito retirado e ensimesmado, quase anti-humanista, é de natureza verbal. No *Santo Agostinho* afirma esta coisa espantosa: "*É de origem verbal a nossa tendência antropomorfisante.*" (1945: 185). No *Duplo Passeio* fala de si como de um maníaco escritor, sempre sentado à sua mesa de trabalho, com a "*lança gramaticida, a escorrer tinta*" (1975: 122), ser verbal estuante e sem outra biografia. No contraditório niilismo final de Pascoaes, todos os resquícios evolucionistas ou criacionistas passam pela linguagem verbal. Mas, será que se pode falar de integração gradativa de uma coisa que nele é para ser farrapo ou fragmento? Ou será que se pode mesmo falar de humanismo quando o silêncio surde, assim, do que há de garço na noite? Pascoaes cria que a transcendentalização do homem se fazia pela palavra, mas pela palavra supérflua, supitânea, pentecostal.

Todos os contratos estão certos, mas o que interessa é o desconhecido, melhor, o que interressa, quando se aceita certeza e incerteza, é o desconhecido de um conhecido. Dito de outro modo: é da esverdeada escuridão do mundo que Pascoaes retira a sua palavra clara e quase branca. Não será essa crença no verbo um derradeiro messianismo redentor? Não, que esse sopro é a própria assumpção do Nada. Não é o Verbo o Vazio, a ausência mesma da Saudade?

4.5. Intermédio

Se prestarmos atenção às características diferenciadoras da comunicação literária (Aguiar e Silva, 1991: 196-202), sobretudo a partir do funcionamento das regras semântico-pragmáticas que regem os actos ilocutivos, somos então obrigados a reconhecer a propriedade literária do modo declarativo do autor. Recordando, porém, muitas das incidências empíricas dos seus textos doutrinários não podemos deixar de reconhecer na literatura didáctica de Pascoaes, em especial naquela que se quis actuante entre 1912 e 1915, toda uma vertente pragmática, que nem sequer assenta na ficcionalidade dos referentes e interlocutores. Os actos ilocutivos também se relacionam nesse momento com o mundo fixo da realidade, como se pode ver, quase a cada passo, nas três conferências realizadas no seio da Renascença Portuguesa (1912, 1913 e 1914).

5. A NÃO-SAUDADE DA SAUDADE

Os textos didácticos de Pascoaes foram os que mais dificilmente conquistaram simpatias, aqueles que, desde sempre, mais resistências de leitura tiveram. A aziaga suspeição que sobre eles pesa percebe-se à distância, é uma coisa volumosa e forte, muito difícil de remover. O preconceito anti-saudosista data da polémica com Sérgio, mas fez-se enraizada norma ao longo do século. Não lhe escaparam, embora em graus diferentes, homens abertos, pouco dispostos ao dogma, e em geral finos entendedores de parte da literatura de Pascoaes, como Jacinto do Prado Coelho (1945: 199), Adolfo Casais Monteiro (*O Comércio do Porto*, 14. 4. 1953) ou Jorge de Sena (1982: 18)[1]. O hábito passou a ser aceitar o poeta, negando, sem remissão possível, o doutrinador. O poeta foi tido como bom, o doutrinador perjuro da pior espécie. Saudosismo —só o dos versos, e mesmo assim. Pascoaes deu-se conta, ainda em vida, do simplismo da situação, não se deixando iludir por ela. Estigmatizou-a, pela ironia, numa passagem do *Duplo Passeio*: "*Os críticos portugueses acusam-me de estar sempre a escrever e a publicar, num delírio de sujar laudas e laudas infindáveis! E dizem isto confiadíssimos no seu critério. Acreditam nele, e riem-se dos que acreditam nas Bruxas. Alguns, os mais generosos, admitem os meus versos.*" (1975: 122).

A polémica de António Sérgio contra o saudosismo rebentou logo em 1913, um ano depois da publicação do primeiro texto saudosista de Pascoaes. Sérgio pretendeu, a todo o custo, extenuar de raiz os argumentos saudosistas. A sua argumentação lembra

---

[1] Ainda recentemente, Fernando Pinto do Amaral mostrou que a didáctica saudosista de Pascoaes continua a ser um braseiro perigoso de se mexer. Disse ele sobre Pascoaes: "*Ao ler os seus versos ou a maioria da sua prosa (estou a excluir os textos ideológicos), é como se todas as coisas adquirissem uma dimensão irreal, (...).*" (in *A Phala*, nº37, 1994, p.11). Apetece perguntar: excluir os textos ideológicos de Pascoaes não é ficar sem nada? Não são todos os textos de Pascoaes ideológicos? Não têm todos eles uma extensa e colossal rede topológica de ideias? E não coincide, tantas vezes, essa malha com uma assombrosa topologia de imagens ou de figuras? Porquê excluir, então, os textos ideológicos de Pascoaes?

muito a argumentação de Eça de Queiroz na controvérsia que manteve, em 1880, com Pinheiro Chagas. O autor dos *Ensaios* colocava, deliberadamente ou não, o saudosismo de Pascoaes ao nível do tradicionalismo nacionalista de Pinheiro Chagas. Não era possível com semelhante argumentação esboroar um pensamento que continha em si próprio uma tendência em tudo contrária ao pré-lusitanismo de Chagas. No saudosismo de Pascoaes havia, contraditoriamente, uma corrente anti-saudosista, pontilhada por universalismo e modernidade, como em Pascoaes havia já, de certa maneira, um Sérgio. Isto foi, sistematicamente, calado por Sérgio, a quem só interessou salientar os aspectos passadistas do saudosismo. Estes eram afinal os de somenos, porque o passado em Pascoaes não era já o da tradição, mas o da ruptura. O passado em Pascoaes não é uma forma de se ser integralista, mas antes um modo verminado do moderno, talvez o mais insuportavelmente avançado de todos. É verdade que a modernidade de Pascoaes, ao contrário da de Sérgio, não apresenta uma esclerose vitríolica da memória, mas isso que nos obriga a falar nele de passado, e até de passado arcaico (adâmico), não é uma forma de fidelidade conservadora mas de inovação. Em Pascoaes a modernidade —ou seja, o futuro— também se rememora enquanto experiência passada.

A estratégia sergiana não extenuou, por isso, o complexo pensamento saudosista de Pascoaes. A sua dificuldade central escapou sempre a Sérgio, talvez mais por desinteresse que por verdadeira falta de entendimento. O certo é que assim ficou por tocar a parte mais substancial e intransferível do saudosismo. Mas, se a estratégia de Sérgio não desarticulou o saudosismo, obnibulou-o. O custoso obstáculo saudosista, que podia ter estimulado as mais interessantes discussões, foi afastado da vista de todos, e em seu lugar foi armada, com chinfrim, uma cartilha fácil, feita de lugares-comuns, quase todos pavorosamente hediondos ao espírito moderno. O saudosismo passou a ser sinónimo de ignóbil passadismo e de nacionalismo reaccionário; não se lhe permitiu mais sair do casulo que lhe fizeram. Era, a partir do interior, uma totalidade inalterável, feita à medida, por ajuizados algibebes. O mesmo aconteceu com o anti-saudosismo. Este era a totalidade exterior que envolvia o invólucro larvar. Nenhuma comunicação era permitida entre estes dois mundos fechados, a não ser o periódico e muito salutar tiro de clavina do segundo contra o primeiro. O saudosismo, como pensamento, existia para ser canhoneado, nada mais. Era coisa molesta que, cedo ou tarde, seria preciso remover da estrada com a biqueira do sapato. A História não podia seguir em frente com aquele peso anémico e morto no meio da grande e rasgada avenida do porvir. Era necessário esvurmá-lo. A lógica que se pretendeu com isto foi sempre a mesma: salientar os aspectos reaccionários e nacionalistas do saudosismo, ao

mesmo tempo que se punha em destaque o cosmopolitismo, a abertura e a modernidade do anti-saudosismo vigente.

Têm sido raríssimos aqueles que, fora do saudosismo, têm escapado a este raciocínio viciado. Também dentro do saudosismo os engrolos têm sido muitos. José Marinho, quando abordou o saudosismo, o que não aconteceu tantas vezes como desejávamos, livrou-se de asininas simplificações paralisantes do pensamento por um esforço sincero de compreensão que nunca recuou ante o adverso. Pode dizer-se que foi só mesmo o contrário que lhe interessou, argutamente, pensar. Dele nos ficou, por isso, uma obra branca, impublicável no seu tempo, estreme mas quase isolada, de tão absurda (no sentido positivo de paradoxal) e invulgar. Manuel Ferreira Patrício chamou ultimamente a atenção para o saudosismo doutrinário de Teixeira de Pascoaes como pensamento aberto e moderno, que não recusa a ciência positiva, o real e o económico (1996: 86, 89, 103, 107). Ele desarticulou as grandes unidades de significação do saudosismo de 1912-1915, numa exegese séria, exaustiva, minuciosa. O que lá encontrou, para surpresa nossa, não foi nada de obsoleto, mas antes um pensamento que tinha um lado realista, moderno e actual (1996: 107). A ideia de um saudosismo anacrónico, passadista e reaccionário, morreu definitivamente, como ideia, com os seus trabalhos. Depois deles, o que ficou, mais carregado e ainda mais estafado, foi o esterótipo. A visão de um saudosismo atravessado por um anti-saudosismo, ou de um Pascoaes que era já o resultado do diálogo do Pascoaes e do Sérgio que havia dentro dele, deve muito ao exaustante escólio de Manuel Ferreira Patrício e às suas incontrastáveis conclusões.

A nós, na literatura didáctica de Pascoaes, o que nos interessa, é, por um lado, continuar a isolar as suas significações, destacando o seu aspecto raivosamente contraditório, e, por outro, alcançar como a sua topografia de ideias carreia uma jucunda topologia de palavras, imagens e figuras. Estamos convencidos —e com boas razões, depois da acostagem a livros como *São Paulo* ou *Santo Agostinho*— que a mais minuciosa descrição da rede ideológica de Pascoaes coincide com a do seu próprio imaginário poético. Interessa-nos muito a não-saudade da saudade ou o anti-saudosismo do saudosismo, quer dizer, tudo aquilo que foge à conceptualização mais vulgar em torno dele. É sobretudo quando o saudosismo não se mostra racista, nacionalista, reaccionário, ultramontano ou tradicionalista —toda essa parafernália tábida e insonsa onde o quiseram encafuar— que ele nos interessa como ideia. É no momento dessa desocultação compreensiva que sentimos a soberana força da sua respiração, a sua modernidade e actualidade, mas é também nele que sentimos a sua formidável inteligência, vastamente verbal. Coisas tão imediatas como a educação ou a

economia têm em Pascoaes uma distância poética. Estamos convencidos, porventura mal, que a gaforina saudosista é muito mais de natureza poética-linguística que de carácter filosófico-especulativo. Pascoaes parece que foi sempre muito mais poeta, mesmo quando escreveu em prosa, que filósofo. Não é a saudade em Pascoaes muito menos um motivo especulativo que um signo verbal sonoro, que ele soube autonomizar em relação ao real, dando-lhe um inusitado brilho poético, essa fulgurante relação sónica de sílabas abertas e fechadas? E o seu saudosismo não é, antes de qualquer outra coisa, um problema de enunciabilidade? Não foi Pascoaes que passou das estafadas especulações neo-românticas em torno do sentido referencial da saudade às apreensões verbais? A ser assim, o seu saudosismo não tem apenas uma modernidade noética, tem também uma dardejante modernidade estética.

CONCLUSÃO

É altura de provisoriamente encerrar este trabalho, a que não vemos fim. Este sentido interminável não deve, porém, ser entendido da maneira mais vulgar. O que havia a dizer é, sempre, nesta lógica esbanjadora por excelência, mais do que se disse. O que queremos é outra coisa. É talvez um silêncio, dizer menos do que dissémos. Não ver fim a este trabalho tem aqui exactamente o mesmo sentido de não lhe ver princípio. Mais do que acrescer ou multiplicar a sua existência, o que está aqui em causa é uma não-existência.

Temos algum receio de não ter sabido dar esta não-existência essencial ao nosso trabalho. Partimos da ideia de que todas as abordagens da literatura de Pascoaes foram sempre feitas em termos de comentário semântico e que era, agora, altura de a abordar também em termos de compreensão narratológica ou estilística, sem deixar evidentemente de lado o aspecto antropológico do seu discurso. Ora, todas as análises formais tentam sempre dar uma existência ao texto, ulcerando o espaço da sua não-existência. Todo o discurso sem a leveza deste silêncio se arrisca a cair na logorreia. A literatura de Teixeira de Pascoaes foi para nós transformando-se sem fim, inflando a prumo o que sobre ela se pode dizer, mas, no fundo, interessa agora perguntar se ela saiu alguma vez do seu lugar sem lugar ou do seu nada. Este não é tão pouco como se pensa, que, segundo o Fernando Pessoa da *Mensagem*, a vida é só metade dele (ou ele o dobro dela). E como reconhecer este nada? Ele faz lembrar o "*saber no sabiendo*" de que fala São João da Cruz. O que envolve o texto literário não é, afinal, uma noite escura, mesmo sabendo o que nesta há de branco ou de verde? A dificuldade, mas também o interesse, da literatura não é essa escuridão? Para quê então desvirtuá-la? É, porventura, mais fácil aceder ao Carmelo da literatura pela ascenção de um silêncio, que pelo intento de tudo explicar. A vontade de tudo dizer, arrisca-se a deixar tudo por dizer. Como encarcerar, sem estupro, um ciclone de luz? Como meter, sem chiste, o mar imensurável numa minúscula gota de água?

É por isso que, no essencial, esta "Conclusão", pretendendo pôr termo ao nosso trabalho, nada pode ter de conclusiva. Este nosso estudo é, pela sua natureza (sem natureza), inconcluso. Só há conclusão quando a dificuldade se dissolve. Ora em Pascoaes a complexidade da sua dificuldade só se agrava. À imagem do seu grande poema de 1912, o que encontramos no fim, depois de árdua caminhada, é, de novo, o princípio, com toda a sua ingénua complicação.

E é por isso, ainda, que boa parte deste trabalho sobre a literatura de Teixeira de Pascoaes, onde tanto é dito, nos pode fazer lembrar o que os budistas chamam de *samsara*. Este manifesta-se, segundo o budismo, pela consciência que temos, através dos sentidos e das noções, de tudo o que nos rodeia, incluindo de nós próprios. Não são as coisas, nem mesmo as percepções sensoriais imediatas que temos das coisas, que nos mergulham no *samsara*, mas o modo como interpretamos essas coisas e percepções. O engano não são as coisas nem mesmo a apreensão delas, mas antes as construções pessoais que fazemos de tudo isso. Estas não dependem já das coisas ou dos entes, nem mesmo dos orgãos sensoriais, mas das noções que estão dentro de nós. Para acabar com o engano, é preciso parar com as noções, deixando a pairar um som sem sentido aparente, indefinido e mágico. Daí o papel dos mantras e do Vazio. Só o Vazio pode comungar com o que nos rodeia, só por ele experimentamos uma transparência entre nós e o mundo. A literatura de Teixeira de Pascoaes pode ser uma noite escura ou uma forma falada do silêncio. Não é ela, então, que nos engana. O que nos pode enganar é o que sobre ela se possa querer explicar. As ilusões da crítica é que são comparáveis ao *samsara* budista, não a literatura. Esta respira, sem nome, com a sua face sempre distante e sempre próxima.

Podemos chegar ao fim de um trabalho desta natureza com tudo por fazer, e podemos também, inversamente, partir do princípio já com tudo feito. Nós o que verdadeiramente fizemos, fizemo-lo ao longo do trabalho. Nem tudo, no fim, está por fazer, nem tudo, no princípio, estava feito. Houve, por isso, choques gratificantes ao longo deste caminho. O mais importante deles —aquele que mais paga o trabalho em ser destacado— foi o encontro com a reflexão religiosa de Pascoaes, que é ainda o encontro com a sua modernidade intorneável. A importância do seu pensamento neste campo não tem qualquer termo de comparação entre nós, a não ser alguma coisa de Fernando Pessoa, e isto mesmo tendo em consideração Antero e Junqueiro, que escreveu páginas religiosas contraditoriamente explosivas em *A Velhice do Padre Eterno*. E de Pessoa o que interessa não é tanto o seu pensamento propriamente religioso, que nos parece pobre ao lado do ateísmo de Deus de Pascoaes, mas muito mais certos paradoxos lógicos que ele foi espalhando ao acaso, quer no verso, quer na prosa, sem qualquer

preocupação de sistema. Neste sentido, textos soltos e de circunstância como "Apontamentos para uma Estética não Aristotélica" ou "Tratado da Negação", onde Raphael Baldaia ensaia admiravelmente a defesa do pensamento religioso contraditório ("*Deus julga existir e não existe. O próprio Ser é o não-Ser*"), parecem-nos muito mais importantes, e muito mais à altura da cogitação de Pascoaes, que toda a exaustiva reflexão religiosa de um António Mora ou De um Fernando Pessoa ortónimo, especialmente no que neste há de gnóstico, mesmo de exaltantemente gnóstico. Entre ateísmo e gnosticismo, entre indefinição e segredo, o primeiro termo parece-nos sempre prevalecer sobre o segundo.

Os grandes espaços comparativos do pensamento de Pascoaes têm, assim, de ser encontrados, depois dele —ressalvando talvez só José Marinho— fora da língua portuguesa. O ateoteísmo de Pascoaes está ao nível de certas sequências da ateologia de Georges Bataille, do pensamento do neutro de Maurice Blanchot, da contradição lógica de Stéphane Lupasco ou do que há de alteridade e de indefinição no desconstrucionismo de Jacques Derrida. É mesmo possível que o grande trabalho em torno da literatura de Pascoaes —aquele que condensará um elo indefectível na cadeia dos comentadores— seja, a partir de agora, um trabalho de literatura comparada, capaz de salientar o que há de comum e de convergente nos textos destes cinco autores. Saudosismo, ateologia, neutro, *quanta* lógicos e desconstrucionismo formam uma relumbrante estrela virtual de cinco pontas. É no céu do pensamento que ela brilha, mas nas águas da contemporaneidade é que nós a vemos, por agora, indecisamente lucilando. Isto —incomodando ou não os que estiveram até hoje, pelo silêncio depreciativo, pelo desdém olímpico ou pelo achincalho incompreensivo, desatentos à saudade— avisa-nos, isso sim, para a não-contemporaneidade da literatura de Pascoaes. Ela está, convulsivamente, grávida de futuro.

Um tal trabalho, regularmente pentagonal, não elimina a necessidade de um estudo paralelo, muito mais cerrado e elementar, entre a literatura de Pascoaes e a de Marinho. São ambos pensamentos da crise dos fundamentos. Esvaziam ambos a onto-teologia e partem os dois da negação afirmativa. É, de qualquer modo, num trabalho deste tipo, mais atento ao excesso dos textos que à sua construção, às manchas que às formas, que se podem deixar de lado os perigos mais comuns da análise literária. À força de tentar determinar o texto como totalidade finita, existência fixa e terminada, acaba por se perder o que por ele passa de importante. O que fica, como obliteração involuntária, é o discurso da crítica, —onde se sente sempre alguma coisa de forçado ou de balofo. Nas visões comparatistas o texto pode deixar de ser meramente espotejado nos seus artifícios formais ou nos seus princípios rígidos, mas também no seu

semantismo solipsista, para passar a ser, duradoiramente, captado como texto ou significação. A não-existência do texto é aí respeitada, até pela relação especular de vazio que a comparação põe em jogo. O que se pretende exarar é o próprio silêncio. A metalinguagem deixa de ser só metalinguagem, a crítica dá lugar ao texto.

O ateoteísmo, ou o pensamento do ateísmo de Deus, partiu em Pascoaes da necessidade de pensar Deus dentro de uma complexidade extrema, não recuando nunca ante nada. A fidelidade sincera a esta complexidade obrigou a não deixar de lado o não-Deus ou o sem Deus. O pensamento religioso de Pascoaes aceitou, por isso, de modo formidável, a irreligiosidade e o ateísmo. Pode mesmo dizer-se que, em última análise, se trata de um pensamento ateu, pelo menos de um ponto de vista divino, pois pretendeu descobrir, no *Santo Agostinho* (aliás, sem surpresa, o livro preferido do autor, cf. Olívio Caeiro, 1990: 65), o ateísmo próprio de Deus. De alguma maneira, o ateísmo de Pascoaes foi tão longe que chegou a tocar a própria divindade. Nesse sentido, trata-se de um ateísmo radical, no que tem de insuperável e inexaurível, ainda que Deus não esteja afastado dele. No ateísmo vulgar, Deus não existe; no imprescriptível de Pascoaes Ele pode existir mas é ateu. O que visivelmente se pretende com isto não é combater Deus, mas fugir às certezas mais surdas e determinadas, venham elas da teologia confessional ou do ateísmo humanista e historicista. O ateísmo de Pascoaes não foge de Deus, pretende antes escapar da certeza da Presença, esteja esta ligada ou não a Deus. Este pensamento extremo, feito numa grande solidão, sujeito a todas as incompreensões, leva à percepção do Vazio de Deus ou do seu entendimento como Nada. Este Nada é místico e não metafísico, é um nada fazer ou um nada poder mais que um nada negação ou um nada contrapolar.

É aqui que se situa, vibrantemente, o caroço inexpugnável da literatura de Pascoaes, tão resistente que o designámos de pós-pessoano, mau grado a sua condição pré-pessoana. É o casulo de todas as metamorfoses, mesmo as mais inesperadas. O que interessa perceber é que toda essa reflexão surge como uma consequência da modernidade científica e não da tradição religiosa, ou mesmo da experiência mística. A sua elaboração, em Pascoaes, deve mais a certas teorias científicas, sobretudo na área da física moderna, que a qualquer intertexto doutrinário, canónico ou não. A lógica que daí decorre, e de que Pascoaes tira em 1942 e 1945 todas as ilações, é das mais interessantes. Estamos com ela longe da lógica aristotélica, uma lógica da identidade, excluindo a contradição, e circunscrita, por isso, à ciência. O que interessava a Aristóteles era perceber as condições formais da verdade. Ora, esta só tocava à ciência. À poesia, por exemplo, dizia respeito a verosimilhança, não a verdade. Mas, estamos também, em Pascoaes, muito longe da lógica hegeliana, superadora da contradição. A

superação tem ainda, para ele, um valor de exclusão. Não é verdade que ultrapassando, deixamos de lado? O que, imperiosamente, interessava a Pascoaes, como ele várias vezes adianta no *Santo Agostinho*, não era excluir a contradição, nem por superação. Mantê-la é que lhe importava. O que o cativava eram as contradições insolúveis, sem resolução possível, que estavam, por isso, para além da lógica de Hegel. Pascoaes recusava os princípios da não-contradição e do terceiro excluído, mas rejeitava também a possibilidade de síntese, aceitando o absurdo da contradição.

Daí o verdadeiro fascínio que Pascoaes sente a partir de certa altura pela física quântica, em especial pelo "princípio da indeterminação" de Heinsenberg. Segundo este, é impossível atribuir a uma partícula, num dado momento, uma posição e uma velocidade determinadas. Isto faz oscilar, segundo Pascoaes, todas as identidades, flexibilizando-as. Há um possível vaso comunicante entre o "princípio da indeterminação" e o pensamento religioso. Pascoaes parece perguntar: se não se pode determinar a velocidade e a posição da matéria, como se poderá determinar, com precisão, a natureza das verdades espirituais ou religiosas? Tudo o que se pode fazer é, por isso, ao nível religioso, criar um pensamento, solitariamente, tolerante e indeterminado. As afirmações afirmativas repugnam tanto a Pascoaes como as negações negativas. Ele sabe que existe a afirmação e a negação, e que ambas são verdade. Por isso, prefere as negações afirmativas e as afirmações negativas. Mas além de saber que há sempre, em cada coisa, uma verdade afirmativa e uma verdade negativa, Pascoaes sabe também, a partir de Heinsenberg, a falsidade da verdade. A estabilidade desta sofre, com a física quântica, um abalo sem reparo. Mesmo a ciência deixa de ser verdadeira. A verdade absoluta é indeterminada, quer dizer, impossível. Tudo o que existe é uma verdade relativa, que tanto é negação, afirmação ou falsidade. Estes três termos nada têm a ver com os três termos da argumentação hegeliana. As essências sofrem, em Hegel, uma integração gradativa, mesmo que conflitual, agora os três termos não existem sequer em verdade, são apenas possibilidades exânimes, irredutíveis e ideais. O que, em última visão, existe é uma multiplicidade intervalar de possibilidades, cada uma delas mais próxima ou mais afastada do seu termo ideal.

Deus torna-se, no pensamento de Pascoaes, uma contradição irresolúvel. Que é, afinal, um Deus ateu senão uma contradição inultrapassável? Existe para se manter. Nenhuma síntese é possível, nem desejável, a partir dela. O ateísmo ocupa o espaço deste pensamento religioso. Pode-se pensar que o ateísmo está mais próximo do indeterminismo que o teísmo. Se há mística em Pascoaes, é incontestavelmente uma mística ateísta. O que interessa é a ausência de Deus, nunca a sua presença. Este ateísmo é, porém, pelo menos do ponto de vista de quem pensa, um ateísmo com Deus.

Deus voga nas ondas hertzianas do pensamento de Pascoaes, mas voga como uma partícula quântica, sem determinação possível. É um Deus vazio, um Deus sem Deus. O que não tem Deus neste pensamento é o proprio Deus, não o homem. Trata-se, por isso, de um ateísmo divino e não humano. O homem tem (ou pensa) Deus, mesmo que um Deus sem Deus. Quem não tem Deus é Deus. O ateísmo de Pascoaes pode também ser teísmo, basta pensar que a ausência de Deus absoluta só existe em Deus e não no homem. O teísmo é a margem de falsidade necessária da própria verdade divina que é o ateísmo. Neste sentido, o ateísmo é a verdade da falsidade que há no teísmo. Daí o roteiro místico que é possível traçar a partir de um tal ateísmo (divino) e daí ainda o fascínio quase irresistível que ele exerceu sobre outros pensamentos de Deus, mesmo rispidamente teístas, como o de António Dias de Magalhães. Sendo ateu, o pensamento de Pascoaes é religioso, ou sendo irreligioso o seu pensamento pode também ser teísta. Dito de outro modo, os seus coeficientes de ateísmo e teísmo podem variar de leitura para leitura. Apesar de indómitos, eles não são rígidos. O oblívio nunca espreita esta literatura.

A robusta reflexão de Pascoaes sobre o ateísmo de Deus coloca a questão de se saber se isso aparece como uma palinódia na obra de Pascoaes. Há ou não há retractação, tendo em conta que uma tal significação só aparece devidamente formulada em 1945, quando Pascoaes tem quase setenta anos? Não cremos que haja. O tema do ateísmo de Deus vem, pelo menos, do *Regresso ao Paraíso* ou do tema da satanização de Deus que aparece explorado no opúsculo de 1913,*O Génio Português*. No poema em verso de 1912, temos um retornismo que não é só o regresso do bem —mas também do mal, o que destrói as ilusões no poder redentor da lembrança e da esperança. Já em 1912, na primeira edição do *Regresso*, quando Pascoaes parecia ainda acreditar em renascenças redentoras, os olhos da Cobra rebrilhavam, sedutores e magnéticos, nos (dois) últimos versos, aqueles mesmos que referenciavam o retorno ao Paraíso. O olhar maligno projectava-se, já então, na própria sombra da Árvore da nova Fé, tornando indistintas as oposições. Quer dizer, já nessa altura tanto fazia estar no Inferno como no Paraíso. E no mesmo poema temos ainda o vislumbre de que a libertação do homem está para além de Deus e do Diabo, numa suspensão do Bem e do Mal. Esta cessação dos valores é a primeira forma de experimentação mística do Vazio na obra de Pascoaes. Dir-se-ia que as palavras de Adão ao novo Deus andam, vetustamente, em 1912 a tactear na sombra o Deus ateu de 1945. Este pode aparecer-nos depois como a forma contraditoriamente lógica que Pascoaes encontrou para resolver os impasses do seu Adão desencantado tanto da lembrança de Deus como da do Diabo. No texto em prosa de 1913, a satanização de Deus vai talvez ainda mais longe que o

Regresso ao propor um lado maligno e não divino para Deus. De alguma maneira, é aí que aparece, pela primeira vez, o seu ateísmo, um ateísmo que não é, todavia, ainda divino. Trata-se de uma cedência à necessidade de não excluir os aspectos inferiores. Mais tarde, deixa de ser uma transigência para passar a ser uma interrupção.

Além disso, a complexidade do pensamento da pátria em Pascoaes reforça a inexistência de palinódia entre os textos de juventude de Pascoaes e os de velhice. O pensamento da pátria em Pascoaes não é simplista e terminará em 1915 com a sua negação afirmativa. Um tal pensamento, que parece dever alguma coisa ao anti-patriotismo contraditório do Junqueiro de *Pátria*, é outro dos grandes e inexpugnáveis tópicos da literatura de Pascoaes. Na *Arte de Ser Português* o horizonte do pensamento da pátria é a sua negação em favor da humanidade, que podemos considerar uma pátria apátrida, sem território nem fronteiras. Na pátria o que interessa a Pascoaes pensar é o que há ou pode haver nela de não-pátria. Ao modo de Junqueiro, também nele a pátria devia morrer. Este pensamento, mesmo falando tanto de Portugal, é, inexoravelmente, um pensamento universal. É no espaço do apatriotismo que ele se move, mesmo que de um apatriotismo com pátria. Não se trata só de encarar a pátria terrena como uma entidade pela qual é preciso passar, num lugar típico daquele evolucionismo que vai gradativamente integrando as essências daquilo que supera. É mais do que isso que está aqui em causa. A pátria de Pascoaes —a partir do momento em que o que nela importa é a não-pátria— é, logo à partida, uma pátria vazia, uma pátria sem pátria. Ela flutua nas ondas do discurso de Pascoaes, mas sem qualquer determinação possível. Ela está não algures, dependente apenas de uma procura, mas continuamente alhures, impossibilitando senão toda a demanda pelo menos todo o encontro. A sua compleição é sempre polivalente. É por isso que este apatriotismo intersticial e contraditório, mau grado a flexibilidade extrema dos seus dois coeficientes, tem estado destinado a uma grande e réproba solidão, esmagado que se encontra entre os que negam a pátria sem a afirmarem e os que a afirmam sem a negarem.

Importa assinalar aqui, quando procuramos pensar o problema da palinódia em Pascoaes, a transparência deste apatriotismo com pátria, pensado entre 1912 e 1915, —a que se poderiam ligar as formas de amor saudoso ou solitário da sua lírica de 1906 (pensamos na "Elegia" de *Vida Etérea*)— com o ateísmo com Deus pensado depois de 1942. A pátria apátrida ou a mulher presente e ausente são contradições tão irresolúveis como o Deus ateu. Isto quer dizer que tanto em 1906 como em 1912 a forma de pensar a partir de uma lógica contraditória já existia. O que muito se deslocou não foi, então, o pensamento, mas o que foi pensado. Primeiro, Pascoaes insiste, quase

exclusivamente, em pensar o Feminino e Portugal, a mátria e a pátria. Depois, a imagem da mulher declina, perde altura, apaga-se nas névoas liliáceas do horizonte, enquanto o rosto de Portugal se metamorfoseia noutros semblantes, antes de mais no da Ibéria, que parece ser, a partir de 1936 ou 1937, a primeira universalização possível de Portugal. Dá ideia que no Pascoaes da maturidade o lugar da Pátria, de tal modo a sua ausência é grande, deixa de estar alhures para passar a estar, sem que isso implique um esquecimento, nenhures. É então que Deus teimosamente aparece. Pensa, porém, tudo de modo idêntico. Num caso, o apatriotismo é a margem de verdade da falsidade que há na pátria, como a ausência da mulher é a verdade da sua presença. No outro, o ateísmo é a margem de verdade da falsidade que há em Deus.

A diferença de pensamento é quase imperceptível. Existe, mas em muitos aspectos é irrelevante. Não chega para se falar de retractação. O que se modifica é apenas o que se aprofunda. Antes tínhamos a saudade, depois temos o vazio do objecto. Antes tínhamos a contradição, depois a indeterminação. Antes a ausência, de seguida a vacuidade. Antes o alhures, depois o nenhures. Não se trata verdadeiramente de diferenças, mas de outras formas de pensar e de dizer, porventura, o mesmo (ou então formas idênticas de dizer o outro). No transe de um para o outro o que se assinala não é a palinódia, mas a palingenesia. A assinalar diferenças só entre a primeira lírica, publicada entre 1895 e 1902, que designámos, na esteira de Afonso Duarte, de sósista (cf. A. Cândido Franco, 1996: 88), e a obra posterior, saudosista, —e mesmo assim é preciso ter em conta que momentos há em que na crisálida está já a borboleta. No restante, as coisas e os seres voltam à vida sob outro nome. São imorredoiros. Adormecem, acordam, mas dificilmente se modificam. Uma única coisa cai para sempre no demorado trânsito de 1912 para 1942: o evolucionismo gradativo ou desejado que ainda se sentia no retornismo de *Marános* e *Regresso ao Paraíso*. E uma única coisa se levanta, a fosforecer, nesse mesmo transe: a assumpção do Nada, não como omissão ou falta de memória, mas excesso dela. Ao falarmos do Nada nunca pode ser o esquecimento que está em causa, só, e quanto muito, a lembrança contínua de um esquecimento. Se fosse possível somar as memórias de todos os momentos da eternidade o Nada seria decerto o resultado da operação.

É aí, no vazio deste Nada, que irrompe o problema da tensão entre o que se ama e não se compreende, referido na introdução deste trabalho. Tal questão parece ser —quando, no *Santo Agostinho*, se defende o absurdo de Deus (como ateu ou não)— o degrau sem degrau dos textos de Pascoaes. Já na primeira parte de *Duplo Passeio* se ama muito mais, através do gesto inocente e emblemático de uma criança, do que se compreende. A negação de Deus ou o ateísmo que aí se defende, e que levou um Mário

Martins a chamar a Pascoaes um Zaratustra da serra do Marão ("Apresentação", in Mário Garcia, 1976: XI), nada mais parece ser do que a margem escura dessa impossibilidade racional. Ela pode ter mesmo importantes e decisivas consequências hermenêuticas. Ao tomarmos dela consciência, é a ignorância e o silêncio que se prefiguram como as acutilantes vias por descobrir de acesso ao texto. A pergunta é: como saber, na impossibilidade de expungir, senão através da ignorância? Só esta parece corresponder, no patamar do comentário e da interpretação, à experiência do vazio de Deus de que fala o narrador do livro de 1945, e que é também, do mesmo modo, a experiência do vazio do texto, em termos narratológicos, depois de ter sido, em 1942, com *Duplo Passeio*, a experiência da alucinação negativa de Deus e do verbo.

Aquilo que, assim, também falta na leitura de Pascoaes, e não apenas aqui neste trabalho mas em todas as leituras conhecidas de Pascoaes, já que elas são sempre volitivas, é o texto perturbado, sonâmbulo, visionário, ignorante mas abstersivo, o texto hermeneuticamente silencioso, o texto nolitivo, nascendo do efeito de o não querer. Ele corresponde ao que há de mais insituado e insituável nos textos de Pascoaes e encontra-se já para além, na relação que estabelece com a literatura de Pascoaes, das próprias indeterminações textuais de que falam Jauss e Iser. Enquanto a estética da recepção trata ainda, ao comentar a relação do leitor com o texto, de formas de interpretação, mesmo que interpretação escura e sem objecto, a ignorância de que falamos situa-se num outro domínio, sem qualquer paralelo com a interpretação, e que é o da fusão do leitor e do texto. Uma pretende, mesmo que de forma cega, conhecer —ou, pelo menos, aceitar a relatividade do conhecimento das várias leituras—, outra tão só amar. O que queremos dizer é que se o inexplicável pode ser compreendido, o incompreensível pode ser, por sua vez, amado.

Neste sentido, toda a obra de interpretação é sempre uma capela imperfeita. O que está por cima das suas colunas truncadas é o céu, um céu sereno e perfeito como um tecto errado e deslocado, mas que está lá, certo e eterno, no seu vazio pleno. Esse céu, que é fecho do mundo, é também, como as capelas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, fecho de obra e, no nosso caso, de texto ou de leitura. A construção pode ser colossal, mas só esse excesso de impossível a que chamamos infindo céu ou amor, transgredindo qualquer lei ou limite, é assombroso.

Regressemos ao pensamento de Pascoaes e ao que nele se modifica ou não entre 1912 e 1945. O evolucionismo gradativo —que tanto diz respeito ao sebastianismo do desejo no *Marános* como ao panteísmo da lembrança no *Regresso*— parece ter sido a forma que o espírito de Pascoaes encontrou inicialmente para superar as suas próprias dificuldades. Ele deu-se conta que memória e desejo disputavam as coisas ao

modo do dia e da noite, alternando as suas regências. O que daí ficava era um constante retorno do passado e das suas revezadas formas. Pascoaes não se podia quedar por um imobilismo tão inútil e decepcionante como este, ainda que ele decorresse de uma visão extremamente exigente e argumentativa. A sua inteligência é bem visível na captação da luminosa esperança que se percebe em toda a origem. A alteridade anímica comanda, por isso, este pensamento, mas é ela que acciona também o seu subsequente e merencórico desencanto. Se a origem espera inventar o outro, este, de algum modo, deseja, pela memória, reverter ao mesmo.

Daí a serpente velha que aparece no novo Paraíso e daí ainda a gelada e conhecida impiedade que poisa como um labéu esterilizante na carne jovem da Morte, semeada e florida pela loucura. A loucura é o desejo que tudo renova, incluindo o de reverter ao mesmo. A forma que Pascoaes encontrou de fugir à estreitíssima circularidade que espreita perigosamente a inteligência deste raciocínio foi a fuga helicoidal, quer dizer, o círculo em vez de se fechar eternamente sobre si mesmo abre-se ao desconhecido em cada nova e repetida espira. As essências das coisas vão-se simultaneamente mantendo e transformando, de baixo para cima, do inferior para o superior. Este dinamismo vital permite, combativamente, a evolução e o aperfeiçoamento da vida, ou seja, o progresso. É por ele que uma pedra se pode transformar numa árvore, e um animal num homem. Panteísmo e sebastianismo, lembrança e desejo têm aí o seu lugar. A vida tende idealmente para o ser espiritual perfeito, mas, na realidade, aparece dependente dos resíduos da origem. O retornismo torna-se, como certeiramente apontou António Braz Teixeira, ascendente (selectivo e criacionista): liberta-se da circularidade imóvel, mas não do tempo. Nas espirais deste é que tudo evolui. A palavra de ordem da época pode ser: repetir, repetir, mas até tornar diferente. Mais que uma teorba, o poeta precisa nesta época de uma soberba alçaprema,

Esta visão da vida —muito marcada pelo evolucionismo metafísico de Bruno e de Junqueiro (e não apenas o Junqueiro litúrgico das *Orações*, mas também o Junqueiro mediúnico do poema "Idílio" de *A Musa em Férias*) e pelo optimismo biológico de Kropotkine— deixa de ser pertinente na literatura hagio-biográfica posterior a 1934. Os seus resquícios podem ainda aparecer, merencoricamente, aqui ou ali; não têm é já qualquer relevo. É o que Albert Talhof chama, na carta de 14 de Julho de 1950, traduzida por Thelen, "a sacralidade niilista" do *São Paulo*. A partir do momento em que todo o pensamento de Pascoaes se prepara para pensar Deus como o Nada ou o Nada como Deus em si, todo o progresso conquistado ao longo das gerações perde muito do seu sentido. O progresso a existir agora é no próprio instante em que se assume esse

Nada místico, e não na extensa cadeia dos entes que se aperfeiçoam uns a partir dos outros. O ser espiritual perfeito não é mais a conclusão ideal de um quase interminável processo de transformações, mas também não passa aqui a ser o princípio que amorosamente nos deu a vida que depois, estupidamente, dissipámos. Nem integração ascendente com vistas a um fim ideal, nem degradação descendente a partir de um princípio idêntico. O ser espiritual é agora uma anulação, uma interrupção, uma descontinuidade. Não é só o homem que tem, como ser evoluído, acesso a ele. Tudo, inclusivé o próprio nada, tem agora ingresso nele. Deus ao ser ateu não é nada.

O que, assim, se suspende não é só a circularidade aprisionante dos mundos, tradicionais ou modernos, é o tempo, e com ele o próprio progresso helicoidal. E nunca como aí a terra esteve tão cerca (e tão distante) do firmamento. A eternidade não é prélio, mas vazio. De um pensamento teísta, finalista e escatológico, passamos a um pensamento de não ser nem uma coisa nem outra. As coisas e os seres estão nos intervalos, não nas identidades. O humanismo do progresso ou o progresso do humanismo, que tanto se faziam sentir como messianismo na época da Renascença, perdem o seu sentido, ou este deixa de coincidir com a verdade. E como poderia coincidir se esta agora é nada? Daí as fissuras, daí a palingenesia, mas não a retractação.

Com tudo isto, Pascoaes pode distanciar-se, mas não livrar-se em definitivo, das suas raízes mais reconhecíveis. Nestas salienta-se alguma coisa do optimismo do Amorim Viana analista da fé e muito mais da "homogeneidade do absoluto" do Sampaio Bruno de *A Ideia de Deus*. No pensamento argiloso de Bruno, ascende-se ao Uno de modo processual e gradativo, do menos para o mais, num movimento que muito faz pensar no transe mais evidente de *Regresso ao Paraíso*. O que fica, num dia a vir, é o haver só Deus, mesmo que na base tenha havido apenas uma Sua insuficiência. Todo o primitivo messianismo de Pascoaes e do saudosismo da Renascença Portuguesa bebe muito nesta perturbante teodiceia escatológica, que resulta, ao que parece, de fundo e aturado diálogo com o racionalismo muito menos inquieto e caliginoso de Amorim Viana.

Mas falar, a propósito das raízes de Pascoaes, de Sampaio Bruno sem falar de Guerra Junqueiro pode ser erro estrondoso, a pagar muito caro. Desatender Junqueiro é preparar o oblívio do próprio Pascoaes. A leitura de Pascoaes carreia sempre a regeneradora releitura de Junqueiro, tal como a reabilitadora deste leva a uma renovada atenção para com o Guilherme Braga (1843-74) de *Heras e Violetas* (1869). Além disso, o pensamento poético deste é análogo ao pensamento filosófico de Sampaio Bruno. Assim, todo o evolucionismo gradativo de Pascoaes em 1912 —remontando a

certos poemas do *Para Luz* (1904) ou de *Vida Etérea* (1906), e passando ainda pelos textos teóricos publicados em 1907, subordinados ao sentido da vida— parece dever muito ao panteísmo naturalista de Junqueiro. O optimismo imanente de Junqueiro, descrendo da ajuda providencial, tendendo para um monismo panteísta, através de um dinamismo pampsiquista, com sucessivas transmigrações aperfeiçoadoras, incapazes, no entanto, de superarem em absoluto a conservação residual do passado, quase se confunde com o panteísmo saudosista do Pascoaes de 1912 (a que podíamos acrescentar o evolucionismo metafísico do António Corrêa d'Oliveira das *Tentações de S. Frei Gil* (1907) e do *Verbo Ser e Verbo Amar* (1926), sempre muito marcado pela tensão entre o desterro e a esperança). Junqueiro formula o seu transformismo metafísico enquanto tensão eterna entre a dor e o amor (cujos termos transitam, quase intactos, como jogo entre dor e sonho, para a literatura de Raul Brandão), ao passo que Pascoaes formula o seu como resistência, também eternamente perdurável, entre lembrança e esperança. A dor de Junqueiro era conservadora, como o seu amor esperançoso. Também em Pascoaes, a lembrança era dolorosa e o desejo amoroso.

Daí que a fusão de Jesus e Pã, ou de Vénus e da Virgem Maria, com papel sempre fulcral nos textos do panteísmo saudoso de 1912, tenha um evidente paralelo no muito anterior propósito junqueiriano de juntar, logo em 1874, Jesus e Prometeu. Para um tratava-se de congraçar espiritualismo e paganismo, para outro de conciliar fé e razão. O que ambos pretendiam era, no fundo, o mesmo: harmonizar contrários étnicos, civilizacionais e humanos. As verdadeiras diferenças entre Junqueiro e Pascoaes não se detectam, assim, no ano de 1904, altura em que Pascoaes publica o *Para Luz* e Junqueiro o artigo "O Radium e a Radiação Universal", no de 1910, em que Pascoaes funda a revista *A Águia* e Junqueiro dá à estampa o texto "Théorie de Certaines Actions Radio-biologiques", onde o seu evolucionismo panteísta e poético aparece formulado como lei científica (todas as qualidades ou actividades que transitam hereditariamente de organismo para organismo tornam-se menos sujeitas às influências perturbatórias e condicionantes do meio), nem mesmo no de 1912, em que o panteísmo saudosista de Pascoaes, elevando à máxima tensão o remanescente de uma teologia maniqueísta, parece ser uma desenvolvida aplicação da lei junqueiriana de1910.

Vai ser preciso esperar pelo insubstancialismo de *Duplo Passeio* ou pelo niilismo divino de *Santo Agostinho*, ambos eles muito tocados pela teoria quântica do que fisicamente é nada, para, em todo o seu esplendor, encontrarmos as diferenças entre o pensamento de Junqueiro e o de Pascoaes. Foi com esses dois livros que Pascoaes deixou decisivamente para trás de si o optimismo naturalista que a modernidade filosófica

pusera a correr depois de Espinosa, e que tantas marcas deixou ainda em Junqueiro, um Junqueiro fervorosamente adepto da ideia biológica de evolução, tal como ela aparece em Lamarck ou em Darwin. Foi também com eles que Pascoaes galgou, sem querer, tudo o que ainda o separava da inquietante e obscura iluminação do neutro. E o neutro de que se fala aqui é mais o sobrenatural insituável, sem epíteto, de que fala Álvaro Ribeiro, na linha de Teixeira Rego, que a apaixonada e fria deriva blanchotiana em torno da neutralidade impessoal do ser do ente. Ao falar, em 1945, do Nada de Deus é a literatura como expressão do sobrenatural que Pascoaes encontra. Será surpresa que a enunciação poética disso seja a alucinação de Deus tal como ela, obstinadamente, se formula e desenvolve no livro de 1942? E tendo em conta a esplêndida liberdade do lugar, não era de esperar a muito humorada questionação do darwinismo no livro de 1945, continuada depois nas novelas de 1950 e 1951, neutralizando tão argutamente o Homem quer em relação ao Orango quer a Adão (e que seria impensável no modelo evolucionista e panteísta de Junqueiro)?

Mesmo assim, tudo aquilo que distingue o Pascoaes da última maturidade, muito atento aos *quanta*, do Junqueiro leitor de Darwin e de Haeckel não é ainda determinante para, bruscamente, os separar. Pensamos que é possível encontrar pontos de aproximação entre os dois. Perguntamos: não é o ateísmo com Deus de *Santo Agostinho* o resultado de extenuantes leituras na área da física quântica? E não era *Unidade do Ser*, a projectada síntese filosófica de Junqueiro, de que o artigo "Théorie de Certaines Actions Radio-biologiques" era capítulo, o resultado do seu interesse pela biologia, pela fisiologia do sistema nervoso e pelas teorias físicas da constituição electromagnética da matéria? Este interesse pela ciência nada tinha, tanto em Pascoaes como em Junqueiro, de cientismo, ao modo de um Le Dantec. Tanto em Pascoaes como em Junqueiro a ciência não aniquilava a especulação metafísica, nem estava destinada a suprir todas as carências económicas da humanidade. Dá ideia que o ponto de partida de ambos foi o mesmo, o ponto de chegada é que se diferencia. Junqueiro queria, mesmo tendo em atenção a memória residual do seu sistema, a reintegração da matéria em Deus, acabando assim por dever alguma coisa ao progressismo iluminista da época. Pascoaes, por sua vez, inspirado no indeterminismo científico, que desconstruíra a linearidade do cientismo positivista, desmontava este tudo num nada. Deu-se conta, muito além de Junqueiro, que todo o progresso tem, por si só, como meta a entropia. O que nele, então, sobrevivia e se desenvolvia não era nenhum empoado historicismo teleológico, nem nenhum humanismo cheio de suficiência, mas apenas um vazio, o da sua própria incerteza. Este vazio é que permite o assombro daquela ignorância que, sendo louca e apaixonada, nada tem de iletrada.

De qualquer modo, este vazio, sendo o da Potesdade, não deixa nunca de indiciar o lugar de Deus. O Pascoaes de 1945 não recusa liminarmente Deus, mesmo que recuse a sua espera ou a sua iminência. O seu ateísmo é sempre teísta. Há muito de alvaiade na sua escuridão. O escabroso é sempre nele ebúrneo. Uma Hécate, hedionda e hirsuta, pode dar fraternamente as mãos a uma Selene, sidérea e serena, como uma Ibéria, embruxada e feia, vivendo goyescas fantasias nocturnas, as dá a uma Grécia, matutina e pulcra, de razão clara e diurna. Em Pascoaes, suspensa a esperança messiânica, é ainda Deus que fica, mesmo que agora um Deus ateu e não já o Deus bíblico, de pupila ovante. O bucéfalo saudosista nunca chega a sumir-se. Ele espreita sempre nas entrelinhas. A terrosa escatologia brunina, tão historicista ainda, pôde, no contexto de uma tardo-modernidade atómica, amanhecer o mais longe possível da História, como vazio pleno, mas não desaparecer.

Não se pense que um pensamento assim difícil e contraditório, cheio de vazio e neutralidade, seja de um niilismo destrutivo e deletério, desatento à vida. Os seus coeficientes de contradição são suficientemente flexíveis para poderem variar. Não têm de ser sempre os mesmos. Essa rigidez é que espantaria. Assim, a estranheza e o solipsismo da sua mística, ou até da sua literatura, não impedem a generosidade e a solidariedade da sua ética, muito mais reconhecível. *A Minha Cartilha* ou a conferência *Pro-Paz*, onde esta ética se actualiza, puderam, afinal, ser escritas ao mesmo tempo das blasfémias de *Duplo Passeio* e *Santo Agostinho*, do incesto niilistamente saudoso de *O Empecido* e da incómoda deriva a-narrativa de *Dois Jornalistas*.

Quererá isto dizer que na sua literatura ética o evolucionismo moral se manteve? Não, de modo nenhum. Na ética a virtualização do estranho —quer dizer, a actualização da lei— é um factor de equilíbrio, de homoestase, de anulação, mas não de evolução ou de acumulação. Pascoaes se perdeu alguma coisa no trajecto de 1912 para 1945 foi a vontade refundadora. Que sentido faz falar, no Pascoaes de 1945, obstinado com as imagens de uma Ibéria una (mas regionalista), de ressurgimento nacional ou de renascença lusíada? Nenhum, mas em 1912 fazia ainda algum, mesmo que não tanto como hoje, precitamente, se pensa. Em 1915, abicha-se que a pátria é já apátrida, mas é-o por integração gradativa, por superação progressiva de etapas, e não por coincidência de lugares num não-lugar. A vontade de refundação, devendo muito à circunstância política da época, foi em Pascoaes a feição própria que o impulso messiânico-escatológico tomou. Antero ficou agarrado, infrenemente, ao desejo revolucionário, Pascoaes passou, fugaz mas afoitamente, pelo recriador. Acreditou, por momentos, que a recriação era sempre diferente, e sempre mais perfeita, que a

criação imediatamente anterior. *Regresso ao Paraíso* é o livro que melhor dá conta desse ímpeto porfiadamente regenerador, retornistamente ascendente, mas é também aquele que mais inteligentemente percebe os seus limites e o que nele pode haver de ríspido e de enganador.

Visto à distância, dá ideia que Pascoaes percebeu, na passagem da juventude para a maturidade final, que o desejo messiânico é sempre ardente mas sempre ilusório. Limitou-se, por isso, a suspendê-lo depois, deixando o seu lugar luminosamente vazio. Há fendas entre o Pascoaes da Renascença Portuguesa, muito empenhado em refazer à luz da saudade a História de Portugal, e o Pascoaes de 1942, discutindo, no seu casulo de Amarante, com Albert Vigoleis Thelen, o ateísmo de Deus, a unidade plural (não dual) da Ibéria ou a mecânica quântica; mas essas fissuras são apenas distâncias, nunca cortes profundos. Na sua superficialidade espacial não chegam para opor dois Teixeiras de Pascoaes. Não é possível, por exemplo, dizer que em 1912 Pascoaes é referencialista, e em 1945 essencialmente poeta. Isso seria desprezar alguns dos significados essenciais do saudosismo renascentista de Pascoaes, especialmente aquela atenção à língua e às palavras que o tornam percursor da poesia visual concretista. Em 1912, a saudade é já, como vimos, uma formalização verbal, antes de ser uma noção, um tema ou uma referência. Pressente-se nela qualquer coisa que a época, durando até hoje, não podia arrostar.

O que importa no saudosismo de 1912, repetimos, não é o que possa haver nele de neo-lusitanista, mas sim o que possa já haver de não-lusitanista. E alguma coisa há, mesmo que até hoje só se tenha reparado no primeiro e não no segundo. O não-lusitanismo do saudosismo de 1912 ou de 1915 é, afinal, o ateísmo de Deus ou o universalismo de *Santo Agostinho* em estado larvar. Daí que as leituras mais conhecidas do saudosismo —cujo (melhor) tipo foi actualizado muito recentemente por Óscar Lopes (1995: 127-144)— deixem sempre escapar o que neste monta. Temos trabalhos historiográficos ou ensaísticos que relacionam o saudosismo renascente de Pascoaes com o ambiente do tempo, sobretudo com o lusitanismo finissecular, mas não temos, pelo menos de forma oficiosa, estudos poético-literários que fitem o saudosismo em si, como tensão verbal complexa de coisas que são e não são ao mesmo tempo.

Leituras como a de Óscar Lopes ou a de Fernando Guimarães (1988) —esta última devedora da de José Carlos Seabra Pereira (1983)— claudicam, quando se mostram apenas interessadas em perceber a consonância epocal do saudosismo. Elas dão a impressão de amarrarem excessivamente o saudosismo à sua expressão mais simples. Pode ser importante detectar, na superfície, o imediato, mas não chega. O que assim se perde é a sua própria especificidade —quer dizer, a sua alteração— em relação ao

contexto. Essa alteração, ou essa profundidade invisível, é aquilo que nele está já para além do desejo messiânico e do que neste coincidia, na época, com o sentimento da pátria. Isso, como diferença e distância, é que nos interessa no saudosismo de Pascoaes, quer se expresse em parágrafo da *Arte de Ser Português* ou nos alegóricos labirintos por onde passam Adão e Eva no *Regresso ao Paraíso*. O saudosismo de 1912-1915 tem já, na sua profundidade, um não-lusitanismo que, apesar de constituir uma enorme e insuperável dificuldade de pensamento, não pode continuar a ser, sistematicamente, torneado pela historiografia e pelo ensaísmo. O problema intorneável do saudosismo, aquele que vale a pena pensar para sempre, é mesmo o seu não-saudosismo. Isso é que não tem expunção possível; há qualquer coisa nele de continuamente excessivo que parece não se explicar nem se compreender.

Retomemos, agora, para provisoriamente finalizarmos, a questão da ética no Pascoaes de 1945. Trata-se de uma ética que virtualiza o estranho, actualizando, munificamente, o conhecido. Nada disso, todavia, parece ser factor de acumulação ou de progresso. A solidariedade social, a democracia pluralista, a generosidade política ou o pacifismo internacionalista, são os elementos mais relevantes da ética final do Pascoaes de 1950-52, mas não são nele sinónimos de transformação progressiva, de recriação ou de esforço aperfeiçoador. Nenhum desses valores, por mais conhecido ou munífico, carreia consigo a tendência para uma gradual integração ascendente. Nenhum deles tende, doravante, para uma meta ideal longínqua. Mas, também nenhum deles deixa que um factor de perturbação venha precipitar a vida numa degradação descendente.

1991-1997

BIBLIOCRAFIA GERAL
DE TEIXEIRA DE PASCOAES
(subsídios)

NOTA

Estabelecemos esta bibliografia geral de (e sobre) Teixeira de Pascoaes no indispensável confronto com alguns dos anteriores estudos bibliográficos sobre o autor.

Foram especialmente consultadas as importantes bibliografias finais dos trabalhos de Mário Garcia (1976), de Maria das Graças Moreira de Sá (1992), de Jorge Coutinho (1995) e de José Manuel de Barros Dias (1995) —esta última, decerto, a mais completa de todas— e ainda a *Ficha Bibliográfica* de Álvaro Bordalo, que só tem o senão de parar em 1950. Cevámos pouco e rectificámos menos.

Pusémos o último ponto final na nossa —que segue, em geral, a ordem cronológica e não a alfabética, sobretudo quando trata da bibliografia activa de Pascoaes— em Janeiro-Fevereiro de 1997.

1. DE TEIXEIRA DE PASCOAES

1.1. Livros e Opúsculos Publicados em Vida

Embriões [*Embryões*] [verso], Porto, Tipografia Industrial, 1895, [assinou, excepcionalmente, esta obra com o nome de Joaquim P. Teixeira de Pascoaes e V.].

Belo [*Bello*] [verso], I Parte, Coimbra, 1896; II Parte, Coimbra, 1897; 2ª ed., in *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes* (*OCTP*), ed. J. do Prado Coelho, vol. I, Lisboa, Bertrand, s/d [1965].

À Minha Alma [*Á Minha Alma*] [verso], Coimbra, Tipografia França Amado (trinta exemplares), 1898; 2ª ed., in *Sempre* (1902), Coimbra, Tip. França Amado, pp. 253-268; 3ª ed., in *OCTP*, vol. I.

Sempre [verso], Coimbra, Tip. França Amado, 1898; 2ª ed., Tip. França Amado, 1902 [1903]; 3ª ed., in *Obras Completas* (*OC*), Porto, Renascença Portuguesa, 1915; 4ª ed., Coimbra, Lumen, Empresa Internacional Editora, 1923; 5ª ed., in *Obras Completas* (autor), vol. I, Lisboa, depositária Aillaud & Bertrand, s/d [1929]; 6ª ed., in *OCTP*, vol I.

Cantigas para o Fado e para as "Fogueiras" do San João, por Estudantes de Coimbra, Coimbra, França Amado, 1899; [opúsculo organizado por Augusto Gil e Afonso Lopes Vieira; colaboração de (Alberto) Pinheiro Torres, Afonso Lopes Vieira, António Macieira, Augusto Gil, Fausto Guedes Teixeira, Humberto Bettencourt, Pereira Bento e Teixeira de Pascoaes].

Terra Proibida [*Terra Prohibida*] [verso], Coimbra, Tip. França Amado, 1899 [1900]; 2ª ed., in *OC*, Porto, Renascença Portuguesa, 1917; 3ª ed., Rio de Janeiro, Álvaro Pinto

editor, Anuário do Brasil, 1923; 4ª ed., in *OC* (autor), vol. I, 5ª ed., in *OCTP*, vol. I.

Profecia [verso], por dois poetas [Teixeira de Pascoaes e Afonso Lopes Vieira],s/l [Coimbra], s/e [autores], s/d [1901?]; reproduzido por Francisco de Athayde Machado de Faria e Maia, in *A Minha Velha Pasta*, Ponta Delgada, Tip. Diário dos Açores, 1937.

À Ventura [*Á Ventura*] [verso], Coimbra, Tip. França Amado, 1901; 2ª ed., in *OCTP*, vol. II, Lisboa, Bertrand, s/d [1966]; 3ª ed., in *OTP*, 15, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

Jesus e Pã [*Jesus e Pan*] [verso], Porto, Livraria José Figueirinhas Júnior, 1903; 2ª ed., in *OCTP*, vol II; 3ª ed., in *OTP*, 15.

Para a Luz [verso], Porto, Liv. J. Figueirinhas Júnior, 1904; 2ª ed. in *OCTP*, vol. II.

Vida Etérea [*Vida Etherea*] [verso], Coimbra, França Amado Editor, 1906; 2ª ed., Lisboa, *Seara Nova*, 1924; 3ª ed., in *OC* (autor), vol. III, Lisboa, s/d; 4ª ed., in *OCTP*, vol. II.

As Sombras [verso], Lisboa, Livraria Ferreira, 1907; 2ª ed., Porto, Tipografia Porto Médico, 1920; 3ªed., *OC* (autor), vol. II, Lisboa, s/d; 4ª ed., in *OCTP*, vol. III, Lisboa, Bertrand, s/d [1967]; 5ª ed., Lisboa, Círculo de Leitores, 1973; 6ª ed., in *OTP*, 15.

Senhora da Noite [verso], Porto, Magalhães e Moniz Lda., 1909; 2ª ed., in *Cantos Indecisos*, Coimbra, Lumen, Empresa Internacional Editora, 1921; 3ª ed., in *OC* (autor), vol. II; 4ª ed., in *OCTP*, vol. III; 5ª ed., Lisboa, Círculo de Leitores, 1973; 6ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1986.

Marános [verso], Porto, Magalhães e Moniz Lda., 1911; 2ª ed., Tip. Empresa Guedes, 1920; 3ª ed., in *OC* (autor),vol. IV, Lisboa, s/d; 4ª ed., [com o título, *Marânus*], in *OCTP*, vol. III; 5ª ed., [mesmo título], Lisboa, Círculo de Leitores, 1973; 6ª ed., [mesmo título], *Obras Teixeira de Pascoaes* (*OTP*), 9, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

Regresso ao Paraíso [verso], Porto, Renascença Portuguesa, 1912; 2ª ed., Porto, Renascença Portuguesa, 1923; 3ª ed., *OC* (autor), vol. V, Lisboa, s/d; 4ª ed., in *OCTP*, vol. IV, Lisboa, Bertrand, s/d [1968]; 5ª ed., *OTP*, 4, Lisboa, Assírio & Alvim, 1986.

O Espírito Lusitano ou o Saudosismo [prosa], Porto, Renascença Portuguesa, 1912; reproduzido in *A Saudade e o Saudosismo (Dispersos e Opúsculos)*, *OTP*, 7, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.

O Doido e a Morte [verso], Porto, Renascença Portuguesa, 1912 [Cólofon com ano de 1913]; 2ª ed., in *Cantos Indecisos* (1921); 3ª ed., *OC* (autor), vol. II; 4ª ed., in *OCTP*, vol. IV.

Elegias [verso], Porto, Renascença Portuguesa, 1912 [Cólofon com data de 21 de Junho de 1913; capa e frontispício com o ano de 1912]; 2ª ed., in *Cantos Indecisos* (1921); 3ª ed., in *OC* (autor), vol. III; 4ª ed., in *OCTP*, vol. IV.

O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa [prosa], Porto, Renascença Portuguesa, 1913; rep. in *A Saudade e o Saudosismo*, *OTP*, 7.

A Era Lusíada [prosa], Porto, Renascença Portuguesa, 1914; rep. in *A Saudade e o Saudosismo*, *OTP*, 7.

Verbo Escuro [prosa], Porto, Renascença Portuguesa, 1914; 2ª ed., Rio Janeiro, Álvaro Pintor Editor, Anuário do Brasil, 1923; 3ª ed., in *OC* (autor), vol. VII, Lisboa, s/d.

Arte de Ser Português [prosa], Porto, Renascença Portuguesa, 1915; 2ª ed., Rio de Janeiro, A. Pinto Editor, Anuário do Brasil, 1920; 3ª ed. Lisboa, edições Roger Delraux, 1978; 4ª ed., in *OTP*, 10, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991 [houve reedição em 1993].

Miss Cavell [verso], separata de *A Águia*, II S., nº 48, 1915 [reproduzido nas *OCTP*, vol. VI].

A Beira num Relâmpago [prosa], Porto, Renascença Portuguesa, 1916; 2ª ed., [com o título, *A Beira (num relâmpago)*], in *OC* (autor), vol. VII; 3ª ed., [mesmo título], in *OCTP*, vol. X, Lisboa, Bertrand, 1975; 4ª ed., [mesmo título], *OTP*, 13, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.

Os Poetas Lusíadas [prosa], Porto, Tip. Costa Carregal, 1919; 2ª ed., *OTP*, 5, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

Elegia da Solidão [verso], Amarante, Tip. Flor do Tâmega, 1920; [integrou posteriormente a 2ª ed. de *Elegias*].

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

O Bailado [verso], Coimbra-Lisboa, Lumen, Empresa Internacional Editora, 1921; 2ª ed., in *OCTP*, vol. VIII, Lisboa, Bertrand, 1973; 3ª ed., in *OTP*, 6, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

Cantos Indecisos [verso], Coimbra-Lisboa, Lumen, E. Internacional Editora, 1921; 2ª ed., in *OC* (autor), vol. III; 3ª ed., in *OCTP*, vol.V, Lisboa, Bertrand, s/d [1969].

Conferência [prosa], Amarante, Tip. Flor do Tâmega, 1922; rep. in *A Saudade e o Saudosismo*, *OTP*, 7.

A Caridade [prosa], Porto, Tip. Empresa Guedes, 1922; rep. in *O Homem Universal e Outros Escritos*, *OTP*, 12, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

A Nossa Fome [prosa], Porto, Renascença Portuguesa, 1923; rep. in *O Homem Universal e Outros Escritos*, *OTP*, 12.

Elegia do Amor [verso], Lisboa, edição de D. Manuel de Castro e Guilherme de Faria, 1924, [reedição do poema "Elegia" da primeira edição de *Vida Etérea*; continuou posteriormente a ser reeditado com esse livro; foi antologiado por Fernando Pessoa e António Botto em *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, Coimbra, Edsitorial Nobel, 1944, pp.157-170].

O Pobre Tolo [prosa], Porto, Renascença Portuguesa, 1924; 2ª ed., in *OCTP*, vol. IX, Lisboa, Bertrand, 1973.

Sonetos [verso], Lisboa, edição de D. Manuel de Castro e Guilherme de Faria, 1925, [os sonetos não são inéditos; pertencem a outros livros de versos do autor].

Londres [verso], Lisboa, edição de D. Manuel de Castro e Guilherme de Faria, 1925, [reedição de poema publicado anteriormente na revista *Atlântida*, nº 19, Maio de 1917, pp. 529-535]; 2ª ed., in *OCTP*, vol. V.

D. Carlos [verso], Lisboa, edição de D. Manuel de Castro e Guilherme de Faria, 1925; 2ª ed., in *OCTP*, vol. V.

Cânticos [verso], Porto, Empresa Industrial Gráfica, s/d [1925]; 2ª ed., in *OCTP*, vol. V.

Jesus Cristo em Lisboa [prosa; com Raul Brandão], Lisboa, Aillaud & Bertrand, s/d [1927]; 2ª ed., Lisboa, Vega, 1984.

Livro de Memórias [prosa], Coimbra, Atlântida, 1928 [frontispício com o ano de 1927; capa com o de 1928]; 2ª ed., in *OCTP*, vol. VII, Lisboa, Bertrand, s/d [1972].

O Pobre Tolo [versão em verso], in *OC* (autor), vol. VI, Lisboa, s/d; 2ª ed., in *OCTP*, vol. V.

Canção da Névoa [do livro *As Sombras*], Amarante, Tipografia da *Flor do Tâmega* [por iniciativa de João Carvalho Ribeiro da Costa e Luís Macedo Júnior], 1934.

São Paulo [prosa], Porto, Livraria Tavares Martins, 3 de Abril, 1934; 2ª ed., Lisboa, Ática, 1959; 3ª ed., in *OTP*, 1, Lisboa, Assírio & Alvim, 1984.

Painel [verso], Lisboa, Oficina Gráfica, 1935; 2ªed., in *OCTP*, vol. VI, Lisboa, Bertrand, s/d [1970].

São Jerónimo e a Trovoada [prosa], Porto, Lello & Irmão, 1936; 2ª ed., in *OTP*, 11, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.

O Homem Universal [prosa], Lisboa, Edições Europa, 1937; 2ªed., in *OTP*, 12, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

Napoleão [prosa], Porto, Liv. Tavares Martins [traz apêndice importante: "Algumas Críticas Estrangeiras sobre o Célebre Livro de Teixeira de Pascoaes, *São Paulo*"], 1940; 2ª ed., in *OTP*, 8, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

O Penitente (Camilo Castelo Branco) [prosa], Porto, Liv. Latina, 1942; 2ª ed., in *OTP*, 2, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

Duplo Passeio [prosa], Porto, Tipografia Civilização, 1942; 2ª ed. in *OCTP*, vol. X; 3ª ed., in *OTP*, 13.

Santo Agostinho (comentários) [prosa], Porto, Liv. Civilização, 1945; 2ª ed., in *OTP*, 14, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

Versos Pobres [verso], Porto, Liv. Civilização, 1949; 2ª ed., in *OTPC*, vol. VI.

O Empecido [prosa], Porto, Gazeta do Bibliófilo, 1950; 2ª ed., in *OCTP*, vol. XI, Lisboa, Bertrand, 1975.

Guerra Junqueiro [prosa], Porto, Tip. Sequeira, 1950.

Drama Junqueiriano [prosa], Amarante, Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários, 1950.

"Pro Paz" [prosa], in *Duas Conferências em Defesa da Paz*, Porto, Associação Feminina Portuguesa para a Paz, 1950, [rep. in *OTP*, 12].

Apresentação do Teatro dos Estudantes de Coimbra no Cine-Teatro Amaratntino [prosa], Porto, Tip. J. R. Gonçalves, edição privada (trinta exemplares), noite de Reis de 1951.

Dois Jornalistas [prosa], Porto, Gazeta do Bibliófilo, 1951 [foram feitas duas tiragens diferentes desta edição: a primeira a 9 de Março, a segunda a 14 de Março].

Aos Estudantes de Coimbra [prosa], Figueira da Foz, Tip. Cruz & Cardoso, 1951.

Calvário [soneto inédito], Amarante, Grupo de Amigos de Pascoaes, 1951.

António Carneiro [prosa], separata de *Arte Portuguesa*, Boletim da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1952; 2ª ed., Amarante, Câmara Municipal de Amarante, 1980, [rep. in *OTP*, 7].

1.2. Livros e Opúsculos Póstumos

Últimos Versos [verso], Lisboa, Centro Bibliográfico, 1953; 2ªed., in *OCTP*, vol. VI.

A Minha Cartilha [prosa], Figueira da Foz, Tip. Cruz & Cardoso, 1954.

João Lúcio [prosa], separata de *Brotéria*, nº 97, Dezembro de 1973; rep. in *OTP*, 7; [um extracto foi publicado em 1953, in *Vértice*, Coimbra, vol. XIII, nº 115].

"A Velhice do Poeta" [prosa], in *Teixeira de Pascoaes*, separata da *Revista Portuguesa de Filosofia*, nº 29, 1973 [antes apareceu um extracto in *Gazeta Literária*, Porto, Ano I, nº 4, Dezembro, 1952; Sant'Anna Dionísio publicou um texto dedicado a Pascoaes chamado "A Velhice do Poeta"]; 2ª ed., [título, *A Velhice do Poeta*; esta edição é, além da única em livro individual, versão diferente do texto anteriormente aparecido], Amarante, Edições do Tâmega, 1989; [o texto de 1973 foi rep. in *OTP*, 7].

"Da Saudade" [prosa], in *Teixeira de Pascoaes*, separata da *Revista Portuguesa de Filosofia*, nº 29, 1973: rep. in *OTP*, 7.

Uma Fábula (o advogado e o poeta) [prosa], Porto, Brasília editora, 1978.

1.3. Livros Inéditos

Cartas a uma Poetisa [prosa]. Foram publicadas algumas delas (cf. in *O Nosso Colégio*, Caldas da Saúde, nº 1, Fevereiro, 1953; Mário Garcia, 1976: 306-309; *Cadernos do Tâmega*, nº 2, Dezembro, 1989 e nº 6, Dezembro 1991).

Cartas a um Poeta [prosa]. Deu entrada no Arquivo da Literatura Portuguesa Contemporânea [ALPC] da Biblioteca Nacional um manuscrito de Teixeira de Pascoaes com este título (cf. *Revista da Biblioteca Nacional*, nº 2, 1994, p. 181).

D. Quixote e a Saudade [prosa]. Anunciada, como obra a publicar, em *Dois Jornalistas* (1951). Na revista *A Águia* (III S., nº 11-12, 1923) relata-se que Pascoaes foi a Madrid, a convite da "Casa dos Estudantes", fazer uma conferência com esse título [cf. *Portucale*, Porto, II S., nº 25-27, Janeiro-Junho, 1950, p. 129].

Camões Nunca Existiu [prosa]. Anunciada, como conferência a fazer, em *Dois Jornalistas* (1951).

O Senhor Fulano [prosa]. Publicado um fragmento (cf. Mário Garcia, 1976: 309-316).

Fernão Lopes [prosa]. Foram publicados alguns fragmentos (cf. *Ler*, ano I, nº 11, Fevereiro de 1953; *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 3, Junho, 1990, p. 48-53 e nº 12, Dezembro, 1994, pp. 82-84 [apresentação, António Cândido Franco].

O Bem e o Mal [prosa; versão inédita de *Santo Agostinho*]. Publicados dois fragmentos (cf. *Cadernos do Tâmega*, nº 1, Junho de 1989, pp. 53-54 e nº 4, Dezembro, 1990, pp. 52-53). Está referenciado no ALPC da Biblioteca Nacional.

O Anjo e a Bruxa [prosa; anunciado em *Dois Jornalistas* como "Romance em 2 grossos volumes"]. Publicados dois fragmento (cf. Mário Garcia, 1976: 316-324; in *Nova Renascença*, Porto, nº 1, Outono, 1980).

Versos Brancos [verso; anunciado em *Dois Jornalistas* como "Poemas dos 70 anos"]. Têm sido publicados alguns deles (cf. *Seara Nova*, nº 1289-1290, Lisboa, Abril de 1954, p. 51; *Estrada Larga*, antologia do suplemento de Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, vol. I, Porto, Porto Editora, s/d [1957]; *Nova* , magazine de poesia e desenho, Lisboa, nº 2, Outono, 1976, pp. 173-178 [com apresentação de Eugénio de Andrade]; *A Phala*, Lisboa, nº 2, Assírio & Alvim, Julho-Setembro, 1986, p. 2; *Cadernos do Tâmega*, nº 5, Junho, 1991, pp. 58-61 e nº 9, Junho, 1993, pp. 112-114; *Poesias Completas*, Mário Beirão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 638).

Cantos Empedernidos [verso]. Foi depositado no ALPC da Biblioteca Nacional um manuscrito de Pascoaes com este título.

1.4. Epistolários (em livro)

Epistolário Ibérico - Cartas de Pascoaes e Unamuno, organização de Joaquim de Montezuma de Carvalho, Nova Lisboa [Angola], Câmara Municipal de Nova, 1957, [foi publicada uma das cartas de Pascoaes, in *Ler*,, Lisboa, Fevereiro, 1953]; 2ª ed., [com o título, *Epistolário Ibérico - Cartas de Unamuno e Pascoaes*], organização de José Bento, in *OTP*, 3, Lisboa, Assírio & Alvim, 1986, [esta edição foi antecedida pela publicação de algumas cartas de ambos os escritores no *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 13 de Outubro de 1986]; 3ª ed., [com o título, *Epistolario Ibérico (Cartas de Pascoaes y Unamuno)*, organização de Joaquim Montezuma de Carvalho, Madrid, Editorial Origenes, 1990; [este epistolário foi traduzido para alemão e holandês por Albert Vigoleis Thelen; cf. Olívio Caeiro, 1990: 67; foi publicada carta de Unamuno a Pascoaes sobre M. Laranjeira, com a data de 25 de Fevereiro de 1912, não incluída no epistolário, in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano VI, nº 230, 29 de Novembro, 1986, p. 4].

"Correspondência Familiar" [cartas sobre Leonor Dagge e outras], in *Olhando para Trás Vejo Pascoaes*, Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos, Lisboa, Liv. Portugal, 1971; 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1996 [com fotografias de Pedro Lobo].

Uma Amizade - Cartas de Pascoaes a Anrique Paço d 'Arcos [com duas cartas inéditas de Anrique a Teixeira de Pascoaes], selecção e prefácio de Maria do Carmo Paço d' Arcos e ilustrações de John O'Connor, Lisboa, Vega, 1993; [algumas destas cartas

foram publicadas antes da sua compilação em volume; cf. *Jl*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano X, nº 426, 4 de Setembro, 1990, p. 13; nº 530, 1 de setembro, 1992; nº 569, 1 de Junho, 1993; nº 557, 9 de Março, 1993, p. 17-18; há carta inacabada, não incluída no epistolário publicado, de Pascoaes a A. Paço d'Arcos, in *Jornal de Notícias*, Porto, 14 de Dezembro, 1956].

Cartas de Pascoaes e Cebreiro (Epistolário Galaico-português), organização e notas de António Cândido Franco e nota final de Joaquim de Montezuma de Carvalho, Lisboa, Átrio, 1993; [algumas destas cartas foram publicadas anteriormente; cf. Mariano Tudela, *Álvaro Cebreiro, Vida y Afanes de un Creador*, Corunha, Edicións do Castro, 1983, pp. 136-140; Pilar Vásquez Cuesta, *Boletín Galego de Literatura*, nº 4, Novembro, 1990].

Raul Brandão - Teixeira de Pascoaes. Correspondência, orgnização e notas de António Marques Vilhena e Maria Emília Marques Mano, Lisboa, Quetzal Editores, 1994; [algumas cartas foram publicadas antes; cf. *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, II S., Maio-Junho, 1961; *Seara Nova*, nº 1458, Abril, 1967, p. 114, *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 129-130, Julho-Dezembro, 1993 (carta de R. Brandão apresentada por Maria João Reynaud); *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, 15 de Fevereiro, 1994].

Cartas de Amor (cartas de Pascoaes a Maria Fernanda de Magalhães e Menezes), organização de António Cândido Franco e António José Queirós e ilustrações de Luis Manuel Gaspar [retrato de Pascoaes] e Délio Vargas, Amarante, Edições do Tâmega, 1996; [uma das seis cartas foi publicada anteriormente em *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 7, Junho, 1992, pp. 89-95].

1.5. Antologias

A Poesia de Teixeira de Pascoaes, organização de Jacinto do Prado Coelho, Coimbra, Atlântida, 1945, pp. 105-181.

Antologia Poética de Teixeira de Pascoaes, organização de Francisco da Cunha Leão e Alexandre O' Neill, Lisboa, Guimarães editores, colecção Poesia e Verdade, 1962.

Teixeira de Pascoaes. Poesia., organização e introdução de Jorge de Sena, Rio de Janeiro, Ed. Agir, 1965.

Aforismos de Pascoaes, organização e edição de Mário Cesariny de Vasconcelos e Artur Manuel do Cruzeiro Seixas, Lisboa, Junho de 1972.

Poesia de Teixeira de Pascoaes, organização e nota de abertura de Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa Estúdios Cor, 1972.

Antologia Poética, organizada e introduzida por Ilídio Sardoeira, Lisboa, cadernos do F.A.O.J., Secretaria de Estado da Juventude e Desportos, s/d [1977].

O Grito que Deus Ouve, [textos escolhidos e dispostos ritmicamente por Manuel Simões], Braga, Editorial A. O., colecção o Deus Desconhecido, 1978.

A Poesia de Teixeira de Pascoaes, organização e introdução de Jorge de Sena, Porto, Brasília Editora, 1982.

Poesia de Teixeira de Pascoaes, organização e nota introdutória de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.

1.6. Obras Completas ou de Conjunto

Obras Completas de Teixeira de Pascoaes, Porto, Renascença Portuguesa, 1915-1923. Apareceram apenas quatro volumes: *Sempre*, 3ª ed., Porto, 1915; *Terra Proibida*, 2ª ed., Porto, 1917; *Terra Proibida*, 2ª ed., Rio Janeiro, 1923; *Verbo Escuro*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1923.

Obras Completas [de Teixeira de Pascoaes], edição do autor, Lisboa, depositária Aillaud & Bertrand, s/d. Apareceram sete volumes: I, *Sempre, Terra Proibida*; II, *As Sombras, O Doido e a Morte, senhora da Noite*; III, *Cantos Indecisos, Vida Etérea, Elegias*; IV, *Marános*, V, *Regresso ao Paraíso*; VI, *O Pobre Tolo (elegia satírica)*; VII, *Verbo Escuro, A Beira (num Relâmpago)*.

Obras Completas de Teixeira de Pascoaes, [edição crítica], organização de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Bertrand, 1965-1975. Apareceram onze volumes, seis em verso e cinco em prosa [houve reedição dalguns deles]: I, *Belo, À Minha Alma, Sempre, Terra Proibida*, s/d [1965]; II, *À Ventura, Jesus e Pã, Para a Luz, Vida Etérea*, s/d [1966]; III, *As Sombras, Senhora da Noite, Marânus*, s/d [1967]; IV, *Regresso ao Paraíso, Elegias, O Doido e a Morte*, s/d [1968]; V, *Cantos Indecisos, Londres,*

D. Carlos, Cânticos, O Pobre Tolo, s/d [1969]; VI, *Painel, Versos Pobres, Últimos Versos, Dispersos* (org. de J. do Prado Coelho e Luís Amaro),s/d [1970]; VII, *Livro de Memórias*, s/d [1972]; VIII, *O Bailado*, 1973; IX, *O Pobre Tolo*, 1973; X, *A Beira (num Relâmpago)*, 1975; XI, *O Empecido*, 1975.

Obras de Teixeira de Pascoaes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1984-[?]. Apareceram quinze volumes: 1, *São Paulo*, 1984; 2, *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, 1985; 3, *Epistolário Ibérico - Cartas de Unamuno e Pascoaes*, 1986; 4, *Regresso ao Paraíso*, 1986; 5, *Os Poetas Lusíadas*, 1987; 6, *O Bailado*, 1987; 7, *A Saudade e o Saudosismo* (organização de Pinharanda Gomes), 1988; 8, *Napoleão*, 1989; 9, *Marânus*, 1990; 10, *Arte de Ser Português*, 1991 [reedição em 1993]; 11, *São Jerónimo e a Trovoada*, 1992; 12, *O Homem Universal e Outros Escritos* (organização de Pinharanda Gomes), 1993; 13, *A Beira (num Relâmpago)* e *Duplo Passeio*, 1994; 14, *Santo Agostinho (comentários)*, 1995; 15, *As Sombras. À Ventura. Jesus e Pã*, 1996.

1.7. Livros Traduzidos

Pascoaes, antologia organizada e traduzida para o castelhano por Fernando Maristany, Barcelona, Editorial Cervantes, "Las Mejores Poesías Líricas de los Mejores Poetas", vol. VII, s/d [1920?].

Tierra Prohibida, tradução castelhana de Valentín de Pedro, Madrid, Escalpe, 1920.

Regreso al Paraíso, tradução castelhana de Fernando Maristany [Antonio Carballo?], Barcelona, Editorial Cervantes, s/d [1922?].

Poésies - Traduites du Portugais, antologia organizada e traduzida para o francês por Suzanne Jeusse, Paris, 1930.

Retour au Paradis, tradução francesa de Suzanne Jeusse, Paris, Messier, 1931.

San Pablo, tradução castelhana, tradução de Ramón Martínez López e prólogo de Miguel de Unamuno ["San Pablo y Abre España"; texto originalmente publicado, com o título "Carta al Amigo. A Teixeira de Pascoaes, portugués Ibérico", em *Ahora*, Madrid, 5 de Junho, 1935], Barcelona, Editorial Apolo, 1935.

Návrat do Ráje [*Regresso ao Paraíso*], tradução checa de Rudolfo Slaby, Praga, 1936.

Paulus [*São Paulo*], tradução holandesa de Hendrick Marsman e Albert Vigoleis Thelen, Amsterdão, Meulenhoff, 1937; 2ª ed., 1939; 3ª ed., 1943; 4ª ed., 1949.

Paulus, der Dichter Gottes, tradução alemã de Albert Vigoleis Thelen, Zurique, Rascher Verlag, 1938 [com um extenso glossário final e um posfácio da autoria do tradutor]; 2ª ed., Amsterdão, s/d [1939?]; 3ªed.,1947.

Hieronymus [*São Jerónimo e a Trovoada*], tradução holandesa de Hendrick Marsman e Albert Vigoleis Thelen, Amesterdão, Meulenhoff, 1939.

Hieronymus, der Dichter der Freundschaft, tradução alemã de Albert Vigoleis Thelen, Zurique, Rascher Verlag, 1941 [com glossário final e posfácio do tradutor de dez páginas]; 2ª ed., Rhein Verlag, 1942.

Pál [*São Paulo*], tradução húngara, Budapeste, 1943.

Napoléon, tradução castelhana de Mario Verdaguer, Barcelona, Editorial Apolo, 1946.

Verbum Obscurum, tradução holandesa de Albert Vigoleis Thelen, Amesterdão, Meulenhoff, 1946.

Napoleon, Spiegel des Antichrist, tradução alemã de Albert Vigoleis Thelen, Zurique, Rascher Verlag, 1947 [há informações contraditórias sobre o aparecimento desta edição, cf. Álvaro Bordalo, 1950: 5; Olívio Caeiro, 1990: 51].

Das Dunkle Wort [*Verbo Escuro*], tradução alemã de Albert Vigoleis Thelen, Zurique, Rascher Verlag, 1949.

Napoleon, Spiegel van de Antichrist, tradução holandesa de Gerard Diels e Albert Vigoleis Thelen, Amesterdão, Meulenhoff, 1950.[1]

---

[1] Álvaro Bordalo fala ainda de uma tradução de *Duplo Passeio* para alemão. Diz ele, em 1950, na sua *Ficha*: "*Do* Duplo Passeio *está sendo publicada a tradução alemã, em folhetins, numa revista de Berlim (zona russa), com o título de* O Cristo de Travassos, *indo depois ser novamente publicada em volume.*" (pp. 6-7). Não sabemos se o volume chegou a aparecer, nem tão pouco conhecemos o nome da revista a que se refere Bordalo. Sabemos, isso sim, que o livro esteve para ser publicado na editora holandesa de Pascoaes, em tradução de Albert Vigoleis Thelen. Existe carta deste a Pascoaes sobre o assunto (cf. *A Phala*, nº 15, 1989, p. 2).

1.8. Prefácios a Livros

En el Azul, poesías originales, Fernando Maristany, Barcelona, Editorial Cervantes, s/d [1919?].

Orações do Crepúsculo, Domingos Monteiro, Lisboa, Tip. do Anuário Comercial, 1920, [rep. in *OTP*, 12].

Canções [2ª ed.], António Botto, Lisboa, Olisipo, 1922.

"Raúl Brandão" [do prefácio para a tradução italiana do *Húmus*], in *Seara Nova*, Lisboa, Ano VI, nº 100, 9 de Junho, 1927, pp. 65-66.

Ao Tear, Gersão Virgínia, Coimbra, edição da autora, 1930.

Terra Brava, J. Frederico Brito, Lisboa, Tip. Imprensa Nacional de Publicidade, 1932.

Cântico de Amor, Bernardo de Vasconcelos, Braga, Pax, 1932.

Mercador de Ilusões, Francisco Leão, Edições Momento, s/d [1934?].

Bosque Sagrado, Alfredo Brochado, Lisboa, Portugália Editora, 1949.

Poemas [*Fruta Madura, Mundo em Chamas, Menino Longe*], Ilídio Sardoeira, Figueira da Foz, Edições Gaivota, 1952.

Divina Saudade, António Dias Magalhães, Braga, 1952 [não apareceu no livro; foi dado à estampa posteriormente, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, nº 29, 1973, pp. 165-166].

1.9. Dispersos

"A..." [versos], in *Argus. Ideal e Verdade*, Coimbra, I S., Tip. e Lit. Minerva Central, 1897, p. 36.

"Mulher", in *Argus. Ideal e Verdade*, Coimbra, II S., Tip. e Lit. Minerva Central, 1897.

"Virgem Maria" [versos da primeira edição de *Sempre*], in *Flor do Tâmega*, Amarante, 27 de Abril, 1902.

"Do Mesmo Beijo Ideal que Prende o Céu à Terra", in *A Revista*, Porto, Ano I, nº 6, 15 de Dezembro, 1903, p. 111.

"O Sentido da Vida", in *A Vida*, nº 102, Porto, 14 de Julho, 1907, [rep. por Mário Garcia, 1976: 279-283 e em *OTP*, 12].

"Resposta ao artigo "Filosofando" de J.L.[Jerónimo Leite]", in *A Vida*, nº 107, Porto, 18 de Agosto, 1907, [rep. por Mário Garcia, 1976: 287-294; rep. in *OTP*, 12].

"*Canções do Vento e do Sol*, Afonso Lopes Vieira" [recensão], in *A Águia*, Porto, I S., Ano I, nº 3, 1 de Janeiro, 1911.

"Antero de Figueiredo e o seu Novo Romance *Doida de Amor*" [carta- recensão], in *A Águia*, Porto, I S., Ano I, nº 4, 15 de Janeiro, 1911, p. 16.

"Victor Hugo", in *A Águia*, Porto, I S., Ano I, nº 6, 15 de Fevereiro, 1911, pp. 3-5.

"*Por Tierras de Portugal y de España*, Miguel de Unamuno" [recensão], in *A Águia*, Porto, Ano I, I S., nº 8, 1 de Abril, 1911, pp. 14-16.

[Crítica ao *Rosário de Sonetos Líricos* de Miguel de Unamuno e a *Dizeres do Povo* de António Corrêa d' Oliveira], in *A Águia*, Porto, II S., nº 1, Janeiro, 1912.

"Uma Carta de Manuel Laranjeira" [comentário de Pascoaes], in *A Águis*, Porto, II S., nº 3, Março, 1912.

[Crítica a *O Livro de Job*, tradução em verso de Basílio Teles], in *A Águia*, Porto, II S. nº 5, Maio, 1912.

"Camões", in *A Águia*, Porto, II S., nº 6, Junho, 1912.

[Crítica a *Plein Vol* de Philéas Lebesgue], *ibidem*.

[Crítica a *Escarpa (tragédia moderna em 4 episódios)* de Almachio Dinis e a *Esboços Literários* de adherbal de Carvalho], in *A Águia*, Porto, II S., nº 12, Dezembro, 1912, p. 216.

[Crítica a *Nova Safo* de Vila Moura], in *A Águia*, Porto, II S., nº 13, Janeiro, 1913.

"Gomes Leal na Miséria", in *Vida Portuguesa*, Porto, nº 9, 4 de Março, 1913; rep. in *A Águia*, Porto, II S., nº 15, Março, 1913.

"Camões e a Cantiga Popular", in *A Águia*, Porto, II S., nº 18, Junho, 1913.

"Uma Sombra", in *A Águia*, Porto, II S., Vol. IV, nº 21, Novembro, 1913, p. 67.

"O Paroxismo", in *A Águia*, Porto, II S., nº 30, Junho, 1914, pp. 166-168.

[Crítica a *El-Rei Junot* de Raul Brandão], in *A Águia*, Porto, II S., nº 31, Julho, 1914.

"Portugal e a Guerra e a Orientação das Novas Gerações", in *A Águia*, Porto, II S., nº 36, Dezembro, 1914.

"O Tempo (1914-1915)", in *A Águia*, Porto, II S., nº 37, 1915.

"Da Guerra", in *A Águia*, Porto, II S., nº 44, Agosto, 1915.

"A Renascença Portuguesa eum Inquérito Literário, uma resposta do poeta Teixeira de Pascoais [sic] ao escritor Júlio Brandão, do Porto" [rep. de texto anteriormente publicado no jornal *O Mundo*, de Lisboa, Setembro, 1912], in *Inquérito Literário*, Boavida Portugal, Lisboa, Clássica Editora, 1915, pp. 340-345.

"O Snr. Dr. Teixeira de Pascoais responde aos snrs. dr. Júlio de Matos, Raul Proença e Adolfo Coelho"[rep. texto anteriormente publicado no jornal *República*, Outubro, 1912], in *Inquérito Literário*, Boavida Portugal, Lisboa, Clássica Editora, 1915, pp. 28-32; pp. 172-187.

[Carta (na morte de Sampaio Bruno) a Álvaro Pinto], in *A Águia*, Porto, II S., nº 48, Dezembro, 1915.

"A Guerra", in *A Águia*, Porto, II S., nº 52-54, Abril-Junho, 1916.

"Londres", in *Atlântida* [dir. de João do Rio e João de Barros], Lisboa, nº 19, 15 de Maio, 1917, pp. 529-535.

"Canção do Amor Enlouquecido" [trecho de *D. Carlos*], in *Ícaro*, Coimbra, Ano I, nº 1, Julho, 1919, pp. 2-3.

"Valentín de Pedro" [texto assinado com o nome de Joaquín Teixeira de Pascoaes], in *Nosotros*, Buenos Aires, 1922, p. 123.

"Fala do Sol" [versos dedicados "Aos Jovens Poetas Galegos"] in *Nós*, Orense, boletim mensal de cultura galega, Ano I, nº 1, 30 de Outubro, 1920, p. 3. [rep., com retrato de A. Cebreiro, in *Rexurdimento*, Betanzos, boletim quinzenal, Ano I, nº 3, 1 de Setembro, 1922, p. 3.]

"Dos Cantos Indecisos", in *Rexurdimento*, Betanzos, Ano I, nº 5, 1 de Outubro, 1922, p. 1.

"De Min", in *Nós*, Orense, boletim mensal da cultura galega, Ano III, nº 14, 1 de Dezembro, 1922, p. 8.

"Nascimento" [trecho de *Marános*], in *Rexurdimento*, Betanzos, Ano I, nº 6, 16 de Outubro, 1922, p. 1.

"Duas Palavras (sobre Guerra Junqueiro)", in *A Águia*, III S., nº 13-14, Julho-Agosto, 1923.

"*D, Carlos*" [excerto], in *De Teatro*, Lisboa, revista de teatro e música, Ano III, 5ª S., nº 26, Novembro, 1924, p. III.

"Opinião sobre o livro *Sinfonia do Vento* de Sarmento de Beires], in *Seara Nova*, Lisboa, nº 39, Novembro-Dezembro, 1924, pp. 45-46.

"A Tristeza Lusitana", in *Diário de Lisboa* [*Diário de Lisbôa*], Lisboa, 2 de Janeiro, 1925.

"A Rosalía de Castro", in *A Nosa Terra. Idearium das Irmandades da Fala*, Corunha, Ano IX, nº 209, 1 de Fevereiro, 1925, p. 10.

"O Livro "A Divina Tristeza" por Anrique Paço d' Arcos", in *Diário de Lisboa* [*Diário de Lisbôa*], 24 de Junho, 1925, [rep. in *Poesias Completas*, Anrique Paço d'Arcos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 280-281].

"Martinho da Fonseca", in *Seara Nova*, Lisboa, nº 66, 26 de Dezembro, 1925.

"Coimbra" ["Das *Memórias da Infância e Mocidade*], in *Ilustração*, Lisboa, Ano I, nº 12, 16 de Junho, 1926, p. 31.

"O Auto", in *Ilustração*, Lisboa, Ano I, nº 24, 20 de Dezembro, 1926, p. 25.

"Carta ao director do jornal *A Voz*" [a propósito de *Jesus Cristo em Lisboa*], in *A Voz*, Lisboa, Ano I, nº 350, 26 de Janeiro, 1928.

"*Jesus Cristo em Lisboa*, Resposta ao *Diário de Lisboa* e a outros Jornais" [em conjunto com Raul Brandão], in *Diário de Lisboa*, Ano 7, nº 2088, 28 de Janeiro, 1928.

"*Mors - Amor* de Anrique Paço d'Arcos", in *Ilustração*, Lisboa, 1 de Maio, 1928, [rep. in *Poesias Completas*, Anrique Paço d'Arcos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 281-282].

"Fialho", *Ecos do Guadiana*, Mértola, 4 de Março, 1935, p. 3, [rep. com apresentação de L. A. (Luís Amaro) e o título de "Uma Página Desconhecida de Teixeira de Pascoaes" in *Diário de Lisboa*, "Vida Literária e Artística", Suplemento Semanal, nº 348, 1 de Abril, 1965 e *Colóquio-Letras*, nº 117-118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro-Dezembro, 1990, p. 145].

"Cheguei a Coimbra. Acompanhavam-me Estudantes", in *Poetas de Coimbra* [org. de Silvina Gomes e Celestino Gomes], Lisboa, edição da Comissão Organizadora do Salão dos Estudantes de Coimbra, Casa das Beiras, 1939, p. 21.

"Napoleão em Brienne", in *Revista do Porto*, Porto, publicação quinzenal de Arte e Cultura, Ano I, vol. I, nº 1, 30 de Outubro, 1940, pp. 8-9.

"Acácio Lino", in *Livro de Ouro - Homenagem ao Pintor Acácio Lino*, Porto - Lisboa, 1942-1943, pp. 100.

"Uma Carta de Teixeira de Pascoaes a Carlos de Morais", in *Rumo*, Espinho, Ano II, nº 24, 30 de Junho, 1949, p. 3.

"Carta de Pascoaes a José Falcão", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 62, nº 3 149, 8 de Junho, 1947, p. 1.

"[Discurso proferido por motivo da] Visita da Tuna Académica de Coimbra", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 63, nº 3. 184, 15 de Fevereiro, 1948, p. 1, [rep. in *Rua Larga. Revista dos Antigos Estudantes de Coimbra*, Coimbra, nº 16, 1 de Agosto, 1958, pp. 482-483, com o título de "Discurso do Poeta Teixeira de Pascoaes proferido no Cine-Teatro de Amarante a quando da visita da Tuna Académica àquela vila - 3 de Fevereiro de 1948"].

"Três Poesias", in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XXVIII, nº 1144-45, 10 de de Dezembro, 1949, p. 263.

"Um Inquérito sobre Guerra Junqueiro", in *Vértice*, Coimbra, vol. X, nº 85, Setembro, 1950.

"Lembrança" [de Leonardo Coimbra], in *Leonardo Coimbra. Testemunhos dos seus Contemporâneos*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1950, pp. 17-22.

"Renascença", in *Portucale*, Porto, vol. I, III S., nº 1-2, 30 de Junho, 1951.

"Apresentação de Augusto Casimiro", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 67, nº 3404, 18 de Maio, 1952, p. 1.

"Poema", in *Lusíada*, Porto, vol. I, nº 1, Primavera, 1952, p. 62.

"Lembrança (de Leonardo Coimbra)", in *Leonardo Coimbra. Testemunhos dos seus Contemporâneos*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1950, pp. 17-22.

"Cartas a Bernardo de Vasconcelos", in *A Brotéria*, Lisboa, vol. 56, Fevereiro, 1953.

"Carta de Teixeira de Pascoaes a Afonso Duarte", in *Ler*, Lisboa, Fevereiro, 1953.

"Carta de Teixeira de Pascoaes a Sant'Anna Dionísio" [trecho facsimilado sobre Leonardo Coimbra], in *O Poeta, Essa Ave Metafísica*, Lisboa, Seara Nova, 1953.

"Carta Inédita de Pascoaes a Joaquim de Montezuma de Carvalho", in *Via Latina*, Coimbra, Ano XIII, nº 62, 25 de Janeiro, 1953, p. 8.

"A António Luís Gomes", in *Seara Nova*, ano XXIII, Lisboa, nº 1289-1290, Abril, 1954, p. 50; [rep. in *Seara Nova*, Lisboa, nº 1404-5, Outubro-Novembro, 1962, p. 242].

"Duas Cartas Inéditas de Pascoaes", in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XXXIII, nº 1289-1291, Abril, 1954, p. 51.

"Carta Inédita de Teixeira de Pascoaes [a António Miranda]", in *Revista do Norte*, Porto, nº 4, Abril, 1955, p. 109.

"Cartas Inéditas de Junqueiro, Pascoaes e António Cândido ao pintor António Carneiro", in *Revista do Norte*, Porto, nº 6, Junho, 1955, p. 169.

"Carta Inédita de Teixeira de Pascoaes a D. Maria Bárbara Teixeira de Vasconcelos, irmã de Bernardo de Vasconcelos", in *Diário Popular*, 2 de Janeiro, 1958, [acompanha texto de António Dias de Magalhães].

"Carta de Teixeira de Pascoaes a Marques Gastão", in *Diário Popular*, Artes, Lisboa, 28 de Janeiro, 1960, pp. centrais.

"Tolstoi Visto por Teixeira de Pascoaes", in *Vértice*, Coimbra, nº 206-207, Novembro-Dezembro, 1960; [rep. de texto publicado na *A Águia*, I S., nº 2, Dezembro, 1910].

"Carta Inédita de Pascoaes a Raul Brandão" [20.7.1914], in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, Ano X, II S., nº 122-123, Maio-Junho, 1961, p. 257.

"Cartas de Teixeira de Pascoaes a Suzanne Jeusse" [apresentação de A. S. (Álvaro Salema)], in *Seara Nova*, Lisboa, nº 1444, nº 1445, nº 1446, nº 1448, Fevereiro-Junho, 1966.

"Cartas de Pascoaes e Junqueiro a Raul Brandão", in *Seara Nova*, Lisboa, nº 1458, Abril, 1967, p. 114.

"Carta de Teixeira de Pascoais [sic] a José Régio" ["Amarante, Maio de 1951], in *Renovação*, Vila do Conde, nº 1501, 17 de Setembro, 1970, p. 3.

"A Alma Ibérica", in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 1, Março, 1971, pp. 48-57, [rep. in *A Saudade e o Saudosismo*, *OTP*, 7, 1988, pp. 249-258 e em *Epistolário Ibérico (Cartas de Pascoaes Y Unamuno)*, Madrid, 1990, pp. 89-100].

"Duas cartas Inéditas de Teixeira de Pascoaes a Ribera i Rovira" [apresentação de Fèlix Cucurrull], in *Colóquio-Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, nº 13, Maio, 1973.

"Correspondência ao P. António [Dias] de Magalhães, S.J." [apresentação de Mário Garcia], in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, nº 29, Abril-Junho, 1973.

"Cartas Inéditas de Teixeira de Pascoaes e Camilo Pessanha [a Mário Beirão]" [apresentação de Pedro da Silveira], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 19, Maio, 1974 [rep. in *Poesias Completas*, Mário Beirão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996].

"O Porto da Minha Infância" [trecho de *Painel*], in *O Poeta e a Cidade, (Antologia de Poesia Contemporânea Dedicada à Cidade do Porto)*, vários autores [aguarela de António Cruz], Porto, Editorial Inova, colecção O Oiro do Dia, 1978, [p. 3].

"Poemas de Teixeira de Pascoaes Dedicados a Galicia", in *Álvaro Cebreiro*, Corunha, Edições do Castro, 1983, pp. 141-145.

"Cartas Inéditas de Pascoaes a Cortesão", in *Prelo*, revista da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, número especial dedicado a Jaime Cortesão, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Dezembro, 1984, pp. 37-42.

"Carta Inédita de Teixeira de Pascoaes (21. 10. 1912) a Fernando Pessoa" [em vez de T. de Pascoaes apareceu, por lapso, visconde de Villa Moura], in *Fernando Pessoa na Intimidade*, Isabel Murteira França, Lisboa-Rio de Janeiro, Publicações Dom Quixote e Livraria Paisagem, 1987.

"Sete Cartas Inéditas de Teixeira de Pascoaes a Mário Beirão" [apresentação de António Cândido Franco], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 101, Janeiro-Fevereiro, 1988, pp. 80-88 e nº 102, Março-Abril, 1988, pp. 85-93, [rep. in *Poesias Completas*, Mário Beirão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996].

"Carta a Mário Monterroso" [sobre António Cândido, com a data de 6.3.1922], in *Pequena História de Amarante*, Luís Van Zeller Macedo, Amarante, edição de autor, 1989, pp. 72-73.

"Postais a Leonor Dagge" [por lapso, apareceu Dogge], in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 6, Dezembro, 1991, pp. 84-87.

"A Anrique Paço d'Arcos (depois de ouvir os seus versos)" [soneto inédito], in *Poesias Completas*, Anrique Paço d'Arcos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p.7.

"Antes a Noite" e " O Teu Nome" [dois poemas inéditos], in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 10, Dezembro, 1993, pp. 111-114.

"Carta Inédita a Leonardo Coimbra" [8. 4. 1922; notas de Paulo Samuel], in *O Escritor*, Lisboa, nº 3, Associação Portuguesa de Escritores, Março, 1994, pp. 7-8.

"À Húmida Presença da Saudade" [Manusc. Inédito], in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 11, Junho, 1994, pp. 80-81.

"Poemas de Teixeira de Pascoaes Dedicados à Galiza", in *Da Alma Portuguesa, da Alma Galega*, Joaquim de carvalho e Camilo José Cela, Amarante, Edições do Tâmega, 1995, pp. 97-105.

"Dois Inéditos de Teixeira de Pascoaes" [poemas], apresentação e transcrição de António Cândido Franco, in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 13, Junho, 1995, pp. 82-85.

"Carta Inédita a José Osório de Oliveira" [Amarante, 9.11.1940], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 650, 13 de Setembro, 1995.

"Carta a António Lello" [de 15. 12. 1945; sobre a edição de *São Jerónimo e a Trovoada*], apresentação e transcrição de Paulo Samuel, in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 14, Dezembro, 1995, pp. 111-112.

"Carta a João de Barros" [Maio, 1952; anotada por Manuela de Azevedo], in *Cartas a João de Barros*, Lisboa, Edições Livros Brasil, s/d.

1.10. Entrevistas

"O Snr. Dr. Teixeira de Pascoais [sic] diz que a poesia religiosa da Raça é o primeiro sinal do seu renascimento" [entrevista de Boavida Portugal], in *Inquérito Literário*, Boavida Portugal, Lisboa, Clássica Editora, 1915, pp. 28-32, [rep. de entrevista publicada anteriormente no jornal *República*, Setembro, 1912].

"O Poeta das "Elegias" dá conta do seu pensar na questão sobre o ensino religioso", [entrevista de João Paulo Freire (Mário)], in *A Pátria*, 22 de Janeiro, 1923; rep. in João Paulo Freire, *A Questão Leonardo Coimbra*, Porto, Livraria Civilização, 1927, pp. 31-35 [com saborosa caricatura de Pascoaes por Armando Boaventura, p. 33].

"A Hora do Arrependimento... El-Rei D. Carlos descrito pelo Poeta Teixeira de Pascoaes. O Drama do Regicídio" [conversa com Albino B., ilustrada com retrato de Pascoaes pelo entrevistador], in *A Época*, Lisboa, 5 de Abril, 1925.

"O Poeta do Saudosismo. Ouvindo Teixeira de Pascoais [sic]", entrevista a Guedes de Amorim, in *Ilustração*, Lisboa, Ano 4, nº 77, 1 de Março, 1929, p. 33.

"As Nossas Entrevistas. O Eminente Poeta Teixeira de Pascoaes, Fala ao *Diário da Noite* acerca da Posição do Intectual em face da Humanidade", in *Diário da Noite*, Lisboa, Ano I, nº 52, 31 de Março, 1932, p. 1.

"Teixeira de Pascoais responde às críticas que se têm feito ao seu último livro *S. Paulo*", [entrevista anónima], in *Diário de Lisboa* [*Diário de Lisbôa*], 24 de Abril, 1934, p. 4.

"Fui sempre pela Liberdade e acima de tudo e de todos ponho o meu Ideal humano - diz o grande poeta Teixeira de Pascoais", [entrevista anónima], in *Diário de Lisboa* [*Diário de Lisbôa*], 25 de Janeiro, 1949, pp.1-2.

"Fernando Pessoa Apreciado por Teixeira de Pascoaes", [entrevista de Álvaro Bordalo], in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, Ano 82, nº 140, 24 de Maio, 1950, p. 3.

1.11. Desenhos

"Vinte e Duas Pinturas Inéditas", in *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, org. e intr. de Mário Cesariny de Vasconcelos, 1972.

"Seis Desenhos", in *A Phala*, nº 37, Abril-Junho, 1994, Lisboa, Assírio & Alvim.

2. SOBRE TEIXEIRA DE PASCOAES

2.1. Em Livro

Andrade, Eugénio de, *Uma Casa para a Poesia*, [com fotografias de Dario Gonçalves], Amarante, Edições do Tâmega, 1990.

Barahona, António, *Os Dois Sóis da Meia-noite* [Camões e Pascoaes], Lisboa, Átrio, 1990.

Batteli, Guido, *Teixeira de Pascoaes*, Coimbra, Coimbra Editora, 1953, [tem fotografia de Teixeira de Pascoaes com Joaquim de Carvalho].

Bessa-Luís, Agustina, *O Susto* ["*romance*"], Lisboa, Guimarães Editores, 1958, [existe referência de Jorge de Sena à natureza de biografia de Teixeira de Pascoaes e sua família deste texto romanesco (1982: 186); são particularmente interessantes as relações do poeta do Marão José Maria Pinto Midões (Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos) com o poeta de Lisboa Álvaro Carmo, uma intorneável invenção ficcional do Fernando Pessoa-Álvaro de Campos (1958: 152-166, 276) e ainda as de José Maria com Janos, refugiado polaco, que vem viver, durante a guerra de 1939-1945, para casa do poeta português, a Casa da Obra, na aldeia de Adriços, em frente do Marão (1958: 238-278). Janos, que se torna tradutor de uma das melhores obras de José Maria, *Isaías*, é uma curiosa, mas muito exclusiva, efabulação de Albert Vigoleis Thelen, tradutor do *São Paulo*.].

Bircher, Max Edwin, *Gespräche mit Teixeira de Pascoaes* [*Conversas com Teixeira de Pascoaes*], Oberwill bei Zug, edicão do autor, 1950.

Caeiro, Olívio, *Albert Vigoleis Thelen no Solar de Pascoaes*, Porto, Brasília Editora, 1990.

Carranca, Carlos, *O Fantasma de Pascoaes*, [pintura de Pascoaes na capa de Isolino Vaz; apresentação de Maria José Teixeira de Vasconcelos], Lisboa, Edições Gazeta de Poesia, 1995.

Carvalhal, Maria do, *Pascoaes*, Braga, Editora Pax, 1977.

Carvalho, Joaquim de Carvalho, *Reflexões sobre Teixeixeira de Pascoaes*, separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, Paris, 1975, [rep. in *Obra Completa*, vol. V, Lisboa, Fundação Caloute Gulbenkian, 1987, pp. 71-88]; 2ª ed., Amarante, Edições do Tâmega, 1991, ["Nota Final" de António José Queirós, pp. 41-42].

Coelho, Jacinto do Prado, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Coimbra, Atlântida, 1945.

Costa, Dalila Pereira, *Pascoaes d'* As Sombras à Senhora da Noite, Lisboa, Átrio, 1992.

Coutinho, Jorge, *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes - Estudo hermenêutico e crítico* ["Prefácio" de Lúcio Craveiro da Silva, com inventário de obras da biblioteca de Pascoaes e "Carta Inédita a João Correia de Oliveira"], Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 1995.

Dionísio, Sant' Anna, *O Poeta, essa Ave Metafísica*, Lisboa, Seara Nova, 1953 [1954]; [apareceu pré-publicação do livro na revista *Seara Nova*, nº 1289-1290, Abril, 1954, pp. 52-53].

Fonseca, A. Fernandes da, *A Psicologia da Criatividade, à luz biográfica de quatro génios* [Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Sigmund Freud e J. Ortega y Gasset], Lisboa, Escher Publicações, 1990.

Franco, António Cândido, *O Mar e o Marão*, s/l [Lisboa], Jorge Cabrita Editor, 1989; *Eleonor na Serra de Pascoaes* [com uma carta inédita de Jacinto do Prado Coelho a Manuel Amaral], Lisboa, Átrio, 1992; *Transformações da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Amarante, Edições do Tâmega, 1994; *O saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, Amarante, Edições do Tâmega, 1996.

Garcia, Mário, *Teixeira de Pascoaes* [texto e bibliografia, inéditos de Pascoaes "A Velhice do Poeta", "Da Saudade", "Cartas a António de Magalhães S. J." e "Prefácio ao livro *Divina Saudade* de António de Magalhães], separata da *Revista Portuguesa de Filosofia* [56 pp.], Braga, tomo XXIX, Fasc. 2, Abril-Junho, 1973;*Teixeira de Pascoaes. Contribuição para o Estudo da sua Personalidade e para a Leitura Crítica da sua Obra* ["Apresentação" de Mário Martins, "Apêndice Documental" com inéditos de Pascoaes e o seu Assento de Baptismo], Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1976, [parte desta obra foi transcrita em *História Crítica da Literatura Portuguesa*, José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 447-448].

Gastão, Manuel Marques, *Teixeira de Pascoaes. Fialho d' Almeida (Duas Conferências)*, Lisboa, edição do autor, 1938.

Maia, Francisco de Athayde Machado de Faria e, *A Minha Velha Pasta - Tempos de Coimbra e Gente do Meu Tempo (1896-1901)*, Ponta Delgada, Tipografia do Diário dos Açores, 1937.

Margarido, Alfredo, *Teixeira de Pascoaes - a Obra e o Homem* [com importante documentação anexa e "Tábua Biobliográfica" inicial], Lisboa, Editora Arcádia, 1961, [parte deste texto foi transcrito em *História Crítica da Literatura Portuguesa, [Do Fim-de-Século ao Modernismo]*, José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 448-449].

Patrício, Manuel Ferreira, *Figuras da Pedagogia Portuguesa Contemporânea, II - Teixeira de Pascoaes*, Évora, Universidade de Évora, Departamento de Pedagogia e Educação, 1985; *O Messianismo de Teixeira de Pascoaes e a Educação dos Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

Sá, Maria das Graças Moreira de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes* [badana de A. M. B. Machado Pires], Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, [parte deste texto foi transcrito em *História Crítica da Literatura Portuguesa, [Do Fim-de-Século ao Modernismo]*, José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 450-453].

Sardoeira, Ilídio, *Pascoaes, um Poeta de Sempre*, Figueira da Foz, Tip. Cruz & Cardoso Lda., 1951.

Silva, Augusto Santos, e Duarte, Isabel Margarida, *Pascoaes. Temas para uma Leitura Actual*, Porto, Editora Anos Oitenta, 1980.

Teixeira de Pascoaes, catálogo da exposição bibliográfica, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977.

Thelen, Albert Vigoleis, *Schloss Pascoaes* [*Solar de Pascoaes*], Zurique [impressão na Holanda, Nimegue], Reinh Verlag [tiragem de 150 exemplares numerados e dez não numerados], 1942; tradução para o português de Olívio Caeiro in *Albert Vigoleis Thelen no Solar de Pascoaes*, pp. 110-187; *Die Insel des Zweiten Gesichts* [*A Ilha da Outra face*]; 1ª ed., Düsseldorf, Eugen Diedrichs Verlag, 1953; edição usada, Düsseldorf, classen Verlag,1992 ; *L'Île du Second Visage*, trad. de Dominique Tassel, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, [há ainda tradução castelhana, 1995].

Vasconcellos, Maria da Glória Teixeira de, *Olhando para Trás Vejo Pascoaes*, Lisboa, Liv. Portugal, 1971; 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1996 [com fotografias de Pascoaes de Pedro Lobo].

Vasconcelos, Maria José Teixeira de, *Na sombra de Pascoaes* [fotobiografia], Lisboa, Vega, 1993.

2.2. Opúsculos

Alvellos, Pedro, *Pascoaes a Arder* [desenho de Pascoaes na capa de Sant'Anna Dionísio], Amarante, edição do autor, 1979; *Pascoaes e a Amaralada* [pintura de Pascoaes na capa do caricaturista Amarelhe, 1928], Amarante, edição de autor, 1980.

Bordalo, Álvaro, *Teixeira de Pascoaes, Fichas Bibliográficas da "Gazeta do Bibliófilo" I*, Porto, Cadernos das Nove Musas, 1950, [rep. de *Portucale*, Porto, II S., nº 9, Dezembro, 1949].

Borges, Paulo Alexandre Esteves, *A "Renascença Portuguesa" no Neo-Romantismo de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, separata de *Religião, História e Razão da 'Aufklärung' ao Romantismo*, Edições Colibri, 1994.

Botelho, Afonso, *Saudosismo como Movimento*, separata da *Revista Potuguesa Filosofia*, Braga, nº 16, 1960.

Caeiro, Olívio, *Duas Imagens de Portugal na Literatura Alemã do séc. XX: Albert Vigoleis Thelen e Johannes Schenk*, separata da revista *Runa*, Lisboa, nº 7-8, Faculdade de Letras, 1987.

Crespo, José, *Teixeira de Pascoaes e a Fraternidade Luso-Galaica* [separata de *O Instituto*, Coimbra, vol. 119], Coimbra, Coimbra Editora, 1958.

Dias, José Manuel Barros, *Notas sobre o problema da Identidade Nacional em Teixeira de Pascoaes*, separata de *Economia e Sociologia*, Évora, nº 52, 1991.

Franco, António Cândido, *O sol da Meia-noite* [separata de *Cadernos do Tâmega*. nº 6, Dezembro, 1991], Amarante, Edições do Tâmega, 1991; *Carta a um Amigo sobre Teixeira de Pascoaes e o Cristo de Travassos* [carta a Luís Amaro; "Estoril, 26.7.1995"], Lisboa, edição privada do autor [cem exemplares numerados], 1995.

Magalhães, António de, *Na Morte de Pascoaes* [com as cartas de T. P. a Bernardo de Vasconcelos], separata da revista *Brotéria*, Lisboa, vol. LVI, Fasc. II, Fevereiro, 1953.

Malpique, Manuel da Cruz, *Teixeira de Pascoaes Biógrafo*, separata da revista *Ocidente*, vol. LVIII, 1960.

Pina, António Ambrósio de, *A Filosofia da Saudade em Teixeira de Pascoais*, Lisboa, Edições da Revista de Filosofia, 1958.

Sardoeira, Ilídio, *Influência do Princípio de Incerteza no Pensamento de Pascoaes* [importante texto sobre as relações da Física moderna com o pensamento de Pascoaes], Braga, separata das Actas do I congresso de Filosofia, *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo XI-II, Fasc. 3-4, nº 11, 1955.

Vasconcelos, Maria José Teixeira de, *Pascoaes*, [apresentação de Maria Salomé], Amarante, Câmara Municipal de Amarante, 1995.

2.3. Livros e Publicações Colectivas

A Universidade, número único de homenagem a Teixeira de Pascoaes, Amarante, Agosto, 1925; colaboração de Adolfo Bonilla y San Martin, A. Villar Ponte, Carmella Eulate, Fernando Maristany, Francisco Luiz Bernárdes, Jaime Cortesão, José Castellvi, Leonardo Coimbra, Mareo Garea, Miguel de Unamuno, Philéas Lebesgue, Ribera y Rovira e Valentim [Valentín] de Pedro.

Flor do Tâmega, número de homenagem a Pascoaes, Amarante, Ano 52, nº 2703, 2 de Novembro, 1938; colaboração de Alexandre de Córdova, Alfredo Brochado, Fernando Lamas, João de Ega, João Paulo Freire, José Rodrigues Miguéis ["Um Pintor e um Poeta", sobre o desenho de Pascoaes], Ilídio Sardoeira, Teixeira de Pascoaes [poesias] e Teixeira de Queirós; citações de Aubrey Bell, Augusto Casimiro, Fernando Maristany, Hernani Cidade, Miguel de Unamuno, Philéas Lebesgue, Ribera y Rovira, Valentim [Valentín] de Pedro e Vitorino Nemésio.

Via Latina, número de homenagem a Teixeira de Pascoaes [com "Tábua das Obras de Pascoaes" p. 2], Coimbra, Ano XI, nº 52, 11 de Maio, 1951; colaboração de Abel de Mendonça Araújo, Albert Talhoff (Carta a Albert Thelen), Alberto Xavier, Cruz Malpique, Ilídio Sardoeira, Joaquim de Carvalho, Jorge de Sena, [inclui ainda textos em verso e prosa de Pascoaes]; máscara de Pascoaes por Tóssan (1951) e rep. do retrato de Pascoaes por Columbano.

Academia de Coimbra, homenagem a Teixeira de Pascoaes, pela Voz de Escritores Portugueses e Brasileiros [organização de Joaquim Montezuma de Carvalho], Coimbra, Associação Académica de Coimbra, 1951; colaboração de Adriano de Faria, Adolfo Casais Monteiro, Afonso de Moura Guedes, Afonso Duarte, Albano Martins, Albert Vigoleis Thelen ["An Pascoaes", dez versos feitos em Amsterdão; tem tradução de Paulo Quintela com o título de "Para Pascoaes", p. 12], Alberto

de Monsaraz, Alberto de Serpa, Alberto Uva, Alexandre de Córdova, Alexandre Pinheiro Torres, Aloysio de Castro, Américo Cortez Pinto, Américo Durão, Amorim de Carvalho, Antero de Figueiredo, António Botto, António Correia d'Oliveira, António de Cértima, António de Sousa, António Luís Moita, António Manuel Couto Viana, António Navarro, António Noriega Varela, António Dias de Magalhães S. J., António Quadros, António Sérgio [Nota Crítica com soneto, pp. 39-42], Antunes da Silva, Armando Cortes-Rodrigues, Armando Ranito, Armindo Rodrigues, Augusto Casimiro, Aureliano Lima, Bastos Raposo, Branquinho da Fonseca, Cabral do Nascimento, Câmara Reis, Campos de Figueiredo, Carlos Gabriel, Daniel Filipe, David Mourão-Ferreira, Dictino de Castillo-Elejabeytie, Edmundo de Bettencourt, Eduardo Victor, Egas Moniz ["O Solitário de Amarante", pp. 65-66], Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade, Fausto José, Fernanda Botelho, Fernando Lopes Graça ["Música de F.L.G. sobre versos de T.P", pp. 55-58]., Fernando de Paços, Ferreira de Castro [carta a Joaquim Montezuma de Carvalho, p. 72], Francisco Correia, Hernâni Cidade, Ilídio Sardoeira, Jacinto do Prado Coelho, Jacinto Soares, Jaime Cortesão ["Teixeira de Pascoaes, Poeta", pp. 77-78], João de Barros, João de Castro Osório, João de Deus Ramos, João Frade Correia, João José Cochofel, João Maria, João Patrício, Joaquim Montezuma de Carvalho, Joaquim Namorado, Jorge de Lima, Jorge Nemésio, Jorge de Sena, José Fernandes Fafe, José Ferreira Monte, José Gomes Ferreira, José Marinho ["Louvor ao Poeta"], pp. 94-95], José Régio, Leonor de Almeida, Luís de Almeida Braga, Luís de Macedo, Luís Ribeira Sêca, M. Ortigão de Oliveira, M. Vilhena de Carvalho, Manuel Amaral, Manuel Bandeira ["Improviso", soneto, p. 104], Manuel Dias da Fonseca, Manuel Lopes da Silva, Manuel Mengo, Maria Helena, Mário Beirão ["Teixeira de Pascoaes", oitava, p. 110], Mário Dionísio, Miguel Torga, P. Moreira das Neves, Natércia Freire, Nuno de Sampaio, Pedro Homem de Melo, Ribeiro Couto, Rui Galvão de Carvalho, Sant'Anna Dionísio ["O Génio de Teixeira de Pascoaes e o Sentido Metafísico da Saudade", pp. 122-124], Saúl Dias, Sebastião da Gama, Sidónio Muralha, Sophia Andresen, Talhoff ["Do Poeta Suíço Talhoff a A. V. Thelen", pp. 129-131], Tomás Kim, Vasco de Lima Couto, Vitorino Nemésio; ilustrações de Carlos Carneiro [retrato do frontispício], António Duarte [desenho do Poeta, p. 25], Júlio, João Luís, João Maria, João Luís, Tóssan [máscara do Poeta, 1951, p. 157].

Gazeta Literária, homenagem a Pascoaes [com fotografia de T.P., bibliografia e rep. de escultura de António Duarte], Ano I, Porto, nº 4, Dezembro, 1952; colaboração de

Álvaro Ribeiro ["Teixeira de Pascoaes e o Génio Português"; rep. in *Letras & Letras*, ano V, nº 79, 16 de Setembro, 1992], António Sérgio, António Corrêa d'Oliveira, Augusto Casimiro, Delfim Santos, Jaime Cortesão, Mário Beirão e [António] Ramos de Almeida e Teixeira de Pascoaes ["A Velhice do Poeta, inédito de Teixeira de Pascoaes"].

Cadernos de Poesia, número dedicado a Teixeira de Pascoaes, Lisboa, III S., Fasc. 14, 1953; colaboração de António Pedro [com retrato de Pascoaes por A. Pedro], Adolfo Casais Monteiro, Afonso Duarte [poema], António de Navarro, António Sérgio, Augusto Saraiva, Delfim Santos, Eduardo Lourenço, Eudoro de Sousa ["Não Sinto nem me Pesa", p. 15], Eugénio de Andrade, Fernando Pessoa ["Carta Inédita a Pascoaes" de 5 de Janeiro de 1914], Jacinto do Prado Coelho ["A Vida e a Morte Coincidem", p. 17], Joaquim de Carvalho, José Marinho, José Régio, Miguel Torga ["Uma Página de Diário—Coimbra, 15.12.1952", p. 21], Óscar Lopes, Sophia de Mello Breyner Andresen [texto posteriormente reproduzido em *A Phala*, Lisboa, nº 25, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1991, p. 41], Tomaz Kim, Jorge de Sena, José-Augusto França, José Blanc de Portugal ["Noite Acesa", p. 27], [inclui ainda versos inéditos de Pascoaes].

Ler, Lisboa, ano I, nº 11, Fevereiro, 1953; colaboração de Afonso Duarte [duas cartas ao Director da *Ler*; rep. de poema "Saudação a Teixeira de Pascoaes"], Claude-Henri Frèches, Eugénio de Andrade, Ilídio Sardoeira ["Teixeira de Pascoaes no Estrangeiro"], Manuel Mendes e Miguel de Unamuno [carta inédita a Pascoaes] e Teixeira de Pascoaes ["Carta Inédita a Afonso Duarte"].

Vértice, número de homenagem a Pascoaes, Coimbra, vol. XIII, nº 115, Março, 1953; colaboração de Afonso Duarte, Alexandre O' Neill, C. F. B., Gomes Leal, Ilídio Sardoeira, Jaime Cortesão ["Último Encontro com Pascoaes"], João de Barros, José Régio, Manuel Mendes, Maria José Teixeira de Vasconcelos, Miguel de Unamuno [tradução do prólogo à edição castelhana do *São Paulo*], Óscar Lopes, Ramón Piñeiro, Sabat Escarpit, Salvador Lorenzana e Vicente Aleixandre ["La Sombra de Teixeira de Pascoaes"].

Jornal de Lousada, suplemento "Mensagem", número dedicado a Teixeira de Pascoaes [coordenação de Acácio Barradas], Lousada, 19 de Dezembro, 1953; colaboração de Carlos Porto ["Improviso para a Morte de Teixeira de Pascoaes], e Vasco Lima Couto [carta a Acácio Barradas sobre Teixeira de Pascoaes]; citações de Óscar

Lopes, José Régio, Sophia de Mello Breyner, Luís Amaro; rep. da sanguínea de António Carneiro.

Jornal de Notícias, suplemento literário de homenagem a Pascoaes, Porto, 14 de Dezembro, 1956; colaboração de Eduardo Victor, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, Maria José Teixeira de Vasconcelos, Ramos de Almeida e Teixeira de Pascoaes [poemas e carta inédita a Anrique Paço d'Arcos].

Diário de Notícias, página de Artes e Letras inteiramente dedicada a Teixeira de Pascoaes [rep. do retrato de Pascoaes por Columbano e do de António Carneiro, "Teixeira de Pascoais" desenho de Mário de Oliveira e "Retrato de Pascoais" por António Duarte], Lisboa, Ano 99, nº 34806, 24 de Janeiro, 1963; colaboração de António Braz Teixeira [coordenador], António [Dias] de Magalhães s. J., António Quadros, Berdiaeff [citação], Fernando Sylvan, F. [Francisco] Cunha Leão, João Ferreira O. F. M., José Marinho ["Pascoaes, Poeta da Visão Unívoca"], Miguel de Unamuno [citação], Pedro Rocamora [rep. de texto aparecido anteriormente in *ABC*, 18 de Dezembro, 1962].

Pascoaes - no Centenário do Nascimento de Teixeira de Pascoaes, organização da Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980; textos de Agustina Bessa-Luís, Albert Vigoleis Thelen ["Lembrança Evocativa", texto inédito escrito em português], Anrique Paço d'Arcos [o seu nome apareceu lamentavelmente trocado com o do irmão, Joaquim Paço d'Arcos], António Quadros, António de Sousa Machado, Domingos Monteiro, Dórdio Guimarães, Eduardo de Oliveira, Eugénio de Andrade, Ilídio Sardoeira ["Pascoaes—Limiar da Ressurreição"], João de Araújo Correia, João Gaspar Simões, João Maia, Joaquim de Carvalho, Joaquim de Montezuma de Carvalho, Jorge de Guimarães, Jorge de Sena, José Gomes Ferreira, José Martins Garcia, Liberto Cruz, Lúcio Craveiro da Silva, Maria do Carvalhal, Maria Eulália de Macedo, Maria José Vasconcelos Mota [Maria José Teixeira de Vasconcelos], Mário Cesariny, Miguel Torga, Natália Correia ["Gnose e Cosmocracia em Pascoaes"], Natércia Freire, Rafael Gomes Filipe, Sant'Anna Dionísio, Sophia de Mello Breyner Andresen e Tomaz Ribas; interpretações plásticas de António Areal, Cezariny, Emília Nadal, J. [João] Rodrigues, José de Guimarães, Victor Belém; arranjo gráfico de Manuel Lapa.

Cadernos do Tâmega, número de homenagem a Teixeira de Pascoaes, Amarante, nº 6, Dezembro, 1991 [organização de António José Queirós, capa de João de

Vasconcelos, execução gráfica de Manuel Carneiro e Francisco Matos]; textos de Alberto Soares, Alfredo Olivera de Sousa, Almada Negreiros [carta a Pascoaes com quadra; rep. in *Na Sombra de Pascoaes*, de Maria José Teixeira de Vasconcelos, 1993], António Cândido Franco, António Fernandes da Fonseca, António José Queirós [poema], António Ramos Rosa ["Para Teixeira de Pascoaes", soneto], António Sampaio, A. [Anton] Van Ginhoven, Eugénio de Andrade ["Versos sobre as Fontes de Pascoaes Escritos em sua Homenagem"], Federico García Lorca [fac-simile de postal e carta de Maio e Agosto de 1923; o postal apareceu pela primeira vez reproduzido in *Portucale*, Porto, II S., Janeiro-Junho, 1950, p. 129, apresentação de J.M.(Joaquim Moreira); rep. in *JL*, jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 203, 26 de Junho, 1986, p. 32, em *A Phala*, Lisboa, nº 1, Abril-Junho, 1986, p.5 e em *Na Sombra de Pascoaes*], Fernando Guimarães, José Miguel Braga, Manuel María ["Homaxe a Teixeira de Pascoaes", verso], Maria das Graças Moreira de Sá ["O Nacionalismo Linguístico de Pascoaes"], Mário Garcia ["A Morte no *S. Jerónimo e a Trovoada* de Teixeira de Pascoaes], Maria José T. V. Lago Cerqueira [Maria José Teixeira de Vasconcelos, "Requiem por um Poeta"], Teixeira de Pascoaes [postal a Leonor Dagge e Carta a uma Poetisa],Vergílio Alberto Vieira e Xosé Lois García [textos sobre as relações da literatura de Pascoaes com a Galiza e a Catalunha]; interpretações plásticas de António Sampaio, Emerenciano [retrato de Pascoaes], Francisco Laranjo [pintura sobre versos de Pascoaes], Gandra, Graça Martins ["Eleonor, a inglesa"], Isabel de Sá e João de Vasconcelos [capa e retrato de Teixeira de Pascoaes].

Letras & Letras, pasta temática dedicada a Teixeira de Pascoaes [título "Joaquim Teixeira de Pascoaes, o Narrador do Conceito de Saudade", com fotografias e uma biobibliografia], Porto, Ano V, nº 79, 16 de Setembro, 1992; colaboração de Alexandre Teixeira Mendes, Álvaro Ribeiro [rep. de texto anterior], António Cândido Franco [dois textos, um deles, "Alguns Problemas em torno da Ortografia de Pascoaes", apareceu pouco depois reproduzido na parte final de *Eleonor na Serra de Pascoaes*], Jacinto do Prado Coelho [carta inédita a Manuel Amaral], Joaquim de Montezuma de Carvalho, José Régio [rep. de texto anterior, "Teixeira de Pascoaes e a Renascença Portuguesa"], Paulo Samuel, Pinharanda Gomes [rep. posteriormente in *O Homem Universal e Outros Escritos*, *OTP*, 12] e Teixeira de Pascoaes ["Brinde ao Leonardo Coimbra", texto de 23 de Junho, 1935].

JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias, pasta temática dedicada a Pascoaes [título "Pascoaes: a Alma da Terra"], Lisboa, Ano XIII, nº 557, 9 de Março, 1993; colaboração de António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade [rep. de texto anterior], Manuel Hermínio Monteiro, Maria José Teixeira de Vasconcelos [pré-publicação de *Na sombra de Pascoaes*], Mário Garcia e Teixeira de Pascoaes [cartas a Anrique Paço d'Arcos]; fotografias de Pascoaes e rep. de esculturas de António Duarte e Aureliano Lima.

A Phala, número dedicado inteiramente a Teixeira de Pascoaes [12 pp., muitos dos textos foram pouco depois reproduzidos na *Flor do Tâmega*, Amarante; anuncia-se a publicação da tradução italiana de *Jesus e Pã*], Lisboa, nº 37, Assírio & Alvim, Abril-Junho, 1994 [organização de Manuel Hermínio Monteiro]; colaboração de Adília Lopes ["Vejo ainda a Carminha de Meios passar um anel, de mão em mão"], Ana Luísa Amaral ["Rumores, não: rubores ou Rumores, não rubores"], António Cândido Franco, Bernardo Pinto de Almeida ["Pascoaes e a Legenda", sobre a pintura e o desenho de Pascoaes], Carlos Poças Falcão, Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Alberto Oliveira, Manuel Hermínio Monteiro ["agora", texto de apresentação do número], Miguel Castro Henriques ["O Pós-saudosismo de Pascoaes"] e Paulo Alexandre Esteves Borges ["A Loucura de Pascoaes"]; desenhos de Teixeira de Pascoaes, retrato de Pascoaes por Columbano e fotografia de Pedro Lobo [pormenor do quarto de Pascoaes].

Nova Renascença, número inteiramente dedicado a Teixeira de Pascoaes, [no prelo; publicará as comunicações ao "Colóquio sobre Teixeira de Pascoaes", promovido pelo centro regional do Porto da Universidade Católica, a 6-8 de Janeiro de 1995 e em que participaram Afonso Botelho, Alfredo Ribeiro dos Santos, Américo Lindeza Diogo, Ângelo Alves, Ângelo de Castro César [filho de Ângelo César], António Braz Teixeira, António Cândido Franco, António Fernandes da Fonseca, António Ferreira de Brito, Arnaldo Cardoso de Pinho, Carlos Henrique Carmo Silva, Dalila Pereira da Costa, Eduardo Abranches de Soveral, Fernando Guimarães, Francisco Carvalho Guerra, Isabel M. C. Leandro Gomes, João Ferreira, João Francisco Marques, João Luís Ferreira, Joaquim Cardoso Duarte, Joaquim Domingues, Joaquim Montezuma de Carvalho, Jorge Coutinho, Jorge Teixeira da Cunha, José Augusto Seabra, José Carlos Casulo, José Jacinto Farias, José Manuel Barros Dias, Lúcio Craveiro da Silva, Manuel Barbosa da Costa Freitas, Manuel Cândido Pimentel, Manuel Ferreira Patrício, Manuel Gama, Manuel dos Santos Alves,

Maria Alice Jorge, Maria das Graças Moreira de Sá, Maria João Reynaud, Maria de Lourdes Sirgado Ganho, Mário Garcia, Mário Santiago de Carvalho, Noberto Amadeu Ferreira Gonçalves da Cunha, Paulo Alexandre Esteves Borges, Paulo Ferreira da Cunha, Paulo Samuel, Roswita Leopold-Huff, Xosé Lois Garcia].

2.4. Trabalhos Policopiados

Calafate, Maria Clara Cesariny, *A Revista "A Águia"*, Lisboa, tese de licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Novembro, 1962.

Cameirão, Lurdes da Conceição Preto, *Teixeira de Pascoaes e o Projecto Cultural da "Renascença Portuguesa"*, Lisboa, II vols., tese de mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova, 1994.

Carvalho, Júlio Sinde Martins de, *Roteiro Filosófico para o Universo de Teixeira de Pascoaes*, Coimbra, tese de licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1972.

Carvalho, Maria Cristina de Almeida Afonso de, *A Natureza na Poesia de Teixeira de Pascoaes anterior à Publicação de "Marânus"*, Lisboa, tese de licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1966.

Casulo, José Carlos de Oliveira, *Filosofia da Educação em Teixeira de Pascoaes*, Braga, II vols., dissertação de doutoramento em Filosofia da Educação, Universidade do Minho, 1995.

Coutinho, Jorge, *A Ascensão para Deus através da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Roma, dissertação de licenciatura em Filosofia, Pontifícia Universidade Gregoriana, 1962.

Dias, José Manuel de Barros, "O Problema da Identidade Nacional em Teixeira de Pascoaes", Évora, relatório para uma aula teórico-prática de Pedagogia Geral, Universidade de Évora, 1990; *Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes. Compromissos Plenos para a Educação dos Povos Peninsulares* [tem a transcrição das dedicatórias apostas por Unamuno nos seus livros oferecidos a Pascoaes e das de Pascoaes a

Unamuno, pp. 160-165], Évora, 2 vols., dissertação de doutoramento em Filosofia da Educação apresentada à Universidade de Évora, 1995, [apareceu resumo deste trabalho, feito pelo seu autor, no boletim *Nué, Notícias da Universidade de Évora*, Évora, Ano II, nº 4, 1996, pp. 15-16].

Marinho, José, *Ensaio sobre a Obra de Teixeira de Pascoaes*, Porto, dissertação de licenciatura em Filosofia, Faculdade e Letras do Porto, 1925; [rep. em anexo à dissertação de mestrado de Jorge Croce Rivera, Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1989].

Marques, Maria Emília do Carmo Ricardo, *O Teatro Poético de Raúl Brandão, Teixeira de Pascoaes e António Patrício (o teatro de 1890 a 1930)*, Lisboa, tese de licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956.

Moreira, Maria do Carmo de A. V. P. Arbués, *Teixeira de Pascoaes, Poeta-Bioógrafo*, Lisboa, dissertação de mestrado em estudos anglo-portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

Oliveira, Mário de Sousa Gomes, *Homem-saudade em Teixeira de Pascoaes*, Braga, tese de licenciatura apresentada à Faculdade de Filosofia de Braga, Abril, 1962.

Patrício, Manuel Ferreira, *O Sentido Axiológico e Educativo do Messianismo de Teixeira de Pascoaes, De como a cultura portuguesa é o âmbito axiológico apropriado para a educação dos portugueses*, Évora, lição apresentada no quadro das Provas Públicas de Agregação, Universidade de Évora, 1991.

Ribeiro, L. Gilson, *Die Saudade als Form des Pantheismus, Veranschaulicht am Werk von Teixeira de Pascoaes*, dissertação, Heidelberg, 1958.

Sá, Maria das Graças Moreira de, *Expressões da Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, dissertação de doutoramento em literatura portuguesa apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, Universidade Clássica, 1989.

Vaz, Carlos Nuno Salgado, *A Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Porto, dissertação de mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas apresentada à Faculdade de Letras do Porto, 1986.

2.5. Dispersos

Aguiar, Armando D', "Obterá Teixeira de Pascoaes o Prémio Nobel?", in *Notícias Ilustrado*, Lisboa, nº 188, 17 de Janeiro, 1932.

Aida, Zur, "Perdoai-lhes Senhor!", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 55, nº 2839, 15 de Junho, 1941, p. 1.

Almeida, António Ramos, "Teixeira de Pascoaes", in *Duas Conferências sobre a Paz*; Porto, Associação Portuguesa Feminina para a Paz, 1950,[rep. in *O homem Universal e outros Escritos, OTP*, 12]; "Um Ano sobre a Morte de Pascoaes", in *Jornal de Notícias*, Porto, suplemento literário, 13 de Dezembro, 1953; "4 Anos depois da Morte de Pascoaes", in *jornal de Notícias*, Porto, suplemento literário, nº 169, 14 de Dezembro, 1956.

Almeida, Bernardo Pinto, "Regresso a Pascoaes", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 242, 23 de Fevereiro, 1987.

Almeida, José Carlos S. de, "Poesia e Ontologia em Teixeira de Pascoaes — o Luar, o Ermo e a Revelação", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, nº 44, 1987, pp. 401-416.

Alvariño, Aquilino Iglesia, "Valores de Portugal. Teixeira de Pascoais", in *A Aurora do Lima*, Viana do Castelo, Ano 75, nº 70, 23 de Setembro, 1930, p. 1, [rep. de *El Progresso*, Lugo].

Amaral, Manuel, conjunto de doze textos subordinados ao título comum de "O Nosso Conterrâneo Teixeira de Pascoaes", in *Jornal de Amarante*, Amarante, de 29 de Agosto de 1979 a 27 de Fevereiro de 1980, [dois deles com os seguintes subtítulos: "Por Favor Escrevam Pascoaes com 'E' e Marános com 'O'", 5 de setembro, 1979 e "Porque não um Centro de Estudos sobre a Obra de Pascoaes?", 10 de Outubro de 1979]; "Morreu Alberto Thelen tradutor de Teixeira de Pascoaes", in *Jornal de Amarante*, 25 de Maio, 1989, p. 1;"Em 1952 Faleceu Pascoaes e, evidentemente, conhecia a letra 'U'", in *Jornal de Amarante*, Amarante, "Página 5", nº 87/A, 25 de Abril, 1991; "Teixeira de Pascoaes (1977-1952)", in revista *Schole et Vita*, Amarante, nº 6, Escola Secundária de Amarante, Novembro, 1992; "Cartas de Pascoaes e Cebreiro" [recensão], in *Jornal de Amarante*, "Página 5", nº 122, Março, 1994; "Epistolário Ibérico de Teixeira

de Pascoaes e Miguel de Unamuno, (Edição de Madrid)" [recensão à edição madrilena do *Epistolário Ibérico*], in *Jornal de Amarante*, Amarante, "Página 5", nº 136, Maio, 1995.

Amaro, Luís, "Morreu Teixeira de Pascoaes", in *Árvore*, Lisboa, nº 4, Primavera-Verão, 1952, p. 73; "Apresentação de uma Página Desconhecida de Teixeira de Pascoaes", in *Diário de Lisboa*, Lisboa, "Vida Literária e Artística", suplemento semanal, nº 348, 1 de Abril, 1965; "A Teixeira de Pascoaes, I e II" [versos], in "Outros Poemas 1950-71", *Diário Íntimo - Dádiva e Outros Poemas*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1975, pp. 85-86; "'O Canto Beironiano' em Teixeira de Pascoaes" [em colaboração com António Cândido Franco] , in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.

Andrade, Eugénio, "Entre Lírio e Donzela" [saiu trecho, com o título de "O Poeta e a Morte", em *A Phala*, Lisboa, nº 2, Assírio & Alvim, Julho-Setembro, 1986, p. 3], prefácio a *Senhora da Noite* de Teixeira de Pascoaes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1986, [rep. in *Uma Casa para a Poesia*, pp. 42-52; este seu livro recolhe todos os seus textos dedicados a Pascoaes publicados anteriormente; vem acrescentado de um inédito, cf. Infra, 2.1.].

Andresen, Sophia de Mello Breyner, "Poema à Memória de Pascoaes", in *Ilhas*, Lisboa, 1989; "Viagem a Pascoaes", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 7, Junho, 1992, pp. 78-79, [rep. in *Flor do Tâmega*, 21 de Julho, 1994, p. 2].

Antunes, Manuel, "Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, José Régio, Poetas do Sagrado", in *Brotéria*, Lisboa, Vol. LXV, nº 1, Julho, 1957, pp. 42-61, [rep. em*Do Espírito e do Tempo*, Lisboa, Edições Ática, 1960].

Arcos, Anrique Paço d', "Na Morte de Teixeira de Pascoaes", in *Círculos Concêntricos*, Lisboa, Edições Ática, 1965, [rep. in *Voz Nua e Descoberta (poemas escolhidos)*, Lisboa, Edições Ática, 1981, p. 225 e em *Poesias Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 247]; "Era uma Vez um Poeta (Prefácio... ou talvez não)" [texto com a data de Julho de 1971], in *Voz Nua e Descoberta*, Lisboa, Edições Ática, 1981, pp. 11-63, [parte deste texto aparecera anteriormente no *Pascoaes — No Centenário do Nascimento de Teixeira de Pascoaes*, 1980; rep. com anotações novas em *Poesias Completas*, pp. 257-271].

Arcos, Maria do Carmo Paço d', "A Luz dos Poetas", prefácio a *Uma Amizde. Cartas de Pascoaes a Anrique Paço d'Arcos*, Lisboa, Vega, 1993, pp. 9-10.

Arroyo, José Luís Cortón do, "Teixeira de Pascoaes en Madrid. Don Quixote e a Saudade" [com desenho de Pascoaes por Pedro García Peres, 1923], in *Nós*, Ourense, Ano IV, nº 18, 1 de Julho, 1923, pp. 10-12.

Azambuja, Maria da Graça, "Na Roda do Tempo", in *Ocidente*, Lisboa, vol. XLIV, 1953, pp. 157-158.

Azevedo, Manuela, "Teixeira de Pascoais [sic] (1877-1952)", in *Cartas a João de Barros*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d, p. 130.

Baptista, Luís, "Carta a Teixeira de Pascoaes", in *Leonardo*, Lisboa, revista de Filosofia Portuguesa, Ano I, nº 1, Março, 1988, pp. 52-53.

Barradas, Acácio, [cf. Infra 2.3., *Jornal de Lousada*]; "O Poeta do Marão", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 13 de Dezembro, 1992.

B. A. E., "Joaquim Teixeira de Pascoaes" [com comentário detalhado, em língua alemã, de quatro livros do autor: *Arte de Ser Português, Marânus, Regresso ao Paraíso, São Paulo*], in *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, tomo 12 [org. Rudolf Radler], Kindler Verlag, München, 1991, pp. 992-994.

Barreira, Cecília, "Teixeira de Pascoaes entre a Lembrança e o Desejo", in *Jl*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano I, nº 13, 18 de Agosto, 1981, p. 5; "Teixeira de Pascoaes, *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*" [recensão], in *Diário de Notícias*, Lisboa, 5 de Janeiro, 1986.

Barrento, João, "Apresentação a texto de Albert V. Thelen sobre Pascoaes" [excelente notícia sobre a literatura de Thelen nas suas relações com a de Pascoaes], in *A Phala*, Lisboa, nº 48, Assírio & Alvim, Abril-Maio, 1996, p. 121.

Bastos, Carlos, "Teixeira de Pascoaes", in *Lusíada*, Porto, Vol. I, nº 2, Novembro, 1952, p. 96; "Marginália. Teixeira de Pascoaes", in *Lusíada*, Porto, Vol. I, nº 3, Maio, 1953, p. 275.

Beirão, Mário, "Pascoaes", in *Gazeta Literária*, Porto, Ano I, nº 4, Dezembro, 1952, p. 68; "Fonte do Silêncio", "Passava a Primavera na Estrada de Damasco..." e "Teixeira

de Pascoaes", in *O Pão da Ceia*, Lisboa, Editorial Ática, 1964, [rep. in *Poesias Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, pp. 567-569]; "Carta a Teixeira de Pascoaes" [inédita; Ancede, 7. 1. 1913], in *Poesias Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, pp. 595-596.

Belard, Francisco, "Pascoaes: Memória de outro Rio", in *Expresso*, Lisboa, 21 de Fevereiro, 1987, p. 41.

Bento, José, [Introdução de] *Epistolário Ibérico, Cartas de Unamuno e Pascoaes, OTP*, 3, Lisboa, Assírio & Alvim, 1986, pp. 9-20.

Berardinelli, Cleonice, "Teixeira de Pascoaes, o 'Enfermo da Saudade'", in *Kriterion*, Belo-Horizonte [Brasil], Universidade de Minas Gerais, nº 45-46, Junho-Dezembro, 1958, pp. 463-485.

Berdiaeff, N., "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes", in *Revista Filosófica*, Coimbra, vol. II, 1952, pp. 255-263.

Bernárdez, Francisco Luis, "La Amistad de Unamuno y Teixeira de Pascoaes", in *La Nación*, Buenos Aires, 26 de Junho, 1955; "Na Casa de Teixeira de Pascoaes", in *Grial*, Vigo, Editorial Galaxia, nº 56, Abril-Junho, 1977, pp. 223-226.

Bernardino, Teresa, "Em Memória de Teixeira de Pascoaes" [a propósito do centenário de Pascoaes], in *Jornal Novo*, Lisboa, 27 de Dezembro, 1977; "A Saudade em Teixeira de Pascoaes" [título original "Teixeira de Pascoaes, a Saudade e a Pátria"], in *Diário de Notícias*, Lisboa, suplemento de História, 31 de Março, 1981, [rep. in "Arca do Verbo", nº 149, in *O Setubalense*, 27 de Novembro, 1991]; "Teixeira de Pascoaes, uma Poesia da Alma Portuguesa", in revista *Independência*, Lisboa, Nova Série, nº 2, Junho, 1992, pp. 27-28; "Teixeira de Pascoaes, os Sentidos da Palavra" [assina com o nome de Teresa Ferrer Passos], in *Diário de Notícias*, Lisboa, suplemento Cultura, 4 de Janeiro, 1996.

Bessa-Luís, Agustina, "Cartas do Campo Alegre - XXXIV" [a propósito do livro de Olívio Caeiro, *Albert Vigoleis Thelen no Solar de Pascoaes*], in *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 de Setembro, 1990; "Duplo Passeio", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 2 de Outubro, 1993.

Blanco, Manuel Garcia, "Teixeira de Pascoaes e Unamuno", in *Revista Filosófica*, Coimbra, nº 10, 1954, pp. 85-92; "Breve História de uma Amizade. Pascoaes e Unamuno", in *Jornal de Notícias*, Porto, Ano 68, 17 de Junho, 1955, p. 7 e 1 de Julho, 1955, p. 8; [Prefácio de] *Epistolário Ibérico, Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa [Angola], 1957.

Bordalo, Álvaro, "Quantas Edições Há do *D. Carlos*, de Teixeira de Pascoaes", in *Gazeta do Bibliófilo*, suplemento da revista *Portucale*, Porto, nº 1, Maio-Agosto, 1949, pp. 7-8; "Não deveria, segundo a ortografia em vigor, escrever-se 'Pascoais' com 'i'?", in *Gazeta do Bibliófilo*, suplemento da revista *Portucale*, Porto, nº 3, Janeiro-Junho, 1950, p. 24; "Projecção Universal da Obra de Teixeira de Pascoaes", in *Diário de Coimbra*, Coimbra, Ano XXI, nº 6838, 11 de Maio, 1951, pp. 1 e 7; "Aditamento a uma Ficha Bibliográfica", in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, Ano IX, II S., nº 99, Junho, 1959.

Borges, Paulo Alexandre Esteves, "A Iniciação Amorosa e Saudosa no *Marânus*, de Teixeira de Pascoaes", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 14, Dezembro, 1995, pp. 79-97, [este texto foi, inicialmente, uma conferência apresentada pelo autor na Livraria Uni-Verso de Setúbal, a convite do poeta João Carlos Raposo Nunes, em 1989; rep. in *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo, 1996, pp. 45-59].

Botelho, Afonso, "A Saudade, o Amor e a Morte", in *Nova Renascença*, Porto, vol. III, nº 11, Verão, 1983, pp. 242-247; "Saudade", in *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. IV, Lisboa, Editorial Verbo, 1992, pp. 942-946; "Mestre da Imagem", in *Três Mestres do Conhecimento*, Lisboa, Instituto de Filosofia Luso-brasileira, 1993, pp.47-67.

Botto, António, "Cartas a Teixeira de Pascoaes [Manusc. inédito]", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 11, Junho, 1994, pp. 72-79.

Brandão, Fiama Hasse Pais Brandão, "Solar de Pascoaes", in "Treze Poemas de Amor pelos Livros", in *Obra Breve* [poema inédito], Lisboa, Editorial Teorema, 1991, p. 407.

Brandão, Raul, "*O Bailado* por Teixeira de Pascoaes, in *Seara Nova*, Lisboa, nº 6, 14 de Janeiro, 1922, p.166; "*Regresso ao Paraíso*, 2º ed., *Sempre*, 4º ed., *A Nossa Fome* por Teixeira de Pascoaes", in *Seara Nova*, Lisboa, nº 23, Lisboa, Maio, 1923, "Carta Inédita de Raul Brandão a Teixeira de Pascoaes" [apresentação de Maria

João Reynaud], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 129-130, Julho-Dezembro, 1993, pp. 124, [rep. in *Raul Brandão—Teixeira e Pascoaes. Correspondência*, Lisboa, 1994, p. 75].

[Brasil, Jaime], "Vidas. *Santo Agostinho (comentários)*, por Teixeira de Pascoaes", in *O Primeiro de Janeiro*, "das Artes, das Letras", Porto, 20 de Junho, 1945; "Teixeira de Pascoaes" [notícia], in *O Primeiro de Janeiro*, "das Artes, das Letras", Porto, 4 de Julho, 1945.

Brochado, Alfredo, "Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 52, nº 2703, 2 de Novembro, 1938, pp. 1-2.

Bruno, D.S. [Carlos Jorge Figueiredo Jorge], [nótula crítica] sobre *A saudade e o Saudosismo* de Teixeira de Pascoaes, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 6 de Novembro, 1988.

Cardoso, António, "Cartas de Pascoais a Unamuno", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 73, nº 3691, 1 de Dezembro, 1957, p. 2.

Cardoso, Miguel Esteves, "A Arte", in *Arte de Ser Português*, *OTP*, 10, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, pp. IX-XII.

Carneiro, António, "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes" [26. 2. 1913; a propósito de *O Doido e a Morte*], in *Prelo*, revista da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, nº 5, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Outubro-Dezembro, 1984, p. 27; "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes" [3. 3. 1923], in *Prelo*, Lisboa, nº 5, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Outubro-Dezembro, 1984, p. 28.

Carranca, Carlos, "A Mãe na Vida e Obra de Teixeira de Pascoaes", palestra na Loja Rosacruz de Lisboa [Rua D. Dinis, 24], 14 de Setembro, 1996.

Carvalho, Adalberto Dias de, "O Homem Universal em Teixeira de Pascoaes", in *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, Universidade do Porto, II S., nº 9, 1992, pp. 113-122.

Carvalho, Amorim de, "O Platonismo e a Simbologia Católica no Saudosismo Metafísico de Pascoais", in *Deus e o Homem na Poesia e na Filosofia*, Porto, Liv. Figueirinhas, s/d., pp. 57-66; "A Paisagem na Poesia de Pascoaes e de Junqueiro", *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Ano I, nº 29, 18 de Abril, 1962, p. 1, 10-11 e nº 30, 25 de Abril, 1962, pp. 10-12.

Carvalho, Costa, "Pascoaes. O Poeta Íntimo das Coisas. No Aniversário da sua Morte", in *Jornal de Notícias*, suplemento literário, Porto, Ano 70, 22 de Dezembro, 1957, p. 5.

Carvalho, Gil de, "Um Derviche Transmontano", introdução a *As Sombras, À Ventura e Jesus e Pã* ", in *OTP*, 15, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, pp. 9-14; "Pela Montanha", in *A Phala*, Lisboa, nº 52, Assírio & Alvim, Janeiro, 1997, p. 187.

Carvalho, Joaquim de, "*In Memoriam* de Teixeira de Pascoaes (1877-1952)", in *Revista Filosófica*, Coimbra, Ano II, nº 6, Dezembro, 1952, [rep. in *Obra Completa*, vol. V, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 69]; "Cartas Inéditas de Unamuno e Pascoaes. Palavras de ...", in *Jornal de Notícias*, Porto, Ano 70, nº 201, 22 de Dezembro, 1957, p. 5; "Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno no seu Epistolário" [Prefácio de*Epistolário Ibérico, Cartas de Pascoaes e Unamuno*], Nova Lisboa [Angola], 1957, [rep. in *Obra Completa*, vol. V, *ibidem*, pp. 89-98].

Carvalho, Joaquim de Montezuma de, "Gratidão a Pascoaes" [com carta inédita de Pascoaes], in *Via Latina*, Coimbra, Ano XIII, nº 62, 25 de Janeiro, 1953, p. 8; [Nota final de] *Epistolário Ibérico, Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, 1957; "Breve Portico" [Introdução à edição espanhola do *Epistolário Ibérico*], in *Epistolario Iberico (Cartas de Pascoaes y Unamuno)*, Madrid, Editorial Origenes, 1990, pp. 5-6; "Algumas Sombras...", in *Correio da Manhã*, 16 de Dezembro, 1992, [rep. in *Diário dos Açores*, Ponta Delgada, 10 de Dezembro, 1992]; [Carta Final de] *Cartas de Pascoaes e Cebreiro — (Epistolário Galaico-Português)*, Lisboa, Átrio, 1993, pp. 35-42; "Uma Amizade—Cartas de Pascoaes a Anrique Paço d'Arcos" [recensão ao epistolário], in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 107, nº 5976, 20 de Janeiro, 1994, pp. 7-8;"Para uma Fundamentação do Socialismo à Portuguesa" [com "Caricatura Galega de Teixeira de Pascoaes, 1923" de Pedro García Peres], in *Flor doTâmega*, Amarante, Ano 108, nº 6068, 30 de Novembro, 1995.

Casimiro, Augusto, "Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 52, nº 2703, 2 de Novembro, 1938, p. 1; "Um Homem Lembra. Teixeira de Pascoais[sic]", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3285, 22 de Janeiro, 1950, p. 1; "Teixeira de Pascoais [sic]", in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 5 de Janeiro, 1953.

Castilho, Guilherme de, "*Jesus Cristo em Lisboa*", in *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1978, pp. 419-428.

Casulo, José Carlos [e José Ribeiro Dias], "Acção-Investigação Educacional na Vida de Teixeira de Pascoaes", *Actas do II Congresso da Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação*, vol. I, Porto, Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, Col. "Ciências da Educação em Portugal", nº 9, 1995, pp. 245-253.

César, Ângelo, "Canção das Fontes. À Fonte do Pascoais [sic]" [versos], in *Aleluia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1924, pp. 11-13.

Cesariny, Mário, " Prefácio" de *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Estúdio Cor, 1972, [textos rep. com o título "Teixeira de Pascoaes" in *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, pp. 255-260]; "Para uma Cronologia do Surrealismo Português" [dedica importantes períodos a Pascoaes nos "Prolegómenos"], in *Phases*, Paris, nº 4, II S., Dezembro, 1973, [rep. in *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, pp. 261-282]; [Comentário às "Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes" de Joaquim de Carvalho], in *Os Poetas Lusíadas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987, pp. 23-32.

Chaves, Castelo Branco, "A Primeira Polémica de António Sérgio" [Sérgio versus Pascoaes], in *A Capital*, Lisboa, 9 e 23 de Abril, 1969, [rep. in *Crítica Inactual*, Lisboa, Editora Arcádia, 1981, pp. 163-171].

Cidade, Hernâni, [recensão a *Vida Etérea*, 2ª ed., e a *D. Carlos*], in *Seara Nova*, Lisboa, nº 48, 1 de Julho, 1925, pp. 229-233; "Sobre o Poeta", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 52, nº 2703, 2 de Novembro, 1938, p. 3; "Teixeira de Pascoaes", in *Portugal Histórico-Cultural*, 3ª ed., Lisboa, Arcádia, 1972, pp. 387-460.

Cochofel, João José, "Evocação de Teixeira de Pascoaes", in *Teixeira de Pascoaes, Catálogo da Exposição Bibliográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977, p. 3.

Coelho, Eduardo Prado, "Referências a Teixeira de Pascoaes" [título da nossa responsabilidade], in *Tudo o Que Não Escrevi. Diário I (1991-1992)*, Porto, Edições Asa, 1992, pp. 78, 227-229, 236, [rep. parcial in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, ano XII. nº 544, 7 de Fevereiro, 1992, p. 31].

Coelho, Jacinto do Prado, "O Saudosismo e os seus Valores Individuais", in *O Comércio do Porto*, Porto, 14 de Abril, 1953, [rep. in *Estrada Larga*, antologia do suplemento de Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, vol. I, Porto, Porto Editora, 1957]; "Camilo na Interpretação de Pascoaes", in *Problemática da História Literária*,

Lisboa, Editorial Ática, 1961; "Pascoaes, Poeta do Ódio e da Justiça ", in *O Comércio do Porto*, Porto, 27 de Novembro, 1962; "Pascoaes e Unamuno" [com caricatura de Álvaro Cebreiro], in *O Comércio do Porto*, Porto, 22 de Outubro, 1963; "Introdução", in *OCTP*', vol. I, Lisboa, Bertrand, s/d [1965], [parte deste estudo foi transcrito em *História Crítica da Literatura Portuguesa, [Do Fim-de-Século ao Modernismo]*, José Carlosa Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 443-445]; "Pascoaes: do Verso à Prosa", intr. vol. VII, *OCTP*, Lisboa, Bertrand, s/d [1972], [rep. in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976]; "Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes", in *A Letra e o Leitor*, 2ª ed., Lisboa, Moraes editores, 1977, 3ª ed., Porto, Lello & Irmão, 1995]; "Pascoaes, Teixeira de", in *Dicionário de Literatura*, Porto, vol. II, Liv. Figueirinhas, 1976; "Regresso ao Paraíso", in *ibidem*; "Marânus", in *ibidem*; "Mário Garcia, Teixeira de Pascoaes - Contribuição para o Estudo da sua Personalidade e para a Leitura da sua Obra" [recensão], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 40, Novembro, 1977; " Carta a Teixeira de Pascoaes" [Manusc. inédito], in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 9, Junho, 1993, pp. 100-111; "Carta a Manuel Amaral" [Lisboa, 23.6.1977; sobre a ortografia de *Marános*], in *Eleonor na Serra de Pascoaes*, António Cândido Franco, Lisboa, Editora Átrio, 1992, pp. 117-121.

Coimbra, Leonardo, "O Poeta Teixeira de Pascoais [sic]", in *Ilustração Popular*, Porto, nº 16, 14 de Fevereiro, 1909 [rep. in *Dispersos.I*, Leonardo Coimbra, Lisboa, Editorial Verbo, 1984, pp. 75-76; [Crítica a *Regresso ao Paraíso*], in *A Águia*, Porto, II S., vol.I, nº 6, Junho, 1912, [rep. in *Dispersos. I*, Lisboa. Editorial Verbo, 1984, pp. 76-81]; "*Regresso ao Paraíso*, Prefácio para a Segunda Edição", in *A Águia*, Porto, III S., nº 2, Agosto, 1922, [rep. na tradução castelhana do livro, s/d; rep. na 2ª ed., Porto, Renascença Portuguesa, 1923; rep. in *OCTP*, vol. IV; rep. in *Dispersos. I*, Lisboa, Editorial Verbo, 1984, pp. 83-103 e em *Filosofia da Saudade*, 1986]; "Teixeira de Pascoaes e António Carneiro", in *O Primeiro de Janeiro* [notícia de palestra feita em Amarante a 31. 8. 1924], Porto, Ano 56, nº 205, 2 de Setembro, 1924; "Homenagem a Pascoais [sic]" [notícia de palestra feita por L. C. em Viana do Castelo a 1.3.1930], in *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 66, nº 23 202, 2 de Setembro, 1930 [rep. in *Dispersos. I*, Lisboa, Editorial Verbo, 1984, pp. 263-267 e em *Cartas, Conferências, Discursos, Entrevistas*, Leonardo Coimbra, Lisboa, Fundação Lusíada, 1994, pp. 269-272]; "*São Paulo* de Teixeira de Pascoaes", in *Museu*, Porto [?], número único, 1934, [rep. in *Obras Completas* de Leonardo Coimbra, vol. II, 1984 e em *Dispersos* de Leonardo Coimbra, vol. IV, 1991].

Colaço, Thomaz Ribeiro, "*São Paulo—de Teixeira de Pascoaes*", in *Fradique*, Lisboa, Ano I, nº 20, 21 de Junho, 1934, p. 7.

Conrado, Júlio, "O Homem na Obra de Teixeira de Pascoaes"[texto escrito na passagem do centenário de Teixeira de Pascoaes], in *Olhar a Escrita*, Lisboa, Vega, s/d, pp. 59-64.

Correia, João de Araújo, "Teixeira de Pascoaes", in *Gazeta Literária*, Porto, nº 10-11, Junho-Julho, 1953.

Correia, Natália, "Soneto Inconclusivo à Memória de Teixeira de Pascoaes", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 3, Junho, 1990, p. 36.

Cortesão, Jaime, "Retrato de Teixeira de Pascoaes" [preto e branco], in *A Águia*, I S., nº 1, 1 de Dezembro, 1910, [rep. in *Tetracórnio*, Lisboa, Fevereiro, 1955; in *Ocidente*, Porto, Dezembro, 1955]; "O Poeta Teixeira de Pascoaes", in *A Águia*, Porto, I S., nº 8, Abril, 1911, pp. 8-11 e nº 9, Maio, 1911, pp. 1-2, [rep. in *A Saudade e o Saudosismo*, *OTP*, 7, pp. 273-282]; "Teixeira de Pascoaes na História das Letras", in *Flor do Tâmega*, Amarante, 11 de Janeiro, 1953; "No 40º Aniversário da Fundação da 'Renascença Portuguesa", in *Portucale*, Porto, Janeiro-Março, 1962.

Costa, Dalila Pereira da, "Os Mitos Ibéricos em Dois Poetas da "Renascença Portuguesa". Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa", in *Nova Atlântida*, Lello & Irmão, Porto, 1977; "Três Ensaios sobre *Marânus*" [1. "A Nova Descoberta", 2. "Escatologia, Angelogia e Cosmogonia em Marânus", 3. "Para a Recuperação do Mundo da Alma"], in *Nova Renascença*, Porto, nº 1, Outono, 1980; "Pascoaes e as Raízes da Cultura Portuguesa" [com retrato de Pascoaes por A. Carneiro], in *Cultura Portuguesa*, nº 2, 1982, pp. 107-110; "O Mestre Espiritual na 'Renascença Portuguesa'", in *Corografia Sagrada*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1993, pp. 275-282; "Angelologia em Teixeira de Pascoaes", comunicação ao "Colóquio sobre Teixeira de Pascoaes", Universidade Católica, Porto, 6 de Janeiro, 1995; "O Transcendentalismo Panteísta e a 'Renascença Portuguesa'", in *Entre Desengano e Esperança*, Porto, Lello Editores, 1996, pp. 51-57.

Costa, Manuel Afonso, "Pascoaes: Saudade e Enraizamento", in revista *Vértice*, nº 47, Março-Abril, 1992.

Costa, Correia da, "Pascoaes", in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 26 de Fevereiro, 1937, [rep. in *Flor do Tâmega*, 2 de Novembro, 1938].

Coutinho, Jorge, "Poesia e Verdade em Teixeira de Pascoaes", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, nº 48, 1992, pp. 423-432; "Teixeira de Pascoaes: o Pensamento da Terra", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, nº 50, 1994, pp. 115-122; "O Religioso no Pensamento de Pascoaes", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, nº 51, 1995, pp. 121-135; "Teixeira de Pascoaes: um Pensamento Refundador", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, Tomo LI, Fasc. 2, Abril-Junho, 1995, pp. 377-395; "Junqueiro, Pascoaes e a Hermenêutica do Cristianismo", comunicação ao Colóquio "Guerra Junqueiro e a Modernidade", Porto, Universidade Católica, 3 de Janeiro, [texto a publicar nas Actas do Colóquio].

Cuesta, Pilar Vázquez, "A Correspondencia de Vicente Risco con Teixeira de Pascoaes" [apresentação], *Grial*, Vigo, Editorial Galaxia, Tomo XXII, nº 86, Outubro-Dezembro, 1984, pp. 459-468; "Cartas de Álvaro Cebreiro a Teixeira de Pascoaes", in *Boletín Galego de Literatura*, nº 4, Novembro, 1990, [rep. in *Cartas de Pascoaes a Cebreiro (epistolário galaico-português)*, Lisboa, Átrio, 1994, pp 6-7).

Cunha, Paulo Ferreira, "A Jusfilosofia Implícita de Teixeira de Pascoaes: Dialécticas da Normatividade" [três partes: "Em Demanda de uma Jusfilosofia Pascoaeseana", "O Claro e o Obscuro no Diálogo de Pascoaes com o Direito" e "O 'Aço das Espadas' e a 'Carne dos Deuses" — da Antítese à Síntese", in *Amor Iuris. Filosofia Contemporânea do Direito e da Política*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 189-201.

Dias, José Manuel de Barros, [recensão de *São Jerónimo e a Trovoada, OTP*, 11], in *Economia e Sociologia*, Évora, nº 55, 1993, pp. 202-205, [houve separata]; [recensão de *Cartas de Pascoaes e Cebreiro. Epistolário Galaico-Português*], in *Economia e Sociologia*, Évora, nº 57, 1994, pp. 244-245. [houve separata].

Dionísio, Sant' Anna, "Teixeira de Pascoaes", in *Seara Nova*, Lisboa, Ano, XXVIII, nº 1144-45, 10 de Dezembro, 1949, pp. 261-262; "Uma Novela de Pascoaes ou Nova 'Daphnis e Chloé'" [com retrato a bico de Pascoaes de S.D.], in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XXVIII, nº 1182-83, 2 de Setembro, 1950, pp. 277-278, [rep. in *Portucale*,

Porto, vol. I, III S., nº 1-2, 30 de Junho, 1951, pp. 80-81]; "A Fisionomia Espiritual do Porto, Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes" [rep. de conferência na Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto a 28 de Março de 1953], in *Cazeta Literária*, Porto, Ano I, nº 6-7, Fevereiro-Março, 1953, pp. 122-125; "O Espírito de Pascoaes", in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XXXIII, nº 1289-1290, Abril, 1954, pp. 52-53; "Pascoaes, Visto do Brasil", in *Gazeta Literária*, Porto, vol. II, nº 23-25, Julho-Agosto-Setembro, 1954, p. 105; "A Velhice do Poeta", in *O Primeiro de Janeiro*, 2 de Março, 1955; "São de Paulo - de Teixeira de Pascoaes" [a propósito da segunda edição portuguesa do *São Paulo*; com retrato a bico de Pascoaes de S.D.], in *Diário Popular*, Lisboa, 19 de Maio, 1960; "Inéditos de Pascoaes" ["Máscara do Poeta Teixeira de Pascoaes", retrato a bico de S. Dionísio], in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 7 de Outubro, 1964; "Solitude Sacra do Poeta - No 1º centenário do nascimento de Teixeira de Pascoaes"[com desenho de Pascoaes por Sant'Anna Dionísio], in *Diário Popular*, Artes e Letras, Lisboa, 10 de Março, 1977, pp. I e IV; "Paulo de Tarso aos Olhos do Poeta e do Filósofo", in *Leonardo Coimbra, o Filósofo e o Tribuno*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 330-335.

Domingues, Joaquim, "Pascoaes e a Igreja Lusitana" [com fotografia de D. Maria Amélia Teixeira Vasconcelos], in *Letras & Letras*, Porto, Ano VI, nº63, 18 de Fevereiro, 1992.

Duarte, António, "Saudades do Paraíso Perdido" [entrevista com Ana Marques Gastão sobre Teixeira de Pascoaes], in *Diário de Notícias*, suplemento de Cultura, Lisboa, 11 de Maio, 1995.

Duarte, Afonso, "Saudação a Pascoaes", in *Post-scriptum de um Combatente*, Coimbra, Colecção Galo, 1949, [rep. in *Ler*, nº 11, Fevereiro, 1953 e in *Obra Poética*, 1ª ed., Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1956; 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1957; 3ª ed., in *Obras Completas*, Lisboa, Plátano Editora, 1974, p. 170]; "Teixeira de Pascoaes" [*In Memoriam*], in "O Anjo da Morte e Outros Poemas", in *Obra Poética*, 1956; 1957; 1974, p. 192.

Durão, Américo, "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes" [Lisboa, Maio, 1921], apresentação de António Cândido Franco, in*JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano XIII, nº 591, 2 de Novembro, 1993, p.5.

Ega, João da, "No Aniversário de Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, ano 53, nº 2755, 5 de Novembro, 1992, pp. 6-7.

Estrada Larga, antologia do suplemento de Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, Porto, vol. I, Porto Editora, s/d [1957]; colaboração de Alberto Uva, Adolfo Casais Monteiro ["O Saudosismo e Pascoaes vistos por um Presencista"], Afonso Duarte [poema], Álvaro Salema, António Corrêa d'Oliveira [poema], Augusto Casimiro, Cipriano da Fonseca, Ilídio Sardoeira ["Pascoaes Descobre a Ciência Moderna"], Jacinto do Prado Coelho, Jaime Cortesão, Jorge de Sena, Mário Beirão, Óscar Lopes e Teixeira de Pascoaes [versos inéditos].

Feijó, António M., "Introdução", in *São Jerónimo e a Trovoada*, Lisboa, *OTP*, 11, Assírio & Alvim, 1992, pp. IX-XXIII.

Feijó, Rui de Castro, "Duas Cartas Inéditas a Teixeira de Pascoaes" [10.5.1950 e 15.5.1950; apresentação de António Cândido Franco], in revista *Vértice*, Lisboa, II S., nº 65, Editorial Caminho, Março-Abril, 1995, p. 119.

Féria, Lurdes, "Teixeira de Pascoaes, Perfil em Sombra" [Conversa com Ilídio Sardoeira], in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 9 de Setembro, 1983.

Ferreira, António Mega, "Teixeira de Pascoaes, *São Paulo*: o Enigma da Revelação e a Experiência de Deus", in *JL*, Jornal de Letras Artes e Ideias, Lisboa, nº 139, 5 de Março, 1985; "Pascoaes e Camilo - 'Na Peugada da Grande Sombra...'", in *Expresso*, Lisboa, 13 de Dezembro, 1985, pp. 47-49; " Introdução a *Beira (num Relâmpago)* e *Duplo Passeio*", Lisboa, Assírio & Alvim, 1994 [rep. in *Diário de Notícias*, Suplemento de Cultura, Lisboa, 18 de Agosto, 1994, pp. 2-3].

Ferreira, A. L. Motta, "Carta Aberta aos Amarantinos sobre a Homenagem a Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3315, 20 de Agosto, 1950, p. 1.

Ferreira, João, "A Saudade e o Saudosismo em Teixeira de Pascoaes", in *Itinerarium*, Ano III, nº 15, 1957, pp. 349-369, [rep. in *Filosofia da Saudade*]; "A Ideia de Deus em Teixeira de Pascoaes", in *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 99, nº 34806, 24 de Janeiro, 1963, pp. 13 e 15, [rep. em *Itinerarium*, Ano IX, 1963, pp. 1-6]; "Problemática Religiosa e Mística em Teixeira de Pascoaes", in *Leonardo*, Lisboa, Ano I, nº 3, Outubro, 1988, pp. 15-17 e 68; "Teixeira de Pascoaes e o Manifesto

de Marinetti sobre o Futurismo", in *A Questão do Pré-modernismo na Literatura Portuguesa*, Brasília, Núcleo de Estudos Portugueses, Universidade de Brasília, 1996, pp. 85-97.

Ferreira, José Gomes, "Quando Teixeira de Pascoaes vinha a Lisboa", in *Ler*, nº 10, Janeiro, 1953, p. 11 e p. 14, [rep. in *A Memória das Palavras ou o Gosto de Falar de Mim*, Lisboa, Portugália, 1965, pp. 241-249 e em *OTPC*, vol. VI, pp. 272-279]; ["fotografia de Teixeira de Pascoaes e José Gomes Ferreira no Chiado", está acompanhada de palavras de J.G.F.], in *Ler*, nº 11, Fevereiro, 1953, p. 6.

Ferreira, Motta, "Expressão do Poeta", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 52, nº 2666, 6 de Fevereiro, 1938, p. 1; "Livros de Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 52, nº 2687, 3 de Julho, 1938, p. 1;"Teixeira de Pascoais [sic]. Sessões Culturais sobre a sua Obra", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 53, nº 2741, 30 de Julho, 1939, p. 1; "Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 54, nº 2807, 3 de Novembro, 1940, p. 2.

Fonseca, A. Fernandes, "A voz de Teixeira de Pascoaes" [rep. de palestra feita no salão Nobre da Câmara Municipal], in *Flor do Tâmega*, Amarante, 21 de Abril, 1988.

Fonseca, Crispiano da, "As Confidências de Teixeira de Pascoaes", in *Estrada Larga* [org. de Costa Barreto], Porto, Porto Editora, s./d., Vol. I, pp. 77-78.

Franco, António Cândido, "Teixeira de Pascoaes e o Inquérito de Boavida Portugal", in *Terra Mágica*, Portimão, Ano I, nº 2, Junho, 1984 [acompanhado por soneto de Pascoaes, "Os Olhos dos Animais", in *Sombras*]; "Teixeira de Pascoaes e o Itinerário das Origens", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 139, 5 de Março, 1985; "[*O Penitente*] Pascoaes e Camilo ou o Diálogo do Abismo", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano VI, nº 193, 17 de Março, 1986, p. 12; "Teixeira de Pascoaes: Regresso da Saudade", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 240, 9 de Fevereiro, 1987; "A Poesia de Teixeira de Pascoaes", in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 97, Maio-Junho, 1987, pp. 78-80; "Ainda *Os Poetas Lusíadas*" [recensãoda 2ª ed.], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 259, 22 de Junho, 1987; "Aviso por Causa da Reedição das Obras de Teixeira de Pascoaes" [ainda a propósito da 2ª edição de *Os Poetas Lusíadas*], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 262, 13 de Julho, 1987; "Uma Imaginação Poética e Mágica" [título original "O Bailado de

Teixeira de Pascoaes"], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 295, 1 de Março, 1988; "Pascoaes: Artífice do Ouro" [com fotografias de Pedro Lobo, desenhos de Pascoaes e documentos inéditos], in *A Phala*, publicação trimestral da Assírio & Alvim, número especial, *Um Século de Poesia*, Lisboa, Dezembro, 1988, pp. 23-28; "Um balanço do Saudosismo" [título original "O Devir da Saudade"], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 345, 14 de Fevereiro, 1989; "'O Canto Beironiano' em Teixeira de Pascoaes", [em colaboração com Luís Amaro], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 117-118, Setembro-Dezembro, 1990, pp. 140-150; "O Anarquismo de Teixeira de Pascoaes, I" [assinado com o pseudónimo de Jerónimo Leal], in *A Batalha*, Lisboa, nº 138, Outubro-Dezembro, 1992; "Nacionalismo e Universalismo na Obra de Teixeira de Pascoaes", in *Letras & Letras*, Porto, nº 84, 2 de Dezembro, 1992; "Teixeira de Pascoaes e a Poesia de António Nobre", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 8, Dezembro, 1992; "Nos Quarenta Anos da Morte de Pascoaes", in *Letras & Letras*, Porto, nº 87, 20 de Janeiro, 1993; "O anarquismo de Teixeira de Pascoaes, II" [assinado com o pseudónimo de Jerónimo Leal], in *A Batalha*, Lisboa, nº 140, Abril-Junho, 1993, [foi acompanhado pela publicação de extracto de texto de Pascoaes, "O Sentido da Vida", 1907]; "Pascoaes Superior a Pessoa" [conversa com Júlio Conrado], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 573, 29 de Junho, 1993; "A Complexidade da Saudade" [resposta a Manuel Afonso Costa, "Pascoaes: Saudade e Enraizamento"], in *Vértice*, Lisboa, II S., nº 58, Janeiro-Fevereiro, 1994; "Joaquim de Carvalho e a Obra de Teixeira de Pascoaes", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 11, Junho, 1994; "Teixeira de Pascoaes e Álvaro Cebreiro ou o Diálogo entre a Galiza e Portugal" [nota introdutória], in *Cartas de Pascoaes e Cebreiro (epistolário galaico-português)*, Lisboa, Editora Átrio, 1994, pp. 5-11; "A Terceira Edição de *Duplo Passeio*" [traz carta inédita de Jorge de Lima sobre este livro de Pascoaes], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 633, 18 de Janeiro, 1995; "Teixeira de Pascoaes e a Revista *Vértice*" [com duas cartas inéditas de Rui de Castro Feijó e uma de Óscar Lopes a Teixeira de Pascoaes], Lisboa, II S., nº 65, Março-Abril, 1995; "A Epistolografia de Teixeira de Pascoaes" [com carta inédita de Pascoaes a José Osório de Oliveira], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 650, 13 de Setembro, 1995; "Um Poeta Abandonado" [recensão do livro de Carlos Carranca, *O Fantasma de Pascoaes*], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 656, 6 de Dezembro, 1995; "Teixeira de Pascoaes e a Maçonaria", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 14, Dezembro, 1995; "A Modernidade Noética de Pascoaes", in

História Crítica da Literatura Portuguesa (Do Fim-de-século ao Modernismo), José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 453-454; "Santo Agostinho, Versão Pascoaes" [título original, "A Segunda Edição de *Santo Agostinho*"], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 663, 13 de Março, 1996; "Evocação de Teixeira de Pascoaes", in *O Comércio do Porto*, Ano CXLII, nº 344, 13 de Maio, 1996, p. 32; "A Ortografia Portuguesa" [sobre os critérios gráficos de Pascoaes], in *Poesia Oculta*, Lisboa, Vega, 1996, pp. 53-59; "Teixeira de Pascoaes: uma Pátria Apátrida?" [recensão ao livro *O Messianismo de Teixeira de Pascoaes e a Educação dos Portugueses* de Manuel Ferreira Patrício], in "Arca do Verbo", página literária de *O Setubalense*, Setúbal, 10 de Julho, 1996; "Uma Memória de Pascoaes", introdução à segunda edição de *Olhando para Trás Vejo Pascoaes* de Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, pp. 7-14; "Uma Biografia de Pascoaes?" [com carta de Murilo Mendes a Maria Glória Teixeira de Vasconcellos], in *A Phala*, Lisboa, nº 50, Assírio & Alvim, Julho-Setembro, 1996, p 172, [rep. do texto, sem a carta de Murilo, in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 109, nº 6112, 17 de Outubro, 1996, p. 4].

Frias, César de, "Livros e Escritores [Teixeira de Pascoaes, *Cânticos*]" [recensão], in *Ilustração*, Lisboa, Ano I, nº 6, 16 de Março, 1926, p. 23.

Gama, José, "A Polémica Saudosista: Teixeira de Pascoaes e António Sérgio", in *Brotéria*, Lisboa, vol. 114, nº 2, 1982.

Gama, Sebastião da, "Visita a Pascoaes", in *Jornal do Barreiro*, 11 de Outubro, 1951; [rep. em *O Segredo é Amar*, Lisboa, Editorial Ática, 1969, pp. 100-109 e *OCTP*, vol. VI, pp. 250]; [fotografia de Pascoaes com sebastião da Gama na Casa de Pascoaes, in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 40, Novembro, 1977]; "Carta Inédita de Sebastião da Gama a Luís Amaro" [sobre a visita de Sebastião a Teixeira de Pascoaes; anotação de A. Cândido Franco], in *JL*, Lisboa, Ano VIII, nº 314, 12 de Julho, 1988, p. 6.

Garcia, Mário, "A Acção Política de Teixeira de Pascoaes", in *Brotéria*, vol. 101, 1975; "A Campanha Saudosista de Teixeira de Pascoaes e a sua Polémica com António Sérgio", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, nº 32, 1976; "Crime, Remorso, Paixão. Uma Leitura do *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes", in *Didaskalia*, vol. IX, 1979, pp. 307-337; "*Arte de Ser Português* de Teixeira de Pascoaes", in *Brotéria*, Lisboa, vol, 119, 1984; "A Morte no *São Jerónimo e a Trovoada* de Teixeira de Pascoaes", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 6, Dezembro, 1991; "Pascoaes

(Teixeira de)", in *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. III, Lisboa, Editorial Verbo, 1991, pp. 1355-1360; "Uma Experiência Singular", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, ano XIII, nº 557, 9 de Março, 1993, p. 20; "Olívio Caeiro, *Albert Vigoleis Thelen no Solar de Pascoaes*" [recensão], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 127-128, Janeiro-Junho, 1993, pp. 287-288; "O *Napoleão* de Pascoaes" [recensão à reedição de 1989], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 129-130, Julho-Dezembro, 1993, p. 228; "*Marânus*" [recensão à reedição de 1990], *ibidem*, p. 229; "*Raul Brandão-Teixeira de Pascoaes. Correspondência*" [recensão ao epistolário dos dois escritores], in *Brotéria*, Lisboa, vol. 142, nº 4, Abril, 1996, pp. 482-488; "Pascoaes: uma Raridade em Nova Edição" [recensão de *O Homem Universal e Outros Escritos*], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 135-136, Janeiro-Junho, 1995, p. 226; "*Cartas de Pascoaes e Cebreiro*" [recensão], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 137-138, Julho-Dezembro, 1995, pp.236-237.

García, Xosé Lois, "Inventário Epistolar de Galegos con Teixeira de Pascoaes" [levantamento no espólio de Teixeira de Pascoaes, Biblioteca Nacional de Lisboa], in *A Nossa Terra*, Vigo, 25 de Agosto, 1994.

García-Mina, Miguel Angel, "Nota", in *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Lisboa, *OTP*, 3, Lisboa, Assírio & Alvim, 1986, p.7.

Gastão, Ana Marques, "Quem Salva a Casa de Pascoaes?", in *Diário de Notícias*, suplemento de Cultura, Lisboa, 11 de Maio, 1995.

Gastão, Marques, "Evocação de Teixeira de Pascoaes" [com carta inédita de Pascoaes ao autor de 1. 1. 1937], in *Diário Popular*, Artes, Lisboa, 28 de Janeiro, 1960; "Dois Gigantes das Letras Portuguesas" [Camilo e Pascoaes], in *O Dia*, Lisboa, suplemento ilustrado, 18 de Maio, 1986, p. III.

Giordano, Alberto, "La Sibila, el Poeta, el Ruiseñor", in *La Página* ["100 años de poesía portuguesa], Santa Cruz de Tenerife, nº 23, Ano VIII, 1996, pp. 5-15.

Gomes, A., "Ao Imortal Poeta Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3346, 1 de Abril, 1951, p. 2.

Gomes, Maria de Fátima Rezende, "O Sentido da Existência em Teixeira de Pascoaes — Mundo, Homem, Obra", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, nº 45, 1989, pp. 71-96.

Gomes, Manuel João, "Poetas que Adoraram Napoleão" [recensão à 2ª ed. portuguesa de *Napoleão*], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 380, 17 de Outubro, 1989.

Gomes, Pinharanda, " Os Sinais da 'Renascença Portuguesa'", in *Cultura Portuguesa*, Lisboa, nº 2, Secretaria de Estado da Cultura, 1982, pp. 85-97; "A Renascença Portuguesa", in *A "Renascença Portuguesa" — Teixeira Rêgo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1984, pp. 17-26; "Renascença Portuguesa", in *Dicionário de Filosofia Portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, pp. 204-207; "Introdução, Compilação e Notas" de *A Saudade e o Saudosismo*", in *OTP*, 7, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988; "Prefácio, Notas e Organização" de *O Homem Universal e Outros Escritos*, in *OTP*, 12, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993 [o texto introdutório fora anteriormente publicado no jornal *Letras & Letras*, Porto, Ano V, nº 79, 16 de Setembro, 1992, pp. 11-13]; "O Homem Universal e Outros Escritos", in *A Phala*, Lisboa, nº 35, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1993, pp. 176-177; "Introdução e Notas" a *Santo Agostinho*, in *OTP*, 14, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995; "Teixeira de Pascoaes", in *Educadores Portugueses*, de Ferreira Deusdado, Porto, Lello & Irmão Editores, 1995, pp. 510-511; "O Bosque de Sombras ou a Alma Segundo Santo Agostinho na Visão de Pascoaes", in *A Phala*, Lisboa, nº 46, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, p. 100.

Guerra, Oliveira, "Romagem de uma Tarde a Casa de Teixeira de Pascoaes", in *Notícias de Guimarães*, 4 de Outubro, 1959.

Guimarães, Dórdio,"A Casa-Museu de Teixeira de Pascoaes -no décimo aniversário da sua morte", in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 8 de Janeiro, 1964.

Guimarães, Fernando, "*A Saudade e o Saudosismo*, de Teixeira de Pascoaes e *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, selecção de Silvina Rodrigues Lopes" [recensão crítica], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 108, Março-Abril, 1989, pp. 115-116; "Entre as Revoluções e Napoleão", in *Napoleão*, Teixeira de Pascoaes, *OTP*, 8, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, pp. VII-XIV; "O que foi escrever um Prefácio para *Napoleão* de Teixeira de Pascoaes", in *A Phala*, Lisboa,

nº 15, Julho-Setembro, 1989, p.3; "Pascoaes, Teixeira de", in *Dicionário de Literatura Portuguesa* [org. e dir. de Álvaro Manuel Machado], Lisboa, Editorial Presença, 1996.

Hatherly, Ana, "Teixeira de Pascoaes em 1963" [com inéditos de Teixeira de Pascoaes e de Maria da Glória Teixeira de Vasconcelos e um texto de A. Hatherly em francês, "Brève Introduction à la Poesie et à la Pensée de Teixeira de Pascoaes], in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 10, Dezembro, 1993, pp. 74-81.

Helder, Herberto, "Teixeira de Pascoaes" [nota bio-bibliográfica, com selecção de poemas em verso], in *Edoi Lelia Doura, antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, Lisboa, Assírio &Alvim, 1985, p. 59.

Jiménez, Juan Ramón, "Carta a Teixeira de Pascoaes", in *Juan Ramón Jimenez. Cartas*, apresentação e edição de Francisco Garfias, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral/Literatura, 1992, p. 63.

Laranjeira, Manuel, "Carta de Manuel Laranjeira a Pascoaes" [2 de Setembro, 1904], in *Cartas*, Manuel Laranjeira, Lisboa, Portugália Editora, 1943, p. 48, [2ª ed., Lisboa, Relógio de Água]; "Carta a Teixeira de Pascoaes" ["Espinho, 27. 3.1904"], in *Manuel Laranjeira, 1877-1912, Vivências e Imagens de uma Época*, Orlando da Silva, Espinho, edição do autor, 1992, pp. 172-173.

Leão, Francisco da Cunha, [Organização e selecção de] *Antologia Poética de Teixeira de Pascoaes* [cf. Infra 1. 5.].

Leme, Carlos Câmara, "Regresso às Origens" [com retrato de Pascoaes por Vasco], in *Público*, Lisboa, 19 de Abril, 1993, pp. 30-31.

Lemos, Esther de, "Camilo Visto por Pascoaes", in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 94, Novembro, 1986, pp. 92-95.

Letria, José Jorge [J.J.L.], "Pascoaes e o Mito" [recensão a *Marânus, OTP*, 9], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 19 de Fevereiro, 1991.

Lima, Jorge de, "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes" [sobre *Duplo Passeio*], in *Jl*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano XIV, nº 633, 18 de Janeiro, 1995, p. 19.

Lopes, Óscar, A Presença de Pascoaes", in *Vértice*, Coimbra, vol. III, nº 115, Março, 1953; "O Barroquismo de Pascoaes", in *Estrada Larga* [cf.]; "Teixeira de Pascoaes", in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 283-292; "Teixeira de Pascoaes e a Evolução do Saudosismo", in *História da Literatura Portuguesa* [com António José Saraiva], 14ª ed., Porto, Porto Editora, 1987, pp. 1018-1020; "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes" [carta de 16.9.1951, com apresentação de António Cândido Franco], in *Vértice*, Lisboa, II S., Março-Abril, 1995, p. 119; "Não há Hoje um Eça de Queirós", entrevista com Luís Miguel Queirós a propósito da publicação da 17ª edição da *História da Literatura Portuguesa*, in *Público*, Lisboa, nº 2176, suplemento Leituras e Sons, 24 de Fevereiro, 1996.

Lopes, Silvina, "Pascoaes: o Mundo como Saudade e Afirmação" [rep. da comunicação da autora ao ciclo "Marcía" da Liv. Assírio & Alvim em 9 de Março, 1990], in *Público*, Lisboa, suplemento Leituras, nº 30, 3 de Abril, 1990.

Lorca, Federico Garcia, [cf. *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 6, Dezembro, 1991].

Lourenço, Eduardo, "Da Literatura como Interpretação de Portugal", in *Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982 [parte deste texto foi publicado in *História Crítica da Literatura Portuguesa, [Do Fim-de-Século ao Modernismo]*, José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 445-447]; "Nostalgia e Saudade", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 400, 6 de Março, 1990, p. 41; "Prefácio", in *Marânus, OTP*, 9, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, pp. VII-XII.

Louro, Regina [com fotografias de Alfredo Cunha], "Pascoaes. Entre Sombras e Memórias", in *Público*, Lisboa, Ano II, nº 658, 22 de Dezembro, 1991, pp. 18-27.

Lúcio, João, "Crivo Literário. *Sempre*, de Teixeira de Pascoaes" [recensão], in *O Reino do Algarve*, Tavira, Ano I, nº 4, 3 de Setembro, 1899, p. 3.

Macedo, Luís Van Zeller, "Teixeira de Pascoaes", in *Pequena História de Amarante*, Amarante, edição do autor, 1989, pp. 65-70.

Magalhães, António Dias, "São Paulo, Teixeira de Pascoaes e a Crítica", in *Brotéria*, Lisboa, vol. 19, Outubro, 1934, pp. 184-190; " *Napoleão* de Teixeira de Pascoaes", in *Brotéria*, Lisboa, vol. 32, Maio, 1940, pp. 503-506; "Na Morte de Teixeira de

Pascoaes", in *Brotéria*, Lisboa, vol. 56, Fevereiro, 1953, pp. 155-169, [houve separata]; "Teixeira de Pascoaes - a Árvore da Cruz numa Floresta de Poesia" [tem fotografia do autor com Teixeira de Pascoaes e "Carta Inédita de Pascoaes a D. Maria Augusta de Mesquita, de 6 de Julho, 1933], in *Magnificat*, Porto, Maio-Junho. 1953, pp. 2-8; "Visita a Pascoaes" [Introducão a texto de José Manuel Cortes Rosa], in *O Nosso Colégio*, Caldas da Saúde, Ano XV, nº 2, Instituto Nun' Álvares, Junho, 1953, pp. 88-94, [rep. in *Revista Portuguesa de Filosofia*; Braga, vol. 29, Abril-Junho, 1973]; "Para a Compreensão de Teixeira de Pascoaes", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, vol. 9, Julho-Setembro, 1953, pp. 278-285; "No Quinto Aniversário da Morte de Teixeira de Pascoaes" [tem "Carta Inédita de Teixeira de Pascoaes a D. Maria Bárbara Teixeira de Vasconcelos"], in *Diário de Popular*, Lisboa, 2 de Janeiro, 1958, pp. 1 e 11; "O Poeta-Filósofo Teixeira de Pascoaes", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, vol. 16, 1960, pp. 174-184, [rep. in *Filosofia da Saudade*]; "A Discordante Harmonia de Pascoaes", in *Panorama*, Lisboa, IV S., nº 3, Setembro, 1962, pp. 14-16; "Teixeira de Pascoaes", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Janeiro, 1963, p. 13.

Magro, Cerqueira, "A Nossa Terra. Os Nossos Artistas no Estrangeiro. Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 46, nº 2362, 10 de Abril, 1932, p. 1, [rep. de *O Povo de Lixa*, 25.3.1932].

Maia, João, "Dois Românticos: Herculano e Pascoais [sic]", in *Brotéria*, Lisboa, Vol. 105, nº 6, Dezembro, 1977, pp. 537-542; "A Saudade e o Saudosismo" [a propósito da compilação de Pinharanda Gomes, *A Saudade e o Saudosismo*], in *Brotéria*, Lisboa, vol. 128, nº 1, Janeiro, 1989, pp. 98-101.

Malpique, Cruz, "Pascoaes pouco menos que Pintado por si Próprio", in *Labor*, Aveiro, nº 128, Fevereiro, 1953, pp. 257- 273 e nº 129, Março, 1953, pp. 349-367; "O Bifrontismo de Teixeira de Pascoaes no Problema de Deus", in *Labor*, Aveiro, Dezembro, 1953, pp. 155-166 e Janeiro, 1954, pp. 251-259; "A Saudade em Teixeira de Pascoaes", in *Boletim dos "Amigos do Porto"* , Porto, vol. II, nº 2-3, Associação Cultural "Amigos do Porto", 1956, pp. 19-32, [houve separata]; "A Paisagem em Teixeira de Pascoaes", in *O Tripeiro*, Porto, V S., nº 7, Novembro, 1956, pp. 212-217.

Manuel, C., "Pascoaes (Teixeira de)", in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 14, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 1408-1410.

Manso, Joaquim, "Jesus Cristo em Lisboa" [a propósito do livro de Brandão e Pascoaes], in *Diário de Lisboa*, Ano 7, nº 2083, 23 de Janeiro, 1928; "*S. Paulo*" [recensão], in *Diário de Lisboa*, Ano 14, nº 4097, 13 de Abril, 1934, p. 1.

Margarido, Alfredo, "*Marânus*: uma Linguagem Poética quase Niilista", Arquivos do Centro Cultural português, vol. X, Fund. Calouste Gulbenkian, Paris, pp. 607-629; "Bailar é Construir o Mistério e a Mudança", in *O Bailado, OTP*, 6, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987, pp. VII-LVIII.

Marinho, José, "Pascoaes, Poeta da Visão Unívoca", in *Diário de Notícias*, 24 de Janeiro, 1963.

Martínez-Risco, Sebastián, "Unha Equivalencia Lírica antre Teixeira de Pascoaes e Rosalía de Castro", in *Primera y Segunda Asembleas Lusitano-Gallega. Actas y Comunicaciones*, Madrid, Editora Nacional, 1967, pp. 71-81.

Marques, A. H. Oliveira, "Teixeira de Pascoaes", in *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*, vol. II, Lisboa, editorial Delta, 1986, p. 1087.

Martins, Abílio, "A Filosofia de Teixeira de Pascoaes", in *Brotéria*, Lisboa, Vol. 34, Fasc. 1, Janeiro, 1942, pp. 51-64.

Martins, Mário, "Apresentação" [do livro *Teixeira de Pascoaes* de Mário Garcia], in *Teixeira de Pascoaes. Contribuição para o Estudo da sua Personalidade e para a Leitura Crítica da sua Obra*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1976, pp. XI-XIII; "No Centenário de Teixeira de Pascoaes", in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 40, Novembro, 1977, pp. 72-74, [tem fotografia reproduzindo Teixeira de Pascoaes e Sebastião da Gama]; rep. in *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa - classe de letras*, vol. XIX, 1978.

Martinho, Fernando J. B. Martinho, "Relação Dialéctica Pergunta-resposta em Teixeira de Pascoaes" ["Texto de uma Conferência Comemorativa do Centenário do nascimento de Pascoaes, San Jose, Califórnia, Portuguese Athletic Club, 11 de Junho, 1977], in *Loreto 13*, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, Janeiro, 1978.

Meira, Alberto e Warntje, Erna, "Um verbete de Iconografia. Teixeira de Pascoaes" [com ilustrações de Cristiano de Carvalho reproduzida do *Jornal de Notícias*, Porto, 27.10.1903 e inédita de Manuel Monterroso de 21.10.1950; excelente

levantamento iconográfico pascoaesiano dividido por "Escultura", "Pintura", "Desenho" e"Fotografia"; recenseia trinta e duas espécies], in *Gazeta Literária*, Porto, Vol. II, nº 17, Janeiro, 1954, p. 10.

Mendes, Carlos, "Peço a Palavra", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3477, 11 de Outubro, 1953, p. 1.

Mendes, João, "*São Jerónimo e a Trovoada*" [recensão], in *Brotéria*, Lisboa, vol. XXIII, Outubro, 1936, pp. 221-230, [rep. em *Literatura Portuguesa IV*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1983, pp. 85-96]; "Santo Agostinho ou Teixeira de Pascoaes?", in *Brotéria*, Lisboa, vol. XLI, Dezembro, 1945, pp. 519-525, [rep. em *Lit. Port.*, pp. 96-104]; "Teixeira de Pascoaes e o Sentimento Religioso da sua Obra", in *Brotéria*, Lisboa, vol. LVI, Janeiro, 1953, pp. 99-105, [rep. em *Lit. Port.*, pp. 104-112].

Mendes, Macedo, "Sobre o Último Livro de Teixeira de Pascoaes" [recensão de *São Jerónimo e a Trovoada*], in *O Diabo*, semanário de Literatura e Crítica, Lisboa, Ano III, nº 120, 11 de Outubro, 1936, p.5.

Mendes, Manuel, "A Sombra do Poeta", in *Ler*, Lisboa, Fevereiro, 1953, [rep. in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, das Artes e das Letras, 28 de Dezembro, 1960, p. 3].

Mendes, Murilo, "Carta a Maria Glória Teixeira de Vasconcellos" ["Roma, 15 de Março, 1960", sobre Teixeira de Pascoaes], in *A Phala*, Lisboa, nº 50, Assírio & Alvim, Julho-Setembro, 1996, pp. 172-173.

Mendonça, Manuel Luís, "Pascoaes" [recensão à reedição de *Napoleão*], in *Ler*, Lisboa, nº 8, Outono, 1989, p. 78.

Menezes, Bourbon e, "Conferência por Teixeira de Pascoaes", in *Seara Nova*, Lisboa, nº 16, 1 de Agosto, 1922, p. 64.

Menezes, Teles de, "Pascoais e Camilo", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 61, nº 3092, 5 de Maio, 1946, p. 2.

Miranda, António de, "No 7º Aniversário da Morte de Teixeira de Pascoaes" [Palestra no Rotary Club de Amarante, em 12 de Dezembro de 1959], in *Flor do Tâmega*, Amarante, ano 75, nº 3797, 20 de Dezembro, 1959, pp. 1-2.

Mistral, Gabriela, "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes" [Lisboa, s/d], in *A Phala*, Lisboa, nº 31, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1992, p. 116.

Monteiro, Adolfo Casais, "O Saudosismo e Pascoaes vistos por um Presencista", in *O Comércio do Porto*, Porto, suplemento Cultura e Arte, 14 de Abril, 1953; "A Metafísica da Paisagem: Teixeira de Pascoaes", in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1977.

Monteiro, Manuel Hermínio, "Ainda e Sempre *Os Poetas Lusíadas*" [a propósito da 2ª ed. deste livro], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 261, 6 de Julho, 1987; "Albert Vigoleis Thelen, uma História de Solares", in *A Phala*, Lisboa, nº 15, Assírio & Alvim, Julho-Setembro, 1989, p. 2; "O Tempo Aplanou o Caminho" [texto evocativo do seu percurso de editor de Teixeira de Pascoaes], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 557, 9 de Março, 1993, p.19.

Montemor, Alberto de, "A Teixeira de Pascoaes. Por Motivo do seu Aniversário", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 51, nº 2652, 31 de Outubro, 1937, p. 1.

Moreira, Joaquim, "Teixeira de Pascoaes Homenageado" [sobre a Homenagem da Academia de Coimbra a Pascoaes, Maio de 1951], in *Portucale*, Porto, vol. I, III S., nº 1-2, 30 de Junho, 1951, pp. 69-71.

Morejón, Julio García, "El Támega y el Marão. Recuerdos de Amarante", in *Unamuno Y Portugal*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, pp. 419-440.

Moreno, Armando, "Do Reino Maravilhoso de Pascoaes ao Reino Cadaveroso de Sérgio", in *O Diário*, suplemento Cultural, Lisboa, 10 de Fevereiro, 1985.

Moura, Inácio de, "Pascoaes e a 'Gioconda Amarantina'...", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 80, nº 4047, 22 de Novembro, 1964, p. 1.

Moura, Gonçalo de, " Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 52, nº 2704, 6 de Novembro, 1938, p. 1.

Nava, Luís Miguel, "Carta Inédita a António Cândido Franco" [sobre a poesia de Teixeira de Pascoaes], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 135-136, Janeiro-Junho, 1995, pp. 200-209.

Navega, F., "Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3346, 1 de Abril, 1951, p. 1.

Negreiros, Almada, [cf. *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 6, Dezembro, 1991].

Nemésio, Vitorino, "O Lirismo de Teixeira de Pascoaes" [a propósito das *OC*], in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Ano 9, nº 2608, 10 de Outubro, 1929, p. 1; "Homenagem a Pascoaes", in *Conhecimento da Poesia*, 1ª ed., Salvador da Baía, 1958; 2ª ed., Verbo, Lisboa, 1970, [rep. in *OCTP*, vol. VI, pp. 225-230]; "Na morte de Pascoaes", in *Conhecimento da Poesia* (1ª ed., 2ª ed.) [rep. in *OCTP*, vol. VI, pp. 231-237]; "Cartas a Teixeira de Pascoaes" [Manusc. inéditos], in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 11, Junho, 1994, pp. 82-86 [Uma das cartas tem o timbre da *Revista de Portugal*].

Neves, Francisco de Sousa, "Satã na Poesia de Pascoaes", in *Diário de Lisboa*, suplemento "Vida Literária" nº 45, Lisboa, Ano 39, nº 13106, 4 de Abril, 1959, pp. 17 e 27.

Nunes, João Carlos Raposo, "Teixeira de Pascoaes", in "Arca do Verbo", in *O Setubalense*, 6 de Setembro, 1989; "Teixeira de Pascoaes" [soneto], "Arca do Verbo", in *O Setubalense*, Setúbal, 25 de Outubro, 1989, [rep. in *Bulbul, Cânticos Arrábidos* (prefácio de Agostinho da Silva, desenhos de Luis Manuel Gaspar), Setúbal, Plurijornal, 1990, p. 31]; "O Vício do Café em Teixeira de Pascoaes" [poema em verso], inédito.

O'Neill, Alexandre, "Recordação Precipitada de Pascoaes", in *Vértice*, Coimbra, nº 115, Março, 1953; "Organização e Selecção de" *Antologia Poética de Teixeira de Pascoaes* [cf. Infra 1. 5.]; "Um Tecelão de Dois Fios" [sobre o verso de Pascoaes], in *O Comércio do Porto*, suplemento Cultura e Arte, Porto, 14 de Maio, 1963.

Oliveira, Alberto de, "Carta a Teixeira de Pascoaes" [Manusc. inédito, "24.10.1939"], in *Cadernos do Tâmega*, nº 8, Dezembro, 1992, pp. 128-129.

Oliveira, António Braz de, "Teixeira de Pascoaes no ALPC [Arquivo da Literatura Portuguesa Contemporânea]", in *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, nº 2, 1994, p. 181.

Oliveira, Ernesto Veiga de, "Última Imagem", in *Jornal de Notícias*, Porto, Ano 70, 22 de Dezembro, 1957, p. 5.

Oliveira, Paulo Fernando Motta, "Pascoaes e a Fome de Imortalidade", in *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, Brasil, nº 9, Universidade Estadual, 1987, pp. 77-89; "Pascoaes: da Saudade como Releitura de Portugal", in *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 15, 1990, pp. 65-75.

Oliveira, Sousa, "Nota Breve sobre o Pensamento de Pascoais [sic]", in *Diário de Coimbra*, Coimbra, Ano XXI, nº 6839, 12 de Maio, 1951, pp. 1 e 5.

Ors, Eugénio d', "El Anastroferota de Portugal", in *Novisimo Glosario (MCMXXXIV-MCMXXXV)*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1946, pp. 165-167; "A Teixeira de Pascoaes. El prólogo de 'Los Poetas Lusíadas". En Amarante. La Naturaleza Crucificada.", in *Nuevo Glosario (MCMXX-MCMXXVI)*, Tomo I, Madrid, M. Aguilar Editor, 1947, pp. 48-54; "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes" [em francês; 19.2.1918], in *A Phala*, Lisboa, nº 3, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1986, p. 3.

Pamplona, Fernando, "Pascoais e os seus Fantasmas. As pinturas do Poeta" [com duas pinturas de Pascoaes de São Gonçalo], in *Diário de Notícias*, suplemento Cultura, Lisboa, 17 de Fevereiro, 1983, p. 14; "Pascoaes e o Marão" [com pintura de Pascoaes da serra do Marão], in *Diário de Notícias*, suplemento de Cultura, 24 de Março, 1983, p. 16.

Peon, Fernando, "La Saudade Ibérica de Teixeira de Pascoaes" [com retrato a pena de Pascoaes por Nieto], in *El Norte de Castilla*, Artes y Letras, Valladolid, 11 de Junho, 1994, pp. VI-VII; "Unamuno y la Saudade Portuguesa" [relações de Unamuno com Portugal e em especial com Teixeira de Pascoaes], in *El Norte de Castilla*, Artes y Letras, Valladolid, 2 de Julho, 1994, pp. IV-V.

Pereira, José Carlos Seabra, "Sobre *Embriões*, Primeira Obra de Teixeira de Pascoaes", in *O Primeiro de Janeiro*, 23 de Novembro, 1977; "Teixeira de Pascoaes, *Uma Fábula*", in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 53, 1980, pp. 81-82; "Teixeira de Pascoaes e a Imaginação Criadora" ["Introdução"], in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 409-432.

Pessoa, Fernando, *A Nova Poesia Portuguesa* [textos publicados inicialmente em 1912, na revista *A Águia* e no jornal *República*, e recolhidos depois em livro por Álvaro Ribeiro], Lisboa, Editorial Inquérito, 1944; "Vinte Cartas a Álvaro Pinto" [cartas de 25. 4. 1912 a 12. 11. 1914], in *Ocidente*, Lisboa, vol. XXIV, nº 80, Dezembro,

1944; "Sobre *Orpheu*, Sensacionismo e Paúlismo" [com referências a Pascoaes], in *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, Edições Ática, s/d, pp. 113-220; "Fragmentos sobre Literatura Portuguesa", in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Edições Ática, 1973, pp. 327-350; "Carta a Teixeira de Pascoaes" [Lisboa, 5 de Janeiro, 1914], in *A Phala*, Lisboa, nº 2, Julho-Setembro, 1986, p. 2 [rep. de *Cadernos de Poesia*, Lisboa, III S., fasc. 14, 1953, p 5-6].

Pimenta, Manuel Cândido, "Teixeira de Pascoaes, Uma Metafísica da Ambiguidade", in *Odisseias do Espírito—Estudos de Filosofia Luso-brasileira*, Lisboa, Imprensa-Nacional-Casa da Moeda, 1996, pp. 109-123.

Pinho, José de, "A propósito do *S. Paulo* de Teixeira de Pascoais [sic]", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 48, nº 2474, 3 de Junho, 1934, p. 1.

Planells, José, "*Cartas de Pascoaes e Cebreiro. Epitolário Galaico-Português*" [recensão], in *Boca Bilingue*, "Revista de cultura e español e portugués", Lisboa, nº 10-11, Octubre, 1994, pp. 128.

Ponte, A. Villar, "Homenaje a Teixeira de Pascoais", in *A Aurora do Lima*, Viana do Castelo, Ano 75, nº 69, 19 de Setembro, 1930, p. 1.

Pontes, J. M. da Cruz, "Corrêa d'Oliveira, Teixeira de Pascoaes e a Revista *A Águia* (com alguns parágrafos de cartas inéditas de Pascoaes)" [com um retrato de Corrêa de Oliveira da autoria de Teixeira de Pascoaes, 1907], in *Resistência*, Lisboa, Ano XI, nº 192-194, Junho-Agosto, 1979, pp. 56-59.

Porto, António, "Carta a Teixeira de Pascoaes" [Manusc. inédito], in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 10, Dezembro, 1993, pp. 108-110 [a carta apareceu, por lapso, atribuída a António Botto].

Praça, Afonso, "Raul Brandão/Teixeira de Pascoaes, História de uma Amizade" [recensão à *Correspondência*], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 643, 7 de Junho, 1995.

O., A. [Alcino Oliveira], "Teixeira de Pascoaes vai ser Homenageado em Gatão no Sábado", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 110, nº 6119, 12 de Dezembro, 1996, pp. 1 e 3.

Quadros, António, "Teixeira de Pascoaes e a Filosofia da Saudade", in *Diário de Notícias*, Lisboa, suplemento Artes e Letras, Ano 99, nº 34806, 24 de Janeiro, 1963, pp. 13 e 15; "Um Pascoaes para 2001", in *In Memoriam — No Centenário do Nascimento de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1979, pp. 67-72 [rep. in *Via Latina*, Coimbra, Inverno de 1989-1990 e, com o título "O Poeta da "Natura-Naturata" — Pascoaes: a Sagração da Natureza e o Saudosismo", in *Memórias das Origens, Saudades do Futuro*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1992, pp. 111-117; "Memória de Dois Poetas: Pascoaes e in *Tempo*, Lisboa, 19 de Novembro, 1981, pp. 5-6; "Para uma ıde Superior' (Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa)", in *Introdução : da História*, Lisboa, Editorial Verbo, 1982, pp. 273-274; "Teixeira de , in *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista (o sebastianismo em e no Brasil)*, Lisboa, 1º vol., Guimarães Editores, 1982, pp. 90-94; "O ıto Redutor de António Sérgio" [sobre a polémica do saudosismo com le Pascoaes], in *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista, (polémica, teoria do mito)*, Lisboa, 2º vol., Guimarães Editores, 1983, pp. 29-48; ao Orpheu", in *Portugal, Razão e Mistério*, Lisboa, Guimarães Editores, 67-69; "Teixeira de Pascoaes", in *A Ideia de Portugal na Literatura a dos Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989, pp. 91-103; io do Ser, a Saudade e o Verbo Escuro. Ao Encontro de Pascoaes." [texto .eaito], in*Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio, 1992, pp. 79-84.

Queirós, António José, "Pascoaes" [versos], in *Os Meninos e Outros Poemas*, Amarante, Edições do Tâmega, 1993, p. 22; "Eleonor", *ibidem*, p. 23.

Queirós, Luís Miguel, "O Druida de Amarante" [sobre o Colóquio promovido no Porto pela Universidade Católica entre 6 e 8 de Janeiro de 1995], in *Público*, Lisboa, 6 de Janeiro, 1995; "À Sombra de Pascoaes" [sobre o mesmo Colóquio], in *Público*, Lisboa, 9 de Janeiro, 1995, p. 24.

Queiroz, Fernando, "Quatro Dias em Gatão", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3317, 3 de Setembro, 1950, p. 1.

Queiroz, Teixeira de, "Teixeira de Pascoaes Homenageado num Debate sobre a sua Obra Promovodo pelo Jardim Universitário de Belas Artes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 63, nº 3209, 8 de Agosto, 1948, p. 1; "Teixeira de Pascoaes no

Algarve", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 64, nº 3259, 24 de Julho, 1949, p. 1; "Sobre a Visita de José Régio a Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3316, 27 de Agosto, 1950, p. 1; "*O Drama Junqueiriano*" [recensão], in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3317, 3 de Setembro, 1950, p. 1; "*Duas Conferências em Defesa da Paz*, por Maria Lamas e Teixeira de Pascoaes" [recensão], in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3318, 10 de Setembro, 1950, p. 1; "Teixeira de Pascoaes" [sobre a homenagem amarantina de 31 de Março de 1951 a Pascoaes], in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3347, 8 de Abril, 1951, pp. 1-3; "*Pascoaes um Poeta de Sempre*, por Ilídio Sardoeira" [recensão], in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3365, 12 de Agosto, 1951, p. 1; "Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3435, 21 de Dezembro, 1952, p. 2.

Ramos, Feliciano, "Teixeira de Pascoais no Bom Jesus de Braga", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 73, nº 3699, 26 de Janeiro, 1958, p. 1.

Rebello, Luiz Francisco, "Pascoaes e o Teatro" [com ilustrações de Pascoaes], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 45, Setembro, 1978, pp. 10-20, [rep. com ligeiras alterações em *Fragmentos de uma Dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional-casa da Moeda, col. temas portugueses, 1994, pp. 161-173]; "A Tragédia da Saudade", in *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, pp. 35-44; "Teixeira de Pascoaes", in *100 Anos de Teatro Português (1880-1890)*, Porto, Brasília Editora, 1984, p. 107.

Régio, José, "Teixeira de Pascoais" ["A sua Obra e a sua Época. O Poeta"], in *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa* [assina com o nome civil de José Maria dos Reis Pereira; mais tarde, já com o nome de José Régio, foi reeditado com o título, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*], s/l [comp. e imp. em Vila do Conde], 1925 [dissertação para licenciatura na Faculdade de Letras da Uni. de Coimbra, secção de Filologia Românica]; "Teixeira de Pascoaes" [notícia crítica], in *As Mais Belas Líricas Portuguesas*, Lisboa, Portugália, 1944, p. 387; " Introduction à Teixeira de Pascoaes", in *Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut français au Portugal*, Nova Série, Tomo XVI, 1952, pp. 187-198 [rep. in *OCTP*, vol. VI, pp. 251-263]; "Pascoaes, o Público e o Tempo", in *Vértice*, Coimbra, vol. XIII, nº 115, Março, 1953, pp. 169-170 [V. 2. 3.]; "Pascoais [sic] e Pessoa", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 30 de Abril, 1959;

"Coisas Nossas — Sobre a Impopularidade de Pascoaes", in *O Comércio do Porto*, Porto, 12 de Maio, 1959 [rep. in *Crítica e Ensaio/2*, José Régio, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, pp. 210-213]; "Teixeira de Pascoaes e a Renascença Portuguesa" [com retrato de Teixeira de Pascoaes por Eduardo Malta, 1918, e fotografia da fachada da sede da Renascença Portuguesa, Porto, rua dos Mártires da Liberdade, 174-178], in *O Tripeiro*, revista mensal de divulgação e cultura ao serviço da cidade e das suas tradições, Ano VIII, VI S., nº 3, Março, 1968, pp. 65-68 [rep. com nota inicial de Cunha e Freitas em *Vila do Conde*, Boletim cultural da Câmara Municipal de Vila de Conde, Vila do Conde, Nova Série, nº 6, Dezembro, 1990, pp. 84-87 e em *Crítica e Ensaio/2*, José Régio, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, 214-219].

Rego, Teixeira, "*A Beira num Relâmpago* — Teixeira de Pascoaes", in *A Águia*, Porto, II S., vol. X, nº 58-60, Outubro, 1916, p. 186, [rep. in *Estudos e Controvérsias [língua e literatura portuguesa]*, org. de Pinharanda Gomes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 402].

Regueiro, Xesus Torres, "Portugal Resístese a Cebreiro" [com retrato de Unamuno e Pascoaes por Cebreiro], in *A Nosa Terra*, Vigo, nº 597, 25 de Novembro, 1993; "Diálogos co Sur. *Cartas de Pascoaes e Cebreiro*" [recensão crítica do Epistolário entre os dois autores], in *A Nosa Terra*, Vigo, nº 646, 3 de Novembro, 1994, p. 25.

Reis, Fernando dos, "Algumas Palavras sobre Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 51, nº 2652, 31 de Outubro, 1937; "Ensaios Literários. Teixeira de Pascoaes e a sua Última Obra, *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 57, nº 2913, 15 de Novembro, 1942, p. 1.

Reynaud, Maria João, "Reflexões sobre uma Carta Inédita de Raul Brandão a Teixeira de Pascoaes", in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 129-130, Julho-Dezembro, pp. 123-129.

Ribeiro, Álvaro, "Teixeira de Pascoaes e o Génio Português", in *Gazeta Literária*, Porto, Ano I, nº 4, Dezembro, 1952, [rep, in *Letras & Letras*, Porto, Ano V, nº 79, 16. 9. 1992, p. 8].

Ribeiro, Aristide Olavo, "Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3438, 11 de Janeiro, 1953, pp. 2-3.

Risco, Vicente, "O *Maráno[s]* de Teixeira de Pascoaes", in *Nós*, Orense, Ano II, nº 5, 24 de Junho, 1921, pp. 2-3; "Teixeira de Pascoaes na súa Épooca", in *Grial*, Vigo, Editorial Galaxia, nº 32, Abril-Junho, 1971, pp. 227-230.

Rocamora, Pedro, "Teixeira de Pascoaes e Unamuno", in *ABC*, Madrid, 18 de Dezembro, 1962, [rep. in *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 99, nº 34806, 24 de Janeiro, 1963, p. 13].

Rocha, Clara, "O *Livro de Memórias* de Teixeira de Pascoaes", in *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 169-172.

Rocha, Luís de Miranda, "Dez Anotações a um Poema de Teixeira de Pascoaes", in *Cadernos doTâmega*, Amarante, nº 14, Dezembro, 1995, pp. 60-69.

Rodil, João, "Sintra e a literatura portuguesa. Teixeira de Pascoaes", in *Jornal de Sintra*, Sintra, 5 de Abril, 1991.

Rodrigues, A. Brochado, "Pascoais Visto por um Escritor Britânico", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 60, nº 3066, 4 de Novembro, 1945, p. 2; "Teixeira de Pascoais. Embaixador da Paisagem Amarantina", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3291, 5 de Março, 1950, p. 1; "Teixeira de Pascoais e os Jerónimos", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3437, 4 de Janeiro, 1953, p. 1; "Ponto Final", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3439, 18 de Janeiro, 1953, p. 1; "Lembrança. A Sombra do Poeta", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3477, 11 de Outubro, 1953, p. 1; "Evocando Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Ano 76, nº 3845, 4 de Dezembro, 1960, p. 1.

Rodrigues, Lopes, "Um Retorno a Pascoaes" [com informações sobre Cacilda Pinto Coelho de Castro], in *Diário de Notícias*, Lisboa, Cultura, 21 de Dezembro, 1986, pp. IV-V.

Rosa, António Ramos, "Pascoaes, Poeta Ingénuo?", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano XIII, nº 557, 9 de Março, 1993, p. 20.

Rosa, Armando Nascimento, "*São Jerónimo e a Trovoada*" [recensão à reedição de 1992], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 132-133, Abril-Setembro, pp. 252-253.

Rosa, Jorge Leandro, "A mais Mágica Carta de Navegação" [importante texto sobre a desocultação poética do Marão em Teixeira de Pascoaes], in *Lua Cheia*, Lisboa, nº 2-3, Outono de 1987, p. 20.

Sá, Maria das Graças Moreira de Sá, "Do Portugal Decadente ao Portugal Renascente: a Magia do Verbo e da Saudade em Teixeira de Pascoaes", in *Estudos Portugueses — Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa e Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, pp. 335-342; "A Imagem de Antero em Pascoaes", in *Congresso Anteriano Internacional. Actas.*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1993, pp. 677-686; "Recensão crítica a *Raul Brandão — Teixeira de Pascoaes: Correspondência*", in *Românica*, Lisboa, nº 4, Faculdade de Letras da Universidade Clássica, 1995, pp. 211-212.

Sá-Carneiro, Mário de, "Carta a Fernando Pessoa de 7 de Janeiro, 1913", in *Cartas a Fernando Pessoa*, 2 vols., Lisboa, Edições Ática, 1958.

Sacramento, Mário, "Um Protestante da Razão: Pascoaes", in *Pessoa, Poeta da Hora Absurda*, Lisboa, Contraponto, s/d [1959], pp. 171-174.

Salazar, Abel, "Mal Entendido...", in *O Trabalho*, Viseu, Ano 3, nº 137, 14 de Maio, 1936, pp. 1 e 6; "O Dueto Caracterológico e Pseudo-filosófico de Coimbra e Pascoais [sic]", in *Pensamento*, Porto, Ano V, Vol. V, nº 80, Novembro, 1936, pp. 12-14, [rep. por A. Sérgio in *Seara Nova*, Lisboa, nº 488, 24 de Outubro, 1936, com o título de "Uma Palhaçada Filosófica"].

Salema, Álvaro, "Nota de Abertura a 'Cartas de Teixeira de Pascoaes a Suzanne Jeusse'", in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XLV, nº 1445, Fevereiro, 1966, p. 54; "Recordando Teixeira de Pascoaes" [com desenho de Pascoaes de Querubim], in *O Comércio do Porto*, Porto, 28 de Abril, 1953, [rep. in *Estrada Larga*, Vol. I, Porto, Porto Editora, s./d., pp. 74-76].

Sampaio, Nuno de, "Espírito, Beleza e Absoluto na Obra de Pascoais [sic]", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, das Artes e das Letras, 12 de Setembro, 1962.

Samuel, Paulo, "Jorge de Sena e Teixeira de Pascoaes — O Diálogo Possível", in *Nova Renascença*, Porto, vol. 8, nº 32-33, Outono de 1988 e Inverno de 1989, pp. 492-500; "Notas a carta Inédita de Pascoaes a Leonardo Coimbra", in *O Escritor*, Lisboa, nº3, Associação Portuguesa de Escritores, Março, 1994, p. 8;

"Transformações da Saudade em Teixeira de Pascoaes" [texto de apresentação do livro com o mesmo nome de A. Cândido Franco], in *Notícias do Tâmega*, Ano III, II S., nº 78, 9 de Junho, 1994 e nº 79, 16 de Junho, 1994, p. 4; "Nota à Publicação de uma Carta Inédita de Teixeira de Pascoaes", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 14, Dezembro, 1995, p. 112.

Santos, Alfredo Ribeiro dos, "Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoaes e o Saudosismo", in *Jaime Cortesão, Um dos Grandes de Portugal*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1993, pp. 62-63; "Teixeira de Pascoaes e Jaime Cortesão na *Renascença Portuguesa*", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, nº 12, Dezembro, 1994, pp. 59-69.

Santos, A. Fernandes dos, "*São Paulo*, por Teixeira de Pascoaes", in *Acção Católica*, revista de cultura religiosa e boletim arquidiocesano, Braga, Ano XIX, nº 5, Maio, 1934, pp. 288-291 e nº 6, Junho, 1934, pp. 359-361.

Santos, Carlos, "Teixeira de Pascoaes. Versos Quase Desconhecidos da sua Mocidade e uma carta Inédita sobre Leonardo Coimbra", in *O Tripeiro*, Porto, VI S., Ano VI, nº 3, Março, 1966.

Santos, Delfim, "Qual a Importância de Pascoaes na Poesia e no Pensamento Portugueses?" [resposta a Inquérito], in *Gazeta Literária*, Porto, Ano I, nº 4, Dezembro, 1952, p. 69, [rep. in *Obras Completas*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 473]; "Saudade e Regresso"[hermenêutica de Pascoaes], in *Cadernos de Poesia*, Lisboa, III S., fasc. 14, 1953, p. 13, [rep. in *Obras Completas, ibidem*, p. 479].

Santos, Romualdo, "Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 55, nº 2822, 16 de Fevereiro, 1941, pp. 2-3.

Sardoeira, Ilídio, "O Poeta", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 51, nº 2652, 31 de Outubro, 1937, p. 1; "O Poeta e o Pensador", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 52, nº 2703, 2 de Novembro, 1938, pp. 1 e 3; "O Criador de *Marános*", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 53, nº 2754, 29 de Outubro, 1939, p. 1; "No Aniversário do Poeta", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 53, nº 2755, 5 de Novembro, 1939, p. 1; "Palavras do Dr. ..." [apresentação de Pascoaes no Cine Teatro de Amarante], in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3320, 24 de Setembro, 1950, pp. 1-2; "Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3346, 1 de Abril, 1951, pp.

2 e 5; "Para uma Visão Esquemática", in *Via Latina*, Coimbra, 11 de Maio, 1951; "Pascoaes — Um Poeta de Sempre", in *Vértice*, Coimbra, vol. XI, nº 95, Julho, 1951 [texto de conferência lida em Amarante a 31 de Março]; "Quando Cai uma Árvore, Ergue-se a Voz De um Poeta", in *Flor do Tâmega*, Amarante, 21 de Dezembro, 1952; "Razões e Razões" [comentário ao texto de Brochado Rodrigues "Teixeira de Pascoaes e os Jerónimos"], in *Flor do Tâmega*, Amarante, 11 de Janeiro, 1953; "Pascoaes no Estrangeiro" [notícia sobre traduções de livros de Teixeira de Pascoaes], in *Ler*, Lisboa, Fevereiro, 1953; "Como Trabalhava Pascoaes", in *Vértice*, Coimbra, vol. XIII, nº 115, Março, 1952, pp. 171-174; "No Primeiro Aniversário da Morte de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 69, nº 3486, 13 de Dezembro, 1953, p. 1; "Sobre um Discutível Epitáfio de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 70, nº 3539, 19 de Dezembro, 1954, p. 1; "Pascoaes — Uma Raiz da Cultura Portuguesa", in *Diário Ilustrado*, Lisboa, 26 de Janeiro, 1957; "Pascoaes Descobre a Ciência Moderna", in *Estrada Larga*, Antologia do suplemento de Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, vol. I, Porto ed., s/d [1957], pp. 69-73; "Nota à Margem de Dois Livros", in *África Vivida. Memórias de um Caçador de Elefantes*, de João Teixeira de Vasconcelos, Porto, Livraria Fernando Machado [distribuidores], 1957, pp. 383-399; "A Presença de Pascoaes", in *O Comércio do Porto*, Porto, 12 de Janeiro, 1960; "Do Humanismo de Teixeira de Pascoaes", in *O Comércio do Porto*, Porto, 27 de Dezembro, 1961, p. 6; "No Décimo Aniversário da Morte de Pascoaes", in *O Comércio do Porto*, Porto, 15 de Dezembro,1962; "Uma Pedra entre Dois Poetas", in *O Comércio do Porto*, Porto, Ano CX, nº 336, 10 de Dezembro, 1963, p. 6; "Pascoaes e Aquilino", in *O Comércio do Porto*, Porto, 13 de Outubro, 1964; "*Marános*, Diário de Bordo?", in *O Comércio do Porto*, Porto, 10 de Maio, 1966; "Nota Introdutória", in *Teixeira de Pascoaes, Antologia Poética*, Lisboa, Cadernos F.AO.J., Secretaria de Estado da Juventude e Desportos, s/d [1977]; "Polémica Larvada entre Pascoaes e Abel Salazar", in *Seara Nova*, Lisboa, nº 1588, Fevereiro, 1978, pp. 40-43 e nº 1590, Abril, 1978, pp. 39-41.

Sardoeira, Regina, "*A Minha Cartilha* de Teixeira de Pascoaes. Síntese Introdutória", in *Flor do Tâmega*, Amarante, 24 de Março, 1994, p.2; "*Ibidem*. Síntese Biobibliográfica", in *Flor do Tâmega*, Amarante, 31 de Março, 1994, pp. 2 e 6.

Schäfer, Ansgar, "Albert Vigoleis Thelen e Teixeira de Pascoaes" [sobre a literatura do tradutor alemão de Teixeira de Pascoaes], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 113-114, Janeiro-Abril, 1990, pp. 175-181.

Schneider, J., [recensão à edição alemã do *São Paulo*], in *Die Furche*, nº 25, 1938, p. 191.

Seabra, José Augusto, "Camões, Pascoaes, Pessoa — ou o Mito Poético da 'Nova Renascença'", in *Nova Renascença*, Porto, nº 1, Outubro, 1980, pp. 23-31; "Pascoaes, a Saudade e as Sombras" in *Nova Renascença*, nº 27-28, Verão-Outono, 1987, pp. 274-276, [rep. in *Poligrafias Poéticas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1994, pp. 241-245]; "Pascoaes e a Galiza (d' *A Águia* a *Nós* — uma Renascença Poética)" [excerto de palestra feita em Vigo em 18.11.1981], in *O Comércio do Porto*, Porto, Cultura e Arte, Suplemento Quinzenal, S. II, nº 47, 24 de Novembro, 1981, p. 21.

Sena, Jorge de, "Introdução para um Estudo sobre Teixeira de Pascoaes", in *Via Latina*, Coimbra, 11 de Maio, 1951, pp. 1 e 5 [rep. com o título "Introdução ao Estudo de Teixeira de Pascoaes" em *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1959, pp. 95-99 e em *OCTP*, vol. VI, pp. 238-241; parte foi ainda transcrita em *História Crítica da Literatura Portuguesa, [Do Fim-de-Século ao Modernismo]*, José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 442-443]; "Meditação sobre a Poesia de Teixeira de Pascoaes", in *Jornal de Notícias*, Porto, 14 de Dezembro, 1956 [rep. com o título "Pascoaes — 1956" em *Da Poesia Portuguesa*, pp. 101-106 e em *OCTP*, vol. VI, pp. 242-245]; "Sobre a Poesia de Teixeira de Pascoaes", in *Estrada Larga*, Antologia do Suplemento de Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, vol. I, Porto, Porto Editora, s/d [1957], pp. 61-68; "Prefácio de *Teixeira de Pascoaes. Poesia.*", Rio de Janeiro, Agir, 1965 [reedição em 1970; o estudo foi reproduzido com P. S. de 1977 em *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Porto, Brasília, 1982, pp. 9-29].

Sequeira, Manuel de, "Teixeira de Pascoaes (Apontamentos)", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 55, nº 2860, 9 de Novembro, 1941, p. 1; "*O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, por Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 57, nº 2911, 1 de Novembro, 1942, p. 1.

Sérgio, António, [os textos da polémica com Pascoaes em 1913 estão hoje reunidos em *A Saudade e o Saudosismo*, *OTP*, 7, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988]; "Sobre o

Carácter da Poesia de Teixeira de Pascoaes", in *Ensaios*, tomo VII, Lisboa, Sá da Costa Editora, s/d [1ª ed. 1954], pp. 91-93.

Silva, Agostinho da, "Introdução" in *Regresso ao Paraíso, OTP*, 4, Lisboa, Assírio & Alvim, 1986, pp. 7-10, [rep. in *Agostinho da Silva. Dispersos*, org. de Paulo Alexandre Esteves Borges, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1988, pp. 777-780].

Silva, António Sérgio, "Napoleão" [recensão], in *Ler*, Lisboa, nº 9, Inverno, 1990, p. 61.

Silva, José Lopes, " A Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 47, nº 2400, 1 de Janeiro, 1933, p. 1.

Silva, Lúcio Craveiro da, "A Filosofia em Teixeira de Pascoaes" [com o nome de Lúcio Craveiro], in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, Tomo XXXIV, Fasc. 1, Janeiro-Março, 1978, pp. 51-58; "Prefácio" [a *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes* de Jorge Coutinho], in *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 1995, pp. 11-12.

Simões, João Gaspar, "Os Livros da Semana" [recensão a *São Jerónimo e a Trovoada*], in *Diário de Lisboa*, suplemento Literário, Lisboa, 11 de Julho, 1936, p. 4; "Teixeira de Pascoais perante o Juízo da Posteridade", in *Jornal de Notícias*, Porto, 23 de Dezembro, 1956, pp. 1 e 3; "Teixeira de Pascoais [sic] e o Saudosismo", in *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1976, pp. 121-140; "Teixeira de Pascoaes na Perspectiva Crítica de Jorge de Sena" [recensão à antologia poética organizada por Jorge de Sena e publicada em 1982], in *Diário de Notícias*, Lisboa, suplemento Cultura, 5 de Maio, 1983, p. 19; "Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes, Raul Brandão, Bessa Luís à Sombra de Guerra Junqueiro", in *Diário de Notícias*, Lisboa, suplemento Cultura, 26 de Maio, 1985; "Teixeira de Pascoaes, Visconde de Vila-Moura e Pina de Morais", in *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, pp. 735-737.

Soares, Fernando Luso, "Breve Nota sobre *Marânus* e Teixeira de Pascoaes", in *As Sombras, Senhora da Noite, Marânus*, de Teixeira de Pascoaes, Lisboa, Círculo de Leitores, 1973, pp. 5-11.

Soveral, Eduardo Abranches, "A Perspectiva Metafísica de Teixeira de Pascoaes" e "O Nacionalismo Metafísico de Teixeira de Pascoaes e a Saudade Portuguesa", in *Pensamento Luso-brasileiro (estudos e ensaios)*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, colecção Estudo Geral, 1996, pp. 165-182.

Sousa, Avelino de, "Teixeira de Pascoaes—Um Pensamento Poético", comunicação feita no segundo Outono Poético de Monsaraz, 16 a 19 de Novembro, Monsaraz, [há referência a esta comunicação no livro, *I° Fascículo de Poesia*, Reguengos de Monsaraz, Câmara Municipal, 1996, p. 15).

Sousa-Cardoso, Amadeo de, "Carta a Teixeira de Pascoaes" [Manusc. inédito], in *A Phala*, Lisboa, n° 2, Assírio & Alvim, Julho-Setembro, 1986, p. 2 [rep. in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, n° 14, Dezembro, 1995, pp. 108-110].

Talhoff, Albert, "Carta a Albert Thelen sobre Teixeira de Pascoaes" [trechos], in *Via Latina*, Coimbra, Ano XI, n° 52, 11 de Maio, 1951, p. 1.

Tavares, Miguel Sousa, "Os Pascoaes de Amarante" [texto com imprecisões graves no que diz respeito às datas de nascimento e morte de Pascoaes], in *Grande Reportagem*, Lisboa, n° 17, Ano III, II S., Agosto, 1992, pp. 102-115.

Telmo, António, "Teixeira de Pascoaes, o Poeta da Natureza", in *História Secreta de Portugal*, Lisboa, Ed. Vega, 1977, pp. 125-139 [parte deste texto foi rep. in *Filosofia da Saudade*, pp. 412-417, com o título "Da Saudade"]; "Sobre o *Regresso ao Paraíso*", in *Filosofia e Kabbalah*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp. 135-151.

Teixeira, António Braz, "Introdução à Filosofia da Saudade", in *Revista Brasileira de Filosofia*, n° 153, Janeiro-Março, 1989 [rep. in *Nova Renascença*, Porto, n° 41, Primavera de 1991 e em *Deus, o Mal e a Saudade*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1993, pp. 117-132]; "Saudosismo", in *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. IV, Lisboa, Editorial Verbo, 1992, pp. 946-948.

Thelen, Albert Vigoleis, "Pascoaes Lá Fora", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 53, n° 2755, 5 de Novembro, 1939, p. 1; "Carta Inédita a Teixeira de Pascoaes" [Amesterdam, 18.3.1947; em português], in *A Phala*, Lisboa, n° 15, Assírio & Alvim, Julho-Setembro, 1989, p. 2; "Teixeira de Pascoaes" [apresentacão e tradução de João Barrento; texto inicialmente publicado em alemão], in *A Phala*, Lisboa, n° 48, Assírio & Alvim, Abril-Maio, 1996, pp. 121-122.

Torga, Miguel, "Teixeira de Pascoaes"[palestra de 1948], in *Fogo Preso*, Coimbra, edição de autor, 1976, pp. 45-52.

Torres, S., "As Relações de Galiza e Portugal (Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes)", in *A Nosa Terra*, Vigo, nº 521, 7 de Maio, 1992 [rep. com nota de Joaquim de Montezuma de Carvalho in *Flor do Tâmega*, 24 de Setembro, 1992].

Unamuno, Miguel de, "*Las Sombras* de Teixeira de Pascoaes", in *Por Tierras de Portugal y de España*, Madrid, 1911 [texto escrito em Fevereiro de 1908 e primitivamente publicado no jornal de Buenos Aires *La Nación*; rep. in *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, organização de Ángel Marcos de Dios, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 125-132; tradução de Rui Caeiro para português com o título de " As Sombras de Teixeira de Pascoaes", in *Portugal Povo de Suicidas*, Lisboa, & etc, 1986, pp. 27-36 e de José Bento com o título de "*As Sombras* de Teixeira de Pascoaes", in *Por Terras de Portugal e da Espanha*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, pp. 13-19]; "San Pablo y abre España!", in *Ahora*, Madrid, 25 de Maio, 1934 [rep. in *San Pablo* de Teixeira de Pascoaes, Barcelona, Editorial Apolo, 1935, pp. VII-XI e em *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, org. de A. Marcos de Dios, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 280-282; tradução portuguesa com o título de "São Paulo e Abre Espanha", in *Vértice*, Coimbra, vol. XIII, nº 115, Março, 1953, pp. 175-178]; "Cartas al Amigo. XIII. A Teixeira de Pascoaes, Portugués Ibérico", in *Ahora*, Madrid, 5 de Junho, 1934 [rep. in *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, pp. 283-285 e em *Epistolario Iberico (Cartas de Pascoaes Y Unamuno)*, org. de Joaquim de Montezuma de Carvalho, Madrid, Editorial Origenes, 1990, pp. 83-86]; "Cartas a Teixeira de Pascoaes" [duas cartas não incluídas no *Epistolário Ibérico* com as datas de 25.6.1907 e 20.12.1907], in *Epistolário Inédito II (1904-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 231-234.

Vasconcelos, António-Pedro, "O Penitente — Uma Biografia Ignorada de Camilo" [tem entrevista imaginada do autor a Teixeira de Pascoaes], in *Diário de Notícias*, Lisboa, Revista de Livros, 6 de Julho, 1983, pp. VI-VIII; "Apresentação a *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes", in *São Paulo*, 3ª ed., *OTP*, 1, Lisboa, Assírio & Alvim, 1984, pp. 7-17; "Apresentação de *O Penitente* de Teixeira de Pascoaes", in *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, 2ª ed., *OTP*, 2, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, pp. 9-15.

Vasconcelos, João Teixeira de, "Os Últimos Momentos de Teixeira de Pascoaes contados por seu irmão", in *Gazeta Literária*, Porto, Ano I, nº 10-11, Junho-Julho, 1953, pp. 165 e 183.

Vasconcelos, José Manuel, [Prefácio a] *Jesus Cristo em Lisboa*, Lisboa, Vega, 1984, pp. 9-16.

Vasconcellos, Maria da Glória Teixeira de, "Quando Pascoaes Morreu", in *Último Livro*, Braga, edição da autora, 1976, pp. 47-48.

Vasconcelos, Maria José Teixeira de, "Uma História Perdida no Tempo", in *Jornal de Notícias*, Porto, suplemento literário, nº 169, 14 de Dezembro, 1956; "Anrique Paço d'Arcos. Os Encontros com Pascoaes", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, ano XIII, nº 604, 1 de Fevereiro, 1994, p. 27.

Viana, António Manuel Couto, "Teixeira de Pascoaes" [com ilustração de Júlio Gil], in *Breve Dicionário de Autores Portugueses*, Lisboa, Editorial Verbo, 1985, pp. 56-57.

Vilhena, António Mateus, "Introdução", in *Raul Brandão—Teixeira de Pascoaes, Correspondência*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, pp. 11-38.

Vítor, Eduardo, " Pascoaes", in *Jornal de Notícias*, Porto, suplemento literário, nº 169, 14 de dezembro, 1956.

Vilar, Amélia, "Teixeira de Pascoaes" [soneto], in *Gazeta Literária*, Porto, Ano I, nº 12, Agosto, 1953, p. 194.

Vilela, Mário, "Alguns Tópicos Pascoaesianos através de uma Leitura de *S. Jerónimo e a Trovoada*", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 19 de Janeiro, 1972.

Vitorino, Orlando, "*Lutar até de Madrugada* e a Situação Cultural do Cristianismo" [Sampaio Bruno, Pascoaes, Pessoa, Leonardo; tem trecho antológico de *Regresso ao Paraíso*], in *Lutar até de Madrugada*, Ugo Betti, Lisboa, Teoremas de Teatro, s/d [1961], pp. 76-82.

2.6. Dispersos não Assinados.

"Bibliografia. *Belo*, Teixeira de Pascoaes", in *Argus. Ideal e Verdade*, Série II, 1897, Coimbra, Typ. e Lit. Minerva Central, p. 161.

"Apreciações. *Para a Luz*, de Teixeira de Pascoaes. Porto, 1904", in *A Revista*, Porto, Ano 2, nº 4, 15 de Outubro, 1904, pp. 61-62.

"Bibliografia. *Arte de Ser Português* por Teixeira de Pascoaes", in *A Águia*, Porto, II S., vol. VII, nº 42, Junho, 1915, pp. 260-261.

"Teixeira de Pascoaes e 'Nós'", in *Nós*, Orense, Ano I, nº 1, 30 de Outubro, 1920, p. 18.

"*Pascoaes. Las Mejores Poesías de los Mejores Poetas.* Editorial Cervantes, Barcelona. Tradutor: Fernando Maristany", in *Nós*, Orense, Ano II, nº 4, 31 de Janeiro, 1921, p. 18.

"*Cantos Indecisos* por Teixeira de Pascoaes, 1921", in *Nós*, Orense, Ano II, nº 7, 25 de Outubro, 1921, p. 20.

"*O Bailado* por Teixeira de Pascoaes", in *Nós*, Orense, Ano III, nº 11, 26 de Junho, 1922, pp. 16-17.

"Edições da *Seara Nova*. Teixeira de Pascoaes. *Vida Etérea*. 2ª ed.", in *Seara Nova*, Lisboa, nº 36, Junho, 1924.

"Edições da *Seara Nova*. *Vida Etérea*, Teixeira de Pascoaes. 2ª ed.", in *Seara Nova*, Lisboa, nº 37, Julho-Agosto, 1924.

"Vida Literaria. Teixeira de Pascoaes e Ramón Otero Pedrayo", in *A Nosa Terra*, Corunha, Ano IX, nº 213, 1 de Junho, 1925, p. 11.

"*Jesus Cristo Em Lisboa*", in *A Voz*, Lisboa, Ano I, nº 348, 24 de Janeiro, 1928, p. 1.

"*Jesus Cristo em Lisboa*, por Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes", in *Nós*, Orense, Ano X, nº 54, 15 de Junho, 1928, p. 119, [rep. in *Seara Nova*, Lisboa, Ano VII, nº 125, 26 de Julho, 1928, p. 23].

"Homenagem a Teixeira de Pascoais", in *A Aurora do Lima*, Viana do Castelo, Ano 75, nº 65, 2 de Setembro, 1930, p. 1.

"Instituto Histórico do Minho. Eloquente e Carinhosa Homenagem ao Ilustre Poeta Teixeira de Pascoais", in *A Aurora do Minho*, Viana do Castelo, Ano 75, nº 66, 5 de Setembro, 1930, pp. 1 e 4.

"Teixeira de Pascoais", in *A Aurora do Lima*, Viana do Castelo, ano 75, nº 69, 19 de Setembro, 1930, p. 1, [do *Faro de Vigo*].

"Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante Ano 46, nº 2391, 30 de Outubro, 1932, p. 1.

"Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 46, nº 2393, 13 de Novembro, 1932, p. 1.

"Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 46, nº 2394, 20 de Novembro, 1932, p. 1.

"Homenagem a Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 46, nº 2395, 27 de Novembro, 1932, pp. 1-2.

"VASCONCELOS, Joaquim Pereira Teixeira de, (Teixeira de Pascoais.) *Poeta* ", in Chancelaria das Ordens Honoríficas Portuguesas, ficha nº 21417, [por proposta do Ministro da Instrução, com a data de 6 de Maio, 1933 (Ofício nº 556, Proc. nº 823, Livro 1) desejava-se favorecer Pascoaes com o grau de Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada. A resolução do Concelho foi aprovada. Pascoaes, como consta do fecho do processo, renunciou].

"Dr. Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 47, nº 2435, 3 de Setembro, 1933, p. 2.

"Homenagem a Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 47, nº 2439, 1 de Outubro, 1933, p. 1.

"Homenagem a Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 47, nº 2444, 5 de Novembro, 1933, p. 1.

"Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 48, nº 2454, 14 de Janeiro, 1934, p. 2.

"Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 48, nº 2457, 4 de Fevereiro, 1934, p. 2.

"Canção da Névoa", in *Flor do Tâmega*, Ano 48, nº 2462, 11 de Março, 1934, p. 1.

"Um Santo", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 50, nº 2586, 26 de Julho, 1936, p. 1, [rep. do *Diário de Lisboa*].

"Duas Figuras de Relevo. Dª Adelaide Gomes. Ao Grande Poeta Teixeira de Pascoaes", in *Flor dso Tâmega*, Amarante, Ano 51, nº 2616, 21 de Fevereiro, 1937, p. 1.

"Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 51, nº 2652, 31 de Outubro, 1937, p. 1.

"Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 51, nº 2654, 14 de Novembro, 1937, p. 1.

"A Obra do Poeta", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 52, nº 2703, 2 de Novembro, 1938, p. 4.

"Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 54, nº 2781, 5 de Maio, 1940, p. 1.

"Napoleão Visto por Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, ano 55, nº 2820, 2 de Fevereiro, 1941, p. 3.

"Teixeira de Pascoaes. 'Napoleão'", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 55, nº 2829, 6 de Abril, 1941, p. 1.

"Os Nossos Poetas. Teixeira de Pascoaes" [com rep. de quatro poemas], in *Flor do Tâmega*, Ano 55, nº 2838, 8 de Junho, 1941, p. 2.

"Teixeira de Pascoais. A Academia de Coimbra vai prestar homenagem ao grande poeta e escritor", in *Via Latina*, Coimbra, Ano IV, nº 17, 5 de Fevereiro, 1944, p. 12.

"Teixeira de Pascoais", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3280, 18 de Dezembro, 1949, p. 1.

"Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3291, 5 de Março, 1950, p. 1.

"Em Amarante. Uma Notável Conferência de Teixeira de Pascoaes sobre Junqueiro e a sua Obra", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3294, 26 de Março, 1950, p. 1.

"À Última Hora. Drama Junqueiriano", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 65, nº 3318, 10 de Setembro, 1950, p. 3.

"Homenagem a Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3344, 18 de Março, 1951, p. 1.

"Festa de Homenagem a Teixeira de Pascoaes. Ao Povo Amarantino", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3345, 25 de Março, 1951, pp. 1-2.

"A Vila de Amarante Prestou Ontem Expressiva Homenagem a Teixeira de Pascoais", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, Ano 83, nº 88, 1 de Abril, 1951, pp. 1 e 3.

"Teixeira de Pascoaes vai ser homenageado no dia 12 do corrente pelo Estudantes Universitários de Coimbra", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3351, 6 de Maio, 1951, p. 1.

"Uma colectânea com a colaboração de mais de uma centena de escritores e poetas portugueses e brasileiros vai ser trazida a lume por ocasião da homenagem que a Academia presta ao grande poeta Teixeira de Pascoais", in *Diário de Coimbra*, Coimbra, Ano XXI, nº 6835, 8 de Maio, 1951, pp. 1 e 5.

"A Homenagem da Academia a Teixeira de Pascoais", in *Diário de Coimbra*, Coimbra, Ano XXI, nº 6836, 9 de Maio, 1951, p. 1.

"A Exposição Bibliográfica da Obra de Teixeira de Pascoais Abre Hoje nas Salas da Associação Académica", in *Diário de Coimbra*, Coimbra, Ano XXI, nº 6837, 10 de Maio, 1951, pp. 1 e 5.

"Tábua das Obras de Pascoaes", in *Via Latina*, Coimbra, Ano XI, nº 52, 11 de Maio, 1951, p. 2.

"A Homenagem ao Poeta Terá Lugar às 16. 30 horas de Hoje no Parque de Santa Cruz", in *Diário de Coimbra*, Coimbra, Ano XXI, nº 6839, 12 de Maio, 1951, pp. 1 e 8.

"Teve um alto e expressivo significado revestindo-se do maior brilhantismo a homenagem prestada ontem no romântico ambiente do Parque de Santa Cruz ao Poeta Teixeira

de Pascoais", in *Diário de Coimbra*, Coimbra, Ano XXI, nº 6840, 13 de Maio, 1951, pp. 1 e 5.

"Ainda a Homenagem a Teixeira de Pascoais", in *Diário de Coimbra*, Ano XXI, nº 6841, 14 de Maio, 1951, p. 1.

"A Homenagem a Teixeira de Pascoaes em Coimbra", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 66, nº 3358, 24 de Junho, 1951, p. 1.

"Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3413, 20 de Julho, 1952, p. 2.

"Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3433, 7 de Dezembro, 1952, p. 1.

"Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3434, 14 de Dezembro, 1952, p. 2.

"A Morte de Teixeira de Pascoaes. O seu funeral constitui uma imponente manifestação de pesar", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 68, nº 3435, 21 de Dezembro, 1952, p. 1.

"Teixeira de Pascoaes" [notícia do falecimento], in *Vértice*, Coimbra, vol. XII, nº 112, Dezembro, 1952, p. 659.

"Obras de Teixeira de Pascoaes", in *Gazeta Literária*, Porto, Ano I, nº 4, Dezembro, 1952, pp. 69-70.

"Nota Biográfica e Bibliografia de Teixeira de Pascoaes" [apresenta *Jesus* como obra inédita de Pascoaes], in *O Comércio do Porto*, Porto, 28 de Abril, 1953, p. 6.

"Teixeira de Pascoaes no Centro Galego de Madrid" [notícia], in *Gazeta Literária*, Porto, Vol. II, nº 21-22, Maio-Junho, 1954, p. 72.

"Teixeira de Pascoaes", in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XXXIII, nº 1289-1290, Junho, 1954, p. 49.

"Versos de Teixeira de Pascoaes Sobre Galicia", in *Ilustracion Gallega*, Vigo, 1954.

"À Memória de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano71, nº 3636, 4 de Novembro, 1956, p. 1.

"Uma Conferência Sobre Teixeira de Pascoaes", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 75, nº 3813, 17 de abril, 1960, p. 1.

"Pascoaes Admite Beethoven", in *O Comércio do Porto*, Porto, ano CVIII, nº 354, 27 de Dezembro, 1961, p. 6.

"Teixeira de Pascoaes", in *Távola Redonda*, Lisboa, nº 23, Fevereiro, 1963, p. 16.

"Prémio de Poesia Teixeira Pascoaes", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 18 de Agosto, 1977. p. 15.

"Unamuno e Pascoaes" [com autoretrato de Unamuno feito em 1906 em Pascoaes], in *A Phala*, Lisboa, nº 3, Outubro-Dezembro, 1986, p. 3.

"Pascoaes em Amarante" [notícia sobre o lançamento da segunda edição de *Os Poetas Lusíadas*], in *A Phala*, Lisboa, nº 4, Janeiro-Março, 1987, p.2.

"*O Bailado*, Teixeira de Pascoaes" [com uma fotografia inédita de Teixeira de Pascoaes], in *A Phala*, Lisboa, nº 8, Assírio & Alvim, Fevereiro-Março, 1988, p. 1.

"*Napoleão*, Teixeira de Pascoaes" [notícia da segunda edição do livro com retrato de Pascoaes e Albert V. Thelen em amarante], in *A Phala*, Lisboa, nº 15, Assírio & Alvim, Julho-Setembro, 1989, p. 3.

"*Por Terras de Portugal e da Espanha*, Unamuno" [notícia de publicação], in *A Phala*, nº 16, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1989, p. 7.

"*Marânus*, Teixeira de Pascoaes" [notícia da reedição com gouache de Pascoaes "Nózes"], in *A Phala*, Lisboa, nº 20, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1990, p. 8.

"Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*" [notícia sobre a reedição], in *A Phala*, Lisboa, nº 25, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1991, p. 41.

"Biobliografia", *Letras & Letras*, Porto, Ano V, nº 79, 16 de Setembro, 1992, pp. 7-11.

"Teixeira de Pascoaes, *São Jerónimo e a Trovoada*" [notícia da reedição acompanhada por aguarela de Pascoaes com o nome de "São Jerónimo na Gruta 'Enquanto o seu Leão

Sarcástico o Defende dos seus Inimigos'"], in *A Phala*, Lisboa, nº 31, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1992, p. 116.

"Fotobiografia de Pascoaes em Março", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano XII, nº 554, 16 de Fevereiro, 1993.

"Evocação de Teixeira de Pascoaes" [com desenho de Pascoaes por Armando Boaventura, trecho de Albert V. Thelen e carta inédita a Pascoaes de fornecedor de tabaco do Porto com a data de 3.5.1946], in "Arca do Verbo", nº 245, *O setubalense*, nº 1909, ano XI, III S., 10 de Novembro, 1993, p.4.

"Pascoaes nos *Cadernos do Tâmega*", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano XIII, nº 599, 28 de Dezembro, 1993, p. 2.

"Galiza e Portugal" [sobre *Cartas de Pascoaes e Cebreiro (Epistolário Galaico-português)*], in *A Nosa Terra*, Vigo, nº 611, 3 de Março, 1994, p. 22.

"Pascoaes, Teixeira de", in *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. III, org. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa, Publicações Europa-América, 1994, pp. 194-197.

"*A Phala* de Pascoaes", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano XIV, nº 622, 17 de Agosto, 1994.

"Teixeira de Pascoaes foi Recordado no seu Berço" [com fotografia de Xosé Lois Garcia], in *Flor do Tâmega*, Ano 108, nº 6023, 12 de Janeiro, 1995, pp. 1 e 5.

"Correspondência Inédita Raul Brandão-Pascoaes" [notícia do aparecimento da *Correspondência*], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano XIV, nº 633, 18 de Janeiro, 1995, p. 3.

"Teixeira de Pascoaes em Colóquio", in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 135-136, Janeiro-Junho, 1995, p. 290.

"Agostinho por Pascoaes", in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 25 de Outubro, 1995, p. 42.

"Teixeira de Pascoaes Nasceu Há 118 Anos", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 108, nº 6065, 2 de Novembro, 1995. p. 1.

"Pela passagem dos 44 Anos da sua morte Teixeira de Pascoaes foi Homenageado em Gatão", in *Flor do Tâmega*, Amarante, Ano 110, nº 6120, 19 de Dezembro, 1996, pp. 1 e 6.

"Pascoaes 2 Vezes" [sobre a reedição de *As Sombras* e a edição de *Cartas de Amor*], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano XIV, nº 686, 29 de Janeiro, p. 42.

"Teixeira de Pascoaes. *As Sombras, À Ventura, Jesus e Pã*" [sobre a reedição destes livros nas *OTP*], in *A Phala*, Lisboa, nº 52, Assírio & Alvim, Janeiro, 1997, p. 187.

3. VÁRIA [com referências a Pascoaes]

3.1. Em Livro

Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade [org. do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira; Cartaz, Programa, Discurso de Abertura (Afonso Botelho)]; colaboração de Afonso Botelho ["A Saudade que nos Une", pp. 153-157], Alberto A. Abreu, Andrés Torres Queiruga ["A Saudade como "Stimmung" Radical", pp. 61-75], António Braz Teixeira, António Cândido Franco, António Manuel Couto Viana, Carlos Baliñas, Carlos H. do C. Silva ["Saudade e Experiência Mística", pp. 117-133], Dalila Pereira da Costa, Emilia Guliciuc, Manuel Cândido, Paulo Borges ["A Iniciação Amorosa e Saudosa no *Marános* de Teixeira de Pascoaes", pp. 45-59], Viana do Castelo, Câmara Municipal, 1996.

Botelho, Afonso, *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, vol. 118, 1990; [com António Braz Teixeira] selecção, organização e nota introdutória de *Filosofia da Saudade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

Coimbra, Leonardo, *O Criacionismo (Esboço de um Sistema Filosófico)*, tese de concurso para professor assistente do grupo de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Porto, Renascença Portuguesa, 1912 [edição actual in *Obras de Leonardo Coimbra*, org. de Sant'Anna Dionísio, 2 vols., Porto, Lello & Irmão Editores, 1983].

Filippi, Sergio, *A Saudade (apontamentos para um estudo)*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1981.

Franco, António Cândido, *Teoria e Palavra*, Lisboa, Átrio, 1991.

Gastão, Marques, *Encontros com António Duarte*, Lisboa, Imprensa Nacional-casa da Moeda, col. Arte e Artistas, 1989.

Gomes, Pinharanda, *A "Renascença Portuguesa" — Teixeira Rêgo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, nº 87, 1984.

Guimarães, Fernando, *Poética do Saudosismo* [com documentos, textos teóricos e antologia poética], Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Macedo, Luís Van Zeller, *XX Figuras Populares de Amarante* [sobre a família de Pascoaes], Amarante, edição do autor, 1995.

Pessoa, Fernando, *A Nova Poesia Portuguesa* [recolha de textos sobre o saudosismo publicados em 1912; apresentação crítica de Álvaro Ribeiro], Lisboa, Editorial Inquérito, 1944.

Portugal, Boavida, *Inquérito Literário*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1915.

Quadros, António, *A Arte de Continuar Português*, Lisboa, Edições do Templo, 1978.

Ribeiro, Álvaro, *Memórias de um Letrado*, 3 vols., Lisboa, Guimarães Editores, 1977-1980.

Samuel, Paulo, *A Renascença Portuguesa - Um Movimento Portuense* [reunião de artigos anteriormente publicados], Porto, 1988; *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990; *Alfredo Ribeiro dos Santos —Um Breve Perfil—* [tem uma marginália final com textos de Joaquim Matos, José Leão, Miguel Queirós, Pinharanda Gomes; tem referência a carta inédita de Cortesão a Pascoaes], Porto, edição do autor, 1996.

Santos, Alfredo Ribeiro dos, *A Renascença Portuguesa. Um Movimento Cultural Portuense*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990.

Sérgio, António, *Correspondência para Raul Proença* [introdução e organização de José Carlos González], Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

Silva, Maria Fernanda Alves da, *Miguel de Unamuno na Imprensa Nortenha entre 1906 e 1937*, [separata do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*], Porto, Câmara Municipal, 1980.

Simões, Veiga, *A Nova Geração (Estudo sobre as tendências actuais da Literatura Portuguesa)*, Coimbra, F. Amado Editor, 1911.

Teixeira, António Braz [com Afonso Botelho], selecção, organização e nota introdutória de *Filosofia da Saudade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa Moeda, 1986.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis, *A Saudade Portuguesa*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, [2ª ed., Aveiro, Estante Editora, 1990; 3ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, colecção Filosofia e Ensaios, 1995].

3.2. Dispersos

Abreu, Paulo Brito e, "Fala de António Cândido Franco Frente ao Sol e a Teixeira de Pascoaes" [soneto], in "Arca do Verbo", página de Cultura de *O setubalense* [Ano V, I. S., nº 212], Setúbal, 17 de Março, 1993, p. 4, [rep. in *Viola Delta*, vol. XXI, coordenação de Fernando Grade, São João do Estoril, Edições Mic, 1995, p. 46 e em *Loas à Lua*, s/l [Lisboa], Sol XXI, 1996, p. 22].

Almeida, António José, "Discurso na Câmara dos Deputados" [a propósito do suicídio de António Teixeira de Vasconcellos, irmão de Pascoaes], 5 de Março, 1907, [cf. *A Questão Académica de 1907*, Natália Correia, prefácio de Mário Braga, Lisboa, Editorial Minotauro—Emprensa de Publicidade Seara Nova, s/d (1962), p. 80].

Amaral, Manuel, "Augusto Casimiro no Horóscopo de Fernando Pessoa", in *O Jornal de Amarante*, Amarante, Ano 16, nº 793, 5 de Janeiro, 1995, p. 5.

Barreira, Cecília, "A Renascença Portuguesa — a Polémica do Saudosismo", in *Sete Faces Ocultas da Cultura Portuguesa (de Gil Vicente a Pascoaes)*, Lisboa, Átrio, 1991, pp. 75-81.

Barreira, Maria Amélia, "Saudade, uma Experiência Vivida...", in *Brigantia*, Bragança, Vol. II, nº 2-3, Abril-Setembro, 1982, [houve separata].

Bessa-Luís, Agustina, "A Renascença Portuguesa", in *Diário Popular*, Lisboa, 14 de Novembro, 1968.

Blanco, Carmen, "Rosalía de Castro: a Estranxeira na súa Patria" [com reprodução de portada de livro de ensaios sobre Rosalía onde figura o nome de Pascoaes], in *Colóquio-*

Letras, Lisboa, Fundaão Calouste Gulbenkian, nº 137-138, Julho-Dezembro, 1995, pp. 82-92.

Borges, Paulo Alexandre Esteves, "Sobre a Saudade" [com fotografia do autor], in "Arca do Verbo", suplemento de cultura de *O Setubalense*, Setúbal, 22 de Abril, 1992.

Botelho, Afonso, "A Palavra", in *Ensaios de Estética Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1989, pp. 75-88.

Casulo, José Carlos de Oliveira, "A Questão da Escola na Renascença Portuguesa: o Caso de *A Vida Portuguesa*", palestra, in IV Congresso da Associação da Educação Pluridimensional e da Escola Cultural [AEPEC], Universidade de Évora, 6 de Setembro, 1996.

Castro, Cacilda Pinto Coelho de, "As Violetas de Sawnley White" [com epígrafe de Teixeira de Pascoaes], *Silhuetas*, Lisboa, Imprensa de Libânio da Silva, 1901, pp. 99-137.

Carballo, X. Rof, "A Santa Compaña e a Saudade", in *Mito e Realidade da Terra Nai*, Vigo, Galaxia, 1989, pp. 94-99.

Cardoso, Miguel Esteves, "*Filosofia da Saudade*" [recensão à antologia *Filosofia da Saudade* de Afonso Botelho e António Braz Teixeira], in *Expresso*, Lisboa, 7 de Junho, 1986.

Carvalho, Amorim de, "O Saudosismo de Junqueiro", in *Guerra Junqueiro e a sua Obra Poética*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1945, pp. 157-169.

Carvalho, António Carlos, "A Confissão de Berdiaev" [Berdiaev e Pascoaes], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano VII, nº 256, 1 de Junho, 1987, p. 18.

Carvalho, Joaquim de Montezuma de, "Maria da Saudade Cortesão...", in *Amadora-Sintra*, Mem Martins, Ano II, nº 33, Setembro, 1994, [rep. in *Diário dos Açores*, Ponta Delgada, 29 de Setembro, 1994]; "Prólogo", in *Da Alma Portuguesa da Alma Galega*, Joaquim de Carvalho e Camilo José Cela, Amarante, Edições do Tâmega, 1995, pp. 11-47.

Cesariny, Mário, "Três Perguntas a Mário Cesariny" [referência a Pascoaes], in *A Phala*, Lisboa, nº 1, Assírio & Alvim, Abril-Junho, 1986, pp. 1-2; "Raul Brandão e a Pintura" [com reprodução, a cores, de retrato a óleo de Teixeira de Pascoaes por

Raul Brandão], in *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão, 1930-1980, Exposição Biblio-iconográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1980, pp. 10-14.

Chaves, Castelo Branco, "As Leituras Portuguesas de Unamuno", in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 5 de Novembro, 1964, [rep. in *Crítica Inactual*, Lisboa, Editora Arcádia, 1981, pp. 191-198].

Coelho, Jacinto do Prado, "*Olhando Para Trás Vejo Pascoaes*" [recensão ao livro de memórias de Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos], in *Colóquio-Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, nº 5, Janeiro, 1972, pp. 92-93; "Olhando para Trás..." [notícia da morte de Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 54, Março, 1980, p. 98; "Um Lirismo Saudoso", in *Originalidade da Literatura Portuguesa* [este livro antologia páginas de *Os Poetas Lusíadas*, pp. 75-78], 2ª ed., Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, pp. 44-45.

Correia, Natália, "Saudade e Soledad: Duas Formas de Melancolia", in *JL*, Jornal de Letras, artes e Ideias, Lisboa, Ano VIII, nº 328, 18 de Outubro, 1988, p. 21.

Cortesão, Jaime, "A Serra do Marão e o seu Poeta", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 16 de Setembro, 1959, [rep. in *Flor do Tâmega*, Amarante, 20.9.1959; in *Notícias*, Lourenço Marques [Maputo], 27.9.1959; in *A Província de Angola*, Luanda, 29.9.1959].

Costa, Dalila [L.] Pereira da, "Leonardo Coimbra e a Saudade" [com referências a Pascoaes], in *Leonardo Coimbra, Filósofo do Real e do Ideal*, Lisboa, Instituto Amaro da Costa, 1985, pp. 195-202; "Entrevista a Dalila Pereira da Costa" [com referências às relações entre Pascoaes e Pessoa], in *Letras e Letras*, Porto, Ano VII, nº 106, Março, 1994, pp. 22-24.

Dionísio, Sant'Anna, "Sant'Ana [sic] Dionísio considera Raul Brandão, como Unamuno e Kierkgaard, um percursor do actual Exixtencialismo Europeu" [com referências também a Teixeira de Pascoaes], in *Diário de Notícias*, Lisboa, 3 de Maio, 1956, pp. 7-8 [tem retrato de S. D. por Guilherme Filipe]; "Instantes de Mística Catálise e de Sibilina Profecia" [sobre a Renascença Portuguesa], in *Nova Renascença*, Porto, nº 1, Outono, 1980, pp 8-10; "Entrevista" [sobre a Renascença Portuguesa e Teixeira de Pascoaes], in *Letras & Letras*, Porto, Ano VI, nº 91, 17 de Março, 1993, p. 5.

Domingues, Joaquim, "O Messianismo de Pascoaes", in "A Visão Messiânica do Advento da República", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, Tomo XLVI, 4, Faculdade de Filosofia, 1990, pp. 479-512, [houve separata].

Duarte, Afonso, "Carta Inédita a Albano Nogueira" [anotada por José carlos Seabra Pereira], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 71, Janeiro, 1983, pp. 41-46.

Duarte, António, "A Vida enche-nos, não tenham receio. Até sempre." [entrevista a Francisco Moraes Sarmento, Paulo Perloiro e João Luís Ferreira], in *Leonardo*, Lisboa, Ano I, nº 2, Junho, 1988, pp. 29-37.

Ferreira, João, "O Inquérito Literário de Boavida Portugal em 1912" e "A Saudade no Processo de Modernidade da Renascença Portuguesa", in *A Questão do Pré-modernismo na Literatura Portuguesa*, Brasília, Núcleo de Estudos Portugueses, Universidade de Brasília, 1996, pp. 42-55 e pp. 129-142.

Ferro, Rita, "O Sítio" [António Quadros e Teixeira de Pascoaes], in *Ler*, Lisboa, nº 25, Inverno, 1994.

Figueiredo, Fidelino de, "Saudosismo e Integralismo", in *Estudos de Literatura*, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1921, pp. 229-232.

França, Isabel Murteira, "O Pensamento Político", in *Fernando Pessoa na Intimidade*, Lisboa-Rio de Janeiro, Publicações Dom Quixote e Livraria Paisagem, 1987, pp. 105-113.

Franco, António Cândido, "Fernando Guimarães: *Poética do Saudosismo*" [com reprodução de portada de livro de Pascoaes], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 106, Novembro-Dezembro, 1988, pp. 84-87; "A Ideia de Deus e o Pensamento Libertário" [elementos sobre Sampaio bruno e Teixeira de Pascoaes], in *A Ideia*, revista libertária, Lisboa, nº 55, Inverno 1990-1991, pp. 18-29 [houve separata]; "Carta a Joaquim de Matos" [sobre a Renascença Portuguesa], in *Letras & Letras*, Porto, nº 60, 4 de Dezembro, 1991, p. 17; "Modernidade de Mário Beirão e do Saudosismo", in *Letras & Letras*, Porto, 1 de Abril, 1992, p. 4; "Sant'Anna Dionísio e a Renascença Portuguesa" [com entrevista a S. D.; colaboração de Pedro Teixeira da Mota], in *Letras & Letras*, Porto, Ano VI, nº 91, 17 de Março, 1993, p. 5; "No Centenário de Américo Durão. Esquecimento de

Tântalo" [com carta inédita a Teixeira de Pascoaes], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano XIII, nº 591, 2 de Novembro, 1993, pp. 5-6; "Anrique Paço d'Arcos, Poeta da Saudade" [entrevista inédita com elementos sobre a relação deste poeta com Pascoaes], in *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano XIII, nº 594, 23 de Novembro, 1993, p. 5; "Poesia e Saudade em Anrique Paço d' Arcos", in *Poesias Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp.11-22 [houve separata]; "*A Renascença Portuguesa: Um Movimento Cultural Portuense* e *Um Perfil Documental*" [recensão aos livros de Alfredo Ribeiro Santos e Paulo Samuel], in *Colóquio-Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, nº 131, Janeiro-Março, 1994, p. 244-246; "Introdução à Poesia de Mário Beirão" [com elementos sobre o saudosismo de Pascoaes], in *Poesias Completas*, Mário Beirão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, pp. 7-13.

Garcia, Mário, "Sobre a Poesia de Anrique Paço d'Arcos" [com referências a Pascoaes], in *Brotéria*, Lisboa, Maio-Junho, 1994, pp. 593-600.

Gomes, Pinharanda, "Razão Poética e Razão Filosófica" [Pascoaes, Pessoa, Régio], in *Pensamento Português III*, Braga, Editora Pax, 1975, pp. 35-39; "Filosofia e Teologia da Criação na Poesia de António Corrêa d'Oliveira" [com retrato inédito de Pascoaes e Corrêa d'Oliveira em Belinho, p. 89], in *Resistência*, Lisboa, nº 192-194, Junho-Agosto, 1979, pp. 86-93; "José Marinho e a Escola Portuense", in *Pensamento Português IV*, Lisboa, Edições do Templo, 1979, pp. 173-199; "A Nossa Idade" [hermenêutica do *São Paulo* de Pascoaes], in *Filosofia Hebraic-Portuguesa*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1981, pp. 452-454; "Renascença e 'Águia'", in *A Teologia de Leonardo Coimbra*, Lisboa, Guimarães Editores, colecção Filosofia e Ensaios, 1984, pp. 22-27; "Saudade", in *Dicionário de Filosofia Portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, pp. 209-213; "A Tensão Doutrinal na Génese da 'Renascença Portuguesa'", in *Nova Renascença*, Porto, vol. 7, nº 27-28, 1987, pp. 277-290 [rep. in *Entre Filosofia e Teologia*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1992, pp. 143-157]; "Conhece Teixeira Rego?" [com referências a Pascoaes], in *A Phala*, Lisboa, nº 16, Assírio & Alvim, Outubro-Dezembro, 1989, p.6.

Gonçalves, Madalena, "Verdade e Revelação na Visão de Pascoaes", em "Variações Poéticas sobre o Tema da Salvação", in *Vértice*, Lisboa, nº 62, Setembro-Outubro, 1994, p. 129.

G.[raça], F.[ernando] L.[opes], "Panorama Musical Português. XXXVIII. Semínimas..." [a propósito da relação de Pascoaes com a música e o compositor e pianista Óscar da Silva], in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XI, nº 321, 20 de Outubro, 1932, p. 140.

Guerreiro, António, "*Poética do Saudosismo*" [recensão ao livro de Fernando Guimarães], in *Expresso*, Lisboa, 1 de Outubro, 1988.

Guimarães, Fernando, "O Saudosismo", in *A Phala*, publicação trimestral, Assírio & Alvim, número especial, *Um Século de Poesia*, Lisboa, 1989, pp. 29-32; "Anrique Paço d'Arcos, *Poesias Completas*" [recensão], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 131, Janeiro-Março, 1994, pp. 213-214; "Saudosismo", in *Dicionário de Literatura Portuguesa* [org. e dir. de Álvaro Manuel Machado], Lisboa, Editorial Presença, 1996.

Lopes, Óscar, "Alguns Nexos Diacrónicos na Poesia Novecentista Portuguesa", in *A Phala*, publicação trimestral, Assírio & Alvim, número especial, *Um Século de Poesia*, Lisboa, 1989, pp. 208-223; "Expressões Modernas da Saudade Portuguesa", in *A Busca de Sentido*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994, pp. 127-144 [conferência proferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1992]; "António Patrício: uma Saudade Decadente e Nietzschiana", in *A Busca de Sentido*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994, pp. 145-157 [conferência proferida no Centro Cultural Português em 1989].

Lourenço, Eduardo, "De Junqueiro a Pessoa" [com desenhos de Junqueiro de João Abel Manta], in *JL*,Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, Ano I, nº 7, 26 de Maio, 1981, pp. 14-15; "Tempo e Poesia" [com reflexões sobre a saudade de Pascoaes], in *Tempo e Poesia*, 2ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 1987, pp. 35-41.

Maia, João, "Nótula sobre Leonardo Coimbra" [com referências a Pascoaes], in *Brotéria*, Lisboa, Vol. 137, nº 2-3, Agosto-Setembro, 1993, pp. 226- 228.

Marinho, José, "Poesia e Verdade em Guerra Junqueiro", in *Ocidente*, Lisboa, nº 149-150, 1950, pp. 105-114; "Filosofia da Saudade e Filosofia Profética", in *Verdade, Condição e Destino no Pensamento Português Contemporâneo*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1976, pp. 223-247.

Martínez-López, Ramón, "Partibus Infidelium (Unamuno e a Ditadura Portuguesa)" [com elementos sobre a relação de Unamuno com Pascoaes], in *Jornal de Sintra*, Sintra, nº 2164, 16 de Janeiro, 1976 e nº 2165, 23 de Janeiro, 1976.

Martins, Fernando Cabral, "Redução a Zero" [recensão ao livro *A Saudade e o Saudosismo* de Afonso Botelho], in *Público*, Lisboa, Leituras, 15 de Maio, 1990,p. 4; "António Patrício Reeditado" [com referências muito restritivas à literatura de Pascoaes], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 129-130, Julho-Dezembro, 1993, p. 229; "*A Águia*", in *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp. 48-50.

Matos, Joaquim, "A Renascença Portuguesa por Alfredo Ribeiro dos Santos e Paulo Samuel", in *Letras & Letras*, Porto, nº 55, 18 de Setembro, 1991, p. 5; "Quando o Crítico é Criticado" [resposta a carta de A. Cândido Franco sobre a Renascença Portuguesa], in *Letras & Letras*, Porto, nº 60, 4 de Dezembro, 1991, p.17.

Medina, João, "Unamuno e Portugal: Don Miguel e os Filhos de Issacar. *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*", in *Clio*, Lisboa, vol. VI, Universidade de Lisboa-Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987-1988, pp. 161-165.

Monteiro, Rafael, "Prefácio", in *Mar Nosso*, José de Andrade, Sesimbra, Câmara Municipal, 1996, pp. 11-14.

Moreira, Joaquim, "Para uma Perspectiva Exacta de o que Foi a 'Renascença Portuguesa'" ["Primeiras Realizações. Como se Fundou. As Edições. A Obra da Universidade Popular. Situação Financeira. Os Primeiros Sócios."], in *Portucale*, Porto, S. III, Vol. I, nº 3, Primavera, 1955, pp. 155-164.

Moreira, Maria do Carmo Arbués, "Lembrar Pascoaes 118 Anos após o seu Nascimento" [entrevista com Maria José Teixeira de Vasconcelos], in *Notícias do Tâmega*, Amarante, 26 de Outubro, 1995, p. 10.

Oliveira, António Braz de, "Renascença Portuguesa Faz História" [recensão ao livro de Alfredo Ribeiro dos Santos sobre a Renascença Portuguesa], in *Letras & Letras*, Porto, nº 52, 7 de Agosto, 1991, p. 15.

Oliveira, A. Barbedo de, "A Poesia da Saudade", in *Cadernos de Literatura*, Coimbra, nº 25, Dezembro, 1986, pp. 33-38.

Panisse, M. C. Ríos, "Dos Escritores do Rexurdimento ás Irmandades da Fala" [elementos sobre Antonio Noriega Varela e Teixeira de Pascoaes], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 137-138, Julho-Dezembro, 1995, pp. 65-80.

Pacheco, Luiz, "Outro Livro Importante" [recensão à reedição de *Olhando para Trás Vejo Pascoaes*], in *Diário Económico*, Lisboa, 30 de Outubro, 1996, p. 9.

Patrício, Manuel Fereira, "*A Águia* e a Renascença Portuguesa", in *A Pedagogia de Leonardo Coimbra*, Porto, Porto Editora, 1992, pp. 500-503.

Peon, Fernando, "Unamuno y la Saudade Portuguesa" [Unamuno e Pascoaes], in *El Norte de Castilla*, Segóvia, Letras, 2 de Julho, 1994, pp. IV-V.

Pereira, José Carlos Seabra, " Tempo Neo-romântico (Contributo para o estudo das relações entre Literatura e Sociedade no primeiro quartel do século XIX), in *Análise Social*, revista do Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, III S., vol. XIX, nº 77-79, 1983, pp. 845-873.

Piñeiro, Ramón, "Carta a Jacinto do Prado Coelho sobre a Significación Galego-portuguesa de Rosalía" [referências a Teixeira de Pascoaes], in *Olladas no Futuro*, Vigo, Editorial Galaxia, 1974, pp. 77-82.

Pinto, Álvaro, "Em resposta a uma entrevista. Qual o papel da revista 'Águia' na literatura portuguesa", in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Ano 15, nº 4516, 15 de Junho, 1935, p. 5; "A influência da 'Águia' no movimento literário português", in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Ano 15, nº 4534, 3 de Julho, 1935, p. 3; "Uma Carta sobre a Questãa do Saudosismo", in *O Diabo*, Lisboa, nº 133, 10 de Janeiro, 1937.

Quadros, António, "Renascença Portuguesa e *Seara Nova*", in *O Espírito da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1967, pp. 195-198; "Os Discípulos de Leonardo Coimbra e a Filosofia Portuguesa", in *Portugal, Razão e Mistério*, vol. I, Lisboa, Guimarães Edotores, 1986, pp. 73-76.

Reynaud, Maria João, "Um Texto a Duas Vozes, *Jesus Cristo em Lisboa*, de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes", in *Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras, Porto, ano XIII, 1996, pp. 191-206.

Ribeiro, Álvaro,"Fernando Pessoa, Poeta e Filósofo", in *A Nova Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1944 [rep. in *As Portas do Conhecimento*, Lisboa, Instituto

Amaro da Costa, 1987, pp. 51-55]; "Os Antipositivistas. Sampaio Bruno. Leonardo Coimbra", in *Os Positivistas* ["*subsídios para a história da filosofia em Portugal*"], Lisboa, Livraria Popular Francisco Franco [distribuidora], 1951, pp. 115-196; "Sampaio Bruno. Guerra Junqueiro. Leonardo Coimbra", in *A Arte de Filosofar*, Lisboa, Portugália Editora, 1955, pp. 147- 224; "Ontologia dos Valores Poéticos" [Pascoaes, Pessoa e Régio], in *Escritores Doutrinados*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1965, pp. 9-28; "A Antiga Faculdade de Letras do Porto e a 'Renascença Portuguesa'", in *Portucale*, Porto, 3 S., 1966 [rep. in *As Portas do Conhecimento*, Lisboa, Instituto Amaro da Costa, 1987, pp. 173-175]; "Escola Formal. Leonardistas e Presencistas", in *A Literatura de José Régio*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969, pp. 55-86.

Rivas, Manuel, "Portugal la Frontera Atlántica" [elementos sobre Pascoaes; fotografias de Gatão de José Manuel Navia], in *El País*, caderno semanal, nº 1038, 18 de Agosto, 1996.

Rivas, Pierre, "Phileas Lebesgue et l'Ame Portugaise" [sobre as relações do lusófilo com o saudosismo], in *Nova Renascença*, Porto, nº 3, Primavera, 1981, pp. 306-310.

Ruas, Henrique Barrilaro, "Situação da Filosofia em Portugal" [recensão ao livro de A. Cândido Franco, *O Mar e o Marão*], in *Diário de Notícias*, Lisboa, 5 de Março, 1990, p. 12.

Sérgio, António, "*Panorama literário português.* António Sérgio num brilhante depoimento afirma que 'Presença' é um factor importante da literatura do futuro" [com palavras sobre o saudosismo da Renascença Portuguesa], in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Ano 14, nº 4446, 5 de Abril, 1935, p. 7; "A Influência da 'Águia' no movimento literário português", in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Ano 15, nº 4530, 29 de Junho, 1935, p. 4; "*Factos e documentos.* A 'Renascença Portuguesa' como corrente doutrinal e como organização editora", in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XIV, nº 443, 11 de Julho, 1935, p. 162.

Salema, Álvaro, "Imagens de um Artista" [recensão ao livro de Marques Gastão sobre António Duarte], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 112, Novembro-Dezembro, 1989, p. 102; "Saudade e Saudosismo" [recensão ao livro de Afonso Botelho *Da Saudade ao Saudosismo*], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 129-130, Julho-Dezembro, 1993, p. 228.

Samuel, Paulo, "Leonardo Coimbra, Intérprete da Poesia Moderna Portuguesa", in *Leonardo Coimbra, Filósofo do Real e do Ideal*, Lisboa, Instituto Amaro da Costa, 1985, pp. 61-86; "António Carneiro. O Artista da Renascença Portuguesa" [com ilustrações, subsídio bibliográfico e rep. de texto de Cristiano de Carvalho], in *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, Matosinhos, Biblioteca Municipal, nº 32, 1988 [houve separata, 62 pags.]; "*O Mar e o Marão*" [recensão a livro de A. Cândido Franco], in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 131, Janeiro-Março, 1994, pp. 246-247; "Itinerário Portuense de Álvaro Ribeiro", in *Álvaro Ribeiro e a Filosofia Portuguesa* [actas de Ciclo de Palestras no Ateneu Comercial do Porto, 14-15 de Maio, 1993], Lisboa, Fundação Lusíada, 1995, pp. 99-116.

Santos, Alfredo Ribeiro, "Da *Nova Silva* à *Águia*", in *O Comércio do Porto*, Porto, supl. "Cultura e Arte", nº 11, 1 de Julho, 1980, p. 25; "As Polémicas de Abel Salazar", in *O Comércio do Porto*, Porto, supl. "Cultura e Arte", nº 23, 16 de Dezembro, 1980, p. 20; "Fernando Pessoa e o Saudosismo", in *O Comércio do Porto*, Porto, suplemento "Cultura e Arte", III S., 5 de Janeiro, 1986, p. IV; "Génese e Precursores da 'Renascença Portuguesa'", in *Nova Renascença*, Porto, nº 27-28, Julho-Dezembro, 1987, pp. 196-198; "O Génio Amarantino", in *Jornal de Amarante*, Amarante, 5 de Maio, 1994, p. 5.

Saramago, José, "A Cava do Lobo Manso" [sobre os aposentos de Pascoaes em Gatão], in *Viagem a Portugal*, 10ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1995, pp. 49-54.

Sardinha, António, "Testemunho de uma Geração" [sobre a Renascença Portuguesa e o saudosismo de Pascoaes], in *A Prol do Comum...*, Lisboa, Livraria Ferin, 1934, pp. 6-10.

Seabra, José Augusto, "Cultura e Identidade Nacional", in *Cultura e Política ou a cidade e os labirintos*, Lisboa, Vega, 1986, pp. 83-145; "A Geração da 'Renascença Portuguesa' e a Revista *Nós*", in *Poligrafias Poéticas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1994, pp. 247-263; "A *Nova Renascença* e os *Cadernos do Tâmega*", in *Jornal de Notícias*, 21 de Março, 1996.

Sena, Jorge de, "O Saudosismo e os Desastrados" [polémica com S. Dionísio em torno de Pascoaes], in *Mundo Literário*, Lisboa, nº 31, 7 de Dezembro, 1946, p. 14;

"Tentativa de um Panorama Coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950", in *Tetracórnio*, Lisboa, Fevereiro, 1955.

Sérgio, António, "Sobre a Minha Colaboração na Obra da 'Renascença Portuguesa'", in *Portucale*, revista de cultura, Porto, S. III, Vol. I, nº 3, Primavera, 1955, pp. 115-123.

Silva, Isabel Oliveira e, "Sentires Simbolistas de António Carneiro" [com duas cartas inéditas a Teixeira de Pascoaes], in *Prelo*, Lisboa, nº 5, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Outubro-Dezembro, 1984, pp. 19-30.

Silva, Agostinho da, "XI" [A Renascença Portuguesa e a Seara Nova], in *Reflexão*, prefácio de F. Cunha Leão, Lisboa, Guimarães Editores, s/d, pp. 131-138; "Mensagem" [rep. de *Nova Renascença*, nº 1, Outono, 1980], in *Dispersos*, org. de Paulo Alexandre Esteves Borges [intr. de Fernando Cristovão e badanas de Mário Soares e Francisco Gama Caeiro], Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986, p. 681.

Silva, Luís Garcia e, "Há 75 Anos Morreu Neno Vasco" [Neno Vasco (pseud. de Gregório Nazianzeno Moreira de Queirós Vasconcelos) e Teixeira de Pascoaes], in *A Batalha*, Lisboa, Ano XXII, VI S., nº 153, Outubro, 1995, p. 3.

Simões, João Gaspar, "O Renascimento Nacionalista", in *História da Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1959, pp. 329-350; "Memorialistas Portugueses" [com fotografia de Régio e Pascoaes], in *Diário de Notícias*, Lisboa, caderno Cultura, 21 de Dezembro, 1978, pp. 15-16; "Fernando Pessoa Saudosista?", in *Diário de Notícias*, Lisboa Cultura, 31 de Maio, 1984, p. 31; "Miguel de Unamuno e a Literatura Portuguesa", in *Diário de Notícias*, Lisboa, Cultura, 22 de Setembro, 1985, p. II.

Soares, Francisco, "Eleonor na Serra de Pascoaes" [recensão ao livro do mesmo nome de A. Cândido Franco], in *Letras & Letras*, Porto, Ano VI, nº 90, 3 de Março, 1993, p. 4.

Sousa, Avelino de, "Desocultação Compreensiva" [recensão ao livro de A. Cândido Franco, *Eleonor na Serra de Pascoaes*], in *Sol XXI*, revista literária, Carcavelos, nº 3, Dezembro, 1992, pp. 81-82.

Spinelli, Miguel, "Leonardo Coimbra e a 'Renascença Portuguesa'", in *A Filosofia de Leonardo de Coimbra*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1981, pp. 55-83.

Telmo, António, "As Tradições Heterodoxas da Filosofia Portuguesa" [com elementos sobre Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes], in *Democracia e Liberdade*, Lisboa, Instituto Amaro da Costa, nº 42-43, Julho-Dezembro, 1987, [houve separata, 20 pags.; rep. in *Filosofia e Kabbalah*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp. 79-101].

Teixeira, António Braz, "O Mal na Filosofia Portuguesa dos Séculos XIX e XX", in *Deus, o Mal e a Saudade*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1993, pp. 61-78.

Vila-Moura, Visconde de [por lapso saiu Teixeira de Pascoais], "Carta a Fernando Pessoa" ["Outubro de 1912", sobre as relações de Pessoa com a Renascença Portuguesa], in *Fernando Pessoa na Intimidade*, Isabel Murteira França, Lisboa-Rio, Publicações Dom Quixote e Livraria Paisagem, 1987.

Woll, Dieter, "A Poesia do Entusiasmo Vago", in *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, Lisboa, Delfos, 1968, pp. 87-95.

3.3. Dispersos Não Assinados

"Plano Geral deste Boletim", in *Vida Portuguesa*, Porto, nº 1, 31 de Outubro, 1912, p. 7.

"Corpos Gerentes da 'Renascença Portuguesa'", in *A Vida Portuguesa*, Porto, nº 8, 18 de Fevereiro, 1913, p. 59.

"Em Vilegiatura", *De Teatro*, Ano IV, 7ª S., nº 37, Outubro, 1925, p. XXX.

"À Memória de Raul Brandão", in *Seara Nova*, Lisboa, Ano XI, nº 286, 18 de Fevereiro, 1932, p. 343.

"Realiza-se amanhã nesta cidade a homenagem ao sr. dr. António Luís Gomes", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, Ano 84, nº 260, 20 de Setembro, 1952, p. 1.

"Realiza-se hoje a grandiosa homenagem ao sr. dr. António Luís Gomes", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, Ano 84, nº 261, 21 de Setembro, 1952, pp. 1 e 5.

"Foi grandiosa e significativa a homenagem ontem prestada ao sr. dr. António Luís Gomes", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, Ano 84, nº 262, 22 de Setembro, 1952, pp. 1 e 5.

OUTRA BIBLIOGRAFIA DE INTERESSE GERAL

Anselmo, Artur, "A Ausência de Livro (Aproximações ao Pensamento de Blanchot)", in *Na Pista do Texto*, Lisboa, Edições do Templo, 1978, pp. 51-95.

Aristóteles, *Poética* [tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, colecção Estudos Gerais, 1986.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'Espace* [em especial os três últimos capítulos, "L'Immensité Intime", "La Dialectique du Dehors et du Dedans" e "La Phénoménologie du Rond", pp. 168-214], Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

Bastos, José Gabriel Pereira, *A Mulher, o Leite e a Cobra*, Lisboa, Edições Rolim, 1988.

Bataille, Georges, "La Somme Athéologique, I et II", in *Oeuvres Complètes*, tomes V-VI, Paris, Gallimard, 1973.

Baudelaire, "Les Paradis Artificiels", in *Oeuvres Complètes*, Paris, Lib. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, pp. 433-551.

Bérrio, Antonio García, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

Blanchot, Maurice, "II. L'Experience Limite" e "III. L'Absence de Livre (le neutre le fragmentaire)", in *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969 [1986].

Booth, Wayne C., *A Retórica da Ficção* [trad. port. Maria Teresa H. Guerreiro], Lisboa, Arcádia, 1980.

Borges, Jorge Luis, *El Libro de los seres Imaginarios*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983.

Brandão, Fiama Hasse Pais, *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1985.

Bruno, Sampaio, *A Ideia de Deus*, 2ª ed., Porto, Lello & Irmão Editores, 1987; *O Encoberto*, Porto, Livraria Moreira Editora, 1904 [2ª ed., Porto, Lello & Irmão Editores, 1983].

Caeiro, Olívio, *Klopstock, Messias da Revolução*, separata da revista *Runa*, Lisboa, nº 11-12, Faculdade de Letras de Lisboa, 1989.

Cal, Ernesto Guerra da, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Almedina, 1981, [1ª ed. 1954].

Carballo, X. Rof, *Mito e Realidade da Terra Nai*, Vigo, Galaxia, 1989.

Carlyle, Tomás, *Os Heróis* [trad. de Álvaro Ribeiro], Lisboa,Guimarães Editores, 1956.

Carvalho, Amorim de, "Origem Psicológica da Novelística", in *Campos Pereira — Um Romancista Contemporâneo*, Porto, Livraria Civilização, s/d [1947], pp. 18-39.

Chaillou, Michel, "La Mer, la Route, la Poussière", in *Pour una Lettérature Voyageuse*, s/l [Bruxelas], Éditions Complexe, 1992, pp. 57-81.

Coelho, Eduardo Prado, *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982.

Franco, António Cândido, *Teoria da Literatura na Obra de Álvaro Ribeiro*, Lisboa, Poetas Lusíadas, 1993; "A Teoria da Literatura em Álvaro Ribeiro", in *Álvaro Ribeiro e a Filosofia Portuguesa*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1995, pp. 55-59.

Derrida, Jacques, "Violence et Métaphysique, *Essai sur la Pensée d' Emmanuel Levinas*", in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979 [1ª ed. 1967], pp. 117-228; "La Différance", in *Théorie d'Ensemble (choix)*, Tel Quel, Paris, Éditions du Seuil, 1980 [1ª ed. 1968], pp. 43-68; *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

Dionísio, Sant'Anna, *Scepticismos*, Porto, Renascença Portuguesa, 1925; "Do Homem e de Deus", in *Pensamento Invertebrado*, Porto, Renascença Portuguesa, 1931, pp. 69-84.

Durand, Gilbert, *Les Structures Antropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod- Bordas, 1983 [1ª ed. 1969].

Freud, S., *Abrégé de Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

Genette, Gérard, "Frontières du Récit", in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, s/d [1979?], pp. 49-69; *Discurso da Narrativa* [trad. portuguesa de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Vega, s/d.

Gomes, Pinharanda, "Prisciliano. A Gnose Priscilianista", in *A Patrologia Lusitana*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1983, pp. 132-144.

Hegel, F., *Estética. Poesia* [trad. de Álvaro Ribeiro], Lisboa, Guimarães Editores, 1980.

Heidegger, Martin, "Qui est le Zarathoustra de Nietzsche?", in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 116-147; "La Question de la Technique", in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 9-48; "Identité et Différence" ["Le Principe d'Identité". "La Constitution Onto-théo-logique"], in *Questions I*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 253-308.

Jakobson, Roman, *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973.

Jauss, Hans Robert, "Le Mythe du Péché Originel (Genése III) et son Interprétation Littéraire", in *Pour une Herméneutique Littéraire* [trad. francesa, Maurice Jacob], Paris, Édition Gallimard, 1988, pp. 102-119.

Jung, Carl Gustav, e CH. Kerényi, *Introduction a l'Essence de la Mythologie, (l'enfant divin, la jeune fille divine)*. Paris, Petite Bibliothèque Payot,1974.

Lacarrière, Jacques, "Au-delà de l'Ascese", in *Les Hommes Ivres de Dieu*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1983, pp. 245-257.

Leão, Francisco da Cunha, *O Enigma Português*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães editores, 1973.

Lopes, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Lopes, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994.

Lourenço, Eduardo, "Dialéctica Mítica da Nossa Modernidade", in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987, pp. 183-200; "Da Crítica como Metáfora à procura do Texto", in *O Canto do Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, pp. 15-80.

Macedo, Helder, "A Função Espiritual da Mulher. Elementos Gnósticos e Dualistas na *Menina e Moça*. Gnosticismo e Neoplatonismo", in *Do Significado Oculto da* Menina e Moça, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 35-47.

Maistre, Joseph de, "Traité sur les Sacrifices" ["Éclaircissement sur les Sacrifices"], in *Les Soirées de Saint-Pétersbourg ou Entretiens sur le Gouvernement de la Providence*, Vol. II, Paris-Lyon, H. Pélagaud Fils et Roblot, 1872, pp. 321-405.

Man, Paul de, "Introduction", in *Poésie, Oeuvres II*, Rainer Maria Rilke, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1984], pp. 7-42.

Marinho, José, *O Pensamento Filosófico de Leonardo Coimbra*, Porto, 1945; *Teoria do Ser e da Verdade*, Lisboa, Guimarães Editores, 1961; *Verdade, Condição e Destino no Pensamento Português Contemporâneo*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1976; *Estudos sobre o Pensamento Português Contemporâneo*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981; *Aforismos sobre o que mais Importa*, in *Obras de José Marinho* [*OJM*], Vol. I, org. de Jorge Rivera, Lisboa, Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1994; *Ensaios de Aprofundamento e Outros Textos*, in *OJM*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1995.

Mendes, Margarida Vieira, *A Oratória Barroca de Vieira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

Nietzsche, Frederico, *A Origem da Tragédia* [trad. e intr. de Álvaro Ribeiro], 4ª edição, Lisboa, Guimarães Editores, 1985; *Para além do Bem e do Mal*, trad. de Hermann Pflüger, Lisboa, Guimarães Editores, 1978.

Piñeiro, Ramón, *Filosofía da Saudade*, Vigo, Galaxia, 1984.

Platão, *A República* [introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira], 5ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Rego, Teixeira, *Nova Teoria do Sacrifício* [capa com aguarela de Teixeira de Pascoaes], Lisboa, Assírio & Alvim, 1989; *Estudos e Controvérsias* [capa com aguarela de Teixeira de Pascoaes], Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Liv. Almedina, 1986.

Ribeiro, Álvaro, *O Problema da Filosofia Portuguesa*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1943; *Os Positivistas*, Lisboa, Livraria Francisco Franco [Depositária], 1951; *A Arte de Filosofar*, Lisboa, Portugália Editora, 1955; *A Razão Animada*, Lisboa, Editora Bertrand, 1957; *Escritores Doutrinados*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1965; *A Literatura de José Régio*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969.

Ribeiro, Aquilino, *O Romance de Camilo*, 3 vols., Lisboa, Editora Bertrand, 1961.

Rosa, Jorge Leandro, *Os Textos da Distância, de um Dizer A-teológico no Ocaso da Modernidade*, dissertação de mestrado em literatura comparada, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1994.

Santos, Moisés Espírito, *Origens do Cristianismo Português* [elementos sobre o priscilianismo], Lisboa, Instituto de Sociologia e Etnologia das Religiões, Universidade Nova de Lisboa, s./d. [1993].

Scholem, Gershom, *A Cabala e o seu Simbolismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1988; *A Cabala e a Mística Judaica*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Liv. Almedina, 1991.

Sousa, Eudoro de, *Mitologia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984 [1985].

Telmo, António, *Arte Poética*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

Unamuno, Miguel de, *A Agonia do Cristianismo* [trad. port. Artur Guerra], Lisboa, Edições Cotovia, 1991.

White, Kenneth, "Petit Album Nomade", in *Pour une Littérature Voyageuse*, s/l [Bruxelas], Éditions Complexe, 1992, pp. 167-196.

ÍNDICE SISTEMÁTICO

Sumário
Nota Prévia
Introdução

PRIMEIRA PARTE

1. O Texto Narrativo
2. Romances em Verso
  2.1. Formas do Marão
    2.1.1. Prolepse e Profecia
    2.1.2. Situação do Narrador
  2.2. Revisitação do Paraíso
    2.2.1. Recuos e Redenção
    2.2.2. Situação do Narrador
    2.2.3. A Espiral e o Círculo
3. Outras Narrativas em Verso
  3.1. Narrativizações do Idílio
  3.2. Formas e Imagens Matrimoniais da Loucura e da Morte
4. Génese Autobiográfica
  4.1. A Memória Íntima
  4.2. A Memória Continuada
    4.2.1. Entre o Passado e o Presente
5. Para uma Topografia das Viagens
  5.1. Da Monografia à Paisagem Interior
  5.2 Narrativa de Viagens e Viagem como Narrativa
    5.2.1. A Propósito de um Sonho de Pascoaes
    5.2.2. Travassos e os Paradigmas Ideológicos
6. Um Hagiológio sem Exemplo
  6.1. Paulo e o Pecado
    6.1.1. Representação e Dramatização Enunciadora
    6.1.2. Do Enunciado à Enunciação
    6.1.3. Topologia das Ideias
  6.2. O Gentilismo de Gerónimo
    6.2.1. Tempo e Ludíbrio
    6.2.2. A Rede Enunciadora
    6.2.3. Contornos Ideativos do Narrador

6.3. Hagiomaquia de Agostinho
6.3.1. Teoria da Incerteza
6.3.2. A Questão do Moderno
6.3.3. Uma Rede Inconclusiva
6.4. A Não-santidade da Santidade
7. O Espaço da Biografia
7.1. Três Rostos do Anticristo
7.1.1. Valores e Ideologia
7.1.2. Personagem e História
7.2. Pecado e Penitência
7.2.1. Jogos de Tempo
7.2.2. Voz e Enunciação
7.2.3. Camilo Ateoteísta: Pecado e Remorso
7.3. Uma Mística do Vazio
8. A Novela e o Romance em Prosa
8.1. Édipo e a Saudade
8.1.1. Jogos de Tempo e de Velocidade
8.1.2. Frequência dos Acontecimentos
8.1.3. Olhar e Representação
8.1.4. Focalização e Relações Triangulares Amorosas
8.1.5. Sexualidade e Tragédia
8.1.6. Intrusões Arborescentes
8.1.7. Topologia da Enunciação
8.2. A Besta Virgem
8.2.1. Tempo e Velocidade
8.2.2. A Frequência dos Acontecimentos
8.2.3. Entre Perdição e Santidade
8.2.4. Prostituta e Paralepses
8.2.5. Os desvios de Laranjeira
8.2.6. A Novela dentro da Novela
8.2.7. Omnisciência e Alterações de Voz
8.2.8. O Discurso do Narrador
9. Outras Narrativas em Prosa
9.1. Uma Modernidade Escura e Perturbante
9.2. A Dança do Tempo
9.3. Um Emparvoecer Inteligente

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

9.4. Alheios e Próprios
10. Além da Narrativa

SEGUNDA PARTE

1. O Texto Dramático
2. A Máscara Trágico-mitraísta
2.1. Natureza, História, Poesia
2.2. Acção, Caracteres e Mitos Sacrificiais Teândricos
2.3. Saudade e Catarse
2.4. O Não-teatro
3. Grotesco e Sublime na Segunda Vinda
3.1. A Data do Texto
3.2. Duplas Relações
3.3. Fronteiras da Co-autoria
3.4. O Espectáculo Cénico
3.5. Género e Representação
3.6. Trama de Factos e suas Associações
3.7. Microleitura de Dois Quadros
3.8. Nas Dobras do Texto
4. Outro Resto

TERCEIRA PARTE

1. O Texto Didáctico
2. Formação e Contexto
2.1. Setenta, Noventa e Depois
2.2. Formas (In)Actuais do Renascentismo
3. Tematizações e Representações
3.1. Raízes Crioulas de Portugal
3.2. Teoria da Saudade
3.3. Religião e Sentido Dialógico
3.4. A Cidade como Município
3.5. Uma Semântica Gráfico-fonética
3.6. Poesia e Criação
3.7. Memória e Desejo
3.8. Lugares de Pedagogia

4. A (Des)Ordem Verbal
4.1. Do Cristo *Rojo* à Construção do Texto
4.2. Princípios de Ordenação Idiomática
4.2.1. A Palavra
4.2.2. A Frase
4.3. Orientações Externas e Internas
4.4. A Arquitectura Verbal
4.5. Intermédio
5. A Não-saudade da Saudade

Conclusão
Bibliografia Geral de Teixeira de Pascoaes
1. De Teixeira de Pascoaes
1.1. Livros e Opúsculos Publicados em Vida
1.2. Livros e Opúsculos Póstumos
1.3. Livros Inéditos
1.4. Epistolários (em livro)
1.5. Antologias
1.6. Obras Completas ou de Conjunto
1.7. Livros Traduzidos
1.8. Prefácios a Livros
1.9. Dispersos
1.10. Entrevistas
1.11. Desenhos
2. Sobre Teixeira de Pascoaes
2.1. Livros
2.2. Opúsculos
2.3. Publicações Colectivas
2.4. Trabalhos Policopiados
2.5. Dispersos
2.6. Dispersos Não-assinados
3. Vária [com referências a Pascoaes]
3.1. Livros
3.2. Dispersos
3.3. Dispersos Não-assinados
Outra Bibliografia de Interesse Geral