

PROGRAMA DOUTORAL EM FILOSOFIA
RAMO: FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Silêncio e Poesia em Teixeira de Pascoaes

Rodrigo Michell dos Santos Araujo

D

2020



Rodrigo Michell dos Santos Araujo

Silêncio e Poesia em Teixeira de Pascoaes

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Filosofia,
orientada pela Prof.^a Doutora Maria Celeste Natário
e coorientada pela Prof.^a Doutora Maria Luísa Malato

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Fevereiro

2020

Silêncio e Poesia em Teixeira de Pascoaes

Rodrigo Michell dos Santos Araujo

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Filosofia,
orientada pela Prof.^a Doutora Maria Celeste Natário
e coorientada pela Prof.^a Doutora Maria Luísa Malato

Membros do Júri

Presidente:

Professor Doutor José Francisco Preto Meirinhos – Professor Catedrático do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Vogais:

Professor Doutor Paulo Alexandre Esteves Borges – Professor Auxiliar do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Professor Doutor Manuel Cândido Medeiros Pimentel – Professor Associado do Departamento de Filosofia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Católica Portuguesa;

Professora Doutora Maria Fernanda Bernardo Alves – Professora Associada com Agregação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Professora Doutora Filomena Maria Esteves Aguiar Vasconcelos – Professora Associada do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Professora Doutora Maria Celeste Lopes Natário – Professora Auxiliar com Agregação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Professora Doutora Paula Cristina Moreira da Silva Pereira – Professora Auxiliar do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

À minha mãe, razão do meu existir.

«A minha vida é procurar-me. Chamo por mim no infinito silêncio [...]»

(Teixeira de Pascoaes, *Verbo escuro*).

«[A poesia] tem necessidade de um prelúdio de silêncio»

(Gaston Bachelard, *A intuição do instante*).

Índice

DECLARAÇÃO DE HONRA	10
AGRADECIMENTOS	11
RESUMO	13
ABSTRACT	14
RÉSUMÉ	15
INTRODUÇÃO	16
1. ESTADO DA ARTE	23
2. ESTRUTURA DA TESE	26
CAPÍTULO I – SILÊNCIO DO SUJEITO	31
1. SILÊNCIO E LINGUAGEM.....	36
1.1 <i>A linguagem do silêncio</i>	37
1.2 <i>Experiência do silêncio</i>	43
1.3 <i>Uma experiência estética do silêncio</i>	46
2. TEIXEIRA DE PASCOAES À ESCUTA DO SILÊNCIO.....	51
CAPÍTULO II – A AÇÃO DO SILÊNCIO	58
1. O SILÊNCIO E A MORTE	60
1.1 <i>A linguagem da morte, ausência da ação</i>	60
1.2 <i>O silêncio como mediação entre Morte e Vida</i>	65
2. A MORTE COM UM DUPLO EM <i>O DOIDO E A MORTE</i>	70
3. SILÊNCIO, SONHO E REALIDADE.....	80
CAPÍTULO III – SILÊNCIO E ESPAÇO	89
1. O SILÊNCIO DA NATUREZA.....	90
2. ÍNTIMIDADE COM A PAISAGEM	99
3. UMA TOPOANÁLISE DO SILÊNCIO.....	104
4. DO <i>HOMEM UNIVERSAL</i> A UM PENSAMENTO SENTIMENTAL	116
5. O SILÊNCIO DO MUNDO	119
CAPÍTULO IV – SILÊNCIO E TEMPO	125
1. HERMENÊUTICA BACHELARDIANA DO TEMPO	125
2. POÉTICA DA PROFUNDIDADE	136
3. PROFUNDIDADE PARA O ALTO	151
4. UMA RITMANÁLISE EM TEIXEIRA DE PASCOAES: O SILÊNCIO DA MÚSICA E A MÚSICA DO SILÊNCIO .	161

CAPÍTULO V – SILÊNCIO E EXISTÊNCIA	183
1. O SILÊNCIO ENTRE PASCOAES E NIETZSCHE.....	184
2. O BACILO DA EXISTÊNCIA	201
2.1 <i>A dúvida como eclipse</i>	201
2.2 <i>O esgotamento e o silêncio</i>	205
3. AS FILOSOFIAS DA EXISTÊNCIA.....	211
4. UM PENSAMENTO INTERROGATIVO.....	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	223
ÍNDICE REMISSIVO	227
ÍNDICE ONOMÁSTICO	230
BIBLIOGRAFIA.....	232
1. OBRAS DE TEIXEIRA DE PASCOAES	232
1.1 <i>Coletâneas</i>	233
1.2 <i>Jornais Consultados</i>	234
2. BIBLIOGRAFIA SOBRE TEIXEIRA DE PASCOAES.....	234
3. BIBLIOGRAFIA GERAL	239
4. DICIONÁRIOS CONSULTADOS	261
5. ARQUIVOS DE MÍDIA	262

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, fevereiro de 2020.

Rodrigo Michell dos Santos Araujo

Agradecimentos

Diante do ofício solitário e silencioso que, às vezes, acaba por se tornar uma investigação científica, abraço e agradeço aqui, como testemunho sentimental, a todos aqueles que contribuíram para a realização desta tese, com inúmeros diálogos poéticos e filosóficos. Agradecer também a todos aqueles que, direta ou indiretamente, me ajudaram nesta etapa de meu percurso acadêmico, construindo a força vital de que um estrangeiro necessita.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Natário, minha orientadora, pelos ensinamentos e pela confiança que depositou na execução deste projeto, mas sobretudo por ter me apresentado o poeta Teixeira de Pascoaes. Dos nossos inúmeros diálogos, sob forma de orientação, aprendi todas as lições. Uma verdadeira Mestreira.

À Prof.^a Dr.^a Maria Luísa Malato, pela orientação séria e competente, especialmente nas horas disponibilizadas em que entendeu as minhas falhas, mas apontou inúmeros caminhos.

Aos professores do Programa Doutoral em Filosofia pelas importantes contribuições passadas em sala de aula, e que certamente ficarão para a vida.

Ao Instituto de Filosofia que sempre me acolheu e viabilizou os seminários ministrados nesta Instituição.

Aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Letras, que todos os dias me deram suporte nas incontáveis pesquisas. Gratidão especial à Carol, por todo o carinho, uma verdadeira amiga.

Aos amigos que fiz no Porto, que já se tornaram uma família e que ficarão como presença poética em toda a minha vida. À minha querida Geise Teixeira, pelas inúmeras Viagens que fizemos, sejam elas físicas ou meta-físicas, serei eternamente grato. Ao Daniel Floquet, um verdadeiro amigo-irmão, pelo apoio e pelo carinho, serei sempre grato por toda a sua amizade e sabedoria. À Ivana Schneider, pela enorme força que me deu, até nas horas más. À Elizângela Gonçalves, um rio que desaguou em minha vida, me

completando e me decifrando, te abraçarei sempre. À Lizi, por todo o amor e afeto emprestados em minhas inúmeras idas a Coimbra, me ensinando muito sobre a vida. E ao querido Bruno Viana, pelas tantas partilhas sentimentais e pelo verdadeiro laço de união que criamos. Outros amigos-irmãos que fiz e devo abraçar e agradecer, são eles: Sara Silva, Dalila Teixeira, Sérgio de A., Pedro Borges, Daniel Moreira. Gratidão sempre.

Aos meus amigos do Brasil, que confiaram em mim, mesmo com a minha ausência em todos estes anos. À Prof.^a Dr.^a Fernanda Bezerra, que disponibilizou tempo e amor para me ajudar com o projeto de tese, sem você eu não teria alcançado tantos voos, uma viva gratidão. À Jamilly Vilela, que sempre acreditou em mim, em mais de dez anos de amizade, um reconhecimento que levo para toda a vida. À Raquel Lima, minha “mana”, uma eterna gratidão e devoção pelo seu amor de todas as cinzas das horas. À Ive, meu porto seguro traduzido em forma de Pessoa. À Antonielle e ao Márcio, que são, para mim, o lado mais quente de meu Ser. À Prof.^a Antonia Nunes, minha Mestra, que me ensinou as melhores lições de Poesia que um aluno poderia ter.

Ao Bernardo Pinhal, meu companheiro, por todos os dias em que me ensinou, mas também me compreendeu, nas tantas horas de presença e ausência, serei eternamente grato por sua paixão e devoção.

À minha família, que deposita em mim confiança e amor. Especial agradecimento à minha irmã, um verdadeiro pilar que alicerça a minha vida, serei sempre grato pela sua paixão incondicional que ecoa nas cordas do Tempo. Aos meus queridos primos, Heverton, Rose Ramone, Shirley, tríplexes representações do Amor. A todos os meus tios e tias, amo vocês.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela Bolsa de n.º 99999.001465/2015-05, concedida em todo o período no Exterior, sem a qual não seria possível a realização desta investigação.

Abraço e agradeço *sempre*.

Resumo

A presente tese se propõe a investigar o tema do silêncio na obra de Teixeira de Pascoaes. Por se tratar de um autor que, durante toda a sua atividade literária, encontrou no silêncio uma interlocução, nosso objetivo principal é o de analisar todas as manifestações do silêncio, a partir de um estudo hermenêutico que pretende evidenciar seu caráter dialético e criativo. A partir de uma abordagem interseccional entre a Filosofia e a Literatura, estreitando diálogos com o pensamento filosófico de autores como Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty, defenderemos o silêncio como um caminho, que é comunhão do autor com o mundo, com a vida e com o Ser. Toda a obra do autor foi considerada, em especial a obra poética, por defendermos que é aí que o poeta do Marão melhor exprime o quão incontornável é a dimensão do silêncio. Com este estudo, queremos não apenas explorar este tema ainda não abordado pela crítica do autor, mas sobretudo fundamentar a ideia da consideração do silêncio como condição para uma maior aproximação ao pensamento e obra do «poeta-pensador», que um dia escreveu ser o silêncio a inspiração que *fazia vibrar a sua lira*.

Palavras-chave: Teixeira de Pascoaes; Silêncio; Poesia; Filosofia; Pensamento.

Abstract

The theme of Silence, in the work of Teixeira de Pascoaes, is the topic investigated in this thesis. Throughout his literary career, Pascoaes found interlocution in silence – our main objective is to analyse all of its manifestations, as well as dialectical and creative character. We will present Silence as the communion between the author and the world, his life and his Being, through intersection of the philosophies and literature of others such as Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, Martin Heidegger, and Maurice Merleau-Ponty. All of the author's work, with special attention to his poetry, was considered, with the argument that it's in this body of work that the poet of Marão best expresses how unavoidable this dimension of silence is. With this study, we want to not only explore this theme, not yet addressed by the critics - but to, above all, sustain the idea of silence as a basis for the work of the 'poet-thinker', who once wrote that silence was the inspiration that made his lyre vibrate.

Keywords: Teixeira de Pascoaes; Silence; Poetry; Philosophy; Thought.

Résumé

Cette thèse propose d'examiner le thème du silence dans l'œuvre de Teixeira de Pascoaes. En tant qu'auteur qui, tout au long de son activité littéraire, a trouvé dans le silence une interlocution, notre objectif principal est d'analyser toutes les manifestations du silence, à partir d'une étude herméneutique visant à mettre en valeur son caractère dialectique et créatif. Du rapport intersectionnel entre la philosophie et la littérature, en approchant les dialogues avec la pensée philosophique d'auteurs tels que Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, Martin Heidegger et Maurice Merleau-Ponty, nous défendrons le silence en tant que voie, qui est la communion avec le monde, la vie et l'être. Tout l'œuvre de l'auteur a été considéré, en particulier celui de la poésie, car nous affirmons que c'est là que le poète de Marão exprime le mieux l'inévitable dimension du silence. Avec cette étude, nous voulons non seulement explorer ce thème qui n'a pas encore été abordé par la critique de l'auteur, mais surtout fonder l'idée de la considération du silence comme condition préalable pour une approche plus proche de la pensée et de l'œuvre du « penseur poète », qui avait autrefois écrit que le silence était l'inspiration qui a fait vibrer sa lyre.

Mots-clés: Teixeira de Pascoaes; Silence; Poésie; Philosophie; Pensée.

INTRODUÇÃO

«Sou nada, e quero ser!
Eu quero, enfim, viver
A vida universal e misteriosa.
Interrogo o silêncio e a noite rumorosa
De medos e segredos»
(Teixeira de Pascoaes, *Elegia da
Solidão*).

Teixeira de Pascoaes foi um autor que experimentou tanto o verso quanto a prosa, bem como diferentes gêneros híbridos – poesia em prosa, prosa filosófica, novela, biografia. A sua produção começa em finais do século XIX¹ e vai até a década de 50 do século XX, não contando nós aqui as edições póstumas. Na Revista *A Águia*, criada em 1910, e por ele dirigida entre 1912 e 1921, Pascoaes expôs ainda o seu pensamento² em dispersos, tornando-se um representante do movimento intitulado *Renascença Portuguesa*, junto de alguns intelectuais tão diversos como Leonardo Coimbra, Raul Proença e Jaime Cortesão. É certo que o momento cultural de início do século XX em Portugal era mais de «reação» à doutrina positivista³ que perfilou o pensamento português no século XIX. Leonardo Coimbra foi um espiritualista, inserido num contexto antropológico que, desde cedo, circunscreveu uma preocupação de natureza social e política. Raul Proença, um idealista num mundo real. E Jaime Cortesão, um universalista

¹ *Embriões*, que veio à luz em 1895, foi seu livro de estreia, ainda que Pascoaes tenha apagado esta publicação de juventude de sua bibliografia, contando *Sempre* (1898) como sua primeira e verdadeira obra.

² Convém notar que nosso autor está inserido em um momento que já se discutia sobre a importância e a validade de se instituir um pensamento filosófico em Portugal, nomeadamente uma «Filosofia em Portugal», mesmo que, ao redor de Pascoaes, estivessem inclusos pensadores que se dedicaram a tal tarefa, mas, como aponta Pedro Calafate, ainda com «uma formação vincadamente oitocentista» (CALAFATE, 2000, p. 11).

³ Nas palavras de António Braz Teixeira, já desde finais do século XIX, nomes como Amorim Viana, Sampaio Bruno e Antero de Quental buscaram «a legitimidade e a necessidade de uma resposta metafísica e filosófica às interrogações fundamentais e perenes sobre o homem, o mundo, a vida, a sociedade e a transcendência, que o positivismo procurava iludir ou remeter para o obscuro domínio [...]» (TEIXEIRA, 2008, p. 131).

franciscano, figura representativa do chamado «Grupo da Biblioteca» (quando dirigiu a Biblioteca Nacional de Lisboa entre 1919 e 1927), responsável por uma série de reflexões sobre a situação portuguesa a seguir a implantação da República⁴.

Após a publicação de *Sempre*, temos um *corpus* literário consideravelmente denso, que abrange o primeiro decênio do século XX, inteiramente dedicado à poesia, e o decênio seguinte, alternando entre prosa e poesia, regularmente entremeadado com considerações críticas. Vale ressaltar que não há um abandono da crítica. Por mais que Pascoaes experimente modos como o lírico, o narrativo ou o dramático (este por vezes em parceria com Raul Brandão), não deixa de lado a reflexão filosófica. Mesmo dedicando-se à publicação de obras em prosa, a partir de 1912, não há qualquer abandono da poesia, como destaca a própria irmã do poeta, Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos, em *Olhando para trás vejo Pascoaes*:

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. O que ele sentia com certeza era a necessidade íntegra de expandir todos os pensamentos que viviam no âmago do seu espírito (VASCONCELLOS, 1996, p. 52).

Suas obras mais conhecidas são de poesia: *Sempre*, *Terra proibida*, *Para a luz*, *Vida etérea*, *As sombras*, *Senhora da noite*, *Regresso ao Paraíso*, *Marânus*, *Cantos indecisos*, *Cânticos* e *O Pobre Tolo*, além de *Marânus* e *Regresso ao Paraíso*, os dois grandes poemas de Pascoaes publicados respectivamente em 1911 e 1912. Mas às «epopeias elegíacas» que melhor sintetizam este decênio somam-se ainda duas prosas filosóficas de grande peso: *O bailado*, de 1921, e *O Homem Universal*, de 1937, além das «biografias romanceadas» *São Paulo*, *São Jerónimo e a trovoada*, *Napoleão*, *Camilo Castelo Branco o Penitente* e *Santo Agostinho*, para não falar da sua polémica *A arte de ser português*.

Desde cedo Pascoaes se mostrou um autor inquieto, mas podemos acompanhar tal inquietação de duas maneiras. Primeiro, pelo incessante trabalho de reescrita de seus poemas, desde a publicação do elegíaco *Regresso ao Paraíso*, em 1912. Por vezes deixamos mais concisos, e de tal maneira que o poema reescrito se configura um novo poema.

⁴ Neste contexto, por exemplo, surge a Revista *Seara Nova* que, nas palavras de David Ferreira, teve um objetivo «predominantemente político» (FERREIRA, 1971, p. 8).

Depois pela ênfase que o autor dá a alguns temas que irão perfilar toda a sua obra: a angústia, a comunicação (seja amorosa, com Deus ou com o Outro), a melancolia, a incomunicabilidade do invisível e do inaudível, além de personificar com maestria figuras, imagens presentes em quase todos os seus versos, como as sombras, as lágrimas, a névoa, a noite, nas figuras da Morte, do Medo, da Alma.

Na obra multifacetada de Teixeira de Pascoaes, nossa investigação centrar-se-á no silêncio em suas diversas manifestações, sobretudo porque este tema nos parece ser o fio que une todos os outros, da angústia à melancolia, da melancolia à fraternidade, da fraternidade à incomunicabilidade, da incomunicabilidade à comunicação. Cremos que o que mais irá fascinar a sua lira é decerto o silêncio. O silêncio é como a melodia do seu ritmo, dos seus temas. Em tudo Pascoaes encontrará o silêncio: silêncio do espaço, da noite, do ser, da obra literária; o silêncio da dor, da morte, da comunicação, do infinito, de Deus; o silêncio das origens e até mesmo o silêncio das sombras. «Tudo é silêncio imóvel» (PASCOAES, 1925a, p. 69), dirá no poema «Eleonor», de *Cânticos*. Mas se em tudo há o silêncio, Pascoaes não apenas constrói um diálogo com este que será seu grande interlocutor, mas passa a interrogá-lo.

Esta tese procurará demonstrar esta intuição de que tudo é silêncio. É no silêncio que Pascoaes encontra a inspiração de seu cantar poético, até porque esse silêncio nos leva a questionar com outros olhos a importância da saudade, centro quase único de interesse da crítica pascoaesiana⁵. No antológico poema «Quinta da paz», de *Sempre* (1997), encontramos já os versos que deixam claro a importância do silêncio que atravessará a sua obra: «É ele que me inspira» (PASCOAES, 1997, p. 168).

Será ainda o próprio Pascoaes que irá conferir ao silêncio um acento filosófico. Na verdade, tomado o silêncio enquanto problema investigativo, ele pode operar uma articulação entre Filosofia e Literatura, de maneira que ambas se interseccionem, axialmente, sem nenhum tipo de hierarquização, resultando a sua obra de um âmago poético-filosófico. Ao fazer do silêncio um elemento interrogativo – muito mais que um

⁵ Vale destacar a obra *Teixeira de Pascoaes: saudade, física e metafísica* (2011), de Maria Celeste Natário, submetida às Provas de Agregação da autora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Podemos ainda elencar outras citações clássicas que sublinham a importância do tema da Saudade em Teixeira de Pascoaes, de José Marinho (2005); António Cândido Franco (2014); Jacinto do Prado Coelho (1999); Afonso Botelho (1997) e Fernando Guimarães (1988).

simples elemento literário, temático ou metafórico –, Pascoaes encontra nele um núcleo ontológico. Elementos como o «vago», o «indefinido», o «distanciamento de si», o «esboço», estarão presentes em quase toda a sua obra. É a partir desta tonalidade existencial que a questão do silêncio se torna importante em Pascoaes por configurar uma procura de elo ou familiaridade com o mundo apenas possível com o silêncio. Por «distanciamento de si», aqui, não entendemos afastamento, recusa ou recolha, mas justamente o contrário: encontro, ou busca de um encontro com o mundo, e assim pensamos ser mais fiéis à intenção de Pascoaes.

Na intersecção entre a Literatura e a Filosofia, o silêncio efetiva-se como objeto de interesse de muitos campos disciplinares, e por isso é um ponto de vista transdisciplinar e plurifuncional. Apesar de comumente o silêncio designar mudez ou ausência (da palavra ou do som), ele é constitutivo da linguagem e por isso tem sido abordado pelo seu interesse filosófico, literário, retórico, sociológico, psicanalítico, religioso, historiográfico, antropológico. No caso da Filosofia, apesar da pouca atenção que lhe deram os gregos da Antiguidade, o tema do silêncio foi tomando cada vez mais lugar na história do pensamento ocidental, desde logo pela sua importância no cristianismo, sobretudo na sua mística, alargando depois o seu domínio à hermenêutica e à filosofia da linguagem, por exemplo. Na literatura, muitos foram os poetas e escritores que mergulharam no silêncio da página em branco e fizeram desse silêncio primordial a base da linguagem.

O primeiro desafio, todavia, é a inaudibilidade do tema, filosófico ou literário. Se há um numeroso *corpus* crítico acerca daquilo a que o silêncio aparentemente se opõe, isto é, à palavra, à voz, ao ruído, isto nos mostra que uma abordagem do silêncio não pode escapar a uma relação que lhe é inerente, a saber, o binômio silêncio/linguagem.

Há certamente diversas formas e caminhos para ler e interpretar o mundo. Mas no que diz respeito ao binômio silêncio/linguagem, podemos dizer, e não haverá estranhamento nisto, que o mundo é marcado por aquilo a que a filosofia contemporânea, na expressão de Jacques Derrida⁶, chama de *fano-logocentrismo*, quer dizer, um império

⁶ Em Derrida, *logocentrismo* e *fonocentrismo* estão intimamente relacionados com o pensamento ocidental, desde logo, o grego. A desconstrução, aqui, funciona como uma desmontagem a primazia linguística, o que não quer dizer que sua obra se reduza a um linguisticismo, como explica o próprio Derrida em entrevista a

do *logos* somente enquanto palavra. Por *logos* (λόγος) habitualmente se traduz: palavra, verbo, pensamento, razão. Nas traduções dos fragmentos de Heráclito, por exemplo, costuma-se manter o termo grego, pela sua complexidade de interpretação ao longo dos tempos. É que, embora alguns optem por traduzir o *logos* como um «discurso» (*discours*), como faz Heinz Wismann e Jean Bollack (1972, p. 59), um «Verbo» (*Verbe*), na tradução de Yves Battistini (1955, p. 25), outros veem já nele um «saber» (*Savoir*), como traduz Gérard Legrand (1987, p. 91), uma «explicação» (*account*), na tradução de Charles H. Kahn (2009, p. 29). *Logos* incluiria, assim, o sentido oculto: «Como o oráculo que fala sem dizer isto ou aquilo, o Logos transmite-nos o Sentido, competindo-nos decifrá-lo na medida das nossas forças» (BRUN, 1968, p. 43). Trágico por excelência, o legado de Heráclito não é só o puro *devoir*, mas também o «verbo transcendente» que ele reivindica, e nisto Abel Jeannière concorda com Jean Brun ao dizer que «le logos est le tout, mais le tout est l'Un qui transcende le cosmos, imanente, et parce qu'immanent, transcendant» (JEANNIÈRE, 1959, p. 55).

A Filosofia tem sobre o assunto refletido talvez tanto quanto a Literatura. São tidas como clássicas as investigações de Max Picard, em *Le monde du silence*, que percorre um viés ontológico do silêncio, defendendo a tese de que a palavra «vient du silence et y retourne» (PICARD, 1954, p. 25). Quatro décadas depois, David Le Breton continua o trabalho crítico de Picard para buscar a «modalidade de sentido» do silêncio (LE BRETON, 1999, p. 143). Somam-se aos trabalhos de Picard e Le Breton autores como Jaworski (1997), com um interesse mais interdisciplinar do silêncio, e Dauenhauer (1980), que dialoga com Picard no horizonte do ontológico, além de Pierre van den Heuvel (1984), que procura uma tipologia do silêncio. Com estes autores, podemos pensar o silêncio não como simples vazio, uma ausência de significado e significante, uma vez que cada cultura percebe e lida com o silêncio de maneiras diferentes, mas sempre como algo carregado de sentido, que é omissão, mas também é ação.

Maurizio Ferraris: «Quando comecei a usar a palavra “logocentrismo” e a fazer deste um tema da desconstrução, não pensava no *logos* em si, mas antes – dada a época em que escrevia – no centrismo, na centralidade da linguagem em geral e do discurso, no estruturalismo. Em seguida o seu alcance alargou-se para designar não a autoridade ou o privilégio do *logos* em si, mas de uma certa interpretação do *logos*. Deste ponto de vista, o logocentrismo é uma coisa muito ocidental, na medida em que há um certo fonocentrismo praticamente em toda a escrita e sobretudo em toda a relação, em toda a interpretação da relação entre palavra e escrita: em toda a escrita em geral» (DERRIDA; FERRARIS, 2006, p. 130).

Seguindo a linha de pensamento de Picard, o silêncio pode carregar tanto um efeito negativo quanto positivo. Quanto ao primeiro, em uma dimensão histórica, política ou social, o silêncio pode corporizar a opressão, o silenciamento, ou a impossibilidade de falar. É o que podemos chamar de um «silêncio-dor». Na poesia posterior à II Guerra Mundial, de Celan por exemplo, este silêncio é frequentemente negativo, pois estreita-se com as experiências do traumático. Já sobre o efeito positivo, de caráter mais amplo que o primeiro, o silêncio tanto se liga aos estudos da linguagem (silêncio como forma de comunicação, o não-dito carregado de significado etc.) como também pode assumir um caráter metafórico, ou, ainda ser lido no horizonte estético. Dizemos «mais amplo» por, nesta linha de investigação, competirem (até a sua fusão) as dimensões estética, hermenêutica, retórica, e também cultural – uma vez que as culturas percebem e lidam com o silêncio de maneiras diferentes e com diferentes estratégias.

Algumas investigações voltadas para o recente fenômeno sonoro das sociedades globais demarcam um urgente e necessário apelo ao silêncio frente à «hegemonia» do ruído. É o caso da obra de Robert Sarah e Nicolas Diat, *La force du silence contre la dictature du bruit* (2016), em que, frente à ditadura da sonoridade, se reflete uma necessidade do silêncio, como uma espécie de refúgio. Teixeira de Pascoaes refere amiúde também este caráter inaudível. Podíamos desde logo percebê-lo no pseudônimo, ao acrescentar Pascoaes ao seu nome. Não é o poeta do urbano, cosmopolita, sociável. Biograficamente, aproxima-se do ermita.

Se a nossa investigação analisa as diversas manifestações do silêncio na obra de Teixeira de Pascoaes, o nosso objetivo é o de investigar a problemática do silêncio como aglutinadora da Filosofia e da Literatura. Optamos por «problemática», pois acreditamos que é nela que o silêncio, em Pascoaes, é equacionado. Para isso, será necessário aceitar a possibilidade de um *espaço de entremeio* entre o filosófico e o poético. Vale ressaltar que muitos filósofos se interessaram pelo poético, refletindo sobre a sua forma e o seu conteúdo. Também muitos poetas se valeram de temas filosóficos tidos como clássicos, como o Ser, a existência, a finitude etc. De parentesco antigo, a relação entre estes dois campos disciplinares nunca foi harmoniosa, remetendo à filosofia platônica a instauração de uma tensão, querela que se perpetuará por muitos decênios. Mas se atualmente é

possível falar de inter/transdisciplinaridade, não faz sentido submeter a Literatura e a Filosofia a um legado disciplinar, sem espaços de intersecção.

Deste modo, temos de realçar que nossa investigação se situa nesse espaço interseccional entre o filosófico e o poético. No caso dos estudos literários, a crítica sempre contornou o dogmatismo para melhor refletir sobre a obra literária em diálogo com outras áreas do conhecimento, sendo possível falar da relação da literatura com a sociedade, com a filosofia, com a psicologia. A obra literária é um organismo vivo, ou, como afirma Antonio Candido, compõe um «sistema vivo de obras» (CANDIDO, 2000, p. 74). Para nós, as considerações feitas pelo crítico brasileiro Benedito Nunes sobre a relação entre Poesia e Filosofia têm importância. Nunes propõe uma *relação transaccional* entre ambas (NUNES, 2010, p. 13), utilizando até imagens que beiram o erótico, para propor um diálogo harmonioso, não sendo necessário que uma se sobreponha à outra. O diálogo que propomos entre a Poesia e a Filosofia em Teixeira de Pascoaes, a partir do tema do silêncio, se dá sobretudo numa semelhante tentativa de «aproximação compreensiva» (NUNES, 1993, p. 82). Na obra de Pascoaes, o diálogo se estabelece porque é o pensamento que as liga. O que faz deste local de entremeio uma morada acolhedora – para recuperarmos uma imagem utilizada pelo filósofo Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* – é precisamente a possibilidade de ler Pascoaes como «poeta-pensador», diferentemente de críticos que preferem o termo «poeta-filósofo», pois acreditamos que, segundo as considerações de Benedito Nunes, a harmônica confluência entre o poético e o filosófico, sem qualquer hierarquização, faz de Pascoaes poeta e pensador. Jorge Coutinho, na sua tese de doutoramento *O pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico* (1994, p. 34), parte deste sintagma plural. Também António Dias de Magalhães, em «O poeta-filósofo Teixeira de Pascoaes», publicado na *Revista Portuguesa de Filosofia* (1960, pp. 174-184), ou António Braz Teixeira⁷ e Paulo Ferreira da Cunha, em um texto sobre a reação antipositivista em Portugal no início do século XX, tratam Pascoaes como «poeta-filósofo» (TEIXEIRA; CUNHA, 2000, p. 14). Neste sentido, acompanhamos também autores como Maria

⁷ Em outros textos de António Braz Teixeira, nomeadamente «Em torno da metafísica da saudade de Teixeira de Pascoaes» (2004), se encontra a expressão «poeta-filósofo», tomada a partir da visão metafísica da saudade no Poeta (TEIXEIRA, 2004, pp. 18-19).

Celeste Natário, que tratam do «poeta/pensador» (NATÁRIO, 2007, p. 103) que é Teixeira de Pascoaes, onde o filosófico *acontece* no poético; ou Paulo Borges, que trata, em toda a sua investigação, do «visionário poeta e pensador do Marão» (BORGES, 2008, p. 47). De fato, a nossa abordagem do tema do silêncio, em Pascoaes, só será legível graças a essa *reunião integradora*⁸ entre Poesia e Filosofia.

1. Estado da arte

Muitos filósofos demonstraram interesse pelo tema do silêncio, refletindo sobre ele de maneira direta ou indiretamente. As reflexões filosóficas, em sua maioria, estão inseridas no âmbito da linguagem, como pode ser exemplificado pelo pensamento filosófico de Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Martin Heidegger e Friedrich Nietzsche. Neles obviamente buscaremos averiguar o lugar do silêncio, para estabelecermos um diálogo harmonioso com o pensamento poético-filosófico de Teixeira de Pascoaes.

Quando consultada a fortuna crítica de Teixeira de Pascoaes, especialmente nos pesquisadores mais consagrados, nota-se a carência e urgência de uma investigação sobre o tema do «silêncio». Ainda que não medite com a devida atenção sobre o tema do silêncio, o consagrado crítico de Pascoaes, Jacinto do Prado Coelho, vê no silêncio «o grande verso de Pascoaes» (COELHO, 1999, p. 68). Também António Cândido Franco dirá que é a saudade, grande tema consagrado pela crítica pascoaesiana, a «indeterminação ontológica entre [...] o silêncio e a palavra» (FRANCO, 2014, p. 286). Ainda na obra *Estética da saudade em Teixeira de Pascoaes*, de Maria das Graças Moreira de Sá, o silêncio é visto como uma *imagem da saudade*, figurando secundariamente ao lado de outros elementos (como a névoa, a distância, a alma etc.) que «sugerem a ideia de harmonia, de unidade, de homogeneidade» (SÁ, 1992, p. 133).

Localizamos quatro teses de doutoramento sobre Teixeira de Pascoaes em que o tema do silêncio é abordado, mas sempre de maneira secundária. A primeira, de Ana da

⁸ Apropriamo-nos da imagem da ponte, utilizada por Martin Heidegger na conferência «Construir, habitar, pensar», que parece ligar os opostos, na tentativa de «ultrapassar o que lhes é habitual e desafortunado» (HEIDEGGER, 2010, p. 132).

Conceição Figueiredo Martins, intitulada *Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra: Confluências*, defendida em 2016 na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – onde o silêncio é visto sob o aspecto biográfico de um autor recolhido na vida campestre. A segunda, de Roberta Almeida Prado de Figueiredo Ferraz, intitulada *Teixeira de Pascoaes revisitado: um ensaio sobre literatura e ausência*, defendida em 2016 na Universidade de São Paulo, Brasil – alinha-se também a abordagem do silêncio ligada ao silêncio da terra, como se observa já no primeiro capítulo da tese. A terceira, de Jorge Coutinho, intitulada *O pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*, de 1994, defendida na Universidade Católica Portuguesa, onde o silêncio está ligado ao conceito de Origem e ao Verbo originário⁹. A quarta, por fim, de Paulo Borges, intitulada *Princípio e manifestação: metafísica e teologia da origem em Teixeira de Pascoaes*, defendida em 2000 na Universidade de Lisboa. Ao analisar *O Homem Universal*, de Pascoaes, Paulo Borges dedica-se, sem ser exaustivo, ao silêncio enquanto «*substratum*» da música e da sonoridade¹⁰.

No entanto, não há trabalhos monográficos sobre o silêncio em Teixeira de Pascoaes. De maneira geral, também poucas dissertações existem sobre o tema do silêncio na literatura portuguesa. Encontramos quatro de maior fôlego. A primeira, de Jorge Manuel Costa Lopes, *As vozes do silêncio: as marginalia de Vergílio Ferreira nos livros de Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Eduardo Lourenço*, tese de doutoramento defendida em 2017 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A segunda, de Vasco André Ribeiro de Vasconcelos, *À sombra do som da morte: a poética da escuta e do silêncio em Raúl Brandão e Rui Nunes*, tese de doutoramento defendida em 2017 também na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A terceira, de Isabel Cristina Rodrigues, *A palavra submersa: silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira*, defendida em 2006 na Universidade de Aveiro. A quarta, de Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes Mergulhão, *Vozes e silêncio: a poética do (Des)encontro na literatura para jovens em Portugal*, tese de doutoramento sobre o silêncio na literatura infanto-juvenil portuguesa defendida em 2008 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A elas

⁹ Cf. COUTINHO, 1994, p. 177.

¹⁰ Cf. BORGES, 2008, p. 448.

somamos alguns artigos científicos que nos parecem ser de grande relevância para o tema do silêncio: de Maria Luísa Malato, «Manuel Maria Barbosa du Bocage. Do Silêncio à Música» (2006) e «Retórica do silêncio na literatura setecentista» (2003); e de Ida Alves, «Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90» (2003).

Também não encontramos artigos sobre o silêncio como questão nuclear em Teixeira de Pascoaes. E todavia, a definição de uma investigação voltada para o tema do silêncio em Pascoaes justifica-se tanto pela ausência de estudos sistemáticos sobre esta questão, como pelo que em nosso entender nos parece ser a centralidade filosófica na obra e no pensamento do autor, que é «condição *sine qua non*» e «abertura» metodológica para uma poesia de grande coloração existencial. Inserido na rara articulação entre Filosofia e Literatura¹¹, o tema do silêncio é nuclear em sua obra, condição necessária para a edificação de sua obra e de seu cantar poético. Devemos talvez deixar claro que não é do nosso interesse reduzir o poeta a um «pensador», como parece afirmar Jorge Coutinho na sua tese de doutoramento sobre Pascoaes, *O pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*, ao considerar o pensador superior ao artista: «artista e pensador, na qual, a nosso ver, este investiu mais do que aquele» (COUTINHO, 1994, p. 29). Concordar com esta afirmação de Coutinho seria ler a obra poética de Pascoaes de maneira hierarquizada, pondo uma (a filosofia) acima da outra (a poesia), obtendo resultados frágeis, sem intersecções. Também não nos parece certo reduzir o pensador Teixeira de Pascoaes ao poeta. Parecem ir no sentido em que a Poesia deve excluir a Filosofia. Nosso estudo situa-se justamente em um espaço interseccional já vislumbrado por Manuel Cândido Pimentel, crítico de Teixeira de Pascoaes, que vê na obra do poeta amarantino um «um manancial temático perene», daí constituindo «um importante veio filosofante da obra reflexiva» (PIMENTEL, 2004, p. 151).

¹¹ Além das teses de doutoramento de Paulo Borges e Jorge Coutinho, somam-se as seguintes teses inscritas, como a nossa, numa articulação entre Filosofia e Literatura em Teixeira de Pascoaes: (i) dissertação de Mestrado de Maria Clara Tavares, «A origem e a dialéctica da “dinâmica existencial” em Teixeira de Pascoaes», defendida em 2012, que propõe um debate em torno da Ética na obra do poeta português; (ii) tese de Doutoramento de Dirk-Michael Hennrich, «Europa: paisagem e pensamento. Um excuro sobre Teixeira de Pascoaes, Friedrich Hölderlin, José Marinho e Martin Heidegger», defendida em 2014, que, embora aproxime os laços entre Pascoaes e Heidegger, leva o debate para o campo da filosofia da natureza. Para nós, o despertar para o autor do *Marão* deu-se a partir de dois trabalhos investigativos de Maria Celeste Lopes Natário: «Entre filosofia e cultura: percursos pelo pensamento filosófico-poético português nos séculos XIX e XX» (2007) e «Teixeira de Pascoaes: saúde, física e metafísica» (2011).

Nossa abordagem hermenêutica do silêncio em Teixeira de Pascoaes centra-se fundamentalmente na hipótese de o silêncio ser um elemento articulador da figura do Poeta com o espaço, com o tempo e com a existência. Partimos inicialmente de uma apreensão do silêncio, nas suas diversas manifestações na obra de Pascoaes, como linguagem e como produção de sentido. Por uma questão metodológica, centrar-nos-emos nas suas obras de poesia, pois iremos argumentar que é na poesia que o autor amarantino melhor irá expressar o silêncio. Contudo, mesmo sem deixar de lado as obras em prosa, daremos ênfase, no decorrer de nossa investigação, às obras *O Doido e a Morte* e *O Pobre Tolo*, que mais explicitamente nos auxiliarão a constituir o pensamento poético-filosófico de Teixeira de Pascoaes mediante a temática do silêncio. Com isso, nossa investigação buscará identificar uma «intimidade» ou coesão nas estruturas estabelecidas pelo silêncio em nosso autor¹².

2. Estrutura da tese

O ponto de partida da nossa investigação sobre o silêncio em Teixeira de Pascoaes é o de ler, na sua obra, o silêncio que diz respeito à personagem literária. Por isso, será necessário, entretanto, definir o que entendemos por «personagem». Com base em tipologias utilizadas por Gérard Genette, lemos esta «personagem» como sujeito de um discurso na primeira pessoa. Com efeito, considerando o conceito de «narrador autodiegético», empregado por Gérard Genette, em *Figures III*, e aplicando-o à poesia de Teixeira de Pascoaes, não faz sentido separar narrador de personagem principal. Trata-se de um sujeito «lírico», cuja dimensão se funda num «Eu».

No primeiro capítulo, intitulado «Silêncio do sujeito», a nossa tarefa será a de investigar a presença do silêncio nos discursos de um sujeito. Tomaremos a linguagem pascoaesiana como um modo de expressão deste sujeito e como aquilo que modula, dá forma às palavras. Entendemos o silêncio como algo exterior e interior, aqui tratando de uma «dialética do silêncio», que vai ao encontro do pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty acerca do silêncio. Merleau-Ponty muito se interessou pela

¹² A questão da intimidade, especialmente a partir da ótica de Gaston Bachelard, pode ser igualmente vista na tese de doutoramento de Roberta Almeida Prado de Figueiredo Ferraz (2016, p. 85), bem como em António Cândido Franco (2014, pp. 51; 261).

linguagem, fazendo deste tema um dos principais alicerces de sua obra, além de ter sido um filósofo que construiu uma intersecção entre a filosofia, a literatura e a arte, interessando-se particularmente pela figura do pintor e do escritor. A partir da filosofia interrogativa de Merleau-Ponty, podemos observar como o silêncio inaugura a fala, ligando assim o filósofo e o artista à experiência do ser e do silêncio. A partir da noção de experiência e percepção buscaremos investigar em Teixeira de Pascoaes a existência de uma correspondência entre interior e exterior para uma dialética do silêncio. Ler Pascoaes com (ou através de) Merleau-Ponty, em alguns aspectos, tem, para nós, a vantagem de tratar a linguagem poética como linguagem, antes do mais, e como linguagem percebida na obra de Teixeira de Pascoaes, em uma dimensão filosófica.

Este capítulo inicial nos conduzirá para uma segunda fase, centralizada agora na ação do silêncio. O capítulo «A ação do silêncio» dedica-se à potência interventiva do silêncio. Em várias obras de Pascoaes, como *O Doido e a Morte*, *Marânus* e *O Pobre Tolo*, mas também em outros textos, demonstraremos que o silêncio tem um poder ativo e criativo, possibilitando o sonho, o projeto da ação e a metamorfose de seres imaginados. Um sonho onírico-poético, de maneira que nos parece próximo ao que Bachelard entendeu como *devaneio poético*. Com efeito, o silêncio funciona, na obra de Pascoaes, como uma abertura para as várias atividades criadoras (de duplos e de mundos). Criações importantes ao longo de toda a sua obra, pois serão decisivas para a articulação do sujeito com o espaço e com o tempo. Buscaremos um diálogo não apenas com o pensamento bachelardiano, como também o de Léon Daudet e Ludwig Binswanger, Otto Rank, Clément Rosset etc. Entendamo-nos: não é nosso propósito demonstrar que Teixeira de Pascoaes foi influenciado por estes ou outros filósofos – cronologicamente seria impossível. Mas demonstrar que o seu pensamento não exclui o diálogo com outros pensadores, ainda que esse diálogo não seja o da influência explícita. Trata-se antes de aprender a ver em Pascoaes uma *coincidentia oppositorum*. Naquilo que entendemos por «pensamento onírico-poético», o que está em causa é a resolução, pela via do silêncio, de uma «tensão» entre os opostos, como por exemplo, Vida/Morte, sonho/realidade. A obra poético-filosófica de Pascoaes não expressa oposição, como observou Eduardo Lourenço: «Em Pascoaes os contrários não se opõem e a contradição não exige múltiplos eus para

suportar inconciliáveis visões do universo. *Tudo é uma só realidade [...]*» (LOURENÇO, 2016, p. 342, grifo nosso). Também António Cândido Franco aborda esta não-oposição em Teixeira de Pascoaes, mas pela via da saudade, ou melhor, lendo-a como uma modulação nas «transformações» da saudade, pois, para este autor, é a saudade que permite uma «plenitude absoluta mas paradoxal da re-união dos seres na poesia de Teixeira de Pascoaes» (FRANCO, 1994, p. 50). Assim somos nós levados a ler o silêncio, em Pascoaes, nunca como oposição à ação, mas sempre *íntima aproximação*.

O terceiro capítulo intitula-se «Silêncio e espaço» e dedica-se à relação espacial estabelecida pelo silêncio, bem como à relação do sujeito com o espaço numa dimensão utópica, sem lugar. Trataremos do silêncio lido no espaço, portanto, da relação do ser com o espaço, no âmbito do «silêncio deste mundo» (PASCOAES, 1997, p. 288), e da espacialidade do silêncio. Interessar-nos-emos pela relação de intimidade que o sujeito lírico estabelece com a paisagem a partir do silêncio, o que nos possibilitará propor uma «topoanálise do silêncio» em Pascoaes, até porque o próprio autor nos deixou pistas para valorizar o seu «*pensamento sentimental*» (PASCOAES, 1937, p. 23, grifo do autor). Para ler tal relação, o pensamento filosófico de Gaston Bachelard nos será útil, até porque ele nos leva a revisitar a recente «ecocrítica» – «the study of the relationship between literature and the physical environment», segundo Cheryll Glotfelty, na introdução de *The Ecocriticism reader* (1996, p. 18). Afinal, como diz ainda Willian Howarth, «we know nature through images and words [...]. Ecology leads us to recognize that life speaks, communing through encoded streams of information that have direction and purpose» (HOWARTH, 1996, p. 77), sendo a literatura a atividade da linguagem que mais aguça a percepção filosófica do espaço. Na perspectiva da ecocrítica, Teixeira de Pascoaes, um poeta da paisagem, seria um autor interessante para os investigadores, porque reflete sobre esta tensão (tão sublinhada pela ecocrítica) entre a paisagem exterior e a paisagem interior (a da memória e a da projeção temporal).

Consequente, o quarto capítulo, intitulado «Silêncio e tempo», busca ver como o silêncio se temporaliza em Teixeira de Pascoaes. Faremos ainda uso do pensamento de Gaston Bachelard acerca do tempo enquanto instante, ao reler os estudos sobre a duração (*durée*), de Henri Bergson. Analisaremos os movimentos ondulatórios estabelecidos na

poesia, mas também na prosa de Pascoaes, o que nos permitirá exemplificar uma Ritmanálise, tal como foi proposta pelo filósofo Lúcio Pinheiro dos Santos, e posteriormente examinada e difundida por Bachelard. A Ritmanálise de Pascoaes será fundamental para destacar os contornos musicais presentes em sua obra, o diálogo do pensamento com a Música, ou melhor, com a forma temporal da música. Há na escrita pascoaesiana uma musicalidade, uma melodia, uma harmonia, ainda pouco estudada. A imagem do canto está muito presente na obra de Pascoaes. Não apenas para nos enviar à reunião originária entre música e poesia, mas à «arqui-sonoridade do silêncio», o canto que nasce do silêncio do mundo: «Ermo cântico profundo / que se alumbra / no silêncio deste mundo», como vemos em *Terra proibida (Ibidem)*. Em torno de uma «musicalidade da poesia», dedicamo-nos, neste capítulo, à relação música-silêncio em Teixeira de Pascoaes, sendo indispensável o tratamento de noções como escuta e harmonia, tanto na filosofia como na teoria musical.

O quinto capítulo, «Silêncio e existência», retorna para o responsável pela narrativa do silêncio, problematizando agora esse Eu lírico e vendo nele um sujeito impessoal. Aqui, consideramos as contribuições de Nietzsche e Heidegger, sendo possível também estabelecer as afinidades entre a evocação do silêncio, em Pascoaes, e as «filosofias da existência». Em Pascoaes, o silêncio funciona como uma abertura para um interrogar da existência. Esta interrogação não configura uma fuga à realidade, mas sim uma tomada da existência em sua fragilidade, em sua condição de esboço. Constantemente as personagens de Pascoaes problematizam a existência, colocando-se numa condição de «desnascido», buscando capturar a própria vida, que lhes parece fugidia. Identificaremos no silêncio evocado por Pascoaes uma espécie de *bacilo da existência*. Nossa tarefa, neste capítulo, será a de apreender o silêncio como condição *sine qua non* para uma tematização do Ser que invariavelmente problematiza a (sua própria) existência. O silêncio pode equacionar uma tensão entre uma existência «física» e uma existência «possível». Como afirma Manuel Cândido Pimentel, é na «ideia de ser» que reside uma «afirmação de uma existência virtual ou possível, efectiva ou actual, pois que na sua máxima indeterminação, ser é tudo o que é ou existe, indicando, assim, uma generalidade – a existência» (PIMENTEL, 2004, p. 143). Não será por acaso que também Pascoaes vê no «Ser» uma

síntese. Como afirma em *O Homem Universal*: «O ser é a síntese das coisas» (PASCOAES, 1937, p. 13). Aqui, o silêncio confere ao pensamento e à criação poética de Pascoaes uma coloração ontológica¹³, ou uma «sensibilidade ontológica» (*Idem*, p. 8). Neste sentido, o silêncio constitui uma via de acesso à reflexão filosófica sobre o Ser e a existência, esperando nós que a nossa investigação possa contribuir para a evidência de uma intersecção entre poesia e ontologia no pensamento poético-filosófico de Teixeira de Pascoaes.

Deste diálogo articulado pelo silêncio, buscamos justificar a leitura que vê em Pascoaes um «poeta do silêncio», e um dos que mais o valorizou na poesia portuguesa do século XX.

¹³ A questão ontológica em Pascoaes pode ser vista em «O pensamento poético de Teixeira de Pascoaes», de Jorge Coutinho, centrado no cariz ontológico de seu pensamento, que não deixa de ser uma abertura à «condição do ser do homem do mundo» (COUTINHO, 2000, p. 39). Também Joaquim de Carvalho dará destaque ao caráter ontológico no pensamento de Teixeira de Pascoaes, ou, segundo o crítico, um «poeta predominantemente ontocêntrico» (CARVALHO, 1987, p. 80), assumindo, contudo, que o «enlevo metafísico» presente na obra do poeta de *Sempre* é algo incontornável, pois, nela, o que mais se sobrepõe é a «visão poético-metafísica do autor» (*Idem*, p. 84). Apesar de ambos os críticos tratarem da questão ontológica em Pascoaes, não há, entretanto, uma abordagem interseccional entre o filosófico e o poético nestes ensaios.

CAPÍTULO I

Silêncio do sujeito

«O silêncio é a alma do verbo»
(Teixeira de Pascoaes, *O Homem Universal*).

«Só há linguagem no silêncio»
(Maurice Blanchot, *A parte do fogo*).

Que sentidos cobre a palavra «silêncio»? Como se trata de um tema claramente plurissignificativo, silêncio tanto pode ser interior quanto exterior — e há entre eles uma dialética indelével. Recorremos, pois, às tipologias da narrativa para fundamentarmos o que chamamos de «silêncio do personagem». Talvez seja útil nos apropriarmos, por exemplo, da terminologia narrativa empreendida pelo teórico literário francês Gérard Genette para ser possível falarmos de uma «narrativa do silêncio» iniciada pela referência ao silêncio naquele que fala.

Uma das tipologias de Genette diz respeito à relação entre o narrador e a sua narração. Sem a pretensão de adentrar no seu estudo narrativo, tomamo-lo como ponto de partida para a nossa investigação do silêncio do narrador. No campo das teorias da narrativa, os ensaios de Genette permanecem, ainda hoje, atuais, principalmente pela ênfase que deu na concepção de diegese, precisando com ela as fronteiras entre «relato» (*récit*) e história, narração e ação descrita pelo relato (*récit*). Genette distingue dois tipos de narradores: um que não consta das personagens do relato que é feito (narrador heterodiegético) e outro que consta das personagens desse relato (homodiegético)¹⁴. O narrador autodiegético (o que conta uma história de que é protagonista) elabora uma narrativa em primeira pessoa

¹⁴ Cf. GENETTE, 1972, p. 252.

(é um sub-tipo do narrador homodiegético), mas é muito mais que um narrador-testemunha (*narrateur-témoin*¹⁵): é um «herói»¹⁶ que sai da condição de espectador para contar a sua história.

Em termos filosóficos, chamamos comumente a este narrador-personagem *sujeito*. O que chamamos aqui de «silêncio do sujeito» deve, pois, ser primeiramente examinado no âmbito de sua linguagem — princípio que tem muitas implicações na filosofia, como na literatura e na psicanálise: molda a noção de ser, de homem, do indivíduo, do Eu, até as noções contemporâneas de (inter)subjetividade.

O pensamento filosófico-literário em torno do silêncio pode nos auxiliar a ver em Teixeira de Pascoaes uma manifestação do silêncio interior que parte do sujeito e se faz linguagem, sendo ainda uma estrutura aberta, em constante diálogo com o silêncio exterior da natureza. Esse silêncio interior (percebido e compreendido) com que o sujeito convive (e, de certo modo, habita) só se dá no interior da linguagem. Para ler Pascoaes, tomaremos algumas obras basilares de alguns filósofos que pensaram a relação linguagem e silêncio e que nos será valiosa para averiguarmos, na ambiguidade do *logos*, um «princípio subjacente e organizador do universo» (PETERS, 1977, p. 136, itálico nosso), verificando-se nele uma correspondência e circularidade que, ao mesmo tempo, diz do sujeito e é dito pelo sujeito¹⁷.

Não visemos retomar uma história do silêncio frente à palavra, mas recuperar neste próprio passado — ou origem, se assim melhor ajustar o termo — como o silêncio se relaciona com o *logos*. Arriscamos uma escolha: a de retomada para uma abordagem «silêncio-*logos*», no horizonte dos mitos, com o intuito de compreender este silêncio como *silêncio primordial*. Como dizem os dois primeiros versos do seguinte poema de Teixeira de Pascoaes, «A voz», em *Cânticos*: «Do silêncio profundo / nasceu aquela Voz que fez o mundo» (PASCOAES, 1925a, p. 75)¹⁸.

¹⁵ Cf. GENETTE, 1972, p. 253.

¹⁶ Genette, ao comentar a obra de Proust, utiliza a expressão «*héros-narrateur*» para designar a focalização autodiegética (cf. GENETTE, 1972, p. 255).

¹⁷ Há críticos, por exemplo, que falam, de forma mais desenvolvida, de um silêncio como função *paralinguística* (cf. SERRA, 2001).

¹⁸ Utilizamos a primeira edição desta obra, datada de 1925 e impressa pela Gráfica do Porto.

Quando falamos em linguagem na poesia de Pascoaes, também nos referimos à fala, palavra, mas também texto, discurso. Um olhar rápido para alguns textos antigos, nomeadamente na Antiguidade grega, nos mostra como o silêncio foi desde cedo relegado para segundo plano com a primazia da palavra. Há investigadores que optam por partir do *Verbo* inicial, de maneira a pensar um *princípio* como silêncio, como Eni Puccinelli Orlandi (2007), por exemplo. Outros negam qualquer referência à origem, como é o caso de Lisa Block de Behar, em sua obra *Una retorica del silencio* (1994). É difícil desde sempre falar do silêncio, porque ele é definido a partir de um estatuto de *genesíaco*. *Caos* (Χάος) foi a resposta que o período pré-clássico encontrou para a compreensão do acontecer do mundo, por meio dos versos de Hesíodo que lhe conferiram um caráter de coisa informe, ausente de luz, um imenso espaço vazio¹⁹. Assim entendido como «un completo desorden» (ZARAGÜETA, 1955, p. 74), ou um «espaço medonho» (MARTIN, 1995, p. 75) é ainda, como o *logos* definido por Heraclito, princípio de «tutta la realtà, divina, cosmica e umana» (BONAFEDE, 1967, p. 1192). Se ao longo dos séculos a ideia de *Caos* tem sido relida, é devido a seu caráter modular e principalmente por sua coloração obscura, já que, segundo a *Teogonia*, do *Caos* nasceram Érebo e a Noite, «supostamente sombrios» (KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1994, p. 36).

Também em Pascoaes, a figura do *Caos* pode denotar muitos significados, como desordem, ou até mesmo a ideia de fragmentário – mas fragmentos que formam um todo. Se tomarmos um conjunto de obras que vai de *Sempre* até *As sombras*, isto é, sua produção de quase uma década, poderemos observar que a noção de «*Caos*» comporta a ideia de «abismo», fundamental para Pascoaes. No âmbito da sua obra, o «abismo» pode até funcionar como elemento de uma *mise en abyme*²⁰.

¹⁹ Sobre a interpretação do *Caos* como um vazio, o latinista Pierre Grimal (1992, p. 73) acrescenta, ainda, *Chaos* como a própria «personificação do Vazio primordial anterior à criação [...]».

²⁰ Termo difundido por André Gide e popularizado por Lucien Dällenbach, que designa uma narrativa inserida em outra narrativa, ou seja, o texto se apresenta como uma espécie de «rede», um tecido em que todos os fragmentos se interconectam, por isso ser comumente traduzido como composição em abismo. Em seu *Journal* de Agosto de 1893, Gide visa um questionamento do gênero romance, ao falar de narrativas que se encaixam em outras narrativas, utilizando a expressão «en abyme», como um procedimento: «c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme'» (GIDE, 1940, p. 41). Em *El relato especular*, Dällenbach investiga as várias manifestações de *mise en abyme* na literatura, onde a expressão se mantém como uma definição *pluralista*, significando «todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa» (DÄLLENBACH, 1991, p. 49, grifo do autor). Dällenbach faz uma excelente definição da expressão

O «abismo» também tem na obra do poeta um sentido metafísico e não somente metafórico. É nele recorrente o contemplar do abismo. O abismo remete-nos para o «berço do ser» onde o poeta vê a sua imagem primitiva. No poema «Quinta da paz», de *Sempre*, lemos os seguintes versos, sobre o retorno ao primitivo: «ó berço do meu ser! / ó montes solitários / legendários... [...]» (PASCOAES, 1997, p. 167). Neste «regresso», o próprio sujeito lírico encontra-se abismado na sua contemplação em profundidade, criando Pascoaes o adjetivo «abismático» para designar nele um estado metafísico, que é ao mesmo tempo de contemplação e de discurso sobre a contemplação, tal como vemos no poema «As minhas sombras»: «E sozinho, abismático, procuro / dar, em palavra humana e revelada / o que, em nubloso espírito, murmuro» (*Idem*, p. 179). Com estes versos, se sublinha que a *contemplação abismática* só é possível com o silêncio. No poema «Canção saudosa», de *Terra proibida*, é possível observar como o silêncio chega a confundir-se com o próprio abismo, assumindo a imagem do «Nada»: «[...] e o silêncio é tão profundo! / ouço vozes, choros de alma / que ninguém ouve, no mundo! / misteriosas Imagens / passam por mim a falar... / [...] Mas – que tragédia – emudeço / caio, de mim, sobre o Nada!» (*Idem*, p. 262). Deste modo, o contato que Pascoaes estabelece com o silêncio nos remete, em *Terra proibida*, ao silêncio originário. Em «A estrela do pastor», lemos explicitamente que é no *abismo originário* que se manifesta o silêncio:

Infinitas distâncias! Vácuo imenso!
A treva! O frio! Horror! Silêncio enorme!
O abismo que devora quanto eu penso,
A noite sempiterna que Deus dorme!

E, nesse negro Abismo que faz medo,
A minha imagem, doída, a voar, delira...
E julga ouvir palavras em segredo,
E os acordes astrais de etérea Lira
(*Idem*, p. 266).

gideana no seguinte excerto: «Cabe, pues, definir la mise en abyme gideana como emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar, o, si se prefiere, como relación de relaciones, porque la relación del narrador *N* con su relato *R* es homóloga a la del personaje-narrador *n* con su relato *r*» (DÄLLENBACH, 1991, p. 24, grifos do autor). Neste sentido, a *mise en abyme* pode ser vista, em Pascoaes, nas várias sequências de repetições de versos inteiros, ou de algumas expressões, no conjunto de sua obra. Em muitos poemas podemos notar ideias-chave, como o vago e o indefinido, ou a indecisão, repetindo-se, o que nos possibilita averiguar a presença de um livro em outro livro.

É nesse abismo, enquanto «vácuo», ou Nada, que Pascoaes escutará a *voz do silêncio*, estas «palavras em segredo», de acordo com o terceiro verso da segunda estrofe citada, em que o silêncio permite o voo até o abismo. Em *Vida etérea*, Pascoaes explora as metáforas do voo em direção ao regresso: poemas em que as almas são comparadas às aves, «distendidas num voo vertiginoso» (PASCOAES, 1998, p. 170), tal como no poema «As aves». Também aqui, o próprio «Ser» é equiparado às aves, «avezinha fugindo ao ruído dos meus passos» (*Idem*, p. 173). Com *Vida etérea*, o contato com o silêncio do abismo e da origem revela uma questão fulcral em sua obra poético-filosófica, que é a definição do homem como «síntese» do Universo, pois «o homem é o Universo consciente» (*Idem*, p. 189). É talvez pelo fato de o homem *ser com* o Universo que lhe é possível a contemplação e o desejo do Princípio.

Em Pascoaes, o caos e o silêncio mantêm uma relação uníssona. Em sua poesia o silêncio habita o espaço abismático que é o do caos²¹. É enquanto *poeta das origens* que Pascoaes lança a sua «exaltação profética» mediante o silêncio:

Quantas lágrimas tristes e soturnas
Caem de tuas asas, que se agitam
Em ansiedades ícubas, nocturnas,
Num alvoroço enorme que recorda
A exaltação profética, o delírio
Do poeta a meditar, sobre os abismos,
Sentindo, em sua carne, a pedra, o lírio,
As águas, o deserto, a terra fértil,
O céu azul, os brancos nevoeiros,
Sombras do outono e luz das primaveras
[...]
(PASCOAES, 1996, p. 48).

Porém o silêncio é tão profundo, como o Caos é hesiodicamente um fundo sem fundo, e tão difícil de classificar²² que se torna capaz de ressignificar o próprio mito. Sem

²¹ Um espaço que é fundamentalmente *manifestativo*. Aqui, a nossa investigação se aproxima da obra de Paulo Borges, que parte da leitura do Caos como um marco da «eclosão de todo o processo manifestativo» (BORGES, 2008, p. 20). Por isso, nossa tarefa assume contornos semelhantes, pois acreditamos que uma leitura inicial do silêncio, em Pascoaes, não pode negar o caos, de onde o nosso autor retirará a imagem do «abismo», tao presente em sua criação literária. Este será o nosso horizonte para apreender o silêncio como linguagem.

²² Pode-se encontrar na patrística, nomeadamente em Irineu de Lião (1995, p. 80), a leitura de que o silêncio é apenas um outro nome para Abismo, este por sua vez detentor de uma «natureza hermafrodita» (*Idem*, p. 36).

precisarmos ir muito longe, encontramos no pensamento luso-brasileiro, especialmente em Eudoro de Sousa, uma singular aproximação entre o mito e o silêncio. O silêncio emerge não como um problema a ser resolvido, nem como uma questão contornada, mas como algo *cifrado*²³.

Apesar do tom sutilmente plotiniano dado por Eudoro de Sousa acerca da silenciosa natureza²⁴, mesmo sem deixar uma reflexão concisa sobre o silêncio, mas tão somente fragmentos, quando estes são justapostos fica claro que toda esta reflexão sobre o mito, do filósofo luso-brasileiro, nos leva a crer que o tema do silêncio em Teixeira de Pascoaes tem já nestes textos antigos uma base fortemente sólida.

1. Silêncio e linguagem

Sabemos que a linguagem sempre foi objeto de interesse filosófico, demonstrável pelo extenso *corpus* de obras e correntes críticas, muito antes que, no início do século XIX, a Linguística tenha começado a desenvolver-se como ciência²⁵. É deste mesmo período o processo de disseminação de gramáticas pelo mundo, como sublinha Sylvain Auroux, em *A revolução tecnológica da gramatização* (2014).

²³ Já no âmbito dos mitos, podemos já observar como se dá um desenvolvimento e expansão do silêncio. A dificuldade inerente ao interrogar do silêncio nas mitologias cosmogônicas reside no pensá-lo por entre sendas mais ou menos incertas, ou «opacas», como diz Jean-Pierre Vernant (2000, p. 20), como se tudo fosse um cinzento nevoeiro em que as fronteiras estão diluídas, em um contexto nomeadamente marcado pela oralidade. De maneira muito sintética, como quem deixa o fio de Ariadne para que o leitor adentre o labirinto, mas sem deixar de vista a altivez no estilo e a leitura confiável, Eudoro encontra a chave para esta cifra em Aristóteles, ou naquilo que sua obra suscita, que é a conceção de «mistério» no horizonte do sensível. Para abrir tal «segredo» na obra aristotélica, o pensador (português radicado no Brasil) volta aos mitos e entende que a própria linguagem do mito é silêncio envolto de sensibilidade: «se pensar consiste em descobrir, ou partir à descoberta do «antes» que não tem antes, diria que estamos pensando, querendo pensar o mito *como* silêncio da silenciosa natureza» (SOUSA, 2004, p. 290, grifo nosso). Cf. o § 41 de *Horizonte e complementaridade: ensaio sobre a relação entre mito e metafísica, nos primeiros filósofos gregos* (2002, p. 79), como também os §§ 80 e 84 de *História e Mito* (2004, p. 330; 335).

²⁴ Fazemos referência à noção de silêncio no neoplatônico Plotino, fortemente presente no Tratado 8 da *Enéada* III, que quer dizer não apenas o silêncio contemplativo dentro das estruturas hierárquicas das hipóstases, mas a própria Natureza silenciosa que é fruto da silenciosa contemplação (cf. PLOTINO, 2002).

²⁵ Pode-se consultar uma sucinta apresentação do tema como objeto investigativo na Filosofia (dentro da «filosofia da linguagem») e na Linguística em *A history of Language philosophies* (2004), de Lia Formigari, em que a autora parte da Antiguidade grega, e seu interesse pela fala, embora já haja em Aristóteles, segundo a autora, «a first encyclopedia of the sciences of language of the Western world» (FORMIGARI, 2004, p. 24), até os estudos da linguagem no século XIX; já acerca do século XX, sobretudo sobre a releitura feita pelos linguistas do método neogramático, gerando uma rica ciência linguística capaz de ser um «passo para a auto-realização do homem» (FISCHER, 2002, p. 160), vale conferir a obra *Uma história da linguagem* (2002), de Steven Fischer, para o qual acompanhamos, inclusive, um desenvolvimento que cada vez mais é evidente no âmbito dos limites da linguagem.

A linguagem é não só uma «faculdade de comunicarse mediante un sistema de signos» (CELDRÁN, 1995, p. 75), mas um «instrumento poderoso» (*Idem*, p. 238), e nos interessará certamente aqui pensar o silêncio na linguagem como parte do todo, e também estratégia desse *instrumento poderoso*²⁶.

O sujeito narrativo, personagem lírico, protagonista de sua própria história (narrador autodiegético), imprime ao seu testemunho de silêncio uma verosimilhança, um efeito de real indispensável para caracterizar o silêncio, ausência de corpo e ausência de som. Acreditamos que a interpretação do silêncio como linguagem a partir do binômio silêncio/linguagem nos possibilita investigar na obra de Teixeira de Pascoaes um silêncio (do narrador-personagem) que se faz voz e ao mesmo tempo escuta um «Eu» que pronuncia e um «Eu» que o escuta. Por isso, julgamos necessário ler com Genette algumas obras do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Encontramos na sua obra uma rica reflexão sobre a relação que o sujeito (enquanto sujeito da percepção) estabelece com a linguagem.

1.1 A linguagem do silêncio

Apreender o silêncio em sua dinâmica correspondência com a linguagem levou-nos primeiramente a uma percepção do silêncio. Nos termos enunciados por Merleau-Ponty, tomaremos o silêncio (desde logo o interior) enquanto linguagem, mas também como experiência sensitiva.

Merleau-Ponty não chegou a escrever uma obra exclusivamente sobre a questão do silêncio. Herdeiro do pensamento de Edmund Husserl, tem, desde sua primeira obra, *A*

²⁶ Leia-se, por exemplo, *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, de Eni Orlandi, que busca averiguar o silêncio a partir de uma noção de «linguagem como *excesso*» (ORLANDI, 2007, p. 31, grifo da autora). A tese de Orlandi é a seguinte: se a linguagem não pode ser abordada excluindo o *sentido* que ela carrega, o silêncio pode ser significante. Assim a autora expõe o seu método: «a linguagem empurra o que ela não é para o 'nada'. Mas o silêncio significa esse nada se multiplicando em sentidos» (*Idem*, p. 47). Orlandi segue uma linha investigativa já traçada por Pierre van den Heuvel no horizonte do silêncio e da linguagem. Em *Parole, mot, silence*, vemos que o «sujeito» se manifesta no espaço da fala, do discurso e do texto. No domínio discursivo, o silêncio «peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente» (HEUVEL, 1985, p. 78), o que permitirá ao autor não apenas ver o silêncio como um «ato enunciativo», como também demonstrar que o silêncio pode constituir uma «poétique de l'énonciation» (*Idem*, p. 136). Pierre van den Heuvel, mas também Eni Orlandi e Lisa Block de Behar, nos reenviam para o sujeito (narrador-personagem) que enuncia o silêncio. Estes autores nos interessam porque, a nível de comunicação, o silêncio está sempre presente.

estrutura do comportamento, uma crítica ao intelectualismo que resultou a sua antológica obra, *Fenomenologia da percepção*. São temas recorrentes na sua obra a investigação do sensível, a importância da percepção no pensamento. É nesse pressuposto que o filósofo francês vai estabelecer um diálogo entre a filosofia, a pintura e a literatura. Pelas considerações interdisciplinares que ela contém, a *Fenomenologia da percepção* parte da experiência originária (já indicado no *Prefácio* acerca da definição de fenomenologia), para chegar a uma «filosofia da percepção» (BARBARAS, 2014, p. 153) em que é essencial a relação que o corpo estabelece com os objetos.

Na sua obra, o tema do silêncio é pensado *a partir* do papel da percepção na linguagem. Desde a *Fenomenologia da Percepção* que o filósofo francês entendeu a linguagem como *aquilo que nos transcende* (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 524). Esta obra está repleta de exemplos em torno das patologias da linguagem, com o intuito de demonstrar como a linguagem é reveladora do mundo. Mas é em 1952, com a obra inacabada *A prosa do mundo* (1974), sete anos após a publicação da *Fenomenologia da Percepção*, que Merleau-Ponty põe ênfase na interrogação da linguagem. Tal interesse tem um enquadramento histórico.

O interesse que a filosofia contemporânea, sobretudo a partir de Nietzsche, passou a manifestar pela linguagem deu-se na ordem do «signo», e não na ordem da «palavra»²⁷. E o interesse que Merleau-Ponty manifestou pela linguagem foi precisamente o de procurar entender a relação da forma com o conteúdo, não da palavra, mas do signo. Aqui o filósofo parece distanciar-se, por exemplo, de uma Semiótica que vê como «representação» o que está no lugar de alguma coisa. Em Teixeira de Pascoaes, o dualismo clássico sujeito-objeto é ultrapassado. A demonstração que temos em *Fenomenologia da Percepção* é a de que a linguagem é uma comunicação de sentidos, desde logo de uma experiência sensorial do sujeito.

A importância capital do pensamento merleau-pontiano para os estudos da linguagem é a de que uma língua não deve ser entendida como uma mera soma de sinais, mas como

²⁷ Usamos «signo» no sentido que Ferdinand de Saussure lhe deu, em 1913, no *Cours de linguistique générale*, isto é, uma representação, não necessariamente uma palavra, de um referente, composto por significado (o que quer dizer o signo) e por significante (a parte sensorial do signo, o que vemos ou ouvimos dele).

uma «distinção» pertinente, como vemos em *A prosa do mundo* (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 46).

É a partir do corpo que percebemos o que Merleau-Ponty chama de «mundo linguístico» próprio de cada sujeito (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 246). Só neste mundo linguístico, que é intersubjetivo, se torna visível o «silêncio primordial» (*Idem*, p. 250). Apesar de tratar do tema *en passant* em sua *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo entende o silêncio como aquilo que está nos intervalos do *gesto* que a fala é, mas é na *Prosa do mundo* que encontramos um argumento que irá fortalecer esta noção de «linguagem do silêncio». Em uma operação semelhante à aplicada em *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo francês argumenta sobre a necessidade de *viver a linguagem* (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 23). Esta noção nos será útil, pois, com base nela o silêncio se impõe como uma *necessidade*. Não há verdadeira linguagem sem silêncio, espaço em que se inscreveria a experiência da linguagem.

Esta formulação possibilita a edificação do sentido do silêncio: «o sentido de uma coisa habita essa coisa como a alma habita o corpo» (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 428). Ora, se o mundo interior exprime uma vivência da linguagem, é porque antes é possível viver o silêncio, ou viver no silêncio, até ao momento em que a linguagem se torne *visível*²⁸. Essa linguagem que incorpora o silêncio tornar-se-ia, então, uma «linguagem absoluta, [uma] linguagem pensante», como diz Merleau-Ponty na sua última obra filosófica *O visível e o invisível* (2003, p. 171).

A questão que se deve agora pôr ao sentido do silêncio (em Merleau-Ponty, mas também em Teixeira de Pascoaes) é a seguinte: se a palavra está envolvida de silêncio, é o silêncio que confere eficácia à linguagem? Temos que pôr em jogo aquilo que a linguagem tem de possibilidade e impossibilidade, de exprimível e de inexprimível, de explicável e de inexplicável. E ainda sublinhar que a linguagem possibilita dois tipos de comunicação: a verbal e a não-verbal. Tudo que está à nossa volta seria então linguagem, o próprio homem é texto, linguagem, signo²⁹. Há, desde logo na Semiótica, definições de

²⁸ Tal é a interpretação, por exemplo, de Isabel Renaud, em *Communication et expression chez Merleau-Ponty* (1985, p. 79).

²⁹ Para uma sistematização da semiótica, desde o «projeto» semiológico inaugurado por Saussure, passando por uma semiótica textual e cultural, até uma semiótica do mundo natural no âmbito das últimas décadas do século XX, vale conferir a obra *A semiótica no século XX* (1996), de Winfried Nöth. Quanto a isto,

nosso interesse, já que enquanto teoria geral dos signos, ela lida com a linguagem em suas diversas manifestações. Os sistemas sígnicos que esta ciência alarga ao não-verbal são complexos e não cabe aqui o seu exame, mas dela depreendemos que a linguagem não-verbal (a dos gestos, dos movimentos corporais de um ator em palco, ou de um cidadão comum numa expressão facial que denote emoção, nos *outdoors* espalhados pela cidade, ou numa fotografia doméstica) tem um inegável poder de comunicação e a semiótica não raro se abre ao estudo da linguagem do silêncio³⁰.

Continuamos, porém, a ter dificuldade em compreender o não-verbal como linguagem³¹. O sujeito que se depara com o não-verbal, e que se confunde com ele, não possui uma evidência da linguagem. Se Gilberto Mendonça Teles nos lembra que é a Retórica que melhor percebe os «valores estéticos no seu significante e sentidos possíveis no seu significado» (TELES, 1989, p. 15), é também verdade que a ação que fazia parte da Retórica entrou em declínio com o declínio da Retórica até meados do século XX, quando ressurge como Nova Retórica. Melhor exemplo deste esquecimento do valor retórico do silêncio é a obra do antropólogo francês David Le Breton, *Du silence* (1997), que mais funciona como uma etnografia do silêncio. Os exemplos que Le Breton utiliza são, em sua maioria, de sociedades rudimentares que utilizam o silêncio para se salvaguardarem. De acordo com Le Breton, «le silence est un instrument de résistance, mais il est aussi un instrument de *pouvoir*» (LE BRETON, 1997, p. 90, grifo nosso), ou seja, tanto pode o silêncio ser um refúgio para defesa ou ataque. Quando Le Breton escreve que «le silence est chargé d'intentions lorsque la *parole attendue* reste muette» (*Idem*, p. 78, grifo nosso), refere-se precisamente à leitura do silêncio incindível da leitura da palavra.

Para nós, em Teixeira de Pascoaes o silêncio está carregado de intenção *quando a palavra não é esperada*. Diferentemente do que se entende em Le Breton, é esta palavra «não esperada» que está imbuída de silêncio e que é a *palavra muda* da poesia de Teixeira de Pascoaes, ou melhor, o seu «árido e mudo verbo» (PASCOAES, 1996, p. 57) que já se

também vale a pena ler a investigação de Décio Pignatari, *Semiótica da arte e da arquitetura* (2004a, p.13).

³⁰ Já no prefácio da obra *O que é semiótica* (1983), a semioticista Lucia Santaella já reconhece que há muitas formas de linguagem, «até mesmo a linguagem do silêncio» (SANTAELLA, 1983, p. 2).

³¹ Por isso, segundo Pignatari, a Semiótica serve de auxílio «para ler o mundo não-verbal» (PIGNATARI, 2004b, p. 20).

fez *vibrar* em *As sombras*, de 1907. Pascoaes logo entendeu e ouviu a linguagem do silêncio, quando, no primeiro poema que inicia a obra *As sombras*, intitulado «A uma árvore e a minha irmã», fala do «[...] silêncio falante [...]» (PASCOAES, 1996, p. 17) – encontraríamos, de maneira análoga a este «silêncio falante», um correlato em Merleau-Ponty, que entendeu a percepção como «linguagem muda» (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 79).

Podemos tomar como exemplo a presença constante das lágrimas na poesia de Teixeira de Pascoaes³². Intensas, elas alagam até o mundo interior; são lágrimas «sem chegar aos olhos», como vemos no verso do poemeto *Belo* (PASCOAES, 1997, p. 80), originalmente publicado em 1896. Decorrem «nesta melancolia, que é chorar / sem lágrimas», como diz o poema «Ao sol-pôr», em *Sempre* (*Idem*, p. 132), obra considerada pelo autor como inicial, datada de 1898, e que poderia muito bem ter como subtítulo, apesar da instância temporal inscrita no título da obra, «uma teoria geral das lágrimas», visto que quase todos os poemas vertem lágrimas e de diferentes maneiras. A lágrima em Pascoaes é muitas vezes silenciosa, ainda que haja na sua obra muitas outras³³.

Em Teixeira de Pascoaes, este silêncio que substitui a palavra esperada aponta para o mistério. O silêncio é signo, ainda que não seja palavra. Quando o poeta dialoga com o silêncio, não apenas *ouve* a sua linguagem, mas também percebe que o silêncio guarda um segredo. Vemos isto de maneira clara num poema sintomaticamente intitulado «O homem», da obra *Para a luz*:

No meu peito que um santo amor deslumbra,

³² Em todas a sua obra as lágrimas estão presentes. São lágrimas que não precisam dos olhos para o seu acontecer. Por ser um tema importante na obra de Pascoaes, investigamos em outro momento a sua poesia «húmida», carregada de lágrimas. Cf. «Figurações das lágrimas na poesia primeira de Teixeira de Pascoaes» (ARAÚJO, 2017, pp. 270-278).

³³ Há lágrimas divinas que caem do céu (*Sempre*, poema «Quinta da Paz», 1997, p. 160), lágrimas da noite (*Terra Proibida*, poema «Canção molhada», 1997, p. 248), lágrimas que não são apenas traduções de dor e melancolia (a «lágrima final» que lemos no poema «A morte», de *Vida etérea*, 1998, p. 203), há também «doces lágrimas» (poemeto «Belo», 1997, p. 60). Mas desta aproximação queremos afirmar que ambas se firmam com certa *autonomia*: o silêncio dispensa a palavra, por mais que esta esteja imbuída de silêncio, assim como a lágrima dispensa os olhos, por mais que em determinada circunstância este órgão a verta. Quanto às palavras, o oposto pode não se dar, uma vez que as palavras vão em busca do silêncio, que é o *fundo* da linguagem – quanto a isto, seguimos a colocação de Marilena Chauí: «Mas como a linguagem significa? De modo indireto e alusivo. Não designa um sentido, presentifica-o através dos signos, porém sobre um fundo primordial e inesgotável de silêncio» (CHAUÍ, 2002, p. 186-187). A lágrima é, portanto, um bom exemplo para estruturar nossa afirmação de que o silêncio também é palavra não esperada.

Descubro um mundo cheio de segredos!
[...]
Impressiona, às vezes, meus ouvidos
Confusa voz remota
Que atravessa, vibrando, os séculos perdidos
Dentro em mim, acendendo uma impressão ignota!...
E através de minh'alma, onde latejam
Originárias almas precursoras,
Claridades d'espíritos alvejam,
Novas almas acordam, como auroras!...
Sei que todo o meu ser secretamente
Comunica com mundos radiosos;
E que todo ele vibra e canta heroicamente,
Sob influências astrais e beijos misteriosos!...
Cada ser, cada coisa é uma Lira bendita.
Suas cordas faz vibrar o vento do Mistério...
(PASCOAES, 1998, p. 102-103).

Convém sublinhar que em *Para luz*³⁴ se exemplifica a *junção de contrastes e a necessidade de equilíbrio* em que Teixeira de Pascoaes insistiu fortemente: bem/mal, luz/trevas, claridade/nevoeiro, Deus/Diabo etc. No poema «O homem», fica claro como o corpo percebe «luz e sombras», e o fato de haver um *estranhamento* causado por uma «confusa voz» e não pela percepção dos contrastes já mostra a necessidade do poeta em não haver cisão entre os elementos opostos, mas um convívio harmônico entre eles. Mas é esta «confusa voz» que transmite o *segredo*: «Sei que todo meu ser secretamente / comunica com mundos radiosos» (*Ibidem*). Em segredo, o ser mergulha no abissal silêncio que tudo é, que tudo diz e que tudo significa; silêncio que é residência da linguagem. Enfim, em segredo, o silêncio pode guardar o Mistério que quer dizer muitas coisas, mas fundamentalmente é atribuído pelo autor ao indizível. O poema não quer transmitir um segredo como quem passa uma mensagem cifrada, mas aponta para a *voz audível* deste segredo, que é a mesma *voz do silêncio*. A presença da «lira» nos versos finais não acontece por acaso³⁵. É a mesma «lira» que aparece no poema «Quinta da Paz», de *Sempre*, onde o silêncio é a inspiração do poeta: «Um canto de silêncio, já divino / que

³⁴ Antes desta obra, o olhar de Pascoaes sobre o «mundo» estava nebuloso e embebido de sonho, um etéreo sonho que diz, de alguma maneira, certo romantismo. Daí uma afirmação de Jorge de Sena, de ser Pascoaes «o mais autêntico romântico que nos foi dado ter» (SENA, 1981, p. 174), ter repercutido nos estudos críticos que tratam do autor como o último dos românticos. Em *Para a luz* os poemas lançam um olhar menos turvo e mais voltado para as mazelas do homem e da sociedade; nota-se, inclusive, pelos títulos secos que os poemas carregam.

³⁵ Aprofundaremos melhor a questão do silêncio como Canto no quarto capítulo de nossa tese.

só ouve quem ama, o poeta e mais ninguém! / É ele que me inspira / Sentindo-o, logo vibra a minha lira / aos ventos do Mistério» (PASCOAES, 1997, p. 168). Curiosamente, tanto em «Quinta da Paz» quanto em «O homem» há o mesmo verso com a mesma imagem, o *vento do mistério*, justamente para fortalecer uma ideia de que o *Mistério* se pulveriza no vento e tudo atinge.

Devemos insistir que essa voz do silêncio contida no poema é ainda «palavra muda»³⁶. E é este verbo mudo que nos permite não apenas problematizar os limites da linguagem, mas também a condição *sine qua non* para a experiência do silêncio.

1.2 Experiência do silêncio

Para uma melhor compreensão do sujeito que «experiencia» o silêncio, podemos voltar ao pensamento de Merleau-Ponty para alguma compreensão. Na *Fenomenologia da Percepção*, o sujeito apreende o mundo porque a experiência é garantida pela percepção, «abertura a um mundo [...]» (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 399). A esta experiência, o filósofo francês chama *experiência sensorial*:

Assim como, no sujeito que ouve, a ausência de sons não rompe a comunicação com o mundo sonoro, da mesma forma num sujeito surdo e cego de nascença a ausência do mundo visual e do mundo auditivo não rompe a comunicação com o mundo em geral, há sempre algo diante dele, o ser para decifrar, uma *omnitudo realitatis*, e essa possibilidade é fundada para sempre pela primeira experiência sensorial, por mais estreita ou por mais imperfeita que ela possa ser (*Idem*, p. 440).

Mesmo que Merleau-Ponty não desenvolva a relação entre a experiência sensorial e uma experiência do silêncio³⁷, ela está indicada pela «ausência de sons». E, como bem

³⁶ Cf. LE BRETON, 1997, p. 78.

³⁷ Quanto a esta questão, apesar de Merleau-Ponty e Bataille circunscreverem a comunicabilidade do silêncio, acreditamos que, em *L'expérience intérieure*, Georges Bataille vai um pouco mais além no assunto por ter «efetivamente» escrito sobre a «experiência interior» do silêncio, afirmando inclusive uma necessidade de viver esta experiência: «Il faut vivre l'expérience» (BATAILLE, 1973, p. 21, grifo do autor). O mundo da experiência, para Bataille, não é sensorial como é para Merleau-Ponty, mas sim um mundo do silêncio, ou melhor, um «mundo da experiência interior». Assim afirma Bataille: «L'expérience ne peut être communiqué sans des liens de silence» (*Idem*, p. 42, grifo nosso). O silêncio, para Bataille, é já mais do domínio da experiência que do discurso – há uma passagem na obra *L'expérience intérieure* em que Bataille diz o seguinte: «suffocation, silence relèvent de l'expérience et non du discours» (BATAILLE, 1973, p. 126). O sujeito que «experiencia» interiormente o silêncio, na ótica de Bataille, apreende uma «communication profonde [qui] veut le silence» (*Idem*, p. 109, grifo nosso). É este caráter volitivo,

observa Marilena Chauí (2002), a experiência da linguagem é «o ato de dizer como advento simultâneo do dizente e do dizível, graças ao silêncio que misteriosamente os sustenta» (CHAUÍ, 2002, p. 164).

A experiência do silêncio faz assim uma abertura para um deixar-ser do próprio silêncio. É essa abertura que permite ao sujeito, o nosso narrador-personagem, *conviver com o silêncio*. Voltamos a Merleau-Ponty, quando em *A prosa do mundo*, o filósofo reflete sobre o momento em que se dá a *virtude da linguagem*: quando um leitor lê uma obra e atinge o momento em que se iguala ao criador daquela.

Uma vez que li o livro, ele *existe* bem como um indivíduo único e irrecusável além das letras e das páginas; é a partir dele que reencontro os detalhes de que preciso e pode-se mesmo dizer que no decorrer da leitura é sempre a partir do todo, como ele podia aparecer-me no ponto em que estava, que eu compreendia cada frase, cada cadência do relato, cada suspensão dos acontecimentos, ao ponto de, eu leitor, poder ter o sentimento de ter criado o livro de parte em parte. Ele [o livro] [...] *instalou-se* em meu mundo (MERLEAU-PONTY, 1974, pp. 26-27, grifos nosso)³⁸.

Uma ideia que está na *Fenomenologia da Percepção* e pode ser útil para estruturar este convívio com o silêncio, tão presente em Teixeira de Pascoaes, é a noção de *hábito*.

personificado, que nos interessa, porque ele *revela* a linguagem do silêncio — Bataille vê a palavra «silêncio» como a mais perversa e ao mesmo tempo a mais poética de todas as palavras. Como diz no seguinte passo: «entre tous les mots c'est [le silence] le plus pervers, ou le plus poétique: il est lui-même gage de sa mort» (*Idem*, p. 28).

³⁸ A este propósito, parece-nos poder fazer aqui uma aproximação a Wolfgang Iser. De acordo com Iser, a obra é um campo de jogo em que o autor joga com o leitor, fazendo da própria obra uma espécie de «campo de vazios», com espaços abertos que o leitor que os preenche, recobrando-os. Esta é a lição de Iser ao dizer que toda obra literária «possibilita a participação do leitor na realização do texto» (ISER, 2001, p. 131), pois há nele um vazio que provoca e convida o leitor para o que Iser chama de relações de interação. O exemplo de Merleau-Ponty reforçaria a tese iseriana da Estética da Recepção: o leitor é *leitor-jogador*.

Neste exemplo, Merleau-Ponty também dialoga, a nosso ver, com o ensaísta francês Maurice Blanchot — certo é que este muito o influenciou. Para Blanchot, em *O espaço literário* (2011), uma obra apenas se torna obra quando interseccionam-se «a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê» (BLANCHOT, 2011, p. 13). A obra, assim, existe quando o leitor se *presentifica* e se *vivifica* na obra, mas também quando tece caminhos e quando é responsável por construir infinitudes de intersecções, de interações, de entrecruzamentos. De certo modo, o que Blanchot nos aponta é que neste momento de presentificação da obra no sujeito-leitor ele torna-se um *co-autor*. Iser nunca está longe.

Estes exemplos acerca do leitor que se dissemina, que se «dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito» (BLANCHOT, 2005, p. 353), estão muito próximos daquilo que falamos sobre a relação do narrador-personagem com o silêncio, e contribuem diretamente, pois a experiência do mundo interior do silêncio se dá quando intimamente nos unimos a ele: *o silêncio interior é um convite para conviver com*.

O exemplo que Merleau-Ponty utiliza é sobre o aprendizado de uma língua estrangeira. O contato distanciado que temos de uma língua nova, segundo este autor, não permite que adentremos nesta língua, de maneira que a compreensão terá sempre algo de falhado, de incompleto. A indicação que o filósofo dá é a de que só no «país estrangeiro [que] começo a compreender o sentido das palavras por seu lugar em um contexto de ação e participando à vida comum [...]» (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 244). Só com o convívio e com o hábito depreendemos o sentido. Ora, não podemos deixar de refletir sobre esta dimensão poética do «estranhamento», realçada desde logo pela *Poética* de Aristóteles, e fundamental na teorização literária³⁹.

No que respeita a noção da linguagem, em Teixeira de Pascoaes, a questão do silêncio (enquanto linguagem e produção de sentido) estabelece muitas afinidades não apenas com o pensamento de Merleau-Ponty, como também com a teorização literária. Neste sentido, parece-nos oportuna uma consideração que Gérard Genette faz acerca da obra de Paul Éluard, em *Figures II*, onde considera haver uma estrutura muito evidente na linguagem poética, «un état, un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené [...] à la seule condition que s'établisse autour de lui cette *marge de silence*» (GENETTE, 1969, p. 150, grifos do autor). O que buscamos até aqui foi, com os poemas selecionados, tentar demonstrar como o silêncio em Teixeira de Pascoaes é vibrante, e que ao mesmo tempo faz vibrar a sua lira, sendo a sua própria experiência do silêncio algo vibrante. E é por ser *vibração* que o silêncio exige um «conviver com», daí justificando o nosso diálogo com o pensamento francês, sobretudo com Merleau-Ponty. Com isto, acreditamos que em Pascoaes é o silêncio que fundamenta o pensar, o agir e o falar.

³⁹ Sem querermos antecipar prematuramente um diálogo que se efetivará em nosso terceiro capítulo, devemos reconhecer que o tema do silêncio, nomeadamente a sua *exigência ao convívio*, estabelece estreita aproximação entre as considerações de Merleau-Ponty e o pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger acerca da linguagem. Na *Carta sobre o humanismo* (2005), «a linguagem é particularmente a casa do ser e a habitação do ser humano» (HEIDEGGER, 2005, p. 81). Vale dizer que na leitura de André Duarte desta obra de Heidegger «a casa do ser concerne à essência da linguagem e não intenta produzir um conceito acerca da essência da linguagem» (DUARTE, 2005, p. 144). Portanto, com a noção da linguagem como a «casa do ser», posta lado a lado com a noção merleau-pontiana de convívio, parece argumentar que o silêncio possibilita uma possível *habitação* do sujeito.

1.3 Uma experiência estética do silêncio

Podemos encontrar diversos autores que incluem o silêncio em sua teorização da experiência estética. Um ensaio de fôlego e que podemos tomar como «ponto de partida» para o que buscaremos demonstrar como experiência estética do silêncio é, sem dúvida, «A estética do silêncio», (1987) da crítica norte-americana Susan Sontag, centrado em determinadas formas do silêncio, quando a arte reclama para si um silêncio que de certa maneira é primordial, de modo a que a experiência estética do silêncio promova «uma experiência da arte» (SONTAG, 1987, p. 20).

Para ler um poeta como Teixeira de Pascoaes, é essencial sublinhar esta experiência estética do silêncio. Queremos aqui menos compreendê-la como uma «educação moral» do estético, à maneira de Schiller, mas sobretudo entendê-la a partir da maneira em que ela se *presentifica* para um sujeito, e como este a *sente* — Rachel Boué chamar-lhe-á «eloquência do silêncio» (BOUÉ, 2009, p. 11). Metodologicamente, partimos da compreensão do estético, confundindo-o ainda como uma dimensão retórica, como sucede na filosofia pré-romântica, nomeadamente nas obras de Edmund Burke e Immanuel Kant, nomes basilares desta disciplina datada da primeira metade século XVIII que Alexander Baumgarten definiu como ciência das sensações, trazendo novamente para o horizonte filosófico a questão da arte e do belo, temas clássicos da filosofia. Convém notar que Burke ou Kant não deixaram nenhuma contribuição extensa sobre a experiência estética do silêncio, de maneira que nosso interesse nesses autores é o de auxiliarem-nos a uma compreensão do *sentir*⁴⁰. Com isto, acreditamos poder estruturar uma experiência estética do silêncio na obra de Teixeira de Pascoaes capaz de ouvir a linguagem do silêncio, como veremos no tópico seguinte.

⁴⁰ Sem propriamente investigar o silêncio, ou uma estética do silêncio, a obra *Do sentir e do Pensar: ensaio para uma antropologia (experiencial) de matriz poética* (2007), de Paula Cristina Pereira, dá um importante contributo na relação entre o «sentir» e o «pensar», questionando as fronteiras do pensar, em um itinerário filosófico que vai de Descartes a Nietzsche, passando por Kant, mas sobretudo destacando na experiência estética uma experiência do sentir de matriz poética, mais propriamente um «pensar poético» (PEREIRA, 2007, p. 203). Vale mais ainda a leitura da terceira parte desta obra, onde a autora dedica-se à obra de Teixeira de Pascoaes (e não só), evidenciando em sua obra, sobretudo em *O Homem Universal*, as bases de uma Filosofia em Portugal que não nega o «sentir para se poder pensar mas que reconhece na afectividade, própria da poesia, que o caminho para pensar, que o caminho da razão humana passa sempre por essas zonas não exploradas» (*Idem*, p. 219) – daí a autora afirmar que, em Pascoaes, o que está em causa é «o pensamento [que] é sentimento transformado» (*Idem*, p. 291).

Para Burke, o belo é um prazer perceptível pela razão, enquanto o sublime está ligado à dor e à obscuridade. Belo e sublime assumem, portanto, papéis diferentes. Burke entende o sublime como oriundo da desproporção (do terrível, ou de objetos ameaçadores), pois o sublime «produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir» (BURKE, 2015, p. 58). Segundo Burke, é no horizonte do sublime que se dá a supremacia do prazer frente à dor, ao medo da morte ou à experiência da finitude⁴¹.

Assombro, terror, obscuridade, magnitude, escuridão, podem ser, pois, potenciais fontes do sublime para Burke. Podemos perceber como a noite é o espaço propício para a manifestação da melancolia, do sofrimento, da dor. Muitos foram os poetas que cantaram a noite e o terror noturno como fontes de prazer. Isso leva Burke (2015, p. 104) a afirmar, na secção XVI da segunda parte da *Investigação*, que «a noite é mais sublime e solene que o dia», isto é, a noite é o momento da fruição da dor.

Assim é na obra de Teixeira de Pascoaes. Sua poesia está permeada de uma coloração noturna. Em *Senhora da Noite*, a Noite é personificada e aparece ao sujeito poético em forma de Musa. Materialização apenas possível pelo silêncio, como vemos logo na primeira secção da obra, onde a Noite e o silêncio estabelecem afinidades: «Despe o traje infantil de claridade / transfigura-se, e é noite silenciosa» (PASCOAES, 1986, p. 21). Perante a ausência do poder da visão ou de audição, o sujeito lírico fica mais alerta, porque teme e enfrenta o que teme. Este é o ponto nevrálgico de seu pensamento: o sublime põe em jogo aquilo que se constitui como privação (o nada, a solidão, a morte), ou seja, *o sublime ensina ao homem a sua finitude*⁴². E se seguirmos por este carácter pedagógico do sublime, percebemos que há certa educação dos sentidos, desde logo do olhar e da audição, já a sua ausência é a aprendizagem da sua importância.

No horizonte estético, devemos ainda insistir em duas passagens da *Investigação* e que são centrais para o entendimento do belo em Burke: (i) na secção II da parte III Burke nos diz que a «manifestação da beleza causa algum grau de amor em nós» (BURKE,

⁴¹ Por mais que, no centro do pensamento burkeano, o homem esteja carregado de um «sentido interior sensível aos objetos belos e às ações virtuosas» (MOURA, 1999, p. 113), é no sublime que o homem sente mais prazer e é na poesia que ele encontra terreno fértil. Márcio Seligmann-Silva, notável especialista em Adorno, chamará ao sublime burkeano *sublime da morte*, sendo a poesia «particularmente propícia para a representação do sublime justamente pelo seu aspecto extramaterial, pelo seu carácter de não-objeto, pela sua indefinição» (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 35). Cf. Secção II, BURKE, 2015, p. 50.

⁴² Cf. MOURA, 1999, p. 101.

2015, p. 116), quer dizer, a beleza suscita as paixões, a que Burke chama amor; (ii) o caráter de *suavidade* do belo: «a beleza deve ser leve e delicada» (*Idem*, p. 150). Também o belo nos espanta⁴³. Mas se o sublime está ligado ao terror, o belo tem ligação ao amor⁴⁴.

Por muito tempo a poesia ficou confinada no lugar do belo enquanto leveza e delicadeza⁴⁵. Só a partir do século XVII – que nos iniciou na teorização do «belo horrível», mas sobretudo a partir de 1857, com a publicação de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire – a poesia vai libertar-se destes nós que a enclausuraram nesta concepção da beleza proporcionada e agradável aos sentidos. O legado da modernidade é, pois, retirar a poesia de certo *bom-mocismo* – o *flanêur* de Baudelaire que percorre a cinzenta e boêmia Paris do século XIX, serve de exímia ilustração. Teixeira de Pascoaes não se entenderia bem se não fosse um poeta anterior a esta sensibilidade ao sublime. Certo é que, a princípio, parece haver um *gesto semiótico* na exposição de Burke acerca da relação da poesia com a imagem e o som, ou aquilo que mais afeta na mente do leitor. Mas Burke está já interessado no maior poder do sentimento frente à razão – é por isso que o sublime em Burke tem uma abertura política, com vista a uma filosofia moral, a que Terry Eagleton (2010) chamará *cultura do sentimento*:

A sensibilidade e o sentimentalismo foram, por assim dizer, a guinada fenomenológica do século XVIII [...]. A sensibilidade, por incrível que pareça, talvez tenha sido a mais engenhosa crítica da racionalidade iluminista que a cultura britânica pré-romântica conseguiu montar. Os sentimentos talvez lubrificassem as engrenagens do comércio (EAGLETON, 2010, pp. 35-37).

Especialmente no jovem Pascoaes, naquele em que os versos contêm uma mais forte carga emocional, os sentimentos de inquietação e angústia são traduzidos como grito. A obra de «estreia», *Sempre*, funciona como um laboratório onde o poeta inscreve já os temas clássicos que irá explorar em toda sua obra poética. O primeiro poema, sem título,

⁴³ Cf. secção V, parte III, *Idem*, p. 127.

⁴⁴ O que não quer dizer que a perfeição seja a causa e origem da beleza, visto que uma beleza em situação de fragilidade pode ser mais pungente (cf. secção IX, parte III, 2015, p. 134). Isto fica claro quando Burke, na última secção da *Investigação*, toma a poesia como exemplo para jogar o belo e o sublime no campo dos efeitos, quer dizer, da percepção.

⁴⁵ Muitos exemplos poderíamos citar aqui, mas julgamos oportuno referenciar o filme *Poesia* (2010), do sul-coreano Lee Chang-Dong, que é ilustrativo para a compreensão da poesia enquanto produto do belo, pois é destinada à protagonista, Mija, a criação de um poema que traduzisse sua trajetória de vida, e a busca de Mija é somente uma busca pelo belo, deixando-nos a tese de que para alcançar o reino da poesia é preciso, primeiro, alcançar a beleza proporcionada e não caótica.

apresenta a visão de estranhas formas que dançam em uma caverna escura pelo sujeito lírico, e no verso final há um grito de medo: «Eu tive medo delas, e gritei...» (PASCOAES, 1997, p. 101). Na edição definitiva desta obra, no segundo poema (também sem título), o grito está no primeiro verso e vem em forma de mistério: «Gritei. Logo o meu canto de mistério / se fez mortal» (*Ibidem*)⁴⁶.

Dada a importância do silêncio sensível na poesia de Teixeira de Pascoaes, é necessário dar-lhe uma devida *atenção estética* — termo que tomamos de empréstimo de Gérard Genette (1997, p. 13). No campo da experiência estética, este sensível permite o nascer no silêncio do sujeito, da mesma maneira que a percepção, em Merleau-Ponty, é «o nascer das coisas em nós» (CÂMARA, 2005, p. 91).

Esta «percepção direta» do sujeito com o silêncio pode ser o nosso fio condutor para reforçar o dialético movimento da experiência estética do silêncio que vai do interior para o exterior. Em *Le silence comme introduction à la métaphysique*, do filósofo Joseph Rassam, há um particular exame da metafísica que só é possível com a atenção ao silêncio: «toute saisie de l'existence implique une attention au silence» (RASSAM, 1988, p. 60). Para Rassam é o silêncio exterior (das coisas) que «solicite le silence intérieur» (*Idem*, p. 61, grifo nosso), como também é ele que «a préparé et favorisé le silence intérieur» (*Idem*, p. 100). De igual maneira Max Picard, em *Le monde du silence* (1954), defende esta ideia de que o silêncio das coisas permite *procurar* no próprio silêncio o sentido que as coisas nos oferecem (PICARD, 1954, p. 62).

De certa forma, o caminho que optamos por fazer aqui é justamente o inverso: em Pascoaes, é primeiramente o silêncio que diz respeito ao mundo interior e ao campo da experiência estética e é este silêncio que tem a função de abrigo e *prepara* o silêncio exterior. Estamos convencidos de que o silêncio interior é uma preparação para o silêncio exterior, *porque o silêncio é um caminho para a comunhão*: com as coisas, com a Natureza, com o espaço e com o tempo. Na obra autobiográfica *Uma fábula (o advogado e o poeta)*, escrita em 1952, ano de sua morte, e apenas publicado em 1978, além de ser

⁴⁶ Convém observar que este segundo poema não consta na primeira edição do autor, visto que Pascoaes reescrevia constantemente seus poemas, e até os suprimia, de maneira que há uma diferença considerável relativa ao conjunto de poemas entre a primeira edição de suas obras e a edição definitiva — trabalho laboral de reescrita do autor que pode despertar grande interesse da crítica genética, que estuda o processo criativo e a evolução textual dos autores.

considerada pelo próprio autor como uma continuação do memorialístico *Livro de memórias*⁴⁷, Pascoaes rememora sua infância na aldeia, as férias de Natal em que subia a serra da Aboboreira para caçar, mas também a íntima comunhão que desde cedo estabeleceu com a paisagem, especialmente em sua estadia em Travanca, ou quando se encontrava no alto do vale dos Castanheiros, a contemplar a serra do Marão: «Neste encanto da paisagem, me identifico às próprias coisas. Que suavidade indefinível o sentirmo-nos árvore ou penedo [...]» (PASCOAES, 1978, p. 42). Este contato «poético» com o silêncio exterior será decisivo para sua obra e para seu pensamento, pois é já da infância que Pascoaes treina seus ouvidos para a escuta do silêncio: «Sou mais sujeito às alucinações auditivas que às visuais, como se a minha fantasia estivesse mais perto dos meus ouvidos que dos meus olhos» (*Idem*, p. 57). Ora, quer Pascoaes aqui nos dizer que a experiência do silêncio passa invariavelmente pela escuta. *Uma fábula* está repleta de memórias que nos remetem para a experiência que o jovem poeta teve com o silêncio – por isso afirmamos que o silêncio interior é uma preparação, porque decerto o que é central na obra de Pascoaes é a comunhão estabelecida com o silêncio que há no exterior. É do alto da serra que Pascoaes não apenas sente o vibrar do Marão, mas sente o silêncio *transformado* em «verde palavra», como descreveu Leonardo Coimbra: «À sombra da Montanha, no declivar das águas, que a retalharam e corroeram, o silêncio do alto faz-se verde palavra em rumor» (COIMBRA, 1984, p. 86). E não podemos deixar de sublinhar que é na lembrança desta comunhão que o poeta se sente como suspenso no silêncio: «Mas, às vezes, recordando, como que desmaio numa espécie de encanto indefinido, ou de silêncio quase musical, em que atinjo um certo estado de lírica dormência» (*Idem*, p. 153).

É difícil a percepção do silêncio, daí a luta constante da poesia pascoaesiana pelo vir a ser do sujeito no silêncio. Entendemos que não há conflito neste processo, mas a experiência estética do silêncio nem sempre é estável: é um ir nascendo. Demonstramos isso com algumas considerações de Pascoaes publicadas em 1923, sob o título *A nossa fome*. Trata-se de um texto muito curto e que versa sobre a fome que há em cada poema

⁴⁷ Diz Pascoaes logo no início da obra: «trata-se duma espécie de complemento ao meu *Livro de Memórias...* infantis: uma coleção de pequenos acontecimentos, a que a minha fantasia emprestou um certo colorido» (PASCOAES, 1978, p. 8).

e em cada poeta, «a fome, portanto, é o assunto querido dos poetas. Fome quer dizer Poesia. São duas irmãs [...]. O poeta é um faminto de Deus, de Amor, de Eternidade, de todos os divinos fantasmas que pairam sobre o mundo [...]» (PASCOAES, 1923, p. 12).

Citamos aqui o primeiro trecho deste opúsculo:

Odeio a quietação. Trabalho nas vinhas ou nos livros. Dantes, cantava noites e noites esquecidas... Cantei a minha casa, a minha aldeia, o Tâmega, o Marão, a dor, o amor e o regresso do homem ao Paraíso, para findar ironicamente, como Camilo, uma série de elegias e tristezas. Cantei. A voz, pequeno fio de água, foi-se-me secando, pouco a pouco. Secou! E aflige-me este silêncio que me cerca de figuras misteriosas [...] (*Idem*, p. 7).

Não vemos nesta passagem uma mudança de posição sobre o silêncio, mesmo que se trate de um texto do segundo decênio do século XX que, como observa António Cândido Franco, está inserido num «período intermédio» do pensamento poético-filosófico do autor (FRANCO, 2014, p. 378). O que está em causa aqui é uma percepção do silêncio movida por inquietação ou cansaço cíclicos — por isso a imagem do fio de água, tal como um rio que se vai secando, mas que tornará a encher outra vez.

Nossa justificação, portanto, para este movimento que vai da experiência interior do nosso narrador-personagem até ao silêncio exterior das coisas (e novamente deste para aquele) nos leva a uma fluência da *ação do silêncio*, sem o risco de sufocá-lo, reduzindo-o a uma unilateralidade interpretativa. É a ação do silêncio, aberta pelo campo da experiência, que revela e preserva a sua dimensão cultural, espaço-temporal e ontológica.

2. Teixeira de Pascoaes à escuta do silêncio

O silêncio é como uma fina flor que Teixeira de Pascoaes encontra por entre a serra do Marão e que o acompanhará por toda a sua trajetória literária. Tal como a flor do poema «Nossa Senhora dos Milagres», de *Sempre*, quando um peregrino se põe diante do altar para a entregar junco do coração em tormento. Pascoaes parece dizer: «Venho entregar-te agora o coração / velhinha imagem, sobre um velho altar / com duas flor's: silêncio e solidão...» (PASCOAES, 1997, p. 146). É sabido que o poeta viveu praticamente toda a sua vida por entre estas serras, em Amarante, lá compondo praticamente toda a sua obra em mais de cinquenta anos de atividade literária. Mas não podemos conotativamente encerrar o poeta neste espaço entre as serras, de maneira a afirmar que esta vivência indica

um isolamento ou uma *fuga*. Muito pelo contrário. É na etérea e nebulosa paisagem amarantina que Pascoaes *encontra* o silêncio que o libertará. Não há fuga, mas *busca* do silêncio. Não há isolamento, mas desejo de expansão. Com efeito, deste íntimo contato resulta uma questão nuclear que em sua obra poética assume diversos contornos, da revolta à aceitação.

Como já vimos nos poemas de *Sempre*, o sujeito lírico muitas vezes recorre ao grito para manifestar certo silêncio exterior, o do mundo. No verso do poema «A inconstância», escreve: «No silêncio do mundo / choro e grito» (*Idem*, p. 131), e este grito é caótico, loucura, esquizofrenia. Incendiário, está na esfera da clausura que deseja exteriorizar-se. Mas em Pascoaes, há uma operação que vai do grito caótico ao canto, um esforço de ordem e de sintonia, com os sons e silêncios do mundo. É em forma de canto que se dá a primeira manifestação da voz do silêncio em Pascoaes. A terra canta (poema «As cousas», de *Sempre*: «Dir-se-á que toda a terra / comungara, cantando, o azul do céu»)⁴⁸. As lágrimas cantam (poema «As minhas sombras», de *Sempre*: «E o mundo escuro vive, lastimando / aquela antiga idade em flor, acesa / que, em meus olhos, é lágrima cantando»)⁴⁹. As árvores cantam (poema «Ascensão», de *Para a luz*: «E a árvore vive e canta e sonha [...]»)⁵⁰. As neblinas cantam (poema «Nova luz III», de *Vida etérea*: «Sobe, do mar salgado, o canto das neblinas»)⁵¹. Canta o espírito do poeta (poema «Encantamento», de *Elegias*: «Sob os teus pés, a terra florescia / e até meu próprio espírito cantava»)⁵². O coração do poeta (poema «Meu coração», de *Terra Proibida*: «Meu forte coração também nasceu / para criar, cantando, um novo céu»)⁵³. O poeta canta tudo e todos, como no poema «A canção», de *Vida etérea*: «E eu ergo a voz, para cantar / lágrimas que não sei»⁵⁴. E até o próprio silêncio (poema «Quinta da paz», de *Sempre*, já citado anteriormente, onde se leem os seguintes versos: «Paira, em tudo, um silêncio já

⁴⁸ *Sempre*, p. 142.

⁴⁹ *Sempre*, p. 180.

⁵⁰ *Para a Luz*, p. 84.

⁵¹ *Vida etérea*, p. 127.

⁵² *Elegias* p. 228.

⁵³ *Terra Proibida*, p. 219.

⁵⁴ *Vida etérea*, p. 185.

nocturno / que não resulta apenas de canções / dos ruídos extintos [...]»⁵⁵, e «Um canto de silêncio, já divino / que só ouve quem ama, o poeta e mais ninguém!»⁵⁶.

Em *Vida etérea*, na primeira edição de 1906, há um poema intitulado «O rouxinol», que termina com a seguinte invocação na última estrofe: «Poetas, soffrei, chora, cantae! / Elevae-vos a Deus na lagrima que cae... / Subi á eterna luz no olhar que desfallece / Sede o canto supremo, a sempiterna prece!...» (*Idem*, p. 81). Registre-se que, na edição definitiva desta obra, o poema perde o título original e passa-se a chamar «A canção», e muitas estrofes, incluindo esta aqui citada, são suprimidas.

O rouxinol, neste e noutros poemas de Pascoaes, traz uma invocação para um cântico de dor muito similar àquela que encontramos, por exemplo, no *Cancioneiro Geral* (1973) compilado por Garcia Resende no século XVI. Um poema de Duarte de Brito canta os prazeres transformados em dor, e um rouxinol, ao encontrar um casal de namorados, avisa de que o «Amor traz sempre consigo / mortal dor com sospirar / sua paixam [...]» (CANCIONEIRO, 1973, p. 343). Ainda que muito marcante na historiografia literária portuguesa, a referência ao rouxinol está longe de ser exclusiva da época ou do contexto português: «Ode a um rouxinol», de John Keats, um dos mais expressivos poetas do ultraromantismo e da poesia inglesa, ouve da «ave imortal» um etéreo canto, como se lê na parte VII: «a voz que ouço cantar neste momento é igual / à que outrora encantou príncipes e aldeões» (KEATS *apud* CAMPOS, 1987, p. 149). Mas o canto do rouxinol, em Pascoaes, próximo do canto atormentado de *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, é canto silencioso no coração da «noite etérea», imagem corrente em suas poesias, como já sublinhamos. Canto tão belo quanto o canto hesiódico, por poetas que eram *possuídos* pelas Musas, como vemos no diálogo platônico *Íon*. O poeta identifica-se com o rouxinol, ele canta até morrer, um poema não escrito. Quando Marcel Detienne nos fala do poeta deste momento grego, constantemente inspirado pelas Musas⁵⁷, não nos parece de todo um exagero afirmar que as Musas ensinam o canto do silêncio — as mesmas Musas que

⁵⁵ *Sempre*, p. 150.

⁵⁶ Já no poema «A minha vida», de *Sempre*, há uma anunciação da figura do cantador — «vivo cantando a dor misteriosa» (PASCOAES, 1997, p. 145) — para, em *Vida etérea*, apresentar-se a invocação dos poetas para o canto: «poetas, cantai, banhados no clarão / que alvorece da infinda comoção» (PASCOAES, 1998, p. 158). Cf. PASCOAES, *Sempre*, p. 168.

⁵⁷ Cf. Detienne, *Les maîtres de la vérité dans la grèce archaïque*, 1973, p. 21.

Eric Havelock (1996, p. 94) dizia serem *mestras* dos poetas na Antiguidade. Todavia, em Pascoaes, o canto causa uma dispersão no eu lírico. Porque é e já não é o mesmo *canto de silêncio* tal como se vê na Antiguidade, sob a regência da Musa *Thelxinoe*, em *De Natura Deorum*, de Cícero, no passo XXI do Livro Terceiro (CICERÓN, 1999, p. 325). Isto é, a Musa da palavra cantada (que é ao mesmo tempo palavra poética) e que reúne beleza, sedução e poesia no seu canto, é agora a Natureza não-humana, que canta ainda quando se não identifica o poema, por ele não ser visível ou audível enquanto poema.

Já no jovem Pascoaes encontramos este eu lírico irremediavelmente só, suspenso, e que acompanharemos no decorrer da sua obra que esta dispersão é, na verdade, uma busca. Basta lermos em *Sempre*, na primeira edição, por exemplo, o poema «Lá»: «Eu, enquanto eu de mim me ia a afastar / tanto pela escarpada d'um rochedo / que, ao ver-me só, fiquei cheio de medo» (PASCOAES, 1898a, p. 20). E depois, ainda em *Sempre*, mas na edição definitiva: «E, súbito, encontrei-me abandonado, / longe de mim, a errar» (PASCOAES, 1997, p. 113).

Sintomaticamente, em Teixeira de Pascoaes, não é raro que o silêncio venha sob a forma de misteriosa voz. Ainda em *Sempre*, lemos um soneto, precisamente intitulado «Uma voz», que tenta exprimir o que não tem cores ou som, a partir das outras cores e dos outros sons:

Eu ouço misteriosa voz cantar,
Na noite que me beija o coração,
E tem um riso morto de luar
Para a nocturna e triste solidão.

Eu ouço-te, afogado em comoção,
Quase névoa, turbando o azul do ar.
[...]

Misteriosa voz enternecida,
Nos meus ouvidos sempre murmurosa,
Dos meus ouvidos, sempre incompreendida
(*Idem*, p. 105).

Na primeira edição de 1898 de *Sempre*, este soneto tinha sido intitulado «Misteriosa voz...», tendo sofrido algumas alterações de versos — o soneto em sua versão final consta na coletânea *Sonetos* (1925b), organizada pelo poeta Guilherme de Faria. Mas a alteração

que mais nos chama a atenção é a do título do poema, que na versão final chama-se «Uma voz». Ou seja, Pascoaes retira a palavra «Mysteriosa» e deixa-a mais *real*.

Será corrente na poesia de Pascoaes a imagem do ser «afogado», principalmente nas próprias lágrimas —, um estado em que o ser fica suspenso e não há qualquer indicação de direção, não há horizontalidade ou verticalidade quando tudo está borrado nesta «quase névoa». Depreendemos, portanto, que esta estranha voz *afeta* aquele que a ouve. Ela é, todavia, descrita no primeiro terceto como «incompreendida» ao ouvido. O que ela causa é, para tomarmos de empréstimo um termo cunhado pelo formalismo russo (nomeadamente Viktor Chklóvski, na sua «Arte como procedimento», de 1917), um *estranhamento*. O estranhamento inquieta, perturba, tira as coisas de lugar, pois nem o ouvido, nem o corpo, estão preparados para suportar este mistério. A passagem do penúltimo para o último terceto projeta justamente a *experienciação* e a percepção, pelos órgãos de sensibilidade do sujeito lírico, da voz, ou melhor, da mensagem que a voz lhe traz, quer dizer, o sentido. No último terceto, o eu lírico sente, enfim, que esta misteriosa voz, incompreendida e em parte inefável, é a voz do silêncio:

Essência dos meus versos dolorosa,
Na minha própria alma adormecida,
Mas cantando, desperta, em cada cousa
(*Ibidem*).

Até aqui, os contornos e manifestações do silêncio nos impõem uma demanda: talvez seja preciso ter uma «aptidão compreensiva» perante o silêncio, como disse o ensaísta argentino Santiago Kovadloff (2003, p. 75-76) sobre a nossa maneira de senti-lo. Só no momento em que o eu lírico do poema ouve o silêncio — não mais com o ouvido apenas, mas com todo o corpo — parece decifrar a voz misteriosa, embora seja sempre problemático tal decifrar do Mistério. Em um soneto de *Elegias*, chamado «Delírio», encontramos uma outra pista para o que venha a ser este mistério: «Mistério! Sombra imensa! *Alto segredo!*» (PASCOAES, 1998, p. 222, grifo nosso). A voz do silêncio, enquanto mistério, possui um *alto segredo*, insistimos no grifo do verso. Esta é a demanda: algo no sujeito se transforma quando tocado pelo silêncio; vê-se com outros olhos, ouve-se com outros ouvidos. Pascoaes sublinha isto quando nos diz novamente no último verso do último terceto deste poema: o que ouve é já «a essência dos meus versos».

A poesia de Teixeira de Pascoaes exige de nós constantemente mais aproximações e menos distâncias. Uma *luta íntima*, para lembrarmos uma colocação do ensaísta e filósofo Eduardo Lourenço sobre a poesia de outro poeta, Albano Martins: «a poesia é sempre voz em luta íntima com o silêncio de onde nasce e para onde refluí uma vez nascida» (LOURENÇO, 1989, p. 9). E o que resulta desta luta entre voz e silêncio é um entrelaçamento até que a voz se torne uma nota misteriosa, como diz o verso do poema «Velhinhas coisas», da obra posterior a *Sempre, Terra proibida*: «num silêncio de notas misteriosas / valsas de som extinto [...]» (PASCOAES, 1997, p. 236). Não há qualquer tensão entre voz (verbo) e silêncio, mas um casamento, como vemos no poema «A sombra do passado», talvez o poema mais denso do livro *As sombras*: «com que ternura a tua voz, à noite, / se casava ao silêncio!» (PASCOAES, 1996, p. 26). Dizemo-lo denso, porque no mesmo poema o eu lírico sugere um outro tipo de união, que liga a vida à morte: «E quem me dera / ver o laço, terrível e fecundo, / que prende o ser humano à morte escura» (*Idem*, p. 30). Denso porque o poema põe em evidência a dificuldade de traduzir em verso tal consórcio e tais imagens, a mesma dificuldade de «decifrar» os mistérios, como Teixeira de Pascoaes logo percebeu, podendo apenas cantá-lo.

Ainda assim, a poesia de Pascoaes quer traduzir o silêncio de tudo, pois em «todas as cousas vela uma mudez sagrada...» (PASCOAES, 1998, p. 89). Relembra-nos a atenção estética pedida por Genette, já aqui referida. Pascoaes, poeta do olhar atento, poeta de audição atenta: «e fico, atento e lívido, a escutar...» (PASCOAES, 1996, p. 114). Ouve o silêncio, o abismo, o vago e o indefinido. Como no misterioso e quimérico velho de *Jesus e Pã* (1996), que, segundo José Marinho (2005), «não é afinal senão a consciente e experiente humanidade vivendo da própria vida da terra e acompanhando a sua evolução. [...] Não é um ignorante ou um tolo viso que tem dúvidas conscientes mas um verdadeiro sábio» (MARINHO, 2005, p. 71), também o poeta expõe sua percepção do mundo e do próprio ser. Citamos um fragmento da apresentação deste velho, no início do poema:

Ai, tudo o que eu não vejo esse velhinho via...
E palavras de luz tão baixo soletrava...
E o que pra mim era silêncio, ele escutava...
E logo conheci que ele entendia tudo
O que pròs [sic] outros é escurecido e mudo...

(PASCOAES, 1996, p. 164).

Retornemos às palavras de Eduardo Lourenço, mas agora ao seu prefácio a obra *Marânus*, de Pascoaes, que poderia muito bem figurar num prefácio de *Jesus e Pã*, por exemplo: «o que ele [o poeta] tem a dizer é indizível mas ele di-lo sublimemente» (LOURENÇO, 2016, p. 341). Podíamos perguntar ao velho: como, então, ouvir o silêncio? Uma possível resposta está em *Vida etérea*, no poema «Última comunhão»: «ouvidos, surdos e apagados, / desertos de silêncio ilimitados» (PASCOAES, 1998, p. 200). Inspirado em Orfeu, que desce aos infernos com a sua lira enfeitiçante para resgatar Eurídice, este velho desce ao coração do silêncio para a busca do entendimento (o verso «e logo conheci que ele entendia tudo»), por isso a crítica de Pascoaes vê (mesmo que maioritariamente não toque no tema do silêncio) nos voos metafísicos do poeta uma «aventura poética» (COELHO, 1999, p. 141). E se tudo na aventura está permeado de silêncio, a última fala do velho mostra justamente esta necessidade de (re)conhecimento dos transportes entre imagens (metáforas) e sons (anáforas, epíforas):

É preciso que saiba o homem conhecer,
No seu íntimo ideal, as cousas que murmuram...
É preciso abrir os astros e descer
Ao fundo duma flor, onde outros sóis fulguram!
Preciso é ouvir a voz de todo o lábio mudo
E ver o que há de luz em cada sombra triste.
É preciso amar tudo e compreender tudo,
Só neste amor sábio a Perfeição existe!
(PASCOAES, 1996, p. 196).

Vimos e teremos a oportunidade de ver no decurso desta investigação que, pela percepção da linguagem do silêncio (ao ouvir a voz do lábio mudo, que emite a palavra muda e a estranha voz do silêncio), o silêncio é sempre exigência de uma constante *busca*: de si, como vemos no poema «A sombra do homem», de *As sombras*, «Quem sou? / nesta incerteza / chamo por mim...» (PASCOAES, 1996, p. 147), mas também do mundo. Foi neste sentido que escolhemos como epígrafe de nossa tese um excerto de *Verbo escuro*, onde o silêncio é busca, mas também chamamento. Como já vimos repetidamente até aqui, o silêncio está nas bordas da linguagem. Em Pascoaes, a manifestação do silêncio no horizonte da linguagem funciona como abertura para uma experiência estética capaz de o fazer ouvir e traduzir a voz do silêncio.

CAPÍTULO II

A ação do silêncio

«E que é um murmúrio? Um vago
acordar do silêncio, ou ele a estremecer,
de leve, entre o sono e a vigília»
(Teixeira de Pascoaes, *Uma fábula [o
advogado e o poeta]*).

«La vie est l'épiphanie de la mort»
(Vladimir Jankélévitch, *La mort*).

Não podemos deixar de sublinhar que, por ação (do latim *Actio*, que significa atividade ou movimento), entendemos o elemento essencial da narrativa (diegese), designando uma «sequência de acontecimentos ou atos [...]» (MOISÉS, 2004, p. 10), ou melhor, um «processo de desenvolvimento de eventos singulares» (REIS; LOPES, 1987, p. 13). No âmbito da crítica, mesmo com os diferentes enfoques, a ação nunca é tomada de maneira dissociada do personagem. No entanto, a interpretação de Tzvetan Todorov parece-nos interessante: ao constatar que «não existe personagem fora da acção, nem existe acção independentemente do personagem» (TODOROV, 1979, p. 81), o crítico argumenta que «as acções não existem para servir de 'ilustração' aos personagens, mas [...] os personagens são submetidos à acção» (*Ibidem*). Podemos nos apropriar da colocação de Todorov para averiguarmos em que medida o silêncio, tomado enquanto «personagem»⁵⁸ na obra de Teixeira de Pascoaes, está submetido à ação.

Como ponto de partida, interessa-nos particularmente uma preleção de Heidegger em 1965 para os Seminários de Zollikon, onde, entre o falar e o dizer, o silêncio é posto em questão. Heidegger escreverá que «o falar humano é um dizer. Nem todo dizer é um falar,

⁵⁸ Uma vez que assume uma presença tão própria e viva na sua obra, isto é, não se restringindo apenas a algo da ordem do simbólico.

mas todo falar é um dizer, mesmo o falar ‘insignificante’ [*nichtssagende*]. Falar é sempre sonoro, mas eu também posso dizer algo sem som, silenciosamente» (HEIDEGGER, 2009, p. 124). Segundo Heidegger o silêncio do ser é já um dizer: «mesmo quando eu só penso algo em silêncio, sozinho comigo, e não verbalizo qualquer coisa, tal pensar é sempre um dizer» (*Idem*, p. 134). Em primeiro lugar, cabe ao verbo λέγειν tanto abarcar este *pensar silencioso*, quanto conduzir à fala da linguagem, quando não à própria essência da linguagem. Em segundo lugar, o dizer põe em causa o aparecer, pois «dizer é deixar o real disponível» (HEIDEGGER, 2010, p. 188). Estas perspectivas, que são fundamentais para Heidegger ver a «linguagem enquanto expressão» (*Idem*, p. 202), nos são úteis para tomar *o silêncio como expressão*, ainda em consonância com o que viemos interpretando até aqui, na linguagem do silêncio, resvalando as devidas diferenças entre Heidegger e os outros pensadores até aqui tomados para o diálogo.

Não é de todo o nosso objetivo examinar as nuances que os verbos Λόγος (*logos*) e λέγειν (*legen*) assumem na interpretação heideggeriana de Heráclito⁵⁹, mas reter, na manifestação do silêncio enquanto *expressão*, a noção de *exteriorização*. No texto «A linguagem», Heidegger escreve sobre a fala da linguagem a partir da pergunta: «como vigora a linguagem como linguagem?» (HEIDEGGER, 2003, p. 8).

Em toda a obra de Heidegger a linguagem é tema capital. Foi sobretudo nos estudos que o filósofo de *Ser e tempo* fez do pensamento de Heráclito que o interesse pela linguagem se manifesta. Heidegger ressalta que os gregos da Antiguidade não elaboraram propriamente uma meditação acerca da linguagem. Ao tomar como guia o Fragmento 50 de Heráclito⁶⁰, nomeadamente a acepção de Λόγος (*logos*), pretende uma compreensão

⁵⁹ Vale conferir a obra *Heidegger e as palavras da origem*, de Marlène Zarader, onde a autora acompanha todo o pensamento grego que Heidegger se dedicará com afinco, sem deixar de acentuar as questões-chave de pensadores que serão decisivos para o pensamento heideggeriano, como Anaximandro, Parmênides e Heráclito. Quanto à questão do Λόγος (*logos*), a autora escreve sobre a sua essência a partir dos sentidos da palavra λέγειν (que não se resume ao falar e ao dizer), ou seja, «da plurivocidade da palavra λέγει, que encerrava em si, na mais estranha das proximidades, duas significações aparentemente sem relação uma com a outra: a, preponderante e corrente, de ‘dizer’ (*sagen*), e a, fundamental e esquecida, de ‘pôr’ (*legen*)» (ZARADER, 1998, p. 229).

⁶⁰ Utilizamos a tradução de Emmanuel Carneiro Leão para o seguinte fragmento de Heráclito: «οὐκ ἐμου ἀλλὰ τοῦ Λόγου ἀκουσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν Ἐν Πάντα», «Auscultando não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um» (HERÁCLITO, 1980, p. 81).

da linguagem, porque é ela que define o «como»⁶¹ do homem. É pela linguagem que nos relacionamos com o mundo, e através dela o homem encontra a «morada própria de sua presença» (HEIDEGGER, 2003, p. 121). Mas esse lugar não é um refúgio, mas ainda um âmago da ação. «Legen», verbo com o radical de «logos», significa «escolher» e «colher».

Quando falamos em ação do silêncio, queremos sublinhar uma disposição *criativa* que ela imprime na obra de Pascoaes. Neste capítulo, dividimos a nossa investigação em duas partes. Na primeira parte, mostraremos como o silêncio é responsável por projetar algumas personificações que são centrais em sua obra, como a Morte. Na segunda parte, veremos como o silêncio é a condição *sine qua non* para a criação de uma realidade sonhada, um «outro mundo», o que nos permitirá analisar a obra de Pascoaes a partir de noções como o sonho e o devaneio. Nosso intuito será o de, pela via do silêncio, construir um ponto de intersecção entre a realidade e o sonho, questão que percorre toda a obra de Pascoaes.

1. O silêncio e a morte

1.1 A linguagem da morte, ausência da ação

Vladimir Jankélévitch escreveu sobre esta dificuldade que a morte nos coloca, principalmente o instante da morte, «ese instante como el momento de silencio más extremo» (JANKÉLÉVITCH, 2006, p. 30)⁶². Ainda nas palavras de Jankélévitch, o instante da morte carrega um mistério, porque ela própria é «un indéterminable déterminé» (JANKÉLÉVITCH, 1977, p. 245), uma presença-ausência, um movimento «qui ne va nulle part comme elle est un ‘devenir’ qui ne devient rien» (*Idem*, p. 246). Há um volumoso *corpus* de teor testemunhal no âmbito da «Literatura de testemunho», uma constante luta contra o esquecimento e contra a sombra da morte. Sob o signo do trauma, o silêncio aqui pode manifestar-se como «fuga», mas também como *enfrentamento*. Perante o silêncio da morte, a solução é inscrever a lembrança. Pollak narra bem esta problemática: «no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer

⁶¹ Referimo-nos à colocação de Heidegger na conferência de 1950 intitulada «A linguagem»: «Em sua essência, o homem é como linguagem. A expressão ‘como linguagem’ diz aqui: o que se apropria pelo falar da linguagem» (HEIDEGGER, 2003, p. 24).

⁶² Apenas por já possuímos a obra, a utilizamos nesta edição em língua espanhola.

em breve, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento» (POLLAK, 1989, p. 6). Ou, como propõe Seligmann-Silva, «lembrar de esquecer, não esquecer de lembrar» (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 60-61).

Certo é que o esquecimento vive nos arrabaldes da memória, define-a: «não é somente o caráter penoso do esforço da memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa» (RICŒUR, 2007, p. 48). Ou seja, é contra o silêncio do esquecimento que se testemunha. Testemunho daquele que se põe nos bancos da memória para narrar e confessar; daquele que se entrega e se estilhaça em palavras; daquele cujo silêncio é como voz audível, ou um grito silencioso, e assim «exorciza um trauma» (RIBEIRO, 2001, p. 70). É neste sentido que por «testemunho», num sentido simbólico, político e/ou religioso, se entende aquilo que «põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo» (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85). Portanto, o testemunho é um compromisso ético daquele que sobreviveu, capaz de traduzir na escritura o trauma em pungente silêncio. Isto porque todo testemunho se insere no «limiar do dizível»⁶³. Com efeito, o testemunho diz respeito àquele que «sobreviveu – de modo incompreensível – à morte» (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 45, grifo do autor). O nosso interesse por esse tipo de narrativa⁶⁴ permite-nos ampliar a noção de testemunho para pensar novas possibilidades de ler o «silêncio-dor» em Teixeira de Pascoaes como um silêncio audível que nos treina o ouvido até por ele se tornar sensível às catástrofes do século XX, «mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam» (HOBSBAWM, 1995, p. 30).

Em Pascoaes, o silêncio como testemunho significa um enfrentamento, a «voz de morte», como lemos no parágrafo XXII do *Verbo Escuro* (1923, p. 46), que representa, e também dramatiza, a luta entre realidade e sonho. Mas, tomemos em alternativa um fragmento de *O Pobre Tolo*, na sua versão inédita e em prosa, sobre a luta que trava o personagem: «luta para atingir a própria realidade que lhe foge, como diluída em nevoeiro. Luta contra a névoa encobridora [...]. Luta o pobre tolo; lutam, no pobre tolo, a realidade e o sonho» (PASCOAES, 1973a, p. 67). A ação do personagem não significa

⁶³ Cf. OLIVEIRA, 2011, p. 22.

⁶⁴ Em outro trabalho investigamos sobre este tema das narrativas de testemunho, com ênfase na aceção de enfrentamento (cf. ARAUJO, 2013, pp. 1-10).

uma fuga de uma realidade traumática, mas uma constante *aproximação a*. Isto é evidente em várias passagens desta obra, em que a tensão da vida e da morte implica uma morte diária, que exige seus recomeços: «ando de morte em morte, de vida em vida» (*Idem*, p. 110). Assim como a negatividade sublinha a fragilidade e a fragmentação do sujeito em busca de si próprio, em essência, a necessidade de uma reflexão sobre o testemunho em Pascoaes, sujeito distante de si, no «ermo», implica uma reflexão sobre o *leitmotiv* do silêncio. O espanto, fonte do estado filosófico e poético, resulta num grito silencioso que dá corpo ao absurdo:

Sou uma pessoa que eu nunca vi - aquele negro espectro que se eleva dentre os escombros dum incêndio. Apavora contemplá-lo; mas não lhe posso fugir. Pelo contrário, *terrivelmente seduzido, mais me aproximo dele*; confundo-me com ele e sou uma criatura absurda que existe e não existe (*Ibidem*, grifo nosso).

Este entrelaçamento entre o sujeito que narra distinto do sujeito personagem constituirá uma imagem fundamental na obra poético-filosófica de Teixeira de Pascoaes, feita do *equilíbrio entre opostos*. Equivale à imagem de uma balança que pondera/pesa as partes, sugerida em *Para a luz*, nomeadamente para compreender a harmonia que há em sua obra entre o Bem e o Mal, por exemplo, entre vida e morte, o dizer (no aforismo XXIII da secção «Da alegria e da tristeza», de *Verbo escuro*): «*Sim à dor, ao Amor, à Vida, à Morte!*» (PASCOAES, 1923, p. 47, grifo do autor). Enfim, um «jogo de polaridades que se equivalem, sobretudo nas correspondências que se estabelecem entre material e espiritual» (SÁ, 2004, p. 77). A morte, para Pascoaes, é parte integrante da vida, e daí sempre decorre a necessidade de as fazer coexistir: «o homem não compreende a morte, por isso mesmo que é mortal; quando ele fala da morte é como se falasse ainda da vida...» (*Idem*, p. 77).

Tal como o silêncio, a morte efetivou-se como um tema pluridisciplinar, através da tensão entre linguagem-vida: são binômios em frequente confronto, encontro. Nas mais diversas abordagens, o tema impõe um desafio, pois, por um lado, coloca em causa a finitude humana de um modo geral, e, por outro, realça a dificuldade de, na linguagem, tratar o instante mesmo da morte. Esse é um dos motivos que leva Schopenhauer a escrever a máxima de que a morte é «a musa da filosofia» (SCHOPENHAUER, 2000, p.

59), porque afinal, como escreve no Livro IV, o amor à vida é tão somente justificado pelo «temor à morte, que, todavia, coloca-se inarredável no pano de fundo» (SCHOPENHAUER, 2005, p. 403)⁶⁵.

Esta proximidade entre a vida e a morte, o silêncio e a linguagem, aparecem na obra de Teixeira de Pascoaes como retrato social: não há, na sociedade rural, maneira de esconder a morte, nos seres humanos ou na Natureza. Não há como esconder o silêncio, sem aparelhos que produzem ruído. A investigação de Philippe Ariès realizada na década de 1970 comprova cientificamente a ênfase da morte na vida social, desde a Idade Média até ao século XX. Em todo o contexto do período medieval, a morte esteve muito presente na vida cotidiana, uma vez que havia uma natural anunciação da morte⁶⁶, popularizada no imaginário coletivo. A morte não podia manifestar-se como «*mors repentina*», ou morte súbita, considerada «infamante et honteuse» (*Idem*, p. 18). Não havendo distância entre a vida e a morte, muito menos era evidente «l'angoisse existentielle» (*Idem*, p. 30), angústia do temor: os mortos podiam ser enterrados tanto em valas comuns quanto dentro das igrejas⁶⁷, os cemitérios serviam de praça pública⁶⁸, os corpos mortos que eram

⁶⁵ Da Psicanálise, vale ressaltar os contributos de Elisabeth Kübler-Ross, em *Sobre a morte e o morrer*, acerca do temor à morte. Para a autora, «a morte constitui ainda um acontecimento medonho, pavoroso, um medo universal» (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 17), embora, ao longo do tempo, se tenha mudado o modo como lidamos com a morte. É pelo seu caráter de assombro que o homem, na contemporaneidade, afasta a morte de seu convívio, negando-a. Convém sublinhar que se trata de uma obra da década de 1960, e que a autora enfoca principalmente o lugar da morte neste contexto. Trata-se, sem dúvida, de uma obra fundamental nos estudos sobre a morte. Como lembra Ernest Becker, «a literatura psicanalítica ficou quase em silêncio sobre o temor da morte até fins da década de 1930 e a Segunda Guerra Mundial» (BECKER, 2007, p. 106). Daí fazer sentido a afirmação da autora: «quanto mais avançamos na ciência, mais parece que tememos e negamos a realidade da morte» (*Idem*, p. 19). Neste sentido, Ernest Becker está de acordo com Kübler-Ross e dá continuidade ao tema do temor da morte. Em *A negação da morte*, o autor afirma que «os temores do homem são formados com base nas maneiras pelas quais ele percebe o mundo» (BECKER, 2007, p. 31), o que justifica o seu interesse pela abordagem voltada à criança e como esta percebe a relação com a morte. Note-se que há muitos pontos em comum entre os estudos de Kübler-Ross e Becker, pelo que podemos agrupá-lo em um conjunto de textos que visam uma «educação para a morte», tomando de empréstimo o título homônimo de Maria Kovács, estudo datado de 2003.

⁶⁶ Cf. ARIÈS, 1977, p. 16.

⁶⁷ Do século XV ao século XVII, manteve-se este costume de enterrarem os corpos no interior da igreja (cf. ARIÈS, 1977, p. 87). A pintura do holandês Emanuel de Witte, intitulada «Intérieur d'une église gothique protestante» (interior de uma igreja gótica protestante), e datada de 1685, tematiza este período em que os mortos podiam ser enterrados no interior da igreja. Na pintura, pode-se observar um coveiro a cavar um buraco no canto do corredor, em meio à alguns cães e pessoas a assistir.

⁶⁸ Cf. ARIÈS, 1977, p. 68.

enterrados com o rosto descoberto só entre os séculos XII e XIII têm os seus rostos encobertos⁶⁹.

As transformações que se foram perpetuando no contexto medieval refletiram-se em uma arte de tipo macabra, acentuando cada vez mais o esqueleto, bem como numa direção à salvação das almas com o receio do purgatório, ou como escreveu Ariès, «pour échapper à la damnation éternelle» (*Idem*, p. 160).

Quando tomamos a obra de Teixeira de Pascoaes, observamos que está menos em causa uma dialética da morte, ou seja, a boa/má morte, ou a morte doce/violenta, morte pública/privada, instantânea/anunciada. Em Pascoaes, o silêncio é um invólucro da morte.

Se obras como a de Philippe Ariès nos auxiliam a compreender as modulações da realidade da morte no âmbito da vida social, os escritos de Jankélévitch estabelecem uma maior proximidade com a nossa investigação sobre o silêncio em Pascoaes. Em *La mort*, o filósofo francês determina uma diferença entre o silêncio inefável e o silêncio indizível, mas sem perder de vista aquilo que os une, isto é, seu caráter inexprimível, tantas vezes referido por Pascoaes. O silêncio inefável «est un prélude à cet état de verbe qui lui-même amorce et déclenche la parole poétique: tel est le silence prophétique où tout demeure en suspens dans l'attente d'une ère nouvelle» (*Idem*, p. 84). De maneira oposta, para o autor, «le silence indicible ne nous inspire que terreur et angoisse» (*Idem*, p. 85).

Esta estreita diferenciação é tão fundamental para Jankélévitch como para Pascoaes, pois levará os dois autores a ler a morte, tal como Deus, como formas do silêncio: «sont tous les deux silence, et ils imposent leur silence au vacarme de l'homo loquax» (*Idem*, p. 84)⁷⁰. Para Jankélévitch, a morte impõe o silêncio ao *homo loquax* (homem falante)⁷¹, porque ela própria se apresenta ao homem como «mistério»⁷² – o que justifica a leitura

⁶⁹ Cf. ARIÈS, 1977, p. 128.

⁷⁰ Expressão que Jankélévitch toma de empréstimo de Henri Bergson, em *La pensée et le mouvant*, acerca do homem que faz «une réflexion sur sa parole» (BERGSON, 1960, p. 92).

⁷¹ Fazemos referência à seguinte citação: «la mort reprime les discours, refoule les conférences dans les gorges conférencières, impose silence, ou du moins réticence, à l' 'homo loquax'» (JANKÉLÉVITCH, 1977, p. 62).

⁷² Sobre o mistério da morte, Jankélévitch comenta Schopenhauer e afirma que a morte é uma «questão metaempírica»: «le pessimisme croit découvrir dans la mort une espèce de profondeur invisible ou cryptique qui se cache sous les apparences visibles: la mort est le verso métempirique et la profondeur de la vie; personne n'a jamais vu directement le mystérieux verso ésotérique de ce recto, mais peut-être l'entrevoit-on parfois indirectement, comme on a entrevu l'autre face de la lune» (*Idem*, p. 46). Questão que nos faz lembrar a imagem mítica da Górgona, que, por sua tamanha beleza, petrificava aquele que a

temporal do mistério da morte, que diz respeito a um futuro mais ou menos próximo, mas sempre previsível. Nesta ótica, podemos compreender uma questão central no pensamento de Jankélévitch: só podemos interrogar a morte mediante a apreensão do silêncio. E é entre a inefabilidade (*ineffabilité*) e a indizibilidade (*indicibilité*) da morte que reside a linguagem sobre a sua realidade.

Uma boa exemplificação do pensamento de Ariès e Jankélévitch é de Louis-Vincent Thomas, em *Anthropologie de la mort*, onde se empreende uma minuciosa análise sobre a morte em sociedades africanas. Nestas sociedades também familiarizadas com a morte, é através dos ritos e cerimônias que o homem capta o «Verbo» silencioso da linguagem da morte. Verbo que «est une force» (THOMAS, 1976, p. 403)⁷³. Para Thomas, a «langage de la mort [...] n'est pas simplement fait de mots et de phrases, mais aussi de silences, d'incantations, d'interjections, de gestes et de mimiques» (*Idem*, p. 432).

Acreditamos que Teixeira de Pascoaes apreende de maneira análoga a linguagem da morte mediante o silêncio. Investigaremos, agora, como o poeta materializa a morte, tal como Louis-Vincent Thomas entende a representação da morte: «se représenter la mort, ce n'est pas seulement la vivre en image, dans nos rêves, nos obsessions, nos pulsions, pour la désirer ou la rejeter [...], c'est aussi la matérialiser en frases, en formes, en couleurs, en sons...» (*Idem*, p. 156).

1.2 O silêncio como mediação entre Morte e Vida

A materialização da morte será frequente na obra de Teixeira de Pascoaes: a morte é uma das imagens que mais constantemente aparecerá em sua obra poético-filosófica. Uma argumentação da ação do silêncio em Teixeira de Pascoaes é inseparável dos fantasmas, aparições e personagens, alegorias da Morte. Averiguaremos, portanto, como Pascoaes materializa a Morte através do silêncio, tomando sobretudo como base as obras *Marânus*

olhasse diretamente nos olhos. Vale conferir a terceira parte, «Efeito Medusa», da obra *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, de Antonio Quinet, sobre a castração ótica que o mito envolve (QUINET, 2004, p. 90). Conferir também o verbete «Górgonas», em *Dicionário dos símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 2010, p. 357.

⁷³ Ao comparar estas sociedades (que são marcadas pela oralidade) com o Ocidente, Thomas afirma, sem cair em uma visão monolítica, que o homem ocidental pode se aproximar dos negro-africanos através do aprendizado do silêncio da morte, «c'est peut-être la pratique du silence qui rapprocherait le plus l'Homme noir de l'Occidental» (THOMAS, 1976, p. 421).

e *O Doido e a Morte*, por nos parecerem aquelas em que mais explicitamente a importância do silêncio se declara. Ainda que não sejam exemplos exclusivos, tomamo-las como paradigma da ação do silêncio, até porque são poemas narrativos que podem ser lidos como uma espécie de viagem iniciática. O silêncio, aqui, será tomado como articulador entre vida e morte. A base desta articulação parece conter invariavelmente três linhas de força fundamentais: (i) uma quebra do distanciamento, de maneira que a aprendizagem da morte se traduz pela aproximação dos opostos; (ii) uma instauração do silêncio que inicialmente parece personalizar a morte; (iii) a explanação da ideia do duplo, onde é possível observar uma intimidade entre os personagens e seus contrários.

A obra *O Doido e a Morte* foi publicada em 1913, e dedicada a Phileas Lebesgue, autor que participou ativamente na Revista *A Águia*, e chega a publicar no periódico três poemas dedicados a Teixeira de Pascoaes, «Le verbe» e «Le condor captif», ambos em 1912, o poema «Ce soir-là», em 1915, e o poema «Il me semble parfois...», em 1916. Lebesgue estava exilado em Portugal, no período da Grande Guerra. Significativamente, Pascoaes centra o seu poema na personagem-nômada, descrita como um «noturno caminhante» (PASCOAES, 1998, p. 274). Composta de três cantos, a obra apresenta-nos um diálogo com a misteriosa Morte que aparece ao protagonista como uma donzela, embora com o rosto coberto. Do primeiro contato entre o Doido e a noturna Morte desvela-se um espanto. Veremos que não há como elidir o distanciamento entre o Ser e a Morte sem este «susto». Ávido, a primeira reação do Doido é a de transformar a sua impressão inicial em riso, não sendo claro se o riso provém da tensão ou da alegria. Como um louco, diz o Doido: «meu gosto é rir, de noite, no silêncio» (*Idem*, p. 273). Há semelhante espanto por parte da Morte, pois também esta não acredita que, mesmo sob a égide de um véu, alguém humano possa tê-la visto. É o riso que a descortina, mas ao perceber isto, vê no Doido «um riso apenas feito de silêncio...» (*Idem*, p. 275).

Em *Marânus*, o efeito iniciático do espanto dá-se em dois momentos. Primeiro, quando o personagem ouve a sombra do Marão, no capítulo VI: «E Marânus, no susto e no arrepio / de tão grande milagre, pois decerto / ninguém, como ele, ouvira assim falar / a sombra da montanha e do deserto» (PASCOAES, 1973d, p. 236). Segundo, ao ficar o personagem extático com a aparição de deuses, em que o próprio silêncio lhe aparece

como forma de divino: «E o silêncio, o luar, a solidão / rodeavam Marânus, caminhando... / três fantasmas da terra, em oração / sob o espectro de Deus que abrange tudo / três fantasmas da terra, três figuras / do princípio da terra, irmãs da dor» (*Idem*, p. 268).

Em Pascoaes, o espanto quase sempre está ligado ao silêncio, de maneira muito análoga ao que Blaise Pascal extraía do silêncio dos espaços. Como este nos diz em «Misère de l’homme», «le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie» (PASCAL, 1954, p. 1113). As personagens de Pascoaes, num primeiro momento, poderiam pronunciar esta frase de Pascal. O espanto não é, pois, um sinal claro de alegria; provém, também, de um infinito que esmaga o sujeito. Devemos recordar aqui o sublime, tal como foi definido por Burke: um misto de terror e atração, assim é o assombro.

É pelo assombro que Pascoaes aproxima o Ser e a Morte, não só para dizer do *absurdo*, mas também para lançar um olhar para a Morte que é, ao mesmo tempo, admiração e temor. Se temer a Morte é sempre partir para um confronto, na obra de Pascoaes não há só entaves, mas ainda desejo. E isto fica claro na fala da Morte ao dizer que «há distâncias que aproximam» (PASCOAES, 1998, p. 277). A figura da Morte, em Pascoaes, assume a dimensão do sublime e do inefável. E mesmo quando há algum duelo, não há vencedores, como se vê em *Marânus*, no capítulo XVIII, em que o conflito entre Vida e Morte se dá dentro do próprio protagonista: «pois, nele, angustiado criador / e alegre e humanizada criatura / a morte, que é o espírito do amor / e a vida, que é seu corpo transitório / batalhavam sem tréguas para ver / qual delas *porventura* alcançaria / a palma da vitória!» (PASCOAES, 1973d, p. 334, grifo nosso).

A quebra do distanciamento assume, aqui, um papel importante, pois ela implica um «estranhamento», que está na base do conhecimento filosófico e da expressão literária, ainda que Filosofia e Literatura não tenham evoluído com base no que têm em comum, mas antes, muito compreensivelmente, através do que as distingue. Entre os anos 1913 e 1916, na gênese do formalismo russo, um debate, no centro de um grupo linguístico intitulado *Opoiaz* (sigla para *Óbchchestvo po izutchéniu poetítcheskovo iaziká*, «Sociedade de Estudos da Linguagem Poética»), visava opor a linguagem poética à linguagem corrente. A partir do clássico ensaio-manifesto «A arte como procedimento»,

datado de 1916-1917, da autoria de Viktor Chklovski, formou-se uma escola direcionada para a caracterização de uma *função da linguagem poética*. A obra literária deveria isolar-se de fatores externos, como a História, a Cultura, e conseqüentemente a Filosofia⁷⁴. A sua forma devia funcionar «como recipiente del contenido, un recipiente embellecido retoricamente para volver más agradable la sustancia» (MARCHESE; FORRADELLAS, 1991, p. 174-175). Chklovski designará então como «ostraniene», que comumente traduzimos por «estranhamento», o processo de desautomatização da linguagem comum que a linguagem poética proporciona⁷⁵.

O que podemos extrair da noção de estranhamento no teatro encontra-se na definição de Osvaldo Silvestre: «enquanto método de conscientização crítica, substitui emoções como o terror e a compaixão, por emoções de um outro tipo — o espanto e a admiração» (SILVESTRE, 1997, p. 415). Não é de nosso interesse fazer uso do estranhamento como método, como procedeu Brecht⁷⁶, onde o espectador sai de uma posição passiva e passa a fazer parte da ação, mas tomar de empréstimo esta utilização do «distanciamento» como propiciadora de um pensamento alargado da noção de «estranhamento». Em Teixeira de Pascoaes, o estranhamento põe justamente em relevo o binômio espanto/indiferença que

⁷⁴ Registre-se o interesse maior de Chklovski pela prosa, o que marcou a primeira fase do grupo *Opoiiaz* foi um procedimento que via a distinção entre prosa e poesia a partir da diferença entre linguagem poética e linguagem prática. Krystyna Pomorska, em *Formalismo e futurismo*, nos mostra que «o primeiro período da atividade da *Opoiiaz* (aproximadamente, 1916-1921) é marcado por uma tendência básica: o estudo da poética do verso e da prosa considerados enquanto padrões peculiares dotados de valores expressivos, [assim como] na elaboração de uma antinomia básica: *linguagem prática versus linguagem poética*» (POMORSKA, 1972, p. 52, grifo da autora).

⁷⁵ Em algumas traduções de língua francesa, o termo é traduzido por «défamiliarization», como vemos em Michel Aucouturier, em *Le formalisme russe*, em que o próprio autor explica o desuso da palavra «estranhamento»: «[o neologismo] a parfois été traduit littéralement par l'ancien français «estranhamento», qui a l'inconvénient d'être sorti de l'usage» (AUCOUTURIER, 1994, p. 60).

⁷⁶ Para o teatro, o termo «estranhamento» está associado a um efeito de distanciamento, que pode tanto ser estético quanto político (cf. PAVIS, 1980, p. 125), e diz respeito quer ao distanciamento proposto entre o ator e o personagem, quer entre o espectador e a obra encenada. Com efeito, no teatro de Brecht a noção de estranhamento é capaz de criar «une distance entre les événements et le spectateur, de rendre au spectateur sa liberté de critique devant le récit, de cultiver son attitude d'observateur *actif* en dissipant le phénomène d'identification» (POULET, 1998, p. 234, grifo nosso). Para Philippe Ivernel, a noção de distanciamento é catalisadora, «élève l'émotion» (IVERNEL, 1991, p. 260) e por isso afirma que o termo que melhor traduz o distanciamento dinâmico é menos o «étrangement» e mais «étrangéisation». Devedor de Brecht, o teatrólogo Augusto Boal conceituou o «teatro do oprimido», ou *poética do oprimido*, que tinha o objetivo de fazer do estranhamento um *método* capaz de destruir o distanciamento entre o espectador e o personagem, originando uma libertação: «la poétique de l'opprimé est d'abord celle d'une libération: le spectateur ne délègue aucun pouvoir pour qu'on agisse ou pense à sa place. Il se libère, agit et pense pour lui-même. Le théâtre est action» (BOAL, 1980, p. 48).

é operador da quebra de distanciamento. Pela supressão da distância entre o Doido e a Morte — que também aproxima o par binário Amor/Morte — é possível valorizar a morte até a tornar centro/objeto da vida do sujeito. Para Pascoaes, pensar a morte (mesmo que ela seja impensável) é, como bem observou Vladimir Jankélévitch, em *La mort*, tarefa impossível, mas inevitável como forma de pensar a vida.

[...] la mort, à cet égard, est aussi peu ‘pensable’ que Dieu, le temps, la liberté ou le mystère musical. On ne pense pas le temps ni le devenir, mais on pense des contenus temporels déterminés qui deviennent dans le temps; [...]. De la même manière, on ne pense jamais la mort, car la mort est proprement impensable; par contre, on peut penser des êtres mortels, et ces êtres, à quelque moment qu’on les pense, sont des êtres vivants. Et ainsi, qui pense la mort pense la vie (JANKÉLÉVITCH, 1977, p. 41-42).

Ao fazer da inefável morte algo de pensável, o Doido medita-a em forma de admiração amorosa: «Tu és a morte; és a mulher, portanto / desce do teu cavalo e vem comigo / porque o desejo corre no meu sangue!» (PASCOAES, 1998, p. 277). O ato de apelar a Morte representa a proposta de comunhão em que a própria Morte se faz a chave para desvelar o sentido da vida: «mas a mim, que sou doido, revelaste / o teu mistério, que, afinal, é a vida» (*Idem*, p. 280). Também em *Marânus* a imagem que Pascoaes utiliza para trazer o distante para o centro é a do beijo. No primeiro encontro com a quimérica Eleonor, o protagonista Marânus tenta beijá-la: «num movimento, cego e inconsciente / Marânus levantou-se. E, comovido / tentou beijar-lhe a face, mas somente / beijou a poeira branca do luar...» (PASCOAES, 1973d, p. 194). Esta incompletude do ato do beijo, inicialmente apenas em um plano carnal, leva ao interrogar daquela aparição. O protagonista invoca então a aproximação espiritual que é entrelaçamento: «Quem és tu? Quem és tu, ó minha alma? / não te conheço, não. E, todavia / vejo a tua figura, e sinto bem / a minha dor beijar a tua alegria!» (*Idem*, p. 196). Como, no início de *O Doido e a Morte*, a figura da Morte aparece ao personagem encoberta por um véu que não o impede de decifrar o segredo do fantasma, também em *Marânus* o personagem não precisa (re)conhecê-la (pelo uso da razão) para lhe desvelar a face. O beijo, aqui, é sobretudo um elemento interiorizado (assim como as lágrimas). O beijo produz a primeira forma de pensamento, não ainda palavra, mas já gesto, como vemos na seguinte passagem: «E Marânus sorria, num desejo / alado de voar! E, no seu corpo / um vago, esparso,

indefinido beijo / acendia-lhe o sangue alvoroçado / cantava, como as aves matutinas / unicamente por sentir a vida» (*Idem*, p. 198).

Em toda a obra de Pascoaes, vida e morte partilham uma afinidade originária, «coincidem», como diz o fragmento IX da secção «Da origem», de *Verbo escuro* (1923, p. 85), porque uma envolve a outra no horizonte da experiência. Sendo a morte uma parte estruturante da vida, morrer a cada dia é (re)inventar novas razões para a existência. Mas sempre o silêncio serve de mediação, de degrau. Entre a vida e a morte existirá, para o poeta, o «*mare magnum* do Silêncio», expressão que encontramos em *O Pobre Tolo* (1973a, p. 59). A imagem do silêncio como sólido ou líquido, que permite atravessar os níveis de compreensão, sempre realça a permeabilidade do silêncio.

Uma secção do *Verbo escuro*, significativamente intitulada «Os esquecidos», é também sintomática. Nela lemos um deambular contemplativo do poeta por um cemitério, permeado de silêncio. Ao contemplar algumas esculturas e tumbas, com as fotografias dos mortos que ali jazem, chama-lhe a atenção um rosto pálido de uma mulher, com «olhos de melancolia» (PASCOAES, 1923, p. 201). O poeta vê nesta imagem a presença da sua própria morte, que com ele comunica. Com esta trágica imagem e com a revelação suscitada, o poeta sente a morte, toca-lhe e sente-se por ela abraçado. Em seguida, verte lágrimas que diz perfurarem o silêncio e convocar todas as outras almas a aproximarem-se: «eu vos invoco, pobres Phantasmas sem nome! Deixae o esquecimento que vos cobre, mais pesado e gélido que a terra, e vinde à minha alma também anónima e esquecida, como vós...» (*Idem*, p. 208).

2. A Morte com um duplo em *O Doido e a Morte*

Se toda a obra de Pascoaes está permeada de fantasmas, sombras e personagens inanimados que são personificados, não é novo o interesse da literatura pela representação (cópias, reflexos), nomeadamente de dualidades (extensões e projeções) criadas pelo «Eu». No entanto, apenas no século XX houve um considerável conjunto de reflexões sobre este tema, consolidado como «a questão do duplo». Várias linhas de investigação, da psicanálise (Freud) às contribuições dos estudos culturais sobre as identidades e suas cisões, se dedicaram ao tema do duplo. *O duplo*, de Otto Rank, escrita em 1914, iria

contribuir diretamente para os estudos literários, a partir de um *corpus* de análise que, passando por Edgar Allan Poe e Dostoievski, tem ênfase na literatura romântica, mas não deixaria de ter consequências nos estudos culturais em geral.

Otto Rank apresenta-nos uma teoria do duplo estruturada em duas linhas de força: a primeira diz-nos que todo o processo de desdobramento do eu na literatura é uma despersonalização caracterizada por um problema psicológico, uma «*prédisposition pathologique aux troubles nerveux*» (RANK, 1932, p. 77), sofrida pelo próprio autor. Fica aqui indubitavelmente claro o legado freudiano de Rank. A segunda linha de Rank sobre a teoria do duplo é a do desdobramento do si em outro(s), significando a conquista da «*immortalité du Moi*» (*Idem*, p. 96). Isto é, a criação do duplo permite ao sujeito vencer a morte. Esta concepção rankiana centra-se em uma interdependência entre o sujeito e o seu duplo, mas sempre direcionada para uma recusa de si. Segundo o autor, esta recusa em função do duplo faz deste Outro um estranho, uma «*représentation ou projection de la partie de notre personnalité étrangère*» (*Idem*, p. 187, grifo nosso). Mesmo que haja uma relação de identidade entre o sujeito e o estranho duplo, este traduz-se em um «eu ideal», um «super-ego». Tal leitura nos parece útil para ler Teixeira de Pascoaes: na sua poesia, a progressiva capacidade do sujeito para ler e exprimir o mistério é, como vimos, feita por um sujeito que é capaz de se imaginar outro, um outro mulher.

Devemos, no entanto, ler a obra de Rank com algum cuidado. Apesar de o duplo ser esta personalidade «estrangeira» do sujeito pulverizada, o que está no centro do debate promovido por este autor é decerto o medo da morte e o seu enfrentamento. Em Rank, o problema do duplo não se desenvolve na relação entre sujeito e objeto, mas entre o sujeito e ele próprio, direcionado para uma perda de identidade que, nas palavras do psicanalista austríaco, traduzia-se em um «*symbole de folie*» (*Idem*, p. 192).

A leitura que Clément Rosset, em *O real e seu duplo* (2008), faz da obra de Rank opera nela um deslocamento do problema: a gênese do duplo não estaria centrada numa recusa do eu, mas numa recusa do real. Isto lhe permite não apenas repensar o problema, mas colocá-lo numa perspectiva pluridisciplinar, pois a questão do duplo não apenas diria respeito à literatura, mas a todos os processos de criação e à própria filosofia.

O nosso interesse pela obra de Clément Rosset deriva precisamente dela nos levar a repensar a função do duplo na obra de Teixeira de Pascoaes. Em *O Doido e a Morte*, as «figuras da Noite, as criaturas / do nosso pensamento» (PASCOAES, 1998, p. 271), e a própria Morte, são, nessa perspectiva, duplos criados pelo protagonista que, à maneira das teorias de Rank e Rosset, são também sócias. Estes duplos, que atravessam muitas obras do autor, são o outro de si mesmo e mantêm uma íntima relação com aquele que os cria. O Doido será tomado, aqui, como primeiro exemplo da presença do duplo em sua obra. O protagonista, sintomaticamente um doido, fragmenta-se e materializa a Morte, que julga conhecê-la por completo. O sujeito lírico (Eu) narra-se em narrativas de terceira pessoa (Ele ou Ela). Tal se vê sobretudo nos poemas narrativos como *O Doido e a Morte* ou *Marânus*.

A obra *O Doido e a Morte*, de Teixeira de Pascoaes, é dividida em três capítulos e obedece à seguinte estrutura: a primeira parte aproxima os opostos, o protagonista e o duplo; a segunda parte está centrada na ação do duplo; e a última parte narra o destino do duplo. No início da obra, o duplo criado aparece ao protagonista de forma oculta, escondendo o rosto moribundo. A partir de então, ao descortinar o Doido o segredo da Morte, os dois personagens, criador e criatura, entrelaçam-se em um movimento que toca o erótico. O texto centra-se no espanto que decorre desse encontro. O Doido pertence ao duplo assim como este depende do protagonista, «e agora o Doido e a morte, apaixonados / enlevados, erravam no planalto» (*Idem*, p. 279). A criação do duplo pelo Eu poético dilui as fronteiras entre ambos. Em Teixeira de Pascoaes, observamos que o duplo é necessário para o Doido, pois sua existência tanto diz respeito à permanência do real como para sua própria permanência. Clément Rosset refere que, em qualquer relação de criação de duplos, o que está em jogo são as «vias de acesso» ao real, ou as «possibilités de contact avec le réel» (ROSSET, 1977, p. 43). Assim se compreende melhor que a dupla via de acesso que o duplo em Pascoaes possibilita (dúplice acesso, a si e ao real) é apenas possível graças ao espanto, ainda uma forma de silêncio.

Também em *Marânus*, pela aparição da Pastora ao protagonista, o duplo nos mostra como o silêncio permeia a criação imaginadora: «caminhante noturno, erma figura / gerada no silêncio e na tristeza / ó luso peregrino da Aventura» (PASCOAES, 1973d, p.

203). O que Marânus imediatamente responde é: «Eu te prometo / a sublime e final revelação. / Para o silêncio vem comigo / E também para a grande solidão» (*Idem*, p. 211). Deste modo, vemos que a matéria para os protagonistas criarem o duplo é, decerto o silêncio que os envolve. O silêncio cria espaço para o espanto. O silêncio é condição *sine qua non* para que a promessa (do espanto) se possa cumprir.

Já na segunda parte de *O Doido e a Morte*, a ação do duplo se dá pelo entrelaçamento do criador e da criatura e no seu resultado. Entretanto, constrói-se uma circularidade no que diz respeito ao próprio duplo, ou seja, à Morte. A Morte, duplo do Doido, é simultaneamente sujeito e objeto. Por isso, metafórica e sinedocamente, ela é cantora e canto. Se tomarmos um dos últimos poemas de *Terra proibida*, «Ária da Morte», vemos que a Morte é personificada como uma cantora, que surge diante dos poetas e vem «cantando melancolicamente» (1997, p. 308). Neste poema, que integra o conjunto das obras iniciais de Teixeira de Pascoaes, o canto da Morte é um convite à integração e é endereçado a todos os seus interlocutores, isto é, aos seus opostos: «vós todos que habitais comigo intimamente» (*Idem*, p. 312). Já na obra *O Doido e a Morte*, a «matéria» da Morte é transformada em próprio «canto» do Doido, que diz: «És a minha canção...» (1998, p. 284). Na segunda parte desta obra, que interpretamos assim como um *continuum* do poema «Ária da Morte», Teixeira de Pascoaes usa significativamente a imagem do bailado. No bailado, tudo se movimenta e tudo se torna dinâmico. Aqui, o personagem convida o seu duplo para a dança, que resulta em uma comunhão, imagem já esboçada no poema «Quinta da Paz», de *Sempre*: «Numa hóstia de luz / assim comungo a morte / a Deusa escura que se veste / em branco fulgor celeste» (1997, p. 147).

Também a imagem do desvelamento⁷⁷ marca o momento em que a Morte passa a mostrar-se como figura sedutora, o que inspira e impulsiona o sujeito não só para o encontro, mas para a dança. Uma dança muito análoga às *danças macabras*, populares no século XV e que foram responsáveis por uma grande produção pictórica e poética⁷⁸.

⁷⁷ Há um poema em *Vida etérea*, intitulado «Paisagem», onde Pascoaes se referiu a este «véu», que nos faz lembrar do mesmo véu que há na Natureza: «[...] a luz do dia afrouxa / e põe, na face triste, um véu de seda roxa» (PASCOAES, 1998, p. 139). Pascoaes se refere, nesta «face triste», à Natureza, o que nos remete ao Fragmento 123 de Heráclito, que afirma que «Surgimento já tende ao encobrimento» (HERÁCLITO, 1980, p. 137).

⁷⁸ Quanto às fontes, há um grande debate sobre a «origem» da «Dança macabra», se francesa ou espanhola. Vale consultar o verbete «Danzas de la muerte, de Demetrio Calderón, onde o autor sublinha que as

Todo este material, patente na obra de Teixeira de Pascoaes, sobre as danças dos mortos e da Morte tornou-se fundamental para um pensamento sobre a morte. Georges Kastner ressalta que este *corpus* tem muita importância por, pelo menos, dois motivos. Primeiro, pela mudança da figura masculina da Morte, firmada pelos Gregos através do mítico *Thânatos*, assumindo a imagem do feminino em grande parte dos rituais cristãos⁷⁹. Segundo, pela formação de uma galeria fúnebre⁸⁰ que sintetizará o pensamento filosófico acerca da morte e da finitude: «les Danses des Morts ne font que résumer l'opinion des philosophes de tous les pays et de tous le temps, sur l'instabilité des choses humaines et sur la rigueur du destin» (*Idem*, p. 13).

A representação das danças da morte permitiu a numerosos poetas, ou a numerosas culturas, «parler ou danser la mort. Ils lui prêtèrent une figure, une voix, des gestes, ils en firent un être vivant [...]» (SAUGNIEUX, 1972, p. 33). Desta maneira, a morte «habite l'écriture» (MARTIGNONI, 2005, p. 11). Apesar de a obra *O Doido e a Morte* não representar propriamente uma dança macabra, a dança entre estes personagens propõe uma reflexão sobre a vida e a morte, de maneira que pode refletir o espaço fantasmagórico de uma cultura e corporiza um encontro apaixonado com a Morte⁸¹, a que já a iconografia medieval tinha cedido espaço. Para melhor compreendermos o diálogo entre a obra de Pascoaes e a iconografia medieval, vale tomarmos como exemplo a imagem *La Mort et la jeune femme*, de Niklaus Manuel Deutsch, datada de 1517 (e que se encontra no Musée

representações espanholas são anteriores ao surgimento da *Danse macabre* francesa, que data de 1485 (cf. CALDERÓN, 1996, p. 260). Já Caroline Denhez sublinha que a gênese da *Danse macabre* data de 1376, com o *Le respit de la mort*, de Jean Le Fèvre (cf. DENHEZ, 2000, p. 12). Joël Saugnieux escreve, em uma obra de referência sobre o tema, que as representações da morte tiveram ampla circulação em França e Espanha, e que não se reduzem propriamente a uma «*Imagines mortis*», mas davam à Morte um estatuto de personagem. Para Saugnieux, este período medieval instaura uma nova maneira de pensar e sentir, resultando em uma intensa imaginação criadora (cf. SAUGNIEUX, 1972, p. 99). Por um lado, havia uma concepção teológica da Morte enquanto rutura dos dois elementos que formam o «homem», ou seja, do corpo e da alma. Por outro, formava-se um pensamento profano que não via a Morte como uma punição divina, «puisqu'elle frappe tous les hommes de façon inexorable et sans tenir compte des mérites de chacun» (SAUGNIEUX, 1972, p. 108). Se esta concepção profana da Morte permite uma ampla atividade de imaginação criadora, inspirando poetas (na segunda metade do século XV) e trazendo a Morte para o centro da vida, é porque «la mort est au cœur même de l'être» (*Ibidem*).

⁷⁹ Kastner escreve aqui sobre a imagem masculina da Morte, na figura de Thanatos (Trépas), consagrada por Eurípedes, além de outras representações, como Hades (cf. KASTNER, 1852, p. 32).

⁸⁰ Cf. KASTNER, 1852, p. 73.

⁸¹ Tomamos de empréstimo a argumentação de Joël Saugnieux, de «qu'à toute conception de la mort correspond une façon de considérer l'amour» (SAUGNIEUX, 1972, p. 327).

d'Art de Bâle), onde vemos a Morte, a beijar uma jovem. Os contornos da imagem, bem como o envolvimento da mulher com a morte, traduzem uma intimidade erótica e poética que podemos encontrar em *O Doido e a Morte*.

Ao assumir várias cores (branco ou negro) e formas (ora donzela, ora um fantasma), a Morte assume em Teixeira de Pascoaes um estatuto discursivo de grandiloquência dramática, muito próxima daquilo que Clément Rosset pensou acerca da «langage grandiloquent» (ROSSET, 1977, p. 82, grifo do autor) que significa «la possibilité offerte en permanence au langage de ‘di-vaguer’: c’est à dire d’errer à l’aventure (*divagari*) [...]» (*Idem*, p. 83), que se torna um «inchaço» (*enflure*) enfático do seu discurso. Dança, comunhão, divagação e grandiloquência tornam-se assim faces dinâmicas e dramáticas de metamorfose, sinônimas de um pensamento dialético sobre a vida e a morte.

Se fizermos um breve itinerário da presença da Morte na obra de Pascoaes, podemos desde logo encontrá-la nas obras iniciais que datam do início do século XX, especialmente em *Terra proibida*, no solo *infértil* que é banhado pelas lágrimas — os «versos de água», como vemos no poema «A uma fonte que secou» (PASCOAES, 1997, p. 218). A sua poesia húmida torna a terra capaz de muitos espelhos — indícios do(s) duplo(s). O eu-lírico, que se assume nômade no poema «As minhas horas», invoca a morte, mas também a viagem, ou o espelho do céu que é o mar, «indefinidamente»:

Momentos de aventura, ímpetos sobre-humanos...
Ó viagens do mar! Ó praias do Nascente!
E gostavam de olhar meus olhos lusitanos
Água e céu, água e céu, indefinidamente!
Desejei afrontar os grandes temporais!
Num relâmpago ver o teu perfil, ó Morte!
(*Idem*, p. 290)

É neste espaço intermediário entre a água e o céu, marcado pelo barulho das tempestades, que o eu-lírico deseja ver a face da Morte. Mas resolve-se que, apesar do barulho cintilante da trovoadas, o que há neste entremeio entre o alto (o céu) e o baixo (a terra, a água) é ainda o silêncio. É no lugar do meio que habita o silêncio da Morte, mas é também nele que a Morte e o Doido confluem.

Ao passarmos por *As sombras*, de 1907, obra dinâmica onde o silêncio assume diferentes contornos, temos um poema como «A sombra da vida» em que a própria Morte, expressa agora na sombra, é vulto silencioso a que o poeta pede/dá a palavra:

Sombra da vida, fala! Vem dizer-me
O teu segredo eterno.
Ó sombra cósmica,
Ilumina-te. Quero surpreender-me,
Quero-te ver e conhecer, ó vida!
Quero tocar a tua divina essência.
Quero-te ver directamente, e não
Através da mentira e da aparência.
Ah, diz-me a palavra derradeira;
A mágica palavra, que tem sido
Um pálido murmúrio imperceptível,
Um reflexo de voz, indefinido,
Mais um silêncio vivo e deslumbrado
[...]
Eis o que eu disse, aflito, à Sombra negra
Da vida. E a negra sombra despertou
(PASCOAES, 1996, p. 57-58).

O poema inicia-se com um segredo que o eu-lírico tenta desvendar. Mas o intento de querer olhar diretamente para a vida carrega em si o olhar para a Morte. Há aqui uma impossibilidade de olhar e tomar a vida sem a presença da Morte. O segredo que a sombra carrega é, afinal, a própria Morte. Devemos sublinhar que, sendo este poema um dos mais antigos de Teixeira de Pascoaes, é nele já muito clara a presença da Morte. Em Pascoaes, a morte sempre possibilita realçar as cores da vida. Do ponto de vista filosófico, diríamos que a finitude é essencial para a existência, e que este tema se efetiva como um dos principais da obra pascoaesiana. Há um duplo segredo que a «sombra» guarda: a morte como fim e como possibilidade. Como é próprio do segredo guardar o que está velado, o poema sugere o seu desvelar como uma *apóstrofe*: «Ilumina-te», diz o quarto verso da estrofe. Trata-se aqui de um poema que pode ter interesse para um pensamento ontológico acerca da finitude existencial com vistas ao próprio Ser. O quinto verso, «quero-te ver e conhecer, ó vida!», nos direciona justamente para o sentido ontológico da morte.

Não é o caso de uma análise fenomenológica do segredo, mas uma interpretação ontológica da morte. E, por isto, cremos que o projeto da analítica existencial contida em *Ser e tempo*, de Martin Heidegger, pode auxiliar-nos a ver uma «ontologia da morte» em

Teixeira de Pascoaes. O sentido da morte presente na obra de Pascoaes poderá funcionar, cremos, como exemplo para a investigação ontológica da morte contida no § 49 de *Ser e tempo*, no sentido em que «a essência da morte se determina a partir da essência ontológica da vida» (HEIDEGGER, 2011, p. 322). Mas esta «essência», que pode ser a chave para a compreensão da morte como possibilidade no poema de Teixeira de Pascoaes, ou como possibilidade de ser, segundo Heidegger, só pode ser apreendida dentro do próprio projeto de destruição da metafísica, levado a cabo por Heidegger. Na primeira secção de *Ser e tempo*, Heidegger já expõe seu projeto de superação da metafísica ao (re)formular a história da ontologia e assumir a tarefa de destruí-la, não na acepção *negativa* de demolir a ontologia clássica, mas de «definir e circunscrever a tradição em suas possibilidades positivas» (*Idem*, p. 61), como consta no § 6. A questão mais interessante é que a própria gênese da metafísica é, em Heidegger como em Pascoaes, marcada pelo esquecimento do Ser, por isso o tratado heideggeriano apontar justamente para a formulação da *questão do Ser*. A questão metafísica em que Heidegger se detém (por alguns momentos da primeira secção de *Ser e tempo* e mais na segunda secção) é precisamente a questão do nada⁸². Se nos reportarmos aos §§ 40 (primeira secção) e 53 (segunda secção), vemos que, em Heidegger, a abertura para o nada é a angústia, assim como em Teixeira de Pascoaes é a solidão. No § 40, Heidegger escreve que a «angústia singulariza o *Dasein* em seu próprio ser-no-mundo que, em compreendendo, se projeta essencialmente para possibilidades» (*Idem*, p. 254), ou seja, é angustiando-se que o *Dasein* — esta espacial palavra intraduzível, que pode ser compreendida como *ser-aí* — se vê diante de seu absoluto nada, possível de ser lido como sinônimo do silêncio em Pascoaes. Já no § 53, o nada, trazido pela angústia, desvela o fundamento do *Dasein* como *ser-para-a-morte*. Afirma Heidegger: «na angústia, o *Dasein* dispõe-se frente ao nada da possível impossibilidade de sua existência [...], [pois] o ser-para-a-morte é, essencialmente, angústia» (*Idem*, p. 343).

Podemos, assim, dar uma nova interpretação ao eu-lírico dos poemas de Pascoaes, como um ser-para-a-morte existencialmente possível, que não vê a morte como um «ser» negativo, como morte física e última, ou até somente como um rito de passagem. A morte

⁸² Em outro momento, investigamos esta questão de maneira mais detalhada (cf. ARAUJO, 2014a, p. 64).

é um «ser» positivo, pois, do ponto de vista ontológico, a morte é uma possibilidade na impossibilidade (§ 50 de *Ser e tempo*), que dá ao ser-para-a-morte uma liberdade de poder-ser (§ 53). No poema «A sombra da vida», o verso proferido pelo ser-para-a-morte, «quero-te ver e conhecer, ó vida», corporaliza justamente a relação do ser-para-o-fim com o fenômeno da morte. Como ressalta Michel Haar, no horizonte da analítica existencial heideggeriana, a morte *permite ter o poder sobre a existência* (HAAR, 1990, p. 65). O mesmo parece suceder em Teixeira de Pascoaes.

A morte «é também um nome para a própria existência» (*Idem*, p. 36), a ela diz respeito «a palavra derradeira / a mágica palavra», isto é, a palavra que lhe dá sentido⁸³.

Esta palavra essencial e derradeira (com a sua busca) também diz respeito, em Teixeira de Pascoaes, à linguagem do silêncio. Nos dois versos seguintes da primeira estrofe do poema «A sombra da vida», lemos que esta palavra buscada é «um pálido murmúrio imperceptível / um reflexo de voz, indefinido». A Morte, enquanto duplo, garante na obra de Pascoaes o «poder-ser» do ser-para-a-morte em liberdade, pois ela tanto pode funcionar como uma abertura para o desvelamento do ser, perceptível no estado de dependência que o duplo tem para com o criador, quanto garantir o acesso e tomada da existência, explícito no verso doze da estrofe supracitada, «um reflexo de voz, indefinido».

A palavra misteriosa, do poema de *As sombras*, aparece, sobretudo quando relida neste contexto, como um reflexo da voz, definida como silêncio vivo. A mesma palavra que nasce do silêncio genesíaco e abissal expresso no poema «A voz», de *Cânticos*, composto em 1925: «Do silêncio profundo / nasceu aquela Voz que fez o mundo»

⁸³ Neste ponto, poderíamos aproximar Teixeira de Pascoaes também de outros escritores, por exemplo, de Vergílio Ferreira, pois ambos, cada um à sua maneira, buscaram incansavelmente esta «palavra», que, a nosso ver, também parece conferir o sentido do ser em geral: o silêncio. No caso de Vergílio Ferreira, é no centro de sua obra memorialística e diarística que a busca por esta palavra faz morada: interrogação e silêncio, essas duas forças nucleares que são a base da busca vergiliana pela palavra essencial e redentora que diga, inclusive, o indizível. Tal se lê nos seguintes versos de um poema que figura a obra de contos *Uma esplanada sobre o mar* (1986, p. 16, grifo nosso): «se eu soubesse a palavra / a única, a última [...]». Mas é em *Para sempre* (1996), romance publicado na década de 1980, que o autor dedicará algumas longas páginas acerca da palavra absoluta que consiga dizer do Ser e da Vida. O indizível é do domínio do Ser: «não haverá então uma palavra que perdue e me exprima todo para a vida inteira?» (FERREIRA 1996, p. 213). Mas também do domínio da Vida: «mas por sob todo esse linguajar – que palavra essencial? [...] A que respondesse à procura de uma vida inteira» (*Idem*, p. 25).

(PASCOAES, 1925a, p. 190). Com o poema de *As sombras*, cremos poder interpretar esta palavra derradeira como a abertura essencial para o silêncio da Morte.

Em *O Doido e a Morte*, podemos ver como a personagem da Morte é central para o que chamamos a «ação do silêncio», que é afinal uma ação silenciosa que tem de ser (re)conhecida pelo sujeito que vai evoluindo na sua leitura. Na segunda secção da obra, temos o desfecho do encontro do Doido com a Morte: «Mas a mim, que sou doido, revelaste / o teu mistério, que, afinal, é a vida» (PASCOAES, 1998, p. 280). É explicitado que é a Morte que dá acesso e permanência à existência. É neste ponto somente que nos distanciamos do pensamento de Clément Rosset, pois, para o pensador francês, o que está em causa na teoria do duplo é uma fuga do real. Ora, em Teixeira de Pascoaes o duplo é fundamental, mas, pelo seu poder de (re)conduzir o sujeito ao mundo e revelá-lo, a Morte é abertura, e não fuga, para a existência. O termo «grandiloquência», que tomamos de empréstimo de Rosset, tem em Pascoaes a função de demarcar a *relação móvel* que a Morte tem perante o personagem do Doido, de tanto poder ser um duplo, dramático e dialético, numa acepção transformadora da representatividade, quanto poder ser chave de abertura (conhecimento do real e da existência). A grandiloquência é, em Teixeira de Pascoaes, uma retórica de persuasão (adesão) e não meramente uma retórica de conhecimento (argumentação).

Sem dúvida, agora nos parece que a figura da Morte em Teixeira de Pascoaes contém em si um interesse ontológico, num percurso aberto em 1900 com *Terra proibida*, que atinge o cume em 1921 com *O bailado* (1987): «A morte é o fundo negro do quadro em que a vida se destaca» (PASCOAES, 1987, p. 123). O acento que Pascoaes dá à Morte incide num carácter de reverberação, mas não de distração, pois só ela é capaz de «descerrar» a vida, para utilizarmos um termo utilizado por Heidegger no § 16 de *Introdução à Filosofia* (2009, p. 137), sobre o desvelamento do ser-aí para a *descoberta* e para a *verdade*.

A nossa interpretação ontológica da Morte tem em Teixeira de Pascoaes o intuito de mostrar que há, desde logo, em *O Doido e a Morte*, uma inclinação para a finitude marcada pelo silêncio. Os versos «E de novo o silêncio se interpôs / entre a Morte divina e o Ser humano» (PASCOAES, 1998, p. 273) indicam muito mais que o contato do ser

com a sua finitude: há no silêncio uma propensão para habitar um estádio «intermédio» em que a Morte é divina, pertence já a Deus, e o Ser é humano, matéria perecível. Visto sob a ótica ontológica, a obra de Teixeira de Pascoaes pode ajudar a compreender conceitos e fundamentos do pensamento de Martin Heidegger, mesmo tendo em mente que as obras de Heidegger ganham fôlego só a partir de 1927, com a publicação de *Ser e tempo*, isto é, sendo elas posteriores a muitas das obras de Pascoaes.

Deve-se acrescentar ainda o fato de, em Pascoaes, residir no silêncio uma propensão imaginativa, não somente especulativa, mas também criadora. Basta observar que a Morte dialoga com um personagem que é doido, e não com a Vida. Pascoaes aqui indubitavelmente testa a fiabilidade do seu narrador. Ao leitor, cabe a pergunta: será possível confiar em um protagonista que é louco? Pascoaes parece desafiar assim o leitor, que suspeita de toda a imitação mimética, mera produtora de uma cópia⁸⁴.

3. Silêncio, sonho e realidade

Um traço bastante característico da obra poético-filosófica de Teixeira de Pascoaes é o apelo do sujeito à imaginação do leitor, e do próprio sujeito. Foi possível observar o modo como essa imaginação se vai definindo e como ela tem o poder de transformar uma materialização em personagem, como é o caso da Morte, em *O Doido e a Morte*. Será fundamental agora investigarmos a relação do duplo com a imaginação.

Em toda a sua obra, seja em prosa ou verso, Pascoaes buscou materializar as aparições pressentidas pelo sujeito poético e pelos seus personagens. Parece-nos muito pertinente a maneira como Jaime Cortesão definiu o estilo pascoaesiano, em um artigo publicado na Revista *A Águia*, órgão da Renascença Portuguesa, ao afirmar que «a sua própria conversa é espectralizada, raiada de Aparições, erguida em Sombras» (CORTESÃO, 1911, p. 11). Ou ainda Hernâni Cidade, ao afirmar que «Pascoais não *descreve corpos – sugere fantasmas*» (CIDADE, 1923, p. 45, grifo do autor). Podemos, com efeito, afirmar que a imaginação, em Pascoaes, é sobretudo uma abertura para a

⁸⁴ Neste ponto, poderia ser interessante ler Pascoaes em diálogo com obras cinematográficas de Ingmar Bergman, por exemplo, *Na presença de um palhaço*, feito em 1997. *A posteriori* parece ser uma homenagem fantástica ao *Doido e a Morte*. Neste filme, a Morte é criada por um personagem louco e toda a trama se passa em um hospital psiquiátrico. Estes exemplos nos servem de fio condutor para o que buscaremos interpretar a seguir, isto é, o devaneio como a primitividade do duplo.

criação dos duplos. Este é o fio condutor que aproxima três personagens fulcrais na obra de Pascoaes: o Doido, Marânus e o Tolo. Estes personagens partilham de um ponto em comum: para eles, imaginar é sempre criar. Mas essa criação é trespassada por criaturas não reais, que falam uma linguagem não perceptível fora do sujeito que as cria. Em *O Doido e a Morte*, *Marânus* e *O Pobre Tolo*, mas também em outras obras de Pascoaes, a criação de imagens é, desde logo, a criação de espectros e de aparições, elementos fantásticos que intervêm no desenvolvimento da diegese⁸⁵, e se vão constituir como personagens dentro da obra. Mas todos estes personagens servem ainda para fomentar uma realidade sonhada.

Na sequência da criação de duplos, em Pascoaes, podemos sublinhar o apelo ao sonho, feito pelos seus personagens-narradores, decisivo para o destino dos próprios personagens. A questão do sonho tem um enquadramento complexo no início do século XX com as investigações freudianas, que permitiram formar um método para a interpretação do sonho, estratégia literária e filosófica que vai do sonho às «*rêveries*» românticas. As leituras de Freud deslocam o sonho de um nível ontológico (em que o sonho se confunde até com a profecia) para um nível fenomenológico⁸⁶.

Nosso interesse se dá, sobretudo, pelo interesse fenomenológico da abordagem dos sonhos, pois acreditamos que este tipo de investigação nos permite fundamentar um tríptico que também está presente na obra de Pascoaes: a relação sonho/imaginação/criação com a linguagem, única forma de traduzir o silêncio da realidade dos espectros. Vale notar que o interesse que a fenomenologia tem pelo sonho se dá pela capacidade criativa e narrativa que o sonho estabelece, o que resulta em uma complexa fabricação de imagens. Na abordagem fenomenológica do sonho, tomamos a obra *Le rêve éveillé*, do filósofo Léon Daudet, como um guia para a investigação da

⁸⁵ Esta é uma das definições do «elemento fantástico», desenvolvido por Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*. Vale a pena a leitura do segundo capítulo da obra, especialmente por «situer le fantastique, dans le lecteur» (TODOROV, 1970, p. 39).

⁸⁶ O interesse da psicanálise e da neurociência pelo sonho buscou elucidar questões basilares do sonho durante o sono, como por exemplo, sua manifestação no sono lento (ou profundo) e no sono paradoxal, deixando um legado e um caminho para as investigações posteriores, nomeadamente no âmbito da psicologia analítica e da fenomenologia. Fazemos referência às classificações neurocientíficas do sono: o lento (NREM, «non-rapid eye movement»), que, «au fure et à mesure que le sommeil s’approfondit, le seuil d’éveil s’élève» (GALLO; LECONTE, 1991, p. 735); e o paradoxal (REM, «rapid eye movement»), que corresponde, em um adulto, a «20% do tempo total de sono» (CHENIAUX, 2006, p. 171).

imaginação em Teixeira de Pascoaes. Em sua obra, datada de 1926, Daudet está menos interessado em estabelecer uma diferença entre sonho e sono, e mais em explorar a intensidade do sonho que, reservatório da memória, é a matéria mesma da imaginação. Daudet é pioneiro no uso da expressão «rêve éveillé» (sonho acordado) e afirma que «le rêve éveillé est, chez l'homme, la matière de l'imagination, le réservoir où puise constamment (et, à l'état normal, librement) l'imagination» (DAUDET, 1926, p. 12)⁸⁷.

Para nós, o grande mérito da obra de Daudet incide na ligação estabelecida entre o sonho e a preocupação da morte. Para o filósofo, sonhos inquietos, ou carregados de angústia, bem como pesadelos do sono, «dérivent de la préoccupation de la mort» (*Idem*, p. 39). Já os sonhos felizes, «satisfaits, consolants, euphoriques, dérivent de la cessation de cette préoccupation» (*Ibidem*). A partir de exemplos tirados da literatura e da música, o sonhar acordado, em Daudet, se define por uma circularidade que tem um cariz existencial: tanto os sonhos afetam a existência, como a existência determina o sonho.

O sonhar acordado possui assim uma intensa força criativa. Apesar de o filósofo não esclarecer com precisão nem a dimensão cósmica que há no onírico, nem a maneira como este se coaduna no sonho, podemos (re)encontrar na obra de Daudet pistas que nos reforçam a importância da *onirologia* («*onirologie*») (*Idem*, p. 43), a análise do sonho. O termo «*onirologia*» («*oneiros*», sonho, e «*logos*», discurso) é antigo, e remete à Antiguidade. Artemidoro de Éfeso será o primeiro, no século II d.C., a esboçar uma interpretação dos sonhos que permitirá a formação de uma *onirologia*, a partir de sua obra intitulada *Onirokriticon*⁸⁸.

⁸⁷ Esta conceituação do sonho acordado servirá de base para os estudos acerca do imaginário, de Gilbert Durand, bem como para a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard.

⁸⁸ A edição espanhola que utilizaremos, de Elisa Ruiz García, traduziu o termo para *La interpretación de los sueños*. Outras edições também seguiram a mesma linha na tradução do termo, como é o caso da edição inglesa, *The interpretation of dreams* (1990), com tradução de Robert J. White. Já a edição francesa, com tradução de A. J. Festugière, optou pelo título *La clef des songes: Onirocriticon* (1975). Na primeira secção da obra, são expostos os métodos de uma possível onirocrítica, que deve distinguir o sonho da visão onírica. Para Artemidoro, os sonhos (*enúpnion*) são destituídos de valor profético, já a visão onírica pode ser dividida em direta ou simbólica: «la visión onírica se distingue del ensueño en que la primera, cuando se produce, es un indicio de lo que acontecerá, y el segundo de lo que existe en el presente» (ARTEMIDORO, 2002, p. 7). Toda visão onírica, além de comportar o valor profético, uma vez que era muito corrente na Antiguidade greco-latina a ideia de que os sonhos tinham um caráter de adivinhação, carrega sempre um enigma, pois «indican unas cosas por medio de otras, ya que en ellos, el alma expresa algo enigmáticamente en virtud de su propia naturaleza» (*Idem*, p. 10).

A obra de Artemidoro, composta de cinco livros, interpreta uma série de sonhos e de imagens que são analisadas a partir das experiências do sujeito. Este material permitirá a fundamentação de *onirologia*,

Depois da instituição da Psicanálise nos estudos científicos e literários, também a fenomenologia se interessará pelo sonho, especialmente pela sua linguagem. Jacques Plas argumentará que todo sonho tem um caráter narrativo: «Le récit du songe est la matière qui permet l'interprétation» (PLAS, 2011, p. 119). Se o sonho constitui no sonhador uma diegese, é porque ele próprio se concilia com o pensamento, pois «le rêve ne dévoile au rêveur que ses propres pensées» (*Idem*, p. 111). Salomon Resnik acompanharia esta linha investigativa, embora bem mais próximo daquilo que León Daudet entendeu por *sonho acordado*, afirmando que «the dream is 'expressed' in a language bound up with daytime memories, but the language of dream 'in itself' is a specific kind of experience» (RESNIK, 1987, p. 27). Para o autor, «the dream is a mode of thought that may be expressed equally well *in sleep or in waking*» (*Ibidem*, grifo nosso).

A interpretação fenomenológica dos sonhos pode nos ajudar a ler a obra de Teixeira de Pascoaes⁸⁹. Em Pascoaes, o que está em causa na oniricidade dos personagens do Doido, de Marânus e do Tolo, é decerto a manifestação do sonho acordado. Em *O Doido e a Morte*, é no plano do onírico que o personagem consegue metamorfosear a Morte, transformando-a em humana criatura. A conclusão da obra se dá com o findar de um sonho, «do seu sonho nocturno despertando» (PASCOAES, 1998, p. 288). Após a dança com a Morte, o Doido vê a sua «donzela misteriosa» (*Ibidem*) desaparecer. O Doido já presente o seu *destino* em estado de vigília: «volto ao que fui, ouviste? Eis o destino» (*Idem*, p. 289).

A terceira e última secção de *O Doido e a Morte* apresenta o canto de lamento do personagem, que sente a fria ausência de sua amada. No decorrer da obra, só será possível ao Doido aproximar a Morte da Vida pela via do onírico. É pelo sonhar acordado o Doido cria a Morte, seu duplo, possibilitando o encontro. Para nós, a aproximação entre o personagem e a Morte só é estabelecida a partir do alto grau de intimidade com o objeto,

principalmente com base nos sonhos de valor cósmico, que, para Artemidoro, está ligada a alguma preocupação (cf. ARTEMIDORO, 2002, p. 15). Sophie Jama, em *Anthopologie du rêve*, propõe uma onirológia com base em uma «memória noturna», pois é a noite que envolve o sonho, e que, segundo a autora, na época de Artemidoro era ela responsável por «servir d'intermédiaire entre les hommes et les dieux» (JAMA, 1997, p. 16).

⁸⁹ Também servirá de base para o entendimento da fenomenologia do «devaneio poético» de Gaston Bachelard, que nos dedicaremos melhor no terceiro capítulo.

no caso a Morte, conferindo ao sonho um valor cósmico. Nossa hipótese é que o afastamento da Morte é decisivo pelo seu caráter transformador. O Doido sente a mudança pela ausência. Uma edição crítica da obra de Teixeira de Pascoaes poderia ser interessante para o demonstrar. Na edição das *Obras Completas*, de 1998, a terceira parte contém treze estrofes, apenas com o canto elegíaco do personagem. Na primeira edição, em 1913, que não se encontra dividida por secções, para além do canto, há um conjunto de três estrofes que não foram incluídas na edição final. Estas estrofes acentuavam o efeito deste afastamento:

Ficára a sós o Doido e a sua vida;
E três noites cantou aquela estranha,
Milagrosa aventura que, depois,
O Imaginar do Povo consagrou
N' esta Lenda, em que a noite e a luz do sol,
A vida e a morte, as lágrimas e os beijos,
São como a própria Sombra da Saudade.

E ele viu, através do delírio,
Pela primeira vez, sua figura
Enigmática, oculta, transcendente...
Viu que existe n' ele um outro sêr:
O que domina as trevas e possui
Sempiterna Presença Espiritual...
Parte da sua vida inominada
Que não é propriamente a sua vida,
E constitui as vagas e remotas
Fronteiras da sua alma que se perde,
Em humildade e amor, na luz de Deus.

Sim: foi a Morte, foi, que lhe mostrou
O que havia de belo e de perfeito
Na sua escura e misera existência,
Com esse gesto descarnado e gélido
Que os sorrisos apaga e que amortece
Todas as vãs palavras e ironias,
Derramando nas Cousas esta sombra
Infinita e profunda que se chama
Seriidade, Religião, Mistério...
(PASCOAES, 1913, p. 30-31).

Por que retirou Pascoaes estas estrofes? Por lhe parecerem já banais no seu processo iniciático? Nas duas primeiras estrofes temos o efeito do afastamento da Morte. O

encontro permitiu ao Doido reconhecer-se outro, uma «figura enigmática» (*Ibidem*), como se olhasse para o espelho⁹⁰.

O desaparecimento da Morte, que é a «[...] velha irmã / da Sombra, do silêncio e do luar...» (*Ibidem*), não reflete o fim do criador, como vemos nas clássicas teorias do duplo de Otto Rank. Mas permite ao Doido apreender o sentido próprio da existência, como se vê na última estrofe, que é o resultado da ação. É a Morte, trazida para o centro da Vida, que dá sentido à sua «escura e misera existência» (*Ibidem*). A partir da última estrofe, nos é possível definir o que está em causa em *O Doido e a Morte*, mas também em outras obras de Pascoaes: a relação sonho, criação e silêncio. É pela ação do silêncio que Pascoaes cria não apenas os duplos, mas constrói outras realidades. Os personagens de Pascoaes constantemente sonham mundos possíveis, permeados de Aparições, como observou Dalila Pereira da Costa em um ensaio para a *Revista Nova Renascença* sobre *Marânus*, onde afirma que na obra pascoaesiana «um outro mundo existe, de pureza, para lá deste único, que nossos olhos vêm à luz do dia, pela única visão exterior» (COSTA, 1980, p. 45). Mas estes mundos sonhados, em Pascoaes, intervêm na realidade, transformando-a. É decerto o silêncio que permite o sonhar acordado com outra realidade, uma realidade imaginada, mas que reenvia à própria realidade. Para nós, em *O Doido e a Morte*, a ausência da Morte marca o destino da imaginação criadora pascoaesiana, que é a formação de uma zona de intersecção entre a realidade desperta e o sonho. A criação dos duplos e da realidade sonhada não visam a uma fuga da realidade, mas objetivam construir uma conexão entre a realidade e o sonhar acordado. Uma vez que em, Pascoaes, a fronteira entre a realidade e o sonho criador é mínima.

Quanto à fronteira entre sonho e realidade, Pascoaes a esboça em um texto intitulado «O sentido da Vida». Na réplica a um artigo anônimo, apenas identificado como «J. L.», no semanário «A Vida», em 1907, Pascoaes desenvolve aquilo a que chamou de sua teoria acerca do sentido da Vida. São curiosas as partes em que o poeta de *Sempre* aborda a

⁹⁰ Faz-nos lembrar a obra «*Der doppelgänger*» (o duplo), de Franz Schubert, que consiste em um poema que o compositor foi buscar na obra poética de Heinrich Heine (*Livro de Canções*). Schubert, além de dar um título ao poema de Heine, constroi uma atmosfera soturna e onírica no poema, que retrata um sujeito abandonado numa casa qualquer, e que está a olhar para si próprio no espelho, reconhecendo-se um *duplo*. A obra «*Der doppelgänger*» foi apenas publicada em 1828, um ano após a morte de Schubert, sendo reunida em um conjunto de «*lieder*», intitulado «*Schwanengesang*» (*Canto do cisne*).

relação entre o sonho e a realidade, tratando-se apenas de uma questão de «mudança na direção dos sentidos» (PASCOAES, 1993, p. 126). Ao discorrer sobre o sonho, o poeta entende-o como a «visão directa do Espírito» (*Idem*, p. 127). Deste texto, interessa-nos o seguinte excerto onde Pascoaes deixa claro que o silêncio é um caminho não apenas para a contemplação do Espírito, mas sobretudo para a *criação*:

Grandes músicos, oradores, escultores, compuseram as suas melhores obras, dormindo; dormindo é que o homem gera intensamente espírito e o vê e contempla directamente; acordado não faz mais do que receber as impressões externas que tanto concorrem para a íntima elaboração psíquica. É no silêncio da noite, na quietação do corpo, que o espírito se ilumina e surge, ante a nossa visão dirigida para dentro! (*Ibidem*).

Esta tentativa de conectar sonho e realidade, que é central em *O Doido e a Morte*, nos permite também destacar o cariz ontológico e existencial que há no sonhar acordado. Para os personagens de Pascoaes aqui analisados, a existência só é concretizável pelo sonho, pois este os reenvia para a própria essência do Ser. É pelo sonho que o Doido apreende o Ser. Aqui, a obra de Pascoaes está muito próxima das interpretações existenciais do sonho, nomeadamente a de Ludwig Binswanger, autor muito influenciado pelo pensamento de Heidegger. Em sua obra *Le rêve et l'existence*, a experiência psicológica do sonho está ligada à experiência existencial, de maneira que é o sonho a chave para uma pulsante presença do *Dasein* heideggeriano. Para Binswanger, o sonho permite «sentir un instante la pulsation de la présence» (BINSWANGER, 1954, p. 150). O prefácio de Michel Foucault à obra de Binswanger, além de fornecer pistas para a interpretação ontológica dos sonhos⁹¹, ajuda a compreender melhor o espaço de entremeio entre sonho e realidade em Pascoaes. Ao entender o sonho como uma «rapsódia de imagens»⁹², Foucault defende que a importância da análise ontológica e existencial do sonho está em fazer do próprio sonho um acesso ao ser transcendente no homem. O sonho «dévoile le mouvement originaire par lequel l'existence, dans son irréductible solitude, se projete vers un monde qui se constitue comme le lieu de son histoire» (*Idem*, p. 63). Nele baseado, poderíamos afirmar que todos os elementos do campo onírico na obra de

⁹¹ Vale notar que, à obra de Binswanger, soma-se a investigação de Medard Boss, que propõe uma terapia «Daseinanalítica» baseada no mundo onírico de cada indivíduo, o que a distancia das interpretações clássicas do sonho (cf. BOSS, 1979, p. 146).

⁹² Cf. FOUCAULT, 1954, p. 43.

Pascoaes (duplos, realidade sonhada, metamorfoses) se tornam uma chave de acesso para o *Dasein* em relação com o próprio mundo e a existência, de maneira muito análoga àquilo que Medard Boss entendeu sobre a função do sonho enquanto «estado de abertura para o mundo do *Dasein*» (BOSS, 1979, p. 58). Também para Boss, a «existência sonhada e desperta de um dado ser humano pertencem juntas fundamentalmente ao *Dasein*» (*Idem*, p. 180).

Reforçadas pelas leituras destes filósofos, vemos, em Pascoaes, um expressivo *pensamento onírico* mediado pelo conceito de silêncio. Ele comporta, em sua base, uma circularidade, pois os personagens interferem de maneira ativa no mundo sonhado, tal é o caso do Doido que não apenas sonha com a Morte, como a metamorfoseia para um encontro. Mas as personagens não se limitam a agir sobre o mundo sonhado. Também o mundo onírico intervém no mundo físico do sonhador. O pensamento onírico de Pascoaes aproxima o que aparentemente é oposto, o sonho e a vigília. Uma aproximação que só é possível pela *intimidade cósmica* entre sonhador e o mundo sonhado, que Bachelard, em sua fenomenologia da «imaginação fundamentalmente criadora» (BACHELARD, 2008a, p. 2), chamará de «doce devaneio» (BACHELARD, 2008b, p. 22).

Desde já, podemos concluir que há na oniricidade pascoaesiana uma dialética entre a realidade vivida e a realidade sonhada, ou até mesmo um movimento de queda até as «entranhas da vida», como vemos nos versos de *Marânus*: «Fragilidade vã! Quero sondar / as entranhas da vida, a treva imensa / onde tudo se gera [...]» (PASCOAES, 1973d, p. 227). Mas essa «queda» é, tal como no gênesis, instrumento de uma revelação, de um conhecimento. Neste ponto, podemos nos apropriar de uma afirmação do crítico literário Fausto Cunha, que define o fenômeno onírico como «a revelação de um sentido de realidade» (CUNHA, 1967, p. 14, grifo do autor). Em Pascoaes, esta afinidade quer dizer *intimidade*. Uma investigação do silêncio em Pascoaes deve estar sempre direcionada para o plano da intimidade onírica, e nunca para um escapismo. Uma *intimidade onírico-poética*, tal como vemos em *Senhora da Noite*, onde o Eu lírico confunde-se com a personificação da Noite, em um noturno sonho cósmico. Diz o sujeito poético para a Noite: «Sou a imaginação, fecunda e santa / a suprema e divina criadora / que dá tenra verdura e seiva à planta / e, em bátegas de cor, condensa a aurora» (PASCOAES, 1986,

p. 29). A valorização do silêncio deste horizonte onírico nos será crucial para, a partir de agora, investigar outras manifestações do silêncio em Pascoaes.

CAPÍTULO III

Silêncio e espaço

«Montes de minha aldeia, ai, quem me dera
Ser, como vós, de terra e solidão!»
(Teixeira de Pascoaes, *As sombras*).

«O verdadeiro amor de Pascoaes dirigia-se
à natureza, ao silêncio, ao mistério [...]»
(Jacinto do Prado Coelho, *A poesia de
Teixeira de Pascoaes e outros escritos
pascoesianos*).

O silêncio em Pascoaes é muitas vezes espacial, funcionando como elo da intimidade com o meio. Vários são os elementos que definem o olhar para o exterior (o mundo), mas os conceitos de mundo e de natureza são, em Pascoaes, intercambiáveis e mutáveis. Para além de pressuporem níveis de percepção que, como vimos, funcionam como degraus iniciáticos para um pensamento complexo sobre o real. Podemos sintetizar aqui sua visão de mundo a partir de cinco níveis de percepção. Primeiro, uma paixão primordial pelo abismo⁹³, afirmando mesmo: «Seduz-me o abismo» (PASCOAES, 1997, p. 169). É o caos do abismo que lhe permite sentir os objetos, descrevendo ele, na sua poesia, «[...] o delírio / do poeta a meditar, sobre abismos / sentindo, em sua carne, a pedra, o lírio / as águas, o deserto, a terra fértil» (PASCOAES, 1996, p. 48). Em segundo lugar, uma visão de estranhamento com o mundo, por exemplo, declarada no poema «A estrela do pastor», de *Terra proibida*: «O mundo que eu habito! Estranho signo!» (PASCOAES, 1997, p. 265). Em terceiro, o mundo permeado de silêncio, que indica o estado de mudez do

⁹³ A paixão pelo «abismo», em Pascoaes, indica um retorno às origens e ao princípio, um retorno metafísico, portanto. Sobre este tema em Pascoaes, é imprescindível a leitura de *Princípio e manifestação: metafísica e teologia da origem em Teixeira de Pascoaes*, de Paulo Borges, nomeadamente quando especifica esta tensão entre evolução e retorno.

mundo, como vemos no seguinte verso do poema «Canção dos tristes», de *Terra proibida*: «Ermo cântico profundo / que se alumbra / no silêncio deste mundo» (*Idem*, p. 288). Em quarto, o mundo enquanto escada de leituras, tema corrente em quase todos os poemas de *Para a luz*, por exemplo, em que o mundo funciona como sucessão de degraus metafísicos, como neste fragmento do poema «Ascensão»: «E a árvore vive e canta e sonha uma outra luz / Aspira a um outro mundo, ao humano coração» (PASCOAES, 1998, p. 85). Em quinto lugar, o mundo enquanto aparente absurdo, como no poema «O bem e o mal», de *Para a luz*: «Quantas vezes, Senhor, este mundo parece / Um absurdo tremendo...» (*Idem*, p. 90). Sobre isso encontramos repetidos versos em obras distintas, como é o caso do verso «recanto escuro»⁹⁴.

É corrente em Pascoaes uma noção de cosmos que se complementa com o caos, a parcialidade e o absurdo da visão. Muitas são as passagens em que a Natureza é descrita como «mística paisagem», ou como deslumbramento perante o todo, como é o caso da obra *Marânus*. Dela retiramos o seguinte fragmento da secção VII, «Marânus e a Saudade»: «E, deslumbrado, viu [Marânus] que a Natureza / fez dele o Paraíso virginal / onde vive de amor e de harmonia / a criatura anímica e perfeita» (PASCOAES, 1973d, p. 238). Uma vez mais nos aparece aqui o silêncio, suspensão que une a plenitude da Natureza aos fragmentos da visão.

1. O silêncio da Natureza

Não se pode falar de Natureza sem uma tomada da própria metafísica, pois é ela que nos fornece as bases para (re)pensar as origens e o princípio da vida. Trata-se aqui da Natureza enquanto *physis* (φύσις). Noção bastante complexa na história da filosofia, o conceito de Natureza foi, ao longo do tempo, ganhando novos entendimentos. Conceito versátil, pode definir-se pela sua «plurivocidade semântica», um dos vocábulos mais *densos de significado*⁹⁵. A Antiguidade grega deixou variadas definições do termo, mas em especial predomina a ideia de que a Natureza é uma realidade de percepção instintiva.

⁹⁴ Conferir os poemas «A sombra do passado», de *As sombras*, e o poema «Ausência», de *Elegias*, onde podemos encontrar este verso.

⁹⁵ Quanto a isto, conferir Celestino Pires, que entende o termo como um dos «mais ambíguos do vocabulário humano» (PIRES, 1991, p. 1074).

Esta noção foi partilhada pelos pré-socráticos, denominados *physikoi* (ou *filósofos naturalistas*) por Aristóteles, no Livro 1 da *Metafísica*⁹⁶. Mas é na *Física II* (passo 192b19) que o próprio Aristóteles centralizará a Natureza por um «certo princípio ou causa pela qual aquilo em que primeiramente se encontra se move ou repousa em si mesmo» (ARISTÓTELES, 2009, p. 43). Para além da validade do termo *physis*⁹⁷, importa acrescentar que, no período da Antiguidade, a Natureza (muito próxima da ideia de «essência», mas também de «movimento»)⁹⁸ foi tomada como sendo a substância das coisas nelas mesmas, equivalente ao termo grego «*ousia*»⁹⁹: todos os seres naturais teriam um princípio de movimento.

Um conjunto de obras que sucedem o pensamento de Aristóteles vai ao encontro de uma sistematização do pensamento platônico. A Natureza ainda continua a ser entendida como puro movimento frente a um princípio que é imóvel – toda compreensão de Natureza passa pela noção da gênese e da criação. Neste aspecto, acreditamos que, de maneira particular, a obra de Plotino pode ecoar na obra de Teixeira de Pascoaes, pois em ambos a questão da Natureza se relaciona com o silêncio.

Plotino, ao *ler (com)* Platão, estabelece a originalidade de seu pensamento, apresentando uma estrutura triádica, formada pelo que ele chama de três hipóstases. Primeira, o Uno, o princípio primeiro (*arché*)¹⁰⁰, como autocriador. Como está acima de todas as coisas e dos seres, além e fora de todas as coisas, é incorpóreo. Não tem necessidade de si, nem vontade de algo, porque nada deseja: «El Uno, en cambio, no necesita de si mismo: es él mismo», como diz na *Enéada VI*, 9, 6 [9] (PLOTINO, 1988,

⁹⁶ O termo está no passo 986b (ARISTÓTELES, 2005, p. 31).

⁹⁷ Vale conferir a leitura que o filósofo Gerd Bornheim faz do termo, vendo nele um correlato para o mundo vegetal (1998, p. 11).

⁹⁸ Quanto a isto, conferir o verbete «Natureza», de Walter Brugger. Aqui, o autor elenca as principais definições do termo ao longo dos séculos, partindo do entendimento grego, Natureza enquanto *physis*, essência e movimento, e concluindo com interpretações mais modernas (cf. BRUGGER, 1962, pp. 368-370).

⁹⁹ Vale como nota a leitura de *As noções aristotélicas de substância e essência* (2008), de Lucas Angioni, onde pode-se acompanhar uma interpretação da «ousia» tanto em Platão que entendia os universais comuns enquanto causa das coisas das quais se predicam (essência) e também substâncias, mas separadas das coisas das quais se predicam, quanto em Aristóteles que está interessado na «ousia» «entendida como causa do ser» (ANGIONI, 2008, p. 131).

¹⁰⁰ Optaremos pela tradução em língua portuguesa do termo grego *hén* como *Uno*, acompanhando os tradutores e comentadores renomados de Plotino em nossa língua.

p. 545)¹⁰¹. Simples¹⁰², livre, autoprodutor, o Uno é, sem dúvida, o conceito mais complexo de se entender em Plotino, pois reside nele uma dificuldade de compreensão pelo raciocínio (*logismoi*), ou ainda, a insuficiência de se alcançar a compreensão do Uno pelo signo verbal, e por isso Plotino nos fala do Uno por metáforas¹⁰³. A segunda hipótese é o Múltiplo¹⁰⁴. Do transbordar do Uno, a segunda hipótese tanto vê a unidade primeira a qual está acima, quanto se vê. Um trecho inicial do segundo tratado da *Enéada* V 2, 1 [11] esclarece esse voltar-se simultâneo para o Uno e para si: «y ésta, una vez originada, tornóse hacia aquél y se llenó y, al mirarlo se convirtió de hecho en nesta Inteligencia» (*Idem*, p. 45). Fica para a terceira hipótese de Plotino o acento na contemplação e na produção. Por um ato de contemplação, o múltiplo gera a Alma (*psykhé*). A questão da Alma e seus movimentos margeiam as *Enéadas* II, IV e V, sendo aquela com maior fôlego¹⁰⁵.

No mundo inteligível, segundo Plotino, cada hipótese funciona como *simulacro* da hipótese anterior. Simulacro porque *imita*. Como o próprio Plotino utiliza o termo em duas passagens: uma, na *Enéada* V 4, 1 [7], onde «[...] las demás potencias imiten a aquél en la medida de sus posibilidades» (*Idem*, p. 90), e outra passagem na *Enéada* VI 2, 11

¹⁰¹ O editor e discípulo de Plotino, Porfírio, organizou os seus tratados por temas afins, e não por ordem cronológica em que foram escritos. Deste modo, a partir daqui seguiremos a ordem de Porfírio e acompanharemos o modelo de citação utilizado pelos tradutores e comentadores de Plotino em língua portuguesa: o tomo da *Enéada* correspondente, o tratado na ordem porfiriana e o capítulo do respectivo tratado. Acrescentaremos em seguida, entre colchetes, o tratado em sua ordem cronológica da escrita de Plotino, para título de consulta ou eventual comparação. Neste caso, por exemplo, temos *Enéada* VI, 9, 6 [9].

¹⁰² Simplicidade que, como observa Reale, não deve ser confundida com pobreza, mas como «potência infinita [...], [e] infinita riqueza» (REALE, 2012, p. 48).

¹⁰³ Na *Enéada* VI, 8, 18 [39] Plotino utiliza a imagem de uma fonte de luz para descrever a autoprodução do Uno. Já na *Enéada* V, 2, 1 [11] ele usa a imagem de uma fonte para explicar o «transbordar» do múltiplo pelo Uno. Logo, falar do Uno é falar de potência (*dýnamis*): irradiar, brotar e transbordar.

¹⁰⁴ Múltiplo ou *Noûs*. Alguns tradutores e comentadores traduzem *Noûs* por: Inteligência, como João Lupi, Cicero Bezerra e A. Sommerman, este último também traduzindo por «princípio intelectual»; «Intelecto», como Barakat Jr.; «Espírito», como G. Reale.

¹⁰⁵ Logo no primeiro capítulo do brevíssimo segundo tratado da *Enéada* V Plotino nos apresenta os três tipos de Alma: uma superior, a mais elevada e que permanece imperturbável no mundo inteligível; a outra que produz o mundo sensível e as almas particulares, a alma vegetativa. Nesta visada tricotômica, a Alma mais elevada, fruto direto da atividade contemplativa do *noûs*, permanece voltada para a segunda hipótese, «Un padre que crió al hijo al que había engendrado imperfecto comparado consigo», como vemos na *Enéada* V, 1, 3 [10] (*Idem*, p. 26). Logo, a parte indivisa da Alma é pura, já que «toda la parte del Alma universal que está orientada a lo divino transcendente permanece inmune y libre de obstáculos», segundo a *Enéada* II, 9, 7 [33] (PLOTINO, 1982, p. 506). Pura, cintilada de esplendor, carregada de beleza, e em pleno estado de contemplação.

[43], em que «todas las cosas imitan al mismo Uno» (*Idem*, p. 255). O múltiplo enquanto símbolo da atividade dialética¹⁰⁶, assume uma função de unidade múltipla. O mesmo sucede com a contemplação que recupera a ideia de unidade e multiplicidade. A parte dividida da Alma, disposta de um poder maravilhoso¹⁰⁷, cria o mundo sensível, não olhando para cima (o *noūs*), como faz a parte pura da Alma, mas olhando para baixo. Sua tarefa é dirigir o mundo sensível em um tipo de regência ordenada¹⁰⁸. E como a Alma gera, então, o mundo sensível? Gera de acordo com a contemplação da parte indivisa da Alma. Eis a peculiar tese apresentada por Plotino: *de que o mundo sensível é fruto da atividade contemplativa da Alma pura*. E por isso mesmo a Alma é uma e múltipla. Um *estar entre*. Um «e» muito mais que uma conjunção aditiva: é passagem, momento de travessia.

Pascoaes, em um trecho de *O Homem Universal*, fala de modo semelhante sobre o movimento da Alma e seu processo de definir a Natureza: «A alma, apreendendo o real, trata de o definir e adaptar a ela mesma, que é definição, síntese, conclusão. Definindo a Natureza, impõe-lhe a sua estrutura, subordina-a a uma ordem» (PASCOAES, 1937, p. 45). Também aqui se dá um dos dois movimentos do pensamento plotiniano, chamado de «processão» (*próodos*), isto é, o movimento de cima pra baixo em que o Múltiplo integra o Uno, e a contemplação cria o mundo sensível, isto é, o mundo que habitamos. Portanto, um mundo que é gerado por contemplação do mundo inteligível.

Na realidade sensível e corpórea, imagem do mundo inteligível, como diz Plotino no tratado sobre a matéria¹⁰⁹, falar de contemplação é falar do olhar. Olhar o Bem Absoluto, a beleza, a virtude. Mas não um olhar com os olhos do corpo, como alerta o nosso filósofo (1998, p. 249)¹¹⁰, mas *um olhar com os olhos da alma*. Assim, é insuficiente falar da beleza, como é o caso das belezas sensíveis, é preciso «estarse contemplando tales bellezas con lo que el alma las mira y que, al verlas, sintamos un placer, una sacudida, una conmoción [...]», como vemos na *Enéada* I, 6, 4 [1] (PLOTINO, 1982, p. 282). É

¹⁰⁶ Conferir Cícero Cunha Bezerra (2006, p. 79).

¹⁰⁷ Cf. *Enéada* I, 1, 4 [40].

¹⁰⁸ «Marcha derecha» (PLOTINO, 1982, p. 388).

¹⁰⁹ Cf. capítulo 5, *Enéada* II, 4 [12].

¹¹⁰ «Sin los ojos del cuerpo», *Enéada* VI, 2, 8 [43].

junto à virtude inferior e verdadeira¹¹¹ que admiramos e apreciamos a beleza das coisas, como tão bem nos mostra Plotino nos capítulos 16 e 17 da *Enéada* II, 9 [33]. Um olhar atento e concentrado. Para Plotino, no horizonte da Natureza, «tout se passe dans le silence» (PLOTINO, 2002, p. 269)¹¹².

Segundo o filósofo Pierre Hadot, é de suma importância realçar o «pensar por imagens» de Plotino, pensar visual e silencioso, pois, escreve, «savoir regarder le monde sensible, c'est 'prolonger la vision de l'oeil par une vision de l'esprit', c'est 'par un puissant effort de vision mentale, percer l'enveloppe matérielle des choses' [...]» (HADOT, 1997, p. 49, grifos nossos). Sublinhamos as noções de «alargar» e de «esforço», empregadas por Hadot, não apenas pelo interesse que o pensamento de Plotino pode despertar nos estudos literários, mas para nos podermos apropriar de sua compreensão de Natureza para melhor compreender Pascoaes. Em Plotino, há também um *estado de silêncio* em uma Natureza que é também um *duplo*, pois é descrita como um espelho da realidade inteligível. Uma Natureza que está constantemente em contemplação e que constantemente é contemplada, mas com uma contemplação muda. O próprio filósofo se descreve como uma pessoa que *guarda* o silêncio: «Car je n'ai pas l'habitude de parler» (PLOTINO, 2002, p. 263).

A obra de Teixeira de Pascoaes apresenta o mesmo estado de silêncio, ainda que com outras implicações. Há nele uma necessidade de ir aos limites do olhar, tal como vimos em Plotino, para um aproximar-se da Natureza. É preciso sair da condição passiva do contemplador frente ao contemplado. Tomemos como exemplo o poema «A sombra do homem», de *As sombras*:

E ouço vozes e passos... Quem me fala?
És tu, ó chuva? Ó vento? Ou serei eu?
Ah, como distinguir a minha fala
Das vozes que andam, tristes, pelo céu!
Já de tanto sentir a Natureza
De tanto a amar, com ela me confundo!
(PASCOAES, 1996, p. 146).

¹¹¹ Aponta Plotino sobre essa virtude já no final do capítulo 15 da *Enéada* II, 9 [33].

¹¹² Por uma questão de já possuímos a seguinte obra, utilizamos esta edição em língua francesa, diferente das demais edições de Plotino, em língua espanhola, que aqui utilizamos.

Teixeira de Pascoaes está a ouvir constantemente a Natureza e a todos os seus elementos, assim como ouve os seus silêncios. O poeta pode ler-se em diálogo com Plotino, quando este disse que «[...] tous les êtres désirent contempler et visent à cette fin [...]» (PLOTINO, 2002, p. 257). Mas o sujeito contemplante em Pascoaes não é passivo, pois isso o reduziria ao mero olhar das coisas com *distanciamento*. A ideia de Natureza em Pascoaes está expressa na relação ver/ouvir/sentir, uma tricotomia essencial encontrada pelo nosso poeta para desconstruir um tipo de espectador passivo da natureza e alcançar um «chegar a ser», ou seja, uma união com a Natureza. Este sujeito que se «confunde» com a Natureza *torna-se* Natureza. Por isso afirmamos que as implicações são mais ambíguas em Pascoaes, pois esta elisão entre sujeito e objeto torna-se, sem dúvida, um desafio para uma espécie de exercício do pensamento intuitivo no centro da lógica.

É na prosa filosófica de *O bailado*, publicado em 1921, que melhor podemos fundamentar aquilo que chamaremos de «espectador ativo». Logo nas primeiras páginas da prosa filosófica *O bailado* encontramos uma pequena síntese da obra, justamente em um excerto que fala de duplos¹¹³: «essas figuras, espectros de mim próprio, mostrá-las é mostrar-me» (PASCOAES, 1973b, p. 13). Em *O bailado*, encontramos uma síntese daquilo que Pascoaes inscreveu em sua poesia até então. Aqui a questão fantasmagórica é interpretada como um duplo de si mesmo, mas que é o diferente. O próprio silêncio fora personificado em *Vida etérea*, no poema «Silêncio e solidão», quando diz «Silêncio e solidão, estados de alma / dos saudosos outeiros [...] / pessoas da Saudade...» (PASCOAES, 1998, p. 192). Mas em *O bailado*, o silêncio encontra-se junto e distinto da sombra: «O Silêncio e a Sombra, duas Pessoas divinas» (PASCOAES, 1973b, p. 19). Deste modo, toda a obra funciona como um palco em que estes duplos são convidados à dança, ao «bailado» que requer ao mesmo tempo distanciamento e eliminação de distanciamento. A dança requer o toque (o contato íntimo), como requer a visão (distância). Mas para iniciar este bailado, é preciso primeiro sentir o silêncio que marca o ritmo. Diz-nos Pascoaes no fragmento XV do «Prólogo»: «Vesti-me de sombra e senti

¹¹³ Remetemos aqui ao que já investigamos no capítulo precedente acerca do duplo como um Outro, mas que está intimamente ligado ao seu criador.

o silêncio [...]» (*Idem*, p. 20). Só então neste estado de silêncio que se dá a mesma (con)fusão entre o sujeito e as coisas do mundo exterior, como vimos acima no poema «A sombra do homem». Ainda no «Prólogo», Pascoaes volta a referir esta ideia de «confusão» com o meio exterior:

Cada vez confundo mais os homens com as cousas. Eles vão-se apagando na indecisão brumosa da paisagem, conforme o nosso olhar se alonga através do seu espaço interior... Há um ponto central em que um homem já não distingue duma pedra (*Idem*, p. 21).

Se no conjunto de poesias do primeiro decênio do século XX, Pascoaes estabelece um diálogo com o eu poético e com o silêncio interior, em *O bailado* temos uma conversa explícita com o seu leitor, ou, pelo menos, do Eu lírico narrador com o Ele narratário, ainda que, uma vez mais, o Eu tenha como duplo o Ele, pois constantemente o poeta se refere à um espectador (que é ele próprio), e simultaneamente a um destinatário (outro). É neste pseudo-diálogo que encontramos uma tenaz noção de Natureza em Pascoaes, sendo uma tensão perante a *physis*, e sendo cada vez mais una, por ser cada vez mais múltipla: «Tenho um ouvido de árvore para as canções dos passarinhos» (*Idem*, p. 45). No fragmento que segue este excerto, fragmento XLVI, diz Pascoaes: «Sou mais árvore do que se pensa» (*Ibidem*).

Este é o «ponto central» de que fala Pascoaes, que pode ser entendido como uma visada à região interior da Natureza. O que Pascoaes designa por «confusão», no sentido de fusão com tudo que está no seu exterior, é tão somente o acesso e a relação que temos com a Natureza. Esta via de acesso à Natureza, em Pascoaes, precisará esperar três décadas para ser minuciosamente tematizada por Maurice Merleau-Ponty. É na segunda metade da década de 1950 que Merleau-Ponty escreve suas notas para um curso no Collège de France, com o título «Le concept de Nature», reunidas posteriormente no volume *La nature*, com um exame da evolução do tema desde sua origem, entendida como uma construção de Deus. A Natureza teria algo de divino, «comme un livre écrit par Dieu et par l'étude duquel la créature peut contempler son Créateur» (GUESQUIÈRE; LAMBERT, 2005, p. 708). Tal passa tanto pela filosofia kantiana, em que a Natureza era entendida como uma construção da razão humana, quanto pela ideia de Natureza como intuição, no período romântico, quando propriamente encontramos uma desenvolvida

«Filosofia da Natureza» que irmana os ritmos da atividade humana com os ritmos da atividade da Física. Merleau-Ponty tenta apreender a Natureza a partir de uma linguagem que é anterior à própria linguagem, ou seja, a linguagem da percepção, inserida no seu próprio projeto fenomenológico. A propósito, o crítico e filósofo Benedito Nunes alerta para a importância de se apreender a Natureza pelo crivo da Fenomenologia: «uma Fenomenologia da percepção é uma Fenomenologia do ato de perceber e do percebido, da *noesis* e do *noema*; aquele se confunde com o percipiente e o último, com o percebido, seja objeto ou coisa. O percebido é que me defronta» (NUNES, 2004, p. 273).

O esforço de Merleau-Ponty está em interrogar a Natureza pelo seu interior, de maneira a que haja uma participação ativa entre o percipiente e o percebido. Para o filósofo, «il faut donc par exemple pour nous que la Nature en nous ait quelque rapport avec la Nature hors de nous, il faut même que la Nature hors de nous nous soit dévoilée par la Nature que nous sommes» (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 267). Ou seja, é pela Natureza em nós que podemos ter acesso à Natureza exterior do mundo físico. Merleau-Ponty faz uma analogia entre este conhecimento e a percepção pelo tato para explicar esta reciprocidade, pois assim como as mãos podem tocar nas coisas, também elas o tocam: «comme je touche ma main touchante, je perçois les autres comme percevants. L’articulation de leurs corps sur le monde est vécue par moi dans celle de mon corps sur le monde où je les vois» (*Idem*, p. 281).

Neste mesmo sentido, Pascoaes desenvolve a imagem de um «bailado», para formar a sua ideia de Natureza enquanto coisa que age e reage ao sujeito que a percebe, visto que a dança é um desenrolar do toque, do tocar e do deixar-se tocar. Cronologicamente mais distante de Pascoaes, Merleau-Ponty foi até às últimas consequências para compreender «a carne» do mundo, onde o nosso corpo se desdobra¹¹⁴, formando um tecido da Natureza, ou um «corpo-coisa» (*Ibidem*), que não é nem a forma nem a matéria pensada, por exemplo, pela antiga filosofia grega. Este desdobramento, verificável em Merleau-Ponty, parece-nos já ser claro em Pascoaes, em *O bailado*, no fragmento XXIX da secção «As

¹¹⁴ A nosso ver, uma excelente interpretação deste desdobramento está em *Chair et langage*, de François Dastur, que utiliza o termo «entrelacement», ou seja, «le *chiasme* du monde et du moi» (DASTUR, 2016, p. 23, grifo da autora). Segundo Dastur, é «par la chair du monde qu’on peut en fin de compte comprendre le corps propre» (*Idem*, p. 93).

pegadas»: «o corpo é uma exteriorização do espectro; e o espectro uma interiorização do corpo. O espectro e o corpo representam o mesmo ser. O corpo é o ser agindo sobre a terra» (PASCOAES, 1973b, p. 137).

Ao olharmos para um conjunto de obras poéticas que engloba a primeira obra do autor, *Sempre*, e outras do primeiro decênio do século XX, vemos que já está expressa uma conexão com a *physis* que primeiramente está manifesta, por exemplo, em uma adoração à noite. É o que podemos ver nesta quadra do poema «Invocação»:

Como não hei de amar a noite dolorida
E o silêncio que abrange o ermo céu profundo,
Se é também uma noite a minha triste vida
Que anda a pairar talvez por sobre um outro mundo?
(PASCOAES, 1997, p. 176).

Sempre é uma obra maioritariamente soturna, repleta de lágrimas, e a «invocação» do poema pretende que o sujeito lírico ame a noite *à medida* que ele se reconhece noturno, a partir do momento em que a noite do mundo *se faz* noite em seu corpo. A noite é o elemento fundamental para esta entrega à Natureza, vislumbrada em *Terra proibida*, tal como no poema «Velhinhas coisas»:

Eu vivo entregue às árvores dos montes;
Ao luar que vem da Serra e ganha nova luz
No murmúrio cristal das tuas claras fontes,
Quando as sombras, no chão, fazem sinais da cruz.
Eu vivo entregue às flores da tua piedade,
Quando a minha saudade
(Virgem nublosa e triste que se esfuma
Nos longes do meu ser)
Tão branca e delicada, as vai colher,
Nas tardes outonais, com frias mãos de bruma.

Aqui vivo sozinho e as nuvens que aparecem...
Crepúsculo de dor, melancolias
(*Idem*, p. 238).

Nas primeiras obras de Pascoaes, é perceptível um tipo de sujeito lírico nômade, errante pela Natureza. Podemos citar os poemetos «Belo» e «À minha alma», com publicação anterior à *Sempre*, em que sujeitos líricos divagam e interrogam uma paisagem ainda obscura. Mas também alguns poemas de *Terra proibida*, como por exemplo, o poema «As minhas horas»: «Ser nómada! Viver errante! Que aventura / nestes desertos

da Ásia! [...]» (*Idem*, p. 291). Já no poema «Velhinhas coisas» vemos um eu lírico completamente só diante do mundo físico para o qual contempla. Mas esse sujeito errante que se confunde com o ritmo da Natureza nunca abandona a sua obra, poética ou narrativa, em que podemos visualizar não apenas o elo estabelecido pelos personagens com o seu meio, mas também uma interferência do meio, pois o espaço degradante e abandonado condiz com o abandono dos personagens. Já no poema «Velhinhas coisas», de Pascoaes, a solidão é propícia a que o sujeito lírico se entregue à Natureza. A partir desta «entrega», fica claro que o projeto de Pascoaes é o de dar vida à Natureza, ou mais precisamente, voz ao seu silêncio. Não sendo obviamente uma característica singular¹¹⁵, a poesia de Teixeira de Pascoaes, e sobretudo as suas narrativas poéticas, explicitam bem a importância deste vetor do silêncio.

2. Intimidade com a paisagem

Desde a primeira obra de Pascoaes, *Sempre*, que a relação do sujeito lírico com o mundo físico foi apresentada como caótica. Isto é perceptível na poesia úmida desenvolvida até *Para a luz*, obra que pode ser vista como crucial nesta visão do mundo exterior, pois aqui Pascoaes começa a desfolhar as camadas que lhe permitiram aceder, qual camadas de cebola, ao invisível âmago da Natureza. É verdadeiramente a partir de *Para a luz* que melhor se manifesta uma «ação e reação» do sujeito para com a Natureza, tal como pontuou António Cândido Franco: «A poética de Teixeira de Pascoaes parte da contemplação das coisas físicas para aceder a um mundo, já intrínseco a essas mesmas coisas, de puras energias libertárias» (FRANCO, 2014, p. 63). Para Pascoaes, «a Natureza é muito mais que a ‘mera natureza’» (NATÁRIO, 2016, p. 57).

¹¹⁵ Cenário idêntico encontramos no labiríntico romance *Alegria breve*, de Vergílio Ferreira. Neste, todos abandonaram a pequena e perdida aldeia, pois a modernização dava indícios de ali acabar com a poética da simplicidade. Menos o protagonista Jaime, o único que ficou, absolutamente entregue às memórias e ao elo com o meio ao seu redor. O que o protagonista de Vergílio faz, neste cenário de abandono e solidão, é extrair o silêncio: «É pois difícil a aprendizagem do silêncio — do silêncio absoluto, mineral? Mas só erguendo-se daí, da escrita aridez, a minha palavra é humana» (FERREIRA, 1973, p. 135). Também podemos citar o conto «Sarapalha», de João Guimarães Rosa, em sua primeira obra de contos, *Sagarana*, onde dois primos, Ribeiro e Argemiro, são os únicos que ficam numa aldeia abandonada por conta da malária.

É próprio de todo escritor espacializar-se. Não apenas na página em branco, como também no espaço em branco, imaginado através de uma memória, repleta de imagens. Paradoxalmente, esta depuração do espaço da memória é muitas vezes feita através da evocação das ausências, de sons e imagens. Pascoaes não é exceção. A ideia de paisagem em Pascoaes relaciona-se indubitavelmente com o silêncio. Valendo-nos das concepções de paisagem e espaço propostas, por exemplo, por Michel Collot, tentaremos estabelecer uma relação de intimidade e oniricidade com o meio exterior a partir da filosofia de Gaston Bachelard.

Michel Collot é, sem dúvida, um crítico de referência na chamada «geografia literária» em sentido lato, uma vez que seus ensaios partem de uma compreensão filosófico-artística da ideia de «paisagem», que remonta do século XVI, e passa pelo período romântico, que compreendeu a paisagem como um «estado de alma», e chega até às recentes diferenciações entre «paisagem» e «espaço». A sua abordagem para a compreensão da paisagem é sempre pela via da percepção, ou seja, uma «intensité des sensations» (COLLOT, 2015, p. 11) que suscita a experiência do espaço e da paisagem.

Por transitar entre a geografia, filosofia, psicologia e literatura, Collot estrutura de forma muito sucinta diversas dimensões espaciais. Uma primeira referente ao contexto filosófico em que a obra literária é produzida, incluindo seu contexto histórico. Uma segunda referente ao papel da imaginação no conhecimento. E uma terceira que abarca o espaço no horizonte das formas e dos gêneros literários¹¹⁶. Importante também tomar aqui sua definição de «paisagem»: «a paisagem não é só um recanto do mundo, mas uma certa imagem dele, elaborada a partir do ponto de vista de um sujeito, seja um artista ou um simples observador» (COLLOT, 2012, p. 24). Ora, para o crítico francês, tanto o ponto de vista quanto a percepção são fundamentais para a apreensão da paisagem, que se torna uma imagem (e um fragmento) do espaço. O que nos interessará no ensaísmo de Michel Collot é a modulação do olhar do sujeito perante a paisagem percebida: «c'est pourquoi la vision du paysage n'est pas seulement esthétique, mais aussi *lyrique*, car l'homme investit dans sa relation à l'espace les grandes directions significatives de son existence» (COLLOT, 1986, p. 215, grifo do autor).

¹¹⁶ Conferir o artigo «Rumo a uma geografia literária», de Michel Collot (2012).

Em Teixeira de Pascoaes, é também um «olhar lírico» que permite ao poeta estabelecer uma relação entre a paisagem interior e a paisagem física, ainda que essa relação varie nos seus «momentos».

Primeiro, o poeta tenta penetrar no segredo da paisagem. Voltemos à obra *Sempre*. Na primeira edição de 1898 temos o longo poema «À minha aldeia», uma rememoração de um espaço que parece ter ficado no abandono, um «Cemitério da Saudade» (PASCOAES, 1898a, p. 85), como se refere Pascoaes em outro poema também dedicado à aldeia perdida na memória, intitulado «P'los montes da minha terra», e que não foi incluído nas edições posteriores de *Sempre*. Tanto na primeira edição de «À minha aldeia» quanto nas edições posteriores há um sentimento de solidão diante da paisagem que condiz com a atmosfera solitária que o Poeta elegerá em outras obras. Atmosfera propícia para sua percepção do lugar, como vemos neste fragmento que não foi incluído nas edições posteriores do poema:

Agora amo-te mais, oh minha linda aldeia,
Na agonia doirada e triste do arvoredado,
Quando, à tarde, aparece enorme a lua cheia
E em toda a natureza há um íntimo segredo...
(*Idem*, p. 88).

Este segredo está envolvido por um véu, parecendo-nos um véu idêntico que levou Pierre Hadot, por exemplo, a investigar a metáfora da Natureza a partir do Fragmento 123 de Heráclito, «a Natureza ama ocultar-se»¹¹⁷, quando se debruça sobre o comportamento da Natureza, o seu modo de ação e o seu método¹¹⁸. A imagem do «véu», utilizada por Hadot, parece funcionar também em Pascoaes, uma vez que seu olhar lírico perante a paisagem gravita entre o visível e o invisível, na tentativa de desocultar o segredo de sua aldeia na noite do mistério. Esta imagem é explícita no poema «Paisagens», de *Vida etérea*, uma série de três poemas, e logo no primeiro vemos a tentativa de Pascoaes de despir o véu: «Num pálido desmaio a luz do dia afrouxa / e põe, na face triste, um véu de

¹¹⁷ Algumas traduções diferem-se quanto a este fragmento. Na edição dos *Fragmentos*, traduzida por Emmanuel Carneiro Leão, pode-se ler: «Surgimento já tende ao encobrimento» (HERÁCLITO, 1980, p. 137).

¹¹⁸ Cf. HADOT, 2004, p. 255.

seda roxa... / nuvens, a escorrer sangue, esvoaçam no poente» (PASCOAES, 1998, p. 139).

De 1898 até a segunda década do século XX, uma certa «Filosofia da Natureza» passa necessariamente em Teixeira de Pascoaes, pela tentativa de chegar ao que está oculto na Natureza. A quadra acima, citada em edições posteriores à primeira de 1898, irá ser utilizada novamente em 1921 em *Cantos indecisos*¹¹⁹, no Fragmento VII. Mas então a este primeiro momento, em que o poeta tenta levantar o «véu» da «paisagem», se segue um outro, em que o poeta sente o seu gesto tolhido, preso. Em um segundo momento, é possível acompanhar um sentimento de estar prisioneiro do ambiente, um elo que aqui se encontra reforçado. Isto podemos ver nestes bem-humorados versos do poema «Meditando», de *Sempre*, dedicado a Miguel de Unamuno: «Que estranha simpatia / me prende às pobres cousas da Natura!» (PASCOAES, 1997, p. 109). Vale dizer que, em Pascoaes, este sentimento de estar preso ao lugar é já uma abertura para uma construção da intimidade com o meio, onde poderemos acompanhar em toda sua obra, «um misto de poeta e de animal / com abstrações nublosas de filósofo» (PASCOAES, 1970a, p. 290). A princípio, Pascoaes inscreve a personagem de *O Pobre Tolo* num espaço específico, no Tâmega e na Ponte de São Gonçalo, em Amarante. Mais tarde, em *Vida etérea*, Pascoaes reescreve o poema «Meditando», parecendo alargar a paisagem local:

Ó árvores piedosas,
Pelas manhãs formosas,
Quando etéreo fulgor, que se anuncia,
Vossas lágrimas muda em risos de alegria!

Bendito o vosso corpo imaculado,
A arder, num lar sagrado.
Bendito o vosso fruto e flor, que vem dos céus,
Minhas irmãs de Deus

Que simpatia imensa
Me prende à sua angélica presença
(PASCOAES, 1998, p. 168-169).

Como quando a Natureza era entendida como um corpo nu feminino¹²⁰, Pascoaes também vê a Natureza como um corpo, que é «imaculado», e lhe dá certa personalidade.

¹¹⁹ Cf. PASCOAES, 1970a, p. 11.

¹²⁰ Cf. HADOT, 2004, p. 306.

Javier Maderuelo, em *El paisaje: génesis de un concepto* (2006), faz uma distinção entre espaço, paisagem e paragem. Para o crítico espanhol, o que diferencia «espaço» de «paragem» é o «espaço» *reunir* um conjunto de elementos dispostos em determinada geografia, como montanhas, vales, rios etc. — e a «paragem» designar um lugar em que um sujeito se detém para habitar. Por sua vez a ideia de «paisagem» exige «un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente» (MADERUELO, 2006, p. 38). Desta maneira podemos compreender com maior sutileza como Pascoaes transita do espaço para as *paragens* de sua aldeia, e desta para a paisagem, pois as imagens da Natureza que o poema suscita, em seu angélico corpo, já são a interpretação do sujeito de que a própria noção de paisagem necessita.

Parece-nos existir ainda um momento do posicionamento de Pascoaes em que o poeta busca entender e ouvir os elementos da Natureza enquanto paisagem. Ainda em *Vida etérea*, na «Elegia do amor»¹²¹, podemos ler os seguintes versos: «Porque entendo a floresta / a névoa, o céu doirado / a estrela a arder, no Azul / a lenha, na lareira [...]» (PASCOAES, 1998, p. 154). Neste ponto, Pascoaes só parece alcançar o entendimento dos elementos da Natureza porque o corpo percipiente deseja o corpo da Natureza envolvente e seus substratos. Afinal, o próprio Maurice Merleau-Ponty afirmaria depois que o corpo enquanto sujeito da percepção «est déjà désir, libido, projection - introjection, identification» (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 272, grifo do autor). Nesta dimensão, a «identificação» do sujeito com os elementos da Natureza, em Pascoaes, pode ser traduzida não só como entendimento, como também sensação — pelo olhar e pelo toque, mas também pelo *ouvido*. Além de entender os elementos da paisagem, é preciso ouvi-los, ainda que se ouçam as pausas e não somente os sons, com diferentes timbres, alturas e intensidades. Em *Cantos indecisos*, vemos no fragmento VII: «Ó tardes outonais / onde repousa o Abril, desfeito em cinza e pó / queixumes e orações dos ermos pinheirais / como eu vos ouço bem, quando me encontro só» (1970a, p. 12). Tal como em outros poemas, a solidão é posta como plano de fundo. Mas é preciso ler este fragmento junto

¹²¹ Este poema foi originalmente escrito em 1924, saindo no volume único «Elegia do amor», aos cuidados de D. Manuel de Castro e do poeta Guilherme de Faria, ou seja, não compõe a primeira edição de *Vida etérea*, que data de 1906. Só nas edições das *Obras Completas*, da Assírio & Alvim, este poema será incluído na edição de *Vida etérea*.

de outro fragmento, do poema «Tristeza»¹²², do volume *Elegias*: «...E fico a ouvir silêncios do Outro Mundo e o ressurgir / de mortos que me foram sepultando... / E fico mudo, extático, parado / E quasi sem sentidos, mergulhado / Na minha viva e funda intimidade» (PASCOAES, 1912, p. 148). Aqui encontramos a equação de Pascoaes para seu entendimento da relação e da percepção da Natureza: silêncio + solidão como forças definidoras para a construção de intimidade com o meio.

Dentro desta equação, é, pois, necessário averiguar a manifestação da «intimidade». Para isto, faremos uso da noção de «topofilia», do filósofo Gaston Bachelard, mas pensando-a de maneira alargada, o que nos obriga a um comentário prévio de sua obra *A poética do espaço* (1988).

3. Uma topoanálise do silêncio

A poética do espaço, de Bachelard, muito contribui para uma «filosofia do espaço literário». Nosso interesse por esta obra é duplo. Primeiro, destacamos a contribuição que Bachelard dá para a reflexão sobre o espaço arquitetônico da casa. Em segundo, vemos nela uma «filosofia do espaço literário» que parece funcionar já como uma teoria da linguagem simbólica, intersecção do discurso filosófico e literário.

Nos dois primeiros capítulos da *Poética do espaço*, tem-se de forma concisa a elaboração de uma filosofia com vista a uma arqueologia das imagens. Bachelard entende o espaço a partir do binômio espaço vivido vs espaço sonhado. O que fundamentará o espaço será a intimidade que nós estabelecemos com o mesmo. Habitar é viver e sonhar o espaço. Podemos ocupar uma casa (o espaço domiciliar é um exemplo nuclear na obra bachelardiana) e ter ou não ter intimidade com este espaço. O que está em jogo na intimidade, entretanto, é o afeto. Se habitamos um espaço e este se configura como um espaço de intimidade, dizemos, e diz Bachelard, que vivemos este espaço porque o que constitui a intimidade é a disposição dos afetos. E, ao vivê-lo, é possível sonhá-lo, quer dizer, fabricar imagens carregadas de cosmicidade, sobre o seu passado, ou o seu futuro. À passagem do habitado para o sonhado Bachelard chamará «comunhão dinâmica»

¹²² Este poema está originalmente publicado na edição *Elegias*, de 1912, a cargo da Renascença Portuguesa. Deve-se notar que há um poema com o mesmo título na primeira edição de *Vida etérea*, publicada em 1906.

(BACHELARD, 1988, p. 62), relação do homem com o espaço que ocorre quando este próprio espaço transcende o físico, quer dizer, quando o espaço passa a habitar em nós. A análise desta relação é classificada pelo filósofo francês como «topoanálise», isto é, «o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima» (BACHELARD, 1988, p. 28).

Em um primeiro momento, a topoanálise bachelardiana mapeia os espaços em que há uma precária, ou ausente, relação de intimidade com o espaço vivido, no modo como se fecha ou se compromete o canal para o devaneio cósmico. A crítica que Bachelard faz aos espaços com pouca ou nenhuma possibilidade de dimensão íntima exemplifica-se com o espaço urbano, as metrópoles, embora a urbanidade não seja entendida pelo pensador como algo negativo¹²³. O que esta «topoanálise» interroga no espaço urbano é o espaço domiciliar, a casa, ou melhor, as novas formas de viver e habitar das metrópoles. Os «novos modos de habitação»¹²⁴ que a «topoanálise» vê como intimamente incompletos configuram-se, não mais no plano da horizontalidade, mas da verticalidade: os prédios, os arranha-céus. Bachelard entende esta verticalidade habitacional (caixas empilhadas em que as pessoas se amontoam em um mesmo espaço comprimido) como uma impossibilidade relacional do sujeito com o seu meio. O «andar» é um espaço sem raízes e sem telhado, sem pontos de refúgio e intimidade, como são para ele a cave e o sótão. Nesta longa, mas necessária, paráfrase, percebe-se o espanto do filósofo em relação à falta de dimensão cósmica na verticalidade das metrópoles, quer dizer, à ausência de afetos com o espaço vivido:

[Esta] casa não tem raízes. Coisa inimaginável para um sonhador de casa: os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, as peças se amontoam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira.

¹²³ É certo que Bachelard está mais preocupado com os espaços interiores do que com o espaço exterior. É neste sentido que devemos ter o cuidado de não reduzir o seu pensamento aos espaços internos, mas sim de pôr em contato com o exterior, uma vez que o próprio Bachelard se detém, mesmo que em um brevíssimo capítulo, nesta dialética do externo – interno. Quando o homem ama e vive o espaço em que habita, a intimidade vaza por todas as frestas: «os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças» (BACHELARD, 1988, p. 68).

¹²⁴ O que, para nós, parece ser importante é, de algum modo, ler Bachelard com as lentes de Pascoaes. Em ambos, não há fuga ou negação do urbano em detrimento do rural, mas o oposto. Apesar de, em Bachelard, haver uma crítica sutil aos prédios e formas de habitação, não é, de todo, o urbano visto como algo negativo a se «fugir». Mas Bachelard procura justamente construções de novas formas do habitar poético, uma vez que ele sempre nos envia para o simbólico, como é o caso das imagens do sótão e do porão.

Os edifícios, na cidade, têm apenas uma altura *exterior*. Os elevadores destroem os heroísmos da escada. Já não há mérito em morar perto do céu. E o *em casa* não é mais que uma simples horizontalidade. Falta às diferentes peças de um abrigo acuado no pavimento um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores de intimidade (BACHELARD, 1988, p. 44-45, grifos do autor).

Neste sentido, a «topoanálise» parece ter uma eficácia limitada na sociedade contemporânea, com o espaço cada vez mais virtual e «híbrido». Se entendermos, nesta citação, a casa como metáfora do espaço, compreendemos que a ontologia do espaço de Bachelard se efetiva quando damos um valor afetivo ao espaço, quer dizer, quando o espaço está ligado a uma memória, a uma história, a uma tradição. Como pode o século XXI, cada vez mais fluido e veloz, ler este fragmento do pensamento bachelardiano senão com certa nostalgia? Como buscar a cave e o sótão em metrópoles cada vez mais compactas na forma de habitar? Podemos ainda perguntar: pode o sujeito contemporâneo, desterritorializado, sem raízes na terra natal, sem ponto de origem, construir pontes de afeto com o espaço?

Caosmose (1992), do psicanalista e filósofo francês Félix Guattari, ilustra bem esses espaços e sujeitos desterritorializados: «tudo circula [...], tudo se tornou intercambiável» (GUATTARI, 1992, p. 169). Nômade, o sujeito contemporâneo está em casa e ao mesmo tempo não está¹²⁵.

É neste contexto que a topoanálise faz uso de duas grandes metáforas para constituir os espaços de topofilia: o ninho e a concha. Ou o mundo-ninho e a casa-concha. O ninho não é apenas a morada do pássaro, mas o local de aconchego, de proteção, de acolhimento. «O mundo é um ninho; um imenso poder guarda os seres do mundo nesse

¹²⁵ Neste aspecto Guattari remete-nos para Deleuze, em *Diferença e Repetição* (2000), onde já se problematizava a noção de gênese. É possível que a citação de Bachelard possibilite também abrir uma dialética urbano/rural, e que a própria «topoanálise» pareça ser um conceito mais apropriado ao estudo dos espaços mais afastados da metrópole. Talvez para compreender Jacinto, protagonista de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós, que decide abandonar a cidade e fugir para o campo, em busca de alguma felicidade ou simplicidade na vida (radicalmente o oposto de um Fradique Mendes). Ou a poesia zenbudista de Alberto Caeiro, que recusa todo o intelectualismo para ver, sentir, cheirar e *experienciar* a Natureza. Ou a obra poética de Manoel de Barros, herdeira da obra de Caeiro, que deseja unir-se ao campo. Nestes exemplos literários, a «topoanálise», além de neles encontrar um terreno fértil, aponta para uma união entre sujeito e espaço, mediada pela contemplação. No entanto, o nosso interesse na *Poética do espaço* é menos enaltecere o espaço rural em detrimento do espaço urbano, e mais compreender a utilidade da noção de «topofilia» na obra de Pascoaes. Ora, para o autor de *Sempre*, o amor ao lugar não está restrito aos espaços internos da casa, mas é *aberta* à aldeia, à serra e a todos os elementos da *physis*.

ninho» (BACHELARD, 1988, p. 116). O ninho é o mundo primordial do homem. E a concha é o lugar de abrigo do homem, a hospitalidade, um mundo estranho ao corpo onde o corpo se refugia. Um invólucro do ser. É o desejo de o molusco sair por não caber mais nele: «nesse refúgio a vida concentra-se, prepara-se, transforma-se» (BACHELARD, 1988, p. 130)¹²⁶.

Temos aqui uma questão nuclear do pensamento bachelardiano que relemos em Teixeira de Pascoaes: esse mundo novo só é possível na solidão, quer dizer, quando o sujeito está mergulhado ou envolto em sua solidão, «quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões [o espaço da intimidade e o espaço do mundo] se tocam, se confundem» (BACHELARD, 1988, p. 207).

Como o propósito de Pascoaes é o de dar vida à *physis*, uma «topoanálise» facilmente mostra uma relação antitética do espaço e um ambiente volúvel, ou seja, um espaço (heterogêneo) que *interfere* no sujeito percipiente.

Se eu chorava, também uma árvore chorava!...
Um lírio era uma alma, e no chorar das fontes
Que tanto enternecia os vastos horizontes,
Ébrios d'azul, sob uma chuva de fulgor,
Julgava ouvir a voz da minha própria dor!...
(PASCOAES, 1996, p. 168).

¹²⁶ Todos os exemplos que Bachelard nos oferece para fundamentar a sua ontologia do espaço são extraídos da literatura: poemas de Baudelaire, Rilke, Rimbaud, Noël Arnaud, René Char, além de textos de Victor Hugo e Edgar Allan Poe. Justifica-se o constante interesse da teoria e crítica literárias na *Poética* para fundamentar o espaço literário. Se o exame da topoanálise nos mostra, por exemplo, que o espaço físico está intimamente ligado às estações do ano, a literatura seria o terreno propício para ilustrar a topofilia do ser através da relação entre as personagens e o mundo. No horizonte mais restrito da filosofia, Bachelard nos dá ainda uma grande contribuição para a questão do espaço, uma vez que a filosofia sempre tratou do espaço e de sua relação com o tempo. Antes de avançarmos na topofilia em Pascoaes, confrontemos a própria noção de «espaço» com «ambiente». No campo da teoria da literatura, podemos encontrar várias designações terminológicas acerca da narrativa. Entre os elementos da narrativa (tempo, espaço, ação, personagem, focalização do narrador), o espaço e a ação muitas vezes são vistos como um mesmo denominador de lugar. Faz-se necessário, porém, distinguir ambos: espaço denotativo *vs.* ambiente conotativo construído pela ação e personagens. Um determinado personagem de uma narrativa ficcional pode se localizar ora em um ambiente familiar, ora em um ambiente social. Espaço e Ambiente se diferenciam porque o «espaço» aqui está relacionado com a informação física, geográfica, enquanto o «ambiente» é íntimo, subjetivo. Para Osman Lins, «por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo» (LINS, 1976, p. 77).

Vemos, nestes versos de *Jesus e Pã*, que o espaço da paisagem é ambivalente e depende da ação ou do sentimento manifestado pelo sujeito. O choro turva o olhar e borra a visão do velho sábio, e Pascoaes insiste nesta referência ao choro, em íntima conexão com o mundo vegetal, como se ambos fossem um só organismo. Já em *Sempre* esta dependência já se manifestara: «Sempre que choro, o branco nevoeiro / as árvores apaga» (PASCOAES, 1997, p. 109). No momento em que o sujeito lírico verte lágrimas, amplia-se o grau de dor e solidão, também sentido pela Natureza. A chuva, que para Pascoaes é um tipo de lágrima, pode deixar o eu lírico frágil e suscetível à presença de seus fantasmas, como vemos no poema «Em oração», de *Terra proibida*: «No inverno, quando chove / e o silêncio, lá fora, é de gelar / eu sinto, além de mim, fantasmas a rezar...» (*Idem*, p. 300). O próprio Pascoaes nomeia este estado no poema «Dor etérea», que é uma «dor-silêncio» (*Idem*, p. 303).

O espaço afetivo em Pascoaes, outro nome para o que Bachelard chamou «espaços amados», traduz-se, de maneira geral, por uma espécie de amor pelo sujeito lírico¹²⁷. Isto nos conduz diretamente à obra *Marânus* que, a nosso ver, apresenta uma «Filosofia da Natureza» totalmente voltada ao amor como motor de integração com a *physis*. Com efeito, segundo José Marinho, é «um poema otimista inédito na nossa moderna poesia ateia, satírica, pessimista, inquieta e desesperada. Exprime o amor pela natureza e a confiança na vida e nos seus recursos profundos» (MARINHO, 2005, p. 160). Marinho define, com este poema emblemático, a poética de Pascoaes inquieta e desesperada, pelo seu caráter interrogativo e existencial, e mostra como a obra *Marânus* concentra o olhar na própria devoção à Natureza.

A nós parece-nos significativa uma quadra do poema «De volta» (que consta na primeira edição de *Sempre*, de 1898, e não consta nas edições posteriores desta obra), para epígrafe à «Filosofia da Natureza» de *Marânus*, onde o sujeito testemunha o amor à terra: «Amo-te tanto, tanto / como a meu Pae, a minha Mãe, Aquella... / era uma noite... E em ti lavei meu pranto / num sítio onde se reflectia uma estrella!...»

¹²⁷ Por uma associação natural, as manifestações de sentimento estão na ordem do que Jean Onimus chamou «espaço afetivo». É neste espaço que recai a tônica da «interação» entre sujeito e Natureza: «on y espère, on y a peur, on y aime, on y évoque des souverains, on y projette des angoisses ou des antipathies» (ONIMUS, 1987, p. 75).

(PASCOAES, 1898a, p. 55). *Marânus* é uma aventura metafísica, uma *divagação*, como se lê já no primeiro verso da obra, quando um sujeito lírico é apresentado como um «caminhante nocturno, erma figura / gerada no silêncio e na tristeza» (PASCOAES, 1973b, p. 203). Marânus, junto dos espectrais duplos de Eleonor, da Pastora e da Saudade, é o sujeito que melhor conversa com a Natureza, ouve e entende uma *physis* que é puro silêncio: «Ó bendita paisagem! Terra estranha / de antigos pinheirais e alegres campos / ei-la silêncio, solidão, montanha!» (PASCOAES, 1973b, p. 222). Um silêncio, do Marão, que propicia o próprio interrogar, quando Marânus ouvia a voz da montanha e «[...] interpretava / o sentido da vida que mais belo / mais claro e mais profundo se tornava» (*Idem*, p. 238). Aqui transcende-se o espaço físico e apresenta-se uma Natureza nua, entendida como um texto a decifrar. O próprio Marânus, em um plotiniano estado de silenciosa contemplação, busca fabricar imagens a partir do tecido textual da Natureza: «o seu gosto era olhar, isto é, criar / converter em humano sentimento / a espiritualidade azul do ar / cores, perfumes, sons primaveris» (*Idem*, p. 241). Se a paisagem pode ser definida por um conjunto de imagens subjetivas de um espaço, as imagens que o Eu lírico fabrica para Marânus-personagem são imagens do silêncio.

Uma particularidade de Marânus é o gosto por converter em humano sentimento as coisas da Natureza, essa conversão é o seu modo de se relacionar com a *physis*, que revela a tradutibilidade que há neste elo com o meio. Pascoaes, tal como um intérprete da Natureza, nos deixa uma obra, como *Marânus*, que suscita no leitor uma vasta gama de imagens dos espaços afetivos. Tais imagens nos podem remeter a uma imbricada e histórica relação entre poesia e pintura. Desde a Antiguidade grega não havia uma diferenciação entre ambas. Provém deste período dois textos fulcrais para uma compreensão que perdurou por muitos séculos sobre a relação texto e imagem. Primeiro, a *Poética*, de Aristóteles, que se dedicou à *mimesis* (imitação) das ações humanas, confinando à *mimesis* trágica o ponto em que a *mimesis* na pintura e a *mimesis* «literária» estão próximas. Segundo, a *Arte Poética*, de Horácio, onde encontramos a célebre frase, no verso 361, «*Ut pictura poesis*», «como a pintura é a poesia» (HORÁCIO, 1984, p. 109). Cada século leu, à sua maneira, a doutrina horaciana do «*Ut pictura poesis*», incorporando, de certo modo, uma noção muito corrente na Antiguidade, atribuída a

Simónides de Ceos e difundida por Plutarco, em sua obra *Moralia*, no passo 346F: «Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante» (PLUTARCO, p. 296)¹²⁸. Desnecessário nos parece alongarmos-nos sobre a vasta bibliografia sobre a relação entre Poesia e Pintura, ainda os mais recentes estudos inter-artes¹²⁹.

Dentro dos estudos das figuras retóricas destacamos o termo *ekphrasis*, que é, sem dúvida, bastante amplo, e que vem pôr em causa a própria questão de imagem, aberta pela noção de «*ut pictura poesis*», de Horácio, podendo, assim, nos auxiliar na leitura da obra de Pascoaes. Em sua etimologia, a *ekphrasis* (do grego *ek*, «até ao fim», e *phrazô*, «fazer compreender») remete àquilo que se deve «fazer ver».

Segundo a concepção clássica, a *ekphrasis* é uma descrição de uma figura, que tenta substituir a sua presença, ou a sua imagem. Nos estudos mais recentes, Murray Krieger será responsável por ampliar a noção clássica de *ekphrasis*, e aqui o acompanharemos. Krieger parte de um «princípio ekphrásico» que sublinha o interesse semiótico por toda a poética ecfástica. A investigação de Krieger se destaca pelo aprofundamento da linguagem pictográfica que há no poema ecfástico:

Así que la idea de una *imitación inocente* ya no se aplica, ni siquiera para un género como la *écfrasis* que en apariencia fue creado expresamente con propósitos miméticos. En consecuencia, el género es utilizado para permitir la ficción de una *écfrasis*, una *imitación* ilusoria de lo que no existe fuera de la creación verbal del poema. La *écfrasis* literal se ha convertido, gracias al poder de las palabras, en una *ilusión* de *écfrasis* (KRIEGER, 2000, p. 150, grifo nosso).

¹²⁸ Este excerto encontra-se no texto «¿Los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría?», que compõe o Tomo V das *Obras Morales y de Costumbres*.

¹²⁹ O Renascimento debruçar-se-á longamente sobre o símile horaciano, mas o século XVIII irá ampliar o debate em torno da relação poesia e pintura, especialmente no domínio da arte. Fica a cargo de nomes como Leonardo da Vinci, Denis Diderot e Gotthold Efraím Lessing, não só a tarefa de estabelecer as diferenças e autonomias entre poesia e pintura, mas também a abertura de uma querela entre ambas. É da autoria de Lessing, por exemplo, uma obra de fôlego como *Laocoonte*, dedicada aos limites entre a palavra e a imagem, especialmente no capítulo XV, em que «espaço» e «tempo» são fatores determinantes para a diferenciação (cf. LESSING, 1946, p. 120-1).

Não cabe aqui aprofundar a querela estabelecida pelo século XVIII, uma vez que a obra de Teixeira de Pascoaes sugere muito mais figuras de pensamento que propriamente um primado da visão. O que está em causa na obra de Pascoaes é mais uma pulsação do pensar e do sentir que se traduz em uma «celebração da natureza» (NATÁRIO, 2011, p. 56). Se a Natureza lhe aparece como «revelação», nos é possível buscar elementos na Retórica para nos auxiliar na interpretação desta *pintura viva* que Pascoaes compõe.

Segundo Michel Riffaterre, esta ilusão efrástica tanto pode legitimar uma hermenêutica enquanto «intención oculta» (RIFFATERRE, 2000, p. 166) e, no limite, a possibilidade de ela conter uma «imagen indirecta, casi mística» (*Ibidem*). Assim, o poema efrástico não *transcreve* em palavras uma paisagem, como se a captasse, mas «lo impregna e lo tiñe con una proyección del escritor» (*Idem*, p. 174), de maneira que, entre poesia e pintura, se estabelece uma relação de *intertextualidade*.

Pascoaes, como se nota ao longo da década de 1920, já ensaiara uma prática pictural, realizando alguns desenhos em que, pelo movimento dos traços e das cores, é perceptível a dimensão efrástica na maneira subjetiva como imagina a Natureza. Nas palavras de Bernardo de Almeida, são «figuras que habitam uma dimensão muito fina, muito subtil, próxima da aparição e da sombra, daquilo que se poderia designar como a natureza espectral» (ALMEIDA, 2002, p. 188).

A interpretação que Krieger e Riffaterre deram à *ekphrasis*¹³⁰ nos permite, por exemplo, seguir no horizonte da intertextualidade e estabelecer um diálogo enriquecedor do tropo com um gênero literário de origem japonesa, o *haikai*. Este gênero que remonta a fins do século XVI, e tem origem anterior no Oriente, na literatura japonesa, é composto de três versos distribuídos em um esquema métrico de cinco-sete-cinco sílabas poéticas. Visa tematizar as estações do ano, escrevendo a Natureza e a paisagem de forma extremamente concisa e poética, mas captando o máximo e o condensando no mínimo.

Ligado ao epigrama e ao ideograma, o *haikai* se afirma como uma *poética integradora*, pelas suas «pontes» com a «Filosofia da Natureza», ou com a arte da fotografia, principalmente pelo seu poder efrástico, pois as imagens miméticas suscitadas podem, como diz Louis Marin sobre a questão da representação na pintura e na poesia, ser tanto alegóricas, «dans le reflet des choses dans le miroir des eaux» (MARIN, 1994, p. 252), quanto um duplo.

¹³⁰ Dada a complexidade do tema da *ekphrasis*, vale a pena a leitura da Tese de doutoramento de Joana Matos Frias, *Retórica da imagem e poética imagista na poesia de Ruy Cinatti* (2006), onde se pode encontrar uma extensa bibliografia acerca do tropo, bem como uma arguta leitura teórica da relação entre poesia e pintura, especialmente na primeira parte da investigação, que engloba «uma transição do discurso retórico para o discurso poético» (FRIAS, 2006, p. 57).

Há, neste sentido, uma escrita efrástica muito clara em Teixeira de Pascoaes. Na prosa poética *O bailado*, por entre os fragmentos sugestivos de imagens poéticas de espectros, carregadas de mistérios, podemos encontrar até um *haikai*, no fragmento LXIII, que, propositalmente, sintetiza a dialética da presença/ausência em sua obra:

Estar presente é deixar de ser
A nossa grandeza é uma criação da nossa ausência
Só vive o que não existe
(PASCOAES, 1973b, p. 282).

Tal como está disposto no fragmento, estes versos atendem aos requisitos de ser lido como um *haikai*, o que corrobora a tentativa de Pascoaes de não abandonar o poético, mesmo quando está na prosa¹³¹. Em seu exercício de *haikai*, vemos aqui uma tônica existencial. No poema de Pascoaes, o primeiro verso apresenta, como tema, uma fronteira entre o estar presente e a ausência. Já no segundo verso, o substantivo «grandeza» é a chave para desvelar a coloração ontológica do poema. É ele também o acento dramático na compreensão de existência para Pascoaes, uma vez que a própria existência está sempre coberta de névoa (imagem que pode traduzir a própria ausência), assim como o poeta explica, em *O bailado*: «Somos imagens de névoa e ferro, porque *vivemos e existimos*. Vivemos como névoa e existimos como ferro. *A vida é existência volatizada...*» (*Idem*, p. 209, grifos do autor). A conclusão, no último verso, é tão somente o fio que percorre todo o labirinto da obra de Pascoaes, isto é, a presença do inexistente. Em *O Homem Universal*, peça fundamental do seu pensamento poético-filosófico, Pascoaes irá explicar mais claramente a conclusão deste último verso do fragmento-*haikai*: «Sua *inexistência existente* adquire, na alma humana, um relêvo extraordinário, uma sensibilidade dramática, uma força visionária e criadora. Esta força é que é a expressão viva dessa *inexistência existente* que caracteriza a realidade» (PASCOAES, 1937, p. 27, grifos do autor).

¹³¹ Quanto a isto, damos razão a António Cândido Franco quando afirma que «o verso de Pascoaes confunde-se [...] com a sua prosa, tal como esta se pode confundir com o seu verso. O resultado disto é não se saber muito bem se o verso de Pascoaes deste período é prosa e esta verso» (FRANCO, 2004, p. 218). O que o crítico entende é que Pascoaes não abandona o verso, após 1912, quando se vai dedicar à publicação de obras em prosa. Mas a poesia está sempre presente.

É, portanto, na imaginação poética de Pascoaes que também podemos verificar a manifestação da *enargeia*. Ao utilizarmos este tropo na leitura de Pascoaes, respeitamos o seu estatuto de figura do pensamento, como foi aberto pela retórica greco-romana, como algo ao serviço da *ekphrasis* e ligado à evidência. Mas seguimos a interpretação que ficou em voga a partir do século XVIII, com Lessing, que vê a *enargeia* como uma descrição vivaz que transcende o físico, e que põe as imagens em movimento — por isso o tropo passou a estar associado à ideia aristotélica de *phantasia*¹³².

Em Pascoaes, a *enargeia* está presente em muitos dos seus poemas que inventam mundos e constroem seus duplos fantasmagóricos, bem como no seu cântico à Natureza-mãe no horizonte de uma poesia muito imagética. Um bom exemplo da manifestação da *enargeia* em Pascoaes é o longo poema «Painel», escrito em 1932, onde o sujeito lírico revisita várias paisagens, passando pelo Porto de sua infância, pelos campos de Aveiro e pela Serra do Buçaco, como também relembrando a lendária Coimbra e as águas das ilhas da Madeira e dos Açores. Mas nunca perdendo de vista, como ponto de referência o Marão, que é o *seu* centro, o «*imago mundi* a partir do qual se assiste à multiplicidade de outros centros» (SÁ, 1999, p. 40). O poema não interessa apenas pela sua cartografia, mas também pela criação de vivas imagens de paisagens:

Mas, de repente, surpreendido, vejo,
Nas bandas do Levante,
Sobre a linha dos montes derradeiros,
Uma facha esverdeada e longa, em transparências
Vivas, que tremeluzem...
Que será? que será? Reparo bem: é o mar!
É o mar acrescentando aos píncaros da serra
Altitudes de sonho e de esmeralda.
[...]

Vêde que panorama de prodígio!
Real e imaginário! Absurdo e verdadeiro!
Sob uma luz de louca fantasia,
A crear, a crear cenários de legendas!
(PASCOAES, 1935, p. 11).

¹³² cf. FRIAS, 2006, p. 118.

Com este poema podemos observar que a manifestação do tropo se encontra na disposição pascoaesiana de *fazer sonhar* a própria realidade¹³³. Quanto mais intensa é a *enargeia*, mais a realidade se faz sonho. Podemos acompanhar esta expressão em *O Pobre Tolo* que, à maneira do devaneio poético-metafísico de *Marâmus*, esboça sua fantasia sobre a ponte de São Gonçalo, em Amarante. É sobre o Tâmega que «divaga àèreamente o pobre tolo» (PASCOAES, 1970a, p. 275).

No fragmento LXII, quando o Tolo está envolvido pela treva agonizante do espaço, imbuído de uma mística dor, descrevem-se as condições necessárias para o ficcionar, passando de um estado de vigília a outro semelhante ao sonho:

A realidade
Esvai-se como um sonho; mas o sonho
Surge diante de nós como se fosse
A mesma realidade...
(*Idem*, p. 277).

O cenário propício para fazer da realidade sonho está igualmente exposto no fragmento LXXXIX, de *O Pobre Tolo*, quando o sujeito lírico absorve, como se se embebedasse, todo o fumo e a névoa que cobrem a paisagem, e depois «cai, de extenuado, adormecendo» (*Idem*, p. 300). Este ambiente repleto de cinza, onde a vida é mero esboço, como diz o último verso deste referido fragmento¹³⁴, nos permite pôr a obra de Pascoaes em contato com outras literaturas e outros escritores, nomeadamente com a obra da escritora brasileira Clarice Lispector, apesar de nunca terem tido contato. Quando Clarice Lispector nasceu na Ucrânia, em 1920, já Pascoaes tinha uma obra poética consolidada nestes dois primeiros decênios do século XX. Em Clarice, há um silêncio que é plenitude, ao ponto de que a própria escrita só é possível no silêncio, como vemos logo no início de *Um sopro de vida (pulsações)*, última obra da autora e publicada em 1978, um ano após sua morte: «O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio» (LISPECTOR, 2012, p. 30). Esta frase do autor-narrador de Clarice poderia funcionar como epígrafe da obra de Teixeira de Pascoaes. *Um sopro de vida*

¹³³ Semelhante efeito encontramos, vale notar, na obra *Portugal*, de Miguel Torga, que não se confina a uma cartografia literária, mas propriamente a uma «errância» poético-filosófica carregada de *enargeia*, podendo o leitor, aqui, acompanhar o exercício efrástico de Torga, análogo à Pascoaes.

¹³⁴ «A vida é imperfeição, esboço, nuvem...» (PASCOAES, 1970a, p. 300).

(*pulsações*) nos desperta maior interesse, pois nesta obra o silêncio assume duas funções que estão em sintonia com Pascoaes. Primeira, de um «ambiente» envolto de silêncio, como diz o narrador intitulado «Autor»: «é o silêncio que invade todos os interstícios de minha escuridão plena» (*Idem*, p. 74). A segunda é que o silêncio, nesta obra, é condição *sine qua non* para a criação de um duplo: «Ângela é a minha tentativa de ser dois» (*Idem*, p. 31)¹³⁵.

Tanto o Tolo, de Teixeira de Pascoaes, quanto Ângela, de Clarice Lispector, fazem uso do silêncio na tentativa de presentificarem a si próprios em uma realidade que é sonho, de maneira que haja uma unidade entre realidade e sonho. Em *O Pobre Tolo*, podemos ver esta questão no fragmento LXXXII: «É realidade e sonho o pobre tolo / é sonho que se expande no Infinito / e humana realidade que o concentra / e lhe traça em matéria palpitante / os seus limites nítidos, perfeitos» (PASCOAES, 1970a, p. 289). Já Ângela converte tudo em sonho pela via da escrita:

O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se (LISPECTOR, 2012, p. 102).

Em Pascoaes, como também em Clarice, não está em causa a imaginação em sua relação com a lembrança, nem sobretudo com a consciência¹³⁶. O que Pascoaes e Lispector partilham é justamente a imaginação enquanto «acte magique» (SARTRE, 1986, p. 239). É pelo carácter mágico da imaginação que, tanto o Tolo quanto Ângela, são sujeitos que se espacializam na realidade sonhada, pois, como diz Pascoaes de maneira análoga à Clarice, «o sonho é a própria essência do mundo» (PASCOAES, 1937, p. 17). Para estes autores esvanece-se a oposição entre sonho e realidade.

¹³⁵ No pseudo-diálogo que há entre o «Autor» e Ângela Pralini, centrado no fazer literário e na imaginação poética, o constante devaneio permite borrar a realidade. As duas primeiras secções que antecedem o «Livro de Ângela» se intitulam: «o sonho acordado é que é realidade» e «como tornar tudo um sonho acordado?». Na primeira secção, em que Ângela parece estar presa em um estado de sonambulismo, onde sonhar e devanear se mesclam, o duplo Ângela manifesta seu interesse em escrever um livro e diz: «eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência» (LISPECTOR, 2012, p. 63). Logo, o seu interlocutor-criador responde: «tudo se passa num sonho acordado: a vida real é um sonho» (*Ibidem*).

¹³⁶ Cf. SARTRE, 1936, p. 128.

E é pelo silêncio que ambos inscrevem o «inexistente existente» na realidade, segundo Pascoaes¹³⁷. Quando Benedito Nunes fala da «busca» de Clarice Lispector, parece-nos que o crítico literário e filósofo também está a se referir à Pascoaes: uma «busca do *inexpressivo* e do silêncio» (NUNES, 1989, p. 67, grifo do autor).

4. Do *Homem Universal* a um pensamento sentimental

Interessa uma vez mais ao leitor atual uma intersecção do poema de Pascoaes com os princípios da Ecologia e das Ciências Ambientais pelos posicionamentos filosóficos que suscitam, até porque mais recentemente é do próprio trânsito destas áreas com a literatura que nasce a «ecocrítica». A Ecologia existe como disciplina desde o início do século XX, dedicando-se à interação dos organismos vivos com o seu meio, e sendo então uma «incipiente ecología [que] se alimenta en gran medida de la matriz teórica del darwinismo» (GIARDINA, 2015, p. 26). É somente na década de 1970 que os movimentos ambientalistas começam a ver a natureza como valor em risco. Até aqui, já se enxergava uma mudança na relação homem-natureza, que definiu o início de uma era do Antropoceno, marcada pela consciência do grau de degradação do meio ambiente provocado pela imprudência humana. A Ecologia é hoje um novo modo de compreender as transformações e fazer respeitar os limites da Natureza. O ser humano não só toma consciência do fato de a Natureza dever ser desfrutada de forma ponderada, sem esgotar as suas reservas naturais ou a consumir desmedidamente, mas também de uma ética ligada a esse conhecimento.

Frente a outros discursos e campos disciplinares que olham para o ser humano e para a natureza, o olhar ecocrítico se diferencia de outros tipos de abordagem justamente por não localizar o ser humano no centro do seu discurso de maneira antropocêntrica. Pensar de maneira *ecocêntrica* pressupõe que o homem faz parte da natureza de maneira igualitária, é parte entre partes¹³⁸.

¹³⁷ Cf. PASCOAES, 1937, p. 27.

¹³⁸ Apesar do diverso leque de discursos em torno da Natureza, a ecocrítica só irá solidificar-se a partir da década de 1980. Segundo Cheryl Glotfelty (1996), foi em meados dos anos 80 do século XX que os especialistas começaram a assumir projetos no campo dos estudos literários com o meio ambiente. A obra *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literature Ecology* (1996), será pioneira e canônica sobre o tema da ecocrítica, sendo assim definida: «the study of the relationship between literature and the physical environment» (GLOTFELTY, 1996, p. 18).

Sendo ela própria diversa¹³⁹, o que está em causa na ecocrítica é a maneira como conhecemos e lidamos com a Natureza através de imagens e palavras. A ecocrítica está constantemente atenta à natureza e à cultura, centralizando «um problema de relação do homem consigo mesmo, com os outros e com as coisas» (CASTRO, 1992, p. 13).

Se a ecocrítica pode legitimar uma tomada de consciência perante o mundo e o meio ambiente, uma análise ecocrítica acerca de *Marânus* pode, ainda que *à posteriori*, reconduzir-nos para a especificidade do olhar de Pascoaes sobre a Natureza e que, de algum modo, se mostra como um «trans-olhar». É o caso das imagens e reflexões sobre o Marão, um elemento maternal que acolhe e protege o ser, ventre que abriga e cuida, como está manifesto na seguinte fala de Marânus:

Santa montanha azul da minha infância!
Amo-te, desde o instante milagroso,
Em que teu vulto, enorme, na distância,
Perante as minhas lágrimas, se ergueu;
Amo-te desde o vale pequenino
Onde etérea alegria transparece,
No tenro e verde riso cristalino
Que às meigas velhinhas mata a fome,
Aos escarpados cerros denegridos,
Pelo fogo dos raios, quando o vento
Tem ataques de angústia, enlouquecidos,
E há nuvens abrasadas de relâmpagos!
Amo-te, desde a neve imaculada
Que te veste de fúnebre pureza:
Branca toalha de altar, na elevação
Da lua, hóstia sagrada da tristeza;
Até à sombra fria que, dos fundos,
Subindo vai a encosta dos outeiros,
Quando o sol, ao morrer, nos diz adeus,
Amortalhado em roxos nevoeiros...
Amo-te, ó grande serra maternal!
(PASCOAES, 1973b, p. 224).

Um olhar topofilico e ecocrítico deste «amor» à Natureza-mãe nos leva a um pensar do sensível. O próprio poeta, em *O Homem Universal*, se refere a seu pensamento filosófico como um «*pensamento sentimental*» (PASCOAES, 1937, p. 23, grifo do autor). Ainda nesta obra, ele nos dá substratos para exemplificar este pensamento

¹³⁹ Alguns, entendendo por ecocrítica uma crítica predominantemente política, como Greg Garrard (2006). Outros direcionando-a para uma ecocrítica cultural, como Killingsworth (1998).

silencioso, que evita por exemplo, o «demonstrar das coisas» na Natureza pela ciência, complemento e não oposição do «mostrar as coisas» pela arte.

Mas o mundo, cientificamente definido, reduz-se a quási nada, a simples vibração electromagnética, a um triste zumbido, no silêncio. Antes e depois da definição científica, temos a poética ou religiosa, de outro alcance transcendente. A ciência desenha a onda; a poesia enche-a de água (*Idem*, p. 26).

É certo que o *pensamento sentimental* de Pascoaes vai na direção oposta do nomear, do definir e do conceituar, pois é a partir deste movimento contrário que se pode chegar ao íntimo e essencial das coisas e objetos. Neste ponto, sua obra pode estabelecer um rico diálogo com o poeta brasileiro Manoel de Barros, talvez o melhor exemplo na Literatura Brasileira de uma poética voltada para o vegetal, que carrega uma expressiva «Filosofia da Natureza». Pascoaes e Manoel de Barros partilham do mesmo sentimento de uma Natureza-nua, como vemos no seguinte poema do poeta cuiabense, em *O livro das ignorâncias*:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem
(BARROS, 2010, p. 303).

Apesar de suas particularidades¹⁴⁰, ambos os poetas partilham da mesma tese: toda a definição sufoca a imaginação e limita a imagem poética. Dito de outro modo, o «definir» prejudica a *ekphrasis* — por isso, para estes autores, o próprio tropo também conduzir ao limite da linguagem. Notamos que tanto a obra poética de Manoel de Barros quanto a de Teixeira de Pascoaes são uma escrita *com* a Natureza, e não propriamente *sobre* ela¹⁴¹.

¹⁴⁰ Queremos dizer que a poesia de Manoel de Barros estabelece maior intimidade com os animais, tendendo a uma «zoopoética», e a poesia de Pascoaes com a Natureza em si, divinizando-a, tomando-a como um corpo.

¹⁴¹ Cf. ALMEIDA, 2012, p. 146.

Assim como em Bachelard a topofilia nos alerta e conduz pelos sótãos e porões da casa, em uma relação onírica e cheia de cosmicidade, em Pascoaes o sentimento topofílico vaza pelas paredes, pois é perfeitamente possível expandir a intimidade dos espaços internos para o espaço aberto. Pascoaes nos apresenta uma pintura dos elementos da paisagem e lhes dá vivacidade. O Marão, sob o olhar lírico de Marânus e no horizonte da intimidade, pode ser entendido como uma «miniatura», da mesma maneira que Bachelard fez uso desta imagem em um ensaio escrito em 1912, «El mundo como capricho y miniatura», entendendo por «miniatura» uma representação visual e completa do mundo abrangente, pois «sólo como miniatura puede el Mundo seguir compuesto sin caer a pedazos» (BACHELARD, 2004, p. 33). Enquanto miniatura do mundo, pode, enfim, o Marão ser universal, ou alegórico — definição que também é justa.

O Marão é miniatura do mundo, mas também é a casa de Pascoaes, seguindo a interpretação de «casa», em Bachelard, como uma concha-abrigo, ou, em última instância, o seu local de hospitalidade. Mas talvez seja mais um ninho, pois nele a habitação confunde-se com o habitante. Sendo Teixeira de Vasconcelos um nome na sociedade civil, o poeta assina, quando escreve, Teixeira de Pascoaes. Teixeira, nascido e criado em Pascoaes. Um espaço acolhedor como é o próprio espaço literário, uma casa aberta aos vários discursos, à história e à cultura no seu espaço interseccional. O Marão enquanto lugar poético do abrigo é uma morada tão profunda e tão protetora que se assemelha a um aconchegante ninho, local de pura tranquilidade. Uma *morada-ninho*. É neste espaço poético que Pascoaes habita não só a paisagem, mas o próprio silêncio.

5. O silêncio do mundo

Há, em Teixeira de Pascoaes, uma consciência do espaço e da Natureza que nos permite afirmar que esta própria consciência sinaliza um sentimento de mundo. Adalberto Dias de Carvalho parece-nos certo ao afirmar que Pascoaes «confere um sentido ao mundo através da sua consciência» (CARVALHO, 2004, p. 170). Este sentimento de mundo, em Pascoaes, é também pressentido por Jorge Coutinho quando tratou do «enraizamento na terra» em sua obra (COUTINHO, 2004, p. 203). Pascoaes é um poeta

de seu *habitat*, mas ele próprio transcende a mera relação com o meio, pois ele é também o *habitat*, como afirma Pascoaes peremptoriamente em *O Homem Universal*: «o homem é êle e o seu *habitat*» (PASCOAES, 1937, p. 110, grifo do autor). Para compreender o papel do silêncio, regressemos, pois, ao tópico do «estranhamento» manifestado, por exemplo, pelo personagem Doido perante a Morte, em *O Doido e a Morte*. A imagem de um mundo como «estranho signo», já utilizada em *Terra proibida*, se repete em *Jesus e Pã* como um distanciamento: «Eu sou um solitário, oh triste isolamento! / das cousas vivo só no seu distanciamento!» (PASCOAES, 1996, p. 183). Não apenas um mundo exterior que é «estranho» à Pascoaes, como também o mundo interior, como se vê em *Para a luz*, no poema «Vida do campo»: «Um mundo interior, estranho e misterioso...» (PASCOAES, 1998, p. 48). A partir de *As sombras*, Pascoaes utilizará a imagem do mundo (interior e exterior) como um «recanto escuro», como no poema «A sombra do passado», deste último livro, «Nessa fonte invisível, mais quimérica / do que a imagem da tarde a concentrar-se / nos recantos escuros e cismáticos...» (PASCOAES, 1996, p. 27), bem como em *Elegias*, no poema «Ausência»: «Dos recantos escuros, em segredo / nascem visões saudosas» (PASCOAES, 1998, p. 236). Outro recurso utilizado por Pascoaes que corrobora este aparente «distanciamento» do mundo é o tópico do «adeus». Na primeira edição de *Sempre*, de 1898, o sujeito lírico do poema «Cantigas» (que não irá constar na edição definitiva), expressa a sua despedida do mundo: «Adeus! Adeus! Vou-me embora!» (PASCOAES, 1898a, p. 103). Em *Terra proibida*, encontramos um poema intitulado «Adeus», de onde retiramos os seguintes versos: «Partir! Partir! É a força do destino / ... Para dizer adeus ao mundo vim / Sou sempiterno adeus! / [...] viverei dum eterna Despedida», (PASCOAES, 1997, p. 207) — na segunda edição desta obra, de 1917, há um verso do poema «A minha história» que Pascoaes não incluirá na edição definitiva, onde lemos: «...E tive de partir! Dizer adeus a tudo!» (PASCOAES, 1917, p. 48). Já no poemeto «À ventura», vemos o tom nostálgico de um sujeito lírico deslocado do mundo: «É um adeus afinal a minha vida toda...» (PASCOAES, 1996, p. 156).

Mas apesar do tom de negação do mundo, temos que lembrar que estes versos constituem um *corpus* ainda da primeira fase do autor, que abrange o seu primeiro decênio de publicações. Como diz o próprio Pascoaes, são obras que foram feitas «durante a febre

de criar» (PASCOAES, 1997, p. 98). Porém, a partir dos anos 1920 cremos ver na poesia de Pascoaes uma crescente aproximação ao mundo como responsabilidade do poeta – o que justifica possíveis leituras ecocríticas e topofílicas em sua obra. O próprio autor, em tom autobiográfico, em *O Homem Universal*, assim define os poetas: «o sêr eleito da terra» (PASCOAES, 1937, p. 26).

Enquanto «ser eleito» da terra pode tomá-la como um abrigo materno: «se a terra é nossa mãe, é claro que está presente nos seus filhos» (*Ibidem*). Se, por um lado, há na obra de Pascoaes uma dimensão de alto grau de intimidade, e até cósmico, no estabelecimento «onírico» para com os espaços vividos e sonhados, por outro, sua obra pode caracterizar uma espacialização do mundo enquanto habitação.

Em *O Homem Universal*, Pascoaes lança o questionamento: «que seria do mundo sem o homem?» (PASCOAES, 1937, p. 49). Esta pergunta nos é útil para uma abertura de diálogo entre Pascoaes e Heidegger¹⁴², tomando a categoria «mundo» como articuladora, pois, na primeira etapa da analítica existencial de *Ser e Tempo*, a compreensão de Heidegger é que o «mundo» incorpora o sentido do ser ou, como comenta Harrison Hall, «o ser humano é o seu mundo (‘existencialmente’) e que o mundo tem o nosso (‘do *Dasein*’) modo de ser» (HALL, 1998, p. 150-151).

Parece-nos que Gianni Vattimo, em *Introdução a Heidegger*, pode responder à pergunta feita por Pascoaes, sobre o elo entre o ser e o mundo: «não há mundo, se não existe o *Dasein*» (VATTIMO, 1998, p. 30). O mundo é o campo onde o ente se manifesta e se projeta enquanto tal – o que significa que existir é projetar; uma projeção, digamos, lançada. Estamos no mundo. Porque Ser é presença, é estar aqui, lá. E todas as «coisas» que estão ao nosso redor formam a natureza do que Heidegger chama «mundo circundante». Em *Ser e Tempo* (2011a), a questão do mundo aparece fortemente na primeira secção. Com a expressão composta *ser-no-mundo*, Heidegger alcança a estrutura essencial do *Dasein*, quer dizer, «conhecer o mundo, dizer e discutir o mundo funcionam

¹⁴² Consideramos até aqui a utilização da topoanálise para estruturar o local de intimidade em Pascoaes, transcendendo o físico (o Marão) e valendo-se das metáforas utilizadas por Bachelard. Porém, como em Pascoaes o homem não está dissociado do mundo, nos é possível argumentar que sua obra possibilita um pensar do «ser-no-mundo», esta mesma fórmula proposta por Martin Heidegger. Para isto, é necessária uma abordagem cuidadosa na transição entre Bachelard e Heidegger no tocante à questão da intimidade/relação com o espaço exterior.

como modo primário de ser-no-mundo» (HEIDEGGER, 2011a, p. 105). Na leitura de Marco Casanova, que aqui acompanhamos, «mundo é o correlato intencional originário do existir» (CASANOVA, 2013, p. 90); é «horizonte de concreção das possibilidades de ser do ser-aí humano» (*Idem*, p. 91). Na sua preleção de 1929/1930 intitulada *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão* (2011b), Heidegger dirá que, no mundo, em seu caráter de totalidade, o homem é *formador: formador do mundo*¹⁴³. Assim como dirá Pascoaes, em *O Homem Universal*: «na sua fantástica natureza, o sêr humano é essencialmente criador» (PASCOAES, 1937, p. 88). Heidegger entenderá o homem como formador do mundo a partir de três pontos: primeiro, quando ele instala o mundo; segundo, quando ele fabrica uma imagem do mundo; terceiro, quando ele enquadra e envolve o mundo. Logo, e para concluir nossa passagem nesta preleção, o ser-aí no homem formador de mundo precisa «estar ligado em si ao mundo» (HEIDEGGER, 2011b, p. 453).

Esse estar-ligado ao mundo que nos fala Heidegger é tão somente o nosso *modo de ser* no mundo, constituído não por uma «presença efetiva em um espaço previamente dado chamado mundo, mas muito mais a articulação existencial desse espaço a partir de um sentido» (CASANOVA, 2013, p. 92). O que nos interessa em Heidegger, para uma interpretação da «terra mãe» em Pascoaes, é justamente a «ligação ontológica» com o mundo, proposta em *Ser e Tempo* (§ 21). O *Dasein* é essencialmente espacial (§§ 22 e 24). Note-se que Heidegger também dará relevo à espacialidade do *Dasein* em seu curso de 1928/1929 intitulado *Introdução à filosofia* (2009), nomeadamente no § 17 do quarto capítulo¹⁴⁴. Neste parágrafo, vemos que o ser-aí, temporalizante e também espacializante, traz já consigo uma espécie de círculo de manifestações em que cada ente participa¹⁴⁵. E

¹⁴³ Cf. o § 68 desta preleção, onde lemos a seguinte citação de Heidegger: «A abertura do ente enquanto tal na totalidade, o mundo, forma-se; e mundo só é o que é em uma tal formação. Quem forma o mundo? Segundo a tese, o homem» (HEIDEGGER, 2011b, p. 366).

¹⁴⁴ Heidegger não nos deixou uma teoria acerca da espacialidade, mas, é no horizonte do conceito de mundo, no horizonte da temporalização do mundo, ou do tempo como horizonte transcendental da questão do ser (tese que se encontra em *Ser e tempo*), que o espaço já se encontra no mundo, e não o inverso.

¹⁴⁵ Vale lembrar como Heidegger termina o § 23 em *Ser e Tempo* (2011a, p. 168) dedicado à espacialidade do *Dasein*: «A espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo».

o «aí» do ser nada mais é que a possibilidade (o poder-ser do ser-aí) do movimento do ser no espaço¹⁴⁶.

A reflexão sobre a linguagem será o ponto de partida para seus escritos da década de 1950 para pensar o «habitar» do ser no mundo. Na sua conferência de 1951, «Construir, habitar, pensar», Heidegger aproxima, na língua alemã, os vocábulos *wohnen* (habitar) e *bauen* (construir). Ao retomar uma tese já defendida anteriormente (que o ser-aí se espacializa)¹⁴⁷, o filósofo entende que o Ser pensante mantém sempre uma relação «em habitando» (HEIDEGGER, 2010, p. 136), pois é na essência do habitar que o próprio habitar se faz «traço essencial do ser» (*Idem*, p. 140, grifo do autor). Para Heidegger, o habitar não está distante do construir, já que o homem é formador de mundo, e não são necessárias paredes ou tetos para se firmar um elo de intimidade com o espaço¹⁴⁸. Aqui fica clara a crítica de Heidegger à noção de Bachelard de intimidade, em sua topoanálise, uma vez que o filósofo francês se restringiu aos espaços fechados, interiores e sonhados. Para Heidegger, o habitar transcende o fechado, o interior. Cita alguns exemplos: uma auto-estrada que é a residência, ou o local de morada, de um caminhoneiro, ou uma usina elétrica, que é a residência de um engenheiro. Para Heidegger, é possível habitar espaços abertos, habitar *no* construir. Mas trata-se ainda de uma questão «linguística».

Em outra conferência, intitulada «...poeticamente o homem habita...», título que Heidegger extrai do poema «No azul sereno», de Hölderlin, temos a *chave* para o habitar: «é a poesia que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar em sentido próprio» (*Idem*, p. 167). Habitar é também um habitar poético. E «é a poesia que traz o homem para a terra» (*Idem*, p. 169). O que nos interessa nessa conferência é como a poesia (a arte, de modo geral) alcança um papel central no pensamento de Heidegger da década de 1950, pois «o habitar, contudo, só acontece se a poesia acontece com propriedade [...]. É a poesia que permite ao homem habitar sua essência» (*Idem*, p. 178).

¹⁴⁶ Em outro momento, tivemos a oportunidade de investigar esta questão do ser-no-mundo heideggeriano (cf. ARAUJO, 2014b, pp. 19-33).

¹⁴⁷ Nesta conferência Heidegger retoma a questão do espaço para enfatizar que «quando se fala do homem e do espaço, entende-se que o homem está de um lado e o espaço de outro. O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem. [...] Os espaços abrem-se pelo fato de *serem admitidos* no habitar do homem» (HEIDEGGER, 2010, p. 136, grifo nosso)

¹⁴⁸ Para nós, em Heidegger a intimidade é, de algum modo, tratada de maneira mais «aberta» (ao exterior) se compararmos com Bachelard, que está mais no âmbito das entrelinhas.

Ao apropriarmos-nos deste pensamento heideggeriano queremos interpretar o Marão como a poética habitação de Pascoaes, e entender a *poesia do silêncio* que o poeta habita. Um Marão tão *universal* quanto o «Homem Universal». Como a cabana e a Floresta Negra estão para Heidegger, assim o Marão está para Pascoaes, que nos diz: «Sim, criar, comungar a realidade, assimilando-a [...]» (PASCOAES, 1937, p. 137). Apesar de *O Homem Universal* ser anterior às conferências de Heidegger, nota-se como a comunhão do poeta com o mundo, contida na obra de Pascoaes, pode encontrar solo fértil no pensamento do filósofo alemão, que buscou fazer da poesia a condição necessária para o habitar poético do Ser. Ou seja, de algum modo, o que encontramos em Pascoaes acaba por ser «embrionário» daquilo que Heidegger pensará, em termos filosóficos, o que coloca verdadeiramente estes dois autores em sintonia para um estudo comparado no trânsito entre a filosofia e a literatura. Deste modo, o que buscamos argumentar, neste capítulo, foi a presença e o fundamento de uma «poética da intimidade» que suscita uma «filosofia da Natureza», mas que também abre caminhos para uma leitura a partir de discursos ecocríticos, viabilizando uma topoanálise, porque, aqui, o silêncio se espacializa na própria intimidade.

CAPÍTULO IV

Silêncio e tempo

«Dor-silêncio caindo,
À noite das estrelas»
(Teixeira de Pascoaes, *Terra proibida*).

«L'être est le lieu de résonance pour les rythmes
des instants»
(Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*).

Evidenciamos no capítulo anterior como a obra de Teixeira de Pascoaes pode propiciar uma compreensão de «Filosofia da Natureza» para um «chegar a ser» das coisas, evidenciando, inclusive, o próprio silêncio do mundo. Esta experiência, no espaço onírico, funcionará como uma abertura para uma investigação do tempo, mas do tempo do silêncio que diz o silêncio do tempo. O próprio Pascoaes já nos deixa essa indicação, em *O Homem Universal*: «o homem é o espaço e o tempo (os outros animais são apenas espaço) encarnados numa forma animada em todo o percurso dos seus relevos palpitantes, que se continuam ainda no Invisível» (PASCOAES, 1937, p. 175, grifo nosso). Investigaremos agora como a apreensão do tempo, por Pascoaes, é até a de um espaço enquanto «instante». Para isso, propomos um diálogo com a filosofia do instante poético proposta por Bachelard. Em *Le droit de rêver*, o filósofo diz que «la poésie est une métaphysique instantanée» (BACHELARD, 1973, p. 224). A noção espaço-temporal de «instante» nos permitirá analisar algumas imagens dinâmicas em Pascoaes, formando um «tempo vertical», resultando num «tempo silencioso».

1. Hermenêutica bachelardiana do tempo

Ao longo do seu pensamento filosófico, desde seus escritos sobre epistemologia ao seu interesse pelo poético, Gaston Bachelard sempre manteve seu interesse pela exegese

de diversos autores, entre filósofos e historiadores, inclusive mantendo amizade com alguns. Um fio condutor que perpassa suas obras é justamente a maneira como este Bachelard «leitor», na denominação de Pierre Quillet¹⁴⁹, foi estruturando o seu pensamento, que pode ser classificado como um «pensar com».

A análise do tempo nos permitirá sublinhar a imagem de um Bachelard hermeneuta, centrando-se nos dois nomes que o filósofo francês irá se apoiar para arquitetar suas teses: Bergson e Gaston Roupnel.

Em Bergson, Bachelard encontrará um interlocutor que se interessa também pela questão do tempo e da duração (*durée*)¹⁵⁰. O grande interesse de Henri Bergson será, é certo, a noção de tempo, chegando a analisá-lo em paralelo com a questão do espaço, sem deixar de sublinhar a importância da teoria da idealidade do espaço e do tempo de Kant, que vê «tempo» e «espaço» enquanto formas puras. Se, para Kant, as intuições são sensações e só podem ser apreendidas *a priori*, seria possível, neste horizonte, entender o tempo como «um meio indefinido, diferente do espaço, mas homogêneo como ele» (BERGSON, 1988 p. 71). Em seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, obra em que Bachelard se irá deter, Bergson ocupar-se-á de duas linhas de pensamento: a continuidade do tempo e a sua duração. Menos importante que fazer um panorama do tema na História da Filosofia¹⁵¹, interessa-nos aqui notar como Bergson pôs em causa a noção do tempo homogêneo frente ao espaço, isto é, o tempo enquanto uma sucessão de instantes descontínuos, para chegar à questão da duração. Mas, para isso, é preciso tomar a intuição como o verdadeiro método bergsoniano¹⁵², como lembra Deleuze, logo no

¹⁴⁹ Cf. Pierre Quillet, em *Bachelard* (1970, p. 25).

¹⁵⁰ Convém notar que desde a escrita de sua tese de doutoramento, datada de 1927, passando pelo então clássico *Le nouvel esprit scientifique*, de 1934, o pensamento epistemológico de Bachelard vai de um momento pré-científico, na Antiguidade, a este «novo» espírito científico de início do século XX. Mas, mesmo no seu interesse pela Filosofia da Ciência, é possível notar, segundo Wunenburger, «sur un plan méta-épistémologique, la propension bachelardienne pour le petit, qui n'est peut-être pas étranger à son enthousiasme épistémologique» (WUNENBURGER, 2005, p. 26). O interesse pelo pequeno, que nos fala Wunenburger, é o gosto pelo íntimo, e é deste contexto que Bachelard irá voltar sua atenção para a questão do tempo.

¹⁵¹ Em língua portuguesa, pode-se consultar um excelente exame da questão do tempo, desde Aristóteles até Heidegger, em *Sobre o tempo*, de José Reis (2007).

¹⁵² A intuição, em Bergson, assume vários contornos, principalmente pelas comparações que o filósofo realiza entre os clássicos filósofos e Kant. Mas, na linha da colocação de Deleuze, podemos sublinhar que a intuição, que também se manifesta no horizonte da linguagem, vem pôr em causa uma relação entre sujeito e objeto. Assim lemos a seguinte passagem de «Introduction à la Métaphysique», em *La pensée et le mouvant*: «nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet

início da obra *Le bergsonisme*: «l'intuition est la méthode du bergsonisme. L'intuition n'est pas un sentiment ni une inspiration, une sympathie confuse, mais une méthode élaborée» (DELEUZE, 1968, p. 1).

Em uma obra posterior, *A evolução criadora*, Bergson já assenta as bases de sua «filosofia da duração», tendo por base a tese da «conservação» do passado no presente: «[...] o universo dura. Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que a duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo» (BERGSON, 2001, p. 21). Mas ao constatar o mecanismo cinematográfico do pensamento, Bergson lança uma interrogação: «será que chegamos a pensar alguma vez a verdadeira duração?». Este é o questionamento que irá ser o centro da sua obra filosófica.

Para Bergson, o tempo enquanto duração é pura heterogeneidade, pois só o tempo da ciência (o tempo dos relógios e ampulhetas) é homogêneo. Como sublinha José Reis, o que mais está implícito na sua noção de duração «é a continuação do tempo anterior no presente. Por isso se chama duração» (REIS, 2007, p. 486). É nesta heterogeneidade, portanto, que a duração se constitui como simultaneidade, isto é, a duração não pode separar o presente que acabou de passar e o presente que está a acontecer. Bergson vê estes «presentes» como blocos que devem estar justapostos.

Embora a questão do tempo em Bergson esteja menos vinculada à noção de instante e mais aos seus intervalos, o grande contributo da «filosofia da duração» foi, sem dúvida, deixar a hipótese de uma filosofia intuitiva que, para além da proposição da relação entre ciência e filosofia, buscou a «intuition de la durée» (BERGSON, 1963, p. 1425). Como disse o próprio Bergson acerca do sentido fundamental da intuição: «penser intuitivement est penser en durée» (*Idem*, p. 1275).

É importante deixarmos claro que Henri Bergson sempre nos remete para as noções de continuidade e simultaneidade da duração (tempo), questões que também Gaston Bachelard irá repensar, ainda que com uma outra interpretação acerca do tempo. Por

pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable» (BERGSON, 1963, p. 1395). Ainda em *Introdução à Metafísica*, Bergson incute à Metafísica a tarefa de ignorar os símbolos, pois ao dispensar as imagens podemos aceder à intuição da duração.

muito que suas ideias estejam muito próximas das de Bergson, toda a sua interpretação da *durée* bergsoniana tem por base uma abordagem «contre la théorie d'une durée prise comme donnée immédiate de la conscience» (BACHELARD, 1992, p. 19).

É através da sedução pelo seu pensamento que Bachelard começa a empreender contra Bergson um grande projeto hermenêutico. Para reelaborar a noção bergsoniana de tempo enquanto duração, Bachelard fará uma exegese da obra *Siloë*, do historiador Gaston Roupnel, com quem manteve grande amizade. Publicada em 1927, *Siloë* traz, especialmente na segunda secção, uma compreensão de tempo, não mais como *durée*, mas como instante: «le temps n'existe pas pour nous comme une durée passée ou à venir, mais sous l'unique forme de l'instant présent. Cette conception du présent est la seule conception temporanée que nous puissions avoir» (ROUPNEL, 1927, p. 109). Ao abandonar o conceito de *durée* em prol de um «instant-temps» (*Idem*, p. 113), Roupnel dar-lhe-á um significado que muito interessará a Bachelard, a saber: o tempo, enquanto instante, está na ordem da vida, mas só é possível compreender o instante quando a vida se anima, muito embora este «instante-tempo» seja «subjutivo»¹⁵³. O trabalho hermenêutico sobre Roupnel será publicado por Bachelard em 1932, com *L'intuition de l'instant*. Posteriormente, em 1936, o filósofo publicará *La dialectique de la durée*, formando, então, o conjunto expressivo de seu pensamento sobre o tempo-instante. Nesta última obra, Bachelard enfatiza a ligação que o instante tem com a existência: «penser le temps, c'est encadrer la vie; [...] c'est presque fatalement se proposer de vivre autremont, de rectifier d'abord la vie» (BACHELARD, 1963, p. 79)¹⁵⁴.

Se pudermos esquematizar o instante descontínuo de Bachelard, podemos afirmar que há duas linhas de força que atuam no tempo-instante: a intimidade e a solidão. Diferentemente da continuidade bergsoniana, que somava, como blocos, o presente que

¹⁵³ Cf. ROUPNEL, 1927, p. 164.

¹⁵⁴ A obra *Siloë* terá uma importância significativa para Bachelard, pois lhe permite apropriar-se da ideia de «discontinuo» (*Idem*, p. 109), de Roupnel, e reformular a questão bergsoniana da *durée como instante descontínuo*. Para Bachelard, o tempo só fará sentido no instante, sendo este a sua «vraie réalité» (BACHELARD, 1992, p. 25). Toda a obra *L'intuition de l'instant* constitui-se como uma busca dos instantes, especialmente dos instantes vividos, pois são eles que realçam uma das linhas fundamentais do pensamento bachelardiano, a questão da intimidade. O tempo, enquanto instante na descontinuidade, significará, em Bachelard, «*durée intime*» (*Idem*, p. 30), e ganhará, na *Dialectique de la durée*, grande relevo em seu pensamento: «elle est notre œuvre» (BACHELARD, 1963, p. 38).

acabou de passar e o presente atual, Bachelard diz que «la durée n'a pas de force directe; le temps réel n'existe vraiment que par *l'instant isolé*, il est tout entier dans l'actuel, dans l'acte, dans le présent» (BACHELARD, 1992, p. 52, grifo nosso). Com isto, Bachelard quer dizer que a descontinuidade produz uma série de rupturas no «tempo-instante», e o próprio instante revela uma solidão que é própria do Ser que experimenta e vive este «instante»¹⁵⁵.

É por esta dimensão da intimidade e da solidão do «tempo-instante» que o pensamento de Bachelard nos será útil aqui, pois acreditamos que é este conceito de instante descontínuo que melhor pode dialogar com a obra de Teixeira de Pascoaes. À luz de Bachelard, a sua obra poética revela-se uma *poética do instante*, marcada pela solidão, como muito bem mostram os versos do poema «Humildade», de *Vida etérea*: «E sou, eu mesmo, aquela solidão / este íntimo abandono / em que medito e cismo...» (PASCOAES, 1998, p. 198). Em toda a sua obra poética, o sujeito lírico encontra-se solitário e a vivenciar o «tempo-instante». Pascoaes irá inscrever o instante utilizando a imagem da «suspensão». Em muitos poemas seus podemos verificar como o sujeito lírico se encontra suspenso. No primeiro poema de *Terra proibida*, «Canção crepuscular», podemos observar na seguinte estrofe que o sujeito lírico, suspenso, está envolto de névoa, sem base sólida, de sustentação.

Quando a tarde vem dos céus,
Rezemos então a Deus
A nossa melancolia:
Este vago sentimento
De abandono e sofrimento
Que o nosso ser anuvia...
E, todo enevoadado, cisma
E, no seu nada, se abisma...
(PASCOAES, 1997, p. 206).

Na estrofe, vemos que o íntimo abandono (solidão) é definido como uma «melancolia», propícia para a suspensão «enevoadada» do Ser. Sendo a névoa um elemento

¹⁵⁵ Assim diz Bachelard: «cette puissance [...] c'est le retour à la liberté du possible, à ces résonances multiples nées de la solitude de l'être» (*Idem*, p. 67). Por isso consideramos exato o comentário que Quillet faz do pensamento bachelardiano, que «est essentiellement une ontologie de la temporalité» (QUILLET, 1970, p. 15).

corrente na poesia de Pascoaes, podemos notar como o cinza espesso da névoa encobre a visão, logo, deixando o observador suspenso. Envolto na espessura do nevoeiro, o sujeito lírico, sem visão clara do real, pode apenas contar com a percepção do som e do silêncio, e, assim, é nele importante o estado de escuta (a audição será, com efeito, fundamental para uma análise do «tempo-instante» na *poética do instante* de Pascoaes). A imagem se assemelha ao da ilusão dita por Roupnel acerca da duração, no capítulo sobre a consciência universal, em *Siloë*: «la durée n'est toujours qu'une illusion» (ROUPNEL, 1927, p. 158).

Em Pascoaes, sempre que o sujeito lírico está suspenso, envolto em névoa, é corrente acometê-lo o sentimento do vago e/ou da solidão. No poema «Todos os dias», de *Para a luz*, no momento em que o Eu lírico devaneia, vemos a manifestação destes estados:

Nessa noite sem fim da minha dor enorme,
Onde eu velo sozinho e aonde tudo dorme,
Às vezes, me aparece a tua imagem querida,
Num fundo de tristeza, em lágrimas diluída...
Vejo-a formar-se, dentro em mim, saudosamente,
Como o espectro dum sol, num lívido poente.
Tua imagem de luz, extática, deslumbra
Todo o meu ser que é sombra, escuridão, penumbra,
Abismo, confusão, caos tempestuoso...
E sinto encher meu vácuo enorme e tenebroso,
[...]
E então todo eu me sinto enlevado e suspenso,
Como nuvem de dor, do teu Azul imenso!...
(PASCOAES, 1998, p. 45).

É sabido o fato de a obra *Para a luz* ter sido dedicada ao irmão de Pascoaes, António, que se suicidou, depois de um conflito de honra com um professor. Tem esta obra muitos poemas de coloração social, em que, por vezes, a clássica visão metafísica de «mundo» dá lugar a termos associados à *urbe*. Assim lemos o poema «Na rua» (*Idem*, p. 25), centrado na «cidade». Em «Todos os dias», longos versos alexandrinos carregam já a marca da duração, Pascoaes insere o nome de António na estrofe inicial do poema: optamos por abrir mão deste dado biográfico para ler esta «imagem querida» como devaneio poético, tão profundo que é capaz de habitar no sujeito lírico da solidão e do vago.

Decerto a solidão, neste poema, está ligada a uma dor física da perda, mas também a um sofrimento realçado por um ritmo febril, inquieto. Este sujeito lírico da solidão, na «noite sem fim da dor», nos serve de exemplo para as muitas situações em que o sofrimento «imobiliza» o tempo comum. Como em Bachelard os sentimentos de Teixeira de Pascoaes têm um duplo efeito: possibilitar ao «ser sentimental» uma vivência do «tempo-instante», e também *suspendê-lo* do tempo comum. Ao entender o tempo como «essentially affectif» (BACHELARD, 1992, p. 93), os instantes vividos «*enlèvent l'être en dehors de la durée commune*» (*Idem*, p. 109, grifo nosso).

Esta «retirada» que a vivência do instante opera no tempo comum encontra o seu equivalente na imagem da suspensão usada por Teixeira de Pascoaes. A «suspensão» representa este corte abrupto operado pela dor sentida pelo sujeito lírico. Em *Elegias*, temos um verso do poema «Duas sombras» que mostram esta imobilização do tempo comum: «E, extático e suspenso, eu fico a meditar...» (PASCOAES, 1998, p. 243).

Com estes poemas queremos provar que, em Pascoaes, *a experiência da dor permite uma experiência do tempo enquanto instante*. Sem dúvida, a experimentação da dor é fundamental para a tomada do instante bachelardiano, pois este «tempo vivido tão vivo» (como encontramos expresso num verso de Sophia de Mello Breyner Andresen)¹⁵⁶ manifesta-se, em Pascoaes, como um reflexo do pensamento poético-filosófico de Jean-Marie Guyau, expoente na poesia francesa de tipo trágica, que foi uma inspiração para o próprio Bachelard¹⁵⁷.

É certo que há aqui uma profunda tônica existencial e que certamente repercutirá em muitos autores, que é a ideia religiosa de que o sofrimento proporciona uma sabedoria

¹⁵⁶ Apropriamo-nos do seguinte verso do poema «Caderno II», do livro *O nome das coisas*: «Ali o tempo vivido foi tão vivo / que sempre à própria morte sobrevive» (ANDRESEN, 1977, p. 48).

¹⁵⁷ Antes de cair no esquecimento, Guyau era mais conhecido no final do século XIX pela sua doutrina moral. Publica em 1881 *Vers d'un philosophe*, obra em verso que gravita em torno do amor, da existência e do tempo. Um interlocutor de Guyau, o filósofo Alfred Fouillée, *simploriamente* resumiu a criação literária em «duas escolas»: a primeira busca uma poesia para ser pensada e sentida; a segunda, ideia e sentimento são secundárias, sendo a «forma» mais importante. Para Fouillée, é à primeira escola que se liga *Vers d'un philosophe* (FOUILLÉE, 1901, p. 43). Esta colocação de Fouillée apenas nos interessa para sublinhar o tom existencial da obra poética de Guyau. Nesta obra, podemos recorrer a um poema intitulado «Le temps», para estabelecermos afinidades com Bachelard e Pascoaes. Já na primeira estrofe do poema, lemos estes versos: «Nous ne pouvons penser le temps sans en souffrir / en se sentant durer, l'homme se sent mourir / ce mal est ignoré de la nature entière» (GUYAU, 1921, p. 67). Nosso interesse em Guyau é, portanto, reter esta compreensão de que todo sofrer é uma experiência e vivência do tempo.

que aproxima o ser humano de Deus. Convém notar que um herdeiro deste pensamento é certamente Antonin Artaud, que lançará uma hipótese que pode nos ser útil: a de que o sofrimento é fundamental para o próprio pensamento. Em um grande conjunto de textos de Artaud, que englobam as décadas de 20 e 30 do século XX, passando pelas correspondências com o editor de *La Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, até os anos 1940 enquanto interno em Rodez, podemos observar o desenvolvimento de um «pensamento febril». Artaud em muitas de suas cartas sublinha uma «doença» (*maladie*) que seria essencial à sua própria existência e pensamento. Em *Le Pèse-Nerfs*, publicado em 1925, Artaud expõe em breves páginas aquilo que funcionará como fio condutor em toda sua obra; condutor, mas «esclerosado»¹⁵⁸, que só é possível no movimento da dor: «La vrai douleur est de sentir en soi se déplacer sa pensée» (ARTAUD, 2004, p. 164). Se tomarmos a *Correspondance avec Jacques Rivière*, vemos o relato de um autor que, mesmo ao justificar-se acerca da recusa de Rivière em publicar seus poemas, impregna de desespero e de absurdo (*absurdité*)¹⁵⁹ a sua obra.

Aquilo que Artaud classificará por «fièvre pensante» (*Idem*, p. 81), tem por base uma dialética do sentir e do pensar, que põe o próprio pensamento dependente do sofrimento. Kuniichi Uno afirma até que «pensar é cruel, para Artaud» (UNO, 2012, p. 33)¹⁶⁰. Mesmo que Artaud não tenha se ocupado longamente sobre o «tempo», sua obra não está distante do pensamento de Bachelard. Em *Fragments d'un journal d'enfer*, Artaud diz que «l'adaptation de mes humeurs à la virtualité d'un discours *sans durée* m'est un état

¹⁵⁸ Referimo-nos à fala do próprio Artaud, em *Pèse-Nerfs*, sobre o seu pensamento «esclerosado»: «Je veux dire une pensée, une seule, et une pensée en intérieur; [...] je veux dire la fixation contournée, la sclérose d'un certain état» (ARTAUD, 2004, p. 164).

¹⁵⁹ Termo empregado por Artaud em um *Post-Scriptum* de uma carta à Jacques Rivière (*Idem*, p. 74).

¹⁶⁰ Ao analisar a extensão da crueldade ao pensamento em Artaud, Uno não esclarece bem é que, em Artaud, há uma *necessidade* do sofrimento inerente ao pensamento, isto é, como um depende do outro. Esta tese está bastante mais clara em uma «carta íntima» a George Soulié de Morant, onde lemos a seguinte afirmação de Artaud: «Je ne peux sentir ma pensée qu'à travers cette *douleur profonde*, profuse, moins intense, mais toujours existante, et qui *imprègne ma pensée*» (ARTAUD, 2004, p. 348, grifos nosso).

Não podemos deixar aqui de chamar à colocação a obra de Artaud, mesmo que *en passant*, pois ela consolida certo pensamento expresso por Guyau e Bachelard, além de estar em sintonia com o pensamento de Pascoaes — mesmo que a questão do «tempo» não assuma lugar bem consolidado na obra de Artaud. Guyau tinha levantado a hipótese de a compreensão de «tempo» se estruturar na *necessidade* do sofrimento. A resposta que encontramos na obra de Artaud é a de que esta «necessidade» só é possível porque o próprio pensamento se alia a esta dor, para fazer da «douleur un paradis» (*Idem*, p. 936), como escreve Artaud no período de internamento em Rodez. O próprio dramaturgo e poeta reconhece, inclusive em uma carta a André Breton, que seu «état vrai est inerte» (*Idem*, p. 1218).

autrement précieux» (*Idem*, p. 179, grifo nosso). De maneira indireta, Artaud afasta-se da duração comum, ao referir-se a um discurso «sem duração», que nos possibilita aproximar o seu pensamento da «crueldade» do próprio corpo do conceito de «tempo-instante»¹⁶¹.

Veja-se que, quando Bachelard se inspira na tese de Guyau sobre a impossibilidade de se pensar o tempo sem o sofrimento, o seu propósito de «suspender» o Ser de sua duração comum implica uma vivência «íntima» e solitária com um tempo agora que se constitui como «instante». Esta solidão é tão somente o reflexo daquilo a que Guyau chamou sofrimento. Desta maneira, pode-se perceber melhor como o verso de Guyau se reflete na obra de Pascoaes, imbuída de dor e solidão. E como estes reflexos no poema «Tristeza», da obra *Cânticos*, lembram o que Artaud, em um verso do poema «Les malades et les médecins», chama de «sempiternel malade» (ARTAUD, 2004, p. 1087):

Divago nos pinhais, à luz da lua,
Sòzinho, quando o zéfiro acordado
Aligeira, nervoso, as frias asas,
E ouço através da rama verde negra
Murmúrios, vozes tristes,
Versos de dôr em ritmos de penumbra,
Irmãos daqueles versos que eu compus,
Neste *divino instante em que senti*
Encher-me, para sempre, o coração
Desconhecida mágoa descendida
Das alturas fantásticas da noite
(PASCOAES, 1925a, p. 40, grifo nosso).

Temos, neste poema, o ambiente propício para a materialização do «tempo-instante» bachelardiano. Em Pascoaes, a manifestação da solidão é necessária para o tempo enquanto instante. Como a topoanálise já nos possibilitou averiguar o laço íntimo do sujeito poético com os espaços vividos e sonhados, podemos afirmar que, neste ambiente, não há outra manifestação de tempo senão a do *divino instante* que tudo coaduna, como vemos nos versos do poema «Vida do mar», de *Para a luz*: «... E a treva adquiriu tão grande intensidade / que me dava impressão de estranha claridade» (PASCOAES, 1998, p. 62). Desta maneira, acreditamos que este poema pode funcionar como uma *resposta* a

¹⁶¹ É neste sentido que concordamos com Laurent Mattiussi quando afirma que «Artaud rêve d'un temps qui n'appartienne pas au temps, d'un temps nocturne, étranger à la durée ordinaire» (MATTIUSSI, 2013, p. 43).

Guyau para uma definição de tempo como instante, em perfeita sintonia com o pensamento de Bachelard: para se pensar o «tempo-instante» é preciso transformá-lo em tempo de solidão, que, no fundo, é um *tempo-dor*.

Pascoaes já havia esboçado esta noção um pouco antes de *Cânticos*, em uma série de poemas que compõem a obra *Cantos indecisos*. Toda a obra está perpassada por uma «profunda e viva intimidade» (PASCOAES, 1921, p. 23) com a solidão essencial, sob a ótica de um sujeito poético confinado a um pequeno quarto onde ele se põe a pensar um espaço e um tempo perdidos: «Na mística tristeza da Saudade / sobre a minha janela debruçado / vejo as árvores e os campos d'esta herdade / onde outrora vivi tão descuidado!» (*Idem*, p. 25). Pascoaes, aqui, esboça sua compreensão de «instante» enquanto *tempo-dor*, nomeadamente na seguinte estrofe do fragmento XXXVI:

A dôr é uma *energia*;
A dôr é o indefinido
Que se quer definir;
Negro vacuo profundo
Que luta para ser
Um dia, preenchido...
A dôr é transição para outro mundo
(*Idem*, p. 37-38, grifo nosso).

Em muitos poemas de Pascoaes podemos observar a manifestação do tema da dor, seja ela física ou metafísica. Mas acreditamos que isto não faça de Pascoaes um poeta da enfermidade, muito menos será esse o nosso intuito. Claro que, ao referir-se à dor, já está implícita uma radical enfermidade que, por vezes, parece fazer da vida um imenso abismo, como sugerem alguns versos do poema «A sombra da dor», de *As sombras*, em que o sujeito lírico canta os seus «gemidos, soluços, gritos, ais / imagens desvairadas e perdidas / nesse tétrico abismo, sem limites / a sangrar como as furnas denegridas» (PASCOAES, 1996, p. 94)¹⁶². Embora, em determinados momentos, a dor seja um *elã vital* para a criação literária, como sugere outro verso de «A sombra da dor», ao exclamar os «poetas agoirentes, negros mochos / cantando, na funérea solidão!» (*Idem*, p. 100), a poesia de Pascoaes materializa a dor, vendo-a como um elemento «universal», capaz de

¹⁶² Conferir o poema LXIV de *Versos pobres* (PASCOAES, 1970b, p. 86).

funcionar como abertura ao «Mistério». Leia-se a seguinte quadra do poema «Dor», de *Para a luz*:

É bem certo que a Dor é a essência do Universo.
A dor é a alma. A dor é o espírito etéreo.
A dor floresce um ramo e faz brotar um verso.
Sofrer, é sempre penetrar no mundo do Mistério...
(PASCOAES, 1998, p. 70).

Pascoaes é o poeta que sente toda a dor universal (os sujeitos líricos de sua obra se diluem na dor do Outro e na dor do mundo). Mas também se apropria dela para penetrar em tudo que está oculto. Fá-lo pela via do silêncio. Sem dúvida, os versos que melhor aglutinam a relação entre dor e silêncio estão no poema «Dor etérea», de *Terra proibida*:

A Virgem Mãe da Dor
Que beija as outras dores
E as embala no seio,
A fim de adormecê-las,
A dor, penumbra azul
Crivada de esplendores;
Dor-silêncio caindo,
À noite, das estrelas
(PASCOAES, 1997, p. 303, grifo nosso).

Para estruturarmos melhor a dinamicidade do tema da dor, agora convertida em *dor-silêncio*, é preciso, depois de materializá-la, temporalizá-la. Nosso intuito será demonstrar como o elemento da dor, temporalizado, se inscreve na obra pascoaesiana como uma *figura da intimidade*. Se for possível afirmar que o elemento da dor funciona como um *elã*, é porque Pascoaes a utiliza para a suspensão do tempo comum, da mesma forma que Bachelard sugere um «arrancá-la», como se puxássemos uma raiz do solo. Sendo a dor «transição», palavra que já sugere o deslocamento, temporal ou espacial, o «instante» é uma sucessão de pequenos e eternos blocos a que podemos chamar «agora», ou «momento», em que tudo fica suspenso¹⁶³.

¹⁶³ Não podemos deixar de lado uma aproximação com Vladimir Jankélévitch, que com ele partilhava este mesmo uso do «instante» ao ouvir as obras de Debussy. Em um pequeno texto dedicado à ópera *Pelléas et Mélisande*, de 1898, Jankélévitch nos diz que Debussy é capaz de criar um «enchantement des heures immobiles; quelque chose nous retient alors dans une manière d'attente mystérieuse qui fait battre le cœur plus flort et plus vite; quelque chose nous tient en suspens» (JANKÉLÉVITCH, 1949, p. 77).

Para Pascoaes, a dor é também *energia* porque é ela quem constitui e dá forma ao que chamamos de *tempo-dor*. Um tempo fora do tempo comum. Um tempo que suspende, mas ao mesmo tempo põe tudo em movimento, perfura a vida e nos desvela tudo o que é efêmero e tudo o que é divino, mesmo que a realidade nos escape. Por isso, em Pascoaes, viver o instante é «perseguir a realidade que nos foge» (PASCOAES, 1937, p. 181). Em *O Homem Universal*, por exemplo, é clara a experiência do instante poético expressa na «aparição» do divino, quando Pascoaes utiliza a imagem de um relâmpago: «o divino quando nos aparece é num relâmpago» (*Idem*, p. 143). O relâmpago é a imagem que por excelência sugere o *movimento e a energia*. Imagem que atuará na obra pascoaesiana como o instante de claridade que perfura sua poesia noturna, a «remota claridade que se alumbra» (PASCOAES, 1996, p. 140). Apropriar-nos-emos desta imagem como um movimento do/no tempo do instante, o que nos permitirá, seguindo os passos de Bachelard, tomarmos Teixeira de Pascoaes como um *poeta aéreo*¹⁶⁴. Na verticalidade do tempo como instante, há um movimento de descida e de subida que revela o caráter de «profundidade» de sua poesia.

2. Poética da profundidade

Para averiguarmos os movimentos (do tempo) presentes na poesia de Pascoaes, temos que demarcar o que entendemos por «poética da profundidade». A poesia e a filosofia se interessaram pela noção de profundidade, muito mais que uma aparente ideia de «intensidade». No campo poético, é corrente sua vinculação tanto com o modo lírico quanto com o dramático. Leon Daudet esboça uma compreensão de profundidade no âmbito da vida interior, extraindo exemplos tirados da literatura e da filosofia, para argumentar como o medo, a melancolia e a preocupação da morte se configuram como imagens da profundidade. Segundo Daudet, a noção de profundidade carrega o ato imaginativo, transformando-se no «sonho acordado», já por nós analisado no capítulo anterior.

¹⁶⁴ Aqui nos apropriamos da definição de Bachelard dada em *O ar e os sonhos*, onde o filósofo analisa alguns poetas, como Edgar Allan Poe, interpretando-os como «aéreos», cujas obras possuem uma clara imaginação dinâmica que impulsiona os voos de descida e de subida de um devaneio poético. O poeta aéreo é, segundo Bachelard, aquele capaz de viver «une vie aériée, aérienne» (BACHELARD, 1943, p. 238).

A poesia de Pascoaes é, por consequência, carregada de «profundidade», sobretudo pelo seu apelo à fantasia lírica, e não pode estar dissociada desta noção em Daudet. E se esta profundidade é caracterizada por seus movimentos, como sugeriu Jean-Pierre Richard (1955, p. 160), poderemos averiguar as «imagens da profundidade» em Pascoaes, e como elas estão ligadas à noção de tempo¹⁶⁵. Em virtude da natureza movente da noção de profundidade, poderemos, assim, averiguar algumas imagens da subida e da descida, que compõem isto que chamamos de «poética da profundidade». Em Pascoaes, são imagens necessárias para a fundamentação da ideia de tempo de que o nosso poeta se apropriará.

É certo que Pascoaes fala por imagens em toda sua obra. Em verso ou prosa, são frequentes as imagens do «alto» e do «baixo», que podem, aparentemente, induzir a uma polarização: o céu e a terra, o divino e o terreno, por exemplo. Basta lembrarmos dos versos do poema «As minhas sombras»¹⁶⁶, de *Sempre*, «em cima, — o riso eterno da Ilusão / em baixo, — a eterna Lágrima ilusória» (PASCOAES, 1997, p. 182). Também não passaram ao lado de Pascoaes as imagens da descida da Alma, de cariz neoplatônico, e do regresso à Unidade, ou ainda, do espírito e da matéria. Mas uma análise do primeiro movimento (de descida), em sua obra, não pode ignorar o estado líquido presente em sua poesia, rio e mar, presente na tensão alto-baixo. A simbologia da água nos parece uma questão a explorar pela crítica pascoaesiana, que por ela se tem interessado apenas de maneira marginal em alguns ensaios sobre o poeta¹⁶⁷, em que Pascoaes é analisado como

¹⁶⁵ Vale ressaltar, por exemplo, o estudo da poesia francesa feito por Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, em que, acerca da densidade vertiginosa da poética baudelairiana, entende a profundidade como uma ondulação lírica que «s'y conjugue à une esthétique toute nouvelle du réveil poétique, du choc imaginaire» (RICHARD, 1955, p. 160). Apesar de Richard filiar a noção de profundidade ao imaginário, não propõe qualquer diálogo com a fenomenologia da imaginação literária de Bachelard, visto que ambos os autores partilham de um mesmo interesse pela profundidade lírica do devaneio. No entanto, a obra de Richard funciona, sem dúvida, como prosseguimento do estudo de Léon Daudet sobre a profundidade do espírito.

¹⁶⁶ Vale pontuar que estes versos só vão aparecer na terceira edição de *Sempre*, publicada pela Renascença Portuguesa em 1915. A diferença desta versão para as duas anteriores é que, aqui, o poema está dividido em três partes. Os versos ora citados se encontram na terceira parte (cf. PASCOAES, 1915, p. 139). Já na edição final, para as *Obras Completas*, o poema não está mais dividido em partes.

¹⁶⁷ Veja-se, por exemplo, o ensaio de Fernando Guimarães que dedica alguma atenção às imagens da chuva e das lágrimas, mas apenas como recurso a uma poética «sensorial», que, segundo o autor, é uma motivação «essencialmente metafórica» (GUIMARÃES, 1997, p. 54). Já Adalberto Dias de Carvalho fala do Tâmega e do Marão como os «elos indelévels da experiência vital» de Pascoaes (CARVALHO, 2004, p. 166).

um poeta da «ação e contemplação e uma especial sensibilidade representativa» (COIMBRA, 1917, p. 225)¹⁶⁸.

Uma análise mais demorada da simbologia das águas, em Pascoaes, deve considerar duas imagens recorrentes em sua obra. A primeira, o elemento das lágrimas, já referido fortemente presente nas primeiras obras do autor, publicadas no primeiro decênio do século XX, o choro é abundante em Pascoaes, como se a represa de lágrimas formasse imensos lagos, até ao ponto em que «la dualité du reflet et du réel va s'équilibrer complètement» (BACHELARD, 1993, p. 70). Para nós, a lágrima que Pascoaes verte em sua poesia pode ir além de um tema «específico» (BORGES, 1997, p. 442): ela confere ao verso pascoaesiano uma inegável poética da profundidade. Em Pascoaes, o sujeito lírico Belo verte «doces lágrimas» (PASCOAES, 1997, p. 60), como também «lágrimas de dor» (PASCOAES, 1998, p. 186). Há lágrimas violentas que caem da própria noite, como vemos na «Canção molhada», de *Terra proibida*, sobre o «silêncio gelado / da noite que chora» (PASCOAES, 1997, p. 248). A ponto de o próprio sujeito lírico se afogar neste mar salgado em que se tornou, como consta em «Elegia», de *Terra proibida*: «e sinto-me afogar na lágrima que sou» (*Idem*, p. 210). Trata-se de um *choro íntimo* — «eu ando ao vento frio e choro intimamente» (*Idem*, p. 289) — que não necessita dos olhos, a lágrima «sem chegar aos olhos», insiste Belo (*Idem*, p. 80). As lágrimas acumuladas sugerem a formação de lagos e rios, espelhos de água que são o reflexo do céu e sugerem ao mesmo tempo o «espelho», instrumento símbolo da auto-reflexão, como diz Bachelard no primeiro capítulo de *L'eau et les rêves*, «les images du miroir» (BACHELARD, 1993, p. 33).

Pascoaes dispensou também grande atenção à imagem do «rio», este que é o segundo elemento a ser considerado em nossa análise das águas pascoesianas. Dois são os rios de grande importância para Pascoaes: o Tâmega e o Mondego. O rio Tâmega está fortemente presente em *O Pobre Tolo*, esta elegia satírica acerca dos devaneios poéticos de um «aéreo viandante» (PASCOAES, 2000, p. 154), parado «no meio de uma ponte, sobre um rio»

¹⁶⁸ Encontramos num ensaio de Maria Luísa Malato e Maria Celeste Natário, sobre as «afinidades» entre Pascoaes e Sophia de Mello Breyner, uma abertura para uma investigação mais autônoma do elemento das águas em Pascoaes, que julgamos bem necessária. Segundo estas autoras, entre Pascoaes e Sophia, há um «entremeio» comum partilhado, «um lugar em que o Mar e a Montanha se encontram» (MALATO; NATÁRIO, 2016, p. 14), justificativo de uma simpatia mútua.

(*Ibidem*), e que foi tão bem definida por Jorge de Sena como uma poética «da inspiração descontrolada e rósea» (SENA, s.d., p. 65). Realça-se a forte intimidade com as águas calmas do Tâmega, de maneira que o Tolo, submerso na imaginação criadora, (con)funde-se com o rio: «e o tolo canta / e bóia sobre as ondas, como a espuma...» (*Idem*, p. 169). União, mas também diálogo, como vemos em «A sombra do Tâmega», em *As sombras*, quando o sujeito lírico conversa com as águas: «quantas vezes, de ti, boa janela / eu lhe falo e lhe interrogo» (PASCOAES, 1996, p. 42). Podemos sustentar que *o Tâmega permite ao Tolo o devaneio*, porque a «água é realidade que nos foge» (PASCOAES, 2000, p. 197). Sabemos que a realidade, para Pascoaes, é fugidia, fluida como o rio, «esvai-se como um sonho; mas o sonho / surge diante de nós como se fosse / a mesma realidade...» (*Idem*, p. 216). O Tolo, por carregar toda inquietação metafísica e todo o sentimento de incompletude e quimérico esboço existencial que são inatos ao verso de Pascoaes, necessita do seu rio íntimo para converter devaneio e realidade, ou fazer do devaneio a sua realidade. A sua relação com o Tâmega é, sem dúvida, aquilo que Bachelard definiu como «contemplação em profundidade», «une perspective d'approfondissement pour le monde et pour nous-mêmes» (BACHELARD, 1993, p. 71).

Quanto ao Mondego, são poucas as passagens que encontramos na obra de Pascoaes. Este é o rio mais ligado às memórias juvenis do poeta, dos anos que viveu em Coimbra quando foi estudante de Direito. Em seu *Livro de memórias*, o Mondego é-nos apresentado como tensão e libertação, como algo que quase é comido pela areia e ainda assim pode conter o céu: «vejo um rio de três corpos: um, de areia; outro, de água e outro, de luar» (PASCOAES, 2001, p. 116). Uma poética das águas revela, em Pascoaes, um caráter dinâmico, um movimento interpretativo que vai do «alto» para o «baixo» e vice-versa. A água das lágrimas converge na água do rio para se tornarem símbolo de purificação, de vida e de morte, ou, nas palavras de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, um *símbolo cosmogônico*: «é pelo fato de purificar, curar e rejuvenescer que ela nos introduz no eterno» (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010, p. 43). Logo cedo, em *Sempre*, Pascoaes já dera o destino da água, nos seguintes versos de «Quinta da Paz»: «e o Tâmega, lá em baixo, num remanso / é lágrima de Deus sulcando a terra...» (PASCOAES, 1997, p. 160). É essa revelação do eterno que importa quando o olhar

regressa ao terreno. Este curso biunívoco vertical da água reforça, portanto, a importância da imagem na constituição de uma poética da profundidade. Como dirá Pascoaes na prosa sobre viagens, *A beira (num relâmpago)*, de 1916, «o rio é lágrima profunda, deslizando pela face dum cadáver» (PASCOAES, 1975, p. 65).

No entanto, o símbolo fundamental da poética das águas, em Pascoaes, é decerto o do mar. Entre o mar e o Marão, Pascoaes encontra um ponto de proximidade, ou melhor, uma proximidade na distância. Apesar de esta imagem ser pouco recorrente em sua obra, encontramos em *Verbo escuro*, em uma secção intitulada «O mar e a noite», aquilo que Bachelard chamou «mer imaginaire» (BACHELARD, 1993, p. 138), sinónimo de imensidade do elemento líquido, cuja forma é definida pelo elemento sólido, da terra: «ó mar erguido em nevoa, quasi humano pelo sonho, pela irrealidade em que se perde e vò sobre o mundo» (PASCOAES, 1914, p. 47).

A água poética convida ao sonho. Como escreve Bachelard logo na introdução de *L'eau et les rêves*: «les images de l'eau, nous les vivons» (BACHELARD, 1993, p. 10). O poeta sonha, ouvindo o murmúrio da voz do mar, o «verbo escuro das águas» (PASCOAES, 1914, p. 46). Esta relação com o mar, com a sua profundidade e sua infinidade, é fundamental para compreender uma imagem corrente na poesia de Pascoaes, que é a diluição do sujeito lírico que constantemente se vê em estado de afogamento, como se se quisesse perder-se na profusão das águas. Em *Terra proibida*, é corrente esta diluição do Eu. Como vemos em «Elegia»:

No silêncio espectral,
Escura flor a abrir,
O meu ser se prolonga
E abraça a minha infância;
E beija, deslumbrado,
A estrela que, a sorrir,
Põe um sinal de luz
No extremo da Distância.
[...]

E sinto-me afogar
Na lágrima que sou,
Toda acesa, por dentro
[...]
(PASCOAES, 1997, p. 210).

Em *Sempre*, Pascoaes já havia experimentado o recurso da «dispersão» do sujeito lírico, sempre errante, vertendo abundantes lágrimas. Nesta sua segunda obra, é decerto o silêncio que compõe a derradeira atmosfera em que o sujeito lírico se derrama nas profundezas da água. Tal dizem os versos de «Idílio», quando o sujeito poético conversa com uma «aparição» materializada: «teu contacto espectral / de Sombra enamorada / afoga-me em silêncio / e lívido palor...» (*Idem*, p. 245). Mas é sobretudo no poema «As minhas sombras» que Pascoaes vê nesta diluição nas águas profundas uma *contemplação do abismo*:

Momentos em que vivo o sonho, oculto e mudo,
Sonhado em cada cousa humilde, que se esconde;
Quando vejo crescer, crescer, diante de tudo,
Essa interrogação a que ninguém responde!
Momentos em que sou o incompreendido, o eleito,
Sentindo-me afogar na torva escuridade...
E toco a Imperfeição, a fim de ser perfeito,
Porque entender a treva é ser a claridade.
E posso contemplar o Abismo; ver-lhe o fundo!
(*Idem*, p. 292).

O contemplar e o interrogar do abismo só são possíveis através do sonho e do silêncio, com o movimento de descida na profundidade das águas. Esta intimidade com o mar abissal é fundamental em Pascoaes, pois o mar é excesso e o poeta irá desdobrar a sua imagem, a transpondo para outros elementos, o que comprova a influência que este «mar imaginário» tem em sua poesia. Sublinhamos duas imagens. Uma relação do mar com a noite, num poema dedicado a Apolo, o deus da claridade, em *Vida etérea*, «E vejo bem que desço / a uma profundidade / quando meu ser alaga a inundação da treva» (PASCOAES, 1998, p. 120, grifo nosso). E uma visão da Natureza como mar, quando o sujeito lírico também mergulha neste «outro» mar, como vemos em «A sombra de Deus»: «ó fumos espectrais que a Natureza / como um incêndio, exala, na amplidão / afundais-me na lívida tristeza / de alto segredo e perturbante enigma! / e sinto-me afogar num mar de bruma...» (PASCOAES, 1996, p. 140-141).

Em muitos outros poemas de *As sombras*, os elementos de predileção de Pascoaes, como a sombra, o nevoeiro e a própria Natureza, assumem dimensão e significado semelhante ao mar. A este «mar transponível» chamou Bachelard de *ambivalência ativa*,

espaço intermediário, quando «l'union de l'eau et de la terre donne la pâte» (BACHELARD, 1993, p. 142). Uma «massa» que, para o filósofo francês, é «la communauté de liens intimes» (*Idem*, p. 143). Pascoaes funde então o mar com estes outros elementos – a que Bachelard chama significativa e poeticamente de «amassadura» (*pétrissage*)¹⁶⁹ – para dar mais profundidade a sua imaginação criadora, mais cor e forma. Como dizem os versos de «A última sombra»: «esta sombra infinita em que me afundo / e a que tentei dar cor e forma viva / é o princípio do mundo e o fim do mundo» (PASCOAES, 1996, p. 149).

Uma poética das águas, em Pascoaes, revela assim, com diferentes motivos, a importância deste tema na sua obra. Pascoaes transitou por este tema, modelando-o em seus devaneios, encontrando, entre o mar e o Marão, um lugar rico de profundidade. Não por acaso o poeta brasileiro Carlos Maul publica um poema na segunda série da revista *Águia*, intitulado «Diante do mar», e dedica-o à Pascoaes. Dele citamos os seguintes versos: «sereno, murmurando estrophes tentadoras / despedindo do seio espelhantes scentelhas» (MAUL, 1912, p. 174). Os versos de Maul parecem justamente descrever a poesia úmida de Pascoaes, os seus «versos de água» (PASCOAES, 1997, p. 218), como diz o poema «A uma fonte que secou», de *Terra Proibida*. Um interesse que encontramos também num pequeno poema que Pascoaes dedicou a Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado em 1950 na revista *Portucale*, intitulado «À Sofia Breyner»:

Ó Nereide a cantar,
Ao som da lira!
Entre as ondas e as nuvens!
Através dos teus versos,
O mar palpita
(PASCOAES, 1950, p. 16)¹⁷⁰.

A vivência onírica do mar terá um peso menos significativo na obra de Pascoaes que em Sophia, mas o poeta vai buscar às «ondas do mar» a metáfora ideal para expressar sua compreensão de tempo. Imagem muito presente no poema «Versos brancos», publicado

¹⁶⁹ Cf. BACHELARD, 1993, p. 146.

¹⁷⁰ Este poema também se encontra na edição das *Obras Completas* (VI vol.) da Livraria Bertrand, na seção «Dispersos» (PASCOAES, 1970b, p. 217).

na Revista *Seara Nova*, em 1954, que, para nós, mais parece uma homenagem a Sophia de Mello Breyner:

É oceânica a existência:
O mar ondula, ondula a terra,
O ar é todo em ondas, que se avistam
Nas trêmulas ramagens
E na poeira dos caminhos
E há outras ondas invisíveis,
Emanadas da origem
[...]
(PASCOAES, 1954, p. 51)¹⁷¹.

A afinidade das ondas com o tempo, traduzida em «ondas invisíveis emanadas da origem» (*Ibidem*), encontra-se acentuada na obra *O bailado*, de 1921, onde Pascoaes sugere (já no título) o movimento da dança, ao mesmo tempo o baile de tudo aquilo que é antitético e harmonizado. *O bailado* põe tudo em movimento, aproxima tudo o que pode ou parece estar distante. Apresenta «o homem [que] é o dia e a noite» (PASCOAES, 1973b, p. 22), o encontro entre o diurno e o noturno bachelardianos¹⁷². Também neste tópico é legítimo falarmos de uma «poética do oxímoro» (MALATO, 2004, p. 89) em Pascoaes.

Como salienta Paulo Borges, *O bailado* «inicia um novo ciclo da produção pascoaesiana, menos pela essencial inovação temática que pela ênfase e destaque conferidos a alguns dos temas anteriores que retoma» (BORGES, 2008, p. 249). A ênfase que Pascoaes dá nesta obra é a de um «carnavalesco baile»¹⁷³ que, no fim, resulta em uma «contemplação do universo no microcosmo amarantino» (*Idem*, p. 287). A nosso ver, *O bailado* é a obra de Pascoaes que melhor contém a expressão do tempo, e do tempo como instante.

Em muitas passagens d’*O bailado* Pascoaes fala das «horas», palavra sempre grafada com destaque no texto. O poeta irá comparar as ondas do mar com as «horas», ou seja,

¹⁷¹ Conferir também em PASCOAES, 1970b, p. 221.

¹⁷² Mário Cesariny logo percebeu este «ponto de encontro» entre o diurno e o noturno em Pascoaes. Em uma carta enviada a João Vasconcelos (Carta XXVIII), sobrinho de Pascoaes, Cesariny fala do desejo de prestar uma homenagem a Pascoaes em uma exposição em Amarante, enviando «duas coisas» em um só quadro: «as duas-e-só-uma homenagens ao Pascoaes – o Pascoaes diurno e o nocturno» (CESARINY, 2012, p. 57).

¹⁷³ Cf. Borges (2008, p. 252).

com o movimento da onda do mar e que encontra afinidades no movimento das horas. Tentaremos expor como este «bailado», das ondas e das horas, está próximo de Bachelard e, de certo modo, como ajuda a compreender sua noção de descontinuidade do tempo-instante, e como ela se compreende através do silêncio, ritmo dessa descontinuidade.

O bailado, escrito em forma aforística, distingue-se das obras anteriores justamente por tematizar a duração¹⁷⁴. Em muitos fragmentos da secção «A sombra e a pedra», Pascoaes pensa o homem *como* tempo, ou como o tempo nos devora, que lembra o tempo pensado por Ovídio, ao escrever a máxima «*tempus edax rerum*», no Livro XV das *Metamorfoses*, ou seja, «tempo que tudo devoras» (OVÍDIO, 2010, p. 371), imagem que certamente nos faz lembrar a mítica Ouroboros, a serpente que devora a própria cauda. É indubitável a ligação de Pascoaes às *Metamorfoses*, de Ovídio (MALATO; NATÁRIO, 2016). Como explicita Pascoaes, «nós somos a hora ou as horas que nos ferem e nos absorvem o sangue, a carne, a própria alma» (PASCOAES, 1973b, p. 106). As horas também são fluidas, múltiplas e infinitas. E, para isto, assemelham-se ao mar, como vemos no fragmento LXXXIII:

Da imensidade pacífica do mar elevam-se as ondas agitadas. Da imensidade morta do tempo destacam-se as horas vivas, que bailam em volta do Sol, com os Anjos e os Demónios.
O mar é a Eternidade, a onda é a hora. A onda exalta-se no seu bailado, endoidece e suicida-se de encontro às penedias. E o seu cadáver de espuma, coberto de flores, bóia sobre as águas em que, por fim, se dissolve. A onda regressa à intimidade calma do mar. A hora funde-se, outra vez, na Eternidade (*Idem*, p. 107).

Nesta passagem, Pascoaes sorve do mar e extrai das ondas o seu movimento de ir e vir. É certo que Pascoaes está, aqui, muito interessado na imagem das cristas das ondas a atingir a superfície, mas também do seu retorno. Neste fragmento, podemos talvez notar alguma presença nietzschiana, pelo menos na evocação do seu *eterno retorno*. Certamente que uma aproximação de Pascoaes a Nietzsche tem de ser cuidadosa. Falamos em cuidado, pois Nietzsche deu à própria noção de «eterno retorno» muitas indicações. Como vemos na obra poético-filosófica *Assim falava Zaratustra*, definida por Bachelard como «obra lírica» (BACHELARD, 1993, p. 159), Zaratustra é um poeta que fala por

¹⁷⁴ Em outro texto, Paulo Borges investiga como *O bailado* mantém proximidade com *Verbo escuro*, obra que põe em questão, segundo o autor, a criação e a origem como ilusão (cf. BORGES, 2004, p. 120).

parábolas e que vai apresentar um «pensamento abissal», desenhado no «prólogo» e melhor apresentado na terceira parte da obra. No capítulo «O convalescente», Nietzsche esboça o plano daquilo que será um dos pilares de seu pensamento:

Que todas as coisas regressem eternamente e nós com elas, e que já existimos um número infinito de vezes, e todas as coisas conosco. Ensinarás que há um grande Ano do devir, um ano desmesurado que deve como um relógio de areia voltar sempre a virar-se, para que tudo recomece a correr e de novo se escoe (NIETZSCHE, 2015, p. 301).

Vale ressaltar que Nietzsche pensa uma circularidade no retorno de todos os acontecimentos que, por fim, revisitamos ou nos revisitam. Não são acontecimentos isolados, mas um conjunto, no grande «Ano do devir»¹⁷⁵.

Nosso interesse em Nietzsche não é, certamente, o de visitar o seu projeto de crítica da modernidade¹⁷⁶, e a «crítica dos valores» (MARTON, 2011, p. 19), para o qual a noção de eterno retorno vincula-se, mas o de extrair do seu pensamento acerca do eterno retorno do mesmo a sua plasticidade e, digamos, *a sua flutuante imagem de tudo aquilo que se liquefaz e ao mesmo tempo se refaz*. O próprio pensamento de Nietzsche orbita neste círculo do «abalo» que também é «divino», como vemos no comentário de Peter Pelbart, que aqui acompanhamos:

Nietzsche fez um inventário cáustico daquilo que, em nossa cultura, é declinante, exangue ou moribundo, reivindicando que tal processo de desagregação venha a termo [...]. Mas quem vê em Nietzsche apenas o destruidor impiedoso e bárbaro não percebe que tal demolição está sempre a serviço de uma afirmatividade primeira, do desejo de um tempo fundador (PELBART, 2013, p. 110-111).

¹⁷⁵ Queremos, contudo, ressaltar duas questões exteriores ao texto *Assim falava Zaratustra*. A primeira, já na *Gaia Ciência*, no aforismo 341, quando o filósofo esboça este movimento circular do eterno retorno, ao dizer que «a menor dor, o menor prazer, o menor, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer [...]» (NIETZSCHE, 2000, p. 219). A segunda, logo nas primeiras linhas de *Ecce Homo*, sua obra autobiográfica, quando Nietzsche propõe uma (con)junção dos opostos, que será uma questão norteadora para a compreensão de sua obra: «para os indícios de ascensão e decadência tenho um faro mais apurado do que alguma vez o teve outro homem, sou a este respeito o mestre *par excellence* – sei ambas as coisas, sou essas duas coisas» (NIETZSCHE, 1997a, p. 4). Pode-se consultar, por exemplo, em «O eterno retorno do mesmo, ‘a concepção básica de Zaratustra’» (2016), de Scarlett Marton, um exame da concepção do «eterno retorno» já presentes em outras obras de Nietzsche, como *Gaia ciência e Ecce Homo*.

¹⁷⁶ Apesar da vasta bibliografia acerca deste tema em Nietzsche, parece-nos importante a leitura do estudo pioneiro realizado por Scarlett Marton sobre este «sentido histórico» presente no pensamento nietzschiano, em *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos* (1990).

Pascoaes põe em contato *Chronos*, divindade do tempo, e *Aiôn*, divindade da eternidade. Em um primeiro momento, podemos acompanhar esta mobilidade do tempo, em *O bailado*, quando, no fragmento LXXIII da secção «A sombra e a pedra»:

O tempo corre através da Eternidade; ou, antes, a Eternidade agita-se e é o tempo. O tempo repousa e é Eternidade...

A Eternidade é o tempo adormecido. O tempo é Eternidade viva, com inúmeras visagens tumultuosas, representando a sua dor... (PASCOAES, 1973b, p. 100).

Com este «deslizar» do tempo (*Chronos*) na eternidade (*Aiôn*), o pensamento de Pascoaes parece assentar em uma concepção platônica de tempo como uma «imagem móvel da eternidade», lida, por exemplo, no *Timeu*¹⁷⁷, concepção esta que perdurará na compreensão clássica de tempo e que será recuperada por Plotino¹⁷⁸ na *Enéada III*, no sétimo tratado «De l'éternité et du temps», em que a eternidade é «chose auguste» (PLOTINO, 2002, p. 219)¹⁷⁹, colocada na região inteligível, para em seguida, a partir do sétimo capítulo do seguinte tratado, identificar o tempo com a realidade sensível, chegando a problematizar categorias como movimento e medida.

O que podemos acompanhar em *O bailado* é uma significativa alternância no uso e na compreensão de tempo. Pascoaes buscou transitar entre várias imagens do tempo. Desta maneira, podemos estruturar a obra em três blocos, para um melhor trânsito das modulações do tema. Em um primeiro bloco podemos incluir a primeira secção, «a sombra e a pedra», onde Pascoaes apresenta numa imagem clássica do tempo. Em um segundo bloco incluímos a secção «As pegadas», onde irá explorar as «ondulações» das pegadas na praia, bem como dos «rastros» que o mar deixa na areia. Esta imagem é importante para fomentar uma noção de transitoriedade da vida e da existência em Pascoaes, como vemos nesta passagem do fragmento IX: «a pegada é o baixo-relevo donde se ergue um espectro invisível e permanente. Tudo passa e tudo fica. Tudo é sombra e pedra, esqueleto e alma» (PASCOAES, 1973b, p. 126-127). Este é um bloco de transição, pois Pascoaes está interessado na intimidade do rastro na areia. Num terceiro

¹⁷⁷ «[...] *eikô kinêton tina aiônos*», passo 37d.

¹⁷⁸ Segundo Fernando Puente, «essa interpretação do tempo como “imagem móvel do eterno” é essencial para Plotino» (FUENTE, 2012, p. 138).

¹⁷⁹ *Enéada III*, 7, 5.

bloco, o autor desloca a noção clássica de tempo para a aproximar da noção de tempo como instante. Esta imagem dinâmica do tempo, lida como pegada ou onda¹⁸⁰, lhe é fundamental para entender o próprio *tempo como criação*. Ora, é justamente esta ideia de tempo enquanto criação que nos interessa para a fundamentação do tempo enquanto instante, proposta por Bachelard. Jean Pucelle, ao classificar as diversas manifestações do tempo (social, física e metafísica), faz uma arguta leitura da duração bachelardiana e daquilo que a afasta da concepção bergsoniana: «la durée n'est donc pas *donnée*, mais *construite*» (PUCELLE, 1959, p. 54, grifos do autor). Também Pascoaes logo percebeu que a duração é construída, ao escrever no fragmento IV que «nós criámos o Tempo, impusemos-lhe a nossa figura e ficámos sendo o próprio Tempo» (PASCOAES, 1973b, p. 125). A secção «as pegadas» funciona como um bloco de transição para a terceira secção de *O bailado* onde a imagem do tempo assume a dinâmica da imagem movente dos rios. No fragmento XVIII, Pascoaes esboça esta imagem dinâmica: «o caminho é uma pegada mais extensa, branquejando através dos panoramas. É o leito dum rio onde correm as ondas vivas do Tempo» (*Idem*, p. 131).

Na terceira secção da obra, intitulada «as horas», temos uma definição ainda mais clara da compreensão de tempo como instante dada por Pascoaes, que, a nosso ver, corporiza a definição dada por Bachelard em *L'intuition de l'instant*. Pascoaes faz uso da mesma imagem da «amassadura», à maneira de Bachelard, isto é, juntando o elemento da água com o da terra, para assim definir o instante, logo no primeiro fragmento:

Verdadeiramente só conhecemos a nossa hora, o que da massa informe do tempo se desprende e mistura ao nosso ser, adquirindo-lhe a forma e a substância...
Somos uma hora destacada do tempo e ondulando através do tempo...
(*Idem*, p. 161).

Encontramos, aqui, uma bem exata definição de tempo enquanto instante: quando a hora se desloca do tempo, quando as horas se convertem em «*horas andantes*» (*Idem*, p. 131, grifo do autor), associando de novo a imagem do tempo às pegadas e às ondas, simultaneamente mobilidade e imobilidade. Esta imagem dinâmica confirma a vivência

¹⁸⁰ Citamos o fragmento III: «O Tempo dormia antes do homem, no leito da Eternidade. Súbito, as suas águas mortas ressuscitam; elevam-se em ondas que correm sobre a praia inerte e sempiterna» (PASCOAES, 1973b, p. 124-125).

do tempo tida por Pascoaes, semelhante ao que Vincent Bontems classificou como «relevo de experiências íntimas» (BONTEMS, 2017, p. 160), referindo-se então a Bachelard, nomeadamente às experiências oníricas do arquétipo da «casa»¹⁸¹. Encontramo-la no seguinte fragmento:

Somos a *nossa hora*, o momento presente, quase instantâneo, que se agarra a nós com mãos de ferro. E ficamos imobilizados nessa *hora*... Dir-se-á que ela nos converte numa estátua de dor ou de alegria... em bronze ou mármore...

Sim: o *momento presente*, alegre ou doloroso, imobiliza-nos dentro do seu relâmpago fugitivo... Beija-nos sem piedade, devora-nos a carne, bebe-nos o sangue e as lágrimas... (PASCOAES, 1973b, p. 163, grifos do autor).

De certo modo, esta experiência do tempo-instante é análoga às considerações feitas por Karl Jaspers acerca do instante poético já em 1919, com *Psicología de las concepciones del mundo*. Jaspers compreende o tempo apenas dentro de uma série de *actitudes*, que «son modos de conducta generales que pueden ser analizados como formas ‘trascendentales’» (JASPERS, 1967, p. 70), considerando toda relação do homem para com o «instante» uma atitude reflexiva e imediata. Mas temos de deixar claro que Jaspers não está a pensar verdadeiramente o «instante», mas um tempo a que ele chama «momento», que é fundamental para se compreender a vida do homem, pois «para ver la vida del hombre, teníamos que ver cómo vive el momento. El momento es la única realidad, la realidad absoluta en la vida anímica. El momento vivido es [...] lo único concreto» (*Idem*, p. 154-155). Apesar de Jaspers ter avistado um «instante de angustia» (*Idem*, p. 159) na experimentação do tempo enquanto «momento», podemos nos apropriar da sua compreensão de atitude como tomada de posição perante o instante, porque está expresso em Bachelard e Pascoaes uma idêntica *disposición poética* perante o tempo do instante. Os poetas talvez mostrem melhor a noção temporal do instante, pois é próprio da poesia inventar múltiplos «agoras» descontínuos. Os filósofos tendem, obviamente, não a mostrar, mas a demonstrar essa noção de «instante».

Em Pascoaes, o *divino instante* é o tempo da criação poética, das subidas, mas também das descidas órficas, das conciliações, dos devaneios, da Saudade. Em *O bailado*,

¹⁸¹ Cf. *A poética do espaço* (1988), em geral.

Pascoaes efetiva sua *poética do instante enquanto momento presente*, pois «o momento presente existe e vive» (PASCOAES, 1973b, p. 164, grifo do autor). Mas já antes da publicação de *O bailado*, datado de 1921, Pascoaes publica um texto na segunda série da Revista «A Águia», em 1915, intitulado «O Tempo», texto que equivalerá aos fragmentos II e III da secção «As horas» da edição final de *O bailado*, porém com algumas modificações. Neste texto, Pascoaes esboça uma questão basilar para a sua fundamentação do instante poético, ao afirmar que o momento presente «é o homem e o seu drama coincidindo. É o homem todo contido na sua pessoa material, vivente, impressionável à dôr que n'ela imprime o seu retrato» (PASCOAES, 1915, p. 1). Para Pascoaes, só é possível uma vivência do instante poético quando estabelecemos um ponto exato em que os contrários se encontram de forma harmônica, precisamente como diz Bachelard em *L'intuition de l'instant*: «l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires» (BACHELARD, 1992, p. 104). Definir o instante poético, em Pascoaes, é apreender este ponto harmônico em que todas as horas se misturam e formam uma só «hora» descontínua, a «hora-alegria, a hora-sofrimento, a hora-ódio, a hora-amor. E cada uma deixa sua pegada impressa no pó ou na lama dos caminhos» (PASCOAES, 1973b, p. 215, grifos do autor). Uma vivência do instante que muito facilmente nos faz lembrar o poema «Habitar o tempo», de João Cabral de Melo Neto:

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante
(NETO, 2014, p. 480).

Não é por acaso que, na década de 1930, Pascoaes vem a retomar trechos de *O bailado*, em *O Homem Universal*, para compor a visão física e metafísica do homem que «transborda a si mesmo» (PASCOAES, 1937, p. 105). Embora nesta obra Pascoaes tenha uma necessidade de se «explicar» ao seu leitor, frequentemente recorrendo a versos já

publicados para fundamentar seu pensamento, vemos que este «Homem Universal» é a imagem resultante da experiência íntima do tempo enquanto instante poético. O homem é um «animal metafísico»: «o animal excede o vegetal, e êste, o mineral. E o homem, sendo o mundo, excede o mundo, para o definir, ou abranger em pensamento. Assim, o mundo é o homem feito de terra e céu, de física e metafísica» (*Idem*, p. 91).

Pode, então, a experiência do tempo-instante traduzir-se em «excesso»? Este mesmo excesso que define o «Homem Universal»? Certamente, para Pascoaes, não há dúvidas de que este excesso é resultante da tomada do instante poético. Quase na mesma época, Mário de Sá-Carneiro, de maneira semelhante a Pascoaes, também vai apreender o tempo instante como excesso, e fundamentalmente como devaneio poético, como vemos neste excerto do texto intitulado «O fixador de instantes», publicado na 2.^a série da Revista *Águia*:

O instante que eu delirara não era só o maior, era mais alguma coisa: em face dêle, todos os momentos que vivera já se abatiam como espuma. Sim! Sim! Por terra, derrocadas, jaziam todas as minhas horas! E sob as ruínas, esmagava-me eu sem nunca mais me poder ressurgir – excepto se lograsse à força d'alma, fixar o instante sublime que me havia agitado: o *Instante da minha vida*, agora e para sempre, era irremediável... (SÁ-CARNEIRO, 1913, p. 53, grifo do autor).

Sá-Carneiro, de certo modo, prefigura o que Pascoaes dirá acerca deste excesso. Para o poeta amarantino, este excesso se traduzirá nas imagens da vibração e da ondulação, que são inerentes tanto ao ser quanto às coisas no mundo. O ser é ondulação vibrando no tempo, porque o próprio tempo também se faz ondulação. A mesma imagem é utilizada por Sá-Carneiro no poema «Manucure», onde o seguinte verso está disposto em forma de onda: «É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...» (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 45).

Ser e tempo, para Pascoaes, são puro movimento: «o sêr é descontínuo ou sucessão de movimentos, e todo se contem em cada um dos movimentos, em cada sua ideia ou emoção» (PASCOAES, 1937, p. 152). A descontinuidade liga o ser e o tempo, como vemos em várias passagens de *O bailado*, de onde citamos: «também eu sou o tempo que foge, o instante passageiro» (PASCOAES, 1973b, p. 98).

Se o mar parece ser um lugar distante na obra poética de Pascoaes, e até da própria serra do Marão, é para exprimir o devaneio que Pascoaes se apropria de uma «imagem

líquida»¹⁸² necessária para definir não apenas o tempo enquanto instante, mas a sua poética da profundidade¹⁸³. Em *O Homem Universal*, Pascoaes aproxima explicitamente a imagem da onda do ser descontínuo no instante temporal: «o sêr é uma sucessão de sêres, fonte manando, gota a gota. E la vamos nessas ondas, que dimanam de nós e se espraíam por tôda a imensidade. E o mar está em cada onda da sua agitação» (PASCOAES, 1937, p. 153).

3. Profundidade para o alto

Falamos até aqui do elemento da água, da imaginação da água e de uma poética das águas, em Teixeira de Pascoaes, com o objetivo de argumentar que estas metáforas líquidas buscam suprir uma suposta lacuna, ou antes formas de irrealidade, como o silêncio. Seguimos, agora, o comentário de Michel Mansuy sobre o elemento da água em Bachelard:

Liquide, l'eau pénètre aisément dans les solides, pour peu qu'ils soient poreux. Pendant longtemps, on l'a considérée comme le solvant par excellence parce qu'elle dissout les gommés, les sucres, les colles, etc. elle possède aussi la propriété *d'agglutiner* les poussières et autres matières pulvérulentes (MANSUY, 1967, p. 219, grifo nosso).

Mansuy chama a atenção para a capacidade dinâmica que o elemento da água tem de se aglutinar com outros elementos, como a terra e o fogo, por exemplo. A imagem da água é, por excelência, aberta e participante. É certo que o intuito de Bachelard está em agrupar autores que compõem um «style de l'eau» (*Idem*, p. 225). No caso de Pascoaes, nosso intuito é pôr em evidência certa «amorosidade» da imagem das águas, pois é ela quem fundamenta uma estética da profundidade. Em Pascoaes, a profundidade não está restrita apenas a um movimento de descida, na verticalidade do tempo-instante, pois não

¹⁸² Apropriamo-nos de uma expressão utilizada por Michel Mansuy, em uma excelente interpretação dos elementos da natureza em Bachelard. Em *Bachelard et les éléments*, o autor nos mostra como o elemento da água fornece «imagens aquáticas» fundamentais para vários estudiosos, seja em literatura, física etc., especialmente pela imagem das ondas: «cette image aquatique a tellement plu aux physiciens qu'elle a vaincu le symbole solaire de la radiation, trop rectiligne, trop unilinéaire. Seule la surface onduleuse d'un lac nous permet d'entrevoir ce qu'est un phénomène périodique se propageant dans toutes les directions à la fois. C'est pourquoi l'eau, sous forme d'onde, a envahi le domaine des sons, de la lumière, de l'électromagnétisme etc. elle est chez elle presque partout en physique» (MANSUY, 1967, p. 209).

¹⁸³ O que queremos afirmar é que a «dinâmica ondulatória do tempo» aqui tratada (que é também a do Ser) está assente no que entendemos por «poética da profundidade».

são apenas os movimentos de descida que se valem de imagens líquidas como o afogar-se e o diluir-se, numa duração descontínua. Devemos também considerar as imagens de ascensão, ainda que possa parecer paradoxal, com as metáforas da queda. Para legitimar esta leitura, continuaremos com *L'air et les songes*, onde Bachelard passa a investigar a queda como «nostalgie inexpiable de la hauteur» (BACHELARD, 1943, p. 111). Estas quedas suscitam imagens aéreas como vertigem e náusea. Para Bachelard, toda a queda cria uma espécie de abismo, interessante sobretudo numa categoria classificada por Bachelard como *as imagens da queda para o alto*:

Nous sommes prêts à comprendre un thème qui n'est pas absolument rare chez les poètes: le thème de la *chute en haut*. Il se présentera parfois comme le désir intense d'aller au ciel d'un mouvement qui s'accélère. On l'entendra retentir comme le cri d'une âme impatiente [...]. Mais il est des cas où ce désir d'être *précipité* en haut donne des images et où le ciel apparaît vraiment comme un *abîme renversé* (*Idem*, p. 124, grifos do autor).

Após o interesse pelas metáforas líquidas, Bachelard passa a dedicar-se ao devaneio aéreo que «répond à notre passion de la hauteur» (MANSUY, 1967, p. 233). Ora também em Pascoaes podemos observar certo interesse pelo simbolismo das imagens aéreas. Muitos comentadores perceberam nele a presença de um desejo de «retorno ao céu», muitas vezes lido numa dimensão intelectual, espiritual e até religiosa, mas que foi sobretudo lido por nós como um «movimento» interpretado pela «imaginação aérea»¹⁸⁴.

Leva tal investigação a dois temas cruciais: o lugar da origem, e o papel da gnose em sua obra. Tais temas não são inéditos na crítica sobre Pascoaes. A questão da origem já foi amplamente investigada nos dois volumes de *Princípio e manifestação: metafísica e teologia da origem em Teixeira de Pascoaes* (2008), de Paulo Borges. Muitos, também, são os estudos críticos sobre a gnose em Pascoaes. Em um volume da «Nova Renascença», dedicado a Teixeira de Pascoaes e publicado em 1997, encontram-se vários ensaios sobre este tema em Pascoaes, onde destacamos o estudo de Manuel Ferreira Patrício, que afirma que é imprescindível à gnosiologia pascoesiana «o elemento da simpatia [e] esta mistura gnoseológica daquele que conhece e daquilo, ou daquele, que é

¹⁸⁴ Reafirmamos que nosso intuito foi o de ler os temas já conhecidos em Teixeira de Pascoaes (a gnose, o êxtase) do ponto de vista da fenomenologia da imaginação que se reveste de «imaginação aérea» naquilo que entendemos ser sua pética da profundidade.

conhecido» (PATRÍCIO, 1997, p. 22-23), concluindo que «os sentidos representam um elemento fundamental da gnosiologia pascoaesiana» (*Idem*, p. 33). Para Joaquim Cardozo Duarte, há em Pascoaes uma «gnosiologia do excesso, misterioso e inefável [...] [que] nos ilimita e nos indefine, em direcção quer a Deus e ao divino quer à nossa imanência, onde esse desejo de Deus nos habita» (DUARTE, 1997, p. 125). Já Manuel Cândido Pimentel entende que a gnosiologia em Pascoaes procede «de uma valorização ontoonética do oculto sobre o visível» (PIMENTEL, 1997, p. 204). É salutar sublinhar o esforço dos críticos em demarcar uma «poética mística» (SILVA, 1997, p. 163) em Pascoaes, pois é frequente a presença do inefável, do desejo de regresso, da «i-lusão originária, adveniente no seio do Nada» (BORGES, 1997, p. 458), o que justifica, com razão, a afirmação de Maria das Graças Moreira de Sá de que «a obra de Pascoaes está pejada de imagens que sugerem esta ideia de mistério» (SÁ, 1997, p. 361).

Parece-nos, porém, legítimo afirmar que Pascoaes inscreve em seu pensamento uma *alma impaciente*, que vemos, por exemplo, enfatizada pelas *metáforas aéreas* no pensamento de Bachelard. Se por «gnose» entendermos uma experiência em que «o homem despertava para o conhecimento do seu ser, de sua origem e de seu destino» (ULLMANN, 2008, p. 99), podemos, sob a ótica do pensamento bachelardiano, lê-la nas *metáforas aéreas*. Porém, não é tarefa fácil definir a gnose, uma vez que o «vocabulo exprime antes um conjunto de ideias e concepções religiosas [...] que aparecem como elementos constitutivos de certas religiões específicas do mundo antigo» (PIÑERO; MONTSERRAT, 2005, p. 39). Entendida como busca e necessidade de conhecimento, o objeto deste conhecimento é, segundo Piñero e Montserrat, «geralmente Deus em si mesmo ou tudo o que deriva dele» (*Idem*, p. 43). Para lermos em Pascoaes a gnose através da *imagem aérea*, precisamos nos reter nesta interpretação da gnose enquanto desejo de retorno ao Uno, uma «libertação» através «do correcto conhecimento [...] proporcionado pela própria divindade» (*Idem*, p. 98), nos meandros da relação homem-divino, no desejo de transcendência. Como Mansuy bem observou, «les songes bachelardiens sont volontiers des méditations abstraites» (MANSUY, 1967, p. 154). Esta «meditação abstrata» pode fornecer uma definição que nos permite pôr em diálogo a gnose com os

devaneios aéreos bachelardianos: conhecimento como inseparável do método, da escolha do «caminho».

Uma leitura da imaginação aérea em Pascoaes revela outra imagem frequentemente expressa em sua poesia: a do êxtase. Em muitos poemas publicados na primeira década do século XX podemos encontrar uma busca por outros mundos, uma presença e ao mesmo tempo não presença sentidas pelo sujeito lírico, sempre disperso, a fugir de si próprio, como vemos nos versos do poema intitulado «Poeta», de *Sempre*, «sou o homem de si mesmo fugitivo / fantasma a delirar, mistério vivo» (PASCOAES, 1997, p. 104). Em *Vida etérea*, encontramos significativamente um poema intitulado «Êxtase», título que por si já nos indica o movimento de ascensão e transcendência:

Estrelas, como vós, eu ardo e me consumo.
Sou labareda e fumo,
Em sonhos, me disperso
E fujo com o vento.
Sou êxtase, luar, deslumbramento...
A sagrada manhã doirou meu berço;
E a primavera, a rir as suas cores,
Cingiu-me num abraço iluminado a flores.
Beija-me etérea graça.
Canta, pousada em mim, a cotovia.
Eterna borboleta de alegria,
No encanto dos meus olhos, esvoaça.
E tudo me embriaga e me seduz!
Evolvo-me num cântico de luz,
Numa oração a Deus
E ao claro sol que anima a Natureza
E descreve, num gesto de beleza,
A curva musical que abrange o azul dos céus.

Vivo naquela altura esplendorosa,
Lá, onde tudo é graça, enlevo, amor infindo,
Comoção matinal de lágrima caindo
Sobre um botão de rosa...
(*Idem*, p. 137).

Esta noção de êxtase, uma *fuga aérea* «com o vento», como vemos no quarto verso, foi largamente pensada pelos filósofos da Antiguidade, reexaminada pelo neoplatonismo, mas parece encontrar «pontes» também no pensamento e nas filosofias orientais. Quando se trata de estabelecer diálogos entre o Ocidente e o Oriente, há sempre riscos inerentes

em cair em uma abordagem monolítica. Mas vamos assumir o risco do diálogo para fundamentarmos a imaginação aérea em Pascoaes.

O pleno silêncio do momento em que Buda suprimiu todas as paixões, todo o sofrimento e todo desejo, atravessa as «Quatro Nobres Verdades» e caracteriza a *Iluminação*. É certo que o próprio Buda, ao atingir o nirvana, não se fez entender sobre o estado de êxtase. O que faz o ideal de Nirvana atravessar todas as escolas do Budismo, além de ser a finalidade do *Theravada*, é o seu caráter de plenitude, de libertação e desprendimento¹⁸⁵. Não é fácil definir, ou chegar a uma compreensão plena, o que venha a ser o Nirvana, e para isso recorreremos a nossos críticos para uma tentativa de definição. Jacques Martin nos oferece esta explicação: «Le *nibbana* n'est pas un lieu, un état, où il y a une quelconque existence. Il est en dehors de l'espace et du temps, en dehors de toute conception dualiste» (MARTIN, 1989, p. 36).

Todavia, após a eliminação de todas as paixões e dores, poderíamos falar em uma «finalidade do nirvana»? Segundo, depois de tudo desaparecido, seria o nirvana *um fim*? Muitas são as respostas, satisfatórias ou não. Mas de acordo com o budismo¹⁸⁶, a finalidade do nirvana é o rompimento do *samsara*, isto é, cessação do ciclo sucessivo de existências.

Jacques Martin assim define o *samsara*: «un être qui meurt puis renaît n'est ni le même être ni un être différent; c'est un continuum qui s'écoule d'instant en instant, d'existence en existence» (MARTIN, 1989, p. 30). Pela ótica do budismo, a volição do indivíduo frente ao *samsara* é o *Karma*, isto é, suas ações. Humphreys, em uma passagem metafórica, nos elucida com uma definição de *Karma* como «uma força perpetuamente geradora. Pode ser uma nuvem de trovoadas tão carregada que nada poderá retardar a sua

¹⁸⁵ Tendo o *Theravada* sido a primeira escola a surgir após a iluminação e morte de Buda, surgida no século III d.C. no Ceylan (atual Sri Lanka); logo em seguida surge a escola *Hinayana*, ou também chamada de «Pequeno Veículo», que adota como base de seu pensamento a trindade búdica (Buda, *Dharma*, *Sangha*); e, por fim, a terceira, a escola *Mahayana*, ou chamado de «Grande Veículo», divergindo das anteriores e centralizando-se na ideia de «vacuidade». Diverge especialmente da primeira, que centralizava o nirvana como essencial, pois enquanto a antiga escola «se préoccupant essentiellement de l'être et de développant des méthodes particulières pour réaliser le nirvana, le *Mahayana* affirme la double vacuité des êtres et des choses» (MARTIN, 1989, p. 76).

¹⁸⁶ Não pretendemos fazer paralelismos precisos com teorias ocidentais, e muito menos dissertar de forma «científica» sobre doutrinas budistas. Apenas aqui faremos breves reflexões que entendemos ser relevantes, mas que não pretendem entrar em explicações de grande precisão. Convém sublinhar que quando falamos em «budismo», temos em vista especialmente o budismo de vertente *Mahayana*.

descarga completa» (HUMPHREYS, 1966, p. 118). E se o homem é livre para tecer suas próprias ações e construir seu próprio *karma*, logo, e se considerarmos Humphreys, concluiríamos que «karma e livre arbítrio são duas faces da mesma verdade espiritual» (*Idem*, p. 143). Deste modo, se é possível falarmos em uma finalidade do nirvana, a cessação do *samsara* seria a *meta*¹⁸⁷.

O que os ensaístas do pensamento oriental nos indicam é que a meditação pode ser uma abertura para a vacuidade, termo de difícil definição. Assim define Fabrice Midal o «caminho» para a vacuidade: «la voie bouddhiste nous invite à pénétrer dans l'intime et à l'éprouver de part en part» (MIDAL, 2006, p. 119). A meditação rumo à vacuidade é, então, um voltar-se à atenção, à concentração e à paciência, ou seja, uma disciplina mental que se constitui um caminho de libertação. Uma meditação *contemplativa*, como assim define Paulo Borges: «a meditação, no sentido de contemplação, é neste contexto uma preciosa redescoberta da utilidade do (que se tem por) inútil, que acompanha o reconhecimento da inutilidade do (que se tem por) útil» (BORGES, 2017, p. 59).

É sobretudo neste sentido que acreditamos na possibilidade de ler a obra de Teixeira de Pascoaes num *sentido búdico*. É certo que em *Para a luz*, por exemplo, a maioria dos poemas inscreve esta «alma impaciente» de que vimos tratando. Contudo, muito significativamente podemos encontrar em Pascoaes cinco poemas com expressa menção à Buda. No primeiro, intitulado «Inverno», a realidade social é posta em questão, pois o sujeito lírico vislumbra um «[...] mundo ignóbil, louco / um mundo criminoso, injusto, pervertido / onde há bocas sem pão e corpos sem vestido» (PASCOAES, 1998, p. 23). Diante de tantas mazelas, é necessário percorrer um «caminho estéril, sempre agreste... / onde Buda caiu [...]» (*Idem*, p. 24). No poema, o sujeito poético se depara com um mundo «ensanguentado», «vil», «ingrato» (*Ibidem*), de maneira semelhante a que Buda se

¹⁸⁷ Convém notar que o historiador francês Léon de Milloué, em sua obra *Bouddhisme* (1907), segue a hipótese de ser o nirvana uma espécie de aniquilamento absoluto do ser; no entanto, seguimos o comentário de Paul Magnin, em sua obra *Bouddhisme, unité et diversité* «le nirvana ne peut être expliqué en recourant à une problématique d'existence ou de non-existence. Il transcende toute forme et toute concept, puisqu'il est d'un autre ordre; il ne peut être identifié ou réduit aux seuls raisonnements élaborés par l'esprit. Il n'est pas davantage réductible aux seules limites de l'expérience humaine» (MAGNIN, 2003, p. 178).

deparou com a miséria, daí no budismo se falar da necessidade de se atravessar o «*dukkha*», comumente traduzido por «sofrimento»¹⁸⁸.

Sem dúvida, o que Pascoaes retém das doutrinas budistas é a de reconhecer a vida como «um abismo sem fundo onde soluça a Dor...» (*Ibidem*), mas também percorrer um caminho em direção à supressão de todas as dores, o que, para o Budismo, conduz ao caminho da Iluminação. Já o poema «Trevas» pode ser lido como um *continuum* do poema «Inverno», pois conduz a um caminho em direção à simplicidade, à quietude e ao silêncio. Não há, neste poema, qualquer tensão entre sujeito e objeto, mas um direcionamento à «emancipação» desta tensão, estabelecendo, assim, uma afinidade com a noção de «vacuidade» que, como afirma Paulo Borges, «liberta a mente de toda a tese extrema, eternalista/essencialista ou niilista, que afirme uma entidade permanente e intrínseca nas coisas ou as considere absolutamente não existentes» (BORGES, 2007, p. 361). Na última estrofe de «Trevas», vemos de maneira implícita certa contemplação de caráter búdico:

No íntimo da pedra splende a etérea chama
Que num frágil coração dum santo amor inflama...
Quantas rochas encontro, à tarde, a meditar!
Uma pedra, por pouco, é lágrima ao luar...
Buda aprendeu convosco, ó arvoredos nus
(PASCOAES, 1998, p. 68).

Outros três poemas, em *Para a luz*, citam Buda e, de maneira indireta, as doutrinas budistas, como é o caso dos poemas «Dor», «Os condenados»¹⁸⁹ e «O bem e o mal». Neste último, de maneira mais expressiva, o sujeito poético interroga sobre o caminho de Buda ao *desprendimento* de todas as coisas e à Iluminação: «Porque é que o grande Buda um trono abandonou / e um ceptro d'oiro, com desprezo, arremessou / para longe, partindo humilde, pobre e triste / a pregar a Verdade a tudo quanto existe?...» (*Idem*, p. 91). É inegável que Pascoaes se mostra interessado pelo pensamento budista, não ficando

¹⁸⁸ Decerto alguns críticos entendem que o Budismo seja uma espécie de «doutrina do sofrimento» (cf. PERCHERON, 1958, p. 49). Reter-nos-emos apenas na ideia de que, com o termo «*dukkha*», se há um reconhecimento da vida como sujeita ao sofrimento.

¹⁸⁹ Na edição das *Obras Completas* (VI vol.) da Livraria Bertrand, o poema «Os condenados», estando na seção «Dispersos» e que é uma recolha da publicação do poema em *A Nossa Revista*, de 1922, não traz qualquer verso com menção a Buda (cf. PASCOAES, 1970b, 197).

reservada à *Para a luz* a presença destas ideias¹⁹⁰. Em *As sombras*, há um soneto intitulado «Buda», sobre o caminho de compaixão e humildade de Buda ao ajudar um «mendigo cão» a livrar-se de vermes que o cobriam. Apercebendo-se, em seguida, que os vermes ficaram sem alimento, Buda «voltou junto deles; e um pedaço / de carne, ali, cortara do seu braço / e, abençoando-os, deu-lhes de comer» (PASCOAES, 1996, p. 80).

Parece-nos que a obra de Pascoaes conflui com o pensamento budista justamente no direcionamento que esta doutrina oriental põe na «iluminação súbita da consciência desperta» (BLANC, 2007, p. 22). O seu interesse maior no pensamento oriental parece ser o legado que nos deixou o Zen¹⁹¹.

A dificuldade de apreender o Zen reside na sua compreensão, ao mesmo tempo em que pensadores, ocidentais e orientais, buscavam *transcodificá-lo*¹⁹². Toshihiko Izutsu, em *Hacia una filosofía del budismo Zen* (2009), centra-se numa concepção fundamental para uma tentativa de compreensão do Zen, na relação funcional entre sujeito e objeto. Se por um lado temos as dicotomias sujeito/objeto e homem/mundo, por outro, o Zen não quer instituir uma realidade transcendental, ou suprassensível, que seja destoante de nossa realidade empírica e sensível – que é, pois, mediada pelo intelecto. O que busca o Zen é uma *correlação* entre sujeito e objeto, «un estado que no es ni subjetivo ni objetivo, un estado en que el sujeto y el objeto, el hombre y la flor, se funden en un modo indescriptiblemente sutil en una unidad absoluta» (IZUTSU, 2009, p. 19).

Podemos, então, aproximar as imagens do Zen com imagens fornecidas por Pascoaes? Tanto para o Zen quanto para o budismo (realização da meditação), só é possível uma união com o objeto, vê-lo e senti-lo «por dentro» (e não apenas tomá-lo por «fora», cientificamente), bem como alcançar o nirvana, a partir de um deslocamento. A

¹⁹⁰ Em *Vida etérea*, no poema «Último canto», também se encontra uma menção à Buda na segunda estrofe do poema, comparando-o a um rio que «desce das regiões do Além» (PASCOAES, 1998, p. 210).

¹⁹¹ Herdeiro direto do budismo chinês – que tinha uma visão mais realista e prática da existência – e indireto da escola *Mahayana*, por absorver em sua subjetividade e em seu fino trato com a vacuidade, o Zen foi o que mais despertou interesse no pensamento ocidental, interesse mais voltado para a prática da meditação, o que leva Humphreys a afirmar que o Zen pode ser compreendido como «uma brecha nas portas fechadas da mente que permita a entrada da luz sem inundação» (HUMPHREYS, 1966, p. 209). Sua «filosofia» joga com as percepções e com as sensações, o que dará ao Zen um caráter peculiar por volver-se para o silêncio e para o nada.

¹⁹² Para uma leitura complementar sobre o budismo, principalmente a partir de um viés ensaístico francês, vale a leitura do segundo capítulo da tese de mestrado «'Haikai do mundo haikai de mim': o nada na poesia de Paulo Leminski» (ARAUJO, 2014a, p. 33).

imagem que Pascoaes utiliza para definir o tempo enquanto instante, ou seja, enquanto a hora deslocada do tempo, parece-nos análoga à imagem do «caminho» Zen-budista. E por haver analogia entre tais imagens e referências explícitas ao pensamento de Buda, podemos aproximar a prática Zen do conceito de tempo-instante e descontínuo bachelardiano, e do «momento presente», em Pascoaes. Este mesmo tempo-instante está presente no pensamento oriental, que busca uma «outra visão», como lembra Alan Watts: «depois que descobrimos essa nova visão, podemos elaborar novos conceitos» (WATTS, 2009, p. 83). E Pascoaes nos mostra esta visão, por exemplo, no poema «A sombra do amor», em *As sombras*: «Olhar / sem olhos que o limitem e anoiteçam!» (PASCOAES, 1996, p. 109).

No poema «Além-mundo», de *As sombras*, podemos acompanhar uma expressa experiência do êxtase nas seguintes estrofes:

Nessas horas de mística visão,
Sentimos que habitamos outro mundo,
Que, para além da noite e da solidão
Da terra, paira em céus espirituais...
[...]

Mas num etéreo sonho religioso,
Num alto enlevo de êxtase divino,
Atingimos o Reino esplendoroso,
Muito depois das últimas estrelas
(*Idem*, p. 123).

Algumas imagens oníricas que reportam para o *devaneio aéreo*, como a «mística visão» (que é uma busca da Iluminação, ou *satori*) e o «etéreo sonho num alto enlevo de êxtase», reforçam a leitura de um Pascoaes-sonhador que apreende o tempo como *hora-êxtase*.

No devaneio poético vivemos um instante onde as horas estão deslocadas do tempo, onde nós próprios estamos deslocados do tempo e do espaço – o que define também o desejável nirvana e o espírito Zen. Mas não queremos dizê-los sinônimos. Pascoaes não projeta seus longos voos para «inutilizar» esta realidade empírica, uma vez que os mundos, em Pascoaes, se comunicam, mesmo que o mundo sonhado seja silêncio, como vemos em um verso do poema «A sombra da noite», onde o sujeito lírico indaga sobre o mundo sonhado: «este mundo é silêncio?» (PASCOAES, 1996, p. 133).

Os voos pascoaesianos são sempre vertiginosos. No poema «Êxtase» podemos ler o verso «sou êxtase, luar, deslumbramento...» (PASCOAES, 1997, p. 104). Também «A sombra da noite» carrega a vertigem do voo:

Vês este novo mundo em que sonhamos?
É luz. E este arvoredo é luz apenas.
E é luz também este ar que respiramos.
Tudo é Beatitude, Amor, Candura,
Deslumbramento de êxtase sem fim!
(PASCOAES, 1996, p. 134).

A vertigem dos voos pascoaesianos também é antitética e não deixando de ser harmônica. Se em «A sombra da noite» há um sonho de voo diurno, em «A sombra do que fui» há o sonho de voo noturno, quando o sujeito lírico fala do desejo de regresso da Alma:

Vai subindo, subindo, milagrosa,
Num voo, sereno e eterno, que deslumbra
O Vidente, a Sibila esplendorosa
E o poeta humilde e obscuro da Penumbra.

Assim sonhei, na noite ondeante e escura;
Noite de êxtase, enigma e exaltação!
E o vento, em sua histórica loucura,
Descia, e enraizava-se no chão... (*Idem*, p. 117).

Mas só é possível a Pascoaes transitar de cima para baixo a partir da apreensão deste «ponto-instante»¹⁹³ que é a duração (*durée*). A duração, em Pascoaes, é o tempo da solidão, do devaneio poético, das subidas e descidas, da criação dos seus duplos, o tempo antitético e harmônico da *hora-alegria* e da *hora-dor*, da união e do êxtase, da contemplação. É também, como vimos, o tempo do silêncio. Bachelard, de forma semelhante, vislumbrou a ideia de que todos os voos e mergulhos em toda poética da profundidade estão assentados no tempo do silêncio, que também é o silêncio do tempo. Assim Bachelard encerra *L'air et les songes*: «[la poésie] construit le poème sur le temps silencieux, sur un temps que rien ne martèle, que rien ne presse, que rien ne commande,

¹⁹³ Apropriamo-nos da expressão «point-instant», utilizada por Vladimir Jankélévitch, em *L'irréversible et la nostalgie* (1974), embora distanciando-nos do uso dado pelo filósofo, que se centra no sintoma da nostalgia para sua compreensão temporal (cf. JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 253).

sur un temps prêt à toutes les spiritualités, sur le temps de notre liberté» (BACHELARD, 1943, p. 282).

4. Uma Ritmanálise em Teixeira de Pascoaes: o silêncio da música e a música do silêncio

Pascoaes, em 1925, na obra *Cânticos*, publica os seguintes versos do poema «Eleonor»: «quando leio os meus versos de outra idade / pegadas musicais que fui deixando / ao longo dêste val de lágrimas e de dôres» (PASCOAES, 1925a, p. 64). Decerto podemos nos apropriar destes versos para argumentar que Pascoaes nos deixou em sua obra, até 1925, com a publicação de *Cânticos*, um conjunto de *pegadas musicais* que o leva a manifestar o seu interesse, sobretudo em *O bailado*, por uma «valsa do silêncio».

Para a análise destes elementos musicais, recorreremos à Ritmanálise, uma teoria identificada e datada da primeira metade do século XX e que se dedicará ao estudo do ritmo, na sua relação com a vida. O criador do termo «Ritmanálise» foi o filósofo Lúcio Pinheiro dos Santos, nascido em Braga a 1889, e radicado no Brasil, onde morre em 1950. Mas antes de fundamentá-lo, importa referir que Pinheiro dos Santos encontrara no pensamento filosófico de Leonardo Coimbra uma base muito importante para a constituição da Ritmanálise: um pensamento sobre o ritmo, dentro do projeto metafísico leonardino. Como afirma Manuel Cândido Pimentel, «metafísico» é a palavra «que o filósofo enriqueceu ao tomá-la como substantivo e não como mero adjectivo. O metafísico não é simples ideia ou abstracto conceito, mas o que de essencial ou substante existe para o pensamento» (PIMENTEL, 2003, p. 268).

É certo que o pensamento de Leonardo Coimbra orbita por temas como a dialética¹⁹⁴ e a questão do pensamento, bem como a «indispensável colaboração do pensamento na construção da realidade» (*Idem*, p. 327), centrais em suas obras. Como já apontado por Eduardo Abranches de Soveral, o projeto leonardino articula «dialecticamente a ciência,

¹⁹⁴ José Marinho aponta para a importância da dialética especialmente na primeira fase do autor, envolvendo suas publicações até 1912, onde esta assume a tarefa da «identidade substancial ou insubstancial entre o que pensa e o que é pensado, a razão e o real» (MARINHO, 1976, p. 101).

a arte, a religião e a filosofia» (SOVERAL, 1987, p. 27), e estas articulações corporizam o esforço de Leonardo Coimbra por apreender as questões inerentes à existência pela via do pensamento, condição *sine qua non* para o entendimento da «vida espiritual», pelo que «englobando todos os momentos da vida espiritual, o espírito é dotado de uma atividade dialéctica que resolve e unifica as suas oposições através da acção do juízo (actividade judicativa do pensamento)» (NATÁRIO, 1997, p. 104)¹⁹⁵.

Em 1913, em uma conferência intitulada «A morte», Leonardo Coimbra já se mostra um pensador interessado no tema do ritmo, inerente tanto ao «ser» quanto à «existência». Para Leonardo, o ser «ondula em ritmos que, por vezes, se opõem à expectativa do homem; de modo que, mesmo às superfícies de nível do pensamento, chegam correntes invasoras» (COIMBRA, 1913, p. 32-33). Já aqui a existência passa pelo crivo do ritmo, pois «a realidade não é um extrato do pensamento com propriedades estereotipadas, é o próprio pensamento movendo-se em círculos alargados desde o centralismo egoísta animal, até ao desvairado voo excentralizante do panteísmo estético» (*Idem*, p. 39-40). Em *A alegria, a dor e a graça*, visto por José Marinho como um «poema metafísico» (MARINHO, 2001, p. 157), o filósofo argumenta que «a actividade humana é rítmica» (COIMBRA, 1956, p. 72), pois o próprio ritmo é intrínseco ao espaço e ao tempo¹⁹⁶.

Em 1923, Leonardo Coimbra publica *Do Amor e da Morte*, obra que gravita em torno de uma filosofia do amor, «o ponto extremo que o pensamento do autor alcançou na valorização do emocional profundo» (MARINHO, 2001, p. 160), e é estruturada em forma de diálogo. No diálogo entre os personagens Célio, António e Marcos, será pela boca de Marcos que Leonardo Coimbra dará ao ritmo um acento vital à existência: «morrer é perder o ritmo. Quando dizemos que a onda morre na praia, talvez digamos uma verdade esplêndida» (COIMBRA, 1956, p. 189).

¹⁹⁵ Em síntese, o «horizonte» do pensamento leonardino, na leitura de Celeste Natário, visa sempre uma «filosofia do espírito» por meio de uma relação do homem com o Universo: «a noção de relação ocupa então uma importância fundamental, pois ela é também a base do movimento criador do conhecimento do espírito num direccionismo que busca a unidade do ser pleno, sendo o fundamento expresso do carácter religioso que o pensamento global leonardino assume e em simultâneo o que estará na origem de uma teoria do amor, que abrange os seres, as coisas e o mundo de forma relacional e criacionista» (NATÁRIO, 1997, p. 123).

¹⁹⁶ Por isso Leonardo verá na concepção de «alegria», que é também a própria «alegria profunda do pensamento» (COIMBRA, 1956, p. 102), aquilo que guarda a harmonia do Universo: «toda a Alegria do Universo é a posse plena da sua harmonia» (*Idem*, p. 112).

Leonardo Coimbra encontra no ritmo a expressão do Amor. A «visão amorosa» (*Idem*, p. 345), segundo o texto de *Do Amor e da Morte*, permite ao homem enfrentar, mas também penetrar no Mistério¹⁹⁷ (este tema é caro ao filósofo)¹⁹⁸, porque somos constituídos de ritmo, o homem é vibração. O ritmo é pulsante, e pela pulsação ele se faz «revelação» do divino, como vemos na exposição de Célio contra os argumentos do personagem António:

Não é na solidão e no silêncio que melhor podemos ajustar a alma às grandes relações cósmicas, por cima e para além das banais relações de utilidade quotidiana?

Não amas o silêncio, não sentes nele pulsar a circulação espiritual do Todo. No pulso do Silêncio bate o pensamento de Deus. E aí tens o amor dando a visão etérea da Presença, da simples presença sem episódios, que, fingindo marcá-la a escondam e deturpem (*Idem*, p. 346).

Se é na obra de Leonardo Coimbra que encontramos uma proto-Ritmanálise, ficará a cargo de Lúcio Pinheiro dos Santos a redação de uma obra sobre a Ritmanálise, em 1931, escrita já no Brasil. Pelo infortúnio de não encontrar editor, Lúcio dos Santos envia a obra a Gaston Bachelard, assinalando, assim, as condições futuras de uma teoria até então esboçada.

A hermenêutica realizada por Bachelard irá conduzir o destino da Ritmanálise. A circulação das ideias de Lúcio dos Santos encontra-se efetivamente no último capítulo da obra *La dialectique de la durée*, publicada em 1936. Porém, Bachelard incute os seus leitores em erro, quando confunde a nacionalidade de Lúcio, descrevendo-o em uma nota de rodapé, logo no início do ensaio: «Lucio Pinheiro dos Santos, professeur de philosophie à l'Université de Porto (Brésil): *La Rythmanalyse*, publication de la 'Société de Psychologie et de Philosophie', Rio de Janeiro, 1931» (BACHELARD, 1963, p. 129).

¹⁹⁷ Uma frase do personagem Célio corrobora esta colocação: «O homem parte o Mistério, é lá dentro que ele vai morar, porque tudo é alma, e o mundo se fez fluido amoroso, penetração e omnipresença» (COIMBRA, 1956, p. 345).

¹⁹⁸ Tudo, em Leonardo Coimbra, é Mistério, desde o Mistério que faz o homem sua morada até ao Mistério da comunicação do ser com o Universo; em um texto póstumo, intitulado «O homem às mãos com o destino» e publicado em 1950 na *Revista Portuguesa de Filosofia*, Leonardo destaca seu interesse no tema do Mistério: «a luta é sempre a do homem com o Mistério, de trevas ou de luz, é sempre o Mistério que chama o olhar ansioso do homem. E o grande Mistério é a Vida, que o homem sente em si [...]» (COIMBRA, 1964, p. 185-186).

Também no capítulo quinto de seu ensaio, diz Bachelard: «Le philosophe brésilien connaît de très près notre littérature contemporaine» (*Idem*, p. 148).

Esta suposição, de que Lúcio fosse brasileiro e professor de uma Universidade do Porto no Brasil, perdurou por longas décadas dentro da própria Ritmanálise, especialmente alimentada pela crítica¹⁹⁹.

Em uma edição de 1950 da Revista *Seara Nova*, Sant'Anna Dionísio traduz o ensaio de Bachelard sobre a Ritmanálise, mas oculta a nota de rodapé, o que nos leva a crer que assim o faz para minimizar a confusão no público português²⁰⁰. Neste mesmo número da *Seara Nova*, Sant'Anna Dionísio descreverá Lúcio como «homem viajado e culto», um homem «de boa têmpera republicana que durante vinte e três anos mastigou, autenticamente, o pão amargo do afastamento voluntário da Pátria» (DIONÍSIO, 1950, p. 386).

A matéria teórica da Ritmanálise seguirá marcada pelo fato de a obra capital de Lúcio Pinheiro dos Santos ter desaparecido, ficando apenas a circulação de seu pensamento através da exegese feita por Gaston Bachelard. Pelo ensaio «La Rythmanalyse», de Bachelard, ficamos a par da estrutura base da Ritmanálise pensada por Lúcio: uma fenomenologia rítmica assentada no material, no biológico e no psicológico, sendo este último o plano a que dará mais destaque o filósofo francês²⁰¹.

Na hermenêutica bachelardiana, destacamos quatro questões fundamentais para a estruturação da Ritmanálise. Primeira, a necessidade ritmanalítica que a própria existência demanda, pois «la vie, dans ses réussites, est faite de temps bien ordonnés; elle est faite, verticalement, d'instant superposés richement orchestrés; elle se relie à elle-même, horizontalement, par la juste cadence des instants successifs unifiés dans un rôle»

¹⁹⁹ Tal podemos ver em um notável ensaio de Julien Lamy, que versa sobre a importância da circulação da Ritmanálise, termo que Bachelard toma emprestado do «philosophe brésilien Pinheiro dos Santos» (LAMY, 2010, p. 212).

²⁰⁰ Conferir as páginas 389 e 390 da Revista *Seara Nova* (1950, ano XXVIII, números 1196-97).

²⁰¹ Pouca ênfase dará Bachelard ao plano material e biológico da Ritmanálise, exceto na «interpretação ondulatória» da homeopatia pelo crivo do tempo vibrado: «c'est de rythme à rythme plutôt que de chose à chose qu'il faut apprécier les actions thérapeutiques» (BACHELARD, 1963, p. 135). Todavia, nos dois primeiros capítulos do ensaio, Bachelard sublinha que o projeto de Lúcio é justamente observar e analisar os movimentos rítmicos de toda atividade substancial, uma vez que a própria substância já sugere movimentos ondulatórios, por isso a definição primeira da Ritmanálise ser um estudo da «sinfonia» formada por estas substâncias (homeopáticas) a partir de seus contornos ondulantes.

(*Idem*, p. 139). A segunda diz respeito ao alcance «psychologique de la Rythmanalyse» (*Idem*, p. 140), considerado por Bachelard o ponto mais complexo do pensamento de Lúcio dos Santos, justamente pela sua dimensão dialética (material/espiritual, memória/esquecimento) e pela sua tarefa de construir um equilíbrio «de l'ambivalence psychanalytique» (*Idem*, p. 141)²⁰². A terceira questão incide sobre o plano moral, que se dedica ao dualismo moral e aos ritmos da personalidade humana. Bachelard, aqui, faz uma citação direta de Lúcio Pinheiro dos Santos, que nos merece destaque, principalmente pelo seu relevo leonardino: «L'équilibre rythmique de l'inflexibilité morale et de la douceur du cœur est la loi de l'amour et son expression même» (SANTOS *apud* BACHELARD, 1963, p. 143). Por fim, a quarta e última questão fundamental para a Ritmanálise é a primazia da infância. Se a teoria da Ritmanálise vêm a ser uma *outra via* à Psicanálise para uma fenomenologia do ritmo, ela deverá sempre considerar a infância como «fonte» dos ritmos, no momento em que ela própria se torna «une doctrine de l'enfance retrouvé, de l'enfance toujours possible, ouvrant toujours devant nos rêves un avenir indéfini» (BACHELARD, 1963, p. 149, grifo nosso). Bachelard encontra na teoria ritmanalítica de Lúcio Pinheiro dos Santos uma convergência com sua filosofia da imaginação literária. Em *Le droit de rêver* o filósofo deixa claro que todo devaneio poético tem a finalidade de manter viva a infância no homem.

Também em Pascoaes estão expressos estes quatro domínios da Ritmanálise: a dimensão biológica do ritmo, observável na Natureza; a dimensão psicológica observável no pensamento; a dimensão moral que responde ao dogmatismo com a misericórdia e o desejo de uma infância sempre possível, vivida, mas sobretudo construída desde os longos poemas, como «Quinta da Paz» e «A minha aldeia», até o memorialístico *Livro de memórias*.

²⁰² Em 1948, em *La terre et les rêveries du repos*, Bachelard dedica um capítulo, intitulado «Rythmanalyse et tonalisation», onde melhor examina a tarefa ritmanalítica de considerar as dualidades, mas também de restituir uma correspondência entre contrários. Bachelard utiliza como exemplo um conto de Guy de Maupassant, *La petite roque*, de 1885, onde um personagem, o carteiro Médéric, ouve do rio um som colérico e suave, «un gros bruit colère et doux» (MAUPASSANT, 1910, p. 4). A escolha de Bachelard em ritmanalisar este conto, marcado por uma atmosfera sombria na tentativa de se elucidar um assassinato de uma criança, se dá justamente pelo interesse psicológico que este conto sugere, bem como pelas características ambivalentes em torno do protagonista.

O grande contributo da Ritmanálise não reside apenas em mapear as diversas manifestações do ritmo no ser, no mundo, na existência, para assim enquadrá-las por categorias estéticas, ontológicas, psicológicas ou biológicas. A sua relevância está justamente em fazer do ritmo uma matéria transdisciplinar, não apenas o confinando ao campo musical, como elemento formal fundamental para a estruturação musical. A importância das reflexões de Pinheiro dos Santos em diversos campos do conhecimento também é sublinhada por Pedro Baptista, em *O filósofo fantasma: Lúcio Pinheiro dos Santos*, obra em que tenta preencher as muitas lacunas deixadas pelo fundador da Ritmanálise. Segundo Baptista, «no ritmo do corpo, no ritmo da voz, no ritmo dos vegetais, no ritmo das estações, no ritmo do trabalho campestre, a Ritmanálise intui a crença de que os ritmos naturais se correspondem [...]» (BAPTISTA, 2010, p. 58). Nas palavras de Rodrigo Sobral Cunha, em *Filosofia do ritmo portuguesa*, obra pioneira nos estudos de Ritmanálise em língua portuguesa²⁰³, «o ritmo é a própria energia de existência em todas as escalas» (CUNHA, 2008, p. 65).

Um cruzamento dos princípios da Ritmanálise com a obra de Teixeira de Pascoaes contribui para um melhor exame da potência rítmica nos domínios híbridos de uma obra filosófico-literária. Desde as suas primeiras obras Pascoaes já se mostrou um poeta interessado no ritmo, nos sons da Natureza, nos traços ondulatórios que o próprio ser e a existência desenham.

Decerto é pelo Doido, o instigante personagem de *O Doido e a Morte*, que Pascoaes dará importância ao ritmo. Em uma passagem de errância entre o Doido e a noturna Morte, após esta lhe revelar o sentido de existência, encontramos uma estrofe que nos parece fundamental para a compreensão do acento rítmico na obra pascoaesiana:

E o Doido: «– Eu sou a vida enlouquecida:
Esta névoa espectral que se interpõe
Entre meu ser e as outras criaturas,
Transfigurando imagens, formas, vultos,
Que se tornam caóticos, genésicos,
Concebendo na treva um novo Ritmo...»

²⁰³ Também é de suma importância conferir a obra *O essencial sobre Ritmanálise*, do mesmo autor, que conta com uma tradução do ensaio «La rythmanalyse», de Bachelard, além de sublinhar os pressupostos principais desta teoria, chamando a atenção para o fato de que, «com a ritmanálise, as ciências do movimento atenderão muito mais a noções como as de vibração rítmica e de ressonância [...]» (CUNHA, 2010, p. 24).

(PASCOAES, 1998, p. 282).

É de fundamental importância sublinhar que, nesta obra, a Morte é figura inspiradora do Doido. O Doido tem, aqui, a tarefa de resolver a «tensão» entre vida e morte, suprimindo antigas querelas ao trazê-la para o próprio centro da existência. Apesar do tom erótico deste encontro, tanto o Doido se sente demudado com as aproximações estabelecidas, quanto a Morte se sente mais «humana», quando diz: «que mudança sofri! Nem me conheço / desde que te encontrei! Meu esqueleto / de viva carne em flor se revestiu» (*Ibidem*). É sobretudo nesta tarefa do Doido, a de resolver uma «dualidade tensiva», que Pascoaes irá imprimir a sua percepção de ritmo. O ritmo pascoaesiano está sempre localizado em um espaço de tensão, que também é caótico. E para estruturar sua percepção rítmica, Pascoaes grafa o termo com a inicial maiúscula, no intuito de elaborar seu pensamento rítmico, um «novo Ritmo», conscientes dos silêncios existentes na Natureza, no pensamento, ou na memória da infância.

Pascoaes já havia experimentado este «novo Ritmo» em 1907, em *As sombras*, ao explorar os contornos da vibração e da ondulação do ser no espaço e no tempo. No longo poema «A sombra do passado», o eu lírico está a ouvir as almas que regressam, vozes que o transforma em pura ondulação, como se estivesse em um devaneio líquido, vivendo as imagens da água:

Falam-me, como os ventos, agitando
As sombras do Remoto, onde murmura
A fonte do meu ser que foi chorando
Até formar a onda que hoje sou
(PASCOAES, 1996, p. 27).

Todo o poema «A sombra do passado» é um constante devaneio poético que mergulha na infância, nas memórias da velha aldeia, mas também na piedade e no espírito que se põe à escuta da alma universal e do silêncio, num «torvo delírio de asas» (*Idem*, p. 28) onde tudo é movimento, onde o próprio ser ondula e desliza no tempo e no espaço, como vemos nos seguintes versos que encerram o poema: «ah, cada ser ou cousa é sombra vaga / ondulando nos tempos e no espaço...» (*Idem*, p. 40). Para Pascoaes, é a vibração do ser que garante a sua própria harmonia, ou um «estado harmonioso», como lemos no

poema «A sombra da dor»: «Como, de sonho em sonho, nebuloso / repercute-se ainda, no meu ser / que, vibrando, se torna harmonioso» (*Idem*, p. 94).

Certamente, em Pascoaes, este «novo Ritmo» encontra afinidades com uma compreensão de ritmo que excede o próprio campo musical: «uma das palavras mais importantes do léxico musical, sem ser, no entanto, um vocábulo exclusivo da linguagem musical» (ALLORTO, 2007, p. 118). Pela sua transdisciplinaridade, é recorrente a restrição interpretativa do ritmo à linguagem musical, como sublinharam Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça, no *Dicionário de Música*, pois «tem-se tomado esta palavra, restringindo-nos somente à música, em acepções tão diferentes que por vezes há que limitar-se muito o seu emprego para evitar flagrantes confusões» (BORBA; LOPES-GRAÇA, 1958, p. 465). A própria Ritmanálise de Lúcio dos Santos, divulgada por Bachelard, aponta para a importância de não confinar ao ritmo interpretações unilaterais, afinal o ritmo «est un concept polysémique» (FRAISSE, 1974, p. 122). Obras como a de Paul Fraisse, *Psychologie du rythme*, têm grande importância pela colocação da pergunta: como percebemos o ritmo em sua pluralidade? A resposta de Fraisse está na indispensável atenção ao jogo de repetições, que dão corpo à cadência, com mais incidência nos estudos literários, por exemplo, onde é comum o entendimento do ritmo como «medida», mas de menor pertinência nos estudos filosóficos. Para Fraisse,

dans les cadences, les poésies enfantines, les marches, les danses populaires, l'aspect répétition est fondamental et les structures sont simples [...]. Au contraire dans les vers libres, dans le chant grégorien, dans des compositions musicales modernes, les structures sont très variées [...] (*Idem*, p. 108).

Uma obra como *Le rythme musical*, de Edgar Willems, consegue empreender um alcance do conceito de ritmo, pois apreende o ritmo em suas várias manifestações, sem ignorar a do pensamento filosófico, onde o ritmo pode ser entendido como articulador da antiga relação entre a linguagem e a música. Willems não deixa de sublinhar que, na arte, «le rythme est un élément essentiel; il est l'expression de la vie en mouvement» (WILLEMS, 1954, p. 20)²⁰⁴.

²⁰⁴ Podemos observar a questão do ritmo, em Platão, em obras como *Timeu*, sobre a formação do mundo sensível e o movimento dos astros, fundamental para constituir o tempo, como vemos no passo 38e (cf. PLATÃO, 2011, p. 112). Para Platão, a harmonia e o ritmo são coisas concedidas à alma, pelas Musas, para

Em *A República*, no passo 530d do Livro VII, Platão tinha já dito que «os ouvidos foram formados para o movimento harmónico» (PLATÃO, 2001, p. 342). Ora, a nosso ver, o que está em causa na obra de Pascoaes é justamente a questão da escuta dirigida para o conhecimento do momento harmónico com que se expressa a vida. Em uma estrofe do poema «A sombra do Passado» fica claro o valor da harmonia:

Ainda te ouço latir, meu velho Nilo!
A tua voz ainda comove e abala
Todo esse fundo abismo do Passado!
E, lívido perfume que se exala,
Alcança meus ouvidos e os inunda
De terra, cinza e poeira de harmonia;
Cinza, poeira fértil e fecunda
Que levanta, no andar, minha saudade!
(PASCOAES, 1996, p. 27-28).

Em *Cânticos* podemos observar um conjunto considerável de poemas que contém estes vestígios rítmicos. No entanto, para compreendermos o lugar da harmonia em Pascoaes, é preciso destacar o(s) objeto(s) considerado(s) como ritmado(s). Pascoaes entenderá a harmonia *como conciliação dos polos opostos*, e, para isso, parece buscar no pensamento da Antiguidade grega a noção de ritmo como «movimento».

Talvez para a harmonia ignota deste mundo
Concorram igualmente a noite e a luz do dia...
A fome e o desespero, o Bem e o vício imundo,
A mentira e a verdade, a tristeza e a alegria!...

que aquelas permaneçam em ordem²⁰⁴. Vale a pena conferir o passo 47d, que expressa de maneira clara esta ordenação pelo ritmo e pela harmonia: «para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto, a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional – como agora se julga ser – mas, em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, aquela foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância. E o ritmo, por a maioria de nós ser privada de medida e falta de graça, foi-nos concedido como auxiliar, pelas mesmas razões e com os mesmos fins» (PLATÃO, 2011, p. 128-129). Já em *A República*, é indispensável a leitura do Livro III, passo 398c, sobre a relação da harmonia com as palavras, pois, para Platão, é na educação pela música que o ritmo e a harmonia tocam mais profundamente a alma: «não é então por este motivo, ó Gláucón, que a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afectam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição [...]?» (PLATÃO, 2001, p. 132-133).

É certo que a compreensão do ritmo, para Platão, visava a uma organização harmônica no intuito de educar o ouvido, uma vez que, em Heráclito, era justamente a luta entre os contrários que gerava o movimento. Muitos são os fragmentos de Heráclito que tocam, direta ou indiretamente, na questão do movimento a partir do embate entre os contrários. Destacamos o fragmento DK8, onde lemos: «o impulso contrário reúne...» (HERÁCLITO, 2009, p. 88). Podem ser consultados outros fragmentos, como o DK51, DK54, DK48. Para um melhor exame da questão da teoria do movimento em Heráclito, consultar a obra de Charles H. Kahn, *A arte e o pensamento de Heráclito* (2009).

Lágrimas de prazer e lágrimas de dor,
Porventura, sereis a mesma névoa densa,
Sob os raios do mesmo ardente e eterno amor
Que entre elas não encontra a menor diferença?...
(PASCOAES, 1998, p. 92).

Neste poema, podemos reencontrar a *coincidentia oppositorum*, um tema que Pascoaes irá explorar em toda a sua obra, a articulação entre contrários. Em 1912, em um texto para a promoção da Renascença Portuguesa, intitulado «O Espírito Lusitano ou o Saudosismo», Pascoaes coloca a seguinte questão: «só no seio da Harmonia se poderá realizar o perfeito casamento da luz e da sombra, da alegria e da tristeza, do beijo e da lágrima, da vida e da morte. A própria Harmonia não é a combinação dos contrastes?» (PASCOAES, 1988, p. 50). Trata-se mais de uma questão retórica. Para Pascoaes, a harmonia é o equilíbrio, um espaço de choque e de encontro. Como o mar é o espaço de distanciamento e «convívio» entre os povos. Assim diz Pascoaes em uma conferência de 1914, «A era lusíada»: «o mar é que põe os homens de todas as partes do mundo, em convívio» (*Idem*, p. 165).

Em Pascoaes, é indispensável para a manutenção do Universo que o «bem» e o «mal» existam e convivam – concepção que estará presente em quase todos os versos de *Para a luz*. Mas também a harmonia de opostos é imprescindível para a constituição do próprio ser humano, como vemos nos versos do poema «Visão»: «metade do meu ser é noite; outra metade / é enérgico fulgor, vibrante claridade!» (PASCOAES, 1998, p. 96). Há uma trama rítmica em Pascoaes, pois o poeta buscará em todas as partes um *sentido harmônico*. Sua poesia é reveladora da harmonia da vida, como é patente em versos que quase parecem dedicados a Leonardo Coimbra, como os do poema «O Homem»: «a vida é uma harmonia, absoluta, infinita / são o homem e a pedra o mesmo canto etéreo!» (*Idem*, p. 103). A harmonia deve coabitar no próprio Ser, como vemos nos versos de «O Poeta», em *Vida etérea*, «não posso abrir os olhos sem abrir / meu coração à dor e à alegria / cada coisa nos sabe transmitir / uma estranha e quimérica harmonia!» (*Idem*, p. 206). Falamos da mesma harmonia entre a vida e a morte, já anunciada em *Terra proibida* – «Ó Morte que ficaste a ser a minha vida!» (PASCOAES, 1997, p. 228) – mote da obra *O Doido e a Morte*.

Pascoaes está menos interessado em teorizar o termo harmonia e mais em explorar um «movimento» conciliador em seus versos. Se a dor e a alegria devem habitar o ser humano é porque a própria dor é entendida por Pascoaes como o lado oculto da alegria, como vemos nos seguintes versos de «Dor etérea», em *Terra proibida*: «a dor que é a própria essência / oculta da Alegria» (PASCOAES, 1997, p. 302). O acento harmônico na dor, dado por Pascoaes, é fundamental para inscrever o sentido harmônico dentro de um tempo instante, pois, em um horizonte bachelardiano, é a experiência da dor que proporciona a experimentação do instante poético. Na segunda edição de *Sempre*, de 1902, alguns versos do poema «As minhas sombras» tratam da «alma» da harmonia, extraída da dor:

Noite, tu és a luz do mundo que eu habito...
Indefinido mundo, assim como um clarão,
Que, n'um amor, percorre esse azul infinito
Que existe para além de nossa Aparição.

Onde tudo termina é que elle principia;
O espaço é um seu limite, a luz, o som, a côr...
É vago como a alma etherea da harmonia
Que se exhala do seio imaterial da Dôr...
(PASCOAES, 1902, p. 85).

Se tomarmos todas as edições da obra *Sempre*, veremos que os versos sobre esta «alma etérea» da harmonia que brota da Dor deixam de figurar outras versões do poema. Na terceira edição da obra, de 1915, Pascoaes opta por reescrever as estrofes acima citadas, mas agora em forma de interrogação:

Ó Sombras misteriosas,
Sereis a eterna face interior
Das êrmas cousas,
Que o silêncio revela à minha dôr?
(PASCOAES, 1915, p. 136).

Nota-se que Pascoaes deixa de dialogar com a Noite (segunda edição de *Sempre*) para interrogar as sombras (terceira edição de *Sempre*). Apesar do processo de reescrita, as estrofes mantêm uma «unidade», que é a relação da dor com a harmonia. A harmonia, em Pascoaes, é cada vez mais sutil, se experienciada no instante poético, no tempo-dor

que é o mesmo do poeta Guyau lido por Bachelard²⁰⁵. Retomando Edgar Willems, um «tempo afetivo» que é fundamental para a manifestação de todo ritmo: «le rythme peut exprimer toute une gamme d'émotions et établir un temps affectif à lui seul [...]» (WILLEMS, 1954, p. 80).

Ainda no poema «Dor etérea», de Terra proibida, encontramos uma estrofe (que permitirá a Pascoaes explorá-la, quatro anos depois, em *Para a luz*) sobre a relação da harmonia com o silêncio. Citamos:

A dor que é a própria essência
Oculto da Alegria;
Delicadeza de alma
E resplendor etéreo,
Que entorna, no silêncio,
As tintas da harmonia,
E rasga o véu que esconde
A imagem do Mistério
(PASCOAES, 1997, p. 302).

Terra proibida é um livro que Pascoaes personaliza, em seus poemas, muitas figuras para assim o poeta poder cantar «o ante-remorso estranho de viver» (*Idem*, p. 224), como vemos neste verso de «A minha história». Aqui, a Dor personificada articula harmonia e silêncio, pois, para Pascoaes, a experiência da dor é indispensável para uma *harmonia do silêncio*. Em *Para a luz*, destacamos dois poemas em que o poeta está à escuta da harmonia que há no silêncio. No poema «As trevas», o sujeito lírico vê na Morte o consórcio entre a harmonia e o silêncio: «E a morte é a podridão, o nada, a cinza fria... / e a luz que em nós brilhou toda amor e harmonia / em que treva e silêncio ela converteu...» (PASCOAES, 1998, p. 66). Musa inspiradora do poeta, a Morte, humanizada, confere-lhe uma consciência harmônica. É pela via rítmica do silêncio que a treva e a claridade dão o movimento do seu verso, funcionando como abertura à aspiração de outros mundos, como vemos no seguinte verso do poema «Ascensão», onde o silêncio desempenha um papel fundamental para sua estrutura harmônica: «silêncio obscuro a despontar em harmonia...» (*Idem*, p. 84). Na estrutura harmônica pensada por Pascoaes, o silêncio

²⁰⁵ Referimo-nos, mais uma vez, aos versos de Jean-Marie Guyau, que serão interpretados por Bachelard: «Nous ne pouvons penser le temps sans en souffrir / en se sentant durer, l'homme se sent mourir / ce mal est ignoré de la nature entière» (GUYAU, 1921, p. 67)

desempenha o papel de articular a harmonia presente em seu verso com o próprio Universo. Na terceira fala do personagem montanhêsco de *Jesus e Pã*, encontramos «[...] o laço que prende a harmonia dum verso / a tudo o que há de azul e etéreo no Universo» (PASCOAES, 1996, p. 183). Na quarta fala, a necessidade exaltada pelo personagem é a mesma de sua própria poesia, em concentrar no seu verso toda a dualidade que existe no ser, no mundo ou na existência: «é preciso reunir na mesma comunhão / a aspereza do mundo à doçura do céu» (*Idem*, p. 195).

A harmonia que há no silêncio é uma «mística harmonia» que se transforma em canto, em voz misteriosa e indefinida. Podemos averiguar um esboço desta noção em um terceto do soneto «Meu coração», de *Terra proibida*:

Meu forte coração também nasceu
Para criar, cantando, um novo céu.
Ninguém lhe entende a mística harmonia!
(PASCOAES, 1997, p. 219).

Mas depois, este canto, até então incompreensível, ganhará relevo em *As sombras*, onde o silêncio alcança a dimensão de voz harmoniosa. Em «A sombra do que fui», o sujeito lírico consegue ouvir a harmônica voz do silêncio:

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

Indefinida voz harmoniosa,
Nuvem de som subindo doutras eras;
Confusa e imensa voz misteriosa,
Como o canto remoto das Esferas...
(PASCOAES, 1996, p. 114-115).

Até aqui, progressivamente encontramos em Teixeira de Pascoaes a imagem de um poeta da escuta atenta do silêncio. Para ouvi-lo, porém, é preciso escutar a sua linguagem. O silêncio, que é a base da linguagem e está por detrás das palavras, carrega em si uma gama de sonoridades – por isso a questão do som terá sempre lugar de destaque na obra de Pascoaes, pois essa «nuvem de som», como vemos no segundo verso da segunda estrofe citada acima, forma uma imaginação sonora. Antes de escutar e extrair o som do silêncio, o poeta precisa pertencer ao silêncio, habitar poeticamente, o viver intimamente.

Desta maneira, faz todo o sentido a definição de «escuta» por Gilvan Fogel: a escuta é «um concentrar-se e intensificar-se ou agravar-se no sentido (*meditar, entrar-afundar* no sentido [...]) é, assim, um recolher-se no recolhido (retraído, *silenciado*) da linguagem» (FOGEL, 2017, p. 58, grifos do autor). Em *As sombras*, no poema «A sombra da dor», há efetivamente uma expressa «percepção sonora» do silêncio:

Ó silêncio da Lua! Ó paz da Terra!
– Silêncio criador de ignotas Vozes,
De terríveis e ocultas Divindades!
– Paz criadora das lutas mais ferozes,
Entre os vivos e as almas do Outro Mundo.
E há rugidos de fúria e convulsões
De agonia, nas trevas, que sepultam
Sombras mortas e pálidas visões!
(PASCOAES, 1996, p. 97).

Roland Barthes, em *Le neutre*, refere-se ao vocábulo *silere*, que está na raiz do nome «silêncio», como «l'œuf qui n'est pas encore couvé» (BARTHES, 2002, p. 49). O que podemos extrair da metáfora usada por Barthes, do ovo ainda não chocado, na esteira de Le Breton, já por nós desenvolvido, é que o termo latino *silere* induz a um sentido mais «passivo» do silêncio, diz respeito ao caráter subjetivo do silêncio (alguém que está em «estado de silêncio», por exemplo), mas também ao silêncio exterior, ao contrário do termo *tacere*, que se refere à ausência de palavra. No poema «A sombra da dor», *silere* e *tacere* são intercambiáveis, uma vez que o silêncio (*silere*) cria «ignotas vozes» que *guardam*, em si, o *tacere*.

Pascoaes promove não a oposição entre *silere* e *tacere*, mas a convergência. É no *tacere*, na ausência de palavras, que o poeta encontrará a base para formar o sentido musical em sua obra. Em *As sombras*, encontramos um sentido musical do silêncio. Logo na primeira estrofe do poema «As sombras do homem», o silêncio se manifesta como «canção» interrompida, suspensão:

Quando, num sono aéreo, tudo dorme,
E a treva lembra luz adormecida...
E o silêncio, quimérico e disforme,
É só uma canção interrompida...
(PASCOAES, 1996, p. 146).

Este intervalo configura a Aposiópese, a elipse, figura de linguagem que, segundo Massaud Moisés, «consiste na suspensão de um pensamento já iniciado, por meio de *corte repentino* na cadeia sintática» (MOISÉS, 2004, p. 35, grifo nosso). Do grego *aposiópeisis* (reticências, silêncio abrupto), este termo da Retórica é evidenciado graficamente pelas reticências, que em toda a sua obra poética Pascoaes usou exaustivamente. Nesse sentido, o silêncio evoca um «sentido musical», pois a própria Música guarda o silêncio, como sucessão de sons e pausas.

Mas, até na Música, o silêncio vai além da pausa. Um bom exemplo disto é, sem dúvida, a obra *4'33"*, do compositor e teórico musical norte-americano John Cage. Composta e apresentada pela primeira vez em Agosto de 1952, o mesmo ano da morte de Teixeira de Pascoaes, a peça é composta por três movimentos e, em cada um deles, apenas está escrito na partitura a palavra «tacet». A peça foi inicialmente apresentada ao público pelo pianista David Tudor. O intérprete senta-se ao piano e apenas gesticula as mãos durante os quatro minutos e trinta e três segundos, como se simulasse uma música ainda por vir. O público não ouve nenhuma música.

Diante de tal experimentalismo, o filósofo Stephen Davies questiona: «is it music?» (DAVIES, 1997, p. 448). O próprio Davies afirma que «*4'33"* is a work for performance, as is evident from Cage's creation of a score, scores being sets of instructions addressed to performers» (*Idem*, p. 459). É certamente uma obra de ruptura, pois nos desafia a mergulhar no silêncio, a ouvir os seus sons. *4'33"* é o enfrentamento silencioso ante o mundo ruidoso²⁰⁶.

O intuito de Cage, em *4'33"*, não se resume ao experimentalismo da obra de arte performativa que demanda um universo sensorial²⁰⁷. Cage explora as potencialidades do

²⁰⁶ Sem mencionar a obra de Cage, ou fazer qualquer menção à música, Robert Sarah e Nicolas Diat, em *La force do silence*, chamam a atenção para o lugar do silêncio nas sociedades modernas. O desafio do silêncio é o mesmo que *4'33"* propõe: «Dans un monde secularisé, matérialiste et hédoniste, où les guerres, les bombes et les crépitements des mitraillettes, les violences et la barbarie sont monnaie courante, [...] le respect du silence est devenu le cadet des soucis de l'humanité» (SARAH; DIAT, 2016, p. 125).

²⁰⁷ Sobre o caráter performativo e sensorial de *4'33"*, mas também sobre o seu caráter filosófico, vale a pena conferir as seguintes teses de doutoramento: «Sobre o silêncio e da sua entropia a partir de John Cage», de Mário Azevedo (2017), que investiga a referida obra como um «epifania sonora sobre o incompreensível, o inaudito e sobre o insondável» (AZEVEDO, 2017, p. 232); e «L'indétermination à l'œuvre: John Cage et l'identité de l'oeuvre musicale», de Jean-Pierre Caron (2015), centrada na questão sensorial e perceptiva do silêncio a partir de uma ontologia da obra musical, pois, segundo o autor, «le silence de *4'33"* est l'unique élément requis, mais ce qui est désiré, c'est la totalité sensorielle» (CARON, 2015, p. 128).

silêncio para que o seu público ouça a música do silêncio²⁰⁸. O êxito de 4'33" está em transpor o silêncio do espaço de «entremeio», entre notas musicais. Também encontraremos em Pascoaes este caráter «alargado» dos intervalos, especialmente na peça *D. Carlos*. Publicada em 1925, a peça trata dos momentos que culminarão no assassinado do Rei D. Carlos em Lisboa, ocorrido a 1 de fevereiro de 1908. Segundo o próprio Pascoaes, há em *D. Carlos* menos um interesse político e mais um interesse moral. Em entrevista a Armando de Boaventura, em 1925, Pascoaes conta que muito ouvia do pai histórias acerca do homem D. Carlos, imprimindo-lhe o desejo de compor uma obra sobre aquela figura: «abstraí do homem físico. Vi apenas em D. Carlos o ser superior, que, afinal, existe em todos os homens e que é o seu ponto de contacto com a Divindade» (PASCOAES, 2004, p. 230) – note-se que estas palavras de Pascoaes servem para caracterizar seu interesse pelas biografias e pelos seus biografados: Camilo, São Paulo, ou São Jerónimo.

No Prólogo da peça *D. Carlos*, é o personagem «O Alma» um poeta triste, que com traços proféticos, anuncia o fim do mundo. Os personagens são apresentados a partir de muitas indagações existenciais, especialmente o Rei, descrito como uma figura sensível e questionadora da própria existência. Assim indaga o Rei, no Ato I: «cansado de não ser. Eu quero ser» (PASCOAES, 1970a, p. 45) – note-se que este verso poderia figurar qualquer poema de Pascoaes. No Ato III, é expressa a ambivalência ativa bachelardiana, ou seja, o momento em que o sonhador vive as imagens da água e da terra, formando a massa (*pâte*), num processo de «amassadura» (*pétrissage*). Em um mergulho intimista, é a partir do devaneio da «massa» que o Rei se encontra consigo próprio:

Nos desolados ermos do Alentejo
E nas solidões do mar, eu me encontrei
Comigo, a sós comigo... tomei posse
De mim próprio... sou eu, sou eu, enfim...

²⁰⁸ Argumentos como o de Michael Nyman, em *Experimental Music* (1999), ao afirmar que «4'33" is a demonstration of the non-existence of silence» (NYMAN, 1999, p. 26), ignoram o caráter vibrante e vivo do silêncio. Também nos distanciamos de afirmativas como a de Francis Wolff, que argumenta: «4'33" não é música, é a negação dela» (WOLFF, 2014, p. 32, grifo do autor). Nosso argumento é justamente o de que John Cage explora o silêncio como linguagem, num espaço em que silêncio e som se convergem, bem como o visível e o invisível, para lembrarmos Merleau-Ponty. A obra 4'33" perscruta os próprios limites da linguagem. Sua execução corrobora um argumento já desenvolvido por Sarah e Diat: «le silence n'est pas une absence. Au contraire, il est la manifestation d'une présence, la plus intense de toutes présences» (SARAH, 2016, p. 36).

Sou eu e as grandes sombras misteriosas
Em que me perco, ao longe, no Passado
[...]
(*Idem*, p. 99).

Em toda a obra *D. Carlos* recai um acento onírico, basta sublinhar os diálogos e trocas amorosas entre o Príncipe²⁰⁹ e a aia da Rainha, D. Leonor. «Tudo ao meu sonho obedece... A realidade / toma o perfil do sonho que sonhamos / e veste a sua túnica de luz» (*Idem*, p. 82), diz o Príncipe. Mas é, decerto, a presença do silêncio a questão central da peça. Em todos os seus quatro «Atos» o silêncio se manifesta no espaço intervalar entre diálogos. A indicação do silêncio como pausa assume a mesma função do «*tacet*» em uma partitura musical. O silêncio é indicado com frases como: «após um rápido silêncio» (*Idem*, p. 79); «após um rápido silêncio pensativo» (*Idem*, p. 107); «faz-se um repentino silêncio» (*Idem*, p. 112); «depois de um silêncio sepulcral» (*Idem*, p. 144).

Nota-se que a Aposiópese é fundamental, não apenas neste drama em verso, pois ela não é apenas utilizada por Pascoaes para demarcar estilisticamente as supressões da fala, nem se reduz às reticências. Pascoaes alarga a noção de Aposiópese, pois o silêncio constitui a própria existência dos personagens. No Ato III, situado em Cascais, o plano de fundo são os rumores de um «ódio vermelho» vindo de Lisboa, que é a orquestração do assassinado do Rei. A Rainha, como se já avistasse a quimérica Morte, dialoga com o silêncio:

Agora vivo assim num desvario
Interior, oculto... sofro angústias
Enormes! Nem um ai! Nem um soluço!
Oh, que silêncio em mim se faz! Desejo
Falar, espaiar... Baldado esforço!
[...]
(*Idem*, p. 97).

Os versos decassílabos heroicos incentivam em Pascoaes o recurso ao *enjambement*, a quebra de verso, de maneira muito análoga à utilização do «*tacet*» na prosa, quer dizer, no próprio *enjambement* a quebra (elipse) pode ser vista como silêncio (*tacet*) a indicar a pausa. Vemos que o silêncio vibra na personagem, de maneira a exceder as pausas. De

²⁰⁹ Trata-se do filho do Rei D. Carlos, o Príncipe Real D. Luís Filipe de Bragança, que foi assassinado junto do pai no dia 1 de fevereiro de 1908, culminando no fim da monarquia em Portugal.

maneira semelhante à Rainha, o Rei também percepção e escuta a linguagem do silêncio e a sua música: «É a hora toda luz do meu Desejo! / sou eu, sou eu, sou eu! Ressurjo, vivo! / eis-me acordado e livre! Ouço a harmonia [...]» (*Idem*, p. 102). O Conde de Arnoso, secretário pessoal do Rei e descrito na peça como seu «humilde vassalo», confirma as suas palavras: «Há palavras tremendas, que afugentam / as outras! Ficam sós! E em volta delas / reina o silêncio mais profundo... É assim / o meu silêncio doloroso e humilde [...]» (*Idem*, p. 103).

Nesta perspectiva, podemos argumentar que a obra *D. Carlos* é um acerto musical, que proporciona um entrecruzamento entre *tacere* e *silere*. O silêncio sai do espaço intervalar de maneira semelhante ao que Arnold Schoenberg experimentou em sua obra-prima *Gurrelieder* (As canções de Gurre), composta nos anos de 1900-1901 e 1910-1911, sendo apenas apresentada pela primeira vez em 1923. Schoenberg utilizará um poema de Jens Peter Jacobsen, que narra a impossível paixão do Rei da Dinamarca, Waldemar, pela jovem Tove. Dividida em três partes, a primeira trata da paixão do Rei por Tove, culminando no assassinato desta pelos desígnios da Rainha; a segunda é um monólogo de Waldemar, que atribui a culpa a Deus; a terceira parte é a condenação divina do Rei. Na primeira parte, o assassinato de Tove é contado pela personagem intitulada «Pomba do bosque» (*mezzo soprano*) em um interlúdio orquestral, que, logo no início da narração, chama a atenção para a escuta do silêncio. Exclama a voz: «Kommet! Lauschet!» (SCHOENBERG, 2009, p. 15). Após o imperativo «*lauschet!*» (ouça!), há um profundo silêncio em toda a orquestra (*tacet*), imprimindo ao silêncio uma densa carga lírica, o que se refletirá em outras pausas silenciosas no discurso da personagem, bem como na identificação do *tacere* com o silêncio interior (*silere*) dos personagens.

Mas *D. Carlos* é uma peça fundamental no interesse musical de Pascoaes não apenas pela dinâmica proposta entre *silere* e *tacere*. Esta «história talvez íntima» que é *D. Carlos*, como diz Armando de Boaventura (*apud* PASCOAES, 2004, p. 229), data do mesmo ano de *Cânticos*, de onde se encontra o poema «Eleonor», com a indicação dada pelo sujeito lírico de ter deixado «pegadas musicais».

Mas estes indícios musicais perfilam toda a obra de Pascoaes. Tomamos como exemplo o poema «Êxtase», de *Vida etérea*. A primeira estrofe do poema já demonstra o cariz musical em sua obra:

Evolu-me num cântico de luz,
Numa oração a Deus
E ao claro sol que anima a Natureza
E descreve, num gesto de beleza,
A curva musical que abrange o azul dos céus
(PASCOAES, 1998, p. 137, grifo nosso).

O poema inicialmente nos desperta interesse pelo problema de localização no *corpus* pascoaesiano. Não figura na primeira edição de *Vida etérea*, publicada em 1906, constando apenas nas *Obras Completas* de 1929 e seguintes edições. No entanto, em *O Homem Universal*, Pascoaes faz uma referência ao último verso da estrofe, no intuito de expor a sua compreensão de silêncio musical, ainda que, ao fazê-lo, indique uma localização errada ao verso, em «*Sempre*, 3.^a edição» (PASCOAES, 1937, p. 68)²¹⁰.

Apesar do erro de indicação, o verso «A curva musical que abrange o azul dos céus» ilustra o itinerário da funcionalidade do silêncio no conjunto de sua obra. Se por «curva» entendermos um conjunto de pontos que se movimenta no espaço, vemos que esta «curva musical» está presente não só nas obras anteriores ao ano de 1925, como também em textos posteriores. Tomemos como exemplo *O Pobre Tolo*. Nas três edições desta obra, diferentes entre si – a primeira edição, em prosa, publicada em 1924 pela Renascença Portuguesa; uma «versão inédita», também em prosa, integranda no nono volume das *Obras Completas*, de 1973, sob organização de Jacinto do Prado Coelho; e a edição em verso, de 1970, integrante do quinto volume das *Obras Completas* – vê-se como o personagem, o Tolo, é sempre descrito como músico, e o silêncio a sua música.

Para uma aferição da relação entre o silêncio e a música em *O Pobre Tolo*, precisamos destacar três pontos. Primeiro, a caracterização do Tolo como um músico. Na primeira edição, o personagem «foi músico e pedreiro; foi e é, que as palavras são como pedras. Nós, os pedreiros, trabalhamos as pedras, a cantar. As pedras submetem-se ao nosso esforço harmonioso e mostram a força ideal que lhe impoemos» (PASCOAES,

²¹⁰ Este poema não consta em nenhuma edição de *Sempre*, mas pertence à *Vida etérea*.

1924a, p. 60) – na versão inédita, corrigida e muito distinta da primeira edição, este excerto permanece²¹¹. Na edição em verso, datada de 1930 e publicada apenas em 1970, o Tolo «foi músico e pedreiro. Trabalhava / as pedras, a cantar. E as pedras toscas / se as ferem, sangram luz e luz de estrela» (PASCOAES, 1970a, p. 251). Tanto na primeira edição quanto na «versão inédita», o Tolo «adora a música outonal, a música do vento que fez dansar as ondas do Dilúvio; e a música do luar e do silêncio que ninguém ouve, a não ser os mochos e malucos» (PASCOAES, 1924a, p. 68)²¹². Já na edição em verso, Pascoaes faz algumas modificações, dando ênfase apenas no gosto musical do Tolo. Desapareceu definitivamente o *nós* inicial, e a música do silêncio que ninguém ouve é agora audível pelas pérolas de orvalho:

O tolo adora a música outonal
E a música do vento desvairado,
Que fez dançar as águas do Dilúvio;
E a música da Lua, a percutir-se,
Nas cintilantes pérolas do orvalho...
(PASCOAES, 1970a, p. 255).

Destacamos a ondulação vibratória que a música do silêncio forma: «reina um silêncio musical em toda a abóboda infinita que vibra longinquamente; e através da sombra perpassam ondas e ondas de harmonia» (PASCOAES, 1924a, p. 113)²¹³. Na edição em verso, Pascoaes dá mais ênfase ao sonho e à música divina que se coaduna no devaneio poético do Tolo, formando uma estrofe muito distinta daquilo que exprimiu em prosa:

La vai, trota-que-trota, enamorado
Da noite e dos fantasmas. O caminho
No vago Firmamento se prolonga,
Quimérico de lívido esplendor.
E o tolo, enamorado, se extasia
Num sonho azul que vibra etêreamente...
E bóiam as estrelas nessas ondas
De harmonia longínqua, últimos sons
De misteriosa música divina.
(PASCOAES, 1970a, p. 282).

²¹¹ Conferir a edição das *Obras Completas* (PASCOAES, 1973a, p. 70).

²¹² Na edição das *Obras Completas*, de 1973, ver Pascoaes, 1973a, p. 79.

²¹³ Na versão inédita, pouco se alterou deste excerto. Pascoaes apenas retirou alguns excessos, dando mais concisão à frase: «um silêncio musical vibra longinquamente. Perpassam através da sombra ondas e ondas de harmonia» (*Idem*, p. 126).

Apesar das diferenças entre as três edições, há uma nítida persistência da musicalidade do silêncio. Para Pascoaes, a música (assim como a palavra) necessita do silêncio, e este guarda o som: «o silêncio é o leito da harmonia e o litoral escuro, onde se espriam as suas águas multicolores. O som repousa no silêncio [...]» (PASCOAES, 1924a, p. 22). O que Pascoaes percebe na escuta do silêncio é, sem dúvida, a própria voz do «mistério», como vemos nestes versos da primeira edição do poema «As aves», também de *Vida etérea*²¹⁴, e que poderiam perfeitamente figurar como epígrafe da obra *O Pobre Tolo*: «só a voz do Mysterio / no ar sustenta um vôo ethereo...» (PASCOAES, 1906, p. 124).

Até o fim da vida, Pascoaes nutrirá grande paixão pela música, principalmente pela música que há no silêncio. Em *Uma fábula (o advogado e o poeta)*, Pascoaes relata uma experiência tida no cume da Serra da Aboboreira, onde lhe foi possível ouvir a harmonia do mundo:

Quando atingi, nas cercanias do céltico monumento, o mais alto cume da Aboboreira, o círculo descontínuo horizontal tornou-se fechado ou perfeito, a uma distância imensa, e é uma visão harmoniosa do mundo, que a circunferência é musical. O triângulo é a forma geométrica da música futurista. E a música está na base de todas as artes (PASCOAES, 1978, p. 50).

Poeta atento ao som do silêncio, comparou sua audição silenciosa às orelhas de Beethoven, especialmente nas horas «em que eu ouvia os murmúrios do silêncio, pois tenho umas orelhas asnálicas, à Beethoven [...]» (*Idem*, p. 30) – referência à surdez de Beethoven que começa a desenvolver-se já na fase adulta. A surdez de Beethoven não o impossibilitara de compor, como se lê em uma carta endereçada ao amigo e médico Dr. Franz Wegeler, de 1800: «had it not been for my deafness, I would have travelled half round the globe ere now, and this I must still do» (BEETHOVEN, 1866, p. 32). Pascoaes via no estranho caso de Beethoven uma referência para a escuta do silêncio:

A questão é termos ouvidos de aumento, à Beethoven, ou orelhas hiperbólicas, à jerico... Quem possuir tal dom poético, percebe

²¹⁴ Vale notar que estes versos foram suprimidos da edição final do mesmo poema, publicado pela Assírio & Alvim (1998).

maravilhosos acordes no silêncio; e, completando-os, cria as grandes Sinfonias (PASCOAES, 1978, p. 51).

À maneira de Beethoven, o poeta canta e dança aquilo que chamou em *O bailado* de «a valsa do silêncio»: «dançam a *valsa do silêncio*... é o baile antigo que ressurgiu: um bailado de horas mortas...» (PASCOAES, 1973b, p. 265, grifo do autor). E tomadas de empréstimos as orelhas de Beethoven, Pascoaes assim encerra *O Homem Universal*: «tudo é música e a sua dimensão silenciosa, que o silêncio é o *substratum* da música, o leito da mobilidade ondulatória e a natureza fantástica das cousas. Há só música e orelhas surdas ou de mercador [...]» (PASCOAES, 1937, p. 199).

CAPÍTULO V

Silêncio e existência

«Estar presente é deixar de ser. A nossa
grandeza é uma criação da nossa ausência.
Só vive o que não existe»
(Teixeira de Pascoaes, *O bailado*).

«[...] é-me necessário o silêncio»
(Friedrich Nietzsche, *Carta a Peter Gast*).

Na interpretação da matéria existencial, pretendemos investigar como o silêncio permite ao poeta o *duvidar* e o *interrogar* da própria vida. Para isso, acreditamos que uma aproximação ao pensamento de Friedrich Nietzsche pode fornecer um caminho. O diálogo entre ambos pode justificar-se não apenas pelas referências, diretas ou indiretas, que encontramos no *corpus* pascoaesiano, mas por haver em Nietzsche uma questão que entendemos ser nuclear e muito presente em Pascoaes: o silêncio enquanto «grande acontecimento» (*Assim falava Zaratustra*) que permite pensar a existência. Para nós, o profético Zaratustra (em Nietzsche) e o Tolo (de Pascoaes) são personagens que comungam de um silêncio enquanto aprendizagem. Nesse sentido, devemos estar atentos à pergunta: que Nietzsche buscamos nós para dialogar com Pascoaes? Cremos ser pertinente seguir a consideração feita por Antonio Candido²¹⁵, em um ensaio de 1946: «Nietzsche é eminentemente um educador» (CANDIDO, 1987, p. 7). É este filósofo educador que colocamos em diálogo com Pascoaes, pois lemos em ambos os autores, *um ensinamento do mundo sensível através do silêncio*. É por este diálogo que buscaremos

²¹⁵ Trata-se do crítico literário brasileiro Antonio Candido, pioneiro na linha investigativa acerca da relação entre literatura e sociedade, pelo que inaugurou, mas também problematizou as relações entre a literatura e a sociologia. Sobre o referido ensaio que aqui citamos, trata-se de um «Posfácio» que consta na tradução brasileira das *Obras Completas* de Nietzsche.

averiguar como há em Pascoaes uma tentativa de captura da *existência*, ainda que tida como «esboço».

1. O silêncio entre Pascoaes e Nietzsche

O que tem Nietzsche a dizer sobre o silêncio? De que maneira pode o pensamento nietzschiano contribuir para uma investigação sobre o silêncio? Quando se trata da filosofia de Nietzsche, decerto é necessário que se compreenda e se analise o *corpus* como um conjunto, devido à ocorrência e evolução dos temas. Karl Jaspers, na minuciosa *Introdução à filosofia de Friedrich Nietzsche*, ressalta a importância do exame da obra «como um todo, levando a sério cada palavra, sem, contudo, se ater a uma palavra, isolando-a e restringindo nela a visão» (JASPERS, 2015, p. 3). Por se tratar de um filósofo bastante lido e interpretado, dentro e fora da Filosofia, a nossa abordagem de Nietzsche privilegiará menos um exame integral de suas obras, e mais uma análise de temas e situações que mantêm estreito diálogo com o pensamento de Teixeira de Pascoaes, sem deixar de lado o exame penetrante²¹⁶ que a obra de Nietzsche exige.

O nosso interesse recai, aqui, sobre a obra *Assim falava Zaratustra*, considerado por Nietzsche o seu «testamento», como afirma o filósofo em uma carta ao seu amigo Franz Overbeck²¹⁷, datada de 11 de fevereiro de 1883. Para nós, esta obra funciona como um laboratório, onde Nietzsche experimenta os temas capitais de seu pensamento, que irão figurar de maneira mais ou menos expressiva em outras obras posteriores, bem como nos seus fragmentos póstumos e nas várias correspondências.

Ao longo das quatro partes que compõem a obra, acompanhamos os principais temas que solidificam o pensamento nietzschiano: (i) a filosofia dos valores, (ii) a questão da moral, (iii) o entendimento do homem e do homem superior, (iv) a superação do próprio homem pela noção de além-do-humano, (v) a morte de Deus, (vi) a doutrina do eterno retorno, (vii) a questão da verdade, (viii) o apolíneo e o dionisíaco, (ix) um pensamento

²¹⁶ Apropriamo-nos daquilo que Karl Jaspers diz sobre a maneira como se deve ler Nietzsche: «[Ela] precisa ser penetrante; ela não pode saber definitivamente, mas precisa proceder, sabendo aquilo que é respectivamente considerado, de maneira a questionar e responder» (JASPERS, 2015, p. 5).

²¹⁷ Assim diz Nietzsche: «Je crois maintenant qu'il constitue mon testament [...]» (NIETZSCHE; RÉE; SALOMÉ, 1979, p. 254).

bailarino, (x) o exame da existência, (xi) a vontade de poder e (xii) o niilismo (mesmo que de maneira indireta). O sucesso desta obra, inserida no *corpus* nietzschiano, se dá talvez por uma escrita que intersecciona filosofia, poesia e música²¹⁸.

*Zaratustra*²¹⁹ inaugura na produção nietzschiana um novo ciclo²²⁰, segundo Andler a fase de maturidade do autor²²¹. A obra possui um protagonista, uma espécie de profeta²²², que viveu dez anos encerrado em sua caverna, no alto de uma montanha, junto dos animais, e tem de descer até a cidade ao encontro do povo, para lhes trazer uma novidade. Durante os quatro livros, acompanhamos as idas e vindas de um errante dançarino, visto como louco, a tentar comunicar com os homens, na busca incansável por «discípulos».

Durante todo o Prólogo, compreendido por dez parágrafos, acompanhamos a saída de Zaratustra da sua solidão e do seu silêncio montanhês. Ele busca os homens para lhes comunicar, diante da praça pública, o além-do-homem, que dará «sentido à terra» (§ 3) e permitirá a superação do próprio homem, mas eles lhe chamam louco²²³, ou «um meio termo entre um louco e um cadáver» (NIETZSCHE, 2015, p. 37). Há, aqui, uma questão

²¹⁸ Quanto ao gênero, temos uma obra de difícil classificação. Para André Schaeffner, em uma sucinta introdução à compilação da correspondência entre Nietzsche e Peter Gast, a obra *Assim falava Zaratustra* é «le plus inclassable de tous: à la fois poème ou roman, essai autobiographique, nouvel évangile, ouvrage philosophique, enfin composition musicale» (cf. NIETZSCHE, 1957a, p. 188). O próprio Nietzsche a classifica como uma *sinfonia*, como vemos em uma carta a Gast, de 2 de abril de 1883: «dans quelle catégorie ce ‘Zarathoustra’ doit-il en somme être rangé? Je croirais presque que c’est parmi les symphonies. Il est certain qu’avec lui, j’ai pénétré dans un autre monde» (NIETZSCHE, 1957b, p. 135). Também viu a obra como um poema, como diz em carta a Overbeck, de 1883: «c’est un poème et non un recueil d’aphorismes» (NIETZSCHE; RÉE; SALOMÉ, 1979, p. 254). Dentro da obra de Nietzsche, *Assim falava Zaratustra* é decerto o texto mais híbrido do autor.

²¹⁹ A partir daqui, assim nos referenciaremos à obra *Assim falava Zaratustra*.

²²⁰ Em uma carta a Peter Gast (carta 119), datada de 1 de fevereiro de 1883, Nietzsche anuncia o título do seu novo livro e assim diz: «avec ce livre, j’entre dans un nouveau ‘cycle’» (NIETZSCHE, 1957b, p. 122).

²²¹ Cf. Charles Andler, *La maturité de Nietzsche*, 1928, p. 307.

²²² Nietzsche foi buscar à Pérsia uma referência para compor seu *Zaratustra: Zoroastro*. No fragmento póstumo número 148, datado de 1884, Nietzsche escreveu o seguinte sobre os persas: «les Perses sont les premiers à avoir pensé l’histoire en grand» (NIETZSCHE, 1982, p. 65). Mas, como chama a atenção André Schaeffner, «aucune parenté n’est perceptible entre les écrits attribués au prophète et l’œuvre de Nietzsche» (*apud* NIETZSCHE, 1957a, p. 200). Roberto Machado, em *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, também reafirma que «a Grécia está bem mais presente no livro do que a Pérsia» (MACHADO, 2011, p. 36), embora Machado analise o *Zaratustra* do Prólogo como um «personagem luminoso, resplandecente como o Zoroastro persa» (*Idem*, p. 35).

²²³ No cinema, esta imagem está muito representada na cena final do filme *Nostalgia* (1983), de Tarkovsky: um profético personagem, Domênico, que sobe para uma estátua no meio de uma praça pública, anunciando ao povo a corrupção da sociedade, pedindo para que haja sol em plena noite. Certamente, temos aqui a poética leitura da superação do homem feita pelo cineasta russo, pondo nas palavras de Domênico a necessidade de que a noite se banhe com a luz apolínea.

crucial decerto: a mensagem que Zaratustra anuncia ao povo, segundo Eugen Fink, «son parábolas impregnadas de un *phatos* poderoso» (FINK, 1976, p. 80)²²⁴, e ainda está *cifrada* pelo símbolo. Os seus interlocutores ainda não têm ouvidos preparados para o recebimento desta mensagem de Zaratustra, por isso Nietzsche, no desfecho do Prólogo, sinaliza a impreparação dos homens para receber esta mensagem: «[...] e a quem quer que tenha ainda ouvidos para as coisas inauditas, confranger-lhe-ei o coração com a minha ventura» (NIETZSCHE, 2015, p. 41-42). Há reminiscências óbvias dos Evangelhos, de quando Jesus, depois de contar a parábola do semeador, esclarece os discípulos porque fala à multidão por parábolas.

Podemos talvez já aqui sublinhar também alguns traços nietzschianos em Teixeira de Pascoaes, nomeadamente na obra *O Pobre Tolo*. Originalmente publicada em prosa, em 1924, a obra ganhou uma revisão ampliada, também em prosa, datada de 1930, e, postumamente, foi publicada em 1970 uma versão em verso. Nesta obra singular de Pascoaes, acompanhamos os devaneios de uma personagem magra e descalça sobre a ponte de São Gonçalo, em Amarante (que, por vezes, se confunde com a própria ponte), personagem caracterizado como «tolo e meio poeta» (PASCOAES, 1924a, p. 35). Da ponte, as pessoas riem do Tolo e de suas palavras, julgando-o um doido: «riem-se dêle, às vezes; mas obedecem aos seus discursos incoerentes e nublosos que os atordôam e fazem scismar, devanear, num alheamento sonambólico e vago que é um dos primeiros sintomas da loucura» (*Idem*, p. 62).

Ao aproximarmos o Zaratustra nietzschiano do Tolo de Pascoaes, buscamos averiguar o que há de Nietzsche em Pascoaes, bem como (atemporalmente) o Pascoaes que há em Nietzsche. Ainda no Prólogo, quando Zaratustra é descrito como um meio termo entre o louco e o cadáver, a caricatura pascoaesiana de um tolo. E, para os tolos, a sua loucura é vista como a própria liberdade, afinal, «os doidos libertam-se na sua loucura» (*Ibidem*). O Tolo crê na sua loucura como sabedoria, para ele há razão demais na loucura, pois «a loucura santifica a razão» (*Idem*, p. 74). Neste sentido, podemos afirmar que o Zaratustra é uma espécie de Tolo, e que o Tolo corporiza a antológica afirmação de Gilbert

²²⁴ Apenas por uma questão de disponibilidade e de acesso, utilizamos a tradução espanhola da obra de Fink, por Andrés Sánchez Pascual.

Chesterton, em *Ortodoxia*: «o louco é um homem que perdeu tudo exceto a razão» (CHESTERTON, 2008, p. 19).

Para a compreensão de Zaratustra como um Tolo, precisamos reconsiderar, uma vez mais, o tema da infância. Logo no início dos discursos de Zaratustra que compõem o primeiro livro, o profeta nietzschiano fala das três metamorfoses do espírito: «o espírito se muda em camelo, e o camelo em leão, e o leão finalmente em criança» (NIETZSCHE, 2015, p. 47). O camelo simboliza o espírito que carrega o fardo pesado da vida, e que, ao cruzar desertos, enfrenta o «tu deves», a obediência. Na solidão dos desertos, o camelo se metamorfoseia em leão, que tem a força de enfrentar o «tu deves» com o «eu quero». Mas como o leão não está apto a criar novos valores, deve se tornar criança, esta sim, capaz de construir novos valores, ou seja, um «novo começar» (*Idem*, p. 49). O capítulo «Das três metamorfoses», que abre o primeiro livro, é de grande importância, pois, enquanto responsável pelo novo começar, a criança é capaz de criar novos valores. Desde o Prólogo, após a zombaria na praça pública, Zaratustra não busca mais o povo, certos discípulos que possam ser criadores, pois só um criador pode superar o homem. Este criador precisa, portanto, do espírito de criança, só possível depois de completar o círculo de metamorfoses que, na interpretação de Karl Löwith, funciona como um jogo de destruição e construção, formando a base da questão da liberdade, um dos temas centrais do pensamento de Nietzsche²²⁵.

É esta espécie de *devir-criança* que pode não apenas funcionar como abertura para a criação, em Nietzsche, como também melhor se compreende a vida e a morte: «no homem, contudo, há mais de criança do que no jovem, e menos melancolia: compreende melhor a morte e a vida» (*Idem*, p. 107). No capítulo «Dos caminhos do criador», Zaratustra afirma: «amo o homem que quer criar o que o ultrapassa, e que disso perece» (*Idem*, p. 96). Em Pascoaes, também encontramos este *devir-criança*, pois é a loucura do Tolo que garante o espírito de criança. Para o Tolo, «a razão é velhice; a loucura é infância

²²⁵ Löwith assim argumenta: «Le ‘tu dois’ de la foi chrétienne devient l’esprit émancipé du ‘je veux’. Dans le ‘désert de sa liberté’ de néant se produit l’ultime et dure transformation du ‘je veux’ en le recommencement sans cesse renouvelé du jeu puéril de la destruction et de la création, la transformation du ‘je veux’ en un ‘je suis’ c’est-à-dire l’adhésion à l’être total. Par cette ultime métamorphose de la liberté du néant en la nécessité librement voulue d’un éternel retour de l’identique, s’accomplit pour Nietzsche son destin temporel, mué en destin ‘éternel’» (LÖWITH, 1969, p. 238-239). Pode-se, também, conferir o fragmento póstumo 351, de 1884, onde Nietzsche trata destas metamorfoses (NIETZSCHE, 1982, p. 121).

e primavera» (PASCOAES, 1924a, p. 74). Afinal, como diz Pascoaes em *Uma fábula (o advogado e o poeta)*, «a vida é viva nas crianças» (PASCOAES, 1978, p. 103).

Paralelamente, o grande ataque de Nietzsche está apontado para a *população*, chamada por Zaratustra os «bons burrinhos e burrinhas de carga» (NIETZSCHE, 2015, p. 66). Em «Dos pregadores da morte», temos o mais claro diagnóstico de Nietzsche para a necessidade de transvalorizar todos os valores: os homens tornaram-se obedientes, supérfluos, superficiais. São «tísicos da alma» (*Idem*, p. 72), que se acomodam e corporizam a tese schopenhauriana de que «a vida é puro sofrimento», sem nenhum tipo de esperança – o mote para, posteriormente, Nietzsche avaliar o «niilismo» europeu em seus diversos níveis²²⁶.

Queremos acompanhar a crítica e combate de Zaratustra contra os «homens de rebanho» com a interpretação de Karl Jaspers da «transvaloração de todos os valores»: «porque o homem é o ser *que avalia, que mede, que valora* e, aí, é criador, não há valores absolutos, que subsistam como um ser e que precisam ser apenas descobertos [...]» (JASPERS, 2015, p. 211-212, grifo do autor). Ora em *O Pobre Tolo*, também podemos encontrar aquela figura do criador, sublinhada por Jaspers. Tanto Zaratustra quanto o Tolo são duas espécies de «estranhos» frente aos demais. Embora o Tolo não possua o caráter de *lutador* e de *educador* do profeta nietzschiano, ele faz uma «avaliação» que o distingue dos outros homens, chamados «homens de juízo». O Tolo fala destes homens com um desdém que é herdeiro do que Nietzsche anunciou em *Ecce homo*, o «*nojo do homem, eis o meu perigo*» (NIETZSCHE, 1997a, p. 137, grifo do autor). Para o Tolo, os homens de juízo apenas tateiam a realidade:

És um tolo *superior aos homens de juízo* que possuem a realidade por intermédio do tacto, como qualquer animal incipiente. E imaginam

²²⁶ Torna-se Nietzsche um grande crítico da moral através desta crítica, que atingirá não apenas a moral cristã, como também a sociedade, a modernidade, a cultura. Apesar de já ter preambulado o tema em *Humano, demasiado humano* – quanto à questão da moral em *Humano, demasiado humano*, podem-se conferir os fragmentos reunidos no segundo capítulo, «Para a história dos sentimentos morais» (cf. NIETZSCHE, 1997, pp. 58-113) – é em *A genealogia da moral* que o filósofo alemão fala do homem *doente de si mesmo*, «consequência de um divórcio violento com o passado animal, de um salto para novas situações, para novas condições de existência, de uma declaração de guerra contra os antigos instintos que antes constituíam a sua força e o seu temível caráter» (NIETZSCHE, 1997, p. 70). Um homem doente, pertencente ao «longínquo e misterioso país da moral» (*Idem*, p. 15), como vemos no «Prefácio», de 1887. Assim, a luta de Zaratustra é para que, no combate contra a moral, o homem possa ser livre enquanto ser mutável e autoprodutor. Uma luta, portanto, contra uma espécie de «cegueira», metáfora muito bem empregada no § 7 de *Ecce homo* (cf. NIETZSCHE, 1997a, p. 137).

conhecê-la, porque desconhecem os sonhos. Não se entendem naquelas brumas misteriosas e longínquas, onde os tolos assistem ao desabrochar duma estrêla. E ficam radiantes, com um sorriso na alma, para sempre (PASCOAES, 1924a, p. 82, grifo nosso).

Podemos sublinhar no Tolo uma dupla motivação: (i) a *criadora*, porque o Tolo pertence ao domínio do sonho, mas de um sonho que é a sua realidade, ou seja, o devaneio (*rêverie*) poético; (ii) e a *avaliadora*, pois o Tolo ainda não conseguiu libertar-se de si próprio, «o tolo não se liberta de si mesmo, e põe-se a estudar e a analisar o cárcere onde vive prisioneiro» (*Idem*, p. 86).

A audibilidade do silêncio, em Pascoaes como em Nietzsche, deve poder antes de mais compreender-se a partir de uma contestação do pensamento platônico²²⁷ no que ele tem de negação do mundo sensível. Vemos, em «Da vitória sobre si próprio», que Zaratustra quer alertar para o perigo de criar outros mundos: «quereis primeiro criar um mundo tal que possais adorá-lo de joelhos; é a vossa última esperança [...]» (NIETZSCHE, 2015, p. 159). Reside, aqui, uma das principais críticas de Nietzsche a uma série de dualismos presentes no pensamento da filosofia socrática, como, por exemplo, a existente entre mundo inteligível e o mundo sensível, e como o cristianismo teria distorcido o platonismo no intuito de depositar esperanças em outro mundo, julgado *melhor*.

Curioso é o comentário de Nietzsche, no § 374 de *A gaia ciência*: «só podemos ver com nossos olhos; é uma curiosidade sem esperança de êxito de procurar que outras espécies de intelectos e de perspectivas podem existir [...]» (NIETZSCHE, 2000, p. 274). Aqui temos uma das principais críticas de Nietzsche, a oposição à *teoria dos dois mundos*, ou seja, a negação dos ideais platônicos. Nietzsche empenhar-se-á fortemente na argumentação de que a divisão dos mundos entre mundo verdadeiro (inteligível) e mundo aparente (sensível) é falsa e supérflua. Nietzsche opõe-se à tentativa platônica de demonstrar que este nosso mundo é «aparente», enquanto uma outra realidade é tida como verdadeira, superior, logo, melhor. É em *O crepúsculo dos ídolos* que Nietzsche

²²⁷ Assumimos o risco de tal afirmação, apesar de, em determinados pontos, Teixeira de Pascoaes manter-se em sintonia com algum pensamento platônico, como já tivemos a oportunidade de estudar, especialmente no capítulo anterior, nomeadamente sobre o estudo da ideia de harmonia.

interpretará o platonismo como *uma depreciação da vida*. No § 6 do capítulo «A ‘razão’ na Filosofia», o filósofo explicita bem a sua desconfiança:

Efabular acerca de um ‘outro’ mundo não tem nenhum sentido, no pressuposto de que em nós não impera um instinto de calúnia, de detração, de desconfiança da vida: no último caso, vingamo-nos da vida com as fantasmagorias de uma vida ‘outra’ e ‘melhor’ (NIETZSCHE, 2018, p. 31).

E no capítulo «O que devo aos Antigos», Nietzsche faz longas críticas à Platão, visto como «aborrecido», figurando no rol da *décadence*: «Platão é um covarde perante a realidade – *por conseguinte*, foge para o ideal» (*Idem*, p. 107, grifo do autor), pois, ao se desviar de um pensamento helênico criador e afirmativo perante a vida, e ao voltar os olhos para um mundo inteligível, inevitavelmente, para Nietzsche, *desqualifica* este mundo. Uma desqualificação em prol de pré-juízos filosóficos, religiosos e morais²²⁸, como afirmará Nietzsche em *A vontade de poder*. Tece, então, uma longa crítica à «noção de *mundo verdadeiro* [que] insinua que o mundo daqui é mentiroso, enganador, desleal, falso, fútil – portanto, não votado à nossa utilidade» (NIETZSCHE, 2004a, p. 61, grifo do autor)²²⁹.

Não é de nosso interesse o aprofundamento da crítica nietzschiana a Platão, e mais ainda a Sócrates, visto por Nietzsche como o primeiro *décadent* entre os sofistas²³⁰. O que pretendemos ressaltar é que a crítica nietzschiana desqualifica o pensamento platônico e cristão por entender que, ao desvalorizar o mundo sensível, eles envenenam a vida. Como diz o próprio Nietzsche no § 35 de «Incursões de um Extemporâneo»: «uma tal vegetação venenosa, brotando da putrefação, envenena com a sua exaltação *a vida*

²²⁸ Vale conferir o seguinte excerto de Nietzsche: «Focos que originaram a ideia de *outro mundo*: os filósofos, ao inventarem um mundo de razão, onde a razão e as funções lógicas estão adequadas ao mundo verdadeiro; os homens religiosos, que inventaram um *mundo divino*, donde deriva um mundo desvirtuado, contranatura; os homens morais, que imaginam um mundo *livre*, donde deriva o mundo *bom*, perfeito, justo, santo. Ponto comum destes três focos: erro psicológico, confusões fisiológicas» (NIETZSCHE, 2004a, p. 62, grifos do autor).

²²⁹ Assim, parece-nos certa a leitura que Osvaldo Giacoia Júnior faz sobre a *instauratio* platônica, que «implica e supõe uma desqualificação do sensível em proveito do inteligível, do temporal em função do eterno [...]. É a isso que Nietzsche denomina renegação e desqualificação da vida, anti-natureza, fuga da realidade» (GIACÓIA JÚNIOR, 1997, p. 31).

²³⁰ Em contrapartida, vale a leitura de «Platão e Nietzsche: a trama dramática da metafísica» (1998), de Hector Benoit, que reexamina a crítica de Nietzsche a Platão, vendo-a como «inocente» (BENOIT, 1998, p. 122), especialmente por não diferenciar Platão e Sócrates na «instância do pensamento» (*Idem*, p. 123).

[...]» (NIETZSCHE, 2018, p. 86, grifo do autor). Mas é de nosso interesse averiguar o quanto de Nietzsche se conservou em Pascoaes quando nele verificamos a importância do sensível, ainda quando fala sobre o silêncio.

Podemos, deste modo, perguntar paralelamente: o que é o «mundo» na obra de Pascoaes? Em toda sua obra é possível localizar a expressão «outro Mundo», como se o poeta estivesse a arquitetar uma outra realidade, ou melhor, *mundos possíveis*. Decerto o sujeito lírico pascoaesiano constantemente devaneia um outro mundo. No entanto, argumentaremos nesta etapa da investigação que, para Pascoaes, o devaneio numa outra realidade nunca significa fuga à realidade, muito menos negação da mesma, mas justamente o oposto: o poeta visa *um encontro com a realidade* para, assim, poder afirmá-la. Em *O Pobre Tolo*, vemos que a personagem herda a força nietzschiana para o combate, ao tentar *alcançar a realidade que lhe é fugidia*: «luta para atingir a sua própria realidade que lhe foge, como diluída em nevoeiro» (PASCOAES, 1924a, p. 58). Se o Tolo tem o sentimento de que a realidade lhe escapa às mãos, é porque ela lhe aparece em forma de «esboço». Em um sonho aéreo, o Tolo vê a vida do alto, «e o mundo aparece, cá em baixo, num esboço transfigurado e grandioso» (*Idem*, p. 59).

Para nós, o olhar que Nietzsche lança para a vida é análogo ao olhar projetado por Pascoaes. Quando Zaratustra, em «Das tarântulas», fala aos homens de sua doutrina da vida²³¹, temos justamente uma preparação ao célebre enunciado de «Das antigas e das novas tábuas», no terceiro livro: «vence-te a ti mesmo» (NIETZSCHE, 2015, p. 272). O terceiro livro de *Zaratustra* talvez seja o de maior fôlego, pelo enfoque nas duas principais doutrinas do filósofo alemão, o além-do-humano e o eterno retorno do mesmo. Nesta parte, Nietzsche avança com o seu «pensamento de abismo» (*Idem*, p. 216), como vemos em «Da visão e do enigma». Zaratustra prepara os discípulos para o «grande meio-dia» e para o «grande Ano do devir» quando se instituirá o eterno retorno. Os ensinamentos de Zaratustra apontam para o combate que o homem terá de travar consigo próprio, especialmente o duro combate contra o peso da vida que o homem, tal como um camelo, carrega nas costas, como vemos em «Do espírito de gravidade»²³². Estes ensinamentos

²³¹ Cf. Nietzsche, 2015, p. 143.

²³² Cf. Nietzsche, 2015, p. 264.

de Zaratustra funcionam perfeitamente como uma «base» para a filosofia da vida, em Nietzsche. Jaspers aqui acrescenta algo: se as doutrinas de Nietzsche, via Zaratustra, visam uma superação do homem pela transvaloração dos valores, bem como uma afirmação da vida – por isso Jaspers fala de uma «filosofia da vida desprovida de transcendência», de um «ser superior à vida em nome da vida» (JASPERS, 2015, p. 455) – é porque o próprio Nietzsche constatou no Ocidente o medo da morte, ou melhor, «o medo *diante do depois-da-morte*» (*Idem*, p. 454, grifo nosso). Para Jaspers, a doutrina nietzschiana da vida é um enfrentamento ao temor da morte, pois «a morte como fim é ela mesma apenas uma vida» (*Idem*, p. 455).

Também na obra de Pascoaes, enfrentar o temor da morte é um ato necessário, pois a morte faz parte da existência. Em Pascoaes, a personagem do Doido, e até mesmo a do Tolo, são centrais para definirmos uma afirmação da existência, pois eles não apenas afirmam pela superação do temor da morte, mas também ensinam uma «boa morte», e de maneira análoga à de Zaratustra. No capítulo «Da morte voluntária», do primeiro livro, ao falar com os discípulos, Zaratustra intenta passar-lhes uma «bola de ouro», que será seu ensinamento: «eu vos mostrarei uma morte que é o sinal de realização, uma morte que é para os vivos um agulhão e uma promessa» (NIETZSCHE, 2015, p. 105). Os ensinamentos do Doido e do Tolo vão ao encontro daquilo que se entende como poder de criação. O Doido e o Tolo são bons exemplos desta «força imensa, que quer ultrapassar-se, *criar*» (NIETZSCHE, 2004a, p. 177, grifo nosso). O que há de nietzschiano nestes personagens é que, enquanto forças criadoras, eles fazem do próprio poder de criação a chave fundamental para a afirmação da existência. Um aforismo de Nietzsche sobre a morte, no segundo volume de *A vontade de poder*, parece ser, até, uma afirmação pascoaesiana: «sem ela, a existência não teria valor» (NIETZSCHE, 2004b, p. 49).

A crítica nietzschiana feita à contraposição dos mundos, o aparente e o verdadeiro, terá um impacto significativo no pensamento de Teixeira de Pascoaes. Em Pascoaes, um «sonhar acordado» pode definir sua noção de realidade. Certamente o seguinte aforismo póstumo de Nietzsche influencia diretamente Pascoaes: «a vida é um sonho acordado» (NIETZSCHE, 2004a, p. 15)²³³.

²³³ Na edição francesa dos textos póstumos, reunidos no segundo tomo de *La volonté de puissance*, este

Tomaremos, agora, um fragmento de Nietzsche, em *A vontade de poder*, que servirá de abertura ao exame do silêncio como tema articulador entre o filósofo alemão e Pascoaes. O silêncio é, decerto, um tema de grande relevo na obra de Nietzsche que lhe merece destaque. Andreas Poenitsch afirma que «na obra de Nietzsche, o silêncio significa, em primeiro lugar e com claros traços antigos, uma espécie de reserva consciente em relação ao falar e ao discursar que vai até a ascese» (POENITSCH, 2014, p. 518). Nietzsche, à maneira de Pascoaes, encontra no silêncio um interlocutor. O silêncio é, para Nietzsche, *condição* para um interrogar da existência.

Em *Zaratustra*, diversas são as passagens em que o tema do silêncio se manifesta, figurando em todos os quatro livros. A primeira ocorrência do silêncio se dá no capítulo «As moscas da praça pública», no primeiro livro. Nietzsche utiliza o recurso metafórico das moscas, atraídas pela perturbação, para caracterizar não apenas a *população* que se dedica a vangloriar falsos ícones, como também para demarcar a oposição barulho-silêncio. Lança, então, *um apelo ao silêncio*:

Assemelha-te de novo à tua árvore querida, a árvore de ampla ramagem, que escuta silenciosa, suspensa sobre o mar. Onde cessa a solidão começa a praça pública: e onde começa a praça pública começa também o ruído dos grandes actores e o zumbido das moscas venenosas (NIETZSCHE, 2015, p. 80).

Várias são as passagens em que Zaratustra irá valorizar o silêncio e a solidão da sua montanha, visto o profético personagem ainda estar a aprender como comunicar com os homens e como lhes transmitir a sua mensagem do além-do-homem. Em «Da castidade», Zaratustra diz: «Gosto da floresta. Vive-se mal nas cidades» (*Idem*, p. 83). A floresta possibilita a recolha, o repouso, a comunicação com os animais, nomeadamente a águia e a serpente – metáforas importantes para o pensamento do eterno retorno no terceiro livro. No terceiro livro, quando conversa com a Vida, esta alerta-o para os perigos do ruído: «bem sabes que o barulho mata os pensamentos» (*Idem*, p. 309).

A morada de Zaratustra é o silêncio, «no alto dos montes silenciosos» (*Idem*, p. 120). É ao silêncio montanhês que a personagem regressa depois do frustrante encontro com os

aforismo encontra-se no capítulo V, «Le problème de la vérité», fragmento 602 (cf. NIETZSCHE, 1942, p. 184). Já na edição portuguesa, o referido aforismo figura o volume I de *A vontade de poder*, fragmento 9 do capítulo I.

homens da cidade. Este regresso terá implicações positivas e cruciais para Zaratustra, pois é no silencioso recolhimento que ele desenvolverá e reformulará o seu pensamento de criação. Nas Ilhas afortunadas, passa a esculpir a vontade criadora, enquanto sente o que há de silencioso e leve ao seu redor: «acabarei a minha estátua, porque me apareceu uma Sombra, veio até mim o que há de mais silencioso e mais leve no mundo. A beleza do Super-humano veio até mim como uma Sombra» (*Idem*, p. 125-126).

É no primeiro livro que o silêncio assume uma dimensão mais espacial. Nas cartas a Peter Gast, Nietzsche destaca esta manifestação do silêncio, como uma necessidade linguística. Na carta 167, de 1885, pede a Gast acomodação em Veneza, pois precisa de silêncio para se descobrir: «je vous ai déjà présenté, mon ami, ma requête de me découvrir bien gentiment un gîte vénitien – il me faut *le silence* [...]» (NIETZSCHE, 1957b, p. 186, grifo do autor). Já na carta 176, declara ao amigo que não poderá empreender uma segunda edição de *Humano, demasiado humano*, pois naquele momento lhe é mais necessário o silêncio, «que plutôt un profond silence autour de moi, une manière d’être enterré [...] est une condition en dehors de laquelle rien ne saurait encore grandir en moi» (*Idem*, p. 200).

No segundo livro, dois momentos são importantes para se compreender o lugar do silêncio na obra. Primeiro, quando Zaratustra avalia os maus ouvintes que o cercam. Zaratustra sente, neste momento, que precisa do silêncio como um aliado para assim anunciar o além-do-humano. Em «Dos misericordiosos», pronuncia que «é difícil viver com os homens, porque é difícil guardar silêncio» (*Idem*, p. 128). Semelhante anúncio será feito em «Da redenção»: «se é difícil viver entre os homens, é porque é difícil calarmo-nos! Sobretudo quando somos faladores» (*Idem*, p. 196). Zaratustra, agora, sabe que o silêncio será fulcral, especialmente para o seu pensamento de criação. Para criar os novos valores fundamentais para a transvaloração, é preciso silêncio, por isso dará ao próprio silêncio um status de «grande acontecimento»: «[...] os maiores acontecimentos surpreendem-nos não nas horas mais barulhentas, mas nas horas mais silenciosas» (*Idem*, p. 184). E continua: «o mundo gravita, não em redor dos inventores de estrondos novos, mas à roda dos inventores de valores novos em torno dos quais gravita o mundo; ele gravita *em silêncio*» (*Ibidem*, grifo do autor). O terreno já está preparado para Zaratustra

lançar o seu pensamento de abismo. A conclusão do segundo livro faz-se, assim, um dos momentos mais interessantes da obra, pois Zaratustra conversa com o silêncio, na *hora do supremo silêncio*. Uma conversa em sonho, onde «avançaram os ponteiros, o relógio da minha vida pareceu suspender o movimento... nunca ouvi tal silêncio à minha volta, e o meu coração foi apertado pelo assombro» (*Idem*, p. 202). É o silêncio personificado que encoraja Zaratustra e o impele a um pensamento tempestivo. A «hora do supremo silêncio» lhe diz: «são as palavras mais silenciosas que trazem a tempestade» (*Idem*, p. 204).

Ora, não parece ser esta a mesma «hora do supremo silêncio» a sussurrar no ouvido do Tolo (e do próprio Pascoaes?) para lhe aconselhar estas tempestivas *palavras silenciosas*? O Tolo, que nasceu de uma queda das nuvens²³⁴, está em constante conversa com o silêncio, sendo ele próprio fruto do silêncio, pois «o tolo é silêncio e luar» (PASCOAES, 1924a, p. 36). Logo no início do segundo capítulo, o silêncio se configura como o lugar de repouso do Tolo, o seu «leito», fora do palco do mundo, mas ainda teatro do mundo:

Passou a tempestade vicentina. Silêncio; não o silêncio da lua de que nos fala Virgílio, nem o das almas meditativas, irmãs do pobre tolo: é o silêncio em que se converte o sermão das nuvens, – um precipício onde tombamos com delícia, porque os medonhos sons atroadores levam-nos pelas orelhas, não sei a que negras altitudes!
O silêncio é um leito de plumagens e veludos. Nêle repousaria o tolo, sossegado; adormeceria, se a toleima e o sono fôssem, por bom acaso, compatíveis (*Idem*, p. 46).

Neste momento, o Tolo ainda vê o silêncio como a oposição do barulho, pois o ruído impede o pensamento. É preciso tomar o silêncio enquanto recolhimento, por isso, mais adiante, dirá o Tolo que «a alegria é dispersiva; é curiosa como as crianças; mas a tristeza, que é alegria envelhecida, concentra-nos em nosso pensamento» (*Idem*, p. 47). Ou seja, se o barulho se configura como uma incapacidade do pensamento, para o Tolo o pensamento depende deste repouso no silêncio. A presença do «pensamento de abismo» nietzschiano, aqui, é clara: é o repouso no silêncio que permite ao Tolo voltar os olhos

²³⁴ Logo no primeiro capítulo, acompanhamos a descrição deste personagem, que «caiu das nuvens e não pode regressar às nuvens» (PASCOAES, 1924, p. 16).

para a realidade, tentar conhecê-la, fazê-la superar o caráter de mero esboço, em síntese, alcançar a realidade que lhe é fugidia:

O silêncio é um mar onde o pobre tolo mergulhou, seduzido pelo mistério das profundidades tenebrosas [...]

Aqui e além, cristalizam e refulgem as arestas da Realidade; gritos de luz que rasgam os seios da sombra ilimitada... Gritos de luz, cristais num delírio de scintilações multicolors, aflorando no mar infinito do Silêncio (*Idem*, p. 75-76).

Se, na filosofia de Nietzsche, o que define a realidade é tão somente a interpretação que dela fazemos²³⁵, a interpretação da realidade feita pelo Tolo é apenas possível através de sua produção criadora. Daí o silêncio garantir ao Tolo a possibilidade do *criar*. E por isso insistirmos na tese de que, em Pascoaes, temas como o sonho e o devaneio (com «outro mundo») não tipificam uma fuga à realidade, mas o seu oposto.

Sobre a interpretação nietzschiana do mundo como fenômeno da vontade de poder, Jaspers observa que «a vontade de poder não produz nenhum mundo cristalizado de formas, um mundo dotado de uma duração eterna, mas transforma esse mundo em um devir constante» (*Idem*, p. 440). Jaspers aqui toca sutilmente num conceito nietzschiano que, a nosso ver, está também presente em Pascoaes: o devir.

Todo o pensamento trágico do *pathos* de Nietzsche nos ajuda a entender a noção de devir como processo, como um vir-a-ser constante entre um construir e um destruir²³⁶. Ora, em Pascoaes este devir está expresso de maneira muito clara em *O Pobre Tolo*, quando a personagem se diz semelhante a um pedreiro. Quando o Tolo se compara a um

²³⁵ Cf. JASPERS, 2015, p. 435.

²³⁶ Desde sua primeira publicação, *O nascimento da tragédia*, que Nietzsche se mostra um exímio leitor do mundo helênico. Nota-se, por exemplo, que nos parágrafos 4 e 5 de sua obra inicial, já há uma tentativa de interpretação do mundo enquanto encontro, e até mesmo *jogo*, entre os impulsos apolíneo e dionisíaco – para Nietzsche, é o mesmo jogo apolíneo-dionisíaco que cria a tragédia ática (cf. NIETZSCHE, 1997c, p. 42). Enquanto, na obra inicial, Nietzsche está ligado ao fenômeno estético da existência, «pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo *justificar-se*» (*Idem*, p. 47, grifo do autor), vemos no § 7 de *A filosofia na idade trágica dos gregos* já uma imagem do mundo como um *processo* entre o construir e o destruir, a partir de uma leitura de Heráclito: «neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um vir à existência e um perecer, um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual» (NIETZSCHE, 1987, p. 49). Nota-se que a filosofia do devir pensada por Nietzsche, mesmo enquanto uma «libertação pessoal das categorias morais dominantes» (HUFNAGEL, 2014, p. 149), tem de ser lida à luz do pensamento de Heráclito, uma fonte importante para Nietzsche esboçar a noção de devir. Quanto a isto, vale a pena a leitura do primeiro capítulo da obra *La filosofia de Nietzsche*, de Eugen Fink, sobre a «metafísica de artista» de Nietzsche (cf. FINK, 1976, pp. 9-41).

pedreiro, intenta criar-se a si mesmo e à própria realidade. O Tolo vê-se a si próprio como um esboço, como algo ainda em construção:

Todavia, o pobre triste lida com pedras e calhaus. Pica que pica, sua que sua, cinzela que cinzela! O seu desejo é arrancar àquelas brutas massas informes, um aspecto em que reveja o seu perfil, uma expressão em que vislumbre a sua alma. A sua ideia é criar a sua pessoa. E trabalha e trabalha a matéria prima que ele trouxe do ventre materno (PASCOAES, 1924a, p. 100).

É, então, enquanto «*sujeito criador e artista*» (NIETZSCHE, 1997c, p. 225, grifo do autor) que o Tolo estabelece uma filosofia do devir, um devir que pode interpretar-se enquanto forma do «llegar a ser, del ir sendo, del cambiarse, del acontecer, del pasar, del moverse» (MORA, 1984, p. 783). Na obra *O Pobre Tolo*, nas suas duas versões (prosa e verso), podemos verificar que o devir, para Pascoaes, constitui o caráter *mutável e cambiante* da existência. Na primeira edição, de 1924, o devir necessita do *espírito de criança*, lembrando a metamorfose do espírito anunciada por Zaratustra:

Nós, os pedreiros, trabalhamos a cantar. As pedras submetem-se ao nosso esforço harmonioso e mostram a forma ideal que lhe impoemos, – o mesmo perfil do nosso sonho. Nós, os pedreiros, transmigramos para as pedras; conhecemo-las por dentro. Por dentro, todas as cousas são iguais. Encontramo-nos na intimidade duma pedra; encontramos, ali, a nossa *infância original* (PASCOAES, 1924a, p. 60, grifo nosso).

Para o Tolo-pedreiro, o devir tem de ser um devir-criança. Este devir é fundamental para a personagem criar a realidade, ou em termos nietzschianos, para a *interpretar* distanciando-se, como artista que é sensível à construção e destruição. O Tolo tudo observa com distanciamento, por isso vê tanto a vida quanto si próprio como «esboço»: «E logo o mundo / cá em baixo, aparece num esboço / transfigurado [...]» (PASCOAES, 1970a, p. 250). Ao ter a perspectiva do esboço, poderá o Tolo-pedreiro «trabalhar a existência», como vemos na seguinte estrofe:

[...] É pedreiro
E músico. Trabalha, mas cantando.
Assim trabalha as pedras da Existência.
Nelas esculpe estátuas de demónios;
E nas nuvens modela bustos de anjos...
As nuvens e os fragedos obedecem
Ao seu esforço harmonioso, e tomam
Atitudes humanas e divinas.

Conhece a Realidade - bruta fraga -
E o sonho - etérea nuvem indecisa...
Porque ele existe e vive [...]
(*Idem*, p. 251).

Outro ponto importante de *O Pobre Tolo* é quando Pascoaes recorre à imagem do pintor. O «sol» e o «inverno» aparecem no texto como pintores, poetas mudos, como lembrava Simónides de Ceos. Sobre a ponte, o Tolo vê que

[...] o sol veste os fantasmas de carne viva e molha-os, por dentro, em sangue vivo, - o mesmo sangue das suas veias.
É um pintor de painéis o sol; *um trágico pintor*. A sua tinta é sangue vivo; espalha-a na tela que se encandeia e contorce e grita [...] (*Idem*, p. 183, grifo nosso)²³⁷.

Mais adiante, já passada a sua adorada primavera, o Tolo põe-se a contemplar o inverno, o que lhe permite afirmar ser esta a estação mais propícia à manifestação do silêncio: «O inverno adora o silêncio; não é músico; é um pintor, – *o pintor elegíaco do roxo e do cinzento, as duas tintas da Tristeza*» (*Idem*, p. 190, grifo nosso). Deve-se notar que, nesta edição de 1924, não há nenhuma passagem em que o Tolo explicitamente se compare a um pintor, ele apenas projeta o silêncio de uma Natureza. No entanto, na edição em verso, podemos observar que o Tolo está envolto do elemento trágico e elegíaco, o que nos permite elaborar a seguinte hipótese: *de ser no verso que o Tolo absorve a pintura trágica e elegíaca da Natureza, convertendo-se ele mesmo em pintor trágico e elegíaco*, para a partir daí dar cor e corpo à existência, uma vez que «o esboço e a pintura equivalem-se» (PASCOAES, 1924a, p. 103). No fragmento V, vemos a seguinte descrição do Tolo: «[...] és um jumento / perdido neste mundo; mas a tua / sombra humana nos astros se projecta / és uma grave e trágica pessoa» (PASCOAES, 1970a, p. 225). Já no fragmento XXVI, lemos o seguinte verso: «o tolo é uma elegia, em verso brando» (*Idem*, p. 245).

Enquanto pintor, o Tolo pode ver a existência como uma tela, mas ainda com traços indefinidos e que precisam ser realçados. O pedreiro e o pintor são apenas metáforas

²³⁷ Aqui, é estreita a relação que o Tolo estabelece com os desenhos do próprio Teixeira de Pascoaes. Pois os seus desenhos são gritos e a cor é de sangue e fogo. Há desenhos, inclusive, em que Pascoaes retrata o cenário onírico-poético do Tolo, a *sua* ponte de São Gonçalo, em Amarante (cf. PASCOAES, 2002, p. 156-159). Cf. também *Anjos e fantasmas* (2003), que se faz complemento à obra *Desenhos*.

usadas por Pascoaes para demonstrar a vontade criadora do Tolo. Se Zaratustra, no § 11 do «Canto da embriaguez», no último livro, nos mostra a vontade criadora em forma de sede, alertando aos «homens superiores» para que tenham «sede de vós» (NIETZSCHE, 2015, p. 432), o Tolo, «em procura de si mesmo» (PASCOAES, 1924a, p. 182), converte a sede em fome: «lobos, cães vadios e poetas: três irmãos no luar, famintos de sombra e de mistério. Três esqueletos do mesmo osso, espelhando o mesmo luar, a mesma fome» (*Idem*, p. 120).

Parece-nos curioso a este propósito o § 182 do terceiro livro de *A Gaia Ciência*, onde Nietzsche diz que «quando se vive só, não se fala muito alto, não se escreve também muito alto [...]. A solidão modifica as vozes» (NIETZSCHE, 2000, p. 159). Aqui, Nietzsche decerto preambula a *voz do silêncio* que terá destaque em *Assim falava Zaratustra*.

Tanto Zaratustra quanto o Tolo são poetas do silêncio, pois ambos retiram do silêncio o seu saber, aprendem com o «bem-aventurado silêncio» que os cercam e, deste modo, é pela via do silêncio que ambos os personagens transmitem os seus pensamentos aos homens, como vemos no terceiro livro de *Zaratustra*: «E lembras-te, ó Zaratustra, da Hora do supremo silêncio, que te arrancou a ti próprio segredando-te com voz maliciosa: ‘diz o que tens a dizer, e depois sucumbe!’» (NIETZSCHE, 2015, p. 252)²³⁸. Já para o Tolo, o silêncio é como uma *exigência* de seu próprio Ser, uma necessidade vital. Em *Uma fábula (o advogado e o poeta)*, Teixeira de Pascoaes relembra que, na época em que se tornou bacharel em Direito, vivia em constante luta consigo mesmo, um duelo entre o sagrado e o profano, entre as leis e a poesia²³⁹. Mas foi a vitória da última que fez do próprio poeta um Tolo: «Venceu esta, naturalmente, que ninguém foge às leis da Natureza. Em vez dum advogado cidadão, fiquei a ser um pobre tolo, olvidado, durante anos e anos, nas profundezas duma aldeia!» (PASCOAES, 1978, p. 170). O poeta precisa, primeiramente, ser um Tolo, só então poderá ser um poeta do silêncio. É, portanto, de

²³⁸ Já nos últimos momentos do quarto livro, quando Zaratustra consegue transmitir sua mensagem aos homens reunidos em sua caverna, após o canto da embriaguez, o profeta reconhece a sua alvorada: «eis a *minha* alvorada, o *meu* dia que se levanta. *Aparece, sobe para o céu, ó grande Meio-dia!*» (NIETZSCHE, 2015, p. 437, grifos do autor).

²³⁹ Fazemos referência à seguinte passagem do texto: «Digladiavam-se, em mim, o profano e o divino, o poeta, por graça de Deus, e o bacharel, por arte do diabo» (PASCOAES, 1978, p. 162).

Uma fábula que retiramos a ideia do poeta-tolo como poeta do silêncio: «E um poeta só é Poeta nos seus silêncios metrificados e rimados» (*Idem*, p. 114). E todo poeta do silêncio só o é quando se encontra suspenso «entre extáticas margens de silêncio» (PASCOAES, 1970a, p. 276) – este verso pascoaesiano poderia, sem dúvida, ser uma fala de Zaratustra.

Ainda sobre *Assim falava Zaratustra*, Eugen Fink afirma que «no tiene el carácter de una mera invención. Tras él se encuentra una gran fuerza y desde ella debemos entenderlo» (FINK, 1976, p. 74). Apropriamo-nos desta citação de Fink, pois, para nós, a «grande força» inominada é decerto a força do silêncio. Outro grande comentador do filósofo alemão, Charles Andler, valoriza a percepção do silêncio na trajetória de Nietzsche: «le silence contemplatif laisse reposer en nous et se reformer les harmonies profondes, les lents accords prolongés, comme une nappe d'eau, où la vie se mire avec plus de pureté» (ANDLER, 1928, p. 108). Mais adiante, Andler afirma ainda que «il a écouté, das toutes les situations de sa vie, une *résonance délicate* qui le renseignait [...]» (*Idem*, p. 109, grifo nosso). Parece-nos que esta *ressonância delicada* é justamente o som do silêncio²⁴⁰, a criação na solidão.

Como lembra Roberto Machado, «para Zaratustra, ser solitário é fundamentalmente ser criador, inventor de novos valores» (MACHADO, 2011, p. 74-5). Zaratustra e o Tolo afirmam-se, assim, como poetas do silêncio e da solidão criadoras.

O Tolo canta e dança porque a própria dança (força dionisíaca) tem poder de revelar o segredo da vida. Como se vê nessa passagem profundamente nietzschiana, «a dança seduziu o tolo. Revelou-lhe o segredo da vida que é um ímpeto musical da Natureza, – o cântico da Terra» (PASCOAES, 1924a, p. 116). A maior lição que Pascoaes talvez tenha retido da obra de Nietzsche é, sem dúvida, ver *o silêncio como um grande acontecimento*.

²⁴⁰ Roberto Machado, ao indagar se seria *Zaratustra* uma obra musical, elabora a seguinte hipótese: «considerar o Zaratustra canto significa dizer que nele a palavra canta pela própria musicalidade da palavra» (MACHADO, 2011, p. 24). No horizonte do silêncio, podemos reelaborar esta hipótese de Roberto Machado. Se consideramos a obra como um canto, *é porque Zaratustra percebeu o som do silêncio que está por detrás da palavra*. A obra pode ser interpretada, portanto, como uma música do silêncio, na pausa musical.

2. O bacilo da existência

Não nos parece inoportuno sublinhar que toda a abordagem intelectual, ao pôr textos ou discursos em contato, se configura sempre como um *espaço de entremeio*, onde é possível tanto o encontro como o choque. Deste encontro proposto, precisamos deixar claras algumas questões que acreditamos fundamentais para uma maior clareza do diálogo que propomos. No jogo de deslizamento que tal diálogo entre os autores possa incutir, apropriar-nos-emos de uma noção nietzschiana que, a nosso ver, é fundamental para a investigação do silêncio em Pascoaes: a *avaliação*, no sentido mesmo que encontramos em Nietzsche, ou seja, um *diagnóstico* a se realizar. Para nós, o silêncio permite a Pascoaes um exame da existência. Esta avaliação detecta a vida como um esboço – por isso fazer sentido falarmos de devir.

De que maneira, então, Pascoaes realiza essa avaliação? Quando Pascoaes diagnostica a vida, vendo-a como um esboço, como incompleta, dois «estados» se manifestam: o duvidar e o interrogar (mais um ponto de contato com Nietzsche, que se considerava um *filósofo da suspeita*). Nossa hipótese é a de que a dúvida será tratada como uma suspensão do sentido e que funcionará como abertura para a interrogação. Duvidar é ainda ouvir o silêncio. Com isso, será possível investigar em Pascoaes a diferença entre duvidar e responder.

2.1 A dúvida como eclipse

Em toda a sua obra Teixeira de Pascoaes deixou clara certa inquietação existencial. Esta tônica existencial terá grande relevo já nas suas primeiras obras, nomeadamente em *Sempre e Terra proibida*. Neste sentido, *Belo* funciona como uma preparação, pois há já ali um mergulho existencial onde o personagem deflagra certo desgosto pela vida: «Eu sei... eu sei que este viver não presta... / e dele algumas vezes digo bem / como quem ama aquilo que detesta!» (PASCOAES, 1997, p. 69). A inconformação desta personagem persistirá no soturno poema «As minhas sombras», de *Sempre*. Na primeira versão do poema, de 1898, podemos observar uma incompreensão da matéria existencial, quando o sujeito lírico já presente «morrer o sol da minha vida» (PASCOAES, 1898a, p. 31). Na versão definitiva do poema, muito diferente da que fora publicada em 1898, Pascoaes

explora de maneira mais intimista a questão da existência. Embriagado pelo silêncio noturno, o sujeito lírico sente-se abismado ao lançar o olhar para a vida: «e sozinho, abismático, procuro / dar, em palavra humana e revelada / o que, em nubloso espírito, murmuro» (PASCOAES, 1997, p. 179). O seu «grito» existencial vem adiante nos seguintes versos: «Ó drama de existir! Mistério! Alto segredo! / e, no templo da noite, eu me recolho aflito» (*Idem*, p. 183).

Em *Terra proibida*, Pascoaes dará uma maior profundidade ao tema da angústia da existência, que terá maior impacto nas obras posteriores, pelo menos até *Vida etérea*. No longo poema «A minha história», marcado por lembranças de sua aldeia, a vida aparece como uma febre, «a febre de viver» (*Idem*, p. 227). Neste poema temos já em «germe» um sentido de existência enferma, que se encontra de maneira latente no poema «Canção monótona»:

Monotonia...
Sempre a imagem das cousas que nos pesa...
A mesma cor vermelha da Alegria,
O mesmo claro-escuro da Tristeza...

Sempre, no mesmo corpo, a mesma doença: a vida!
(*Idem*, p. 285).

A primeira estrofe do poema carrega umas das passagens mais nietzschianas de Pascoaes, pois apresenta o peso de gravidade da existência, ou o peso que o espírito de gravidade coloca na vida. Assim diz Zaratustra, em «Do espírito de gravidade», quando tenta ensinar os seus discípulos a «voar», como a águia, a livrar-se do peso dos valores que todos carregam às costas, um fardo pesado que cada um inutilmente carrega: «a terra e a vida pesam-lhe, e é isso que quer o espírito de gravidade» (NIETZSCHE, 2015, p. 263). Lido também de maneira isolada, o leitor poderia muito bem identificar certo pessimismo na «Canção molhada», de Pascoaes, ou considerar que há, aqui, uma coloração niilista, entendendo por niilismo a negação da finalidade da existência, a tentativa de culpar esta vida como se ela não fosse justa, por ela própria ser pesada, carregada de sofrimento inútil, logo, uma doença. No conjunto da nossa interpretação, nosso caminho será justamente outro, alertando sempre para o perigo de se ler Pascoaes de maneira fragmentada. Seguiremos a hipótese de Pascoaes estar muito mais próximo

de um avaliador da existência que propriamente um depreciador da vida. Pascoaes certamente herda de Nietzsche aquilo para que Roberto Machado, intérprete brasileiro de Nietzsche, de maneira exata alertou: há no filósofo alemão «mais propriamente uma filosofia da avaliação do que do valor, visto que o valor depende da avaliação» (MACHADO, 2011, p. 70).

Jesus e Pã é, talvez, o texto de Pascoaes mais próximo do *Zaratustra*, pois todo o poema trata de uma conversa do sujeito lírico com um velho sábio e enigmático que vive na serra – não se teria, aqui, Pascoaes inspirado em *Zaratustra*? O sujeito lírico quer aprender com este velho personagem, pois «o que pra mim era silêncio, ele escutava... / e logo conheci que ele entendia tudo» (PASCOAES, 1996, p. 164). Na primeira fala do velho sábio, ele diagnostica a existência, dizendo precisamente que «a humanidade sofre, a humanidade é enferma» (*Idem*, p. 171), e que padece de uma doença. Esta primeira fala é, para nós, uma continuação do poema «Canção monótona», de *Terra proibida*, por constituir uma filosofia da avaliação. A primeira fala encerra com o seguinte prognóstico: *a vida contém um bacilo*. Assim diz o velho acerca da existência, como se inspirado no profético *Zaratustra*: «que doença fatal! Doença sem remédio! / micróbio da Descrença! Oh bacilo do Tédio!» (*Idem*, p. 172). Na segunda fala do velho, a influência do pensamento nietzschiano é ainda mais explícita nestes versos:

Há horas em que a Vida é um pântano miasmático,
Onde passeia triste a pálida Doença,
Quando o Poeta fica angustioso e cismático,
Solitário, a chorar sobre uma noite imensa!...
Horas de Negação, momentos de Nilismo,
Quando uma voz de morte e de descrença escuto,
Quando o Nada se vai sentar sobre um abismo,
Quando a própria Esperança anda toda de luto...
Nestes momentos, cada homem é uma fera
(*Idem*, p. 175).

Na quarta e última fala, o velho corporiza o tom profético de *Zaratustra*, apresentando assim o seu ensinamento: «é preciso sentir, sofrer todo o martírio» (*Idem*, p. 196), ou seja, é preciso atravessar o *pior*, é preciso que a vida seja dura, «é que o pior é o melhor da sua *força* e a pedra mais dura que se oferece ao mais alto construtor» (NIETZSCHE, 2015, p. 299, grifo do autor). O que Pascoaes extrai deste «mais alto construtor», dito por

Nietzsche, reflete-se na seguinte fala do velho, em *Jesus e Pã*: «Eu sou um mundo imenso ainda por criar...» (PASCOAES, 1996, p. 198). E continua: «Sou um gérmen ainda, à luz do grande dia [...]» (*Ibidem*).

Quando afirmamos que há, em Pascoaes, uma vontade criadora, é porque esta própria força quer livrar-se do peso que há na vida, ou quer, à maneira de Nietzsche, superar o sofrimento que há na existência. Lembremos que Pascoaes deseja preencher a tela da existência ainda em forma de esboço, tal como um pintor. Para isto, precisa experimentar o *bacilo da existência*, sendo por isso recorrente na sua poesia a experimentação da dor, do tédio, da melancolia e da solidão.

Quanto ao bacilo da existência, inteiramente distinto é o pensamento febril e agônico de Emil Cioran. Considerado o último filósofo do pessimismo pelos seus comentadores, bem como um exímio leitor de Nietzsche, Cioran centralizou em seu pensamento a vida como enfermidade, e deixou-nos um pensamento profundamente *decadente*. Influenciado por Nietzsche²⁴¹, embora a sua trajetória seja outra, as obras de Cioran conduzem a um desmoronamento completo da existência, onde não há nenhum tipo de possibilidade a não ser a experimentação da vida enferma, o direito ao grito agonístico. Como diz Cioran na sua primeira obra, escrita aos vinte e dois anos de idade, ainda em romeno e depois transcrita para o francês, *Sur les cimes du désespoir*: «un cri de désespoir est bien plus révélateur» (CIORAN, 1990, p. 27). Apesar de seu pensamento se inscrever sob o signo do completo abandono e uma ausência nuclear de sentido, Cioran viu na experimentação do bacilo da existência uma *expressão autêntica*, pois «seuls les vrais souffrants sont capables d'un sérieux authentique» (*Idem*, p. 30). Há algo, então, de Cioran em Pascoaes?

Se ambos têm Nietzsche em comum na maneira como mergulham a fundo na existência, Pascoaes é anti-Cioran. Tomemos este excerto de *Sur les cimes du désespoir*: «lorsque le monde entier s'est effondré sous vous yeux, vous vous effondrez vous-même irrémédiablement» (*Idem*, p. 97). Enquanto o filósofo romeno nos leva a um esboroamento do mundo, Pascoaes busca justamente sua *manutenção*.

²⁴¹ Sobre a influência de Nietzsche em Cioran, vale a pena ler «Notas sobre Cioran e Nietzsche», de José Thomaz Brum (2014).

Mas a busca pascoaesiana pela existência comporta a dúvida. Pascoaes duvida da vida porque ela ainda lhe aparece como algo cifrado²⁴². Em «O homem e o universo», de *Para a luz*, o sujeito lírico duvida porque a vida está no plano da «lonjura», do ausente, ou seja, a vida parece estar suspensa: «e eu amo e penso e sonho e vivo e a minha vida / não me pertence a mim, anda esparsa no ar / e assim minha existência obscura, indefinida / é a existência da flor, da água e do luar...» (PASCOAES, 1998, p. 73). Por esta quadra podemos observar que a relação que o eu lírico tem perante a existência é uma relação de hesitação, ou pelo menos de suspensão, representada pelas reticências.

A suspeita, em Pascoaes, está muito próxima da dúvida proposta por Nietzsche no § 374 de *A Gaia Ciência*, quando o filósofo pergunta: será que «uma existência sem explicação, sem ‘razão’, não se torna precisamente uma ‘irrisão’? E, por outro lado, não é qualquer existência essencialmente ‘explicativa’?» (NIETZSCHE, 2000, p. 274). Deste modo, Pascoaes duvida porque quer somente interpretar o «esboço», imagem presente em muitos dos seus poemas. É neste sentido que *As sombras* figura sob o signo da incerteza existencial. Basta tomarmos o poema «De manhã», sobre uma sombra que conversa com o eu lírico, e deste diálogo a vida é posta no rol da incerteza: «E aquela sombra humana me fitou / e disse: – Nada sabes, com certeza / do corpo donde eu venho, e que gerou / minha vida de pálida incerteza...» (PASCOAES, 1996, p. 87). Em «A sombra do passado», temos um verso que será explorado em outras obras, funcionando como uma gênese para a ideia do esboço: «ah, cada ser ou cousa é sombra vaga / ondulando nos tempos e no espaço... / um esboço de vida que se apaga» (*Idem*, p. 40). Terá continuidade em *Verbo escuro*, pois «os seres e as coisas são esboços apenas» (PASCOAES, 1914, p. 71). Duvidar é preciso, porque precisamente «a questão é saber completar o esboço» (PASCOAES, 1973, p. 134), sabendo-o esboço.

2.2 O esgotamento e o silêncio

Há na obra de Pascoaes a presença de um tipo de esgotamento que, para nós, diz respeito à maneira como o poeta enfrenta o bacilo da existência. Para a fundamentação

²⁴² Vale notar que é este o mote da investigação empreendida por João Constâncio acerca da leitura que Nietzsche faz de Schopenhauer em *A Gaia Ciência* (cf. CONSTÂNCIO, 2016, p. 26).

do esgotamento tomaremos de empréstimo algumas considerações propostas em *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento* (2013), de Peter Pál Pelbart. Intérprete de filósofos como Nietzsche, Deleuze e Foucault, Pelbart pontua uma distinção fundamental entre a ideia de esgotamento e a de cansaço. Cansamo-nos com muitas coisas no dia a dia, seja pelo trabalho exaustivo do desempenho ou pela falta de vontade na realização de algo. Mesmo que o cansaço seja temporário, ele atinge sempre o horizonte do fazer, do sentir, do pensar. Ele beira, inclusive, o tédio, que vem ao nosso encontro «sem disfarces», para lembrarmos de Heidegger, no § 22 de *Os conceitos fundamentais da Metafísica*²⁴³ (HEIDEGGER, 2011b, p. 121). Por isso mesmo que, tanto no tédio quanto no «íssimo, íssimo, íssimo / cansaço...» (PESSOA, 1990, p. 255)²⁴⁴, o homem vale-se daquilo que Heidegger chama de «abreviadores», uma espécie de passatempo que, ao passo que expulsa o tédio, pode estimular o próprio tempo (HEIDEGGER, 2011b, p. 123).

Já o esgotamento ultrapassa o cansaço, pois o esgotado não espera nada, não retorna à realização de sua tarefa, como o cansado depois de *descansar*. O esgotado «é aquele que, tendo esgotado seu objeto, se esgota ele mesmo, de modo que essa dissolução do sujeito corresponde à abolição do mundo» (PELBART, 2013, p. 39). Se tomarmos como fio condutor aquilo que Pelbart entende, à luz de Deleuze, por esgotamento, ou seja, «o esgotamento dos possíveis» (*Idem*, p. 42), podemos observar como o esgotamento se manifesta de diversas formas — e assim poderemos analisá-las no *corpus* pascoaesiano.

Na primeira edição de *Sempre*, no poema «Quinta da Paz», está presente um abissal descontentamento com a vida, um «desgosto que não muda em dor algum prazer / ou prazer que não muda a dor em alegria» (PASCOAES, 1898a, p. 70). Aqui o cansaço se dá no plano da memória, como vemos na primeira estrofe do poema: «e agora, que eu estou cansado [*sic*] d'esta vida / assim como abraçado eu me debruço em ti / a ver esse logar por onde, bem perdida / eu vi fugir a linda vida que vivi!...» (*Idem*, p. 67). Como se dá em muitos dos poemas de Pascoaes, a edição final do poema sofreu muitas modificações.

²⁴³ Por já ser esta uma obra que possuíamos, utilizamos a tradução em português do Brasil, feita por Marco Antonio Casanova, pela Forense Universitária.

²⁴⁴ O poema «O que há em mim é sobretudo cansaço» encontra-se na secção «Poemas com atribuição e com data». Vale notar que este puro «cansaço» também está presente no *Livro do desassossego*, como um «estar sendo», gêmeo do desassossego. Veja-se, por exemplo, o parágrafo 337: «o que tenho sobretudo é cansaço, e aquele desassossego que é gêmeo do cansaço, quando este não tem outra razão de ser senão o estar sendo» (PESSOA, 1998, p. 312).

No caso de «Quinta da Paz», o cansaço cede lugar a um estado mais trágico, quando o eu lírico padece na penumbra espectral do espaço, e sua prece é febril: «e febril, delirando, vejo enfim / que a minha prece é a mesma da noite negra [...]» (PASCOAES, 1997, p. 157).

Para nós, este cansaço que Pascoaes descreve em 1898 começa a desenvolver-se ao longo de sua obra, como um bacilo que se multiplica lentamente. O cansaço é apenas um germe que se desenvolve e se espalha nas malhas da existência. Quando vemos, em *Terra proibida*, versos como «a estátua já perfeita do Desgosto!» (*Idem*, p. 306), já não há mais cansaço, mas uma radical incompreensão do sentido único da vida. Na «terra proibida» o sujeito lírico está condenado, porque a vida lhe é estranha; «eu era o condenado / bem antes do pecado: / o ante-remorso estranho de viver [...]» (*Idem*, p. 224).

Pascoaes ultrapassa aqui o cansaço, porque a existência se apresenta como um fardo pesado, ou para tomarmos de empréstimo uma palavra bem empregada por Pelbart, se configura como uma *deserção*²⁴⁵. Nesse sentido Pascoaes parece experimentar *um tipo* de esgotamento. De acordo com Alexandre Henz, «há no *pathos* do esgotamento um agudo desinteresse que não desaba no indiferenciado passivo ou na dialética, um desinteresse ativo que, mesmo para nada, não nos exime do questionamento de si [...]» (HENZ, 2009, p. 153). Para nós, esta sensação do sentir-se estrangeiro, na «orla das gentes», como diz Bernardo Soares logo no início de seu *Livro do desassossego*²⁴⁶, é já uma forma de esgotamento, que possibilita não apenas o questionamento, mas uma procura. Em *Verbo escuro*, este esgotamento está expresso ainda talvez de modo mais claro: «Sou o estrangeiro, o desconhecido, ou, quando muito, o amigo da última hora» (PASCOAES, 1914, p. 44). Relembramos o poema epígrafe de nossa tese: «A minha vida é procurar-me. Chamo por mim no infinito silêncio [...]» (*Idem*, p. 45). De igual maneira que há procura, também há fuga, como em «Nas trevas», em *Elegias*: «Grito! Fujo de mim! Desapareço!» (PASCOAES, 1998, p. 219).

Esgotar-se também é *enfastiar-se*, acepção muito presente em Pascoaes, mas também em *Zaratustra*. Em vários momentos *Zaratustra* se mostra «enfastiado», um fastio que lhe

²⁴⁵ Cf. PELBART, 2013, p. 51.

²⁴⁶ Cf. PESSOA, 1998, p. 45.

atinge o espírito, por isso, em «Da canalha», fala do «nojo que me devora a vida» (NIETZSCHE, 2015, p. 138). O fastio está igualmente presente em muitos poemas de Pascoaes, principalmente sob a forma do *vago* e do *indefinido*, termos que o poeta irá repetir à exaustão em sua obra, inclusive na mesma repetição dos versos. Note-se que o verso «eu vivo, como vós, no infinito e no vago...» (PASCOAES, 1998, p. 64), em *Para a luz*, no poema «Vida do mar», se repetirá no poema «Marinhas», em *Vida etérea*, apenas com uma pequena inversão: «eu vivo, como vós, no vago e no infinito!» (*Idem*, p. 180). Uma indefinição que está presente, inclusive, na sua própria alma, como vemos em *Jesus e Pã*: «[...] pra sentir na minh'alma o vago e o indefinido [...]» (PASCOAES, 1996, p. 185) – verso que se repetirá em «Elegia da solidão»: «quero sentir o vago, o indefinido» (PASCOAES, 1998, p. 266).

Ainda outras noções utilizadas por Pascoaes dão corpo àquilo que aqui interpretamos por esgotamento: para além do sentimento do vago e do indefinido, encontramos também uma ideia de imperfeição. Em *As sombras*, no poema «A minha sombra», o eu lírico conversa com sua própria sombra e nela vê uma imperfeição semelhante à sua: «tu és a imperfeição de que sou feito» (*Idem*, p. 54). Mas não é a própria vida também imperfeição? É pelo fato de a vida possuir uma espécie de «nódoa» (ou melhor, um «*quid*») que acompanhamos a diluição de alguns versos em outras obras de Pascoaes, como é o caso do verso citado de «A minha sombra», e que irá figurar *O Pobre Tolo*, dando ênfase à imperfeição da vida: «porque a vida é imperfeição, esbôço, nuvem...» (PASCOAES, 1924a, p. 164).

Nesse sentido, a ideia de imperfeição, enquanto figura do esgotamento, fundamenta uma desfamiliarização com a existência. O desfamiliarizado, além de carregar um sentimento de estar à margem, nas bordas da existência, vê tudo com distância, não se sente encaixado, vive como se estivesse exilado. Cremos aqui pertinente recordar Heidegger quando fala da *Stimmung*, ou seja, da tonalidade afetiva. Em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, Heidegger chama «tonalidades afetivas» aos sentimentos como a tristeza, a melancolia, a ira, tonalidades intrínsecas ao ser do homem. Elas são o *como* de nosso ser-aí e não simplesmente um «estado de alma», ou seja, «é o jeito fundamental como o ser-aí enquanto ser-aí é» (HEIDEGGER, 2011, p. 88). É curioso o

tratamento da *Stimmung* feito por Heidegger, pois, para o filósofo de *Ser e Tempo*, estas tonalidades aparecem como que adormecidas no ser humano, mas precisam ser despertadas, pois deixam «o ser-aí como ele é ou como ele, enquanto ser-aí, pode ser» (*Idem*, p. 90). Para Heidegger, «o despertar desta tonalidade afetiva fundamental não significa primeiramente acordá-la, mas *deixá-la estar acordada, protegê-la frente ao adormecimento*» (*Idem*, p. 104, grifo do autor).

Não queremos alargar a fundamentação heideggeriana, mas tomar a *Stimmung* como uma abertura à desfamiliarização com a existência. Se revestirmos o esgotamento como tonalidade afetiva desperta, poderemos desvelar a *existência frágil* que há na obra de Pascoaes. É justamente no horizonte deste *móbil da fragilidade* que reside a busca pela apreensão da existência feita por Pascoaes. A nossa tese sobre a importância do silêncio na obra de Teixeira de Pascoaes prende-se em grande parte a essa falha e a *a grande busca empreendida por Pascoaes na tentativa de construir um elo de familiaridade com a existência*. Se Pascoaes, em toda sua obra, tentou capturar a existência, antes, experimentou a desfamiliaridade, e dela parte para que ela funcione como abertura.

Desde *Sempre* que podemos observar um sujeito lírico «preso» à existência, como em «A dor e o medo», «e a tudo, à terra e ao céu, me sinto preso / vejo que a dor é a força que nos prende» (PASCOAES, 1997, p. 196). Este elo de familiaridade com a vida pode ser comparado a uma corda, mas nunca firme, ou seja, nunca retesada. Por isso, tudo é «incerto», como vemos no seguinte verso de «A minha alma», em *Terra proibida*: «tudo é incerto e vário» (*Idem*, p. 279). Quanto menos retesada está a corda, mais «tudo é névoa e ilusão» (PASCOAES, 1998, p. 67).

Em *Vida etérea*, há um curioso poema, «Vida eterna», em que o sujeito lírico vê a vida como um «arremedo», isto é, uma imitação malfeita: «Dia a dia, nós vamos falecendo / esta vida carnal é um arremedo / da Vida, à luz da qual eu não entendo» (*Idem*, p. 256). Ora, não estaria Pascoaes sendo aqui anti-nietzschiano, atribuindo a esta vida uma culpa, em prol de uma vida outra e melhor? A resposta está no próprio Pascoaes, no poema «Visão», em *Para a luz*, quando utiliza a imagem de um cárcere por abrir: «E o cárcere onde vive a Natureza escrava / vai ser, enfim, aberto» (*Idem*, p. 94). *O Pobre Tolo* também nos auxilia na resposta. Nas diversas passagens em que o Tolo fala de um «outro

mundo», a sua posição é a de um espectador, pois assiste a uma tragédia de fantasmas que se intitula o «Outro Mundo» (PASCOAES, 1924a, p. 179). Para Pascoaes, é preciso conhecer um «outro mundo» para que se possa *capturar* este, o que afasta, uma vez mais, a hipótese de fuga à realidade ou da sua pura negação. Contra esta hipótese, diz o Tolo: «Sofres, mas conhece êste mundo e o outro. E conheces *êste* precisamente por conheceres *aquele*» (*Idem*, p. 83, grifos do autor).

É por a vida ser um cárcere ainda por abrir que julgamos ser nuclear em Pascoaes o enfrentamento da vida, a sua captura. O que está em causa em Pascoaes é uma *celebração da vida*, muito análoga aliás à afirmação da vida no último capítulo de *Assim falava Zarathustra*, como também o grande ensinamento que o profeta nietzschiano deixa aos homens superiores à afirmação da vitalidade. Em Nietzsche, toda a afirmação requer uma superação. Mas também em Pascoaes, para superar a desfamiliarização, para esticar a corda da familiaridade, é preciso ultrapassar o esgotamento, pois este «desata aquilo que nos ‘liga’ ao mundo, que nos ‘prende’ a ele e aos outros, que nos ‘agarra’ às suas palavras e imagens [...]» (PELBART, 2013, p. 46). Uma expressão utilizada por Pelbart nos é útil: a imposição, em ambos os autores afinal, de «uma *travessia do niilismo*» (*Idem*, p. 93, grifo do autor).

É certo que Pascoaes pode ser tido como um «poeta da dúvida», pois é o constante duvidar que permite esta travessia. Em sua ponte, morada íntima, «o pobre tolo vive dilacerado pela dúvida, no meio duma ponte que é um deserto [...]. Dúvida, quer dizer, acredita e não acredita, porque o tolo é e não é, existe e vive» (PASCOAES, 1924a, p. 200). Em *Vida etérea*, obra bastante primaveril por conter muitos poemas luminosos, temos o testemunho de um poeta que atravessou a dor, o bem e o mal, que experimentou todas as angústias, enquanto estrangeiro na existência. Mas parte da angústia e da dúvida para melhor poder lançar o seu canto de celebração à vida. No poema «Deslumbramento», Pascoaes deixa-nos o seu «indubitável» sim à existência:

A vida não é mais que sentimento;
Grande incêndio ateadado pelo vento
Do mistério sem fim que esconde Deus
E enluta de negrume o azul dos céus!
A vida é uma rajada esplendorosa,
Perpassando e animando cada cousa...
É doído torvelinho, que se eleva

E rasga, de alto a baixo, a fria trava,
Desvendando figuras repentinas,
Formas de amor, aparições divinas!
Poetas, cantai, banhados no clarão,
Que alvorece da infinda comoção,
Que de estrelas orvalha a Imensidade
E em meus olhos é lágrima e saudade...
Poetas, cantai a vida, o bem e o mal!
Consumi-vos no incêndio universal
(PASCOAES, 1998, p. 158).

3. As filosofias da existência

Na aproximação com Nietzsche foi possível observar que há, em Pascoaes, um expressivo desejo de compreender a realidade mediante o silêncio. Sua avaliação é a de que a existência é algo frágil. Neste sentido, a obra poético-filosófica de Pascoaes pode estar em perfeita consonância com certo «existencialismo». Mas, para isso, precisamos definir o que entendemos por existencialismo, uma vez que ele foi um movimento muito complexo, que cada filósofo procurou definir segundo a sua própria linha de pensamento — incluindo filósofos que, no limite, rejeitaram a etiqueta de «existencialistas», como é o caso de Heidegger.

Desde a gênese do pensamento filosófico ocidental que os filósofos buscaram tematizar a existência, principalmente a relação da existência com o pensamento. No «Prólogo» de *As filosofias da existência*, de Jean Wahl, o autor defende que este «pensar existencial» remonta a Platão²⁴⁷. Antes de o existencialismo entrar em voga na França da primeira metade do século XX, com Sartre, a sua base assenta, também, no pensamento de Søren Kierkegaard e Nietzsche²⁴⁸.

²⁴⁷ Convém notar que o autor prefere o termo «filosofia da existência» a «existencialismo», justamente para garantir o enquadramento de filósofos, como Heidegger e Sartre, no rol desta corrente que data do século XIX (cf. WAHL, 1962, p. 7).

²⁴⁸ Nas suas várias vertentes, há pelo menos duas questões centrais que os filósofos da existência abordaram. A primeira, na tomada do próprio homem como resultado; neste caso, como diz Jean Beaufret, «la philosophie a pour but essentiel d'exposer l'homme à lui-même, de telle sorte qu'il s'y reconnaisse authentiquement» (BEAUFRET, 2000, p. 11). A segunda, centraliza a própria existência (e não o homem), de maneira que a tomada do homem se constitua num «esforço para arrancar à obscuridade da sua condição humana, e tendo presente o aspeto vivo do seu *existir*» (JOLIVET, 1957, p. 9, grifo do autor). De maneira conjunta, as filosofias da existência muito contribuíram para o pensamento filosófico, especialmente pelas suas contribuições acerca da liberdade do indivíduo, da questão da existência ante a essência, da verdade e do papel do ser no mundo.

Ao pôr em contato o pensamento existencial de Kierkegaard com a obra de Pascoaes, de maneira a averiguar a presença do existencialismo no *corpus* pascoaesiano, não podemos deixar de sublinhar a importância, quase religiosa, da melancolia²⁴⁹. O indivíduo, em Kierkegaard, é fundamentalmente infeliz, define-se como aquele que experimenta o sofrimento. Sente a vida como algo atrofiado, como diz no *Journal*, «ma vie présente est comme une contrefaçon raboutie d’une édition originale de mon vrai moi» (KIERKEGAARD, 1963, p. 194)²⁵⁰. Neste ponto, Kierkegaard precede aquilo que Bachelard irá desenvolver em *L’intuition de l’instant*, na senda de Guyau, ou seja, a vivência do instante a partir da experimentação da dor — tema que já discutimos no

²⁴⁹ Há na filosofia da existência de Kierkegaard uma dimensão profundamente religiosa que o próprio filósofo recebeu do pai, a partir de uma rígida educação, e que marcará toda sua obra. Aliás, há um consenso nos intérpretes de Kierkegaard em não dissociar o filósofo da figura paterna. O próprio Kierkegaard deixou muitos escritos onde retrata sua relação com o pai, de quem herda sua melancolia e os valores cristãos. Em *Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor*, temos uma das mais emocionantes passagens sobre a formação de seu pensamento: «Estive, desde os meus verdes anos, sob a influência de uma imensa melancolia, cuja profundidade encontra a sua única expressão verdadeira na faculdade que me foi concedida com um igual imenso grau de a dissimular sob a aparência do bom humor e da alegria de viver; por mais longe que remontem as minhas lembranças, a minha única alegria foi a de que ninguém pôde descobrir como sentia infeliz; esta exacta correspondência (entre a minha melancolia e a minha virtuosidade em escondê-lo) mostra que estava destinado a viver para mim e para Deus. Criança, recebi uma educação cristã rigorosa e austera que foi, para perspectivas humanas, uma loucura. Desde a minha tenra infância, a minha confiança na vida quebrou-se pelas impressões a que sucumbira o próprio velho melancólico que mais tinha imposto [...]» (KIERKEGAARD, 2002, p. 82). Apesar de Kierkegaard ter experimentado em toda a vida a inquietação e a melancolia (a vida se lhe configurava como um martírio), nunca perdeu a fé, ou melhor, a paixão pela fé. Por isso, em 1843, publica *Temor e tremor*, sob o pseudônimo de Johannes de Silentio, uma obra que vai às profundezas da crença, como vemos no «Elogio de Abraão», pois «conhecer a tristeza é humano, humano ainda é partilhar do desgosto dos aflitos, mas crer é mais reconfortante do que contemplar o crente» (KIERKEGAARD, 1959, p. 39). Em todos os seus escritos, Kierkegaard buscou uma profunda reflexão de sua própria existência e de si próprio como indivíduo, desacreditando sobretudo na noção de *sistema*, como um todo, pois, para ele, inviabiliza a apreensão mesma do indivíduo – quanto a isto, vale conferir o artigo «Kierkegaard: indivíduo e sistema», de Paulo Tunhas, que analisa sete categorias (objectais, operatórias, modais, temporais, existenciais, comunicacionais e ontológicas) que formam uma «sistematicidade» do pensamento kierkegaardiano (cf. TUNHAS, 2014, pp. 142-143). Em seus *Diários*, nomeadamente em uma anotação de 1846, o filósofo compara um sistema a uma habitação, incompatível ao homem: «la plupart des faiseurs de systèmes sont comme un homme, qui construirait un immense château, mais n’habiterait qu’à côté dans une grange, ils ne vivent pas eux-mêmes dans cette immense bâtisse systématique» (KIERKEGAARD, 1963, p. 392). O nosso interesse por Kierkegaard foi sobretudo motivado pela concepção de indivíduo. É por esta via que o filósofo dará ênfase na ideia de subjetividade e interioridade, temas fulcrais de seu pensamento. No *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, sob o pseudônimo de Johannes Climacus, Kierkegaard distingue dois tipos de reflexão, a objetiva e a subjetiva. A reflexão objetiva «rend le sujei contingent et fait par là de l’existente quelque chose d’indifférent, d’éphémère» (KIERKEGAARD, 1949, p. 128), ou seja, aqui se corre o risco de se cair em um pensamento abstrato em que o próprio indivíduo não está em primeiro plano. Já a reflexão subjetiva tem seu mérito justamente por poder dar acesso à verdade essencial, pois «la subjectivité, l’intériorité, est donc la vérité» (*Idem*, p. 137).

²⁵⁰ *Papiers épars*, II A, 742.

capítulo anterior. Em «O mais infeliz», vemos que a noção de infelicidade é temporal, e aponta justamente para um instante (bachelardiano). Em *Ou-Ou: um fragmento de vida*, Kierkegaard afirma que «o infeliz está portanto ausente. Mas fica-se ausente, quando se está num tempo passado ou num tempo futuro» (KIERKEGAARD, 2013, p. 258), ou seja, o indivíduo infeliz não abdica do presente, logo, do instante.

É neste horizonte que podemos estabelecer uma correspondência entre Kierkegaard e Pascoaes, apoiando-nos no seguinte entendimento: para Kierkegaard, o «eu» é uma síntese «consciente de infinito e de finito» (KIERKEGAARD, 1961, p. 61). É este «eu finito» que sofre, mas que busca «suprimir» o sofrimento — podemos dizer que, neste ponto, Kierkegaard se fará eco na ideia de *superação* nietzschiana. Ao se ver miserável, Kierkegaard afirma que buscou em toda sua vida «suprimir esta melancolia cujo sofrimento não me deixou livre, por assim dizer, um único dia. Contudo, é preciso compreender [...] que triunfar é vencer no sentido do infinito, o que, no sentido do finito, significa sofrer» (KIERKEGAARD, 2002, p. 83). Logo, para Kierkegaard, a existência é, para o indivíduo, uma *fragilidade*. É pela tomada da existência enquanto fragilidade que o «eu» kierkegaardiano se fundamenta enquanto necessidade e possibilidade, como se vê em *O desespero humano*: «o eu é necessidade, porque é ele próprio, e possível, porque deve realizar-se» (KIERKEGAARD, 1961, p. 70).

Claro que esta questão exigiria, em Kierkegaard, um exame minucioso dos «estádios» propostos pelo filósofo dinamarquês, nomeadamente o estético, o ético e o religioso. No entanto, em nossa investigação sobre o silêncio em Pascoaes, é mais do nosso interesse apreender a «força» vital que há no pensamento kierkegaardiano para suprimir, ou enfrentar, o sofrimento, que é, decerto, a paixão. Isso acompanhamos no *Diário*, quando o filósofo diz que «la passion est en somme l'essentiel, c'est le vrai compteur des forces de l'homme» (KIERKEGAARD, 1963, p. 243). Se, no sentido mais íntimo do indivíduo, ele é uma «individualité malheureuse» (KIERKEGAARD, 1954, p. 30), é a própria paixão, na interioridade, que significa tanto o existente como a existência²⁵¹. Mesmo que a filosofia da existência de Kierkegaard resista à tentativa de definir o que é a existência,

²⁵¹ Ou, no entendimento de Stephen Evans, é a paixão que coloca a própria crença como parte da existência: «and since passion is the heart of existence, we can say that belief or faith is itself a part of my existence» (EVANS, 2006, p. 41).

a paixão, enquanto «força» primordial, é capaz de tornar a existência viva, pura *pulsação*. Como diz Kierkegaard em uma anotação de 1846 do *Journal*, «en vérité, je peux dire que ma force est dans ma fragilité et ma faiblesse» (KIERKEGAARD, 1954, p. 33).

O que queremos tomar de empréstimo na gênese da filosofia da existência, em Kierkegaard, é justamente este caráter da vida como um pulsar. Acreditamos que esta é uma questão nuclear em Teixeira de Pascoaes, especialmente nos personagens do Doido, que personifica a Morte para fazer da própria existência pulsação, e do Tolo, que devaneia na sua radical solidão não apenas para unir «sonho e existência» e fazer da existência um sonho acordado, mas também para se *comunicar* com a vida, à maneira de Kierkegaard.

4. Um pensamento interrogativo

Até aqui nossa abordagem tem sido a de justificar a presença de algumas noções da filosofia da existência em Pascoaes, o que nos permite aproximar a sua obra da corrente existencialista. Vimos que, pela dúvida, se firma na obra de Pascoaes uma tônica existencial que se apresenta como inquietação e cisma. Em *O Pobre Tolo*, podemos observar que a palavra «cisma» aparece na obra vinte vezes. A cisma tem uma dupla acepção: significa tanto uma «teima», ou seja, uma fixa perseguição por algo, como também «desconfiança», isto é, uma suspeita. Ao cismar e duvidar da existência, o Tolo busca justamente a sua *posse*, como vemos na seguinte oitava:

O tolo resignou-se, enfim. Perdeu
Aquelas quatro patas mitológicas
Do seu cavalo, morto na Mourama.
Nasceu, prendeu-se ao mundo, sujeitou-se
Às leis da vida. É ele, um pobre tolo,
Pobre criatura! Um animal
Que aparece no espaço; e, conquistando-o,
Entrou em plena posse da existência
(PASCOAES, 1970a, p. 296).

A todo o momento o Tolo está em constante indagação, porque há um «remorso» que o impele para as bordas da existência, o que faz do personagem um estrangeiro, e a própria vida algo de estranho, por isso «tens medo à vida e à morte, porque tu / vives estranho à vida; e morrerás / estranho à morte [...]» (*Idem*, p. 291). Estes versos poderão nos auxiliar a tomar a dúvida como uma abertura para o interrogar em Pascoaes.

É na obra *Cânticos*, publicada em 1925, que encontramos um longo poema intitulado «Diante de mim» e que, para nós, apresenta um pensar interrogativo. Todo o poema é constituído de interrogações, onde o sujeito lírico se interroga e ao mesmo tempo é interrogado. Ao sublinharmos esta interrogação recíproca como questão central do poema, poderemos agora examinar a presença de um *pensamento interrogativo*. A primeira estrofe, irregular com quinze versos, apresenta o eu lírico interrogante:

Eu serei eu no mundo? Existirá
Aquele estranho ser em que me vejo
Sonhando e delirando? E me arrebatava
Nas suas asas de anjo enlouquecido,
Sobre negros abismos que me causam
Fantástico terror?

Eu serei eu?
Este perfil tão triste que descrevo,
Entre velhinhas árvores, ao luar,
Acaso existirá? Não será mais
Que uma ilusão do sol e dos meus olhos
Por onde espreita alguém que eu desconheço
E tem na face a mágoa de quem vive
Na distância infinita, em pleno exílio,
A braços com o espectro da saudade?
(*Idem*, p. 201).

Nos seis primeiros versos o «eu interrogante» se dirige a si mesmo, no horizonte da interioridade, na tentativa de localizar o seu lugar no mundo. Nos versos seguintes vemos que o «lugar de fala» é o das bordas da existência, uma espécie de «exílio» — este tema que percorre muitas páginas do *corpus* pascoaesiano. O exilado, em Pascoaes, assume o papel de *estranho* no mundo porque está desfamiliarizado. Não há uma sólida identificação com a exterioridade. Este «eu estranho» emerge na segunda estrofe do poema:

Eu serei eu? Sou outra criatura.
Eu não nasci ainda; pairo ainda
Nas solidões do Limbo misterioso,
Pois outra criatura, em meu lugar,
Surgiu à luz do dia! Quem será
Que em meu nome divaga sobre a Terra?
Que estranho personagem conquistou
As formas do meu ser? E dos seus lábios
Emite a minha voz? E tem nos olhos
Este saudoso olhar, profunda lágrima
Banhando as ermas cousas que se animam

E tomam, na penumbra, estranho vulto?
(*Idem*, p. 201-202).

É certo que, para este sujeito interrogante, a própria interrogação só é possível mediante a dúvida e a desconfiança perante a existência. Postas as dúvidas e interrogações, o eu lírico sente o seu «desnascido», a aurora daquele que *ainda* não nasceu. A repetição por duas vezes da palavra «ainda» revela, decerto, a constituição do sujeito em processo. Ao passo que a interrogação revela a incerteza (de si e da própria existência), ela abre uma tensão entre interrogante e interrogado. Esta mesma tensão foi objeto de investigação da filósofa francesa Jeanne Delhomme, em *La pensée interrogative*, e que pode nos auxiliar em nossa interpretação. Delhomme entende que não é possível falar da existência, isto é, da realidade humana, sem um pensar interrogativo, pois «l'interrogation [...] fait exister le monde et l'homme en ce qu'elle les fait *se confronter l'un à l'autre* et dans la même arrachement, se révéler» (DELHOMME, 1992, p. 9, grifo nosso). A tese principal da primeira parte de *La pensée interrogative* é a de que a interrogação, enquanto promoção da existência²⁵², faz da própria realidade humana uma realidade interrogativa, «au sens où elle existe comme question des questions» (*Idem*, p. 31).

Para nós, o sujeito lírico do poema de Pascoaes corporiza aquilo que Delhomme classifica como «l'être interrogatif» (*Idem*, p. 39). Um ser interrogativo que se converte em interrogado e se vê vário e confuso, como acompanhamos na seguinte estrofe, que parece inspirada em *O Pobre Tolo*:

Não sei quem sou, nem o que sinto e sofro.
Quero-me ver e ouvir. Se me contemplo,
É como se encontrasse, em erma estrada,
Um ermo viandante
Que vem de longe e para longe vai...
Olha-me num silêncio indiferente
De quem nunca me viu nem me conhece
E continua, triste, o seu caminho
(PASCOAES, 1970a, p. 202).

²⁵² Para Delhomme, «l'interrogation est [...] promotion de l'existence du monde» (DELHOMME, 1992, p. 10).

O sujeito lírico é interrogante e ao mesmo tempo interrogado. Mas por quem? Pelo silêncio. Nos seguintes versos vemos como o silêncio se configura como interrogatividade, uma «estranha voz» que é a do silêncio:

Quem és tu? Quem és tu? Que estranha voz
A interrogar-me sempre? Não se cala!
Sou para mim como um segredo antigo,
Eu mesmo sou a treva universal,
Onde, ansioso e doido, me procuro!
(*Idem*, p. 203).

Nas obras anteriores a *Cânticos* podemos já observar, mesmo que de maneira preambular, a manifestação de uma interrogatividade, bem como a presença do silêncio interrogativo. Na primeira edição de *Sempre*, no poema «As minhas sombras», encontra-se já o mote interrogativo do poema aqui citado de *Cânticos*, quando o sujeito lírico afirma: «[...] não sei porque a este mundo vim!...» (PASCOAES, 1898a, p. 29) — verso que não aparecerá na edição final do poema. No aforístico «Pensamentos», de *Vida etérea*, Pascoaes lança a interrogação: «de que serve nascer?» (PASCOAES, 1998, p. 188). Em «Trevas», de *Para a luz*, vê-se o exame da existência: «a vida não é mais que este horrível momento / em que se chora e sofre, enquanto o doido vento / sem ternura, arrebatava os nossos frios ais» (*Idem*, p. 66). O indivíduo interrogante vê-se como incerteza, identifica-se com a incerteza da existência, e por isso, em *Elegias*, o eu lírico se coloca como um pregador de incertezas: «[...] Ao mundo vim / pregar a noite, a lágrima, a incerteza» (*Idem*, p. 233).

É pelo silêncio interrogativo que Pascoaes buscará uma caracterização do ser a partir de uma interrogação sempre renovável. No *corpus* pascoaesiano, diversos são os poemas que buscam uma caracterização de «ser», pelo que podemos enumerar algumas manifestações: o ser como nômade (*Terra proibida*, poema «As minhas horas»: «ser nômade! viver errante!»)²⁵³; o ser suspenso na existência (*Vida etérea*, poema «O meu semelhante»: «és a névoa infinita, a pura essência / que se evola do mar sensível da existência...»)²⁵⁴; ser caracterizado pela ausência, ou pela falta (*Elegias*, poema «A minha

²⁵³ PASCOAES, 1997, p. 291.

²⁵⁴ PASCOAES, 1998, p. 175.

dor»: «ah, nós somos ainda o que perdemos...») ²⁵⁵; a nadificação do ser (*Elegias*, poema «Elegia da solidão»: «sou nada, e quero ser!») ²⁵⁶; o ser abismático, isto é, que se identifica com o abismo (no mesmo «Elegia da solidão» vemos os versos: «olho meu próprio ser, como quem olha / o fundo dum abismo / com demónios pairando, em negros voos aflitos» ²⁵⁷, mas também em *Para a luz*, «todo o meu ser que é sombra, escuridão, penumbra, abismo, confusão, caos tempestuoso...») ²⁵⁸; o ser constituído por uma fragilidade (*Vida etérea*, poema «Eternidade»: «eu que sou frágil, transitório e vão [...]» ²⁵⁹; mas também o poema «O poeta»: «[...] e alcança a vida eterna / em mística ascensão / tudo o que, em mim, é dor, fragilidade e treva») ²⁶⁰.

Se a poesia de Pascoaes tenta definir uma ideia de Ser, assim o faz através de uma «suspensão» que já é um estado de silêncio. Em *Terra proibida*, no poema «Canção molhada», o sujeito lírico se vê como um «morto sem sepultura» (PASCOAES, 1997, p. 248). A tematização do Ser que há na poesia de Pascoaes está sempre situada neste estado de suspensão. Mas esta caracterização invariavelmente se traduz em *procura*. O Poeta quer desvelar o mistério que há no Ser, e o faz pelo silêncio — talvez aqui uma influência de Leonardo Coimbra, que viu a «alegria» de desvendar o mistério: «Penetrar o mistério, que sublime alegria!» (COIMBRA, 1956, p. 48).

Uma procura pelo Ser que vê no *Absurdo* algo incontornável. Buscar o Ser é sempre deparar-se com o «homem absurdo», tal como vislumbrou Albert Camus ao questionar o sentido da vida, justamente neste estado de suspensão que há na poesia de Pascoaes. Questionar, mas também duvidar. Em Pascoaes, como também em Albert Camus, há uma procura por um «elo» que faça superar sua condição de estrangeiro na existência, mas encontra apenas o «divórcio» da vida. É o que Camus, em *Le mythe de Sisyphe*, entenderá por «absurdidade» (*l'absurdité*), pois, segundo o autor, o divórcio entre «l'homme et sa

²⁵⁵ *Idem*, p. 234.

²⁵⁶ *Idem*, p. 261.

²⁵⁷ *Idem*, p. 264.

²⁵⁸ *Idem*, p. 45.

²⁵⁹ *Idem*, p. 204.

²⁶⁰ *Idem*, p. 209.

vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité» (CAMUS, 1957, p. 18)²⁶¹.

Parece-nos que a poesia de Pascoaes sempre comportou este «homem absurdo» camusiano, alternando entre a felicidade e o absurdo, tentando superar o bacilo da existência. É o que está expresso em quase todos os poemas da obra póstuma *Últimos versos*, de Pascoaes. Nestes «últimos versos», Pascoaes mantém a «originalidade»²⁶² que constitui seu expressar. Na seguinte estrofe do poema «Loucura» encontramos o pensamento do autor acerca do Ser, que carrega em si o silêncio originário, mas também o Verbo:

Deus e Satã, o mesmo Ser
Com duas faces,
A branca e a negra,
A do verbo encarnado
E a do silêncio
Anterior ao verbo
Mas grávido de toda
A etérea música
(PASCOAES, 1953, p. 27).

Eis o que constitui o «Homem Universal» pascoaesiano. Se Pascoaes encontra esta «síntese» no Ser, é porque o próprio silêncio é abertura para a síntese, como também para o encontro e para as resoluções de qualquer «tensão» entre os opostos. Em *Últimos versos*, os títulos dos poemas já inscrevem esta síntese, a partir da conjunção aditiva «e»: «Pobres e ricos», «Ontem e hoje», «Vento e chuva», «Antes e depois», «Hilário e nobre,

²⁶¹ Quanto à ideia de *Absurdo*, Pascoaes e Camus mantêm uma estreita aproximação. Ambos partilham um pensamento, experiência e criação do Absurdo. Cada um, à sua maneira, aponta o absurdo da condição humana, mas também o «porque» e o «para quê» que o «homem absurdo» lança diante da sua própria existência (absurda) — por isso, em *Para a luz*, de Pascoaes, haver uma presença de Camus em quase todos os poemas, pois o sujeito poético, sempre revoltado, vislumbra a miséria da existência, mas, à maneira de Camus, tenta dar alguma forma ao seu destino. Se Camus apela para que nós imaginemos «Sísifo feliz», é para assim encontrarmos alguma «clareza» na corda da familiaridade que nos liga à existência.

²⁶² Quanto à obra *Últimos versos*, João Gaspar Simões afirma que, nela, a Filosofia se sobrepõe à Poesia, onde o Poeta está «a atraiçoar a poesia com a razão, com o discurso, com a Inteligência» (SIMÕES, 1953, p. 1). Falamos em «originalidade», aqui, apenas como tentativa de se distanciar da leitura de João Gaspar Simões, que vê na obra mais propriamente uma «excentricidade» que uma «originalidade», dentro do *corpus* pascoaesiano. Com isto, entendemos que *Últimos versos* funciona como um espaço de confluência das linhas de pensamento do autor, e não propriamente uma obra de «locubrações pseudo-filosóficas» (*Idem*, p. 10).

«O longe e o perto». No poema «Convivência», convive no homem os opostos, o próximo e o distante:

No próximo reside
O tremendo conflito
Da convivência.
Estalam ruídos agressivos,
Brilham gestos em lâminas de faca,
Rebentam bombas!
[...]
Mas, na distância,
Ressoa a música dos astros,
Para os herdeiros de Platão,
Esses poetas
Ou esses místicos...
Sem misticismo a nossa vida
É apenas existência,
Objecto e não sujeito
(PASCOAES, 1953, p. 46).

Em «O longe e o perto», é o próprio poeta, Teixeira de Pascoaes, que se vê como síntese, principalmente síntese de seus próprios personagens:

O perto é vivo, o longe é morto.
A morte é na distância,
Em nós, a vida.
A vida é o tempo que voa,
A morte é a eternidade,
Negra e parada, nesse
Distanciamento
[...]
E quem sou eu?
O doido e a morte, a *Esfinge*,
A *luz da Lua*
E o pobre tolo,
Na tua ponte, ó São Gonçalo
(*Idem*, p. 48, grifos do autor).

Esta «síntese», pela qual o Poeta apreende o Ser, só é possível mediante o silêncio, pois é este que permite «a intimidade mais perfeita» (*Idem*, p. 79) entre os opostos. Se o silêncio está presente em seus «últimos versos», é para que o poema possa guardar o Ser. Pois é pela poesia e pelo silêncio que Pascoaes chega ao Ser, formando, assim, o seu pensamento interrogativo.

Se voltarmos-nos à *Sempre*, na terceira edição publicada em 1915, podemos encontrar no poema «As minhas sombras» alguns versos sobre o silêncio interrogativo, que não figurarão nas outras edições. Constituem, portanto, uma circularidade que vai do interior para o exterior e ao interior retorna: «e um silêncio de morte / em meu sêr, interroga as coisas» (PASCOAES, 1915, p. 140). Quando no poema «Diante de mim», aqui analisado, o silêncio interroga o sujeito interrogante, mas sob a forma de «estranha voz», trata-se de um silêncio que faz da própria interrogação algo também inaudível. Pascoaes antecipa essa questão no poema «As minhas horas», de *Terra proibida*: «[...] quando vejo crescer, crescer, diante de tudo / essa interrogação a que ninguém responde» (PASCOAES, 1997, p. 292). Em *Para a luz e Vida etérea*, Pascoaes associará esta interrogatividade ao ofício de todos os poetas, pois cabe-lhes elaborar o pensamento interrogativo. À maneira de Pascoaes, os versos, neste e naquele livro, são quase idênticos. Veja-se o poema «Dor», de *Para a luz*, «poeta, interrogai as lágrimas de tudo... / o vento, a pedra, o ar, as nuvens e o oceano» (PASCOAES, 1998, p. 69), e o poema «Pensamentos», de *Vida etérea*, «poetas, interrogai as almas da Natura / o vento, a pedra, a névoa, as ondas do Oceano» (*Idem*, p. 190).

Esta circularidade do silêncio interrogativo tem grande importância na obra de Pascoaes. A partir dos últimos versos do poema «Diante de mim», podemos acompanhar uma situação temporal (o próprio pensamento interrogativo não pode estar dissociado da temporalidade): «sou existência viva a que se abraçam / ó tempo, as tuas ondas com furor!» (PASCOAES, 1970a, p. 207). Jeanne Delhomme, que tomou a interrogação a partir de um horizonte de temporalidade, parece corroborar esta ligação: «exister c'est temporaliser, c'est-à-dire présenter et oublier; exister c'est interroger par la mémoire» (DELHOMME, 1992, p. 15), isto é, só interrogamos porque existimos temporalmente, e também espacialmente.

A partir do poema «Diante de mim» podemos afirmar que o silêncio, além de ser um caminho para um pensamento interrogativo, faz da própria realidade (interrogativa) uma «réalité du silence» (DELHOMME, 1992, p. 42). Deste modo, é a realidade do silêncio, em Pascoaes, que condensa e dá consistência ao seu interrogar. Quando Pascoaes interroga, sua finalidade é o silêncio, ou seja, o silêncio é condição necessária para sua

interrogatividade. De maneira muito análoga Alphonse de Waelhens, em *Existence et signification*, assim interpretou o pensamento interrogativo de Jeanne Delhomme, ao afirmar que o silêncio se constitui como a própria natureza do interrogar: «l'interrogation ne s'arrête jamais, *et sa nature ultime est silence*, puisque l'expérience humaine est grevée d'absences qu'elle cherche toujours à combler» (WAELEHENS, 1967, p. 216, grifo nosso).

A partir da análise do poema «Diante de mim», de *Cânticos*, argumentamos que o contato que Pascoaes estabelece com o silêncio funciona como abertura para um interrogar da existência e que consiste na apreensão da mesma, aliada a um sentimento de «desnascer», que está diretamente ligado a um fundamento da Origem. O silêncio se manifesta, portanto, em sua dimensão ontológica. Seria esta *vontade* de querer viver a procura de sentido, em Pascoaes?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa investigação nos permitiu acompanhar as diversas modulações do silêncio na obra literária de Teixeira de Pascoaes. Também por ser a presença e expressão do silêncio uma temática, desde logo ao nível filosófico-literário, tão ampla e plurissignificativa, optamos por chamar «considerações finais» a estas últimas páginas, por acreditarmos nisso mesmo, bem como no desejo de possibilitar novas pesquisas de investigação na obra poético-filosófica de Teixeira de Pascoaes, um mar de silêncios outros a desbravar.

Em Teixeira de Pascoaes, o silêncio é responsável por um desdobramento de significados que inscrevem a sua presença em todos os elementos narrativos. Possibilita uma experiência estética, manifesta-se no espaço, preenchendo tanto o espaço físico quanto o imaginado. Mas também se temporaliza, ondulando na existência, revelando suas notas musicais. O tema do silêncio permite ao autor do *Marão*, como vimos, incorporar uma série de sub-temas que dão corpo ao seu pensamento poético-filosófico. Não tratamos, em nenhum momento, o poeta como um «filósofo», mas sobretudo um pensador que encontrou no silêncio talvez o seu maior interlocutor. Desde a sua obra de estreia, *Sempre*, Pascoaes deixou circunscrita a sua preocupação com o tema do silêncio. Imagina-o em múltiplas funções. Conversou com o silêncio, como também o ouviu, ou melhor, ouviu o seu canto e a sua misteriosa voz. Diante do «mistério», buscou igualmente desvendar o segredo do mundo, da vida, do próprio Ser. Poeta hábil à escuta do silêncio, viu-o afinal.

Nossa tarefa foi sobretudo a de acompanhar estas múltiplas manifestações do silêncio na obra de Pascoaes. Por um lado, o silêncio está expresso de maneira evidente, no âmbito textual, pela sua elipse. Na maioria dos seus poemas, nos inúmeros livros de poesia publicados pelo autor, é frequente o recurso das reticências, da «Aposiopese» (o corte, a pausa, o intervalo). Tal nos permitiu identificá-lo com o calar, o ficar calado: o silêncio é desde logo *tacere* – as constantes supressões dos versos na primeira edição de uma obra publicada, quando comparadas às edições finais, além de servirem de interesse crítico-genético, também nos chamaram a atenção, pois também são formas do silêncio (não-

dito). Por outro lado, enquanto sinônimo de inefável, isto é, que não consegue cabalmente ser dito, o silêncio mantém uma unidade indelével em toda a obra poético-filosófica do autor. Esta unidade revela a importância do silêncio enquanto *silere*, ou seja, enquanto estado de silêncio, que diz respeito tanto ao silêncio interior quanto exterior.

Como consequência destes dois caminhos percorridos, acreditamos que o tema analisado *é fundamental para criação poética pascoaesiana*. Tratamos, portanto, de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, que desde cedo se identificou como Teixeira de Pascoaes, poeta e pensador que encontrou no silêncio o seu principal interlocutor, e que nunca abandonou o tema. Podemos ainda concluir que o resultado das diversas manifestações do silêncio possibilita sobretudo uma «Filosofia do Silêncio», e não unicamente uma filosofia *sobre* o silêncio, ou um filosofar *com* o silêncio. Estamos convictos de que, nessa Filosofia do Silêncio, ele se estrutura como um pensamento poético e filosófico. Isso permitiu estabelecer afinidades com o pensamento de outros autores ao longo de nosso trabalho, como o de Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Nietzsche, Kierkegaard e Heidegger. Uma filosofia do silêncio no autor amarantino levou-nos tem necessariamente a propor diálogos, encontros... pelas infinitas possibilidades de abertura para aproximações. Nossa investigação acerca do silêncio nos possibilitou concluir que o que está em causa na obra de Pascoaes é a junção de opostos (e não o oposto) entre sonho/realidade, vida/morte, *silere/tacere*. O silêncio, o não-dito e o que não pode ser dito, equaciona estas tensões.

O silêncio resulta, em Pascoaes, numa forma de «expressão» de seu pensamento poético-filosófico. Na sua obra literária, o silêncio transita harmoniosamente *entre o poético e o filosófico*, sem reservas, por isso, ao longo do nosso trabalho, optamos por uma abordagem inter/transdisciplinar, sem privilegiar as fronteiras rígidas entre um conhecimento ou outro, para que assim assegurássemos o diálogo entre campos tidos por distintos, e até opostos.

Força criadora, o silêncio, ouvido e partilhado pelo nosso autor, permite uma atividade de imaginação criadora, inegável na projeção literária e na projeção filosófica. Uma imaginação que põe em causa a relação do «Eu» com a sua própria realidade. De maneira análoga ao distanciamento do «Eu», está expresso na obra de Pascoaes um

afastamento perante a realidade. Foi-nos imprescindível destacar este olhar distanciado, pois, pela via do silêncio, demonstramos que não há fuga à realidade, mas tentativa de adesão, de encontro. Em Pascoaes, o silêncio é sempre possibilidade de encontro e de aproximação (de duplos e binômios), permitindo a apreensão de um sentido dialético de realidade. O silêncio exprime uma *exigência de intimidade* entre o interior e o exterior, é uma chave para a resolução da tensão entre este interior e exterior.

Por se tratar de uma temática e um problema universalizáveis, o silêncio é sobretudo uma forma de linguagem carregada de significados. Em Pascoaes, a relação estabelecida com a linguagem é fundamental para o próprio *acontecer* da obra literária. A obra literária só acontece porque há silêncio. O silêncio dá suporte à sua escrita. Uma Filosofia do Silêncio em Pascoaes pode assim destacar uma reivindicação do próprio silêncio face à escrita e à obra literária. Tanto o silêncio guarda a escrita como a escrita se faz morada do silêncio. Com efeito, a obra literária, mas também o pensamento, *nasce* do silêncio. A obra literária de Pascoaes não acontece sem esse silêncio primordial que é desde logo o espanto. Na primeira edição de *Vida etérea*, de 1906, Pascoaes reflete, no poema «Os cavadores», sobre o silêncio da própria página em branco, que é abissal: «E quando, no silêncio vago e imenso / sobre o branco papel medito e penso / extático, embebido em mystica harmonia / minha penna allumia!» (PASCOAES, 1906, p. 134). Pascoaes trabalha o silêncio, tal como um cavador, que precisa explorar o caos da página em branco. A metáfora que Pascoaes utiliza neste poema parece exata para a sua atividade em extrair do silêncio caótico a *sua palavra*, que levará até ao fim, «trabalhae, trabalhae / assim como eu escrevo, oh meus irmãos, cavae!» (*Idem*, p. 133).

É precisamente no momento em que a escrita pascoaesiana se converte em *escrita consciente sobre o silêncio* que o tema do silêncio se torna questão central em sua obra. Enquanto uma forma de linguagem, o próprio silêncio se transforma em personagem-base na obra. Isto se dá porque o silêncio faz parte da realidade literária, ou melhor, da sua raiz e totalidade. Deste modo, podemos ler o silêncio como um elemento indispensável à própria consciência literária que define o Autor.

Se no decurso de nosso trabalho optamos pelo diálogo com outros pensamentos, é porque julgamos que o próprio silêncio nas palavras de Pascoaes nos legitimou percorrer

este(s) labiríntico(s) caminho(s). Buscamos em todo o trajeto até aqui preencher estes muitos silêncios que Pascoaes deixou em sua obra literária, tentando também ora completar ora explicitar os silêncios deixados pelo Poeta nas diversas reticências encontradas em cada verso. Acreditamos, com isso, que a investigação não se pode *concluir*, permitindo o silêncio deixar caminhos em aberto para novas pesquisas. Neste sentido, se demos continuidade a pesquisas já iniciadas por tantos outros, sobretudo em Portugal, mas também no Brasil (e não só), cremos que este trabalho pode inspirar e promover novas ou distintas pesquisas naquilo que chamamos de intersecção poético-filosófica, pois a própria linguagem deixa estes caminhos em aberto.

Nossa investigação buscou sobretudo demonstrar a viabilidade de ler Pascoaes como um poeta-pensador do silêncio. Talvez ele tenha sido o que mais intimamente dialogou com o silêncio no âmbito do pensamento filosófico português do século XX. Mas há certamente mais poetas-pensadores. Compreendeu o Poeta que o silêncio requer sempre um *apelo à intimidade*. No poema «As almas», de *Vida etérea*, podemos observar «poetas do silêncio» a passar, como aparições, diante do sujeito lírico: «Vejo passar, na infinda solidão / vultos de almas, figuras da emoção / os poetas do silêncio que não cantam / os doidos que, de súbito, se espantam» (PASCOAES, 1998, p. 182). O próprio verso «os poetas do silêncio que não cantam» se encontra, desde já, em outro poema, «Os condenados», de 1921 e aqui interpretado, o que demonstra não apenas o frequente procedimento de Teixeira de Pascoaes de reaproveitamento de versos na íntegra em outros poemas, como uma colagem, como também o interesse em «estilhaçar» o silêncio, para que, na repetição, sobressaia o «vestígio» (cf. PASCOAES, 1970b, p. 196). Talvez já aí Pascoaes, em sua imaginação criadora, se coloque também como um poeta do silêncio, uma vez que o próprio poeta levou às últimas consequências uma confluência de sua vida com a sua obra. Enquanto poeta do silêncio, que sempre foi, fez do próprio silêncio uma força radical, onde tudo o que escreveu ganhou raiz. Como se lê neste excerto de *Verbo escuro*: «Só escrevo às horas mortas, quando o grande silêncio nasce do último ruído que se estingue» (PASCOAES, 1923, p. 98).

ÍNDICE REMISSIVO

- Abismo, 32, 33, 34, 55, 87, 131, 137, 138, 148, 153, 165, 187, 190, 191, 199, 214
Abismo originário, 33
Mise en abyme, 32, 33
Absurdo, 61, 66, 88, 129, 214, 215
Aposiópese, 171, 173, 219
As horas, 10, 11, 74, 96, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 155, 156, 177, 178, 190, 199, 213, 217, 222
Atenção estética, 48, 55
Audibilidade do silêncio, 185
Budismo, 151, 153, 236, 242
Caos, 32, 34
Cisma(r), 126, 182, 210
Coincidentia oppositorum, 26, 166
Contemplação, 33, 34, 35, 90, 91, 92, 97, 104, 107, 134, 136, 137, 140, 153, 157
Dasein, 76, 85, 119, 120
Descontinuidade, 125, 126, 140, 147
Desespero, 129, 166, 209, 244
Desfamiliaridade, 205
Devaneio
Devaneio aéreo, 149, 156
Devaneio poético, 26, 82, 111, 127, 133, 147, 156, 157, 162, 164, 176
Diegese, 30, 57, 80, 82
Distanciamento, 18, 65, 66, 67, 93, 117, 118, 166, 193, 220
Duplo, 65, 69, 70-72, 74, 75, 77-79, 82-84, 92-94, 102, 109, 112, 113, 128
Duvidar, 179, 197, 206, 210
Ecocrítica, 27, 114
Ekphrasis, 108, 109, 110, 116
Elipse, 171, 197, 219
Enargeia, 110, 111
Esboço, 18, 28, 112, 136, 169, 180, 187, 192, 193, 194, 197, 200, 201
Escuta, 23, 28, 36, 50, 127, 164, 165, 169, 170, 174, 177, 178, 189, 219, 253
Escuta do silêncio, 50, 170, 174, 177, 178, 219
Esgotamento, 201, 202, 203, 204, 205, 206
Espaço, 17, 20, 21, 25, 26, 27, 32, 34, 36, 38, 43, 46, 50, 72, 73, 74, 85, 87, 94, 97, 98, 99, 100-108, 112, 116, 117, 119, 121-123, 131, 138, 144, 156, 159, 163, 164, 166, 167, 172-174, 175, 197, 201, 203, 210, 219
Espaço físico, 105, 107, 219
Espaço poético, 117
Espacialização do mundo, 118
Estado de silêncio, 92, 93, 170, 220
Estranhamento, 18, 41, 44, 54, 66, 67, 87, 117
Existência
Bacilo da existência, 28, 197, 200, 201
Bordas da existência, 204, 210, 211
Capturar a existência, 28, 180, 205, 206
Cismar e duvidar da existência, 210
Existência frágil, 205, 207
Existencialismo, 207, 208
Filosofia(s) da existência, 207-210
Experiência, 26, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 56, 69, 84, 85, 98, 105, 122, 128, 133, 134, 145, 146, 150, 155, 167, 169, 177, 219, 249
Experiência estética, 44, 45, 48, 49, 56, 219, 249
Experiência sensorial, 37, 42
Êxtase, 150, 151, 155, 156, 157
Familiaridade, 18, 205, 206
Filosofia da Natureza, 94, 100, 106, 109, 116, 122
Filosofia e Literatura, 17, 24, 66
Harmonia, 22, 28, 61, 88, 159, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 174, 176, 177, 221
Harmonia do silêncio, 169
Hora do supremo silêncio, 191, 195
Imagem(ens) do silêncio, 69, 107
Imaginação, 73, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 98, 110, 112, 113, 116, 133, 134, 135, 138, 148, 150, 151, 162, 170, 220, 222, 234, 254
Imaginação aérea, 150, 151
Imaginação poética, 110, 112

Interrogar, 28, 35, 63, 68, 95, 107, 138, 168, 179, 189, 197, 210, 213, 217, 218
 Interrogatividade, 213, 217, 218
 Intimidade, 25, 27, 43, 65, 74, 82, 85, 86, 87, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 116, 118, 119, 121, 125, 126, 131, 132, 135, 138, 141, 143, 193, 221, 222
 Intuição, 6, 17, 94, 123, 124, 250, 252
 Lágrima, 40, 51, 106, 135, 136, 137, 151, 154, 166, 207, 211, 213
 Linguagem, 18, 19, 20, 22, 25, 27, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 56, 58, 59, 61, 62, 64, 66, 67, 77, 79, 80, 82, 94, 102, 108, 116, 120, 123, 164, 165, 170, 171, 172, 174, 221, 222, 239, 240, 241, 248
Logos, 19, 58, 255
 Manifestação(ões) do silêncio, 20, 31, 56, 58, 86, 190, 194, 219, 220
 Marão, 22, 24, 49, 50, 65, 107, 115, 116, 117, 119, 121, 134, 136, 139, 147, 219
Mare magnum do Silêncio, 69
 Mistério, 41, 54, 83, 131, 132, 159, 168, 198
 Mito, 31, 35, 254
 Momento presente, 144, 145, 155
 Morte, 17, 25, 26, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 117, 159, 163, 167, 169, 174, 210, 228, 238
 Mundo, 15, 18, 27-29, 31-33, 35, 37-43, 48, 49, 51, 55, 58, 59, 62, 76-78, 84, 85, 87, 88-91, 93, 95-98, 104-106, 113-122, 127, 131, 132, 137, 139, 145-147, 150, 153-156, 158, 159, 162, 165-167, 169, 172, 173, 177, 179, 185, 186, 187, 190-193, 194, 200, 202, 205-207, 210, 211, 213, 229, 233, 238, 241-243, 246, 252, 254
 Mundo circundante, 119
 Mundo inteligível, 90, 91, 185, 186
 Mundo interior, 38, 40, 43, 48, 117
 Mundo sensível, 90, 91, 165, 179, 185, 186
 Mundos possíveis, 84, 187
 Ser-no-mundo, 76, 119, 129, 207
 Música, 23, 28, 81, 157, 164, 165, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 181, 196
 Natureza, 15, 24, 31, 34, 35, 87, 93, 97, 99, 106, 108, 109, 114, 119, 122, 124, 133, 147, 178, 186, 218, 233
 Onírico, 26, 81, 82, 85, 86, 118, 122, 173, 238
 Onirologia, 81
 Ontologia, 29, 75, 76, 104, 105, 172, 250
 Origem, 23, 24, 31, 32, 34, 46, 58, 69, 72, 87, 94, 104, 109, 139, 140, 149, 150, 158, 229, 236, 237, 254
 Paisagem, 24, 27, 50, 88, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 107, 109, 112, 116, 117
 Pensamento interrogativo, 201, 217, 218
 Pensamento poético-filosófico, 22, 25, 29, 50, 110, 128, 219, 220
 Percepção do som e do silêncio, 127
 Percepção, 27, 36, 37, 40, 41, 42, 48, 49, 54, 55, 87, 95, 170, 247
 Pintura, 37, 62, 107, 108, 109, 116, 194, 244, 245, 251
 Poesia do silêncio, 121
 Poeta do silêncio, 29, 195, 196, 222
 Poética do instante, 126, 127, 145
 Princípio, 23, 34, 87, 149, 229
 Profundidade, 33, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 147, 148, 157, 198, 208
 Ritmanálise, 28, 157, 160, 161, 162, 164, 239
 Ritmo, 17, 93, 97, 128, 140, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 238
 Segredo, 33, 34, 35, 40, 41, 54, 71, 75, 99, 118, 138, 196, 198, 213, 219, 239
 Sentir o silêncio, 93
 Ser, 17, 26, 27, 29, 33, 44, 53, 58, 77, 78, 89, 105, 119-121, 147, 152, 158, 159, 163, 164, 207, 214, 239, 250
 Caracterização do ser, 213, 214
 Ser como síntese, 29, 34, 209, 215, 216
 Ser e Harmonia, p. 164, 167
 Ser interrogativo, 212
 Suspensão do Ser, 126, 128, 214
 Silêncio
 Ação do silêncio, 26, 50, 57, 59, 64, 77, 84
 Experiência estética do silêncio, 44, 45, 48, 49
 Linguagem do silêncio, 36, 38, 39, 40, 42, 45, 56, 77, 174
 Sentido do silêncio, 38

- Silêncio como criação, 59, 72, 84, 85
 Silêncio como expressão, 58
 Silêncio como inspiração do poeta, 41
 Silêncio da Morte, 74
 Silêncio da Natureza, 88
 Silêncio do esquecimento, 59
 Silêncio do sujeito, 25, 30
 Silêncio do tempo, 122, 157
 Silêncio enquanto grande acontecimento, 179, 190, 196
 Silêncio exterior, 31, 48, 50, 51, 170
 Silêncio genesíaco, 77
 Silêncio interior, 31, 43, 94, 175, 220
 Silêncio interrogativo, 213, 217
 Silêncio montanhês, 181, 189
 Silêncio na linguagem, 36
 Silêncio na obra literária, 219
 Silêncio noturno, 198
 Silêncio originário, 33
 Silêncio-dor, 20-60
 Silêncio e intimidade, 102, 216, 221, 22
 Silêncio do mundo, 28, 51, 117, 122
 Silêncio da música, música do silêncio, 157, 172, 176, 196
 Silêncio do espaço, 17, 172
Silere, 170, 171, 174, 175, 220
Tacere, 171, 174, 175, 219, 220
 Vir a ser do sujeito no silêncio, 49
 Via rítmica do silêncio, 169
 Voz do silêncio, 34, 41, 42, 51, 54, 56, 169, 195
 Solidão, 46, 50, 53, 65, 71, 76, 93, 97, 99, 101, 102, 105, 106, 107, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 155, 157, 159, 181, 183, 189, 195, 196, 200, 204, 210, 214, 222
 Sonho, 26, 41, 59, 60, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 111, 112, 113, 133, 136, 137, 138, 155, 156, 164, 173, 176, 177, 185, 187, 188, 191, 192, 193, 194, 201, 210, 220
 Sonho acordado, 80, 81, 82, 84, 112, 113, 133, 188, 210
 Sublime, 45, 46, 47, 66, 71, 147
 Tempo
 Duração, 27, 123, 124, 125, 127, 130, 140, 143, 144, 148, 157, 192
 Tempo como instante, 130, 133, 140, 143, 144
 Tempo do silêncio, 122, 157
 Instante poético, 122, 133, 145, 146, 167, 168
 Testemunho, 10, 36, 59, 60, 206, 253
 Topoanálise, 27, 102, 103, 104, 105, 119, 121, 130
 Vácuo, 34, 127

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Almeida, Bernardo Pinto de, 109
Alves, Ida, 24
Andler, Charles, 181, 196
Andresen, Sophia de Mello Breyner, 128, 139
António Braz Teixeira, 15, 21
Araujo, Rodrigo, 40, 60, 76, 120, 154
Ariès, Philippe, 62-64
Aristóteles, 35, 44, 89, 107, 123
Artaud, Antonin, 129, 130
Artemidoro de Éfeso, 81
Aucouturier, Michel, 67
Auroux, Silvain, 35
Bachelard, Gaston, 21, 22, 25-28, 81, 82, 85, 102-105, 116, 117, 119, 122, 123, 125-129, 133, 135-138, 141, 144, 146-148, 157, 160-162, 164, 168, 220
Baptista, Pedro, 162
Barbaras, Renaud, 37
Barthes, Roland, 170
Bataille, Georges, 42
Becker, Ernest, 62
Beethoven, Ludwig van, 177, 178
Behar, Lisa Block, 32, 36
Bergson, Henri, 27, 123-125, 144
Bezerra, Cicero Cunha, 90, 91
Binswanger, Ludwig, 26, 85
Blanc, Mafalda Faria, 154
Blanchot, Maurice, 30, 43
Borges, Paulo, 22-24, 34, 87, 135, 140, 149, 153
Boss, Medard, 85
Botelho, Afonso, 17
Brun, Jean, 19
Burke, Edmund, 45-47, 66
Calafate, Pedro, 15
Candido, Antonio, 19, 176
Carvalho, Adalberto Dias de, 117, 134
Carvalho, Joaquim de, 29
Casanova, Marco Antonio, 119, 120, 202
Cesariny, Mário, 140
Chauí, Marilena, 40, 43
Cicerón, 52
Cidade, Hernâni, 79
Cioran, Emil, 200
Coelho, Jacinto do Prado, 22, 56, 87, 175
Coimbra, Leonardo, 15, 23, 49, 157, 158, 159, 160, 167, 214
Collot, Michel, 98
Cortesão, Jaime, 15, 79
Coutinho, Jorge, 21, 24, 29, 117
Cunha, Fausto, 86
Cunha, Paulo Ferreira da, 21
Cunha, Rodrigo Sobral, 162
Dastur, Françoise, 95
Daudet, Léon, 26, 80, 81, 82, 133, 134
Deleuze, Gilles, 104, 123, 202
Delhomme, Jeanne, 212, 217, 218
Derrida, Jacques, 18
Dionísio, Sant'Anna, 160
Duarte, Joaquim Cardozo, 149
Eagleton, Terry, 47
Ferreira, Vergílio, 23, 77, 97
Fink, Eugen, 182, 192, 196
Foucault, Michel, 85, 202
Fraisse, Paul, 164
Franco, António Cândido, 17, 22, 25, 27, 50, 97, 110
Genette, Gérard, 25, 30, 31, 36, 44, 48, 55
Guattari, Félix, 104
Guimarães, Fernando, 17, 134
Guyau, Jean-Marie, 128-130, 168, 208
Haar, Michel, 77
Hadot, Pierre, 92, 99
Havelock, Eric, 52
Heidegger, Martin, 22, 24, 28, 44, 57, 58, 75, 76, 78, 119-121, 123, 202, 204, 205
Heráclito, 19, 58, 72, 99, 165, 192
Humphreys, Christmas, 152, 154
Jankélévitch, Vladimir, 57, 59, 63, 64, 68, 132, 157
Jaspers, Karl, 145, 180, 184, 188, 192
Kahn, Charles H., 19, 165
Kant, Immanuel, 45, 123
Kierkegaard, Søren, 12-14, 207-210, 220
Kübler-Ross, Elisabeth, 61, 62
Le Breton, David, 19, 39, 42, 170
Legrand, Gérard, 19

Lessing, Gotthold Efraín, 108, 110
 Lispector, Clarice, 23, 112, 113
 Lourenço, Eduardo, 23, 26, 54, 55
 Löwith, Karl, 183
 Machado, Roberto, 181, 196, 199
 Maderuelo, Javier, 101
 Magalhães, António Dias de, 21
 Malato, Maria Luísa, 24, 134, 140, 141
 Mansuy, Michel, 147-150
 Marin, Louis, 109
 Marinho, José, 17, 24, 55, 106, 158, 159
 Martin, Jacques, 32, 152
 Marton, Scarlett, 142
 Maul, Carlos, 139
 Merleau-Ponty, Maurice, 12-14, 22, 25,
 36-38, 40, 42-44, 48, 94, 95, 101, 172,
 220
 Midal, Fabrice, 152
 Moisés, Massaud, 57, 171
 Natário, Maria Celeste, 17, 22, 24, 134,
 158, 229
 Nietzsche, Friedrich, 12-14, 22, 28, 37, 45,
 141, 142, 179-190, 192, 195-197, 199,
 200-202, 206, 207, 220,
 Nunes, Benedito, 21, 23, 95, 113, 254
 Orlandi, Eni, 32, 36
 Ovídio, 140, 141
 Pascal, Blaise, 66
 Pascoaes, Teixeira de, 15-17, 20-41, 44-57,
 59-80, 82-89, 91-101, 104-122, 126-151,
 153-157, 162-168, 170-180, 182, 183, 185,
 187-189, 191-222,
 Patrício, Manuel Ferreira, 149
 Pelbart, Peter Pál, 142, 202, 203, 206
 Picard, Max, 19, 20, 48
 Pignatari, Décio, 39
 Pimentel, Manuel Cândido, 24, 28, 149
 Plas, Jacques, 82
 Platão, 89, 165, 186, 207, 216
 Plotino, 89, 90-93, 143
 Plutarco, 107, 108
 Pollak, Michael, 59
 Proença, Raul, 15
 Pucelle, Jean, 143, 144
 Quillet, Pierre, 123, 126
 Rank, Otto, 26, 79-81
 Rassam, Joseph, 48
 Reis, José, 57, 123, 124
 Richard, Jean-Pierre, 133, 134
 Riffaterre, Michel, 108, 109
 Rodrigues, Isabel Cristina, 23
 Rosset, Clément, 26, 70, 71, 74, 78
 Roupnel, Gaston, 123, 125, 127
 Sá, Maria das Graças Moreira de, 61. 111
 Sá-Carneiro, Mário de, 147
 Sarah, Robert, 20, 172
 Sartre, Jean-Paul, 113, 207
 Saugnieux, Joël, 72, 73
 Schopenhauer, Arthur, 61, 63, 201
 Seligmann-Silva, Márcio, 45, 46, 59, 60
 Sena, Jorge de, 41, 135
 Sontag, Susan, 44
 Sousa, Eudoro de, 35
 Soveral, Eduardo Abranches de, 158
 Teles, Gilberto Mendonça, 39
 Todorov, Tzvetan, 57, 80
 Uno, Kuniichi, 129
 Vattimo, Gianni, 119
 Vernant, Jean-Pierre, 35
 Waelhens, Alphonse, 218
 Wahl, Jean, 207
 Watts, Alan, 152
 Willems, Edgar, 165, 168
 Wunenburger, Jean-Jacques, 123
 Zarader, Marlène, 58

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE TEIXEIRA DE PASCOAES

PASCOAES, Teixeira de (1898a), *Sempre*. Coimbra: Typographia França Amado.

_____ (1898b), *À minha alma*. Coimbra: Typographia França Amado.

_____ (1901), *À ventura*. Coimbra: Typographia França Amado.

_____ (1902), *Sempre*. 2.^a ed. Coimbra: Typographia França Amado.

_____ (1903), *Jesus e Pan*. Porto: Livraria Editora José Figueirinhas Júnior.

_____ (1904), *Para a luz*. Porto: Livraria Editora Figueirinhas Júnior.

_____ (1906), *Vida etherea*. Coimbra: Typographia França Amado.

_____ (1907), *As sombras*. Lisboa: Ferreira.

_____ (1912), *Elegias*. Porto: Renascença Portuguesa.

_____ (1913), *O Doido e a Morte*. Porto: Renascença Portuguesa.

_____ (1914), *Verbo escuro*. Porto: Renascença Portuguesa.

_____ (1915), *Sempre*. 3.^a ed. Porto: Renascença Portuguesa.

_____ (1917), *Terra Prohibida*. 2.^a ed. Porto: Renascença Portuguesa.

_____ (1921), *Cantos Indecisos*. Porto: Tipografia Costa Carregal.

_____ (1923), *A nossa fome*. Porto: Renascença Portuguesa.

_____ (1924a), *O Pobre Tolo*. Porto: Renascença Portuguesa.

_____ (1924b), *Elegia do Amor*. Lisboa: Aillaud e Bertrand.

_____ (1925a), *Cânticos*. Porto: Empresa Gráfica do Porto.

_____ (1925b), *Sonetos*. Lisboa: D. Manuel de Castro e Guilherme de Faria Editores.

- _____ (1935), *Painel*. Lisboa: Oficina Grafica Limitada.
- _____ (1937), *O Homem Universal*. Lisboa: Edições Europa.
- _____ (1953), *Últimos versos*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- _____ (1954), *A minha cartilha*. Figueira da Foz: s.n.
- _____ (1978), *Uma fábula (o advogado e o poeta)*. Porto: Brasília Editora.
- _____ (1986), *Senhora da Noite*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1987), *Os poetas lusíadas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1988), *A Saudade e o Saudosismo: dispersos e opúsculos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1993), «Polémica sobre ‘O Sentido da Vida’», in: *O Homem Universal e outros escritos*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 117-136.
- _____ (2002), *Desenhos*. Posfácio de Bernardo Pinto de Almeida. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2003), *Anjos e fantasmas (textos e imagens)*. Org. António Mega Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2004), *Ensaio de exegese literária e várias escritas: opúsculos e dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

1.1 Coletâneas

- PASCOAES, Teixeira de (1929), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: 3.º vol.* (edição do autor) – Cantos Indecisos / Vida etérea / Elegias. Paris; Lisboa: Aillaud; Bertrand.
- _____ (1970a), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: V Volume* – Cantos Indecisos / Londres / Dom Carlos / Cânticos / O Pobre Tolo. Amadora: Bertrand.
- _____ (1970b), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: VI Volume* – Painel / Versos pobres / Últimos versos / Dispersos / Outros poetas falam de Pascoaes / Índice dos seis primeiros volumes. Amadora: Bertrand.
- _____ (1973a), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: IX Volume (Prosa III)* – O Pobre Tolo (versão inédita). Amadora: Bertrand.

_____ (1973b), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: VIII Volume (Prosa II) – O bailado*. Amadora: Bertrand.

_____ (1973c), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: IV Volume – Regresso ao Paraíso / Elegias / O Doido e a Morte*. Amadora: Bertrand.

_____ (1973d), *As sombras / Senhora da Noite / Marânus*. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____ (1975), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: X Volume (Prosa IV) – A beira (num relâmpago) / Duplo passeio*. Amadora: Bertrand.

_____ (1996), *As sombras / À ventura / Jesus e Pã*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (1997), *Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (1998), *Para a luz / Vida etérea / Elegias / O doido e a morte*. Lisboa: Assírio & Alvim.

1.2 Jornais Consultados

PASCOAES, Teixeira de (1950), «À Sofia Breyner», in: *Portucal: Revista de cultura*, 2.^a série, números 25-27, Porto, jan/jun, p. 16.

_____ (1915), «O Tempo», in: *Revista A Águia*, 2.^a série, vol. VII, n.º 37, jan., pp. 1-3.

_____ (1954), «Versos Brancos», in: *Revista Seara Nova*, ano 33, n.º 1289-1290, abr., p. 51.

2. BIBLIOGRAFIA SOBRE TEIXEIRA DE PASCOAES

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2002), «Pascoaes ou a dramaturgia dos espectros». In: Pascoaes, Teixeira de. *Desenhos*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 179-191.

ANDRADE, Eugénio de; GONÇALVES, Dario (1990), *Uma casa para a poesia*. 4.^a ed. Amarante: Edições do Tâmega.

ARAUJO, Rodrigo (2016), «O primado ontológico em Teixeira de Pascoaes». In: Gomes, Carlos Magno (org.), *Crítica cultural e Estudos Literários*. São Cristóvão: Editora UFS, pp. 135-142.

_____ (2017), «Figurações das lágrimas na poesia primeira de Teixeira de Pascoaes». In: Natário, Maria Celeste *et al.* *De Portugal a Macau: Filosofia e Literatura no diálogo das culturas*. Porto: Universidade do Porto, pp. 270-278.

_____ (2019), «Silêncio e Saudade em Teixeira de Pascoaes». In: Natário, Maria Celeste; Borges, Paulo; Lóia, Luís. *Viagens da Saudade*. Porto: Universidade do Porto, pp. 378-387.

BARATA, Gilda Nunes (2004), *A presença na ausência em Teixeira de Pascoaes e Mário Beirão*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BORGES, Paulo (1997), «Nada, I-lusão e metamorfose: da imperfeição do Deus criador à criação/revelação de um novo/eterno Deus — Teogonia, Teurgia e Ateoteísmo em Teixeira de Pascoaes». In: Seabra, José Augusto (dir.), *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*. Vol. XVII. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 439-469.

_____ (2004), Do mundo como bailado carnavalesco. Ilusão e criação em Teixeira de Pascoaes. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, Universidade do Porto, pp. 117-142.

_____ (2008), *Princípio e manifestação: metafísica e teologia da origem em Teixeira de Pascoaes*. 2 Vols. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CARVALHO, Adalberto Dias de (2004), O sentido da intimidade cósmica em Teixeira de Pascoaes. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. 21, Universidade do Porto, pp. 165-174.

CARVALHO, Joaquim de (1987), *Obra Completa* (vol. V): História e Crítica Literárias, História da Ciência (1925-1975). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CESARINY, Mário (2012), *Cartas para a Casa de Pascoaes*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.

CIDADE, Hernâni (1923), Regresso ao Paraíso, por Teixeira de Pascoais. *Revista A Águia*, 3.ª Série, vol. II, n.º 7, jan., pp. 43-45.

COELHO, Jacinto do Prado (1999), *A poesia de Teixeira de Pascoaes e outros escritos pascoaesianos*. Porto: Lello Editores.

_____ (s.d.), «O ‘Saudosismo’ e os seus ‘valores individuais’». In: Barreto, Costa (org.), *Estrada Larga: antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto»*. Porto: Porto Editora, pp. 43-45.

COIMBRA, Leonardo (1984), *Dispersos I: Poesia portuguesa*. Org. Pinharanda Gomes. Lisboa: Editorial Verbo.

_____ (1991), «‘São Paulo’ de Teixeira de Pascoaes». In: Coimbra, Leonardo. *Dispersos IV: Filosofia e Religião*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 206-224.

CORTESÃO, Jaime (1911), O poeta Teixeira de Pascoais. *Revista A Águia*, 1.ª série, n.º 8, abr., pp. 8-11.

COSTA, Dalila Pereira da (1980), «Três ensaios sobre ‘Marânus’». In: Seabra, José Augusto (dir.), *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*. Vol. I, n.º 1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 32-48.

COUTINHO, Jorge (1994), *O pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*. Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, Braga.

_____ (2000), «O pensamento poético de Teixeira de Pascoaes». In: Calafate, Pedro (org.), *História do Pensamento Filosófico Português*. Lisboa: Caminho, pp. 25-54.

_____ (2004), Teixeira de Pascoaes: um camponês que pensa. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, n.º 2, Universidade do Porto, pp. 201-208.

DIONÍSIO, Sant’Anna (1954), O espírito de Pascoaes. *Revista Seara Nova*, n.º 1289-1290, abr., pp. 52-53.

DUARTE, Joaquim Cardozo (1997), «Joaquim Teixeira de Pascoaes: a saudade (e o seu desejo) e os tempos da sua revelação». In: Seabra, José Augusto (dir.), *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*. Vol. XVII. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp.123-132.

FERRAZ, Roberta Almeida Prado de Figueiredo (2016), *Teixeira de Pascoaes revisitado: um ensaio sobre literatura e ausência*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

FERREIRA, Jorge (1986), «A saudade e o saudosismo em Teixeira de Pascoaes». In: Botelho, Afonso; Teixeira, António Braz. *Filosofia da saudade*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 726-748.

FRANCO, António Cândido (1994), *Transformações da saudade em Teixeira de Pascoaes*. Amarante: Edições do Tâmega.

_____ (2000), *A literatura de Teixeira de Pascoaes*: romance de uma obra. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2001), *Arte de sonhar*: 87 sonhos com Teixeira de Pascoaes. Évora: Casa do Sul Editora.

_____ (2004), Nota sobre a complexidade de Teixeira de Pascoaes. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, Universidade do Porto, pp. 217-224.

_____ (2014), *Trinta anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

HENNRICH, Dirk-Michael (2014), *Europa*: paisagem e pensamento. Um excuro sobre Teixeira de Pascoaes, Friedrich Hölderlin, José Marinho e Martin Heidegger. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

LOPES, Óscar (s.d.), «O barroquismo de Pascoaes». In: Barreto, Costa (org.), *Estrada Larga*: antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto». Porto: Porto Editora, pp. 57-60.

LOURENÇO, Eduardo (2004), Uma poiética da sombra. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, Universidade do Porto n.º 21, pp. 143-148.

_____ (2016), *Obras Completas*: vol. III - Tempo e Poesia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MAGALHÃES, António Dias de (1960), O poeta-filósofo Teixeira de Pascoaes. *Revista Portuguesa de Filosofia*, n.º 16, vol. 2, pp. 174-184.

MALATO, Maria Luísa (2004), Teixeira de Pascoaes: um clássico romântico? *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, n.º 2, Universidade do Porto n.º 21, pp. 81-102.

MALATO, Maria Luísa; NATÁRIO, Maria Celeste (2016), O Mar de Sophia, o Marão de Pascoaes e as Metamorfoses de Ovídio. *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. 3, n.º 2, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 11-32.

MARINHO, José (2005), *Teixeira de Pascoais, poeta das origens e da saudade e outros textos*: volume VI. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

MARTINS, Ana da Conceição Figueiredo (2016), *Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra*: Confluências. Tese de Doutoramento, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real.

MONTEIRO, Adolfo Casais (s.d.), «O Saudosismo e Pascoaes vistos por um presencialista». In: Barreto, Costa (org.), *Estrada Larga: antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto»*. Porto: Porto Editora, pp. 46-48.

NATÁRIO, Maria Celeste (2004), Teixeira de Pascoaes entre a Terra e o Céu: meditações breves. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, Universidade do Porto n.º 21, pp. 159-163.

_____ (2007), *Entre filosofia e cultura: percursos pelo pensamento filosófico-poético português nos séculos XIX e XX*. Sintra: Zéfiro.

_____ (2011), *Teixeira de Pascoaes: saudade, física e metafísica*. Sintra: Zéfiro.

_____ (2016), Um sonho divino não condensado: Filosofia e Literatura em Teixeira de Pascoaes. *Revista Fragmentum*, n.º 47, jan/jun. Universidade Federal de Santa Maria, pp. 49-58.

PATRÍCIO, Manuel Ferreira (1996), *O messianismo de Teixeira de Pascoaes e a educação dos portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (1997), «O pensamento antropológico de Teixeira de Pascoaes». In: Seabra, José Augusto (dir.), *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*. Vol. XVII. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 21-48.

PEREIRA, Paula Cristina (2007), *Do sentir e do pensar: ensaio para uma antropologia (experiencial) de matriz poética*. Porto: Edições Afrontamento.

PIMENTEL, Manuel Cândido (1997), «Teixeira de Pascoaes: uma metafísica da ambiguidade». In: Seabra, José Augusto (dir.), *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*. Vol. XVII. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 199-215.

_____ (2004), O irracional em Teixeira de Pascoaes. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, Universidade do Porto n.º 21, pp. 149-157.

SÁ, Maria das Graças Moreira de (1992), *Estética da saudade em Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (1997), «Sombra e saudade em Teixeira de Pascoaes». In: Seabra, José Augusto (dir.), *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*. Vol. XVII. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 357-362.

_____ (1999), *O essencial sobre Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2004), 'Para a luz' de Teixeira de Pascoaes: uma direcção inequívoca. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, Universidade do Porto n.º 21, pp. 73-79.

SENA, Jorge de (1981), *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70.

_____ (s.d.), «Sobre a poesia de Teixeira de Pascoaes». In: Barreto, Costa (org.), *Estrada Larga*: antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto». Porto: Porto Editora, pp. 61-68.

SILVA, Carlos Henrique do Carmo (1997), «Da regressão intemporal, ou do bailado poético-místico no saudosismo de Teixeira de Pascoaes». In: Seabra, José Augusto (dir.), *Nova Renascença*: Revista Trimestral de Cultura. Vol. XVII. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 151-183.

SIMÕES, João Gaspar (1953), Sobre os «Últimos versos» de Teixeira de Pascoais. *Revista Letras e Artes (Suplemento de 'A Manhã')*. Rio de Janeiro, ano 8, n.º 292, jun., pp. 1-10.

TAVARES, Maria Clara (2012), *A origem e a dialéctica da 'dinâmica existencial' em Teixeira de Pascoaes*. Tese de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

TEIXEIRA, António Braz (2004), Em torno da metafísica da saudade de Teixeira de Pascoaes. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, Universidade do Porto, pp. 13-26.

VASCONCELLOS, Maria da Glória Teixeira de (1996), *Olhando para trás vejo Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Sherry (2012), Oficina de transfazer natureza: a poesia pantaneira de Manoel de Barros. *Revista Intersemiose*, jun/dez, pp. 144-158.

ALVES, Ida (2003), Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n.º 59, jan./jun, pp. 83-92.

ANDLER, Charles (1928), *La maturité de Nietzsche jusqu'à sa mort*. Paris: Éditions Bossard.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1977), *O nome das coisas*. Lisboa: Círculo de Poesia.

ANGIONI, Lucas (2008), *As noções aristotélicas de substância e essência: o Livro VII da Metafísica de Aristóteles*. Campinas: Editora da UNICAMP.

AQUINO, Tomás de (2016), *Comentário à Metafísica de Aristóteles I-IV*. Vol. 1. Trad. Paulo Faitanin, Bernardo Veiga. Campinas: Vide Editorial.

ARAÚJO, Rodrigo (2013), Uma página gritante, uma poesia porosa: o teor testemunhal da escritura de Paulo Leminski. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC* (Associação Brasileira de Literatura Comparada), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, pp. 1-10.

_____ (2014a), *Haikai do mundo haikai de mim: o nada na poesia de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

_____ (2014b), Heidegger e Guimarães Rosa: mundo, espacialidade e poesia em dois contos de ‘Corpo de baile’. *Revista A Palo Seco*, ano 6, n.º 6, Universidade Federal de Sergipe, pp. 19-35.

ARIÈS, Philippe (1977), *L’homme devant la mort*. Paris: Éditions du Seuil.

ARISTÓTELES (2005), *Metafísica*. Vol. 2. Trad. Giovanni Reale. São Paulo: Loyola.

_____ (2009), *Física I-II*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp.

_____ (2010), *Sobre a Alma*. Trad. Ana Maria Lóio. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ARTAUD, Antonin (2004), *Œuvres*. Paris: Gallimard.

ARTEMIDORO (2002), *La interpretación de los sueños*. Trad. Elisa Ruiz García. Madrid: Editorial Gredos.

AUCOUTURIER, Michel (1994), *Le formalisme russe*. Paris: Presses Universitaires de France.

AUROUX, Sylvain (2014), *A revolução tecnológica da gramatização*. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Editora da UNICAMP.

AZEVEDO, Mário Joaquim Silva (2017), *Sobre o silêncio e da sua entropia a partir de John Cage*. Tese de doutoramento. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Belas Artes.

BACHELARD, Gaston (1943), *L'air et les songes*: essai sur l'imagination du mouvement. Paris: José Corti

_____ (1963), *La dialectique de la durée*. 2.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France.

_____ (1973), *Le droit de rêver*. 3.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France.

_____ (1988), *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1992), *L'intuition de l'instant*. Paris: Stock.

_____ (1993), *L'eau et les rêves*: essai sur l'imagination de la matière. 24.^a ed. Paris: José Corti.

_____ (2004), *Estudios*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (2008a), *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. 3.^a ed. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2008b), *A psicanálise do fogo*. 3.^a ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

BAPTISTA, Pedro (2010), *O filósofo fantasma*: Lúcio Pinheiro dos Santos. Sintra: Zéfiro.

BARBARAS, Renaud (1993), «De la parole à l'être: le problème de l'expression comme voie d'accès à l'ontologie». In: Heidsieck, François (org.), *Maurice Merleau-Ponty*: le philosophe et son langage. Grenoble: Groupe de Recherches Philosophie et langage, pp. 61-82.

_____ (2014), Merleau-Ponty e a Natureza. Trad. Gleisson Schimidt. *Revista Philosophica*, vol. 43, Lisboa, pp. 149-165.

BARROS, Manoel de (2010), *Poesia completa*. São Paulo: Leya.

BARTHES, Roland (2002), *Le neutre*: notes de cours au Collège de France (1977-1978). Paris: Éditions du Seuil.

BATAILLE, Georges (1973), *Œuvres complètes V: L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.

BATTISTINI, Yves (1955), *Trois contemporains: Héraclite, Parménide, Empédocle*. Paris: Gallimard.

BEAUFRET, Jean (2000), *De l'existentialisme à Heidegger: introduction aux philosophies de l'existence et autres textes*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

BECKER, Ernest (2007), *A negação da morte*. 3.^a ed. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Editora Record.

BEETHOVEN, Ludwig van (1866), *Beethoven's letters (1790-1826)*. Trad. Lady Wallace. Vol. 1. Londres: Longmans, Green and Co.

BEHAR, Lisa Block de (1994), *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI Editores.

BENOIT, Hector (1998), Platão e Nietzsche: a trama dramática da metafísica. *Revista Letras Clássicas*. São Paulo, n.º 2, pp. 115-126.

BERGSON, Henri (1960), *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. 35.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France.

_____ (1963), *Œuvres*. 2.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France.

_____ (1988), *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70.

_____ (2001), *A evolução criadora*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.

BEZERRA, Cicero Cunha (2006), *Compreender Plotino e Proclo*. Petrópolis: Vozes.

BINSWANGER, Ludwig (1954), *Le rêve et l'existence*. Pref. Michel Foucault. Trad. Jacqueline Verdeaux. Bruges, Bélgica: Desclée de Brouwer Éditions.

BLANC, Mafalda Faria (2007), «Sentido metafísico da doutrina budista da vacuidade». In: Borges, Paulo; Braga, Duarte (orgs.), *O Buda e o Budismo no Ocidente e na Cultura Portuguesa*. Lisboa: Ésquilo, pp. 21-29.

BLANCHOT, Maurice (1997), *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco.

_____ (2005), *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2011), *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.

BOAL, Augusto (1980), *Théâtre de l'opprimé*. Trad. Dominique Lémann. Paris: François Maspero.

BOLLACK, Jean; WISMANN, Heinz (1972), *Héraclite ou la séparation*. Paris: Édition de Minuit.

BONTEMS, Vincent (2017), *Bachelard*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade.

BORNHEIM, Gerd (1998), *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix.

BORGES, Paulo (2007), «'Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fosse alguma coisa, não poderia imaginar'». Vacuidade e auto-criação do sujeito em Fernando Pessoa». In: Borges, Paulo; Braga, Duarte (orgs.), *O Buda e o Budismo no Ocidente e na Cultura Portuguesa*. Lisboa: Ésquilo, pp. 359-374.

_____ (2017), *Meditação, a liberdade silenciosa: do mindfulness ao despertar da consciência*. Oeiras: Edições Mahatma.

BOSS, Medard (1979), *Na noite passada eu sonhei...* 3.^a ed. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus Editorial.

BOTELHO, Afonso (1997), *Saudade, regresso à origem*. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira.

BOUÉ, Rachel (2009), *L'éloquence du silence: Celan, Sarraute, Duras e Quignard*. Paris: L'Harmattan.

BRUM, José Thomaz (2014), Notas sobre Cioran e Nietzsche. *Revista O que nos faz pensar*, vol. 23, n.º 35, pp. 257-262.

BRUN, Jean (1968), *Os pré-socráticos*. Lisboa: Edições 70.

BURKE, Edmund (2015), *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Alexandra Abranches, Jaime Becerra da Costa, Pedro Miguel Martins. Lisboa: Edições 70.

CALAFATE, Pedro (2000), *História do Pensamento Filosófico Português – vol. V, tomo I (O Século XX)*. Lisboa: Caminho.

CÂMARA, José Bettencourt da (2005), *Expressão e contemporaneidade: a arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

CAMPOS, Augusto de (1987), *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras.

- CAMUS, Albert (1957), *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard (Ensaio, vol. 12).
- CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende (1973), Vol. I. Pref. Andrée Crabbé Rocha. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- CANDIDO, Antonio (1987), «O portador» (posfácio). In: Nietzsche, Friedrich. *Obras completas* – vol. II. 4.^a ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural (Os Pensadores).
- _____ (2000), *Literatura e Sociedade*. 8.^a ed. São Paulo: T. A. Queiroz.
- CARON, Jean-Pierre (2015), *L'indétermination à l'œuvre: John Cage et l'identité de l'œuvre musicale*. Tese de doutoramento. Paris: Université Paris 8 - École Doctorale Pratiques et Théories du sens.
- CASANOVA, Marco Antonio (2013), *Eternidade frágil: ensaio de temporalidade na arte*. Rio de Janeiro: Via Verita.
- CASTRO, A. M. (1992), «Ecologia: a cultura como habitação». In: Soares, Angélica *et al.* (orgs.). *Ecologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 13-33.
- CELDRÁN, Eugenio Martínez (1995), *Bases para el estudio del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- CHAUÍ, Marilena (2002), *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes.
- CHENIAUX, Elie (2006), Os sonhos: integrando as visões psicanalítica e neurocientífica. *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul*, vol. 28, mai/ago., pp. 169-177.
- CHESTERTON, Gilbert (2008), *Ortodoxia*. Trad. Almiro Pissetta. São Paulo: Mundo Cristão.
- CICERÓN (1999), *Sobre la naturaleza de los dioses*. Trad. Ángel Escobar. Madrid: Editorial Gredos.
- CIORAN, Emil (1990), *Sur les cimes du désespoir*. Trad. André Vornic. Paris: L'Herne.
- COIMBRA, Leonardo (1913), *A morte*. Porto: Renascença Portuguesa.
- _____ (1917), A poesia e a filosofia moderna em Portugal. In: *Revista Atlântida*, Lisboa, n.º 25, nov. 1917, pp. 224-229.

_____ (1956), *Obras Completas de Leonardo Coimbra* – vol. I: A Alegria, a Dor e a Graça / Do Amor e da Morte. Porto: Tavares Martins.

_____ (1964), *Jesus / São Francisco de Assis / São Francisco de Assis e a visão franciscana da vida / O homem às mãos com o destino*. Porto: Livraria Tavares Martins.

COLLOT, Michel (1986), Points de vue sur la perception des paysages. *Révue L'espace Géographique*, n.º 3, tome 15. Paris, pp. 211-217.

_____ (2012), Rumo a uma geografia literária. Trad. Ida Alves. *Revista Gragoatá*, n.º 33, jul/dez. Niterói, pp. 17-31.

_____ (2015), Poésie, paysage et sensations. *Revista de Letras*, vol. 1, n.º 34, jan/jun. Universidade Federal do Ceará, pp. 7-16.

CONSTÂNCIO, João (2016), 'O enigma do mundo' e o 'problema da existência': notas sobre a interpretação nietzschiana do pessimismo de Schopenhauer. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, vol. 4, n.º 1, pp. 19-33.

CUNHA, Fausto (1967), *Aproximações estéticas do onírico: estudos sobre a expressão poética*. Rio de Janeiro: Editora Orfeu.

CUNHA, Rodrigo Sobral (2008), *Filosofia do ritmo portuguesa*. Vila Viçosa: Serra d'Ossa.

_____ (2010), *O essencial sobre Ritmanálise*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

DÄLLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones.

DANTO, Arthur (2013), Crítica da arte após o fim da arte. Trad. Miguel Gally. *Revista Viso - Cadernos de Estética Aplicada*, n.º 14, jul/dez, pp. 3-18.

DASTUR, Françoise (2016), *Chair et langage: essais sur Merleau-Ponty*. Paris: Les Belles Lettres.

DAUDET, Léon (1926), *Le rêve éveillé: étude sur la profondeur de l'esprit*. Paris: Bernard Grasset.

DAVIES, Stephen (1997), John Cage's 4'33": is it music?. *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 75, n.º 4, dez., Nova Zelândia, pp. 448-462.

- DELEUZE, Gilles (1968), *Le bergsonisme*. 10.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- DELHOMME, Jeanne (1992), *La pensée interrogative*. 2.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- DENHEZ, Caroline (2000), *Les danses macabres et leurs métamorphoses*. Tese de doutoramento. L'Université Lumière Lyon 2 (Lettres et Arts).
- DERRIDA, Jacques (2003), *Políticas da amizade*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras.
- DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Maurizio (2006), *O gosto do segredo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século.
- DETIENNE, Marcel (1973), *Les maîtres de la vérité dans la grèce archaïque*. Paris: François Maspero.
- DIONÍSIO, Sant'Anna (1950), Lúcio Pinheiro dos Santos. *Revista Seara Nova*, ano XXVIII, n.º 1196-1197, dez., pp. 385-386.
- DUARTE, André (2005), Heidegger e a linguagem: do acolhimento do ser ao acolhimento do outro. *Revista Natureza Humana*, São Paulo, n.º 7, jan/jun., pp. 129-158.
- EAGLETON, Terry (2010), *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- EVANS, Stephen (2006), *Kierkegaard on faith and the self: collected essays*. Waco, TX: Baylor University Press.
- FERREIRA, David (1971), Razões de uma adesão. *Revista Seara Nova*, n.º 1512, out. (Suplemento Cinquenta Anos de Cultura Viva), p. 8.
- FERREIRA, Vergílio (1973), *Alegria breve*. Lisboa: Arcádia.
- _____ (1986), *Uma esplanada sobre o mar*. Lisboa: Difel.
- _____ (1996), *Para sempre*. 10.^a ed. Lisboa: Bertrand.
- FINK, Eugen (1976), *La filosofía de Nietzsche*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- FISCHER, Steven Roger (2002), *Uma história da linguagem*. Trad. Maria Isabel Gonçalves Tomás. Lisboa: Temas e debates.

FOGEL, Gilvan (2017), Escuta, silêncio, linguagem. *Aufklärung – Revista de Filosofia*. Vol. 4, set., João Pessoa, pp. 47-58.

FORMIGARI, Lia (2004), *A history of language philosophies*. Trad. Gabriel Poole. Amsterdam: John Benjamins Company.

FOUILÉE, Alfred (1901), *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*. Paris: Félix Alcan.

FRAISSE, Paul (1974), *Psychologie du rythme*. Paris: Presses Universitaires de France.

FRIAS, Joana Matos (2006), *Retórica da imagem e poética imagista na poesia de Ruy Cinatti*. Tese de doutoramento, vol. 1, Universidade do Porto.

FUENTE, Fernando Rey (2012), *Ensaio sobre o tempo na Filosofia Antiga*. Coimbra: Annablume: Imprensa da Universidade de Coimbra.

GARRARD, Greg (2006), *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (1972), *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (1997), *L'œuvre de l'art: la relation esthétique*. Paris: Éditions du Seuil.

GIACÓIA JÚNIOR, Osvaldo (1997), O Platão de Nietzsche, o Nietzsche de Platão. *Revista Cadernos Nietzsche*, São Paulo, vol. 3, pp. 26-36.

GIARDINA, Mónica (2015), «La pregunta por la tierra». In: Vattimo, Gianni; Giardina, Mónica; Pobierzym, Ricardo (orgs.), *Heidegger y la cuestión ecológica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 25-68.

GIDE, André (1940), *Journal (1889-1939)*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

GLOTFELTY, Cherryl (1996), «Introduction: literary studies in an age of environmental crisis». In: Glotfelty, Cherryl; Fromm, Harold (orgs.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Atenas/Londres: The University of Georgia Press, pp. xv-xxxvii.

GUATTARI, Félix (1992), *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34.

GUIMARÃES, Fernando (1988), *Poética do saudosismo*. Lisboa: Editorial Presença.

_____ (1997), «Uma poética da analogia». In: Seabra, José Augusto (dir.), *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*. Vol. XVII. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 49-55.

GUYAU, Jean-Marie (1921), *Vers d'un philosophe*. 2.^a ed. Paris: Librairie Félix Alcan.

HADOT, Pierre (1997), *Plotin ou la simplicité du regard*. Paris: Gallimard.

_____ (2004), *Le voile d'Isis: essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris: Gallimard.

HAAR, Michel (1990), *Heidegger e a essência do homem*. Trad. Ana Cristina Alves. Lisboa: Instituto Piaget.

HALL, Harrison (1998), «Intencionalidade e mundo: Divisão I de 'Ser e Tempo'». In: Guignon, Charles (org.), *Poliedro Heidegger*. Trad. João Carlos Silva. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 139-156.

HAVELOCK, Eric (1996), *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva.

HEIDEGGER, Martin (2003), *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco.

_____ (2004), *Hinos de Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget.

_____ (2005), *Carta sobre o humanismo*. 2.^a ed. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro.

_____ (2009). *Seminários de Zollikon: protocolos – diálogos – cartas*. Trad. Gabriella Arnhold, Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco.

_____ (2010), *Ensaio e conferências*. 6.^a ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.

_____ (2011a), *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.

_____ (2011b), *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. 2.^a ed. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

HENZ, Alexandre de Oliveira (2009), Formação como deformação: esgotamento entre Nietzsche e Deleuze. *Revista Mal-estar e subjetividade*, Fortaleza, vol. IX, n.º 1, mar., pp. 135-159.

HERÁCLITO (1980), *Fragmentos*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____ (2009), «Fragmentos». In: Kahn, Charles H. *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. Trad. Élcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Paulus.

HEUVEL, Pierre van den (1984), *Parole, mot, silence: pour une poétique de l'énonciation*. Paris: José Corti.

HOBBSAWM, Eric (1995), *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras.

HORÁCIO (1984), *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito.

HOWARTH, William (1996), «Some Principles of Ecocriticism», In: Glotfelty, Cheryl; Fromm, Harold (orgs.), *The Ecocriticism Reader: landmarks in Literary Ecology*. Atenas/ Londres: The University of Georgia Press, pp. 69-89.

HUMPHREYS, Christmas (1966), *Budismo*. Trad. E. Correia Lobo. Lisboa: Ulisseia.

ISER, Wolfgang (2001), «A interação do texto com o leitor». In: Lima, Luiz Costa (org.), *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 83-132.

IZUTSU, Toshihiko (2009), *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid: Trotta.

JAMA, Sophie (1997), *Anthropologie du rêve*. Paris: Presses Universitaires de France.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1949), *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.

_____ (1974), *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.

_____ (1977), *La mort*. Tours: Flammarion.

_____ (2006), *Pensar la muerte*. Trad. Horacio Zabaljáuregui. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

JASPERS, Karl (1967), *Psicología de las concepciones del mundo*. Trad. Mariano Marín Casero. Madrid: Editorial Gredos.

_____ (2015), *Introdução à filosofia de Friedrich Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

JEANNIÈRE, Abel (1959), *La Pensée d'Héraclite d'Éphèse*. Paris: Éditions Montaigne.

JOLIVET, Régis (1957), *As doutrinas existencialistas: de Kierkegaard a Sartre*. Trad. António de Queirós Vasconcelos e Lencastre. Porto: Livraria Tavares Martins.

KAHN, Charles H. (2009), *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. Trad. Élcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Paulus.

KANT, Immanuel (1992), *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. A. Marques, V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

KASTNER, Georges (1852), *Les danses des morts: dissertations historiques, philosophiques, littéraires, musicales*. Paris: Brandus et cie. Éditeurs, Pagnerre Éditeur.

KIERKEGAARD, Søren (1949), *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. 11.^a ed. Trad. Paul Petit. Paris: Gallimard.

_____ (1954), *Journal (extraits): 1846-1849, tomo II*. Trad. Knud Perlon; Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard.

_____ (1959), *Temor e tremor*. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimaráes Editores.

_____ (1961), *O desespero humano: doença até à morte*. 5.^a ed. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Porto: Livraria Tavares Martins.

_____ (1963), *Journal (extraits): 1834-1846, tomo I*. Trad. Knud Perlon; Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard.

_____ (2002), *Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70.

_____ (2013), *Ou-Ou: um fragmento de vida*. Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água.

KILLINGSWORTH, M.J.; PALMER, J. S. (1998), «Ecopolitics and the literature of the borderlands: the frontier of environmental justice in Latina and Native American writing». In: Kerridge, R.; Sammells, N. (orgs.), *Writing the Environment: Ecocriticism and literature*. Londres: Zed Books, pp. 196-207.

KIRK, G.; RAVEN, J.; SCHOFIELD, M. (1994), *Os filósofos pré-socráticos: história*

crítica com seleção de textos. 4.^a ed. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian.

KOSELLECK, Reinhart (2014), *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio.

KOVADLOFF, Santiago (2003), *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno, Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio.

KRIEGER, Murray (2000), «El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo – y la obra literaria». In: Gilman, E. B. *et al.* (orgs.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco-Libros, pp. 139-160.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth (1996), *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar aos médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. 7.^a ed. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes.

LAMY, Julien (2010), «Dialectique(s) et Rythmanalyse chez Gaston Bachelard». In: Counet, Jean-Michel (org.), *Figures de la dialectique: histoires et perspectives contemporaines*. Louvain: Institut Supérieur de Philosophie (Peeters), pp. 193-212.

LE BRETON, David (1997), *Du silence*. Paris: Éditions Métailié.

LEFEUVRE, Michel (1976), *Merleau-Ponty au delà de la phénoménologie*. Paris: Librairie Klincksieck.

LEGRAND, Gerard (1987), *Les présocratiques*. Paris: Bordas.

LESSING, Gotthold Efraín (1946), *Laocoonte, o sobre los limites de la pintura y de la poesía*. Trad. Javier Merino. Buenos Aires: El Ateneo.

LIÃO, Irineu (1995), *Patrística: contra as heresias*. Vol. 4. São Paulo: Paulus.

LINS, Osman (1976), *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática.

LISPECTOR, Clarice (1999), *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____ (2012), *Um sopro de vida (pulsações)*. Lisboa: Relógio D'Água.

LOPES, Jorge Manuel Costa (2017), *As vozes do silêncio: as 'marginalia' de Vergílio Ferreira nos livros de Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Eduardo Lourenço*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

LOURENÇO, Eduardo (1989), Prefácio ‘Albano Martins: entre dois silêncios’. In: Martins, Albano. *Vocação do silêncio: poesia (1950-1985)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 13-24.

LÖWITH, Karl (1969), *De Hegel à Nietzsche*. Trad. Rémi Laureillard. Paris: Gallimard.

MACHADO, Roberto (2011), *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MADERUELO, Javier (2006), *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

MAGNIN, Paul (2003), *Bouddhisme: unité et diversité, expériences de libération*. Paris: Les Éditions du Cerf.

MALATO, Maria Luísa (2003), Retórica do silêncio na literatura setecentista. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, série II, n.º 20, Universidade do Porto, pp. 145-170.

_____ (2006), Manuel Maria Barbosa du Bocage. Do Silêncio à Música. *Jornal de Letras*, ano XXV, n.º 920, pp. 4-17.

MANSUY, Michel (1967), *Bachelard et les éléments*. Paris: Librairie Jose Corti.

MARIN, Louis (1994), *De la représentation*. Paris: Gallimard/Seuil.

MARINHO, José (1976), *Verdade, condição e destino no pensamento português contemporâneo*. Porto: Lello e Irmão – Editores.

_____ (2001), *O pensamento filosófico de Leonardo Coimbra e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MARTIGNONI, Andrea (2005), «Entre Trépas et Deuil: pratiques d’écriture dans le frioul du XVeme siècle». In: Doudet, Estelle (org.), *La mort écrite: rites et rhétorique du trépas au Moyen Âge*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, pp. 9-34.

MARTIN, Jacques (1989), *Introduction au bouddhisme*. Paris: Les Éditions du Cerf.

MARTON, Scarlett (1990), *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense.

_____ (2011), Nietzsche e a crítica da democracia. *Revista Dissertatio*, vol. 33, Universidade Federal de Pelotas, pp. 17-33.

_____ (2016), O eterno retorno do mesmo, a ‘concepção básica de Zaratustra’. *Cadernos Nietzsche*, vol. 37, n.º 2, jul/set, Guarulhos/Porto Seguro, pp. 11-46.

MATTIUSI, Laurent (2013), «Antonin Artaud: le hors-temps schizophrène». In: Bonnet, Gilles (org.), *L'inactualité: la littérature est-elle de son temps?* Paris: Hermann, pp. 33-44.

MAUL, Carlos (1912), «Diante do Mar». In: *Revista A Águia*, 2.^a série, vol. II, n.º 11, nov., pp. 174-175.

MAUPASSANT, Guy de (1910), *La petite roque*. Paris: Albin Michel.

MELO, Danilo Augusto Santos (2014), Bergson e os paradoxos do tempo, ou como o cinema faz pensar. *Revista Estudos da Língua(gem)*, vol. 12, n.º 1, jun./2014, Vitória da Conquista, pp. 9-28.

MERGULHÃO, Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes (2008), *Vozes e silêncio: a poética do (Des)encontro na literatura para jovens em Portugal*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1968), *Résumé de cours - Collège de France (1952-1960)*. Paris: Gallimard.

_____ (1974), *A prosa do mundo*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch Editores.

_____ (1995), *La Nature: notes, cours du Collège de France*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (1996), *Notes des cours au Collège de France (1958-1959 et 1960-1961)*. Paris: Gallimard.

_____ (2003), *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti, Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva.

_____ (2004), *Conversas*. Trad. Fábio Landa, Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2015), *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.

MIDAL, Fabrice (2006), *Quel bouddhisme pour l'occident?* Paris: Éditions du Seuil.

MONDOLFO, Rodolfo (1966), *O pensamento antigo: história da filosofia greco-romana*. São Paulo: Mestre Jou.

MOURA, Vitor (1999), «'Uma investigação filosófica' de Edmund Burke: o excesso por fascículos». In: Louro, Maria Filomena *et al.* *Inquérito à modernidade: bi-centenário da morte de Edmund Burke (1729-1797)*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 89-118.

NATÁRIO, Maria Celeste (1997), *O pensamento dialéctico de Leonardo Coimbra: reflexão sobre o seu valor Antropológico*. Amarante: Edições do Tâmega.

NETO, João Cabral de Melo (2014), *Poesia completa*. Lisboa: Glaciar.

NIETZSCHE, Friedrich; RÉE, Paul; SALOMÉ, Lou von (1979), *Correspondance*. Org. Ernst Pfeiffer. Trad. Ole Hansen-Love, Jean Lacoste. Paris: Presses Universitaires de France.

NIETZSCHE, Friedrich (1942), *La volonté de puissance - tome II*. Trad. G. Bianquis. Paris: Gallimard.

_____ (1957a), *Lettres à Peter Gast*. Intr. e notas André Schaeffner. Mônaco: Éditions du Rocher.

_____ (1957b), *Lettres à Peter Gast - tome II*. Trad. Louise Servicen. Mônaco: Éditions du Rocher.

_____ (1982), *Fragments posthumes: printemps - automne 1884*. Trad. Jean Launay. Paris: Gallimard.

_____ (1987), *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70.

_____ (1997a), *Ecce Homo: como se chega a ser o que se é*. Trad. José Marinho. 6.^a ed. Lisboa: Guimarães Editores.

_____ (1997b), *A genealogia da moral*. 7.^a ed. Trad. Carlos José de Meneses. Lisboa: Guimarães.

_____ (1997c), *O nascimento da tragédia / Acerca da verdade e da mentira*. Trad. Teresa R. Cadete, Helga Hooock Quadrado. Lisboa: Relógio D'Água.

_____ (1997d), *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água.

_____ (2000), *A gaia ciência*. 6.^a ed. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores.

_____ (2004a), *A vontade de poder* - vol. I (o niilismo europeu). Trad. Isabel Henninger Ferreira. Porto: Rés-Editora.

_____ (2004b), *A vontade de poder* - vol. II (crítica dos valores superiores). Trad. Isabel Henninger Ferreira. Porto: Rés-Editora.

_____ (2015), *Assim falava Zaratustra*. 16.^a ed. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães.

_____ (2018), *O crepúsculo dos ídolos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

NÖTH, Winfried (1996), *A semiótica no século XX*. 3.^a ed. São Paulo: Annablume.

NUNES, Benedito (1989), *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática.

_____ (1993), *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

_____ (2004), *Physis, Natura* - Heidegger e Merleau-Ponty. *Natureza Humana: Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise*, vol. 6, n.º 2, jul/dez. São Paulo, pp. 271-287.

_____ (2010), *Ensaaios Filosóficos*. Org. e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes.

NYMAN, Michale (1999), *Experimental music: Cage and beyond*. 2.^a ed. Cambridge: Cambridge University Press.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de (2011), *A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*. Rio de Janeiro: 7Letras.

ONIMUS, Jean (1987), «Phénoménologie de l'Espace poétique». In: Collot, Michel; Mathieu, Jean-Claude (orgs.), *Espace et poésie: rencontres sur la poésie moderne*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, pp. 69-82.

ORLANDI, Eni Puccinelli (2007), *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6.^a ed. Campinas: Editora da UNICAMP.

OVÍDIO (2010), *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. 2.^a ed. Lisboa: Cotovia.

PASCAL, Blaise (1954), *Œuvres complètes*. Org. Jacques Chevalier. Paris: Gallimard.

PEILLON, Vincent (1994), *La tradition de l'esprit: itinéraire de Maurice Merleau-Ponty*. Paris: Bernard Grasset.

PELBART, Peter Pál (2013), *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições.

PERCHERON, Maurice (1958), *O Buda e o budismo*. Trad. Ruy Flores Lopes. Rio de Janeiro: Agir.

PEREIRA, Marcos Villela (2012), Contribuições para entender a experiência estética. *Revista Lusófona de Educação*, n.º 20, pp. 109-121.

PESSOA, Fernando (1990), *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (1998), *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Lisboa: Assírio & Alvim.

PICARD, Max (1954), *Le monde du silence*. Paris: Presses Universitaires de France.

PICON, Gaétan (1998), *Nietzsche: la vérité de la vie intense*. Paris: Hachette Littératures.

PIGNATARI, Décio (2004a), *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3.ª ed. Cotia: Ateliê Editorial.

_____ (2004b), *Semiótica e literatura*. 6.ª ed. Cotia: Ateliê Editorial.

PIMENTEL, Manuel Cândido (2003), *A ontologia integral de Leonardo Coimbra*: ensaio sobre a intuição do ser e a visão enigmática. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2004), «Cunha Seixas, filósofo do divino». In: Calafate, Pedro (org.), *História do Pensamento Filosófico Português – vol. IV, tomo I (O século XIX)*. Lisboa: Caminho, pp. 131-158.

PIÑERO, Antonio *et al.* (2005), *O livro secreto de João e outros textos gnósticos – biblioteca de Nag Hammadi I*. 2.ª ed. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Ésquilo.

PLAS, Jacques (2011), *Onirologie et Onirocritique: perspectives anthropologiques et philosophiques*. Tese de doutoramento. Metz: Université Paul Verlaine.

PLATÃO (2001), *A República*. 9.ª ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (2011), *Timeu - Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

PLOTINO (1982), *Enéadas I-II* (tomo I). Trad. Jésus Igal. Madrid: Gredos.

- _____ (1988), *Enéadas V-VI* (tomo III). Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos.
- _____ (2002) *Troisième Ennéade*. Trad. Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres.
- PLUTARCO (1989), *Obras Morales y de costumbres*. Tomo V. Trad. Mercedes López Salvá. Madrid: Editorial Gredos.
- POLLAK, Michael (1989), Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n.º 3, pp. 3-15.
- POMORSKA, Krystyna (1972), *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- PONGE, Francis (1999), *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- PUCELLE, Jean (1959), *Le temps*. Paris: Presses Universitaires de France.
- QUILLET, Pierre (1970), *Bachelard*. 4.ª ed. Paris: Éditions Seghers.
- QUINET, Antonio (2004), *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- RANK, Otto (1932), *Don Juan: une étude sur le double*. Trad. S. Lautman. Paris: Denoël et Steele.
- RASSAM, Joseph (1988), *Le silence comme introduction à la métaphysique*. 2.ª ed. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud.
- REALE, Giovanni (2012), *Plotino e Neoplatonismo*. Trad. Henrique Vaz; Marcelo Perine. São Paulo: Loyola.
- REIS, José (2007), *Sobre o Tempo: Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, Kant, Bergson, Husserl, Heidegger, Conclusões*. Porto: Edições Afrontamento.
- RENAUD, Isabel Carmelo Rosa (1985), *Communication et expression chez Merleau-Ponty*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- RESNIK, Salomon (1987), *The Theatre of the Dream*. Trad. Alan Sheridan. New York: Tavistock Publications.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2001), 'Ainda falta um grito'. Histórias de guerra, trauma e poesia na obra de Fernando Assis Pacheco. *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, Pisa, Roma, n.º 3, pp. 65-85.

- RICHARD, Jean-Pierre (1955), *Poésie et profondeur*. Paris: Éditions du Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (2000), «La ilusión de écthrasis». In: Gilman, E. B. *et al.* (orgs.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco-Libros, pp. 161-183.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2006), *A palavra submersa: silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira*. Tese de Doutoramento, Departamento de Línguas e Cultura da Universidade de Aveiro.
- ROSSET, Clément (1977), *Le réel: traité de l'idiotie*. Paris: Les éditions de minuit.
- _____ (2008), *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. 2.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ROUPNEL, Gaston (1927), *Siloë*. Paris: Stock.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1913), O fixador de instantes. *Revista A Águia*, 2.^a série, vol. IV, n.º 20, ago., pp. 47-54.
- _____ (2016), *Verso e prosa*. Porto: Assírio & Alvim.
- SANTAELLA, Lucia (1983), *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense.
- SARAH, Robert; DIAT, Nicolas (2016), *La force du silence contre la dictature du bruit*. Paris: Fayard.
- SARTRE, Jean-Paul (1936), *L'imagination*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- _____ (1986), *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.
- SAUGNIEUX, Joël (1972), *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. Lyon: Emmanuel Vitte.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2000), *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2005), *O mundo como vontade e como representação - tomo 1*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP.
- SELIGMANN- SILVA, Márcio (1999), A literatura do trauma. *Revista Cult*, São Paulo, ano III, v. 23, pp. 40-47.

_____ (2003) (org.), «Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento». In: *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP.

_____ (2005), Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História*, São Paulo, Departamento de História da PUC-SP, n.º 30, pp. 71-98.

SERRA, Rosa Mateu (2001), *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. Tese de doutoramento. Universitat de Lleida. Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica.

SILVA, Franklin Leopoldo e (1994), *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola.

SONTAG, Susan (1987), *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras.

SOUSA, Eudoro de (2002), *Horizonte e complementaridade: sempre o mesmo acerca do mesmo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2004), *Mitologia, história e mito*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SOVERAL, Eduardo Abranches de (1987), Análise de «O Criacionismo» de Leonardo Coimbra: notas prévias (1883-1936). *Revista Didaskalia*, vol. 17, n.º 1, Lisboa, Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, pp. 27-40.

TEIXEIRA, António Braz; CUNHA, Paulo Ferreira da (2000), «Filosofia do direito». In: Calafate, Pedro (org.), *História do Pensamento Filosófico Português*. Lisboa: Caminho, pp. 13-70.

_____ (2008), «A reacção antipositivista no domínio jurídico». In: Natário, Maria Celeste; Brito, António José de; Epifânio, Renato (orgs.), *A reacção contra o Positivismo e o movimento da Renascença Portuguesa*. Sintra: Zéfiro, pp. 129-137.

TELES, Gilberto Mendonça (1989), *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (1979), *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70.

TUNHAS, Paulo (2014), Kierkegaard: indivíduo e sistema. *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras*, vol. 31, Universidade do Porto, pp. 137-146.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio (2008), *Plotino: um estudo das Enéadas*. 2.^a ed. Porto Alegre: EDIPUCRS.

UNO, Kuniichi (2012), *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Christine Greiner. 2.^a ed. São Paulo: N-1 Edições.

VASCONCELOS, Vasco André Ribeiro de (2017), *À sombra do som da morte: a poética da escuta e do silêncio em Raúl Brandão e Rui Nunes*. Tese de Doutorado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

VATTIMO, Gianni (1993), *Poesía y ontología*. Trad. Antonio Cabrera Serrano. Valência: Universitat de València.

_____ (1998), *Introdução a Heidegger*. Trad. João Gama. Lisboa: Instituto Piaget.

VERNANT, Jean-Pierre (2000), *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

VOVELLE, Michel (1974), *Mourir autrefois: attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Gallimard.

WAELEHENS, Alphonse de (1967), *Existence et signification*. 2.^a ed. Louvain: Éditions Nauwelaerts.

WAHL, Jean (1962), *As filosofias da existência*. Trad. I. Lobato; A. Torres. Lisboa: Europa-América.

WATTS, Alan (2009), *O que é Zen?* Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, São Paulo: Verus.

WILLEMS, Edgar (1954), *Le rythme musical: étude psychologique*. Paris: Presses Universitaires de France.

WOLFF, Francis (2014), «O silêncio é a ausência de que?». In: Novaes, Adauto (org.), *O silêncio e a prosa do mundo* (Mutações). São Paulo: Edições Sesc, pp. 31-51.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2005), «Imaginaire et rationalité: une théorie de la créativité générale». In: Bulcão, Marly (org.), *Bachelard: razão e imaginação*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, pp. 23-36.

ZARADER, Marlène (1998), *Heidegger e as palavras da origem*. Trad. João Duarte. Lisboa: Instituto Piaget.

4. DICIONÁRIOS CONSULTADOS

ALLORTO, Ricardo (2007), Verbete «Ritmo», in: *Breve Dicionário da Música*. Lisboa: Edições 70, p. 118.

BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando (1958), Verbete «Ritmo», in: *Dicionário de Música*. Lisboa: Edições Cosmos, p. 465.

BRUGGER, Walter (1962), Verbete «Natureza». Trad. Antônio Pinto de Carvalho. In: *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Herder, pp. 368-370.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez (1996), Verbete «Danzas de la muerte», in: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 259-261.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2010), Verbete «Água», in: *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2.^a ed. Trad. Cristina Rodrigues, Artur Guerra. Lisboa: Teorema, pp. 41-46.

GALLO, Alain; LECONTE, Pierre (1991), Verbete «Sommeil», in: BLOCH, Henriette *et. al. Grand dictionnaire de la psychologie*. Paris: Larousse, pp. 734-741.

GRIMAL, Pierre (1992), Verbete «Caos», in: *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Vítor Jabouille. Lisboa: Difel, p. 73.

GUESQUIÈRE, M. A.; LAMBERT, Michel (2005), Verbete «Nature», in: BLAY, Michel. *Grand Dictionnaire de la Philosophie*. Paris: Larousse/CNRS Éditions, pp. 706-713.

HUFNAGEL, Erwin (2014), Verbete «Devir», in: NIEMEYER, Christian (org.), *Léxico de Nietzsche*. São Paulo: Loyola, pp. 148-149.

IVERNEL, Philippe (1991), Verbete «Distanciation (effet de)», in: CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, p. 260.

MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín (1991), Verbete «Forma», in: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 3.^a ed. Barcelona: Editorial Ariel, pp. 173-176.

MARTIN, René (1995), Verbete «Caos», in: *Dicionário cultural da mitologia greco-romana*. Trad. Fátima Leal Gaspar, Carlos Gaspar. Lisboa: Dom Quixote, p. 75.

- MOISÉS, Massaud (2004), *Dicionário de termos literários*. 12.^a ed. São Paulo: Cultrix.
- MORA, José Ferrater (1984), Verbete «devenir», in: *Dicionário de Filosofia*. 5.^a ed. Madrid: Alianza Editorial (tomo I), pp. 783-787.
- PAVIS, Patrice (1980), Verbete «Distanciation», in: *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions Sociales, pp. 125-126.
- PIRES, Celestino (1991), Verbete «Natureza», in: Cabral, Roque, *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo (vol. 3), pp. 1074-1081.
- POENITSCH, Andreas (2014), Verbete «Silêncio», in: NIEMEYER, Christian (org.), *Léxico de Nietzsche*. São Paulo: Loyola, pp. 518-519.
- POULET, Jacques (1998), Verbete «Distanciation», in: MICHEL, Albin. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Encyclopaedia universalis, pp. 233-234.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1987), Verbete «Acção», in: *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, pp. 13-15.
- SILVESTRE, Osvaldo (1997), Verbete «Estranhamento», in: BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Biblos: Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo (vol. 2), pp. 414-415.
- ZARAGÜETA, Juan (1955), Verbete «Caos», in: *Vocabulário filosófico*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 74.

5. ARQUIVOS DE MÍDIA

- SCHOENBERG, Arnold (2009), *Gurrelieder* [CD-ROM]. Londres: Philharmonia Orchestra; [citado em 2019 Mar 3]. Disponível em: <<https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/SIG173.pdf>>