



Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras

ESPECTRALIDADE E APARIÇÃO  
EM VERGÍLIO FERREIRA E TEIXEIRA DE PASCOAES:  
A IMAGEM EM *PARA SEMPRE* E *SÃO PAULO*

Mestrado em Estudos Comparatistas

MARIA DA PAZ CARVALHO

2026

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre,  
orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora Professora Doutora Joana Matos Frias, pelos caminhos que apontou, pela inspiração das suas ideias e pelo rigor dos seus comentários, que levaram esta dissertação sempre mais adiante.

Agradeço ao Prof. Doutor António M. Feijó, pois foi graças ao seu seminário *Uma teoria da influência* que fiquei a conhecer a inquietante obra *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes. Não posso deixar de agradecer ainda a Fernanda Irene Fonseca, pois a versão em livro da sua tese de doutoramento *Deixis, Tempo e Narração* (primeira recomendação da minha orientadora) foi um exemplo determinante e uma inspiração para pensar e escrever a minha primeira dissertação.

Estou muito grata também a todos os professores e a todos os companheiros de viagem das Letras que desde o primeiro ano da licenciatura aguçaram a minha sensibilidade, que criaram um ambiente para aprender, apreciar e criticar em conjunto, sempre com a alegria e fervilhar do pensamento.

Agradeço em especial aos meus caros amigos que me ajudaram a pensar e que me apoiaram nas minhas inquietações: à Sara Figueira, ao João Maria, à Maria Helena, ao Tiago Sousa e ao sempre paciente Francisco.

Agradeço à minha família, aos meus pais e à minha irmã, pelas conversas apaixonadas, pelas perguntas e críticas sempre honestas e transparentes. Agradeço especialmente à Carlota, por me ter dado o incentivo, a força e a motivação imprescindíveis para a escrita desta dissertação.

## RESUMO

Este estudo incide sobre a construção textual de imagens mentais nas obras *Para Sempre* de Vergílio Ferreira e *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes enquanto efeito de spectralidade onde na ausência de uma representação visual, a presença das coisas se faz sentir. Em *Para Sempre*, a visão fenomenológica faz surgir uma imagem mental vívida, concretizada por uma escrita dotada de uma técnica eternizadora de instantes afim ao acto fotográfico. Em *São Paulo*, a mundividência cosmológica e metafísica faz despontar imagens mentais carregadas de sentidos explicativos e de mistérios.

**Palavras chave:** literatura; imagem; spectralidade; fotografia; espaço

## ABSTRACT

This study focuses on the textual construction of mental images in *Para Sempre* by Vergílio Ferreira and *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes, as a spectrality effect in which, in the absence of visual representation, the presence of things is sensed. In *Para Sempre*, the phenomenological vision provides a vivid mental image through his writing invested by a writing technique, eternalizer of instants similar to the photographic act. In *São Paulo*, the cosmological and metaphysical worldview awakens mental images charged by explicative meanings and mysteries.

**Keywords:** literature; image; spectrality; photograph; space

# ÍNDICE

AGRADECIMENTOS .....	2
RESUMO .....	3
ÍNDICE .....	4
INTRODUÇÃO .....	5
1. DAR A VER .....	10
1.1. <i>Para Sempre</i> : a imagem fotográfica .....	10
1.1.1. Da materialidade à sublimação.....	10
1.1.2. Sobre a dinâmica da descrição .....	15
1.1.3. A experiência da cor.....	17
1.1.4. Devaneios pelas imagens.....	25
1.2. <i>São Paulo</i> : figuras em cena.....	38
1.2.1. Enquadrar o indefinido .....	39
1.2.2. Geografia e geometria .....	43
1.2.3. Sobre a imagem-ideia.....	56
1.2.4. A nitidez da vagueza .....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
Referências bibliográficas.....	75

## INTRODUÇÃO

*Para Sempre* é um romance de Vergílio Ferreira publicado em 1983 (1987a). Escrito na primeira pessoa pelo protagonista Paulo, conta a história do seu regresso à casa de infância. Abandonada, a casa situa-se num remoto lugar perto de uma aldeia. Durante o romance, à medida que vai abrindo janelas e portas há muito tempo fechadas, entrando em divisões há muito tempo não ocupadas, Paulo vai encontrando espectros. São fantasmas do passado e figuras da imaginação que por vezes o surpreendem e que se evaporam, fugindo do seu encontro. Com a rememoração de Paulo, vários planos narrativos sobrepõem-se, misturando-se o tempo presente com um passado evocado. O livro segue um ritmo fluído que acompanha o ritmo do pensamento do narrador. Neste romance contado na primeira pessoa e com algumas marcas de metaficção, a personagem principal vai testemunhando ausências na casa vazia, ou se quisermos no branco da folha de papel, e evoca imagens e sons que passam a habitar a sua vida.

*São Paulo* de Teixeira de Pascoaes, publicado em 1934 (2002), reconta a história da personagem dos Actos dos Apóstolos; o judeu de nome Saulo que depois de uma conversão em Damasco, e aí com o nome de Paulo, adopta a missão de evangelização e fundação da Igreja cristã. Por um lado, Paulo é assombrado pela figura de Cristo e pelo mártir Estevão, que apedrejou enquanto judeu. Por outro, o santo imprime uma marca nas localidades e pessoas que encontra. O movimento da viagem da evangelização cria um jogo de ausência e de presenças, porque a sua chegada e aparecimento é um acontecimento sobrenatural e a sua partida provoca um «rasto luminoso». Escrito com base nos textos bíblicos, este livro narra acontecimentos sobrenaturais e é de grande pendor filosófico. *São Paulo* é um livro denso que pede uma leitura resiliente, isto é, perseverante e pausada.

A espectralidade nestes dois romances é evidente: *Para Sempre* está povoado de fantasmas do passado e em *São Paulo* a figura central é assombrada e assombra. Mas o estudo da espectralidade vai além do estudo temático da existência de espectros enquanto personagens na narrativa. *Para Sempre* roda em torno de inquietações, como por exemplo: como evocar? Como estar disponível à aparição? Mas estas perguntas traduzem também um desafio ao nível da criação literária. Em *Para Sempre*, com recurso a alguns elementos de metaficção, o narrador autodiegético investe no fazer aparecer através da escrita. E no caso da obra de Teixeira de Pascoaes as questões retornam de forma semelhante: como estar presente quando já se está ausente? Como é que o divino pode aparecer sob a máscara humana, no quotidiano banal? Por outras palavras, como aparecer na aparência? Procurei, por isso, atentar acima de tudo ao estilo e às ideias dos autores para compreender a imagem enquanto efeito espectral no texto literário. O lado espectral depende do acto produtivo da escrita. Não basta escrever sobre fantasmas, mas fazê-los sentir através do texto.

Esta dissertação propõe-se, então, a mapear a construção da imagem enquanto efeito de espectralidade nas obras *Para Sempre* de Vergílio Ferreira e *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes. O título espelha esta preocupação. «Espectralidade» e «aparição» surgem numa relação de gradação, pois a última é uma modalidade da primeira. Os nomes dos autores antecedem as obras, porque tanto Vergílio Ferreira com os seus «romance-problema» como Teixeira de Pascoaes, o «poeta-filósofo», são autores que, com um pendor filosófico, reflectiram sobre a sua poética, cultura e tempo. Parto das suas ideias para me informar sobre a sua escrita nos casos de *Para Sempre* e *São Paulo*.

A dissertação está dividida em dois capítulos, cada um dedicado a uma das obras. No capítulo dedicado a Vergílio Ferreira, sirvo-me da imagem fotográfica para reflectir sobre a descrição em *Para Sempre*. Para tal abordo questões como a dinâmica da imagem,

o detalhe e a deambulação do olhar, mas também o tratamento da cor que nos informa sobre a construção da imagem mental, fruto da procura de um estado de presença concentrado no mundo, predisposto à aparição. No caso do capítulo dedicado a *São Paulo*, começo por demonstrar a existência de uma teatralidade inerente à imagem que serve a expressão de um mundo mitológico, como se de um palco se tratasse. Ao longo do capítulo, contribuo para uma definição da imagem em *São Paulo*, ao expor como Teixeira de Pascoaes trabalha o espaço e como expressa grandes linhas e forças habitantes de um mundo cósmico através de uma escrita diligente e retórica. A cor, o detalhe e a escrita cumpridora da sintaxe e da coesão textual são também abordados como contraponto à imagem vergiliana.

No ensaio *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*, escrito por volta de 1937, Mikhail Bakhtin, ao usar a relação entre espaço e tempo – que denomina marcadores cronotópicos – como elemento para categorizar romances (aqui entendidos como formas narrativas e não enquanto género literário), argumenta que é na narração que o tempo e o espaço se configuram nas suas múltiplas possibilidades (1983: 97). Também Fernanda Irene Fonseca defende que a ficção e a narração determinariam esta relação plástica entre o espaço e o tempo. Fernanda Irene Fonseca, no campo da Linguística, para além de demonstrar a «vocação narrativa» da linguagem (1989: 19-49), isto é, que a narração é inerente à estrutura da linguagem (1989: 251-262), argumenta que é acima de tudo na obra narrativa, nomeadamente no romance (1989: 403-425), que esta configuração temporal se concretiza. É na sua tese de doutoramento, mais tarde publicada pela Fundação Eng. António de Almeida em 1989, *Deixis, Tempo e Narração*, que Fernanda Irene Fonseca tece estas considerações.

Estas questões tornam-se imperativas numa abordagem à espectralidade, uma vez que a relação anterioridade/posterioridade é determinante para compreendê-la. Cópia,

semelhança, vestígio, mutação, revelação são expressões afectas à espectralidade que corroboram a existência de um momento inicial. Nota-se que Bakhtin afirma que «os motivos como encontro/partida (separação), perda/obtenção, busca/descoberta, reconhecimento e por aí adiante [...] são, pela sua própria natureza, motivos cronotópicos»<sup>1</sup>. Esta observação esclarece a relação da espectralidade com a ausência e o tempo. Os espectros surgem tanto da passagem para uma presença – a ocupação de um espaço diante de um pano de fundo de uma ausência, como exemplifica Bakhtin uma «obtenção», «descoberta», «reconhecimento» – ou para uma ausência, uma «separação». A ausência é, pois, o ponto de partida e condição, da espectralidade. E, por isso, ela encerra um carácter transicional e temporal<sup>2</sup>.

Embora esta dissertação pretenda mapear formas de produção de imagem de uma forma mais geral, a imagem da pessoa, ou o retrato, foi um dos aspectos mais estudados. A paisagem, a atmosfera, a geografia são aspectos tratados, mas um dos assuntos centrais da dissertação é como dar a ver uma personagem ou figura. Em *Para Sempre* os momentos mais rememorados por Paulo são o seu crescimento na aldeia junto das tias Luísa e Joana, pois em criança a sua mãe já se encontrava cronicamente doente, e o namoro com Sandra – que mais tarde se veio a tornar sua esposa – nos momentos de universidade. As tias e Sandra são as personagens mais retratadas. *Para Sempre* é um romance que conta uma experiência fenomenológica e toda a experiência do mundo parece manifestar-se em imagem. Tal como explica Luís Adriano Carlos a propósito da matriz husserliana de *Aparição*, também em *Para Sempre* o sujeito esforça-se para, despido das condicionantes mundanas, desvelar a realidade e aceder a um mundo

---

<sup>1</sup> «motifs as meeting/parting (separation), loss/acquisition, search/discovery, recognition and so forth [...] [by] their very nature these motifs are chronotopic» (1983: 97).

<sup>2</sup> Por estas razões a decifração da ausência não tem de ser epistemológica, ou seja, a espectralidade não tem de ser comprovada face um modelo real, factual e primeiro. Isto implicaria examinar, por exemplo, fenómenos como o da mimese, pontos que não me preocupam (a literatura tal como a entendo não existe perante a realidade, ela instaura-a) e não me parecem ser particularmente relevantes nas obras em questão.

originário (1995:183-184), para ter lugar a «*aparição* do mundo como fenómeno [...] na *evidência pura* da sua visão [...]» (1995:184). Já na obra de Teixeira de Pascoaes, a imagem está ao serviço da apresentação de um mundo que está para lá do sensível e da aparição da figura de Paulo que permanece indefinida. O retrato é um esforço de radicação da sua vida.

Ambos os autores se preocupam com a definição de vida e de morte e procuram, pela sua escrita, reflectir sobre elas e configurá-las. Com efeito, nas duas obras, a morte equaciona-se tanto ao nível temático, como da escrita, do estilo. A este nível, é o espanto que desempenha um papel importante para gerar uma literatura viva. É por estas razões que Vergílio Ferreira e Teixeira de Pascoaes deixam transparecer uma poética nos seus escritos ficcionais – ideias de como criar ou como escrever, considerações e apreciações acerca do que é a boa literatura – o que também expressa, por sua vez, uma ética (e na verdade, não serão todas as poéticas também a expressão de uma ética?). É também por isto que nesta dissertação não me abstenho de utilizar a palavra «livro» como sinónimo de obra ou romance, porque o que subjaz a muitas destas questões é a relação da literatura, enquanto letra grafada, com a morte. A minha abordagem da spectralidade em Teixeira de Pascoaes e Vergílio Ferreira, tomando como casos de estudo *São Paulo* e *Para Sempre*, prende-se com tentar compreender como é que estes escritores realizam esta poética, essencialmente no que concerne à imagem mental.

Nesta dissertação, utilizo a sigla *PS* para me referir à edição de *Para Sempre* de Vergílio Ferreira publicada pela Livraria Bertrand em 1987 (7ª edição) e a sigla *SP* para me referir à edição de *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes publicada pela Assírio & Alvim em 2002 (2ª edição).

## 1. DAR A VER

### 1.1. *Para Sempre*: a imagem fotográfica

*La relation d'inquiétante étrangeté, le jeu du proche et du lointain [...] nous sont donnés dans la simple – mais inidentifiable – situation de la figure dans l'espace – dans l'impossible lieu – où celle-ci apparaît.*

Georges Didi-Huberman, *Essais sur l'apparition*

Em *Para Sempre* há uma procura de um instante que seja uma suspensão do tempo e que encerre uma eternidade. Esta dimensão é particularmente evidente no tratamento fotográfico da escrita. Enquanto em outros romances de Vergílio Ferreira a fotografia aparece como um tema central, em *Para Sempre* surge principalmente através de uma técnica de escrita análoga a algumas das suas características.

#### 1.1.1. Da materialidade à sublimação

Atente-se na seguinte descrição que fecha o capítulo VIII de *Para Sempre*:

Vejo-te na mata da cidade, vejo-te de costas. Vais a correr com um bando de colegas por um caminho de neve, e os teus cabelos louros. São louros, como é que não me lembrei? Saem de um gorro azul de malha, espalham-se nas costas, agitam-se na corrida como o seu triunfo. E as pernas engrossadas de meias azuis, erguem-se alternadamente na corrida sem razão. A mata cobre-se de neve, há neve na beira do caminho, um sol rígido ao alto. Depois parais num largo, pequenas pugnias de neve entre vós, festa de riso. Enquanto nós, eu e uns colegas, tínhamos corrido também, vou atirar-te uma bola de neve. No centro do teu riso e do teu olhar. É azul como agora a minha imagem da sublimação. Uma estrela de neve na testa, vou atirar-te uma pequena bola, ela embata-te na frente, explode em pedaços para todos os lados do teu riso. E de súbito ficas imóvel assim, instantânea de luz, a boca enorme de alegria e os dentes visíveis de sol, e os olhos rápidos de cintilação. Fica-te assim, oh, não te mexas. Tenho tanto que dar uma volta à vida toda. Não te movas. Sob a eternidade do sol e da neve. Uma malícia súbita no teu riso, no teu olhar. Um clarão

à volta do deslumbramento. Irradiante fico. Não te tires daí. Instantâneo da minha desolação. Tenho mais que fazer agora. Não sais daí. A boca enorme de riso. Os olhos oblíquos de um pecado futuro. Fica-te aí assim, talvez te procure ainda, talvez te escreva uma carta de amor. Daqui donde estou, está uma tarde quente. De amor. (PS 61)

Para compreender alguns aspectos que me interessam sublinhar, um primeiro contraste com dois outros romances de Vergílio Ferreira ajudará a compreender a força da descrição que aqui seleccionei. Em *Apelo da Noite*, dois jovens enamorados, Rute e Júlio, folheiam em conjunto um álbum familiar no qual descobrem uma fotografia de uma parente de Rute que lhes capta a atenção. Neste episódio, a materialidade da fotografia é acentuada: a fotografia está num álbum pesado, é vista e tocada, e mais tarde beijada e abraçada por Rute. A fotografia funciona também como um motor narrativo, porque, provocando perplexidade, leva não só a que o par converse sobre assuntos até então não falados, como conduz a uma cena dramática onde Rute chora e beija a fotografia. Para este par de enamorados, o interesse em folhear o álbum de familiares já mortos justifica-se pela fotografia ser um sinal de prova e uma forma de aceder a um passado histórico: «Porque no fundo – como acreditar na vida *antes* da sua vida? Mas um retrato, uma carta, *provavam* absurdamente que o passado existira» (1989a: 133).

Já em *Rápida, a Sombra*, a fotografia aparece como ponto de partida para algo que se tornará mais próximo de uma técnica de escrita fotográfica. Nas primeiras páginas lê-se: «Numa das estantes, o retrato de Helena – porque o não levaste? A tua presença ainda» (1989b: 9). Esta primeira referência ao objecto fotográfico na abertura do romance irá contaminar as descrições de cariz fotográfico que vão surgindo ao longo da restante obra. Assim, as seguintes descrições que atravessam *Rápida, a Sombra* não podem deixar de ser lidas à luz de um recordar deste retrato fotográfico de Helena mencionado no início do livro. Todavia, já se assiste em *Rápida, a Sombra*, como veremos adiante, à influência da fotografia na técnica de escrita, pois a relação das personagens com a

materialidade da fotografia é de uma outra ordem: «Ouço o teu riso na grande fotografia, fui eu que ta tirei» (1989b: 15). Esta observação denuncia que já não é apenas a materialidade visual da fotografia que se faz sentir, mas também o que está *para além* dela: o som, elemento imaterial, gasoso, que é por ela convocado. Os sentidos da audição e da visão começam a cruzar-se.

De que maneira, pois, a imagem se manifesta nos romances vergilianos? Isabel Cristina Rodrigues elenca três modalidades da presença da imagem visual na obra de Vergílio Ferreira, das quais realço duas: «o estatuto eminentemente genético da imagem (sobretudo da imagem fotográfica) no processo de criação do texto romanesco» e «a composição fotográfica de imagens visuais através da atividade imobilizadora da palavra e do próprio ato de escrita» (2016: 365-366).

Tal como também desvenda Ana Isabel Turíbio em *A Preparação do Texto em Vergílio Ferreira*, onde apresenta algumas conclusões do seu estudo do processo de criação (também conhecido por estudo genético), Vergílio Ferreira serviu-se de retratos fotográficos, fossem de sua autoria ou de outros, para preparar alguns dos seus romances, incluindo *Rápida, a Sombra e Para Sempre*, para além de muitas vezes tirar fotografias para fazer uma *repérage* dos locais onde se passariam os seus romances (2007: 195). Por exemplo, no caso de *Para Sempre*, sabe-se que «existem duas fotografias de Maria Madalena Santos utilizadas na construção da personagem Sandra» (ibid). Mas em *Para Sempre* a fotografia quase não aparece enquanto objecto<sup>3</sup>. A fotografia prepara o romance, mas não para ser um *objecto* central na narrativa.

---

<sup>3</sup> Há duas situações onde a fotografia surge como objecto. A primeira é uma passagem em que umas fotografias passam quase despercebidas, quando Paulo entra num quarto vazio e passa os olhos por uma estante: «Então reparei numa prateleira ao lado – um ferro de engomar, fotografias com o caixilho partido, uma machada ferrugenta e entre outros vários destroços, com um braço partido, um anjo de túnica azul dos que se punham outrora no presépio. Tomo-o devagar, olho-o à luz poeirenta do alto» (PS 164) – prosseguindo-se com a examinação do anjo, enquanto os outros objectos, incluindo as fotografias, não são mais referidos. A segunda situação é quando nos tempos de faculdade Paulo tenta oferecer a Sandra, sua futura esposa, uma fotografia que é por ela recusada (PS 156). Esta rejeição é lembrada dois capítulos depois. Embora a fotografia seja relevante por materializar sentimentos, o ónus está na narrativa da recusa:

A dimensão fotográfica na escrita de Vergílio Ferreira aproxima-se, pois, mais ao seu carácter instantâneo do que à sua relação com a realidade, isto é, aproxima-se à relação que a fotografia estabelece com o instante de captura e não tanto com o seu estatuto epistemológico («um retrato [...] *provavam* absurdamente que o passado existira» 1989a: 133), o que implica, tal como explica Isabel Cristina Rodrigues, que o valor da fotografia não resida na «capacidade refletora do real», capaz de colar o referente e a imagem, mas «no descolamento referencial que produz» suscitando o apagamento da realidade para dar lugar à imagem (2015: 56).

Assim, desde *Apelo da Noite* publicado em 1963, passando por *Rápida, a Sombra* publicado em 1974, até *Para Sempre* em 1983, parece haver um progressivo desenvolvimento do lugar da fotografia na escrita de Vergílio Ferreira, onde se passa da narração da sua intrigante materialidade e relação com o real para uma técnica de escrita que pretende agarrar um único instante. Explica, por isso, Isabel Cristina Rodrigues que

é a linguagem da fotografia (e não a da pintura) que mais parece aproximar-se da sua técnica compositiva como escritor [...], sobretudo pela semelhança evidenciada entre a repentina imobilização do momento, inerente ao disparo fotográfico, e a súbita paralisação do instante vivido por uma ou outra personagem quando o discurso do narrador as surpreende. (2015: 57).

Deste modo, em *Para Sempre*, e voltando ao primeiro bloco de citação, a fotografia deixa de ser objecto para ser uma imagem que pertence ao narrador: «É azul como agora a minha imagem da sublimação». Agora, a imagem está na posse do escritor («minha») permitindo que ela seja sublimada, que ascenda a um nível puro. A imagem sublimada é muitas vezes uma «imagem flutuante» (PS 206)<sup>4</sup>.

---

«É um vexame fundo, [...] dói-me de novo como se pela primeira vez a recusa fria displicente da fotografia, eu levava-a tão comovido de um gesto cheio de significado sensível» (PS 174).

<sup>4</sup> Nota-se que sublimação é também o nome que se dá em química e em física para a passagem directa do estado sólido para o estado gasoso.

Este desenvolvimento patente neste *corpus* literário vergiliano é a distância que o autor percorre ao olhar «o real fotografado», a «distância [...] que vai do ver material ao anónimo ou imaginário aberto por um ver subjectivo que lhe dá uma significação», tal como escreve em *Pensar* (Ferreira, 1993: 11 §85; ênfases minhas) (ver também, adiante, 1.1.4., p. 30).

O olhar subjectivo da fotografia abre novas possibilidades para uma escrita mais livre e surge com uma nova configuração modal, a saber, a de um recordar de um passado que não é um passado histórico. Esta configuração modal é inerente à ontologia da fotografia. Justamente, Pedro Miguel Frade em *Figuras de Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura*, livro ímpar publicado em 1992, defende que nas primeiras fotografias do século XIX «ver, de certa maneira, não era ainda rever» (1992: 71), porque a fotografia era fruto de uma discordância entre o espaço e o tempo do conhecimento do observador – por exemplo, ver uma fotografia das pirâmides do Egipto sem ter ido ao Egipto. A mais evidente capacidade da fotografia de estancar um momento, argumenta o autor, teria a particularidade de «assumir, assim, o carácter espantoso de um artefacto do que desvaneceu sem que o pudéssemos ter visto» (1992: 98). Segundo Pedro Miguel Frade, a fotografia vem, então, introduzir uma «impossível imagem» ao «relegar para a estranha condição do que se tornou passado antes mesmo de que tivesse podido chegar a ocupar inteiramente qualquer presente» (ibid). Tal sintetiza-se numa frase de outro romance de Vergílio Ferreira, *Aparição*, tantas vezes citada por Fernanda Irene Fonseca no seu ensaio *Deixis, Tempo e Narração*: «o que me seduz no passado é o presente que nunca foi» (2000: 145).

### 1.1.2. Sobre a dinâmica da descrição

Na descrição da luta de bolas de neve previamente citada, existe um tratamento do movimento e do tempo que leva a que possamos considerá-la como uma descrição fotográfica. Vejamos então os elementos linguísticos que constroem este jogo dinâmico entre o movimento e a imobilidade. «Vais a correr» é a primeira expressão que confere algum tipo de movimento aos corpos, tanto pelo sentido do verbo ‘correr’, como pela construção perifrástica que expressa uma duração cursiva, a única nesta descrição. Implica também um desenrolar temporal a única expressão de concomitância ou coincidência, o «enquanto» no início da frase. Contudo, este curso do tempo é desfeito com a conclusão improvável da frase que *quebra a coesão textual*: «Enquanto nós, eu e uns colegas, tínhamos corrido também, vou atirar-te uma bola de neve». A frase não conclui com um segundo momento que deveria ser coincidente com o primeiro momento. Deste modo, a interrupção da lógica temporal iniciada pelo «enquanto» introduz um tempo estático. A ideia de duração é então desfeita, *restando* apenas a imagem da corrida («tínhamos corrido»)<sup>5</sup>. Repara-se ainda que a interrupção concretizada por «vou-te atirar», embora semanticamente expresse movimento, aparece sob a forma de futuro, remetendo a acção para o campo da possibilidade, atirando a imagem para o campo do desejo (o emprego do futuro expressa aqui também o desejo amoroso do sujeito que acaba por ser declarado no final do capítulo). Concretiza-se uma imagem grávida de movimento. A descrição com um acentuado valor estático, mas com *potencial* de movimento contribui para a imagética fotográfica.

---

<sup>5</sup> Para um contraste com a escrita de Teixeira de Pascoaes cumpridora da sintaxe e coesão textual, ver, adiante, 1.2.4., p. 71.

Veja-se, por exemplo, a frase: «A mata cobre-se de neve, há neve na beira do caminho, um sol rígido ao alto». Depois do verbo «cobre-se», convocando uma imagem em movimento, as expressões que se seguem fixam um estado («há neve», «um sol») na urgência de se conservar um momento. No final da frase há apenas a referência nominal a «um sol rígido ao alto». E, com efeito, é a predominância de nomes que confere um efeito estático. Exemplo disto mesmo é a frase «Depois parais num largo, pequenas pugnas de neve entre vós, festa de riso» onde as *acções* de lutar e de rir são *nomeadas* com os núcleos de substantivos «pugnas» e «festa de riso» enquanto acontecimentos e não enquanto actividades, como poderia acontecer através do emprego de verbos.

A urgência em fixar-se um estado encontra-se, também, na preocupação em retratar o ambiente dos episódios descritos. Parece ser sempre necessário enquadrar a figura: o lugar, a temperatura, o tempo atmosférico. De tal forma que numa outra passagem do livro o narrador diz: «Cai neve, é necessário que ela caia para a minha memória existir» (*PS* 181). Os fatores atmosféricos mais destacados nas descrições de *Para Sempre*, como noutras obras de Vergílio Ferreira, são a insolação, a temperatura e o vento e funcionam como um cenário onde se desenrolam as *acções*. A tendência para a descrição da atmosfera é tal que Vergílio Ferreira, num tom de gracejo para consigo mesmo, escreve no seu diário: «Céu nublado quase todo o dia, tarde de cinza, um vento largo e longo. Isto vai como um boletim meteorológico» (1981: 115). Estes registos atmosféricos que contribuem para o enquadramento das figuras, neste caso de Sandra e seus colegas, denunciam desde logo uma *distância*, um horizonte sobre o qual se destaca e se sobrepõe a figura. Há um diálogo entre o todo e a parte que denuncia o olhar que vagueia o instante fixado (ver, adiante, 1.1.3, p. 34). Aliás, a coincidência de a palavra ‘tempo’ referir tanto o tempo atmosférico, como o tempo cronológico nas línguas latinas

não é acidental, pois o primeiro é sinal do outro<sup>6</sup>. Ora, no caso da passagem em questão, o enquadramento na paisagem começa pela distância do narrador em relação ao seu objecto que o traz «de cá para lá», isto é, pelos seus sentidos e, em particular, pela visão. A descrição faz-se gradativa. Primeiramente, há um enquadramento espacial («Vejo-te na mata»), depois retrata-se a posição da figura («vejo-te de costas») e o seu movimento, que por seu turno salienta o contexto do espaço («vejo-te a correr [...] por um caminho de neve»), para só depois se passar a um detalhe da figura («os teus cabelos louros»).

Ainda que a descrição de acções seja rudimentar, existe um movimento na descrição que é o da sequência dos acontecimentos. É, pois, incorrecto dizer que a passagem aqui seleccionada se trata de uma descrição estática. E também poder-se-ia dizer que esta abertura é um *close-up* literário, mas, pelas razões que já apresentei, esta descrição, que se assemelha a muitas outras em *Para Sempre*, está mais próxima de uma fotonovela do que de um filme. Há uma sequencialidade narrativa, composta por instantes imagéticos que se somam. Assim, concretiza-se, num jogo entre o movimento e a imobilidade, uma imagem *vívida*. Efetivamente, uma descrição predominantemente estática não seria uma «imagem da sublimação», mas uma imagem sólida, tão sólida quanto aquela que Rute em *Apelo da Noite* abraçou, beijou e guardou na gaveta.

### 1.1.3. A experiência da cor

Vergílio Ferreira retrata lugares, pessoas, muitas vezes como se de imagens fotográficas se tratassem e a cor é um elemento a favor do tipo de descrição que põe em frente dos olhos uma imagem *vívida*, já que uma escrita colorida contribuiria para uma escrita pictórica, que convocasse a visualização. Liliane Louvel vai mais além e arrisca apresentar esta relação entre a cor e a visualização na literatura como uma relação de

---

<sup>6</sup> Sobre isto ver Fonseca, 1989: 266.

necessidade: «será preciso fazer desdobrar a cor para que se possa ver seja o que for»<sup>7</sup>. Por esta razão, Liliane Louvel diz que dar a ver uma cor ao leitor é um «desafio poético [...]», pois não é suficiente dizer o nome da cor para dar a vê-la»<sup>8</sup>. Esta feliz formulação de «desafio poético» incita-me a compreender as formas de se dar a ver textualmente uma cor em *Para Sempre*.

No romance *Para Sempre* de Vergílio Ferreira a cor é fruto da experiência do olhar, seja para a nomear ou para a partir dela extrapolar. Liliane Louvel defende que «a cor está, acima de tudo, do lado da sensação, do emocional, do subjectivo, da prova do experimentado»<sup>9</sup>. Esta afirmação não se adequaria por completo, por exemplo, a *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes (ver, adiante, 1.2.3., p. 62), mas descreve de forma adequada a dimensão da cor em *Para Sempre*. Poder-se-ia dizer que neste romance a cor é uma experiência, uma marca da relação entre o sujeito e o mundo.

As cores são cuidadosamente especificadas. Em *Para Sempre*, uma cor é descrita através da sua luminosidade, como em «cor verde-escura» (PS 52) e «Castanho-claro, talvez» (PS 49) ou da sua saturação, como em «rosa-pálido» (PS 53) e «um vermelho vivo» (PS 73). É descrita através da associação a cores diferentes, como em «negro acinzentado» (PS 189), «um verde desmaiado de cinza» (PS 251). E também se encontram várias associações de tonalidades a matérias, como em «branco doce de creme» (PS, 214), «branca de neve» (PS 179), «vermelha de *bâton*» (PS 156), «contrastados com o preto ou azul do *maillot*» (PS 214) e «farda cinzenta metalizada em botões» (PS 36)<sup>10</sup>. Estes são apenas alguns exemplos das infindáveis referências a cores

---

<sup>7</sup> «Il faudra déplier la couleur pour y voir quelque chose» (2012: 246).

<sup>8</sup> «Défi poétique [...] car il ne suffit pas de dire le mot de la couleur pour la faire voir» (2012: 245).

<sup>9</sup> «la couleur est d'abord du côté de la sensation, de l'émotionnel, du subjectif, de l'épreuve de l'éprouvé» (2012: 243-244).

<sup>10</sup> Dois artigos de Élodie Ripoll e Liliane Louvel foram determinantes para esta listagem de tipos de descrições de cores. Em «Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher», Ripoll alerta para as três categorias que definem a cor: a tonalidade, a luminosidade e a saturação (2015). Já Louvel, em «Écrire la couleur: un défi poétique. Histoires de bleu et de vert», elenca algumas possibilidades para a

que servem para tudo descrever, desde paisagens a pessoas, desde objectos a detalhes de um corpo.

Nomear a cor parece ser analisar o mundo. Por exemplo, em *Para Sempre*, quando a cor surge numa cadeia de causa-efeito, permite compreender estados presentes e passados. É o caso de «corpo róseo da massagem» (PS 129), sabendo-se, aqui, a *causa* da cor que é a massagem; ou da referência ao Padre Parente que «devia estar roxo de desespero» (PS 133), especulando-se sobre a *consequência* da irritação do Padre.

Com a capacidade de ser intermediário entre o sujeito e o mundo, a cor assume um papel de distinção e identificação. Exemplo disto é o conselho da tia Joana a propósito da selecção de umas batatas: «Guarda as vermelhas para o fim, que não se estragam» (PS 200). Para além de a cor servir para identificar objectos, serve para identificar estados de coisas. Tome-se como exemplo o episódio da apreciação de uma fatia de marmelada. Levada por Paulinho a um filho de uma das aldeãs, a marmelada é examinada visualmente pelo senhor Paixão antes de ser apreciada pelas suas pupilas gustativas:

Ficou assim a olhá-la algum tempo, nós aguardávamos [...]. E ele disse  
— Um pouco escura  
e ficámos à espera de mais. Estávamos em silêncio, o senhor Paixão concentrado  
como se fosse comungar, murmurou ainda  
— Em fins de Setembro  
deve-se colher o marmelo em fins de Setembro. Deve-se colher quase maduro.  
Não ficar muito tempo ao lume. Não se expor ao ar. (PS 59)

Élodie Ripoll no seu artigo «Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher» chama a atenção para a sobrevalorização da tonalidade em detrimento da luminosidade e da saturação (2015: 86)<sup>11</sup>. Com efeito, no exemplo citado, o senhor Paixão

---

especificação da cor como a associação a matérias, a utilização de adjectivos ou a justaposição de duas cores (2012: 246).

<sup>11</sup> Élodie Ripoll explica que «a *tonalidade* é o que actualmente o nosso olho associa *exclusivamente* à cor. É o parâmetro mais importante e monopoliza o nosso vocabulário, a nossa percepção cromática e, efectivamente, a nossa sensibilidade contemporânea às cores no Ocidente» («*la tonalité est ce que notre œil actuel associe exclusivement à la couleur. Ce paramètre est le plus important et monopolise notre*

serve-se do parâmetro da luminosidade («um pouco mais escura») da cor da marmelada para avaliá-la. Para ele, a cor funciona como bitola para a depuração do tempo de cozedura. A cor actua sincronicamente como *princípio de distinção* de corpos, como no caso das batatas, e diacronicamente como *princípio de distinção* de estados, como no caso da marmelada.

O facto de a cor ser alterada e sustentada pela luz, por outras palavras sustentada pelo tempo, é sintomático da volatilidade e fragilidade da constante mudança do mundo. Identificar a cor e identificar as coisas ou estados de coisas são, portanto, dois processos que se equivalem. E dizer o nome da cor ou tentar fazê-lo é um exercício de registo e de *ancoragem* num tempo, num mundo de confusão.

Tal como explica a Física, sendo a cor sustentada pela luz, a cor é ela própria matéria luminosa. Da mesma forma que a fotografia fixa um momento devido à fixação da luz, a cor também é os raios solares: «Caminhos pela estrada envolvidos de sol. É um sol dourado, *poisa* suavemente nas coisas sem as trespassar» (PS 201; ênfases minhas). A ideia de a cor ser a materialidade da luz repete-se noutras passagens, como em «luz condensada táctil [...] *poisada* nas coisas sem as trespassar» (PS 227) ou «[u]ma cor. Um modo de a luz ser em maneira mais terrena, para os limites de eu ser humano» (PS 101) que expressam que *a cor é luz sem diafanidade*, apreensível ao olhar humano. Estas passagens falam-nos de uma cor sólida que embrulha as coisas. Sobre isto Walter Benjamin teceu na sua juventude algumas observações instigantes.

No seu fragmento nunca publicado em vida «A Child's View of color» escrito entre 1914 e 1915, o jovem Benjamin distingue duas formas de olhar para a cor, que se aproximam das noções diferenciadas da química (a cor como matéria e pigmento) e da física (a cor como refacção da luz). Segundo Walter Benjamin, as crianças veem a cor

---

*vocabulaire, notre perception chromatique et de fait notre sensibilité contemporaine aux couleurs en Occident»* 2015: 86).

como uma «criatura alada»<sup>12</sup>. Para elas, a cor é transparente e fluída tal como acontece nas bolhas de sabão. Já os adultos veem «uma camada de qualquer coisa sobreposta sobre uma matéria»<sup>13</sup>. Creio que para Benjamin a qualidade de transparência não se prende tanto com a translucidez, mas sim com uma *qualidade combinatória* que admite justaposições. Por isso, para as crianças a cor não estaria confinada à espacialidade, mas concorre antes para a criação de uma «totalidade do mundo da imaginação»<sup>14</sup>. Por contraste, para os adultos a cor será sempre uma referência a uma «forma, área, ou concentração num só espaço»<sup>15</sup>. O fascínio de Walter Benjamin pelo mundo infantil encerra um juízo de valor que é o facto de as crianças olharem para cor de forma pura: «a visão pura diz respeito não ao espaço e aos objectos, mas antes à cor que efectivamente se relaciona com objectos, mas não com objectos espacialmente organizados»<sup>16</sup> – mas que objectos serão estes que não se organizam no espaço, apenas encontrados pela visão pura?

A determinado momento em *Para Sempre*, o narrador diz: «Olho a luz, as coisas, um cão que vai passando na rua, olho as cores [...]. E a sua realidade e a sua superfície como a pele do que é oco» (*PS* 100). A referência à «pele» alerta para a tal concepção adulta da cor como camada sobre objectos. Mas depois de olhar a superfície das coisas, Paulo prossegue:

Fito vivacíssimo, a um olhar de dente rilhado, o que me parece uma mancha de flores azuis, em baixo, no jardim e é talvez um pedaço de pano. A cor – o mundo está tão cheio de uma beleza original. Uma cor. Olho o azul do céu, limpo das nuvens, de tudo o que lhe amortece a violência. Fito-o só a ele, no seu absoluto de ser. É uma cor nítida, por dentro, viva luminosa intensa de vitalidade. Unicidade deslumbrante – como um pintor, penso, será assim que ele a vê? Única. Esplendorosa. Olho-a

---

<sup>12</sup> «a winged creature» (2004: 50).

<sup>13</sup> «a layer of something superimposed on matter» (2004: 51).

<sup>14</sup> «totality of the world of the imagination» (ibid).

<sup>15</sup> «form, area, or concentration into a single space» (ibid).

<sup>16</sup> «[...] a pure vision is concerned not with space and objects but with color, which must indeed be concerned with objects but not with spatially organized objects» (ibid).

intensamente, os meus olhos tremem de deslumbramento. Há um azul nascido no mundo, uma cor prodigiosa de invenção, um milagre de luz diferente. [...] Deus criou o azul neste instante e eu assisto fulminado deste prodígio terrível. Uma cor. Um modo de a luz ser em maneira mais terrena, para os limites de eu ser humano. Palpo o azul com os meus olhos, aflu-o em imaginação [...]. Os meus olhos dilatam-se no envolvimento do milagre, da realização fantástica de uma revelação. O azul. Não a flor e o céu e a terra que os fez ser. Só a cor no seu modo violento de me encher os olhos, os fundir à sua intrínseca vibração luminosa, os transfigurar na sua substância interna e ser com ela a sua aparição. Olho ainda um momento, mas o instante da revelação já passou. São umas flores no jardim, à entrada do portão, banais, normalizadas [...]. Olho ainda, os meus olhos ardem de atenção, um trémulo de chamas ou de lágrimas. (*PS* 100-101)

Eis a experiência pessoal de que Louvel nos fala. Olhar atentamente a cor no seu «absoluto de ser», ou na sua pureza, nas palavras de Walter Benjamin, requer uma alta concentração de energia, uma atitude exortada ao longo de todo o romance de Vergílio Ferreira<sup>17</sup>. Paradoxalmente, esta atenção do olhar exige a ignorância da forma definida e detalhada. O início da descrição parece de alguém que tem os olhos semicerrados ou que é míope e, nesta circunstância, a cor deixa de cumprir o seu papel de distinção das coisas: «o que me parece uma mancha de flores azuis, em baixo, no jardim e é talvez um pedaço de pano». A desfocagem leva à mancha. Tanto que a progressiva indefinição dos contornos está patente ao nível dos determinantes artigos com a passagem do definido («a cor») para o indefinido («uma cor»). Subjacentemente, passa-se do nível terrestre («flores azuis, em baixo, no jardim») ao celeste («olho o azul do céu»), para se encontrar aí um azul puro e essencial. Ter-se-á passado de um olhar míope para um olhar de pálpebras fechadas?

A aparição começa sempre com a aparência: «um azul nascido no mundo». E esta ascensão do olhar que salta da pluralidade de objectos materiais para uma unidade transcendente relembra forçosamente a escada platónica. Mas aqui a visão dessa

---

<sup>17</sup> Como observa Fernanda Irene Fonseca, em *Para Sempre* é «usada constantemente a perífrase *ter de + infinitivo* [...] como decorrente do seu *valor deôntico*» (1989: 487). A ideia de *dever* trespassa todo o romance *Para Sempre*, buscando-se sempre uma determinada forma de estar, um refinamento ético.

revelação não é a de uma transcendência incorpórea, mas de uma transcendência tangente. O olho deixa de ver para passar a *apalpar*: a cor passa a ser matéria e não um mero efeito da luz. Daí que o narrador se interrogue acerca do olhar pintor, aquele que faz da cor matéria: «Unicidade deslumbrante – como um pintor, penso, será assim que ele a vê?», embora o facto de a cor ser aqui pensada mais como matéria não seja incompatível com uma concepção de luz, porque, como já mencionei, em *Para Sempre* a luz é «luz condensada táctil» (PS 227).

Na secção anterior, expliquei como o tempo atmosférico, na qual se inclui a insolação, contribui para o enquadramento imagético das figuras (ver, atrás, 1.1.2, p. 17), mas naturalmente a atmosfera carrega outros sentidos que vão para lá do propósito literário de visualização. No romance, é repetido inúmeras vezes o gesto simbólico de abrir janelas e portas. Ao regressar a casa, Paulo vai deixando a luz entrar consigo, fazendo desse gesto a criação de um espaço: «Tenho de ir abrir todas as janelas, varrer a casa do tempo que apodreceu» (PS 53). A entrada de luz coincide com a inauguração de um mundo, muitas vezes a custo do próprio corpo:

No extremo do corredor, a porta fechada. Está presa. Rodo a maçaneta com o trinco, forço-a com o joelho [...]. Até que a um golpe mais preciso. A porta estala, abre-se para o quarto obscuro, o outro batente a tremer. Silêncio. Entro medroso, travado de prevenção, na decifração do insondável. A luz entra comigo, suspendo-me à porta, tudo imobilizado no fundo do tempo. (PS 80)

No episódio relacionado com a cor azul, a cor corpórea cumpre a função de criação e aparição, tal como a luz que entra pelas divisões quando Paulo revisita a casa há muito desabitada. Ao reconhecer-se a cor como coisa corpórea, outorga-se à cor um poder de tornar as coisas tangíveis, tanto que a cor é capaz de tornar um *fenómeno* em *coisa*. Por exemplo, uma acção pode ter uma cor, «brancura, a cor da esterilização» (PS 287), ou a própria distância, «manchas roxas no azulado da distância» (PS 44), «cor violácea da

distância» (PS 69). Com isto Vergílio Ferreira é capaz de criar momentos verdadeiramente sinestésicos, como é caso da expressão «[o]uç-o palidamente» (PS 69) a propósito de um grito longínquo, ou como quando comenta a materialidade do nome de Sandra «[s]aborear-te o nome, há tanto tempo já me não sabia. Tem uma cor pálida. O teu nome. Como um fruto numa tarde de Outono» (PS 71).

Repare-se, agora, como na passagem da aparição da cor azul é a imaginação que participa no momento de criação: «afloro-o em imaginação». Aqui, como Benjamin escreve, a cor passa a ser um objecto vivo e extra-espacial. Por outras palavras, a cor é de facto «criatura» (Benjamin, 2004: 51) que violenta e aterroriza: «Só a cor no seu modo violento de me encher os olhos», diz o narrador de *Para Sempre*. Esta passagem é um momento de *anulação das dimensões espaciais* onde olhar se dilata, os olhos se fundem e as substâncias se transfiguram.

Ao olhar fulminante junta-se a imaginação para se encontrar uma revelação que é a realidade transfigurada, mas que apenas dura um instante. Se por um lado, os poderes apolíneos da mão que abre portas fazem nascer o mundo, o mundo também se revela em instantes divinos e luminosos. Revela-se em aparição, ou seja, em cor-matéria que é «luz coagulada» (PS 174). Em *Para Sempre* a cor não é, portanto, uma propriedade. Se é um efeito, tal como Liliane Louvel lhe chama, é um efeito da ordem de uma relação complexa entre o sujeito e o mundo que envolve um estar mais grave do que aquele de um mero olhar empirista. Resulta de uma experiência íntima e singular, mais próxima a um estado ou a um instante: «Tenho de reparar vivissimamente nas coisas, enquanto são ainda coisas para reparar, fixar-me no instante em que uma cor é miraculosamente uma cor» (PS 248).

Ao contrário de Adriana Calcanhotto que na canção ‘Esquadros’ presta atenção a cores de que não sabe o nome, em *Para Sempre* prestar atenção implica fazer sempre um esforço em se dizer o nome da cor. Há sempre uma tentativa de nomear a cor, o que muitas

vezes implica uma reformulação, numa espécie de repetição de tentativa-erro: «tem cor de cão, uma cor indefinida e suja de um negro acinzentado» (PS 189). Há um constante e cansativo esforço em nomear a cor ainda que ela seja *enigmática* («a cor escura da idade do cosmos» PS 159; ou «cor funerária do céu» PS 241) e ainda que o narrador admita repetidamente não saber certas coisas, pois todo o romance está recheado de dúvidas e de indecisões: «Tens a certeza?» (PS 245), «Não sei» (PS 245), «porque não sei» (PS 260), «também não saberei» (PS 260), «Mas eu não sei...» (PS 132); para citar apenas alguns exemplos.

O valor da cor não se limita ao registo atmosférico, que permite ancorar um tempo, ou à sua capacidade de distinção sincrónica e diacronicamente das coisas do mundo. A cor é ela própria uma forma de expressão do mistério e a tentativa de identificar a cor é um exercício de atenção a esse mistério: «A vida está tão cheia de mistério, de coisas novas. Ver as cores, ouvir bem os sons que nos rodeiam» (PS 199).

#### 1.1.4. Devaneios pelas imagens

Como tenho vindo a mostrar, a fotografia aparece nas obras de Vergílio Ferreira tanto pela sua referência, como pela sua contaminação na técnica de escrita. Sendo na escrita, no próprio estilo, onde se encontram resquícios desta admiração pela fotografia, *Para Sempre* está recheado de imagens sublimadas. É uma imagem que se cria numa tensão entre aquilo que é possível descrever e aquilo que é irrelevante descrever, tensão que por sua vez roda em torno de um exercício do olhar e de um exercício da visão, imaginação, rememoração. Tendo já aludido a estes aspectos, particularmente ao aspecto durativo das descrições e mencionado o movimento de ampliação e distanciamento na descrição, bem como a presença e valor da cor, é necessário ainda reflectir sobre estas

tensões sob o ponto de vista de um elemento literário que já tenho vindo a mencionar várias vezes: o detalhe.

Em *Para Sempre* frequentemente as imagens, e em particular os retratos, constituem-se numa descrição vívida através de detalhes, por outras palavras, numa descrição de cariz efrástico. Na sua acepção original que remonta à teorização da retórica antiga, a *ekphrasis* consiste na descrição «extravagante em detalhe e vividez na representação»<sup>18</sup>, tal como sintetiza Murray Krieger no seu livro *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Explica também Joana Matos Frias que esta tarefa é a produção de um efeito de evidência, isto é, de uma descrição «clara e vívida» que procura dar a ver ao ouvinte um objecto discursivo (2018: 38). Não sendo a definição do que é uma descrição efrástica o foco desta dissertação, interessa-me destacar que o detalhe, numa perspectiva retórica, é o ponto nevrálgico da descrição efrástica e um elemento incontornável em várias obras de Vergílio Ferreira que encontra em *Para Sempre* um lugar de excelência.

Concentremo-nos, em primeiro lugar, na relação do detalhe com a durabilidade da apreensão. No que toca à fotografia, no seu livro *Figuras de Espanto*, que disserta sobre a fotografia a partir de um estudo da sua génese e do seu impacto cultural, Pedro Miguel Frade argumenta que o detalhe das fotografias abriu a visão para um mundo minucioso que era até então imperceptível. Antes da existência de «protocolos para a frequência das fotografias» – ou seja, antes de uma cultura fotográfica em que é trivial haver e ver fotografias – Pedro Miguel Frade diz que olhar a infinidade de detalhes despertava um «*exercício involuntário do olhar*» (1991: 112). Ao fixar um só momento, a fotografia trouxe um dilatamento do instante de ver e, por isso, uma extensão da compreensão, o que implicava um movimento infindável do olhar:

---

<sup>18</sup> «extravagance in detail and vividness in representation» (1992: 7).

o comportamento passional, involuntário, do olho face a esse visível e, singularmente, face a esse visível especial que era então uma fotografia tendia a dilatar indefinidamente o instante de ver, ao mesmo tempo que difractava caleidoscopicamente o tempo de compreender: o que apenas poderia resultar *num adiamento quase impossível* – e insustentável em outras circunstâncias – *do momento de concluir*. (1992: 113; ênfases minhas)

Já no campo dos estudos literários, Murray Krieger diz que «a ekphrasis enquanto *descrição extensa* era usada [...] pela sua *duração* [...] para atrair a atenção sobre um objecto visual a ser descrito»<sup>19</sup> (ênfases minhas). A *extensão* – e, porque falamos de literatura, conseqüente *duração* – da descrição efrástica é em tudo determinante para o nosso caso de estudo e permite pensar e distinguir a construção da imagem mental em *Para Sempre* de Vergílio Ferreira e *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes. Um breve folhear desta dissertação é, aliás, suficiente para distinguir a mancha gráfica das citações: enquanto nos primeiros capítulos as citações tendem a aparecer em blocos extensos, nos capítulos dedicados a *São Paulo* as citações vão pontecendo as páginas, mostrando o seu pendor aforístico. Ora, no caso de *Para Sempre* a importância da extensão das descrições prende-se com a criação de um ritmo circulante. Este ritmo, por um lado, expressa a atenção dada ao pormenor essencial, que funciona como uma contenção de uma eventual queda na descrição exaustiva e, por outro, providencia uma vivacidade fundamental à descrição efrástica.

O fenómeno da frequentação das primeiras fotografias descrito por Pedro Miguel Frade, o «*adiamento quase impossível* – e insustentável em outras circunstâncias – *do momento de concluir*», assemelha-se à impossibilidade da conclusão da escrita de uma descrição detalhada que se poderia estender ao infinito. No que toca à descrição, poderia haver um certo perigo no detalhe. Quando escreve a propósito dos *croquis* do *flâneur*, Charles Baudelaire alerta para isto mesmo. No esquiço que toma a cidade frenética como

---

<sup>19</sup> «the ekphrasis, as an extended description, was called upon [...] for its duration [...] to rivet our attention upon a visual object to be described» (1992: 7).

modelo, todos os detalhes pedem «justiça, com a fúria de uma multidão apaixonada pela igualdade absoluta» (2006: 26) e se a ela se sucumbir «[t]oda a *justiça* é então forçosamente violada [...]; muitas trivialidades tornam-se enormes, muitas mesquinhezias usurpadoras» (ibid; ênfases minhas). O excesso do detalhe resulta, pois, na anarquia: «Quanto mais o artista se curva com imparcialidade sobre o detalhe, mais a anarquia aumenta» (ibid). Do ponto de vista da expressão literária, em «L'effet du réel», ensaio escrito em 1968 que reflecte sobre as descrições do realismo literário tomando Balzac como exemplo, Roland Barthes chama a este perigo de «vertigem da notação»<sup>20</sup> que, por sua vez, toma forma na pergunta: «porquê terminar os detalhes da descrição aqui e não acolá?»<sup>21</sup>

Nas palavras de Baudelaire, esta tendência para a imparcialidade, e acrescentemos para a descrição exhaustiva, vem do «medo de não [se] ser suficientemente rápido, de [se] deixar escapar o fantasma antes de a síntese ter sido extraída e captada» (2006: 27). Se para Baudelaire o fantasma poderá ser, por exemplo, a cidade em velocidade, em *Para Sempre* os fantasmas são muitas vezes os familiares da personagem principal. Vagueando pela casa, Paulo vai-se deparando com diferentes espectros (as tias, a versão de si em criança, a mãe, a sua esposa Sandra...) que desaparecem, quer de uma forma gradativa e evanescente, como em:

Depois a mancha branca ondeia na sombra do vulto de tia Joana, as formas esfumam-se na vaguidão do ar, diluem-se na vertigem dos meus olhos. [...] Tento fixá-los no fugitivo irrecuperável. [...] Depois distendem-se em fiapos lentos, desvanecem-se no ar. (PS 206)

Quer de forma abrupta, como quando Paulo vê Sandra e chama por ela:

---

<sup>20</sup> «vertige de la notation» (1968: 87).

<sup>21</sup> «pourquoi arrêter les détails de la description ici et non là?» (1968: 87).

Está sentada ao fundo da cama, pequena, a perna cruzada, o chapéu de palha no joelho com as fitas pendentes. É linda a minha mulher, os cabelos pretos pelos ombros, olhos rígidos negros [...].

— Sandra!

Mas ela não está, o quarto vazio.

(PS 24)

Todavia, em *Para Sempre* a descrição exaustiva não parece ser uma tentação. Não há uma vertigem da notação provocada pela concorrência dos múltiplos detalhes, porque em *Para Sempre* a distância – temporal ou espacial – ordena a parafernália visível. Baudelaire chamara atenção para isso mesmo. Ainda que não a considere consistente, para Baudelaire a memória é um operador de síntese quase infalível, capaz de classificar, ordenar e harmonizar a visão convalescente (2006: 16). Daí que o desenhador aja com um esforço de memória *ressurrecionista*, «evocadora» (2006: 67). Precisamente, Vergílio Ferreira nos seus escritos ensaísticos compilados em *Espaço do Invisível IV*, onde tal como Roland Barthes disserta sobre as descrições do realismo literário, considera pobre a descrição sem critério. Vergílio Ferreira argumenta que quando a descrição é imparcial, o escritor esforça-se por alcançar uma completude sem compreender que isso quebra uma justeza ou, para usar as palavras de Baudelaire, uma *justiça*:

Balzac e imitadores erraram ao julgarem que uma descrição perfeita era uma descrição completa [...]. Porque uma face ou uma paisagem não se veem senão pelo que as transcende, as faz vibrar na imaginação, as clarifica, enfim, contra a obscuridade do inessencial [...]. Assim o romancista os vê bem quando está longe, ou seja, quando os não vê e o essencial deles aparece à distância: o «realismo» de um Eça é particularmente eficaz porque é praticado à distância – no espaço e sobretudo no tempo. (1987b: 235)

A ilusão de que a totalidade perfaz um retrato completo é ainda confirmada pela diferença entre as artes visuais e a literatura:

Onde um livro diz, o filme mostra. Onde a imaginação é o agente promotor, é no filme, quando muito, um saldo que perdura. Assim, e flagrantemente é logo a personagem que se transfigura de um ao outro. Porque no livro ela é do domínio de uma presença; no filme do domínio de uma individualidade. (1987b: 234)

Para se alcançar um bom retrato é necessário oferecer uma descrição em potência (ver 1.1.2., p. 15) e o que resguarda a descrição detalhada de cair no *excesso* é acima de tudo uma *poética da distância* onde a imaginação é o agente mais importante (ver 1.1.1., p. 14). A distância é capaz de fazer distinguir o essencial do acessório. E o essencial prende-se muitas vezes com um detalhe, não com um perigoso, mas sim com *o detalhe justo*. Mas como pode um detalhe exercer uma justiça?

Em primeiro lugar, note-se que o detalhe serve como chapa identificadora. Por exemplo, como foi demonstrado na secção anterior, para as cores servirem de bitola, distinguirem estados e identificarem coisas têm de ser distinguidas minuciosamente. Porque, de facto, os detalhes servem para identificar pessoas, objectos, pelas particularidades que lhe são próprias<sup>22</sup>, ou seja, funcionam como alertas para *idiosincrasias*. Este tipo de detalhes expressa-se frequentemente na literatura pela caracterização. É notável como Paulo divaga pela casa deparando-se com sons e imagens muitas vezes repentinas e como o *detalhe precede e anuncia a personagem*. Exemplo disto é a frase «[v]oz trémula em fífiás, em pequenos saltos de escala como de galinha, é a tia Joana» (*PS* 16) onde o nome aparece apenas depois da voz da tia ser caracterizada. Na verdade, esta relação entre o detalhe e a caracterização está nas origens da descrição efrástica. João Adolfo Hansen, a propósito da *ekphrasis* enquanto categoria do discurso epidíctico na retórica antiga, faz notar como neste tipo de discursos da Antiguidade as

---

<sup>22</sup> A ideia de bitola usada na secção anterior é afim às capacidades do detalhe em identificar e medir, algo que a etimologia da palavra corrobora. É Pedro Miguel Frade quem se debruça sobre a história da palavra ‘detalhe’ vinda do francês *détailler* «que parece ter tido os seus primeiros usos – documentados – entre os francos do século XII, no sentido literal de “cortar em pedaços”» (1992: 117). A etimologia da palavra ‘detalhe’ mostra que há uma relação entre o corte (a *talha*) e a pertença, já que a parte pertence a um todo. Pedro Miguel Frade dá o exemplo «daquilo a que na Grécia se chamava um *sybólon*, prova da verdade em que a adequação perfeita das duas metades de um objecto cindido, mantidas em poder de dois cidadãos possivelmente desconhecidos um do outro, permitia o reconhecimento de um objecto que era já, aí, a verificação da identidade de uma pessoa, da verdade das suas origens ou, ainda, a veracidade de um dito» (1992: 118). O detalhe encerra também o sentido de que a partir dele é possível identificar-se o todo verdadeiro a que pertence.

«qualidades pictóricas da imagem traduzem ou evidenciam o *ethos*» da figura retratada.

João Adolfo Hansen exemplifica:

Por exemplo: descrevendo o corpo dos centauros, o narrador diz que os monstros têm crinas; ou que suas duas metades são peludas. Declarando que a crina do macho é «arrogante» e que as partes peludas demonstram «selvageria», atribui qualidades elocutivas à imagem descrita. (2006: 86)

Deste modo, a descrição detalhada é muitas vezes uma caracterização que deixa ecoar um *ethos*, enquanto essência distintiva de uma figura (o que tantas vezes acontece com retratos fotográficos<sup>23</sup>). O facto de Vergílio Ferreira falar na completude de uma descrição e avaliar a sua perfeição face à pessoa ou à paisagem a ser retratada, ecoando o juízo de Baudelaire que utiliza a palavra «justiça», denuncia já as implicações éticas nas descrições de cariz eufrástico, principalmente no que toca aos retratos.

Em segundo lugar, e subjacentemente, para Vergílio Ferreira o detalhe essencial tem um poder de síntese:

Cerro os olhos ou abstraio do que estou olhando – e vejo. Mas o que vejo não é bem o desenrolar de seja o que for mas uma imagem imóvel, uma mancha de luz ou cor, um pormenor, de uma casa, de um episódio – é assim. Um pormenor resume-os, é o que para a memória de uma vida. (PS 226-227)

Se o detalhe essencial é capaz de sintetizar é porque tem uma força metonímica, à semelhança do que diz Roland Barthes sobre o célebre *punctum*. Cunhado no seu livro *La Chambre Claire*, o termo *punctum* é definido como um detalhe fotográfico espicaçante, provocador, que fere e marca o espectador (embora nem todo o detalhe seja

---

<sup>23</sup> No caso dos retratos fotográficos, esta ligação entre o detalhe e o carácter está bem patente, por exemplo, no filme documentário *48* de Susana de Sousa Dias (2009). *48* serve-se do arquivo da PIDE e consiste numa espécie de álbum em movimento de retratos fotográficos de prisioneiros políticos portugueses, comentados pelos próprios. Nestas fotografias, pequenos detalhes como uma mola do cabelo, uma cicatriz ou a forma de um sorriso sintetizam não só uma história pessoal, como remetem para o carisma ou atitude do prisioneiro fotografado, sinalizando, por exemplo, que a pessoa era ou estava reivindicativa, revoltada, orgulhosa, etc. No documentário, os ex-prisioneiros, entrevistados para a realização do filme, ao comentarem as fotografias, desvendam estas relações.

necessariamente um *punctum* que nos interpele<sup>24</sup>). Segundo Barthes, «o *punctum* tem [...] uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica»<sup>25</sup>. Por isso, o *punctum* paradoxalmente «não deixando de ser um ‘detalhe’, enche toda a fotografia»<sup>26</sup>. Deste modo, o detalhe espicaçante tem capacidade de *animar* o que vai para além da fotografia, daí que seja «uma espécie de um fora-de-campo subtil»<sup>27</sup>. Em *Para Sempre*, são os detalhes que por vezes funcionam como um ponto de partida para a *abertura* de um episódio. Por exemplo, em «olho Sandra [...] as pernas pequenas no sincrónico pedalar, a boina, os cabelos flutuantes, até que a certa altura. Pôs os pés no chão dos dois lados», prosseguindo depois o narrador com a história. Por vezes, a narração de um episódio é precedida pela descrição e pela atenção ao detalhe.

De facto, um pequeno detalhe ocupa um grande espaço. O detalhe é frequentemente depurado nas descrições de *Para Sempre*, acabando por ser ele mais o assunto da descrição do que a generalidade da figura retratada. Esta assimetria outorga um relevo ao detalhe, o que está em conformidade com a ideia do autor francês de que o *punctum* é a prova de que a fotografia não é homogénea, plana ou unitária, mas que tem relevo (1980: 70). E Vergílio Ferreira, que tem a mesma sensibilidade aos detalhes cortantes, alerta com uma grande consciência poética para a necessidade de expressar literariamente estes relevos, servindo-se de uma dinâmica rítmica na narração através da frustração da expectativa e do imprevisto. Em *Conta-Corrente III*, Vergílio Ferreira escreve:

E uma das coisas que me tem preocupado na minha escrita actual é a mudança de ritmo por síncopes, entradas em tempo imprevisto, deslocação do diálogo ou parte

---

<sup>24</sup> Por exemplo, diz Roland Barthes que as fotografias de reportagens jornalísticas não serão um bom exemplo para se encontrar um *punctum*, pois nelas «nunca um detalhe (em determinado canto) me acaba por interromper a leitura» («*jamais un détail (dans tel coin) ne vient couper ma lecture*» 1980: 70).

<sup>25</sup> «[...] le *punctum* a [...] une force d’expansion. Cette force est souvent métonymique» (1980: 74).

<sup>26</sup> «tout en restant un ‘détail’, il emplît toute la photographe» (1980: 77).

<sup>27</sup> «[...] une sorte de hors-champ subtil» (1980: 93).

dele para o tempo de intervalo, iniciando-o antes ou acabando-o depois do diálogo propriamente dito. Penso agora em coisa parecida como o ritmo desencontrado do *jazz*. Temos o ouvido *feito* para os tempos de entrada das falas e da narrativa, de tal modo que na leitura sentimos logo quando vai entrar uma ou outra. Instintivamente, alterei as entradas desses tempos. (1983: 391)

No caso de *Para Sempre*, a frequente extensão das descrições de cariz efrástico resume-se ao facto de o detalhe essencial ter uma grande influência no ritmo da escrita, porque existe uma atenção circulante à sua volta. Este ritmo impresso é também uma das formas de conferir vivacidade à descrição, característica inerente à *ekphrasis*.

Se é a distância no tempo e no espaço que permite destacar o essencial, é porque os detalhes difractavam «caleidoscopicamente o tempo de compreender», como diz Pedro Miguel Frade em relação à fotografia, abrindo espaço para circulações e regressos obsessivos à volta do mesmo detalhe, repetindo, reescrevendo de diferentes perspectivas (através do caleidoscópio). Em *Para Sempre* o olhar *diverte-se pelos detalhes*.

O meu argumento é que a extensão própria às descrições de cariz efrástico em *Para Sempre* é um sinal literário análogo a este «adiamento quase impossível» do momento de conclusão do olhar e compreensão de que Pedro Miguel Frade nos fala em relação à fotografia, onde o olhar perdura e vagueia pela imagem para dar conta de todos os detalhes e da sua relação com o todo. O detalhe que espicaça leva à obsessão. Trata-se de uma questão rítmica. Como observou Jean-Luc Nancy em 2019, numa sessão integrada no seminário *Voir le temps venir*, não é o fenómeno da aceleração ou desaceleração que provoca um ritmo, mas antes «o regresso, a retoma»<sup>28</sup>, que acontece na repetição e a reformulação. Nancy acrescenta que «o ritmo exige primeiramente: levantar, pousar. É uma forma de “ida e volta”»<sup>29</sup>. As descrições de *Para Sempre* adquirem com a mestria de Vergílio Ferreira uma grande vivacidade própria das descrições efrásticas e são sinal de

---

<sup>28</sup> «un retour, une reprise» (2021: 50).

<sup>29</sup> «Le rythme demande premièrement: lever, poser. C’est une forme d’allée et venue» (2021: 50).

uma *sedução* (ou provocação, para lembrar Barthes) do detalhe. Veja-se a seguinte passagem que encerra o capítulo XIX, que é uma visão e rememoração de uma cena de infância quando uma das tias de Paulo está prestes a bater-lhe:

Estou à porta da sala, vejo tia Luísa *tomar balanço com o braço para a chapada* na cara, vejo-me subitamente compreendendo o estalo forte que aí vinha, *o meu braço curvo*, erguido *instintivamente* em defesa da cara. E nesse exacto momento tudo se imobilizou. Como um grupo de cera, imóveis ambos, tia Luísa com *a mão atrás a tomar balanço*, eu com *o braço curvo* diante da face. A casa afunda-se no silêncio da tarde, vejo-os a ambos espectrais, imóveis de cera no fundo do tempo, na irrealização do meu olhar fito. Olho-os intensamente, estão intactos na eternidade. Tia Luísa tem um ricto de esforço ou de cólera, *o braço fixo no gesto de bater*, eu aguardo com *o meu braço recurvo* em defesa. Não se ouve um rumor na tarde parada. Pela janela atrás vejo as terras distantes, sombras de matas, aldeias perdidas no horizonte. Das terras do vale não sobre uma voz, das que retinem no silêncio dos campos. Aguardo *instintivamente* a que há pouco cantou. Uma ave passa no esquadriado da janela, fugida ao calor. Só o bater compassado do relógio ressoa na casa, marcando o tempo do cosmos. Olho ainda o grupo de cera, tia Luísa pronta a agredir-me, eu na defesa. Depois, pouco a pouco, as figuras dissolvem-se num esfumado de bruma, desfazem-se no ar. A sala deserta. A casa deserta. (PS 149; ênfases minhas)

É evidente a repetição pela sucessiva referência à posição do braço, à espera, ao silêncio, e também poeticamente flagrante a repetição da palavra «instintivamente». Esta descrição da imagem trata-se de um «instantâneo fotográfico» (PS 250). E nesta descrição, que imobiliza pela repetição, subsiste à imagem um movimento dialéctico, como descrito por Pedro Miguel Frade a propósito do visionamento da fotografia (1992: 125-126), entre a parte e o todo para uma reconstituição da imagem. O estilo repetitivo em torno das personagens e da sua posição e o seu recorte no todo («Pela janela atrás vejo as terras distantes»), que tantas outras vezes acontece pelo registo do tempo atmosférico (ver, atrás, 1.1.2, p. 17), ancora a imagem face à sempre eminente ameaça da fugacidade dos espectros, fixando um só instante. Tal como Isabel Cristina Rodrigues conclui, a intangibilidade do passado «determinada pelo próprio ato de imobilização fotográfica da cena» é ludibriada pelo narrador autodiegético «através do artifício da presentificação»

(2016: 271). E a repetição é uma estratégia determinante para esta mesma fixação do presente: «o que se repete cria o sem-fim e a eternidade» (PS 250).

Esta circulação em volta de um detalhe ao nível das descrições equivale à estrutura circular do romance. Leo Spitzer alerta, precisamente, para a eventual relação entre a descrição efrástica e estruturas circulares, tendo observado que como «desde a Antiguidade a poética *ekphrasis* frequentemente se dedicava a descrever objectos circulares (escudos, taças, etc.), era tentador para os poetas imitarem verbalmente este princípio construtivo na sua *ekphraseis*»<sup>30</sup>. De facto, em termos narrativos, *Para Sempre* roda em torno dos mesmos episódios: as memórias de infância, o encontro amoroso com Sandra e as dificuldades em criar a sua filha Alexandra. Em segundo lugar, *Para Sempre* assenta no dispositivo narrativo da casa, de onde irradia uma *actividade evocativa* – aqui entendida nos termos de Fernanda Irene Fonseca como o entrelaçar da memória com a imaginação (1989: 23). No seu livro de aforismos *Pensar*, Vergílio Ferreira escreve que a casa é um «centro de convergência» (1993: 298), condição para reunião da família, da preservação da memória e do repouso. Segundo o escritor, são estes três aspectos que permitem que a casa seja o centro da órbita onde uma pessoa se pode reencontrar (ibid), tal como se verifica em *Para Sempre*. Em terceiro lugar, atentando ao processo criativo do romance, existe um esquema circular da estrutura do livro feito por Vergílio Ferreira na preparação da escrita de *Para Sempre*, onde ao centro se encontra o narrador e à sua volta sete pilares como família, religião, política, entre outros (ver, adiante, p. 38). O culminar desta circunavegação é o facto de o romance começar com «Para sempre. Aqui estou. É uma tarde de Verão, está quente» (PS 9) para acabar quase simetricamente com «Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre» (PS 306)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> «Since already in antiquity the poetic *ekphrasis* was often devoted to circular objects (shields, cups, etc.), it was tempting for poets to imitate verbally this constructive principle in their *ekphrasis*» (1955: 207).

<sup>31</sup> Sobre a circularidade na estrutura de *Para Sempre* ver também Fernanda Irene Fonseca (1989: 483-483).

Em suma, as descrições de pendor ecfrástico em *Para Sempre* relacionam-se com um olhar análogo àquele provocado pela fotografia, isto é, um olhar que vagueia e se diverte pelos detalhes mordazes, essenciais, frequentemente idiossincráticos. As descrições de *Para Sempre* tendem a precisar detalhes e a reformulá-los, num gesto de criação e conservação de uma imagem afectiva ao narrador.

Pacificos

Para sempre

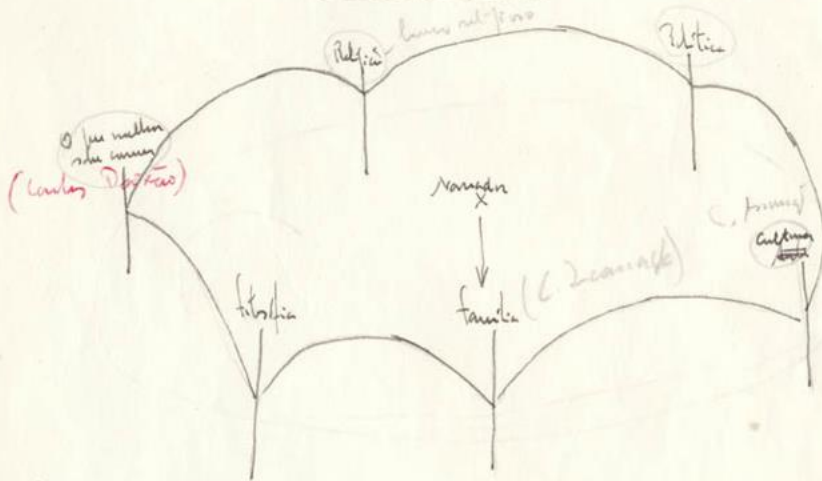
ADEUS Plácido, a Adeus

E31/43a

- 1- Apresentação um novo mundo de uterino. Que significa?
- 2- Que significam os problemas que nos apresentaram?
- 3- Uma mulher que luta numa estrutura a adere depois a ele, uterino de facto E  
os mesmos instrumentos que uterino em termos de fundo de a estrutura.
- 4- A estrutura manuseia de estruturas a vários de vida e fase de morte
- 5- História de relações antigas
- 6- Diferença que o vêm visível pessoas que conhecem.
- 7- Os caixeiros - violantes
- 8- O violente, grande do ato de morte - para o fundo em frente de coisa de morte

um ma defesa

Estrutura do Livro



maneira a ser, theme  
de vida, a poliviva  
gracia de me?



Nota: Cada personagem representativo de este grupo é fisicamente e espiritualmente oposto a cada um dos outros, como numa simetria de espelhos, a dois terços de um nome humano, variando apenas o nome. (Lentes) (Sempre Lentes)

Personagens - Substâncias - Paisagem - Reduções - Fíguras - Associações - Personificações  
 (Lentes) (Sempre Lentes) (C. Zaccaria) (C. Zaccaria)

Músicas dos violinos: Canção de Solves, Morte de Aze, Dança Húngara, Momento Musical (Shubert) e vários outros do P. Parente. Sonata de Shubert Ave Maria de Shubert

Edições: Penha - Soeira (Solvia - Edição de Sol - Lentes) - Colofon

Up de Penha e vários outros a a me transmissa? Misericórdia...  
 - Sobre o romance em A Toca do meu violino a Ave Maria de Shubert  
 - O mundo de... e o mundo de todos e sobre tudo a misericórdia

BNP

Esquema de Vergílio Ferreira da estrutura de Para Sempre. Recolhido de «A preparação do texto em Vergílio Ferreira» (pág. 193) de Ana Isabel Turíbio em *As mãos da escrita: 25 anos do arquivo de cultura portuguesa contemporânea*, editado por Luiz Fagundes Duarte e António Braz de Oliveira (Lisboa: Biblioteca Nacional, 2007).

## 1.2. *São Paulo*: figuras em cena

*As stars with trains of fire and dews of blood,  
Disasters in the sun;*

Shakespeare, *Hamlet*

*It is absurd to divide people into good and bad. People are either  
charming or tedious.*

Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan*

Na primeira frase do primeiro capítulo de *São Paulo*, Teixeira de Pascoaes deixa clara a sua proposta ao leitor: «Acompanhemos o apóstolo, durante a sua existência» (*SP* 47). A narrativa desta obra coincide com a vida de Paulo. Ainda que o narrador onisciente teça comentários de tom profético («A Galácia é a terra [...] que ele evocará, já velho» *SP* 112; «Tito demora-se [...]. Só o tornaremos a ver, na Roma de Nero» *SP* 181), a estrutura narrativa mantém-se simples e a história é contada maioritariamente no Presente do Indicativo. O leitor acompanha a vida do santo que é essencialmente uma vida de viagem: primeiramente enquanto perseguidor de cristãos, sob o nome de Saulo, e mais tarde como apóstolo, sob o nome de Paulo. Encontros e partidas são elementos constantes na narrativa que criam um jogo de ausências e presenças. Em *São Paulo*, a transição da ausência para a presença constitui-se na chegada de Paulo a determinada povoação ou no seu encontro com uma pessoa; e a passagem de uma presença para ausência dá-se nas despedidas. Tratam-se de elementos cronotópicos como descritos por Mikhail Bakhtin em *Forms of Time and Chronotope in the Novel* (1983: 97). Ao nível da estrutura narrativa, é nesta dinâmica que se criam as condições para um sentido espectral da figura de Paulo, porque por um lado há o seu aparecimento sobrenatural que causa espanto, por outro, há o vestígio, um rasto resultante da impressão que deixa nas pessoas e na terra.

Existe, então, um lado de sombra e de fuga, mas também de imponência de uma presença que se faz notar. E é pelo facto de o *aparecimento não equivaler à aparição* que surge uma dificuldade, porque chegar a um lugar, dar-se a ver, não implica necessariamente o evento em que a sobrenaturalidade é revelada. Esta dificuldade traduz-se numa dificuldade poética, pois como é que Teixeira de Pascoaes constrói *as condições imagéticas* para tal aparecimento no texto?

Veremos como é que a imagem radica a presença de figuras ou de ideias e como é que *São Paulo* se reveste de uma teatralidade, pois, tal como diz Pascoaes, para alguns «o seu ideal é subir da plateia ao palco, romper o anonimato, aparecer. Aparecer é que é tudo» (SP 294). Em *São Paulo*, as imagens funcionam como cenas num palco, onde o que importa é o aparecimento enquanto aparição.

### 1.2.1. Enquadrar o indefinido

O tema do livro, a viagem de Paulo pelos territórios que vão desde a Ásia Menor até Grécia e Roma, tem um vasto historial de representações na arte ocidental que moldam um imaginário visual já nosso conhecido – desde pinturas de Rubens e Caravaggio da conversão de São Paulo na Estrada de Damasco até ilustrações de edições impressas da Bíblia ou paisagens gregas dos filmes de Pasolini. É evidente que a formação da imagem em *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes depende, em parte, destes lugares-comuns do imaginário bíblico. Mas como seria a construção da paisagem e das figuras em *São Paulo*, se ocultássemos os nomes das localidades? Que tipo de imagens nos seriam dadas a ver? Para começar, olhemos para os momentos em que Teixeira de Pascoaes se refere abertamente ao mundo das artes visuais.

Por vezes, Teixeira de Pascoaes utiliza a palavra ‘quadros’ para descrever uma imagem. Por exemplo, acerca de Paulo e de Barnabé, Teixeira de Pascoaes escreve:

«Oferecem-se ao ímpeto aéreo que os leva, na direcção de Antioquia. Vão a pé ou a cavalo. É um quadro vulgar, como este: uma vaca a pastar num campo» (SP 77). Ora, quanto aos dois apóstolos, não há uma longa e detalhada descrição seja do lugar onde se encontram, seja das figuras, e é indiferente o modo de deslocação, se a pé ou se a cavalo. E o mesmo acontece com o quadro da vaca a pastar. O que faz, então, destas cenas quadros? Trata-se da delimitação da figura e da acção. A curta dimensão da passagem é sintomática disso, menosprezando o aspecto e envolvência das figuras. Por isso, a comparação a um quadro parece servir fundamentalmente para pôr em destaque o aparecimento da personagem, que se poderia reduzir a uma *proposição existencial mínima*. Um quadro é a aquiescência da existência. A utilização dos dois pontos serve precisamente esse efeito: apresentar.

Oferecer uma descrição de cariz visualista ou de cariz ecfrástico seria trair a importância do *aparecimento* face à *aparência*. É também exemplo disto a seguinte passagem:

Paulo discursando é um quadro sublime. Vêmo-lo como pintado num retábulo. Mas também é um quadro sublime um rebanho de ovelhas num outeiro e um pastor tocando flauta, como é outro quadro sublime um boi metido na erva até aos joelhos, erguendo o focinho até às nuvens, num mugido triste, arrancado lá de dentro, ou, cismático, ruminando o que lhe sobe do estômago à boca, como nós ruminamos certas mágoas indigestas. E é outro quadro eterno aquela mãe, com um filho ao colo, sobre o mundo, esse pedestal debaixo dos seus pés. É ela esculpida, no ar, e o mundo assente no Vácuo. (SP 92)

O primeiro quadro resume-se à referência da figura de Paulo em acção («Paulo discursando»). Quanto aos quadros seguintes, são um pouco mais desenvolvidos, havendo vários elementos descritivos: a paisagem onde se encontra o rebanho («outeiro»), a altura da erva, a posição do boi e do seu focinho, a posição do filho ao colo. Mas note-se que o objecto de descrição não é uma fatia da realidade. Os substantivos (rebanho, pastor, boi, mãe, filho) são representativos de uma espécie e não de indivíduos

em particular. Tal concretiza-se pelo emprego dos artigos indefinidos («um rebanho», «um boi», ...) e pelo recurso a lugares-comuns, como por exemplo a cena bucólica do pastor. São aqui descritas imagens que apresentam uma ideia universal. Qualquer descrição visual mais detalhada faria sucumbir a categoria ao particular (ver, adiante, 1.2.3., p. 59). Ainda assim, os quadros que servem de termo de comparação (rebanho, pastor, boi, mãe, filho) são evidentemente mais detalhados do que o quadro que apresenta Paulo. Parece haver uma insistência na indefinição visual de Paulo, cuja produção imagética se limita à referência da figura e sua acção. Existe algum pudor em descrever Paulo detalhadamente.

Um outro modo de surgirem quadros em *São Paulo* é através da referência a pintores, como quando menciona Goya e Rafael (*SP* 145), ou a obras de arte. Todavia estes momentos são escassos e muitas vezes imprecisos (como quando é mencionada «a tela dalgum pintor espanhol» *SP* 92). A mais distinta, se não única, referência a uma obra de um pintor é às gravuras de Gustave Doré<sup>32</sup>, criadas originalmente para ilustrarem uma edição de 1891 da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Surge numa passagem que descreve a travessia do Monte Taurus por Paulo e Sila. A meu ver, a seguinte passagem poderia tratar-se, por exemplo, de uma referência à gravura número XXVI:

[...] as Portas Cilicianas, duas paredes altíssimas, rasgadas quase a prumo, no dorso do enorme Taurus montanhoso. Os dois apóstolos, como numa gravura dantesca de Doré, seguem, lá ao fundo, por uma passagem estreita, sob penedos salientes, ameaçando queda, ladeada de torrentes de água, em turbilhões de espuma e cavernosos sons. (*SP* 124)

O lugar aqui descrito confere uma escuridão à típica luminosidade predominante da paisagem da Ásia Menor. Desta vez, a comparação a uma obra de arte real (ainda que não

---

<sup>32</sup> Também em *Napoleão*, Teixeira de Pascoaes escreve: «Tenho encontrado Doré em várias passagens transmontanas. Todo o vale do Douro é Doré» (1989: 49).

seja especificada, sabemos qual o conjunto de obras) incita a uma descrição do lugar mais trabalhada, tanto pela descrição das dimensões («duas paredes altíssimas») e da sucessão de planos (os apóstolos «lá ao fundo»), como da composição («sob penedos salientes»). Para além do trabalho visual, o apelo e a referência aos sons («ladeada de torrentes de água, [...] cavernosos sons») contribuem para a definição de um lugar em concreto. A caracterização da paisagem e a comparação com as gravuras de Doré convocam um ambiente sombrio. Ao contrário dos outros exemplos, esta passagem aproxima-se mais de uma descrição de cariz pictórico, já que é dada atenção a alguns elementos plásticos.

Contudo, o aspecto de Paulo e Silas continua *indescritível* e a associação a uma imagem que nos pudesse oferecer mais detalhes permanece no domínio da comparação («como numa gravura»), negando uma identificação flagrante – como acontece estruturalmente na metáfora – que pudesse iluminar a imagem. Paulo é uma figura que permanece na indefinição. Como o seu aspecto é secundário à sua presença, a imagem de Paulo resume-se muitas vezes aos seus contornos: «o seu perfil aureola-se» (SP 157), «o seu perfil é de bronze incandescente» (SP 125), «sempre a mesma linha do horizonte recortada» (SP 157). A figura de Paulo parece surgir muitas vezes a contraluz.

Na verdade, a luz não é vista como um fenómeno do qual poderia resultar, por exemplo, a experiência da cor. É antes um líquido revelador da imagem de Paulo:

Anoitece e continua a falar, à luz dum archote, amarrado a um poste de madeira, a que se enleiam cordagens molhadas de barcos. Paulo continua a falar; e fala ainda, porque o archote, ardendo, não se gasta. É feita duma resina milagrosa. Derrama um clarão fumarento e sobrenatural na figura do apóstolo, que se nos revela intimamente, como certas imagens aparecidas na memória, vindas além do esquecimento, de além da morte. O clarão deste archote é só memória evocadora. (SP 229)

Vislumbram-se os contornos de Paulo: imagina-se de pé («amarrado a um poste») a falar.

À semelhança de alguns teatros de sombras, não se veem cores – o elemento plástico mais

afim à superfície – mas apenas a presença de um corpo. Estes quadros em *São Paulo* não são longas e detalhadas descrições como acontece na descrição ecfrástica, mas sim formas de dar a ver uma figura: «Paulo, esse vulto a desdobrar-se em que fantásticas figuras!» (SP 122). Os quadros consistem na criação de um *pequeno espaço textual* para radicar a presença das figuras. Havemos de retornar ao tratamento e valor da cor, elemento determinante para compreender o tipo de imagem em *São Paulo*, mas antes disso será necessário aprofundar este dispositivo que é a criação de um espaço que sustenta o aparecimento das figuras e das ideias.

## 1.2.2. Geografia e geometria

*São Paulo* integra um ciclo de biografias ou «romances-oscuros», para usar as palavras de António M. Feijó (2015: 96), composto pelo próprio *São Paulo* (1934), por *São Jerónimo e a Trovoada* (1936), *Napoleão* (1940), *O Penitente* (1942) e *Santo Agostinho* (1945). Todas as personagens são figuras históricas, mas sendo elas extraordinárias Teixeira de Pascoas relata acontecimentos sobrenaturais e excepcionais e tece observações filosóficas. A classificação destas obras quanto ao género literário não é tarefa fácil, situando-se elas algures entre o romance e a biografia, mas considero aqui *São Paulo* como uma hagiografia moderna<sup>33</sup>.

Creio ainda que, neste ponto intermédio entre o romance e a biografia, *São Paulo* tem uma dimensão épica. Primeiro, porque assenta num esquema onde um perpétuo

---

<sup>33</sup> Segundo Michel de Certeau, enquanto género literário, mas de valor historiográfico, a hagiografia cristã, na sua origem, consiste na escrita da vida de santos, dos seus feitos e milagres, para a manifestação da sua sobrenaturalidade. As hagiografias visavam também a exemplaridade. A hagiografia, assim entendida, remonta à Antiguidade tardia (séc. III), tendo-se desenvolvido e proliferado na Idade Média (Certeau, 1984: 275). Não é possível classificar inequivocamente *São Paulo* de Teixeira de Pascoas à luz desta definição circunscrita e original de hagiografia, desde logo pela sua falta de pretensão pedagógica. Contudo, é efectivamente uma obra que relata a vida de um santo e partilha com ela outras características que irei destacar no decorrer desta dissertação.

movimento belicista outorga sentido à vida; segundo, porque existe uma concepção mitológica do mundo. Paulo é incansável, «sente uma energia inesgotável» (SP 81) e afigura-se em movimento. Por isso, o espaço é a *condição* para a sua circulação e aparecimento. Mas o espaço não se limita a ser infraestrutura, porque, nesta hagiografia, Teixeira de Pascoaes cria um espaço geográfico e geométrico onde a paisagem é mitificada e as ideias e sentimentos são esquematizados. Em *São Paulo* o espaço materializa-se como palco e desenho.

O que é notável, sendo que é de uma hagiografia que se trata, é que Teixeira de Pascoaes constrói um mundo habitado por forças mitológicas, sem abdicar de um espaço de realidade histórica, e fá-lo através da criação de um espaço geográfico concreto, recorrendo à toponímia. Dado que *São Paulo* segue as narrativas bíblicas, as referências toponímicas são relativas a localidades reais. Pode-se resumir a viagem de Paulo da seguinte forma: nasce na cidade de Tarso, na actual Turquia. Segue para Jerusalém. Viaja até Damasco, atravessando a célebre estrada. Passa por várias localidades, revisitando Jerusalém e chega a Roma. Os percursos são identificados de forma precisa, sendo muito claro qual o ponto de partida e o ponto de chegada. Note-se a exatidão: «[a]ntes que nasça o dia, retiram-se de Listra, na direcção de Derbe, outra pequena cidade, a oito léguas» (SP 108).

O percurso de Paulo desenha ao longo da hagiografia um mapa, uma linha, um «rasto luminoso do apóstolo» (SP 163). A viagem é apresentada por Teixeira de Pascoaes como uma espécie de *errância sem erro*. E a evangelização aparece frequentemente como uma circulação incerta, sem destino final, sem conhecimento da etapa seguinte que, todavia, surge de uma *escolha fatidicamente acertada*. A escolha é por vezes absolutamente intuitiva («E pára, outra vez, irresoluto, a observar os ventos. Muda de direcção» SP 126), por outras, é ponderada («os três apóstolos de Cristo discutem agora

o programa da viagem» *SP* 86). Este espaço diz frequentemente respeito à *geografia*. Em primeiro lugar, porque são espaços vivenciados e, em segundo, porque a importância dos lugares reside, em parte, na sua paisagem e habitantes.

Ora, nos primeiros dois capítulos de *São Paulo* as cidades exercem uma influência no jovem Paulo. Veja-se a seguinte passagem acerca de Tarso, sua cidade natal:

O pequeno Saulo divagava, nas ruas de Tarso, animadas dos mais variados transeuntes: gálatas, gregos, egípcios, romanos, fenícios e judeus [...]. E, no meio da campina viridente, a bela Tarso, com palácios, escolas, teatros, fóruns e o seu deus tutelar, Sardanapalo; o deus da orgia, vestido de mulher. (*SP* 48)

Tarso revela-se importante por ser um ponto de encontro, tanto que é descrita pela enumeração dos seus habitantes e espaços públicos («palácio, escolas, teatros, fóruns»). Contudo, há uma certa ironia na expressão «a bela Tarso», porque é esta riqueza social e quantidade de transeuntes que faz de Tarso uma cidade suja, asfixiante, confusa. A cidade é podre comparada a Taurus, a região montanhosa que cerca Tarso:

O berço do apóstolo é a montanha e a planície, com uma nódoa podre no seio, – Tarso; podre, exala miasmas que estragam o seu corpo, enquanto o bafo do Taurus, puro e agreste, lhe introduz, na frente, uma partícula de céu. (*SP* 49)

Características semelhantes são salientadas na descrição de Jerusalém: «Saulo penetra no labirinto de ruelas estreitas e sinuosas, sob arcarias pesadas que oprimem os transeuntes» (*SP* 52). Teixeira de Pascoaes faz das grandes cidades lugares fechados.

Com efeito, as características dos espaços natais influenciam Paulo: «a casa, a rua, a paisagem, esse grande ambiente asiático, sensual e místico», ou seja, a vida em colectivo inerente à cidade e à montanha, «influíram em Paulo» ideias de um «sentido helenista ou internacionalista» (*SP* 50), da mesma forma que a vivência de Jerusalém trouxe a Paulo um fervor que se manifestou, primeiramente, como um fervor pela lei judaica e, mais tarde, pelo cristianismo.

Em *Arte de Ser Português*, publicado dezanove anos antes de *São Paulo*, Teixeira de Pascoaes fala precisamente sobre a influência moral da paisagem no espírito humano e escreve que a «paisagem não é uma coisa inanimada; tem uma alma que actua com amor ou dor sobre as nossas ideias ou sentimentos» (2007: 69). Nestes primeiros momentos de *São Paulo* salientam-se, portanto, três aspectos importantes relativos à vivência desta geografia: o lugar citadino como ponto de encontro, a bipolarização cidade/natureza e a influência destas na formação de Paulo. Porém, é apenas nos anos de sua juventude que Paulo habita intensamente os lugares. A partir dos primeiros dois capítulos, o lugar deixa de ser *lugar de habitação* para ser *lugar de trânsito*.

Esta transição coincide com a passagem da juventude para a idade adulta. Quando Paulo cresce, é selada a relação entre a ocupação do lugar e a sua formação, de tal forma que Paulo repele as «influências estranhas» quando mais tarde retorna a Tarso: «Chega a casa. [...] Sabemos apenas que chegou à capital ciliciana, onde evita convivência» (*SP* 73). A partir da época estudantil em Jerusalém, não existe uma evolução da personagem que, na verdade, é dada ao leitor como adulta, fechada e completa. Em *Napoleão*, outra obra do ciclo de biografias, Teixeira de Pascoaes confessa justamente a dificuldade em escrever sobre a infância destas figuras extraordinárias: «Bonaparte [...] foge-me, a cada instante, para o futuro. Uma criança é sempre uma criança. [...] O ser humano é interessante, quando se desliga da origem [...]» (1989: 26). Escreve também no prólogo à novela *O Empecido*: «Perdoe-me o leitor, portanto, a hesitação dos meus passos de menino, e não de velho, que eu não creio na meninice dos velhos, embora creia na velhice dos meninos» (1975: s.p.). Poder-se-ia, assim sendo, classificar Paulo como uma personagem plana e estática, mas a bem dizer Paulo não é uma personagem de um romance, mas sim uma figura de uma hagiografia.

A especificidade da hagiografia que é a narração da vida de um santo é determinante. O historiador francês Michel de Certeau discorre sobre este género ao contrastá-lo com a biografia: «enquanto a biografia visa mostrar uma evolução, e com isso diferenças, a hagiografia postula que *tudo é dado na origem* com uma “vocação”, com uma “eleição” ou, como nas vidas da Antiguidade, com um *ethos* inicial»<sup>34</sup>. Por outras palavras, não há nada no santo que não haja desde o início. É uma forma de *mitificação*. A reticência em retratar Paulo, bem como outras figuras do ciclo, na sua juventude é representativa da mitificação desta figura que é dada ao leitor quase como fechada.

Como observa Michel de Certeau, na hagiografia tal «[c]omo na tragédia grega, conhecemos o assunto desde o início»<sup>35</sup>. Justamente, a história do santo Paulo já faz parte do imaginário colectivo da cultura ocidental e cristã, mas como se isso não bastasse, Pascoaes expurga a narrativa para o prefácio de *São Paulo*. De facto, este é um ponto que afasta *São Paulo* do género romanesco, *strictu sensus*, que usa a narrativa como um dispositivo que faz catapultar o desenvolvimento moral do herói. Tal não acontece em *São Paulo*. Num par de páginas, Teixeira de Pascoaes resume-nos no prefácio do livro toda história do santo<sup>36</sup>. Por isso, se como diz Certeau «o santo é aquele que nada perde do que recebeu»<sup>37</sup>, a conversão de Saulo em Paulo não é uma mudança dramática na narrativa que surpreenda o leitor, pois em *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes esta conversão não é senão uma *mudança de direcção*. São estas as palavras usadas pelo próprio autor: «A força do ódio muda de qualidade, mas não de intensidade, antes, muda

---

<sup>34</sup> «Alors que la biographie vise à poser une évolution, et donc des différences, l’hagiographie postule que *tout est donné à l’origine* avec une “vocation”, avec une “élection”, ou, comme dans les vies de l’Antiquité, avec un *ethos* initial» (1984: 282).

<sup>35</sup> «Comme dans la tragédie grecque, on sait l’issue dès le début» (ibid).

<sup>36</sup> Exemplo disto é a síntese em duas linhas da conversão de Damasco no prefácio: «Ele era então o perseguidor de Cristo, enfurecido. [...] um relâmpago o deslumbrou e transfigurou, na estrada de Damasco» (SP 27).

<sup>37</sup> «Le saint est celui qui ne perd rien de ce qu’il a reçu» (1984: 282).

de direcção» (SP 68). Aquilo que é a sua empreitada de conquista (na versão judaica, a perseguição; na versão cristã, a evangelização) mantém-se:

Mas Paulo não teria sido o que foi, se não houvesse [...] frequentado Jerusalém, onde fermentava um ódio terrível contra Roma [...]. Estudou a Lei e apaixonou-se por ela. Perseguiu os cristãos, matou Estêvão e apaixonou-se por ele e pelo seu Deus. A paixão era a mesma, a temperatura a mesma, porque a doença persistiu. Ele é que era a sua doença. (SP 36)

Aliás, é por estas razões que é preciso não confundir em *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes o sentimento religioso com a moral. Pascoaes adverte logo desde o início que a religião não deve ser tomada como ditames morais, como «regra de conduta» (SP 29). Por contraste, o *sentimento religioso* é a aproximação de Deus, do Espírito criador, da Verdade: «Deus é o Espírito; e aspirar a conhecê-lo eis a suprema atitude religiosa» (SP 30). E este conhecimento consiste, por sua vez, não numa contemplação passiva, mas numa *actividade criativa e poética*.

Posto isto, a conversão e os episódios sobrenaturais da vida de Paulo são apenas uma reiteração da sua capacidade criadora e da sua força sobrenatural («ele mesmo sabe que é estranha aparição» SP 212). *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes é uma hagiografia amoral. A única virtude de Paulo é a sua força criativa e visionária<sup>38</sup>, que lhe permite ver a «intimidade das cousas e dos seres, presentes ou ausentes» (SP 261).

O movimento é, por isso, uma forma de expressão deste poder e força de Paulo. E «[o] seu fantasma inquieto e febril não cria raízes no solo, não se prende a nenhum local. Odeia o mesmo lugar» (SP 157). ‘Ficar’ passa a equivaler a morrer: «o lugar em que nos demoramos, toma um aspecto sepulcral e começamos a apodrecer» (SP 175). Por

---

<sup>38</sup> Será necessária alguma cautela a comparar *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes a outras hagiografias consensualmente clássicas no que toca à virtude e à moralidade, uma vez que a pedagogia e a exemplaridade estão nos primórdios do propósito deste género literário. No entanto, também Certeau avisa que no que toca às hagiografias cristãs o termo ‘virtude’ nem sempre teve um significado moral. Segundo o autor, em determinadas hagiografias, a virtude, expressa em milagres e ascetes, prende-se unicamente com a aproximação à manifestação divina (ver, adiante, 1.2.3., p. 58).

exemplo, quando Paulo funda a primeira igreja em Antioquia, parte de imediato, «não se demora, não perde tempo» (SP 113). Ao evangelizar e tomar um ritmo rápido de viagem, Paulo não permite ao lugar exercer uma influência sobre si. Deixa de haver uma habitação da terra, porque o ónus está no movimento vital. A terra, agora, importa enquanto *extensão* a ser percorrida.

Vejamos, pois, como é que tal se concretiza no tratamento da paisagem. Em *São Paulo*, a descrição da paisagem assenta frequentemente na expressividade da dimensão, do volume, da matéria e das texturas dos elementos que a compõem. Não se baseia na descrição da aparência visual de quem a contempla à distância e descomprometidamente, que se poderia preocupar em descrever, por exemplo, as suas superfícies, luminosidade, cores, composição visual. Tal seria a descrição de uma paisagem *aplanada e opaca*. Mas a paisagem descrita por Teixeira de Pascoaes adquire uma *profundidade e densidade*, passível de ser trespassada e perfurada. A descrição da paisagem em *São Paulo* não dá a ver uma imagem intocável, mas sim um território vivenciado, até mesmo escultórico. Tomemos como exemplo a partida de Ptolemaida, na Grécia, para Cesareia, na Judeia:

Dali, seguem, por terra, na direcção de Cesareia, entre as ondas agitadas do mar e as do [monte] Carmelo, estáticas e negras, já prolongadas, no futuro, em solidões de penitência. Do lado direito, não finda o panorama plásmico, palpitante, uma substância viva em fusão, toda a flora e fauna do mundo, liquidefeitas, embebidas de azul até à embriaguez celeste. Do outro lado, uma paisagem esquelética e de pé. Entre o mar e a montanha, entre a vida e a morte, ou Estevão e Timóteo, Paulo caminha meditativo e apreensivo, inquieto e firme, onda e penedo. (SP 192)

À semelhança de outras passagens do livro, um olhar atento à topografia dá conta do relevo e das dimensões dos elementos paisagísticos, neste caso o mar e a montanha. Numa tendencial bipolarização, o mar e a montanha são postos em contraste pela sua matéria (uma fluida, outra estática) e pela sua posição (o mar na linha do horizonte, o monte «de

pé»), e ambos são igualmente grandes e imponentes (o mar «não finda» e a cordilheira prolonga-se).

Agora na idade adulta, a relação entre o espaço e o espírito, mais do que uma relação de influência, é uma relação de espelho. Aqui não utilizo, porém, a palavra ‘espelho’ no sentido de reprodução, como se fosse possível distinguir – ainda que confusamente – a imagem especular do objecto, mas antes no sentido de coincidência ou de uma «relação entre duas presenças, sem qualquer mediação», desvirtuando as palavras de Umberto Eco (2016: 30). É que para Teixeira de Pascoaes a distinção entre realidade e irrealdade é completamente irrelevante. Daí que escreva que a visão da Estrada de Damasco «foi a aparição de Cristo a S. Paulo, ou S. Paulo concebendo Cristo» (SP 43; ênfases minhas), distribuindo a disjunção igual valor pelas duas alternativas. No caso aqui citado, é a antropomorfização da paisagem («paisagem esquelética e de pé») e o paralelismo (Paulo caminha «inquieto» como o mar, «firme» como a montanha) que contribuem para que a paisagem seja o espelhamento do estado de Paulo.

Relembrando a observação de Pascoaes em *Arte de Ser Português*, a paisagem é frequentemente animada e antropomorfizada, revelando o papel que os elementos paisagísticos desempenham neste teatro de forças mitológicas: a montanha é uma força da firmeza e da imponência, o mar é uma força intempestiva. Aliás, não é apenas a paisagem que é antropomorfizada, mas também sentimentos e ideias, sinal da tendência de Teixeira de Pascoaes para a mitificação. Para o autor, esta é uma das actividades próprias do poeta, pois escreve em *O Penitente*: «Tristeza, outra deusa, não de Homero, mas de Camões. Só os poetas a veem, como se vê uma pessoa. A tendência antropomorfizante é a nossa característica fundamental» (2002: 40). Por isso, em *São Paulo* não se encontram naturezas mortas. A natureza é extrapolada para o mito, é representativa de relações dialécticas, de elementos em constante luta. Com isto, constrói-

se, por um lado, um território vivo, onde os elementos paisagísticos são *concomitantes* dos apóstolos e, por outro, uma paisagem que ganha uma *densidade escultórica* pela descrição do volume, dimensão, matéria e textura. Como escreve Teixeira de Pascoaes «o que existe, no mundo, é naquele pedestal aquela estátua» (SP 147).

A paisagem ganha densidade também porque há um convite à sua invasão. No caso da passagem anteriormente citada, este convite deve-se à ambiguidade trazida pelas expressões deícticas «lado direito» e «do outro lado». O facto de estas coordenadas espaciais dependerem do sujeito que as enuncia possibilita a ocupação simultânea de dois lugares: um lugar do *lado de cá* e um lugar do *lado de lá*. O lugar de cá seria o lugar da típica focalização exterior que descreve a paisagem enquanto plano. Repare-se que a descrição começa com a utilização da terceira pessoa: «Dali, [eles] seguem, por terra». O emprego da terceira pessoa estabelece o objecto de descrição e demarca um distanciamento, próprio da focalização externa. Olhemos para a questão com mais atenção. Esta distância é a distância que vai do enunciador à terceira pessoa verbal, nos termos da Linguística, mas também é a que vai do espectador ao quadro, nos termos da teoria da arte.

De uma perspectiva linguística, a utilização da terceira pessoa é uma *marca de distância*, porque não participa na interlocução<sup>39</sup>. Neste caso, os deícticos espaciais («do lado direito», «do outro lado») podem referir-se à composição visual do plano, tal como se o narrador estivesse a descrever um quadro *diante e distante* de si (“*aqui no quadro do lado direito está o panorama...*”). Contudo, estes deícticos espaciais introduzem uma

---

<sup>39</sup> Isto explica-se pelo facto de o acto de enunciação reportar sempre à 1ª pessoa (eu), o enunciador, e à 2ª pessoa (tu), o interlocutor, ao contrário da terceira pessoa que está sempre fora da enunciação; de tal forma que o linguista Emile Benveniste argumenta que a 1ª pessoa (eu) e a 2ª pessoa (tu), participantes no acto de enunciação, pertencem à categoria de *pessoa*, ao contrário da usualmente chamada 3ª pessoa (ele/ela) que, por não estar implicada no discurso, não poderia pertencer a esta categoria. Em *O homem na linguagem*, Benveniste defende que a 3ª pessoa é apenas uma «forma verbal que tem como função exprimir a *não-pessoa*» (1992: 21). Exemplo disto na língua portuguesa é usarmos a terminação da 3ª pessoa nas formas impessoais (\*eu chovo, \*tu choves, [ele] chove).

ambiguidade no que concerne à focalização, pois como dependem do sujeito que as enuncia, o lugar da enunciação pode ser tanto do narrador e do leitor externos, como o lugar concomitante dos apóstolos. Aqui, a voz da primeira pessoa imiscui-se subrepticiamente, como se lêssemos “*do nosso lado direito vemos o panorama...*” e dois lugares de enunciação transparecem um no outro. O ponto importante aqui é que com a ambiguidade introduzida pelos deícticos, mais do que o *visionamento* de Paulo e os apóstolos numa paisagem, resta a sensação de que Paulo *está* na paisagem e, como proposto por Teixeira de Pascoaes, acompanhamos o santo.

Ora, esta distinção é consonante com a distinção, no campo dos estudos visuais, entre *landscape* e *view* da crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss. Num artigo escrito em 1982, Krauss explicou que há um sentido de aplanção associado à nossa ideia contemporânea de paisagem (*landscape*) que se distingue do conceito de paisagem enquanto vista (*view*) que seria uma paisagem percebida na sua profundidade. Rosalind Krauss explica que o entendimento contemporâneo de paisagem (*landscape*) é, em parte, uma consequência dos espaços expositivos dos museus e galerias, nomeadamente das suas paredes verticais. Escreve:

A transformação da paisagem, depois de 1860, numa visão aplanada e comprimida do espaço que se estendia lateralmente através da superfície foi extremamente rápida. Começou com a anulação sistemática da perspectiva, quando a pintura de paisagem contrapôs à recessão da perspectiva uma variedade de instrumentos, entre os quais o contraste acentuado, que tinha o efeito de converter a penetração ortogonal de profundidade – produzida, por exemplo, por uma fileira de árvores – numa disposição diagonal de superfície. (2013: 413)

A grande diferença entre a *landscape* e a *view* é que enquanto na última há uma «penetração ortogonal de profundidade», onde existe uma sensação de extensão a ser ocupada (lembrando a pirâmide de Leon Battista Alberti que perfura a superfície do quadro), na primeira há apenas uma superfície *diante* do espectador, a ele paralela. A

disposição na parede vertical de obras visuais modernas, onde também são abandonados certos mecanismos de efeito de perspectiva, influencia a concepção actual de paisagem, pois a sua superfície permanece *opacamente paralela* ao espectador.

Creio que a descrição de paisagem em Teixeira de Pascoaes, e em particular em *São Paulo*, assemelha-se à *vista* como descrita por Krauss. Não se encontra uma descrição de cariz efrástico de uma paisagem aplanada e opaca, como acontece com as fotografias impressas. Pelo contrário, em *São Paulo* a paisagem é construída com uma profundidade ortogonal. Sem um trabalho de densidade e profundidade, a terra não seria percorrível e a verdade é que «Paulo caminha». Em *São Paulo*, a paisagem torna-se território. A paisagem torna-se profundidade e não superfície. Prolonga-se.

Mas, como tenho vindo a demonstrar, o espaço não se limita a ser extensão, pois ele próprio é *expressão* de forças em perpétuo movimento e luta. Em parte, e como já vimos, tal deve-se à antropomorfização e animação dos elementos paisagísticos que os mitifica. Por outro lado, se a *força se expressa pelo movimento*, é necessário realçar esse mesmo movimento vital inerente às coisas. Este ponto compreende-se bem a partir do entendimento de cariz romântico de Pascoaes. Como explica António M. Feijó, *São Paulo* assenta num sistema «simultaneamente rígido e dialéctico» (2015: 88). De contornos amorais («o pecado é que é fecundo» *SP* 61)<sup>40</sup>, este sistema de Pascoaes coloca forças em perpétuo conflito: «não há leis: há factos concordantes, para que um discorde e nos deixe perplexos na confusão originária» (*SP* 152). Perfilhando um pensamento romântico, as

---

<sup>40</sup> Tal como referi anteriormente, o interesse de Pascoaes pela força implica uma displicência moral. Daí que o autor no prefácio do livro escreva: «A religião interessa-me como Revelação instintiva ou consciente (poesia pura e ciência pura); e não como regra de conduta. Deus não está nos preceitos da Moral, que é de origem social [...]. Deus é, além de tudo, o Espírito criador [...]» (*SP* 29). Em 1934, a publicação de *São Paulo* em Portugal custou a Teixeira de Pascoaes severas críticas vindas da Igreja Católica. No mesmo ano, o autor confessa numa carta a Miguel Unamuno: «[...] a Acção Católica, revista de Braga, que fez as últimas indignações contra o meu livro! [...] Os padres, antes da hora da missa, fazem discursos contra ele. [...] Sou um hereje condenado ao inferno» (1986: 55, Carta xxviii). Tal como António M. Feijó observa, o sistema de Teixeira de Pascoaes «é gnóstico [...]. Se considerado de um ponto de vista normativo, [...] é um compêndio de heresias» (2015: 80).

acções assumem-se como ímpetos e forças criativas, não importando o seu fim. Por exemplo, a destruição inerente à perseguição aos cristãos é vista como uma acção e, portanto, como um acto criativo: «[Paulo] tem o instinto da sua força espiritual, força construtiva, que não se importa de arruinar o construído» (SP 89). Por isso, Paulo «é a loucura animada [...]; uma erupção de forças instintivas e originárias, rompendo uma crosta dura – o primeiro ímpeto romântico» (SP 25).

Em *São Paulo*, o ímpeto e o movimento, enquanto expressão destas forças, adquire tal importância, que os verbos de movimento são pesados com diligência. Transparecendo o acto poético, Teixeira de Pascoaes escreve: «Os gregos e romanos entram em Atenas e Roma, simplesmente. Mas um judeu sobe a Jerusalém. E este verbo subir entoa dum modo transcendente, colocando a bíblica cidade numa altitude fabulosa» (SP 51). É por isso que o movimento é sinal de vitalidade e Paulo está «em perpétua viagem de ansiedade» (SP 111). A terra é certamente palco desta viagem, mas a geografia não é suficiente para expressar este jogo de forças, pois fica aquém da expressão do movimento. É a geometria que consegue traduzir visualmente este jogo dialéctico.

A geometria é capaz de isolar as variantes de movimento como a intensidade e direcção, tal como acontece num esquema vectorial. Exemplo disto é, como já vimos, para Teixeira de Pascoaes a conversão de Saulo (judeu perseguidor de cristãos) em Paulo (fanático seguidor de Cristo) consistir numa mudança de direcção: «A força do ódio muda de qualidade, mas não de intensidade, antes, muda de direcção» (SP 68). De facto, Pascoaes traduz a dialéctica do ódio e do amor para um esquema vectorial<sup>41</sup>, onde não importa tanto o objecto (judeus ou cristãos), ou seja, a direcção, quanto a intensidade da força a eles dirigida. Só esta linguagem afim à representação vectorial é que permite isolar

---

<sup>41</sup> Na linguagem corrente usamos muitas vezes o conceito matemático de ‘sentido’ que explicita se um vector vai do ponto A ao B como sinónimos de ‘direcção’ que se refere à orientação (verticalidade, horizontalidade, obliquidade...). Nesta citação destacada, aquilo a que Pascoaes se refere traduzir-se-ia mais correctamente nos termos da Matemática como ‘sentido’.

a variável direcção da invariável intensidade. A conceptualização do espaço enquanto esquema vectorial é a única que permite transpor visualmente o seu sistema dialéctico e amoral, *onde é possível destrinçar moralmente a acção (extensão) dos seus fins (direcção)*.

Por sua vez, pensamentos, ideias, sentimentos são ímpetos criadores que vão tomando diferentes formas, consoante a sua *espécie*. Por exemplo, a linha recta traduz a certeza: «duvidar é pensar em linha quebrada, mas crer é pensar em linha recta» (SP 102) e «a afirmação é rectilínea, como a dúvida é curvilínea» (SP 161). A recta assume a forma suprema da asserção da verdade, nascida da consciência ou da intuição. Para citar uma das passagens que creio ser uma das mais emblemáticas deste livro:

[A gente] [n]ão sabe ler nem escrever; mas sabe o que ele [Paulo] diz, não racionalmente como S. Tomás, mas pelo mesmo processo por que um pássaro sabe construir o ninho e voar, em linha recta, do Marão ao Atlas. (SP 147)

Mas esta geometria é por vezes irreverente, não se cingindo a regras fixas, como quando se lê que a «curva indefinida é já um círculo fechado: fechado e imenso, contendo tudo» (SP 178).

Note-se como o desenho geométrico, ao contrário por exemplo da pintura, *concentra* a representação do movimento, ignorando muitas vezes outros elementos plásticos da representação visual, como a cor (ver, adiante, 1.2.3., p. 63). Com isto, o desenho faz ascender os pensamentos, as ideias, os sentimentos a um plano abstracto, onde são *reduzidos diagramaticamente às suas categorias* (ver, adiante, 1.2.3., p. 59).

Deste modo, em *São Paulo*, o espaço ganha uma densidade que sustenta o sistema de Teixeira de Pascoaes. A geografia e a geometria são simultaneamente estruturas de exposição e expressão destas forças. A cidade exala miasmas, a montanha tem um hálito, as ideias têm formas, Paulo caminha numa paisagem que tem vida e todas as acções

podem ser reduzidas a um movimento. O espaço é um teatro de figuras e forças dinâmicas. No teatro mitológico, o próprio palco não é cenário de fundo, mas antes participante na história. Tudo desempenha o seu papel. Como escreve Teixeira de Pascoaes em *Napoleão*, para inverter a expressão shakespeariana e em jeito de provocação, «o palco é o mundo» (1989: 4). *The world's a stage* quando existem fingimentos, enganos e farsas, mas o palco é um mundo quando vemos forças mitológicas em confronto.

### 1.2.3. Sobre a imagem-ideia

No reverso da indefinição do aspecto das figuras está um processo de ideação das coisas, muitas vezes pela sua redução a categorias. Isto deve-se ao facto de, em *São Paulo*, a visão não se tratar de um olhar fruto de uma experiência fenomenológica, mas sim de um visionarismo, criativo e muitas vezes profético. Enquanto a imagem em *Para Sempre* provém de uma experiência e sensibilidade ao mundo, a imagem em Teixeira de Pascoaes é uma abstração visual, porque depende de uma mundividência cósmica e mitológica. Em *São Paulo*, há grandes linhas e forças que reinam um mundo, invisíveis ao olho, merecedoras de serem retratadas. São elas os actores de um mundo metafísico: «Sentimentos ou ideias são *personagens* de outra esfera» (SP 53; ênfases minhas).

Em *São Paulo*, a imagem expressa o que está para lá do visível. Trata-se de ver o geral no particular ou o passado e o futuro no presente («O Universo é uma nódoa branca circular; e, nela, todos os pontos são de partida e chegada, princípio e fim, antes e depois, ao mesmo tempo» SP 236). Por estas razões, e repetindo-me, a virtude (isto é, a capacidade) de Paulo consiste na sua força criativa, poética e visionária. Tal como explica Michel de Certeau, em certas hagiografias a virtude consiste em pequenas acções quotidianas conformes à moralidade, mas, por outro lado, existem também outros tipos de hagiografias onde o exercício da virtude está associado ao poder ou à capacidade

(*dunameis*) de *articular* e vincular «a ordem do aparecer à ordem do ser»<sup>42</sup>, comprovando a ideia de que a vida do santo consiste numa «progressão para a visibilidade»<sup>43</sup>.

A articulação destas duas ordens explica como a «intimidade das cousas e dos seres, presentes ou ausentes» (SP 261) nem sempre é perceptível pelo órgão sensitivo do olho: «ver não é virtude somente dos nossos olhos» (SP 161). Esta progressão para a visibilidade é da ordem da transcendência. Trata-se de uma visão penetrativa que vai para além do aspecto físico. Por isso é que em *São Paulo* os «olhos extasiados» (SP 185), os «olhos inflamados» (SP 163) ou «olhos oftálmicos» (SP 145) ou o olhar turvo de quem olha «através das lágrimas» (SP 157; SP 190) são os que melhor veem<sup>44</sup>.

A ordem do aparecer e a ordem do ser de que Michel de Certeau nos fala vem no seguimento da *cisão* metafísica do sensível e inteligível, inaugurada principalmente por Platão. Mas da mesma forma que Michel de Certeau observa que a virtude de ver «representa a relação entre esses dois níveis [do aparecer e do ser]» ao mesmo tempo que «sustenta a sua diferença» (ênfases minhas)<sup>45</sup>, é necessário perceber que esta *cisão* entre o sensível e inteligível encerra, um tanto paradoxalmente, um *vínculo*; vínculo este que está patente na própria relação entre a imagem e a ideia.

Joana Matos Frias expõe esta questão no seu livro *O murmúrio das imagens I – Poéticas de evidência*. Na cultura ocidental, o objecto do intelecto veio a adquirir uma qualidade figurativa, em parte, porque para Platão a “Ideia” (*idea*) se aproxima da “Forma” (*eidos*). Segundo a autora, esta aproximação entre Ideia e Forma ocorre não apenas pelo seu parentesco etimológico (ambas as palavras nascem da mesma raiz), como pelo seu emprego no discurso filosófico platónico que outorgou às palavras *eidos* e *idea*

---

<sup>42</sup> «l’ordre de l’apparaître sur un ordre de l’être» (1984: 282).

<sup>43</sup> «une progression vers la visibilité» (1984: 283).

<sup>44</sup> Justamente, em *O murmúrio das imagens I – Poéticas de evidência*, Joana Matos Frias explica que na cultura ocidental existe uma «mundividência ocular (mas não necessariamente retiniana)» (2018: 17).

<sup>45</sup> «représente la relation entre ceux deux niveaux [...] maintient leur différence» (1984: 282).

sobretudo um significado inteligível, mas também sensível<sup>46</sup>. O resultado deste intercâmbio é que para Platão as Ideias são Formas não visíveis. Com esta atribuição de uma qualidade figurativa à Ideia, a imagem passa a estar a ela ligada. “Ideia” (*eidōs*) e “imagem” (*eidolon*) apresentam-se como duas variantes de uma mesma palavra (Frias, 2018: 18). Tal como Joana Matos Frias observa, esta «constelação semântica» não deixou de criar «contradições e antagonismos» (2018: 17) no seio da cultura ocidental, mas o que importa daqui realçar é que a visão veio a tornar-se equivalente ao conhecimento ou a um princípio da inteligência.

Ver é também apreender ideias. Deste modo, e segundo Frias, embora houvesse um desprezo pelo mundo sensível no sistema platónico, a visão tornou-se um importante *instrumento intelectual*. A visão poderia ser louvada, então, por ser «um vaso comunicante com a ordem do Inteligível» (2018: 17). No seio desta operação mental, há uma abstracção que permite chegar à ideia. Erwin Panofsky, no seu livro *Idea*, ao trilhar o discurso da teoria da arte, observa como o conceito de “ideia” tende a dizer respeito a categorias universais. Seja como ideia de qualidade metafísica (Platão) (1968: 4-5), *forma* que se expressa em matéria (Aristóteles) (1968: 16-18), *rationes* como princípios que ditam restantes sub-ideias (Santo Agostinho) (1968:26-38) ou *síntese* da experiência dos particulares (Alberti) (1968: 26-67), a ideia remete para aquilo que não é particular, presente num mundo superior (supraceleste ou metafísico) ou na mente do artista (1968: 67). Ao nível da literatura, a sinédoque é um exemplo desta operação mental. Se a imagem for a manifestação da ideia, umas das virtudes da visão é conseguir ver o todo no particular, pois a essência transcende a exterioridade visível das coisas. É neste sentido que a sobrenaturalidade se pode expressar no corpo de Paulo. A aparição é justamente

---

<sup>46</sup> «Em vários momentos e em contextos diversos dos diálogos platónicos, o lexema εἶδος e o aparentado ἰδέα ocorrem com o significado sensível original, denotando forma ou aspecto físico, na linha de morfê (μορφή) ou de sxema (σχῆμα), e mesmo imagem» (2018: 141, nota de rodapé nº11).

essa manifestação do transcendente no visível: «Quem vê o mar numa gota de água? E numa pequena brasa um incêndio universal? Quem é que vê S. Paulo em Paulo?» (*SP* 208). Mas visando o todo, qual seria o valor do detalhe em *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes?

Ora, nesta hagiografia moderna, a descrição do aspecto físico não é fulcral e por isso não o são os seus pormenores, mas as pequenas coisas enquanto participantes no drama cósmico têm um valor transcendente. Na sua actividade lírica, prévia à publicação de *São Paulo*, encontram-se exemplos do carinho que Teixeira de Pascoaes parece ter pelas pequenas coisas. Tome-se o exemplo de «Canção humilde», publicado em *Terra Proibida* em 1900, trinta e quatro anos antes de *São Paulo*:

[...] Humildes cousas  
Que ninguém olha:  
Raminho ou folha  
Ou grão de areia,  
Tendes o encanto  
Mais que divino  
Que Deus menino  
Achou na Terra...

(1997: 294-295)

Neste poema, é explicitada a importância das coisas, mas não há uma descrição detalhada ao nível das suas particularidades exteriores. Acontece algo de semelhante com o seu poema «Belo», escrito entre 1896 e 1897: «E, junto ao lago, mil aves a voar, / De lindíssima cor's variegadas» (1997: 63). Se seguirmos a linha de raciocínio de Liliane Louvel, não há um desdobramento da cor aos olhos do leitor (ver, atrás, 1.1.3, p. 19), porque são apenas *mencionadas* as «cor's variegadas» sem as precisar ou trabalhar. Desde já, «o menor detalhe» para Pascoaes distancia-se do papel que o detalhe desempenha na obra de Vergílio Ferreira.

Vejamos a seguinte citação de *São Paulo*:

A fogueira arde, ao vento das lágrimas, na plaga arenosa, rodeada de naufragos molhados, que estendem as mãos lívidas para as chamas crepitantes. A linha é de vide, assim o nota Lucas, no seu diário de viagem. Ele sabe que, nesta fogueira, o menor detalhe é duma importância transcendente. Cada faúlha que dela se desprende, sobe no Infinito, e é nova estrela; e o seu fumo sobe também no Infinito, e emite um lácteo esplendor de Nebulosa, nuvem grávida de mundos... (SP 225)

A descrição começa por ser sensorial. Dá-se atenção ao som («chamas crepitantes»), à cor («lívidas») e há um apelo ao tacto («molhados») e à textura («arenosa»). Porém, há uma mudança de tom quando o narrador se concentra na faúlha. Aí a *descrição* passa a ser também uma *explicação*, aqui entendida no sentido de expor e não de justificar ou demonstrar. Há uma intelectualização da imagem para se dar a ver o «íntimo das cousas». Ver torna-se um acto analítico que permite ressignificar a faúlha que agora é *também* estrela. E ao invés da mais pequena coisa ser a prova de uma *autenticidade individual*, a atenção dirige-se para a *categoria*. É este o papel do quantificador existencial «cada»: substitui-se à descrição de tal ou tal faúlha individual, para preservar o valor transcendente daquela espécie de coisas, a saber, as faúlhas. O que é descrito é a sua acção, o seu movimento (a subida ao infinito), que *outorga sentido à sua existência* – é o gesto épico a revelar-se na descrição desta natureza mitológica. De facto, sem este gesto épico da descrição não é possível compreender-se esta operação mental. Explicar o sentido existencial das coisas onde ‘cada faúlha é nova estrela’ é falar do seu desempenho – ou, se quisermos, do seu papel no teatro.

Em Teixeira de Pascoaes, a visão reside numa operação mental, levada poeticamente pela intuição ou cientificamente pela razão. E o tratamento da cor em *São Paulo* é sintoma disso. Em *Napoleão* o autor escreve que «raciocinar é ver, não a imagem colorida, mas um sinal que a represente» (1989: 19). Ao santo o «que lhe interessa é a

acção espiritual. O resto é cenário, tela pintada» (SP 73). Não é de admirar que a cor tenha pouco peso na descrição imagética, relegando-a Teixeira de Pascoaes para o lugar do *superficial* na acepção total da palavra, isto é, reconhecendo a cor como uma superfície de pouca relevância, face à *aquiescência* ou *explicação* do que está a ser descrito. Mencionado várias vezes ao longo do livro, um dos autores de eleição de Teixeira de Pascoaes é Lucrécio, «o autor desse grande poema da Humildade que é o *De Natura Rerum*» (SP 237). Neste seu tratado poético, Lucrécio argumenta que os átomos não teriam a propriedade de cor. Para tal recorre à figura do cego, pois na cegueira seria possível identificar e apreender mentalmente corpos «cuja superfície não tem cor nenhuma» (v. 744; 2015: 115). Não fazendo parte da unidade básica atómica, a cor não faz parte da *essência* das coisas. A escrita de Teixeira de Pascoaes transparece esta tese.

E Mário Cesariny observa isto mesmo. Numa carta a João Vasconcelos, sobrinho de Pascoaes, critica o documentário *Maranos: A Vida e Obra de Teixeira Pascoaes* de Dórdio Guimarães por ter sido filmado a cores e não a preto e branco. Escreve Cesariny que «“a cor” do Pascoaes é a dos extremos do espectro: a luz – o branco alvinitente –; e o preto, o negro – a treva. E nenhum intermediário entre estes – o intermediário da cor» (Carta XXIV, 2012: 49). Esta observação confirma que o visualismo em Teixeira de Pascoaes não tem um grande peso na sua escrita. Mas, para além disso, mostra que Cesariny não considera o branco e o preto como cores. Não é, porém, o único fazê-lo. Esta oposição entre as ditas não-cores (preto e branco) às cores do resto do espectro, ao mesmo tempo que revela uma tradição que valoriza a *ausência da cor*, revela igualmente uma outra que põe em confronto a arte do desenho e da pintura (Roque, 1994: 61).

Justamente, no seu livro *La couleur éloquente*, Jacqueline Lichtenstein explica que no mundo ocidental o debate entre a validade moral e artística do desenho e da pintura, onde o primeiro é privilegiado, foi um debate ao nível das artes que seguiu a cisão

metafísica da razão e do sensível e a dicotomia entre a razão e o prazer (2005: 166). A autora explica que tal surge da oposição «da ideia e da matéria, do sensível e do inteligível, da essência e da aparência, da verdade e do prazer»<sup>47</sup>. Lichtenstein argumenta que certos autores se alinham, então, numa tradição que considera a cor como prazer carnal, associando-a à persuasão e à sedução. Por seu turno, o desenho poderia ser considerado como a expressão de uma história, o *mythos*, ou seja, de uma ideia (2005: 69-70).

O desenho teria, deste modo, um valor cognitivo ou racional: «graças ao desenho, o olhar pode tornar-se analítico»<sup>48</sup>. Como tenho vindo a demonstrar, esta tradição de pensamento revela-se na escrita de Pascoaes. Existe um apreço pelo diagrama, pelo desenho geométrico, pelos contornos e perfis de Paulo. Por sua vez, constata-se um afastamento das descrições de cariz ecrástico, de uma linguagem fortemente pictórica. O primado ocidental da razão e do inteligível sobre o prazer e o sensível relegou a cor para o acessório, valorizando-se mais a forma, ou a ideia, em detrimento da matéria. Exemplo disto são as ideias do químico do século XIX Michel Eugène Chevreul que no seu tratado *De la loi du contraste simultané des couleurs* defende que a cor comprometeria ou poderia contradizer «a clareza ou a imediata legibilidade» quer do desenho, quer da escrita<sup>49</sup>, tal como explicou Georges Roque no seu artigo «Writing/Drawing/Color» publicado em 1994. Assim sendo, a cor não só seria desnecessária, como constituía um perigo que *desvirtuaria* a expressão da ideia. Por isso, como vemos em *São Paulo*, a geometria e o diagrama representam tão bem a ideia.

---

<sup>47</sup> «de l'idée et de la matière, du sensible et de l'intelligible, de l'essence et de l'apparence, de la vérité et du plaisir» (2005: 169).

<sup>48</sup> «Grâce au dessin, le regard peut devenir analytique» (2005: 72).

<sup>49</sup> «clarity or immediate legibility» (1994: 45).

Ora, esta clareza da gravação ou impressão do preto sob o branco do papel não pode deixar de convocar, dado que estamos no domínio da literatura, os conceitos retóricos de clareza e perspicuidade, que caracterizam muitas vezes o estilo de Teixeira de Pascoaes em *São Paulo*. A escrita de Teixeira de Pascoaes serve-se da criação de imagens retoricamente nítidas, isto é, assaz expressivas de uma ideia, ainda que obscura (ver, adiante, 1.2.4, p. 71).

No entanto, não quer isto dizer que a cor não esteja presente em *São Paulo*. A cor quase que não concorre para o esclarecimento da aparência das figuras, ou seja, da sua visualização, cria, contudo, uma rede de sentidos e, por conseguinte, expressa vestígios. A cor desempenha um papel de relação entre figuras e acontecimentos, através da sua *recorrência*. Caso se fizesse um levantamento estatístico da presença da cor em *São Paulo*, seja pela sua referência, seja pela sua evocação, as cores predominantes seriam o azul, o vermelho, o branco e o preto (ou luz e escuridão). Atentemos, a título de exemplo, à recorrência da cor vermelho em *São Paulo*.

Como já fiz reparar anteriormente, a paixão presente em Saulo é, na verdade, a mesma da do fanatismo cristão de Paulo, daí que Saulo violento seja «já o apóstolo de Cristo» (SP 61). A recorrência do vermelho e do sangue ao longo de todo o livro concorre para a criação desta unidade dialéctica entre o destruidor Saulo e o evangelizador Paulo. O episódio que inaugura o valor do vermelho é o apedrejamento e a carnificina de Estevão, primeiro mártir cristão, no qual Saulo participa. Estevão morre derramando sangue e o vermelho sanguinário continuará a aparecer ao longo do resto da obra muitas vezes como marca deste crime que assombrará Paulo.

É também o vermelho do sangue que liga Estevão a Cristo, a partir da imagem sanguínea das chagas do crucificado: «Vê sempre, diante dele, um perfil de anjo, elevado ao rubro cor de sangue. E logo o anjo se transfigura no corpo de Jesus crucificado, coberto

de chagas luminosas. *Saulo! Saulo! porque me persegues?»* (SP 66). Tal como o esquema vectorial que permite operar com elementos variáveis e invariáveis (ver, atrás, 1.2.2., p. 56), a cor actua como um marco de continuidade, invariável, em toda a obra.

O sangue tem uma função plástica, ao funcionar como uma tinta que grava a imagem da lapidação do mártir na memória de Paulo: «Este quadro tem-no pintado, a tinta vermelha, na memória» (SP 61). Maria Filomena Molder, no seu texto «Cerimónias» em *Rebuçados Venezianos*, aponta que esta associação entre o sangue e a tinta está patente no próprio corpo. Quando o sangue se encontra dentro do corpo dá-lhe cor, expressando a vida. Quando o sangue se encontra fora do corpo, mancha o exterior, seja o próprio corpo ou a terra, expressando violência. O sangue é sempre pintor, diz Filomena Molder (2016: 230). Efectivamente, o comportamento do sangue informa-nos sobre o comportamento da cor vermelho: o vermelho tende a alastrar-se. Por isso, de regresso a Jerusalém, os apóstolos «caminham [...] cobertos de um pó vermelho, terra saturada de sangue resseco e moído de pegadas» (SP 193), tanto que Paulo fica «envolto em poeira rubra, sangue pulverizado» (SP 195). Esta é uma coloração exterior. Quanto à interior, em *São Paulo* o vermelho está associado ao fogo interior, principalmente pelas palavras “rubro” ou “rubra”. Nelas se concentram todos os sentidos possíveis para vermelho, porque enquanto os adjectivos dizem respeito a uma cor, o substantivo masculino toma a acepção de “extremo”, tal como acontece na narração do julgamento de Paulo pelo juiz Ananias em Jerusalém: «[a] certa altura, atinge o rubro e vinga-se, mandando esbofetear o réu na boca» (SP 202). A cor vermelha convoca o crime e violência.

O sistema de Pascoaes cria-se por estas associações recorrentes e marcantes em *São Paulo* e nas restantes biografias. Neste ponto do argumento é oportuna a distinção que Élodie Ripoll faz das funções, ou valores, das cores na literatura. Em 2015, no artigo «Les Couleurs de la Littérature, un Champ Théorique à Défricher», Ripoll propôs três

funções elementares da cor na literatura: a função visual, a função simbólica e a função poética que, naturalmente, não são mutuamente exclusivas podendo combinar-se para a criação de um sentido global. Quanto à função poética, a autora reserva-a ao cuidado com a sonoridade e musicalidade das palavras. Na função visual, a utilização da cor exerce um valor descritivo que procure dar uma impressão visual. Segundo a autora, a função, à falta de melhor termo, simbólica prende-se com um valor *associativo* que liga uma cor a um campo simbólico. A palavra «simbólico» é muitas vezes tomada como referente a um campo extra-diegético, como por exemplo os «topoï cromáticos como o duplo *topos* da loira reservada ou da morena espirituosa»<sup>50</sup>, no entanto Ripoll adverte que este campo simbólico pode ser criado no seio da obra através de um sistema de associações recorrentes. Neste sentido, a cor não contribui unicamente para uma visualização da superfície, desempenhando um papel acessório nos termos de Teixeira de Pascoaes de «cenário, tela pintada», mas cria ao invés um sistema de significados e teias de relações que levam ao vestígio, que demonstram uma visão cosmológica do mundo, onde tudo está relacionado.

Em suma, a tradução de acontecimentos, movimentos ou pensamentos num vocabulário afim ao diagrama geométrico, as afirmações que reduzem o particular a categorias ou espécies, a criação de uma teia de relações intradiegticas são alguns mecanismos literários que fazem encarnar ideias e forças mitológicas. Para usar as palavras de Leo Spitzer, as frases são elas mesmas «a perfeita encarnação da imagem que serve o pensamento»<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> «topoï chromatiques comme le double topos de la blonde réservée et de la brune sémillante» (2015: 98).

<sup>51</sup> «the perfect incarnation of image serving thought» (1955: 225).

#### 1.2.4. A nitidez da vagueza

«Não é impunemente que o espírito se reveste de matéria. Põe a máscara, na cara, e já ninguém o toma a sério. Quem és tu? Um homem, como nós... Ver a face divina através da máscara humana, e a eterna aparição através da aparência [...] não é para criaturas fixadas e paradas em restritos conceitos da razão: é para criaturas em perpétuo nascimento, para almas em flor de doidos e poetas [...]. (SP 137)»

A virtude de ver consiste na articulação entre a máscara e o espírito, ou o sensível e o inteligível. Ver é tarefa para «doidos e poetas», porque a visão não é uma contemplação passiva, mas uma actividade delirante ou criativa. É o que se verifica quando a rainha Berenice exigir ver Paulo, então preso em Cesareia: já o «antevê, porque não é contemplativa [...]. A mulher não se fica a observar um drama: intervém nele directamente» (SP 215). Isto porque o desejo ou a crença equivalem a uma antevisão ou a um princípio de visão, por serem actividades prospectivas e, por isso, criativas<sup>52</sup>.

Em *Mémoires d'aveugle*, Jacques Derrida especula sobre a relação deste princípio de visão com o traço, seja ele do desenho ou da escrita, ao levantar a hipótese de que há um acto de fé inerente ao acto de traçar. Para tal, serve-se de um episódio bíblico. Diz a história que o filho Tobias consegue, orientado pelas ordens de um anjo, restituir a visão ao seu pai Tobite, então cego, quando mais ninguém fora capaz de curar o seu mal. Depois do feito, é exigido ao pai Tobite que registre o milagre que vivenciou. E sobre isto, Jacques Derrida escreve:

«Quer se trate de escrita ou de desenho, do *Livro de Tobite* ou das representações que se lhe reportem, a graça do traço [*trait*] significa que na origem do *graphein* há a dívida ou o dom mais do que a fidelidade representativa. Mais precisamente, a fidelidade da fé importa mais do que a representação que ela ordena e cujo movimento precede. E, no seu próprio movimento, a fé é cega. (2010: 37)»

---

<sup>52</sup> O desejo equivale a uma (estranha) máquina fotográfica capaz de ver no escuro («desejos desta natureza intervém um pressentimento doloroso e verdadeiro: íntima luz que fotografa imagens vindouras, nesse negrume, onde a morte, escondida, nos espera» SP 189) e a crença é uma forma de visão interior («Creio na árvore, porque a vejo. E creio em Deus, porque o vejo. Crer é ver interiormente. A crença e a visão representam duas experiências de igual valor» SP 161).

Derrida serve-se das palavras «dívida» – aquilo que *devolve* à realidade o que lá não está – e «dom» para demonstrar que o traçar expressa, ou espelha, a «fé cega» ou, por outras palavras, um entendimento. A especulação de Derrida não está longe da versão mais psicologizante de que no desenho e na escrita existe «uma espécie de verdade da mão que nunca engana e que revela o estado da mente», como sintetiza Georges Roque<sup>53</sup>. Com efeito, a descrição do poeta não poderá equivaler-se à fidelidade mimética. Na verdade, a escrita é uma empreitada capaz de *perfurar* e *colmatar* a máscara, excedendo a aparência. Por isso, Derrida afirma que «a verdade pertence a este movimento de restituição» (2010: 37). A justeza da descrição está antes na afirmação do que deveria ser visível.

Ora, numa carta enviada ao escritor Miguel Unamuno, Teixeira de Pascoaes, confinado a Amarante, escreve «A Renascença P. atirou-me para a vida activa, eis-me a pregar a Saudade por várias terras do Paiz! [...] Brevemente lhe mandarei um exemplar do jornal onde vem transcripto o *sermão*» (1986: 46). Nesta correspondência, revelam-se dois aspectos importantes da escrita e da vida literária de Teixeira de Pascoaes já aqui mencionados: a retórica e a épica.

Na escrita de Pascoaes há um cuidado retórico, no sentido em que há uma preocupação em expor claramente uma ideia à audiência, nomeadamente ao leitor. Daí a afinidade da escrita de Pascoaes com o desenho, que como já vimos é tradicionalmente valorizada como a arte visual de excelência para expressão do *mythos* ou da ideia, uma arte, portanto, perspicua (ver, atrás, 1.2.3., p. 63). E em *São Paulo* a exposição da ideia não se baseia numa *demonstração* ou num cálculo racional, mas sim numa *declaração*. É a ideia de «[n]em a Verdade se demonstra: afirma-se» (SP 160).

---

<sup>53</sup> «a sort of truth of the hand, which never lies and which reveals the state of mind» (1994: 47).

Este é um ponto de extrema importância em *São Paulo*, porque, tal como aponta Sofia A. Carvalho, nas biografias de Pascoaes não existem «crenças falsas nem verdadeiras, mas fracas e fortes» (2017: 190). A força da enunciação não reside na demonstração ou na lógica, da mesma forma que a geometria é irreverente (ver, atrás, 1.2.2., p. 56). Escreve, pois, Pascoaes: «creio em Deus, *logo* Deus existe» (ênfases minhas; *SP* 161).

Assim sendo, a prova da força de um enunciado está na sua coragem poética: na ausência do fundamento, uma enunciação é fraca, porque arbitrária e leviana; porém, na presença de um fundamento fora dos «restritos conceitos da razão», a enunciação é forte. Por isso, Teixeira de Pascoaes vê na «fé apoiada na incerteza» *um acto de coragem* e não de «cobardia espiritual» (1986: 42). Por essas razões, existe um lado épico na escrita de *São Paulo*, porque se o sistema de Pascoaes é dualista e gnóstico, a aproximação ao Espírito Criador, podendo concretizar-se na actividade poética, implica uma luta. Pregar – expressar a ideia nitidamente – é já conquistar, outorgando, assim, um sentido à existência. A escrita e a poesia são um incansável gesto de instauração da verdade. Há um lado exibicionista e provocador na escrita de Pascoaes. A demonstração da força pelo enunciado implica uma dose de visionarismo, de um excesso.

Com efeito, o interesse de Pascoaes pela transcendência e a metafísica não lhe permitem, relembrando as palavras de Derrida, a descrição *fidel* ao aspecto das coisas, mas sim uma fidelidade ao fascínio da realidade que, por sua vez, deverá ser conservado no grafismo. Teixeira de Pascoaes teceu algumas críticas ao Acordo Ortográfico de 1911 no seu célebre artigo «A Phisionomia das Palavras», publicado na revista *A Águia*. Aí distingue palavras de sentido «simples, definido ou concreto», como por exemplo teatro, fotografia, janela, e palavras que encerram um «sentido profundo, abstrato e misterioso» (1911: 7). Teixeira de Pascoaes defende que «a palavra *Phantasma*, por exemplo, escrita

com F perde todo o seu aspeto espectral e misterioso; *Theologia* escrita só com T, perde o seu signal de transcendencia divina» (1911: 8).

De facto, em *São Paulo* existe um cuidado retórico que se prende com a declaração clara de uma verdade, mas que simultaneamente conserva uma indefinição, um mistério, um fascínio. Fernando Pessoa no seu ensaio «A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico» afirma que este equilíbrio literário em que há um cuidado retórico com a expressão do indefinido é um ponto fulcral no estilo da obra de Pascoaes. Segundo Pessoa, a vagueza é uma característica da Nova Poesia Portuguesa, na qual integra a obra de Pascoaes. Alerta que a «ideação vaga não implica necessariamente ideação confusa, ou confusamente expressa [...]. Uma ideação obscura é, pelo contrário, apenas uma ideação fraca ou doentia» (2015: 5). Vejamos como se concretiza isto na escrita de *São Paulo*.

*São Paulo* está recheado de incontáveis paradoxos («ser morto não é morrer» *SP* 49; «Estão vivos, padeceram» *SP* 72; «a saúde na doença» e «o possível no impossível» *SP* 109; «morrendo, é que ele vive» *SP* 193) e de ideias muitas vezes contraditórias. Por exemplo, se Paulo «prefere escrever, ao longe, a falar de perto», porque «ver é matar» (*SP* 157), páginas depois Paulo «precisa de ir, em pessoa» (*SP* 162) confirmar a carta, porque «Paulo é um ser atraente» (*SP* 164) e «ver é comungar a imagem das cousas e dos seres» (*SP* 185). Se lemos que «Paulo não amava, apaixonava-se», capítulos à frente Paulo «desprezado pelas mulheres, tem de amar alguém ou alguma coisa» (*SP* 53).

Ora, tais contradições e paradoxos (contradições ao nível da frase) em conjugação com um campo lexical e temas sombrios típicos da obra de Pascoaes poderiam indiciar um descuido retórico. Todavia, estas contradições são formas de *modulação semântica*. Se por um lado as contradições são o «ponto em que se hesita» (*SP* 28), é só aí, relembre-

se, que os enunciados provam a sua força. As contradições e as modulações semânticas são o maior sinal da solidez das afirmações de Pascoaes.

Em *São Paulo*, existe de facto uma instabilidade dos sentidos das palavras ao nível da obra, mas nunca ao nível frásico. Aliás, estou em crer que quando António M. Feijó a propósito de Teixeira de Pascoaes escreve que «o seu sistema é rigoroso» (2015: 80), é necessário entender-se este «rigoroso» à luz de uma coragem poética, capaz de ressignificar as palavras, numa perspectiva de tal frase expressar certa ideia complexa. É importante notar que este tipo de incisão, *capaz de desdizer o que foi dito*, tende a ser frásica. A coragem poética de Teixeira de Pascoaes concretiza-se pelo uso frequente de *afirmações predicativas e categóricas*. A diligente arquitectura retórica aprimora-se principalmente ao nível da frase, daí que a escrita de Pascoaes seja muitas vezes uma escrita *aforística*. O mesmo observa Fernando Pessoa quando no seu ensaio «A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada» caracteriza a poesia de Teixeira de Pascoaes como *epigramática*. Epigramática, por ser breve, com um sentido de agudeza, mordaz ainda que não satírico – por outras palavras, uma escrita incisiva.

As ideias mais paradoxais e, por isso mesmo, provocadoras são afirmadas com a maior das certezas. Não há em *São Paulo* uma perturbação da sintaxe e da coesão textual, como acontece em *Para Sempre* de Vergílio Ferreira onde há orações incompletas, modos e tempos verbais articulados de uma forma não canónica, e um uso irreverente da pontuação (ver, atrás, 1.1.2., p. 16). Em *São Paulo* encontramos uma pontuação cumpridora da sintaxe, frases curtas, predicativas e concisas. Basta folhear o livro para o leitor se deparar com incontáveis exemplos de frases como «Partir é ir na onda da esperança. Ficar é jazer no mesmo sítio tumular» (SP 175), «A verdade não é visível para todos» (SP 175), «O cidadão é uma forma artificial e ilusória» (SP 175), «O destino destes homens é um deus que exige vítimas humanas» (SP 73), «O espaço não é infinito, pois,

além dele, vive o Espírito» (SP 81), «Fídias é o inimigo de Paulo» (SP 92), «a ilusão é a essência das cousas» (SP 100), «Barbané, alto e forte, é Júpiter» (SP 105), «O luar é a sombra da Cruz, remissora das trevas» (SP 113), «Definir, realizar, é matar. Vencer é falecer» (SP 119), «Viver é queimar a vida, transformá-la em calor e claridade. Viver e arder é o mesmo fenómeno» (SP 193) – é a simplicidade sintáctica que coloca a nu a força dos paradoxos, não se escudando o autor em circunlóquios.

Atente-se, por exemplo, à seguinte descrição da praia:

Vejo os naufragos, na praia deserta, onde apaga a orla de espuma, vinda na toalha de água; facha branca, marcando o litoral, em fragedos nublosos e altas colinas esfumadas. [...] As chamas irrompem, a custo, do fumo espesso. Mas as chamas vencem o fumo e a chuva miúda, e rebrilham na atmosfera dessa manhã cinzenta e lacrimosa. (SP 225)

As frases são claras ao afirmar que os «fragedos» são «nublosos» e que as «altas colinas» são «esfumadas». Como Jorge de Sena defende, não avaliemos superficialmente «lágrimas» e os «seus fantasmas» e o «seu Tâmega sumido em bruma como do seu Marão dissolvido em luar», a «atmosfera dessa manhã cinzenta e lacrimosa», pois «a poesia de Pascoaes, longe de ser evasiva, é das poesias mais corajosas da nossa língua» (1981: 174). O escândalo advém da transparência total das suas palavras. É esta provocação poética que é capaz de encher o espaço textual e até interromper o decurso da leitura, tal é o espanto perante estranhas imagem como a dos «fragedos nublosos».

Esta estranheza é um ponto de partida para que a aparência possa ser aparição: «A sua aparência mesquinha tem um enorme poder de aparição» (SP 162). A escrita de Pascoaes ocupa todo o espaço, à semelhança das palavras de Paulo que dominam toda a sala: «Na sala abafadiça e fumarenta, há só olhos extasiados e bocas emudecidas de atenção. Esta mudez atenta como que forma o fundo silencioso que as palavras de Paulo se desenham, vivas, ao clarão amarelo das lucernas de argila» (SP 185). O espaço do texto

é um espaço de revelação, por isso é que ver e escrever é uma tarefa para «doidos e poetas» (*SP* 137). E o mesmo acontece do lado do leitor. Pascoaes adverte-o: «Nem este livro será para eruditos; mas, sim, para as almas ansiosas, que esperam a luz do dia» (*SP* 25).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A origem desta dissertação está na tentativa de compreender em que sentido *Para Sempre* e *São Paulo* concretizam um efeito de spectralidade, isto é, a provocação de uma presença apesar de uma ausência. Aquilo que começou por ser um estudo alargado com dois eixos orientadores, a imagem e o ritmo, – pois o meu interesse inicial seria congregiar as reflexões sobre o espaço e a imagem, e o tempo e o ritmo em *Para Sempre* e *São Paulo*, dando conta das intersecções basilares da spectralidade na literatura – tornou-se um estudo que se circunscreveu ao primeiro. Tentar descrever o que é a imagem e como é que os dois autores nestes dois livros concretizam a imagem mental através das suas palavras foi o caminho para encontrar parte dessa resposta. Ficou ainda de fora do âmbito da dissertação um estudo mais aprofundado sobre o nó entre *o como* e *o quê*, que poderia ter sido desenvolvido por uma reflexão mais alargada sobre os géneros literários, motivada pela obra de Northrop Frye *Anatomy of Criticism*, que perfilha géneros literários, formas, motivos e temas.

Esta dissertação não teve a pretensão, nem na sua estrutura, nem no seu conteúdo, de comparar as duas obras sob os mesmos parâmetros, embora a cor, o detalhe, o cumprimento da sintaxe e da coesão textual sejam aspectos considerados em ambas as partes. Responder à questão a que se propunha esta dissertação foi mais evidente no caso da obra *Para Sempre* de Vergílio Ferreira, a começar pelo facto de a visão fenomenológica estar intimamente relacionada com a percepção visual. A escrita de *Para Sempre* assenta numa técnica de composição em que imagens mentais se assemelham a fotografias – instantes de luz e de eternidade, qual qualidade divina. Mas no caso de *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes o desafio foi redefinir a concepção de imagem. O paralelo com “quadros” e “cenas”, termos mais afectos ao teatro, veio a revelar-se mais adequado,

pois a imagem assenta na radicação da presença de figuras e de ideias. Mais distante da percepção visual, em *São Paulo* a imagem tem a ver com uma capacidade de entendimento; ela apresenta a complexa realidade do cosmos. A aparição – palavra presente no título – surge, por isso, ligada à espectralidade e à imagem, pois o olhar e a visão são formas pelas quais o mundo se revela, ou instrumentos para acedermos ao mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bailly, Jean-Christophe, Alexandre Chemetoff, e Musée du jeu de paume (France), eds. 2021. *Voir le temps venir: séminaire au Musée du jeu de paume (novembre-décembre 2019)*. Collection «Grand ouvert». Montrouge: Bayard.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovič. 1983. «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel». Em *The Dialogic Imagination: Four Essays*, editado por Michael Holquist, traduzido por Caryl Emerson e Michael Holquist, 2ª ed. University of Texas Press Slavic Series 1. Austin: University of Texas press.
- Barthes, Roland. 1968. «L'effet de réel». *Communications* 11 (1): 84–89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.
- . 1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Cahiers du cinéma Gallimard. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles. 2006. *O pintor da vida moderna*. Traduzido por Teresa Cruz. 4ª ed. Lisboa: Nova Vega.
- Benjamin, Walter. 2004. «A Child's View of Color». Em *Selected Writings. 1: 1913 - 1926*, editado por Marcus Paul Bullock e Michael W. Jennings, traduzido por Rodney Livingstone, 6ª ed., 50–51. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard Univ. Press.
- Benveniste, Emile. 1992. *O homem na linguagem*. Traduzido por Isabel Maria Pascoal. Vega universidade. Lisboa: Vega.
- Carlos, Luís Adriano. 1995. «Poética e Fenomenologia em “Aparição” de Vergílio Ferreira». *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária / Actas do Colóquio Interdisciplinar*, organizado por Fernanda Irene Fonseca, Fundação Eng. António de Almeida, pp. 183–88.
- Carvalho, Sofia A. 2017. «Sobre Pascoaes». *Forma de Vida*, n.º 10, 188–94. <https://doi.org/https://doi.org/10.51427/ptl.fdv.2017.0032>.
- Certeau, Michel de. 1984. «Une Variante: l'Édification Hagio-graphique». Em *L'Écriture de l'Histoire*, 274–88. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard.
- Cesariny, Mário. 2012. *Cartas para a casa de Pascoaes*. Editado por António Cândido Franco. 1ª ed. Lisboa: Documenta.
- Derrida, Jacques. 2010. *Memórias de Cego – O auto-retrato e outras ruínas*. Traduzido por Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Eco, Umberto. 2016. «Sobre os Espelhos». Em *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, traduzido por Helena Domingos e João Furtado. Antropos. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Feijó, António M. 2015. *Uma admiração pastoril pelo diabo: Pessoa e Pascoaes*. 1ª ed. Pessoaana. Ensaios. Lisboa: INCM, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ferreira, Vergílio. 1981. *Conta-Corrente II*. 2ª ed. Venda Nova: Livraria Bertrand.
- . 1983. *Conta-Corrente III*. Venda Nova: Livraria Bertrand.
- . 1987a. *Para Sempre*. 7ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand.

- . 1987b. «Do livro ao filme». Em *Espaço Invisível IV*, 233–36 e 244–45. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- . 1989a. *Apelo da noite*. Círculo de leitores.
- . 1989b. *Rápida, a Sombra*. Círculo de Leitores.
- . 1993. *Pensar*. 4ª ed. Obras de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand Editora.
- . 2000. *Aparição*. 50ª ed. Lisboa: Bertrand Editora.
- Fonseca, Fernanda Irene. 1989. *Deixis, Tempo e Narração*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Frade, Pedro Miguel. 1992. *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. 1ª ed. Argumentos. Porto: Edições ASA.
- Frias, Joana Matos. 2018. *O murmúrio das imagens I – Poéticas de evidência*. Estudos de literatura comparada 20. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa : Edições Afrontamento.
- Hansen, João Adolfo. 2006. «Categorias epidíticas da ekphrasis». *Revista USP*, n.º 71 (novembro), 85–105. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105>.
- Krauss, Rosalind. 2013. «Espaços Discursivos da Fotografia: Paisagem/Vista». Em *Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg, traduzido por Luís Leitão, 411–31. Lisboa: Orfeu Negro.
- Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lichtenstein, Jacqueline. 2005. *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*. Champs. Paris: Flammarion.
- Louvel, Liliane. 2012. «Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert». *Interfaces : image, texte, langage* 33:243. <https://hal.science/hal-01643913>.
- Lucrécio. 2015. *Da natureza das coisas*. Traduzido por Luís Cerqueira. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Molder, Maria Filomena. 2016. «Cerimónias». Em *Rebuçados Venezianos*, 225–38. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Panofsky, Erwin. 1968. *Idea : A Concept in Art Theory*. Traduzido por Joseph J. S. Peake. 1ª ed. Columbia: University of South Carolina Press.
- Pascoaes, Teixeira de. 1911. «A Phisionomia das Palavras». Em *A Águia : revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica*, editado por Álvaro Pinto, 5:7–8. 1ª série. Porto. [https://purl.pt/12152/1/j-2223-b\\_1911-02-Q1/j-2223-b\\_1911-02-Q1\\_item2/j-2223-b\\_1911-02-Q1\\_PDF/j-2223-b\\_1911-02-Q1\\_PDF\\_24-C-R0150/j-2223-b\\_1911-02-Q1\\_0000\\_capa-II\\_t24-C-R0150.pdf](https://purl.pt/12152/1/j-2223-b_1911-02-Q1/j-2223-b_1911-02-Q1_item2/j-2223-b_1911-02-Q1_PDF/j-2223-b_1911-02-Q1_PDF_24-C-R0150/j-2223-b_1911-02-Q1_0000_capa-II_t24-C-R0150.pdf).
- . 1975. *O Empecido*. Vol. 11. Obras Completas de Teixeira de Pascoaes. Amadora: Bertrand.
- . 1989. *Napoleão*. Obras de Teixeira de Pascoaes 8. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 1997. *Belo / À minha alma / Sempre / Terra proibida*. Obras de Teixeira de Pascoaes 16. Lisboa: Assírio & Alvim.

- . 2002. *São Paulo*. Editado por António Cândido Franco. 2ª ed. Obras de Teixeira de Pascoaes 1. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2002b. *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*. Editado por António Cândido Franco. 2ª. obras de Teixeira de Pascoaes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2007. *Arte de Ser Português*. Coleção Biblioteca editores independentes 20. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de, e Miguel de Unamuno. 1986. *Epistolário Ibérico – Cartas de Pascoaes e Unamuno*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2015. «Arquivo Pessoa: Obra Édita – A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico». A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada. 8 de junho de 2015. <http://arquivopessoa.net/textos/3090>.
- Ripoll, Élodie. 2015. «Les Couleurs De La Littérature, Un Champ Théorique À Défricher». *Poetica* 47 (1/2): 83–102. <https://www.jstor.org/stable/26382689>.
- Rodrigues, Isabel Cristina. 2015. «Câmara Clara: Vergílio Ferreira e a arte da imagem». Em *Vergílio Ferreira, da Ficção à Filosofia*, editado por José Antunes de Sousa e Carlos Morujão, 53–63. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- . 2016. *A palavra submersa: silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Roque, Georges. 1994. «Writing/Drawing/Color». Editado por Martine Reid. *Yale French Studies* Boundaries: writing&drawing (84): 43–62.
- Sena, Jorge de. 1981. «Introdução ao estudo de Teixeira de Pascoaes». Em *Estudos de Literatura Portuguesa*. Vol. I. Lisboa: Edições 70.
- Spitzer, Leo. 1955. «The “Ode on a Grecian Urn,” or Content vs. Metagrammar». *Comparative Literature* 7 (3): 203–25. <https://doi.org/10.2307/1768227>.
- Turíbio, Ana Isabel. 2007. «A preparação do texto em Vergílio Ferreira». Em *As mãos da escrita: 25 anos do arquivo de cultura portuguesa contemporânea*, editado por Luiz Fagundes Duarte e António Braz de Oliveira, 193–96. Lisboa: Biblioteca Nacional.