

TEIXEIRA DE PASCOAES: DO METAFÍSICO COMO INTIMIDADE COM O FÍSICO

Rodrigo Michell Araujo¹

RESUMO

Propomos neste trabalho demonstrar a tese de que o sentido metafísico presente na poesia de Teixeira de Pascoaes configura-se como um caminho de encontro com o físico. Consideraremos duas linhas de força que agem na sua obra poética, sobretudo a publicada nos primeiros decênios do século XX, com destaque para **Marânus** (1911): (i) o gosto pela imaginação criadora de seus sujeitos poéticos; (ii) o sentido de “harmonia” atuante em sua obra. Tendo em conta a vasta produção do autor, onde se avultam diversos caminhos interpretativos, adotaremos como ferramenta metodológica a Ritmanálise, teoria elaborada pelo filósofo luso-brasileiro Lúcio Pinheiro dos Santos e datada da década de 1930, que se dedica ao estudo do ritmo. É a partir de uma leitura ritmanalítica da poesia de Pascoaes, afixada na articulação entre o poético e o filosófico, que buscaremos ler e fazer falar a Natureza, evocando uma obra que é escrita “com” o físico, e não propriamente “sobre” ele. Sendo assim, justificamos nossas escolhas hermenêuticas, que recaem na apreensão do “ritmo” como um elemento fundamental para a (con)usão com o meio exterior, questão muito presente na poesia de um autor que desde sempre se identificou com a sua terra e a inscreveu em seu nome literário, Teixeira “de” Pascoaes.

Palavras-chave: Pascoaes, Poesia, Filosofia, Natureza, Ritmo.

1 Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com

Quando a alma se afina ao tom da natureza

Tomamos como ponto de partida uma colocação de Sant'Anna Dionísio no ensaio "O espírito de Pascoaes", publicado na revista *Seara Nova* em edição de 1954: "A grandeza de Pascoaes está no seu delírio" (DIONÍSIO, 1954, p. 52). A frase funciona como uma boa introdução a este poeta que levou até às últimas consequências o poder imaginativo e imagético de sua poesia, permeada de sombras, luz, névoas, lágrimas e espectros personificados. Em cinco décadas de atividade literária, seja no verso ou na prosa, Teixeira de Pascoaes deu voz, cor e forma às "aparições" que se transformam em duplos, mas também às imagens da Natureza percebida e experienciada. "Delírio", em Pascoaes, tem dois significados fundamentais. O primeiro diz respeito ao processo criativo do autor, pois a imaginação é sempre criativa. É ela a responsável pela materialização dos diversos fantasmas, sombras e personagens inanimados. É o caso de *O Doido e a Morte*, de 1913, onde o protagonista, um louco, personifica a Morte, seu duplo, envolvendo-se em um longo diálogo que beira o erótico, buscando trazer a quimérica Morte para o centro mesmo da Vida. O segundo significado diz respeito à quebra de fronteiras entre o sonho e a realidade, fazendo de sua obra um constante "devaneio poético", pois o que nela está em causa é um "sonhar acordado", perceptível em vários versos².

Neste momento inicial, quero tratar da questão da imaginação como uma abertura à problemática da "confusão" harmônica com o físico pelo metafísico. A mesma imaginação que também funciona como um dispositivo que o poeta se vale para sondar as "entranhas da vida", como diz o próprio sujeito poético Marânus, de obra homônima publicada em 1911, nos seguintes versos: "fragilidade vã! Quero sondar / as entranhas da

2 Quanto ao "devaneio poético", apropriamo-nos sobretudo do pensamento filosófico de Gaston Bachelard, que muito se empenhou em empreender uma filosofia da imaginação criadora, se dedicando à análise dos sonhos e de um rico pacote de imagens que nós próprios fabricamos. Suas obras que se voltam para os cinco elementos da natureza, além de outras como *Le monde comme caprice et miniature* (O mundo como capricho e miniatura), da década de 1930, *Le droit de rêver* (O direito de sonhar), da década seguinte, e *La poétique de la rêverie* (A poética do devaneio), dos anos 1960, formam um grande *corpus* que tem seu mérito não apenas na proposição de um "outro" caminho (epistemológico) dentro da própria Filosofia, mas sobretudo no interesse literário que sua obra desperta justamente no momento em que, ao "combinar" (e não separar e opor) as culturas científica e literária "sem confundi-las", segundo Vincent Bontems (2017, p. 30), ele faz do devaneio o seu "próprio método" (BONTEMS, 2017, p. 129).

vida, a treva imensa / onde tudo se gera [...]” (PASCOAES, 1973a, p. 227). Imaginação que valoriza o silêncio, que, a meu ver, foi o grande interlocutor de Pascoaes. Silêncio cristalizado na linguagem, no espaço, no tempo, na página em branco, nas reticências ao fim de cada verso.

Sabe-se que é próprio de todo escritor se espacializar. 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 todo o momento seus versos buscam construir uma intimidade poética com o espaço, ou melhor, com os “seus” espaços afetivos. Falamos de “seu” Marão. Da mesma serra em que Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos desde cedo se identificou como Teixeira de Pascoaes, inscrevendo em seu nome literário, à maneira de Miguel Torga, a identificação com a terra – nesse caso, com o lugar, pertencente à freguesia de Gatão, nos arredores da região central da cidade de Amarante, Norte de Portugal. Em toda a sua obra Pascoaes buscou expressar essa identificação com o seu espaço, unindo-se a ele, numa relação circular, isto é, numa comunhão dinâmica, pois o sujeito lírico tanto pode afetar o espaço, com o espaço também pode afetar o sujeito. Por isso a “topoanálise”, tal como exposta na fenomenologia imaginativa de Gaston Bachelard, pode ser uma chave de leitura proveitosa em investigações que busquem dar conta de uma leitura poético-filosófica do espaço em Teixeira de Pascoaes, pois a todo o momento sua obra parece sempre sugerir ao seu leitor uma expressiva “filosofia do espaço”.

Utilizo os seguintes poemas para demonstrar essa circularidade. Em *Jesus e Pã*, emblemático poema datado de 1903, acompanhamos as errâncias do pensamento de um velho sábio, recolhido nas montanhas tal como um Zaratustra, fazendo da solidão e do silêncio ingredientes para a fermentação de suas ideias. Em uma singular passagem, assim diz o velho ao seu interlocutor: “Se eu chorava, também uma árvore chorava!...” (PASCOAES, 1996, p. 168). Já em sua obra de estreia na cena literária, *Sempre*, de 1898³, lemos o seguinte verso no poema “Meditando”:

3 ³ Refiro-me a *Sempre* como a sua obra de “estrela” na cena literária, pois o próprio autor assim a concebeu – tal como modernamente entendemos o que é uma obra (livro físico). No entanto, é salutar destacar que, antes de *Sempre*, Pascoaes já havia trazido à lume os poematos “Belo”, publicado (em parte, inicialmente) em 1896, e “À minha alma”, publicado alguns meses antes de *Sempre*, em 1898. Há que referir, ainda, o fatídico *Embriões*, datado

“Sempre que choro, o branco nevoeiro / as árvores apaga” (PASCOAES, 1997, p. 109). Ainda no mesmo poema de *Sempre*, o sujeito poético tenta refletir sobre essa ânsia por desdobrar-se no físico⁴. Cito a estrofe:

Que estranha simpatia
Me prende às cousas da Natura!
A minha dor cantando é luz; minha alegria
Incendeia a noturna sombra escura
E vejo a intimidade
(PASCOAES, 1997, p. 109).

O sentimento de “estranha simpatia” com as coisas da Natura desde sempre a vimos, seja na poesia ou na filosofia. O rio que inspirou Heráclito, o vento, as folhas caídas do outono, imagens constantemente “fotografadas” pelas “lentes” verbais de diversos *haikais* pelo mundo, inspirados no silêncio calmo das águas, só então perturbado pelo salto da rã, visto e pressentido exemplarmente por Matsuó Bashô no século XVII japonês. Ao longo do tempo a literatura acabou por se tornar, digamos, uma via privilegiada para um contato mais “íntimo” com aquilo que entendemos por Natureza. Muitos autores não se limitaram a tematizá-la, mas sobretudo estabeleceram um elo com o meio, cujo resultado invariavelmente sugere uma “metamorfose”, um desdobramento onde não há limite visível entre sujeito e objeto. Enfim, pensamos em autores que foram porta-vozes do sentimento da Natureza, fazendo de sua obra o canto destes elementos. E não só. Tantos foram os poetas que pintaram “ecfrasticamente” a Natureza, reforçando as relações entre a poesia e a pintura – e aqui incluo Teixeira de Pascoaes.

Em Pascoaes, o mundo físico é contemplante e contemplado. Uma investigação que assuma e proponha uma “filosofia da natureza” em sua obra deverá tomar o estado silencioso da contemplação dessa Natureza como algo incontornável. Em seus versos há sempre uma necessidade de ir aos limites do olhar para um aproximar-se da Natureza. É preciso sair da condição passiva do contemplador frente ao contemplado. Veja-se como exemplo o poema “A sombra do homem”, da obra *As sombras*:

de 1895, que cumpriu o destino do desaparecimento por vontade do próprio autor – por isso a eleição de *Sempre* como sua verdadeira “estrela”.

4 Para evitar confusões na passagem de uma nomenclatura para outra, utilizarei o verbete “físico” no sentido mesmo que Pascoaes o entendeu, como a *physis* grega, essa coisa viva e pulsante, dotada de “alma”.

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).

Teixeira de Pascoaes está a ouvir constantemente o físico e todos os seus elementos, assim como ouve os seus silêncios. Mas com ela se “confunde”, devido a uma contemplação silenciosa que resulta na metamorfose do sujeito com a *physis*. Não há como precisar um “limite” entre o sujeito poético e o seu exterior. Sem essa demarcação, tudo é confusão. Por isso entendo o silêncio como um “caminho” que resolve a confusão, viabilizando uma “passagem” para o desdobramento – função muito perceptível na interrogatividade lançada pelo próprio sujeito poético nos dois primeiros versos: esta voz que escuto será minha ou da própria Natureza? Que voz é essa? Seria decerto a voz do silêncio?

Já no poema “Em oração”, de sua segunda obra de poesia, *Terra proibida*, datada de 1900, lemos os versos: “No inverno, quando chove / e o silêncio lá fora é de gelar / eu sinto, além de mim, fantasmas a rezar” (PASCOAES, 1997, p. 300).

Em Pascoaes, o sujeito contemplante não é passivo, pois isso o reduziria ao mero olhar das coisas com distanciamento. Pode-se afirmar que a ideia de Natureza está expressa na relação ver/ouvir/sentir, tricotomia essencial que, no tecido textual, pode nos conduzir a um “chegar a ser” de todas as coisas, ou seja, uma união com a Natureza. Esse sujeito que se “confunde” com a Natureza torna-se Natureza – o que, naturalmente, impõe ao texto de Pascoaes um desafio para uma espécie de “exercício” do pensamento intuitivo no próprio centro da lógica.

É na prosa filosófica *O bailado*, publicada em 1921, que encontramos um ótimo exemplo disto que entendo por “espectador ativo”. Note-se a seguinte passagem, que poderia compor qualquer pesquisa nas ditas teorias do duplo: “essas figuras, espectros de mim próprio, mostrá-las é mostrar-me” (PASCOAES, 1973b, p. 13). No entanto, em Pascoaes, é sempre difícil precisar até aonde vai esse espectador. Com relação a esse Outro metamorfoseado, não sabemos precisar se o duplo que é um espectro de seu criador, ou se é o seu criador um espectro de seu duplo. Vejamos ainda esta outra passagem d’ *O bailado*: “O corpo é uma exteriorização do

espectro; e o espectro uma interiorização do corpo. O espectro e o corpo representam o mesmo Ser” (PASCOAES, 1973b, p. 137).

Em *O bailado*, temos 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 ao mesmo tempo é o diferente. A obra pode funcionar como um palco onde esses duplos são convidados à dança que, no momento instantâneo em que exige a aproximação, também repele. Bailado que se faz com todo o corpo, que agora toca, vê, ouve e pressente o compasso do silêncio, como se observa no fragmento XV do “Prólogo”: “Vesti-me de sombra e senti o silêncio [...]” (PASCOAES, 1973b, p. 20). Sem dúvida, uma das obras mais bem-sucedidas de Teixeira de Pascoaes, porque não se confina a uma cartografia dos afetos, mas, ao propor um pseudo diálogo entre um Eu lírico narrador e um Ele narratário (ainda que este Eu apareça como duplo do Outro), utiliza a dança para tudo pôr em movimento; a dança é o elemento necessário para o esboço de sua particular teoria do Ser: “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).

Invariavelmente, Pascoaes é tudo: a Natureza, o Animal, o conjunto de tudo o que ele não foi, no sentido de que ele escolheu para ser, mas não era, ou seja, a dor do vazio dos poetas. Canta e dança não apenas para unir-se poeticamente à Natureza, mas também para decifrar o seu segredo. O poeta tenta penetrar no segredo de um físico sempre envolto no manto do mistério.

O METAFÍSICO COMO PROCURA DO FÍSICO

Para demonstrar o argumento de que o metafísico é um caminho possível para um encontro com o físico, é incontornável destacar o desejo de regresso à Origem, ao Princípio primordial presente em seus versos e em seu pensamento. É aí que Pascoaes invariavelmente encontra o silêncio originário, ou melhor, o silêncio que recobre o Caos originário (*Χάος*). Veja-se o poema “A voz”, da obra *Cânticos*, de 1925: “Do silêncio profundo / Nasceu aquela Voz que fez o mundo” (PASCOAES, 1925, p. 75).

O movimento que a poesia de Pascoaes opera ao voltar-se para o Princípio e nele pressentir o silêncio como gênese da “voz que fez o mundo”, funciona mais como um “ir ao encontro” de um Caos “caótico” entendido como excesso (*hybris*), sempre a transbordar, tão excessivo

com o Nada, mas um Nada que nunca é vazio, mas, antes, um vazio cheio de plenitude e significado. Seguramente uma concepção que muito se emparceira da imagem da fonte que o neoplatônico Plotino utilizou, no capítulo primeiro do Tratado II da *Enéada V*, pois, ao constatar a insuficiência da linguagem para descrever o Uno (Princípio), somente tal imagem seria capaz de descrever a potencialidade (*dýnamis*) do jorrar involuntário da fonte (Uno) autoprodutora e autossuficiente, uma vez que o Princípio não é regido pela Vontade ao criar os níveis metafísicos e a realidade sensível – justifica-se, por isso, a obra de Pascoaes despertar interesses neoplatônicos.

Passo às seguintes estrofes do poema “A estrela do pastor”, de *Terra proibida*:

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, doida, a voar, delira...
 E julga ouvir palavras em segredo,
 E os acordes astrais de etérea Lira
 (PASCOAES, 1997, p. 266).

Através da música e do chamamento dos acordes de uma etérea Lira, o sujeito poético contempla o Abismo, tenta ouvir (não apenas com o órgão ouvido, mas com todo o corpo) umas “palavras em segredo”, como quem ouvisse o próprio Mistério, para, assim, deixar entrever o seu desejo de “Retorno ao Paraíso” – estampado como título da obra de 1912.

No poema “A estrela do pastor”, o flerte com o metafísico “acontece” justamente para suprimir as “infinitas distâncias” (verso 1) pressentidas pelo sujeito poético. Um movimento que, certamente, em um exame mais detalhado, pode colocar Pascoaes lado a lado de um Eudoro de Sousa, filósofo luso-brasileiro que estruturou uma original “teoria do mito” no âmbito do pensamento português. Eudoro fundamenta uma tricotomia Princípio/homem/mundo, onde a base do triângulo é composta por um Aquém-mundo (esta nossa realidade sensível, o físico), de um lado, e um Além-horizonte (o além do físico e sua fronteira, isto é, o metafísico) do outro. Na ponta do triângulo está o Princípio (em termos plotinianos:

para o qual toda alma deseja regressar) que, para Eudoro, tem a função de articular todas as pontas do triângulo⁵.

Em Pascoaes, Homem e *physis* também comungam uma partilha poética alicerçada na imagem da metamorfose. Mas o desejo de regresso ao paraíso (vértice do triângulo) não pode ser entendido como um “destino final” de uma trajetória. Quanto a isso, destaco uma colocação de António Cândido Franco (2014, p. 63), um dos mais prestigiados intérpretes de Pascoaes: “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”.

A ânsia pelo Princípio faz com que o sujeito poético pascoaesiano invariavelmente “humanize” o físico, o convertendo em corpo nu para, enfim, tirar-lhe o véu e aceder ao seu “segredo” permanentemente indizível, apenas celebrado pela dança, nunca pelo verbo. Cito três sujeitos poéticos do *corpus* pascoaesiano que melhor demonstram essa adesão ao metafísico. Marânus, nômade e aventureiro personagem que conversa com suas Aparições (Eleonor, uma Pastora, a Saudade), desejando-as, e ao mesmo tempo converte em humano sentimento os seus espectros – basta citar uma passagem do canto III de *Marânus*, onde a voz da fantasmagórica Eleonor (diferentemente da Pastora, que não quer se aproximar do peregrino personagem) questiona o distanciamento entre ela, um duplo, e seu criador Marânus: “E que importa a distância que separa / Teus lábios dos meus lábios? [...]” (PASCOAES, 1973a, p. 208). O Tolo, figura de profundos devaneios aéreos que muito se assemelha à figura do lutador-educador Zaratustra, avaliando a “população” do alto da Ponte de São Gonçalo sobre o Rio Tâmega, enquanto vislumbra

5 Em sua antológica obra *Mitologia I* (lembrando que, nos dois anos iniciais da década de 1980, Eudoro de Sousa empreende duas obras separadamente, *Mitologia I* e *Mitologia II*, no entanto, as obras foram agrupadas em um único volume, *Mitologia: História e Mito*, pela Imprensa Nacional), Eudoro argumenta que o Princípio é responsável por “afeiçoar” a base do triângulo (Homem e Mundo), afastando-se, inclusive, do modelo interpretativo do próprio Mito mera como “biografia dos deuses”. Para Eudoro de Sousa (2004, p. 77), “num dos ângulos da base estão homem neste mundo, no ângulo oposto, o mundo em que o homem está. ‘Homem’ é um particular entre os demais que no mundo existem. Geral é o mundo em que existem os particulares, em que se dispõem as partes que o compõem. Se há o que os identifique, como mundo ‘deste’ homem e homem ‘deste’ mundo, se homem e mundo, de qualquer modo, são intercambiáveis, se o particular e o geral estão em cada um dos ângulos da base, eles são, na verdade, indiferentes em relação ao vértice; o vértice os identifica, o vértice os afeiçoa um ao outro, a si mesmo os afeiçoando, na triangulação cosmogónica”.

um desfile de espectros: “És um tolo superior aos homens de juízo que possuem a realidade por intermédio do tacto, como qualquer animal incipiente. E imaginam conhecê-la, porque desconhecem os sonhos” (PASCOAES, 1924, p. 82) – veja-se que, para o Tolo, conhecer a realidade implica conhecer os sonhos⁶. Por fim, o Doido, que empreende, em *O Doido e a Morte*, uma erótica aproximação com a funesta figura, não se contentando em materializá-la, apeando-a do cavalo e retirando-lhe o véu, pois chega a beijá-la – sem dúvida, um erotismo entre Vida e Morte digno de equivalência com o elemento erótico em Hilda Hilst.

Estes sujeitos poéticos melhor demonstram que as deambulações e devaneios com outros mundos e outras realidades possíveis, em Pascoaes, de modo algum implicam qualquer negação desta realidade em favor do metafísico, o que facilmente tipificaria uma posição niilista. Mas justamente o contrário, é preciso desejar o metafísico para poder entender o físico, ou a “sua” realidade. Compreende-se, assim, a “luta” do Tolo: “luta para atingir a sua própria realidade que lhe foge, como diluída em nevoeiro” (PASCOAES, 1924, p. 58). Por isso, em outro momento, Marânus falará na “essência mística da vida” alcançada a partir do devaneio metafísico:

Tinha o lúcido instinto amanhecendo
 Que nas trevas do Vácuo se propaga
 E, num ímpeto cego, fatalmente
 Atinge a essência mística da vida
 O segredo de Deus e do Universo
 E, entre a Saudade e o triste pegureiro
 Ondulava a onda rítmica dum verso,
 Ondulação de espírito e harmonia
 (PASCOAES, 1973a, p. 301).

Com esses exemplos, seguramente somos conduzidos a um movimento que vai do físico em direção ao metafísico, num primeiro momento, e depois do metafísico de volta ao físico, formando uma “trama rítmica” que muito se emparceira da fenomenologia rítmica esboçada pelo filósofo luso-brasileiro Lúcio Pinheiro dos Santos, uma teoria identificada e

⁶ Vale destacar que Pascoaes concebeu duas versões para a obra *O pobre tolo*. Em 1930, o autor empreende uma versão ampliada (segunda edição), em prosa. Um ano antes, em 1929, Pascoaes propõe uma versão em verso. A edição que utilizaremos aqui é a primeira edição, de 1924, em prosa.

datada da primeira metade do século XX e que se dedicará ao estudo do ritmo, na sua relação com a vida. Encontrando suas bases teóricas no pensamento de Leonardo Coimbra, que tentou ouvir o ritmo pulsante e vivo expresso nas próprias cordas da existência, Lúcio Pinheiro elabora, em 1931, uma teoria do ritmo que ficará aos encargos do filósofo francês Gaston Bachelard a leitura e a divulgação de seu pensamento, em *La dialectique de la durée*, publicada em 1936. Por motivos obscuros, a obra de Lúcio se perdeu. Do próprio autor, pouquíssimo se sabe: um fantasma?

Fiquemos com o que se sabe. Enviada a obra à Bachelard, seja qual for o motivo do depositante, ficou a cargo do depositário fazer circular a teoria da Ritmanálise. No ensaio “La Rythmanalyse”⁷, Bachelard esquematiza a teoria rítmica pensada por Lúcio, definindo-a como uma fenomenologia rítmica assentada no plano material, no biológico e no psicológico – este último ganhando mais destaque pelo filósofo francês.

Também em Pascoaes estão expressos domínios análogos aos 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 os memorialísticos *Livro de memórias* e *Uma fábula (o advogado e o poeta)*.

O leitor pode seguramente ver no autor de *Sempre* um poeta interessado no ritmo, nos sons da Natureza, nos traços ondulatórios onde o Ser e a existência se desenham. E não haverá qualquer equívoco, pois a poesia de Pascoaes está decerto interessada na harmonia, não para teorizá-la, mas para estilhaçá-la em tudo, seja no verso, na prosa ou no desenho. Ritmanalisar Pascoaes pode nos auxiliar na compreensão das inúmeras conciliações entre os opostos que estruturam a sua escrita e seu próprio pensamento – veja-se nos próprios títulos de seus poemas, nunca há conjunção alternativa, mas sempre conjunção aditiva. Cito um poema de *Para a luz*, “O bem e o mal”:

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!...
Lágrimas de prazer e lágrimas de dor,

7 Cf. Bachelard, 1963, p. 129.

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).

Apesar da coloração social que *Para a luz* sugere, obra dedicada a seu irmão que se suicidou por um conflito de honra com um professor, o poema acima reflete o sentido de harmonia que Pascoaes apreendeu – lição sem dúvida extraída dos gregos antigos, notável pela dispersa citação ao nome de Platão; em *Para a luz*, por exemplo, a menção ao filósofo da *República* aparece no poema “Ascensão”⁸. Os contrários que estão dispostos no poema “O bem e o mal” (Bem/mal, prazer/dor, tristeza/alegria, dia/noite) são decerto os elementos fundamentais que alicerçam a realidade – em sua obra póstuma *Últimos versos*, publicada em 1953, poderá o leitor observar que a maior parte dos títulos dos poemas é formada pela conjunção aditiva “e”, resolvendo por si qualquer tensão entre os opostos: “Vento e chuva”, “Antes e depois”, “Pobres e ricos”, “Ontem e hoje”, são alguns deles.

É sempre difícil a tarefa de “concluir” um Poeta, principalmente quando se trata de um autor que escutou o mais profundo ritmo da Natureza, encontrando lá a matriz harmônica para uma necessária manutenção do universo a partir da comunhão dos opostos: luz e sombra, dia e noite, vida e morte – não há espaço, em Pascoaes, para se falar em “oposições”. Ler Pascoaes é caminhar pelos ritmos do corpo, do bailado, da voz, dos vegetais, das estações, do trabalho campestre. Caminha-se sobretudo pelos ritmos do silêncio. E mesmo que os seus versos (ainda) sejam vistos com desprestígio – fazendo coro àquela colocação de Fernando Pessoa veiculada por Mário de Sá-Carneiro, na correspondência trocada entre ambos, especificamente na carta do dia 7 de janeiro de 1913, escrita no Café Riche, que entendia que os versos de Pascoaes “sofrem de pouca arte” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 60), questão já evidenciada pela boca do explosivo heterônimo Álvaro de Campos, que também via a obra de Pascoaes como “má poesia” – tem o leitor a oportunidade de percorrer as inúmeras reticências em seus versos e em seus pensamentos, o que em Retórica se chama “Aposiópesis”. Pascoaes não se conclui, caminha-se por essas reticências.

8 Cf. Pascoaes, 1998, p. 84.

Ainda que o conceito de Harmonia não seja propriamente o objeto de análise deste ensaio, ele pode nos fornecer pistas o entendimento do metafísico como um caminho de encontro para o físico. Não esquecendo de que Apolo e Dioniso são duas forças (contrárias) que necessitam de conviver “harmonicamente” para garantir a manutenção da (sua) realidade, espera-se como resultado deste estudo demonstrar que o metafísico, em Pascoaes, não implica a eliminação do físico, nem tipifica um “destino final”, mas tão somente a possibilidade harmônica com o físico. E é nesse espaço de entremeio que se acha a poesia de Pascoaes, como se toda ela habitasse esse estado próprio do lugar “entre” o físico e o metafísico, que é o “sonhar acordado”. Fiquemos, por fim, com a própria voz do poeta, nomeadamente um trecho do ensaio “O espírito lusitano ou o saudosismo”, publicado em 1912: “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).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **La dialectique de la durée**. 2.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

BONTEMS, V. **Bachelard**. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

DIONÍSIO, S. O espírito de Pascoaes. **Revista Seara Nova**, n.º 1289-1290, abr., pp. 52-53, 1954.

FRANCO, A. C. **Trinta anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2014.

PASCOAES, T. de. **O Pobre Tolo**. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

PASCOAES, T. de. **Cânticos**. Porto: Empresa Gráfica do Porto, 1925.

PASCOAES, T. de. **As sombras / Senhora da Noite / Marânus**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973a.

PASCOAES, T. de. **Obras Completas de Teixeira de Pascoaes**: VIII Volume (Prosa II) - O bailado. Amadora: Bertrand, 1973b.

PASCOAES, T. de. **A Saudade e o Saudosismo**: dispersos e opúsculos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

PASCOAES, T. de. **As sombras / À ventura / Jesus e Pã**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

PASCOAES, T. de. **Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

PASCOAES, T. de. **Para a luz / Vida etérea / Elegias / O doido e a morte**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

SÁ-CARNEIRO, M. de. **Em Ouro e Alma – Correspondência com Fernando Pessoa**. Ed. Ricardo Vasconcelos, Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2015.

SOUSA, E. de. **Mitologia**: História e mito. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.