

O problema da morte na poesia de Teixeira de Pascoaes

The problem of death in the poetry of Teixeira de Pascoaes

Rodrigo Michell Araujo*

Resumo

Neste artigo, propomos investigar o tema da morte na poesia de Teixeira de Pascoaes. Tendo em conta sua vasta obra, compreendendo cinco décadas de produção literária, entre o verso e a prosa (filosófica), tomaremos como objeto de análise a obra *O Doido e a Morte*, de 1913, com o objetivo de argumentar que a finitude existencial na obra de Pascoaes põe em relevo menos uma dialética da morte e mais uma “*coincidentia oppositorum*” entre morte e vida, fazendo do tema uma das principais linhas de força de seu pensamento poético-filosófico. Com isto, será necessário situar nossa investigação em um espaço de “entremeio”, entre a Filosofia e a Literatura, que nos auxilia a delimitar uma hermenêutica filosófico-literária da morte em Pascoaes. Espera-se, portanto, demonstrar o cariz ontológico presente na poesia deste autor que se firma como um dos nomes mais significativos da literatura portuguesa do século XX.

Palavras-chave

Morte. Finitude. Existência. Poesia. Filosofia.

Abstract

In this article, we propose to investigate the theme of death in Teixeira de Pascoaes' poetry. Taking into account his vast work, comprising five decades of literary production, between verse and prose (philosophical), we will take as object of analysis the work *O Doido e a Morte*, from 1913, with the objective of arguing that the existential finitude in Pascoaes' work, it emphasizes less a dialectic of death and more a “*coincidentia oppositorum*” between death and life, making the theme one of the main lines of force of his poetic-philosophical thought. With this, it will be necessary to place our investigation in a space of “in-between”, between Philosophy and Literature, which helps us to delimit a philosophical-literary hermeneutics of death in Pascoaes. It is hoped, therefore, to demonstrate the ontological nature present in the poetry of this author who establishes himself as one of the most significant names in 20th century Portuguese literature.

Keywords

Death. Finitude. Existence. Poetry. Philosophy.

* Universidade do Porto, Portugal.

Introdução

Em cinco décadas de atividade literária, Teixeira de Pascoaes deixou uma volumosa obra, seja em verso ou em prosa, passando pela biografia (romanceada) e pelo desenho, tendo sua estreia na cena literária já em finais do século XIX, com a publicação de *Sempre* (1898). Mas foi sobretudo a partir do segundo decênio do século XX que Pascoaes participou mais ativamente no momento cultural que se fazia naquele início de década, com a Implantação da República Portuguesa, gerando um movimento que passaria a opor de maneira contumaz a corrente positivista. Aqui Pascoaes começa a ganhar lugar de destaque no grupo de pensadores que será responsável por arquitetar e solidificar as bases de uma “Filosofia em Portugal”, ou seja, o firmamento de um autêntico “pensamento filosófico” português – e que, futuramente, resultará na institucionalização da disciplina “Filosofia em Portugal” no currículo acadêmico nacional. Mas Pascoaes não apenas se destacará pela exposição de seu “pensamento” naquele grupo que praticamente será um representante, a Renascença Portuguesa (dirigindo, inclusive, *A Águia*, revista que foi o “órgão” da Renascença Portuguesa, entre os anos de 1912 a 1921)¹, mas também por ser um poeta que encontrou um caminho muito próprio para se exprimir em sua obra literária, o que irá lhe conferir a etiqueta de porta-voz da Saudade e do movimento que se debruçou a pensá-la, o “saudosismo”, tema que será caro ao pensamento filosófico português e que tem Teixeira de Pascoaes como nome incontornável.

Foi na poesia que Pascoaes melhor se expressou. Mesmo tendo publicado quase que exclusivamente obras em prosa após a década de 1920, deve-se destacar que o *poético* não é abandonado. Sua escrita é inquieta, ora “desassossegada”², ora interrogativa, avizinhandose da mística por vezes. Uma tendência que irá se refletir no próprio processo criativo do autor, ao reescrever por inúmeras vezes os seus poemas, de maneira que cada nova edição de uma mesma obra se distingue da anterior, oferecendo um rico material para a crítica genética, por exemplo. *O Doido e*

¹ Vale destacar, quanto a este dado, que Teixeira de Pascoaes já havia dedicado toda a primeira década do século XX, partindo de 1898 com a obra poética *Sempre*, até 1909, exclusivamente à publicação de livros de poesia, publicando oito livros, além dos dois poemas épicos *Marânus*, em 1911, e *Regresso ao Paraíso*, em 1912, obras aclamadas pela crítica.

² Convém notar que a relação pessoal de Teixeira de Pascoaes com Fernando Pessoa não foi sempre amistosa, e quanto a isto muito se tem debruçado a fortuna crítica de ambos, considerando não apenas a tumultuosa correspondência, como também os pontos de afinidades (e divergências) entre a monumental obra de ambos os poetas. Vale conferir a obra *Uma admiração pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, de António Feijó, publicado em 2015. Quanto ao contexto de *A Águia*, em que Pascoaes e Pessoa mais propriamente dialogaram, pode-se consultar a tese de doutorado de Paulo Motta Oliveira, *Esperança e Decadência: as imagens de Portugal na segunda série de A Águia*, de 1995.

a *Morte* não é exceção, e aqui consideraremos a primeira e a última edição da obra, destacando suas nuances e efeitos deste processo inquieto de criação.

A inquietação pascoaesiana também se traduz nas suas imagens de predileção, exploradas à exaustão em toda a sua obra, como a sombra, a névoa, os fantasmas e aparições que constantemente são materializados. A incansável luta que há na sua poesia visa dialogar, mas ao mesmo tempo criar uma intimidade com os inúmeros espectros, o que leva Jaime Cortesão, contemporâneo de Pascoaes, a afirmar que “a sua própria conversa é espectralizada, raiada de Aparições, erguida em Sombras” (CORTESÃO, 1911, p. 11).

Quando Pascoaes perfila estas imagens e espectros em seu verso, constrói uma atmosfera soturna para que nela avulte o dionisíaco. O mergulho intimista, que o poeta realiza no abismo sem fundo que frequentemente se impõe, é um caminho para aceder ao Mistério (*mystéria*) mítico, na tentativa de desvendar o *seu* segredo. Mas percorrer este caminho é sempre deparar-se com um caos excessivo, profundamente silencioso e transbordante, daí a difícil tarefa que Pascoaes assume em descrever o Mistério através da celebração e da dança (dionisíaca), pois o próprio Mistério nos conduz aos limites da linguagem³.

Se a poesia de Pascoaes se estilhaça no caos (genesíaco) para, em seguida, cantá-lo, é para também ir ao encontro da Morte, esta que é uma das figuras mais caras em sua poesia. Da primeira obra publicada pelo autor, ainda no século XIX, até os seus *Últimos versos*, derradeira obra póstuma, de 1953, um ano após a morte do poeta, o diálogo com a Morte será constante, mas sobretudo uma “relação” que vai se aprimorando e se intensificando. De todos os fantasmas com que Pascoaes dialoga e materializa em seu verso, a Morte será aquela que mais terá impacto tanto na sua obra quanto no seu pensamento.

A presença da Morte não é uma questão exclusiva de *O Doido e a Morte*, mas é nesta obra que o diálogo com esta quimérica Aparição atinge grandes dimensões.

³ Quanto a isto, estamos em acordo com o pensamento filosófico de Eudoro de Sousa, filósofo português radicado no Brasil responsável por uma singular teoria do mito, além de ser referência nos estudos do mito, tanto no Brasil quanto em Portugal, responsável, inclusive, pela criação do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina e do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, sendo um nome fundamental para o ensino de Filosofia no Brasil. Para Eudoro de Sousa, há uma fundamental diferença entre o segredo (enigma) e o Mistério. O enigma é sempre aquele que pode ser decifrado pela linguagem, mas o Mistério nunca pode ser decifrado, é sempre indizível, podendo apenas ser celebrado e dançado. Vale conferir as obras *Origem da Poesia e da Mitologia e outros Ensaios Dispersos* (2000), bem como *Mitologia: História e Mito* (2004).

Nosso estudo divide-se, portanto, em duas partes. Na primeira, fazemos uma hermenêutica do tema, onde destacaremos as suas modulações e contornos na obra que escolhemos como objeto de análise, sem perder de vista o horizonte filosófico que intentamos nos aproximar. Já na segunda, demarcaremos mais propriamente o espaço interseccional *entre* o filosófico e o literário, para demonstrar o impacto e a importância que o tema da Morte (a finitude) tem para a poesia de Pascoaes.

Modulações da Morte

A Morte sempre foi encarada como um grande desafio à existência por colocar em causa a finitude humana, mas ao mesmo tempo sempre foi um tema caro tanto a poetas quanto a filósofos, estando presente no centro de inúmeras meditações, o que o torna um tema inter/transdisciplinar por excelência⁴. Por vários séculos a Morte sempre foi um objeto de assombro, especialmente pelo seu silêncio, despoletando outra difícil questão para o humano, que é a de ouvir e entender o próprio silêncio. Esbarramos sempre no problema do inefável. Como tratar do indizível? Como falar daquilo que desafia o próprio limite da linguagem?

Para falar da Morte é preciso sobretudo descortinar a sua linguagem, no momento mesmo em que ela se emparceira da linguagem do silêncio. De algum modo o filósofo Vladirmir Jankélévitch nos dá um grande contributo sobre a dificuldade que a linguagem da Morte nos coloca, pois ela sempre nos envia para o instante da Morte, “esse instante como o momento do silêncio mais extremo” (JANKÉLÉVITCH, 2006, p. 30, tradução nossa)⁵. Ainda nas palavras de Jankélévitch, o instante da morte carrega um *mistério*, porque ela própria é “um indeterminável determinado” (JANKÉLÉVITCH,

⁴ 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 de Kübler-Ross: “quanto mais avançamos na ciência, mais parece que tememos e negamos a realidade da morte” (KÜBLER-ROSS, 1996, 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.

⁵ “Ese instante como el momento de silencio más extremo”.

2006, p. 245)⁶, isto é, uma presença-ausência. Justifica-se, assim, a popularização da colocação schopenhaueriana de que a Morte é a “musa da filosofia” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 59), pois, como escreve o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, 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).

O que Schopenhauer, na esteira de Jankélévitch, parece apontar é para a inevitável dialética da morte. Quando tomamos a obra de Teixeira de Pascoaes, é justamente esta dialética que se encontra problematizada. Anterior ao diálogo que Pascoaes procurará estabelecer com a Morte, encontramos um poeta atento à escuta dos sons e da “voz” que o mundo ecoa. Mas sua atenção está concentrada na “voz de morte” que ouve e sente, excerto este que lemos no fragmento XXII da obra *Verbo escuro* (1923, p. 46). Essa questão é fundamental para se poder adentrar na obra *O Doido e a Morte*. Quando Pascoaes busca “ouvir” a Morte (para, em seguida, estabelecer o diálogo), o seu interesse recai em contornar a questão dialética, mas sobretudo em trazer para o centro de seu pensamento a *realidade da morte*. Para isso, é preciso contornar o sentimento de temor da morte e enfrentá-la⁷.

Ora, o grande embate de Pascoaes com a Morte visa deslocar a experiência externa (inerente à Morte, sempre do “Outro”) para uma experiência interna. Como afirmamos outrora, a relação do poeta com a Morte se dá ao longo de toda a sua obra, e se percorrermos o seu volumoso *corpus* poético, vemos que esta relação vai se tornando mais próxima e mais íntima. Em *Terra proibida*, segunda obra de poesia de Pascoaes, de 1899 e publicada um ano depois, podemos ver no poema “As minhas horas” uma tentativa de já descortinar o véu que parece ocultar a presença da Morte:

⁶ “Un indéterminable déterminé”.

⁷ Neste ponto, é incontornável a leitura antropológica que deu Philippe Ariès na década de 1970 sobre a morte na vida social, empreendendo um estudo da Idade Média 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 morte, popularizada no imaginário coletivo. A morte não podia manifestar-se como “*mors repentina*”, ou morte súbita, considerada “infame” (ARIÈS, 1977, p. 18). Não havendo distância entre a vida e a morte, muito menos era evidente o sentimento de angústia existencial, ou uma espécie de angústia do temor: os mortos podiam ser enterrados tanto em valas comuns quanto dentro das igrejas, por exemplo. Do século XV ao século XVII, manteve-se este costume de enterrarem os corpos no interior da igreja (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 a alguns cães e pessoas a assistir. Ainda em Ariès, note-se que os cemitérios serviam de praça pública, uma vez que os corpos mortos eram enterrados com o rosto descoberto, e só entre os séculos XII e XIII têm os seus rostos encobertos (ARIÈS, 1977, p. 68; 128).

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!
(PASCOAES, 1997, p. 290)

Neste espaço intermediário entre céu e terra, se manifesta uma tentativa de apreender e alcançar a Morte, mas que ao mesmo tempo já anuncia uma espécie de chamamento – questão que se efetivará em obras posteriores, e mais propriamente em *O Doido e a Morte*.

O Doido e a Morte é uma obra de 1913. Trata-se de um longo poema em que o personagem, além de ser um “louco”, é descrito já nos primeiros versos como um “noturno caminhante” (PASCOAES, 1998, p. 274), realçando os efeitos sombrio e soturno tão explorados pelo autor. Na edição definitiva, a obra é dividida em três cantos, onde o primeiro trata da aparição da Morte materializada em forma de donzela, o segundo contém uma ação no diálogo, e o último trata do destino do Doido.

No primeiro canto está centrada a personificação da Morte, que aparece ao personagem sob a forma de donzela, com o rosto oculto por um véu, montada num cavalo. Mas o Doido a pressente, como se já soubesse de quem se tratasse e, de certo, como se já a esperasse desde há muito tempo. Não há qualquer assombro neste encontro inicial, ou melhor, o espanto é suspenso. O Doido quer apeá-la do cavalo, quer retirar-lhe o véu e vê-la melhor, semelhante ao antigo véu que encobre a Natureza dos gregos, aquela *physis* que *quer e ama desocultar-se*, tal como descrita por Heráclito⁸. Retirar-lhe o véu é a condição necessária para o Doido aproximar-se da Morte. Se esta foi sempre tratada como um “distante” existencial, é preciso que o longe esteja próximo, isto é, que a Morte seja uma “proximidade-no-distante”. Diz a Morte: “há distâncias que aproximam” (PASCOAES, 1998, p. 277).

Retirar o véu é tentar apreender o inefável, e assim o faz o Doido, pois vê a Morte como uma imagem do “sublime” – para assim acompanharmos uma clássica definição estética do sublime como algo “grandioso”. Pascoaes não põe um véu propositadamente na Morte, pois aí avulta a sua incansável busca pelo Mistério. Ora, esta é uma imagem que Pascoaes de certo modo preambula na sua segunda obra,

⁸ Fazemos referência ao Fragmento 123, de Heráclito. Convém notar que alguns tradutores divergem quanto à tradução deste excerto. Veja-se, por exemplo, a tradução de Emmanuel Carneiro Leão, “o surgimento já tende ao encobrimento” (HERÁCLITO, 1980, p. 137).

Terra proibida, no poema “Dor etérea”, quando escreve um verso sobre “o véu que esconde / a imagem do Mistério (PASCOAES, 1997, p. 302).

O ato de retirar o véu é a condição *sine qua non* para humanizá-la, isto é, para torná-la “humana criatura”. Falamos outrora em “ação” porque no segundo canto da obra a Morte assume toda a dimensão de personagem na exegese. Parece-nos justo um parêntesis para destacar a obra cinematográfica de 1997 do cineasta sueco Ingmar Bergman, *Na presença de um palhaço*, que, *a posteriori*, para além de ecoar a aparição pascoaesiana, parece funcionar como uma singela homenagem à obra *O Doido e a Morte*, pois, no filme, a Morte aparece como uma personagem num manicômio, travando um diálogo com um dos “loucos” internos, chegando ambos a construir uma peça teatral, sendo pertinente a questão daí empreendida: a quem seria mais propícia a aparição da Morte senão para um “louco”? Talvez aí Bergman e Pascoaes acertem na escolha do “espaço” para a manifestação da Morte.

O que o segundo canto põe em revelo é justamente um entrelaçamento entre o criador, o Doido, e a sua criatura materializada, a Morte. Uma questão peculiar desta parte da obra é, sem dúvida, o momento do beijo entre ambos os personagens. O beijo produzirá a primeira forma de pensamento, não ainda palavra, mas gesto. Note-se que, de maneira análoga, Pascoaes repete esta cena do beijo entre um sujeito poético criador e um fantasma criado na obra *Marânus*, quando o protagonista se aproxima intimamente de Eleonor, outra aparição personificada: “num movimento, cego e inconsciente / Marânus levantou-se. E, comovido / tentou beijar-lhe a face, mas somente / beijou a poeira branca do luar...” (PASCOAES, 1973a, p. 194).

Em *O Doido e a Morte*, o ato de beijar o corpo da Morte desvela a sua figura sedutora, o que impulsiona este sujeito poético não apenas a um encontro “íntimo”, mas a uma dança que se emparceira das “danças macabras”, populares no século XV e que levaram a uma onda de produção pictórica e poética. Apesar de não se saber ao certo a origem destas danças, se vêm de terras espanholas ou francesas⁹, para além do diversificado *corpus* artístico que elas propiciaram, é certo que advém desse período uma forma particular de pensar e de sentir a Morte que não se confina

⁹ Podemos destacar alguns autores que enfatizam esta dúvida. Veja-se, por exemplo, em Demetrio Calderón o verbete “Danzas de la muerte”, onde o autor afirma que as representações espanholas são anteriores ao surgimento da *Danse macabre* francesa, que data de 1485 (CALDERÓN, 1996, p. 260). Já Caroline Denhez afirma que a gênese da *Danse macabre* data de 1376, época de publicação de uma obra intitulada *Le respit de la mort*, de Jean Le Fèvre que tematiza essas danças (DENHEZ, 2000, p. 12).

a um compêndio de “*Icones mortis*”. Provêm daí pesquisas de relevo como a de Joël Saugnieux, que interpreta este momento de fins da Idade Média como decisivo para uma hermenêutica da Morte, especialmente pela resolução teológica do entendimento da Morte como ruptura entre os dois elementos que “formam” o homem, que é o corpo e a alma, o que leva o autor a destacar um pensamento profano como crucial para o esboroamento desta ruptura, mas também responsável por um deslocamento da Morte das bordas da existência para o centro, onde naturalmente se encontra com o próprio homem. Como afirma Saugnieux, “a morte está decerto no coração do ser” (SAUGNIEUX, 1972, p. 108)¹⁰.

Interessa-nos particularmente o período medieval das “danças macabras” pela maneira como a morte se relaciona com a cultura, permitindo um vivo pensamento que deixará como legado, de acordo com Georges Kastner, dois paradigmas. Primeiro, a mudança da figura masculina da Morte, perpetrada pelos Gregos através do mítico Thânatos (Trépas, mas também se estendendo a outras figuras como Hades), para a imagem feminina e que irá compor os rituais cristãos (KASTNER, 1852, p. 32). Segundo, por uma espécie de “galeria” fúnebre (KASTNER, 1852, p. 73) que se formou e que permitiu a poetas e pensadores “falar ou dançar a morte” (SAUGNIEUX, 1972, p. 33)¹¹, tratando-a não como coisa distante, a ser evitada ou temida, mas como algo próximo e inerente ao centro mesmo da existência.

Importa notar que estes dois paradigmas apontados por Kastner vão refletir-se de maneira direta no imenso *corpus* iconográfico do medievo. Dele, apropriamo-nos de um, que certamente contribui e dialoga com a obra de Teixeira de Pascoaes. Trata-se da imagem *La Mort et la jeune femme*, de Niklaus Manuel Deutsch, datada de 1517 e afixada no Musée d’Art de Bâle, que representa a cena de um beijo entre a funérea Morte e uma jovem. Apesar de a Morte ainda assumir a dimensão do masculino na obra de Niklaus, pode-se observar o jogo erótico que envolve o quadro, pois, enquanto se beijam, a Morte cofia o sexo da jovem, o que faz deste quadro um dos mais representativos tanto da galeria de “*ícones mortis*” quanto das representações das danças macabras. Mesmo não tendo se debruçado sobre esta obra, Joël Saugnieux inconscientemente escreve um argumento que funciona como chave de leitura tanto para a obra de Niklaus Deutsch quanto para a de Pascoaes.

¹⁰ “La mort est au cœur même de l’être”.

¹¹ “Parler ou danser la mort”.

Afirma, portanto, que “para toda concepção da morte corresponde uma maneira de considerar o amor” (SAUGNIEUX, 1972, p. 327)¹².

Talvez a grande lição que se possa extrair deste repertório é como a Morte tornou-se uma figura incontornável, assumindo a dimensão de personagem. E o erótico presente no quadro de Niklaus Deutsch se faz introdutório para a obra de Pascoaes, no momento em que o personagem Doido insiste em aproximar-se daquela enigmática aparição toda envolta em um véu, mas que, ao apeá-la, não apenas oferece ao leitor a revelação do segredo, como a transforma em vivo personagem, tomando-lhe a mão e cumprindo o chamamento. Quando a Morte assume os contornos de personagem, dá início o quadro erótico da obra:

‘– Eis aqui tua Dama’ – murmurou
A Morte comovida, oferecendo-lhe
A definhada mão gelada e branca,
E cravando no rosto desvairado
Da criatura humana a escuridão
Das suas fundas órbitas vazias.

Era a Parca fitando Apolo; a noite
Abrasada de estrelas, invocando
O sol esplendoroso...

E delirante,
O Doido vagabundo em suas mãos
Tomou, beijando-a, a fria mão da Morte.
Mas em vez – que milagre! – do contacto
Duma ossada, sentiu tocar-lhe os lábios
A carne viva, quente, apetecida!

Caiu aos pés da Parca a negra túnica.
E a repentina luz dum corpo em flor
Deslumbra os olhos ávidos do Doido,
Onde o desejo ardia e fumegava.

E, exaltado, exclamou: ‘– Não és a morte;
És a mulher, a vida, a primavera!’
[...]
(PASCOAES, 1998, p. 278-79)

Com estas estrofes podemos observar não apenas o emparceiramento com a obra de Niklaus Deutsch, como também a grandiloquência que Pascoaes dá ao tema da finitude, acenando para o entendimento da Morte como peça chave para a tingidura da vida. O Doido beija a Morte para tonificar e realçar o quadro da vida, ou seja, é a Morte quem fortifica a existência. Veja-se, por exemplo, na prosa filosófica de 1921, *O bailado*, a associação à pintura empregada por Pascoaes: “A morte é o fundo negro

¹² “À toute conception de la mort correspond une façon de considérer l’amour”.

do quadro em que a vida se destaca” (PASCOAES, 1973b, p. 123). Já nas estrofes seguintes deste segundo canto da obra, os personagens, já enamorados, deambulam pelo espaço:

E agora o Doido e a Morte, apaixonados,
Enlevados, erravam no planalto,
Entre o luar e a noite, o céu e a terra...

E dizia-lhe o Doido: ‘– És a mulher
Disfarçada num lúgubre esqueleto,
Cavalgando através da solidão,
Amedrontas os homens que te vêm;
Mas a mim, que sou doido, revelaste
O teu mistério, que, afinal, é a vida.
[...]
(PASCOAES, 1998, p. 279-80)

Podemos seguramente argumentar que, com esta passagem, é a Morte quem dá *sentido* à existência, mas para conferir este sentido à vida, não basta materializá-la, é preciso tornar a própria Morte *uma* vida, humanizando-a. Para isso, Pascoaes propõe um jogo de metamorfose, em que a Aparição, mostrando-se oculta a princípio, se desdobra em personagem e em seguida se metamorfoseia em humana criatura. Acompanhamos o processo de humanização da Morte no seguinte passo: “Que mudança sofri! Nem me conheço / desde que te encontrei! Meu esqueleto / de viva carne em flor se revestiu” (PASCOAES, 1998, p. 282).

Não obstante a cena de humanização da Morte – preenchida não apenas pela dança, como também por um profundo diálogo entre ambos, pois “[...] falaram / durante muito tempo. Ele, embebido / em seu profundo e vago pensamento / [...] Ela, a donzela Morte, embriagada / por um calor de vida florescente” (PASCOAES, 1998, p. 287) – não podemos perder de vista a fiabilidade do personagem na exegese, afinal trata-se de um “doido”. As estrofes finais do segundo canto vão nos fornecer pistas de que esta relação com a Morte se dá, contudo, no plano onírico do personagem, isto é, não passando de uma “fantasia” do Doido. O segundo canto encerra com um súbito afastamento da Morte, que também parece estar a sonhar, como se estivéssemos presos em uma *mise en abyme*, em um sonho dentro de outro sonho:

E, súbito, a Donzela misteriosa,
Do seu nocturno sonho despertando,
Beijou na face do Doido; e assim lhe disse:

‘– O meu último beijo, não o esqueças,
Lembra-te dele sempre, até chegar

A hora da tua morte... o meu instante'
(PASCOAES, 1998, p. 288)

Se se trata de um sonho, podemos colocar a hipótese de que há um *sonho acordado*, isto é, a obra nos coloca em um espaço interseccional entre o sonho e a realidade, onde ambas parecem se diluir e múltiplas linhas de imaginação criadora se entrecruzam. Este é o mote, inclusive, do brevíssimo terceiro e último canto de *O Doido e a Morte*, onde o Doido, já desperto, mas ainda embebido de sonho, projeta um canto elegíaco ao sentir a ausência da Morte, daquela criatura que ele próprio metamorfoseou:

E assim cantou aos montes acordados:

'Tive nos braços a Morte;
Tu bem viste,
Noite triste!
E viu-nos o luar e o vento norte...

'Tive a morte nos braços, que alegria!
Que loucura!
Nas trevas, encontrei a luz do dia,
Nas pedras, a ternura.
(PASCOAES, 1998, p. 290)

Há um fato importante que precisamos considerar referente ao último canto. Quando a Morte sai de cena o Doido se sente *demudado*, por isso é impelido a cantá-la na ausência. No entanto, nas treze estrofes que compõem a parte final da obra, temos apenas, em forma de elegia, as imagens sombrias deste afastamento, ou seja, a obra se encerra com o *efeito* que a Morte causou no Doido. Isso nos permite argumentar que o onírico é um caminho para a aproximação com a Morte, ou seja, o deslocamento da Morte dos arrabaldes para o centro da existência exige um alto grau de “intimidade poética”. É esse valor cósmico que será decisivo, inclusive, para a humanização da Morte. Desse modo, é compreensível que a obra se encerre com imagens poéticas que denotam o plano onírico.

No entanto, vale notar que Teixeira de Pascoaes foi um poeta inquieto em relação ao seu processo criativo, visto que reescrevia constantemente seus poemas, somado a um exaustivo trabalho de exclusão/inclusão de poemas. O resultado disso é que temos no *corpus* pascoaesiano um conjunto significativo de obras que conservam algumas “diferenças” entre a primeira e a última edição – daí as obras de Pascoaes muito interessarem à crítica genética. No caso de *O Doido e a Morte*, há

uma particularidade crucial entre a primeira edição, de 1913, e as edições posteriores. Enquanto nestas edições a obra é dividida em três cantos, a primeira edição não tem nenhuma divisão. Nos momentos finais da obra, além de observarmos o canto elegíaco do Doido sobre o desaparecimento da Morte, encontramos um conjunto de três estrofes que não foram incluídas nas edições posteriores. Estas estrofes, pertencentes unicamente à primeira edição, versam com mais propriedade sobre o efeito deste afastamento, mas sobretudo dão ênfase no sentido que a Morte dá, tanto para o Doido quanto para a *sua* existência:

Ficara 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 sê:
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
Seriiedade, Religião, Mistério...
(PASCOAES, 1913, p. 30-31)

Por esta edição, nota-se que o encontro com a Morte é descrito como uma aventura estranha, porém milagrosa. O cenário é bem melhor definido: ao ver-se só, o Doido olha para si como quem olha para o espelho e se reconhece como “figura enigmática”. Mas vê também sua vida como coisa incompleta e que só é resolvida com a presença da Morte, que tonifica e preenche de beleza aquela existência “escura”.

Embora mantenham suas singularidades, em todas as edições de *O Doido e a Morte* o último canto (ou a cena final, na primeira edição) pode nos conduzir a uma ontologia da morte que tem a filosofia de Martin Heidegger como algo incontornável, isso se lembrarmos da obra capital do filósofo alemão, *Ser e tempo*, que tem no bojo da analítica do *Dasein* (do ser-aí) uma rica investigação pela “procura do ser”, questão tão oculta, segundo Heidegger, na história da filosofia – o que inscreve certamente o seu nome no rol dos pensadores mais importantes do século XX. É em *Ser e tempo* que encontramos uma sólida ontologia da morte, que busca compreender, como se vê no § 49, o modo como “a essência da morte se determina a partir da essência ontológica da vida” (HEIDEGGER, 2011, p. 322).

Se acompanharmos esta afirmação de Heidegger no § 49, podemos dar uma nova interpretação à obra de Pascoaes, lendo na figura do Doido uma avultação do 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. Do ponto de vista ontológico, a morte é uma possibilidade na impossibilidade (como já afirmado por Heidegger no § 50, por exemplo), e que dá ao ser-para-a-morte uma *liberdade* de poder-ser.

O sentido de “liberdade” de poder-ser que o ser-para-a-morte de Heidegger experiencia no horizonte da finitude de algum modo faz eco na obra de Pascoaes¹³, especialmente em *O Doido e a Morte*, que escreve e entende a Morte como uma “abertura”, como campo de possibilidades, ou, para nos apropriarmos de uma definição da ontologia da morte dada por Michel Haar, intérprete de Heidegger, é a morte “um nome para a própria existência” (HAAR, 1990, p. 36).

Decerto a presença da Morte se estilhaça em toda a obra de Teixeira de Pascoaes, mas é com *O Doido e a Morte* que se forma um pensamento da morte, e que será uma das linhas de força mais significativa do seu pensamento poético-filosófico.

A Morte como resolução de tensões

Desde suas primeiras obras, de início do século XX, Pascoaes toma a Morte como um tema de predileção, não apenas para materializá-la em seus versos, mas

¹³ Deixemos claro que Pascoaes não foi leitor de Heidegger, pois à época que o filósofo da Floresta Negra publica sua obra capital, em 1927, Pascoaes já havia publicado um volume considerável de suas obras e já tinha algum lugar de destaque na literatura portuguesa.

sobretudo para pensá-la. Em *Terra proibida*, que já inscreve na capa a imagem de um solo infértil em que todos os sujeitos poéticos da obra de Pascoaes invariavelmente se situam, predomina nos poemas certa humidade nos versos, pois estes sujeitos constantemente vertem lágrimas, que tanto turvam a visão como inundam a “terra”, formando um imenso espelho onde possam se mirar – entre lágrimas externas e internas, há um fio condutor muito sólido nas primeiras obras de Pascoaes que é a presença da lágrima; o carácter lacrimal, inclusive, faz com que os próprios sujeitos poéticos se sintam afogados nessa “torrencialidade”, como vemos neste verso do poema “Elegias”: “E sinto-me afogar na lágrima que sou” (PASCOAES, 1997, p. 210). É, portanto, nesse terreno úmido que vai se formar a materialização da Morte (e não só), a “Deusa escura que se veste em branco” (PASCOAES, 1997, p. 147).

Mas é em *As sombras*, obra de 1907, que encontramos um dos poemas mais significativos sobre a Morte. Nesta obra, que parece um compêndio de aparições que são metamorfoseadas para dialogarem com o eu lírico, encontramos a Morte como sombra da vida:

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 acento aqui recai mais uma vez para o segredo que o sujeito lírico pascoaesiano insiste em decifrar, o que nos leva a afirmar que a busca pela Morte, em Pascoaes, é a condição para o desvelar do “segredo” que está encoberto no tecido da existência. E 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. Mas o poema parece prefaciara obra *O Doido e a Morte* quando vê a própria Morte como sombra mesmo da vida enquanto corpo. Uma Morte que carrega a

palavra essencial e derradeira, aquela mesma “palavra” que o escritor português Vergílio Ferreira tanto buscou, a “última palavra” que parece comportar a essência que falta à vida¹⁴.

Mas à medida que a poesia de Pascoaes busca esta palavra “redentora”, ela assim o faz a partir do sonho, apelando ao onírico. Um traço característico de sua obra é sem dúvida o apelo à imaginação – aliás, tendência que é bem observada pelos críticos, como nota Hernâni Cidade ao afirmar que “Pascoais não *descreve corpos – sugere fantasmas*” (CIDADE, 1923, p. 45, grifo do autor). E quando tomamos *O Doido e a Morte*, podemos afirmar que, em Pascoaes, imaginar, ou sonhar, quer dizer *criar*. Note-se que essa criação é trespassada por criaturas não reais, que falam uma linguagem não perceptível fora do sujeito que as cria. Em última instância, temos elementos fantásticos que intervêm no desenvolvimento da diegese e vão se constituir como personagens dentro da obra. Mas personagens que servem sobretudo para fomentar uma realidade sonhada – note-se que nesta produção pascoaesiana, alçada nos dois primeiros decênios do século XX, a questão do sonho pode encontrar algum diálogo com as investigações freudianas que permitiram formar um “método” para a interpretação do sonho, estratégia literária e filosófica que vai do sonho às *rêveries* românticas¹⁵.

O verso de Pascoaes constantemente sonha espectros, como sonha outro mundo, não para negar este e cair num niilismo, mas para entender o seu mundo a partir do conhecimento do mundo criado e sonhado. Por isso, na obra de Pascoaes nunca está em causa um pensamento negativo, mas um pensamento afirmativo que quer e deseja a compreensão da *sua* realidade numa pretensão quase kierkegaardiana.

¹⁴ Tanto Vergílio Ferreira quanto Teixeira de Pascoaes, cada um à sua maneira, buscaram incansavelmente esta “palavra”, que, a nosso ver, também parece conferir o sentido do ser em geral. No caso de Vergílio Ferreira, é no centro de sua obra memorialística e diarística que a busca por esta palavra faz morada, mas busca cheia de interrogação e de silêncio, essas duas forças nucleares que são a base da busca vergiliana pela palavra essencial e redentora que diga, inclusive, o indizível. Veja-se, por exemplo, este excerto de *Para sempre*, obra de 1980, onde o autor questiona se há uma palavra que possa dar conta do próprio Ser: “Não haverá então uma palavra que perdure e me exprima todo para a vida inteira?” (FERREIRA, 1996, p. 213).

¹⁵ Quanto a isso, observe-se que as leituras de Freud deslocam o sonho de um nível ontológico (em que o sonho se confunde até com a profecia) para um nível fenomenológico. 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.

Se, em Pascoaes, sonhar é o mesmo que criar, podemos seguramente propor uma leitura fenomenológica do sonho, especialmente aquela alicerçada na obra filosófica de Léon Daudet, *Le rêve éveillé*. Nesta obra, datada de 1926, Daudet está menos interessado em estabelecer uma diferença entre sonho e sono, por exemplo, 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)¹⁶ e afirma que “o sonho acordado é, no homem, a matéria da imaginação, o reservatório onde extrai constantemente (e, no estado normal, livremente) a imaginação” (DAUDET, 1926, p. 12)¹⁷. O que nos interessa em Léon Daudet é como o filósofo forneceu pistas interpretativas para ler o sonho como uma *narrativa*, ideia que incentivará futuros trabalhos de fôlego que, de algum modo, vão se debruçar na linguagem do sonho, e aí podemos citar Ludwig Binswanger e Michel Foucault (1954), além da ontologia do sonho presente na terapia “daseinanalítica” de Medard Boss (1979).

Estes autores naturalmente nos interessam como chave de leitura para a ação onírica presente na obra de Teixeira de Pascoaes, pois se é certo afirmar que há propriamente uma “filosofia da morte” na sua obra, esta se encontra alicerçada no “sonhar acordado” do personagem Doido – não esqueçamos que é no plano do onírico que o personagem consegue metamorfosear a Morte.

Assim, a morte é sonhada, e por isso desejada, decorrendo daí a luta incansável de Pascoaes para contornar a oposição entre morte e vida. A morte não é o oposto da vida, nem é temida, logo, não se encontra em um polo contrário. E quando o Doido opera a sua humanização, transformando-a em humana criatura, reúne então o que está aparentemente oposto, característica que será uma das mais vivas e mais presentes em todo o volumoso conjunto de obras do autor, seja em prosa ou verso, que é a *coincidentia oppositorum*, ou a conciliação entre os opostos. Pascoaes perseguiu, com alguma obstinação, a ideia de “harmonia”, na esteira dos gregos antigos que entendiam o *sentido harmônico* como estrutura básica do universo, o que leva o autor a escrever, em 1912, um texto intitulado “O Espírito Lusitano ou o

¹⁶ A título de informação complementar, note-se que 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.

¹⁷ “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”.

Saudosismo”¹⁸, afirmando o seguinte: “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).

Entendemos, assim, que a figura da Morte é a peça-chave para a articulação entre os contrários, operação que se manifesta em todos os seus versos, mas que dá corpo a uma “filosofia da morte” que é, sem dúvida, uma das questões nucleares de seu pensamento. Não é de nosso interesse, com isso, ler Pascoaes como um *poeta da morte*, mas um poeta da afirmação da vida, da *sua* vida, em que a morte, para além de ser central, é a condição necessária para estruturar a existência. Como lemos neste verso de *Terra proibida*: “Ó Morte que ficaste a ser a minha vida!” (PASCOAES, 1997, p. 228).

Considerações finais

Teixeira de Pascoaes liga-se àquele rol de autores que não se concluem, por isso entendemos que uma “consideração” é mais própria, pois tratamos de uma obra múltipla, que nunca se esgota e que está perfilada de reticências, pistas que o próprio autor deixou em seus versos para que possamos assim seguir os inúmeros silêncios deixados no tecido textual. Nota-se, portanto, que não apenas os personagens pascoaesianos se metamorfoseiam, mas a própria obra se desdobra continuamente, e até mesmo o próprio autor.

Se a imagem da Morte pode ser entendida como “síntese”, ou melhor, como reunião dos contrários, aquela que abre os opostos para um “convívio”, nosso intuito foi o de interpretar a resolubilidade que ela carrega, ou seja, é nela que a “tensão” entre vida e morte se equaciona. *O Doido e a Morte* abre um espaço, portanto, para o *convivium* platônico do *Banquete*, para a familiaridade entre vida e morte. Sua última obra de poesia, *Últimos versos*, publicada postumamente, demonstra muito bem essa harmonia entre os opostos¹⁹, tão necessária para a manutenção da existência, como

¹⁸ Esse texto consta do volume *A Saudade e o Saudosismo*, editado por Pinharanda Gomes.

¹⁹ 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” (SIMÕES, 1953, p. 10).

se vê nos próprios títulos dos poemas, que inscrevem a “síntese” a partir da conjunção aditiva “e”, dos quais destacamos: “Pobres e ricos”; “Ontem e hoje”; “Vento e chuva”; “Antes e depois”; “Hilário e nobre”; “O longe e o perto”. Deste, fiquemos com uma estrofe em que o próprio poeta se vê como objeto harmônico, isto é, como o Doido “e” a Morte:

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
(PASCOAES, 1953, p. 48, grifos do autor)

Com esses “últimos versos” buscamos demonstrar que, em Teixeira de Pascoaes, a morte quer dizer o contrário da indiferença porque é proximidade daquilo que é distante (ou, se quisermos, é uma “proximidade-no-distante”), exigindo uma íntima relação. Deslocando-a para o centro da existência, e igualmente materializando-a em personagem, foi a condição necessária para o poeta traçar um pensamento que se pensa “junto com”, ou seja, as obras de Pascoaes, lidas numa dimensão ontológica, permitem um pensar *junto com* a morte, e não propriamente um pensar *sobre* a morte. Assumindo esse caminho, mas sem negar os demais, acreditamos ser possível ler a morte como possibilidade de encontro e de afirmação, em um espaço interseccional (um longe-perto) onde a vida se revela.

Referências

ARIÈS, Philippe. *L’homme devant la mort*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 3. ed. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

BINSWANGER, Ludwig. *Le rêve et l’existence*. Pref. Michel Foucault. Trad. Jacqueline Verdeaux. Bruges, Bélgica: Desclée de Brouwer Éditions, 1954.

BOSS, Medard. *Na noite passada eu sonhei...* 3. ed. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. Verbete “Danzas de la muerte”, in: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, p. 259-261, 1996.

CIDADE, Hernâni. Regresso ao Paraíso, por Teixeira de Pascoais. *Revista A Águia*, 3.ª Série, v. II, n. 7, jan., p. 43-45, 1923.

CORTESÃO, Jaime. O poeta Teixeira de Pascoais. *Revista A Águia*, 1.ª série, n. 8, abr., p. 8-11, 1911.

DAUDET, Léon. *Le rêve éveillé: étude sur la profondeur de l'esprit*. Paris: Bernard Grasset, 1926.

DENZEZ, Caroline. *Les danses macabres et leurs métamorphoses*. 2000. 633 f. Tese (Doutorado) – L'Université Lumière Lyon 2 (Lettres et Arts), Lyon, 2000.

FEIJÓ, António. *Uma admiração pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. 10. ed. Lisboa: Bertrand, 1996.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *Pensar la muerte*. Trad. Horacio Zabaljáuregui. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006.

HAAR, Michel. *Heidegger e a essência do homem*. Trad. Ana Cristina Alves. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2011.

HERÁCLITO. *Fragments*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

KASTNER, Georges. *Les danses des morts: dissertations historiques, philosophiques, littéraires, musicales*. Paris: Brandus et cie. Éditeurs, Pagnerre Éditeur, 1852.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Educação para a morte: temas e reflexões*. São Paulo: Casa do Psicólogo; FAPESP, 2003.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar aos médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. 7. ed. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *Esperança e Decadência: as imagens de Portugal na segunda série de A Águia*. 1995. 472 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 1995.

- PASCOAES, Teixeira de. *Sempre*. Coimbra: Typographia França Amado, 1898.
- PASCOAES, Teixeira de. *O Doido e a Morte*. Porto: Renascença Portuguesa, 1913.
- PASCOAES, Teixeira de. *Verbo escuro*. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto, 1923.
- PASCOAES, Teixeira de. *Últimos versos*. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1953.
- PASCOAES, Teixeira de. *As sombras / Senhora da Noite / Marânus*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973a.
- PASCOAES, Teixeira de. *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: VIII Volume (Prosa II) – O bailado*. Amadora: Bertrand, 1973b.
- PASCOAES, Teixeira de. *A Saudade e o Saudosismo: dispersos e opúsculos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- PASCOAES, Teixeira de. *Belo / À minha alma / Sempre / Terra proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- PASCOAES, Teixeira de. *Para a luz / Vida etérea / Elegias / O Doido e a Morte*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- SAUGNIEUX, Joël. *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. Lyon: Emmanuel Vitte, 1972.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação - tomo 1*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SIMÕES, João Gaspar. Sobre os “Últimos versos” de Teixeira de Pascoais. *Revista Letras e Artes (Suplemento de 'A Manhã')*. Rio de Janeiro, ano 8, n. 292, jun., p. 1-10, 1953.
- SOUSA, Eudoro de. *Origem da Poesia e da Mitologia e outros Ensaios Dispersos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- SOUSA, Eudoro de. *Mitologia: História e mito*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

Recebido em: 14/06/2020
Aprovado em: 28/07/2020