

**UNIVERSIDADE ABERTA**



***A Arquitetura da Memória em Teixeira de Pascoaes***

ISABEL MARIA PESSANHA MARCANTE (Nº 1701262)

Doutoramento em Estudos Portugueses, na área de *Literatura Portuguesa*

Orientador: Professor Doutor Dionísio Vila Maior — Universidade Aberta

2024

## RESUMO

A obra em prosa e em verso de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) apresenta fortes marcas autobiográficas que nos reportam sempre à sua infância. Esta espécie de retorno mental à infância expressa-se fortemente nas suas duas obras memorialísticas *Livro de Memórias* (1928), escrita durante a sua mocidade, e também na sua obra memorialística da idade madura, *Uma Fábula: o advogado e o poeta* (1952). Neste seu percurso pela memória e sujeito às correntes das lembranças e ondas da memória, Teixeira de Pascoaes irá servir-se de evocações (e invocações), sendo acompanhado, neste processo, pelas suas figuras da memória, pela paisagem do Marão e pelos espaços da memória que irão fazê-lo regressar, sempre e sempre, ao seu período áureo e mítico – o período da infância.

A edificação do edifício memorialístico pascoaesiano envolve uma interação entre o presente e o passado e é feita através da inscrição do autor-poeta na paisagem, nos espaços e nas figuras da memória, ultrapassando e diluindo Pascoaes, deste modo, o tempo e o espaço, e assumindo isto a forma de um eterno retorno.

### **Palavras-chave**

Memória; autobiografia; literatura do *Eu*, memórias; Teixeira de Pascoaes

## ABSTRACT

The prose and poetry of Teixeira de Pascoaes (1877-1952) bears strong autobiographical traces that lead him back towards his childhood on many occasions. Prominent examples of this can be found in his two memoirs *Livro de Memórias* (1928), written during his youth, as well in the later memoir *Uma Fábula: o advogado e o poeta* (1952). In the journey through his memories and under the effect of currents of remembrance and memory waves, Teixeira de Pascoaes makes use of evocations (and invocations). He is accompanied in this process by his characters of memory, the memory of the Marão landscape and spaces that bring him back, again and again, to his golden and mythical period – the period of his childhood.

The construction of Pascoaes' memories involves an interplay between the past and the present and is processed through the inscription of the author and poet in the landscape, in the spaces and in his characters of memory, thus surpassing and diluting time and space, and taking the form of an eternal return.

### **Keywords**

Memory; autobiography; literature of the *Self*; memoirs; Teixeira de Pascoaes

## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente Tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no *Diário da República*, 2.ª série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

Universidade Aberta, 16 de julho de 2024

Nome completo: Isabel Maria Pessanha Marcante

Assinatura:



## STATEMENT OF INTEGRITY

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal *Diário da República*, 2.ª série, n.º 215, november 6, 2013).

Universidade Aberta, 16<sup>th</sup> July 2024

Full name: Isabel Maria Pessanha Marcante

Signature:



## **Dedicatória**

*Aos meus filhos,  
Ao meu irmão,  
Aos meus pais,  
Aos meus avós,  
E aos meus parentes: presentes e ausentes,  
longe e perto,  
unidos pela memória.*

Heidelberg, julho de 2024

## **Agradecimento**

Agradeço ao Professor Doutor Dionísio Vila Maior, meu Orientador, a disponibilidade e a atenção com que acompanhou este trabalho.

O meu agradecimento também a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que este trabalho fosse levado a bom porto.

***Nota bene***

O presente trabalho foi escrito obrigatoriamente segundo as regras do *Acordo Ortográfico* de 1990. Este facto não representa, porém, a opinião e os desejos da autora.

## Índice

Resumo .....	ii
Abstract .....	iii
Declaração de integridade .....	iv
Dedicatória .....	v
Agradecimento .....	vii
<i>Nota bene</i> .....	viii
Índice.....	ix
PREÂMBULO.....	1
PARTE I .....	15
O CONCEITO DE MEMÓRIA: DE QUE É QUE AS PESSOAS SE RECORDAM?.....	15
Introdução.....	16
1. A memória e o carácter único do passado .....	188
1.1. Memória — Expressão e Identidade do <i>eu</i> .....	277
1.2. Memória — Documentação .....	33
1.3. Memória – Consciência .....	51
2. Os precursores da memória.....	64
2. 1. A memória em Santo Agostinho e o livro x das <i>confessiones</i> .....	65
2.2. Henri Bergson: a memória e a essência do tempo. O passado e o presente.....	68
3. A memória autobiográfica: a essência do <i>eu</i> .....	74
Conclusão provisória.....	81
PARTE II .....	85
A ESSÊNCIA DO TEMPO E A AUTOBIOGRAFIA.....	85
Introdução.....	86
1. A essência do tempo e a temporalidade .....	94
1.1. Plotino: o tempo ontológico de Plotino e a eternidade.....	100
1.2. Plotino, Santo Agostinho e Teixeira de Pascoaes: alma, eternidade e tempo.....	104
1.3. Mircea Eliade: tempo sagrado, tempo profano e o mito do eterno retorno.....	109
2. Escrita autobiográfica: a longa jornada da autoconsciência e a identidade do <i>eu</i> .....	119
2.1. O diário: cronologia de momentos.....	127
2.2. Autobiografia: currículo e rosário de circunstâncias.....	147
2.3. A autobiografia espiritual e a evolução da escrita autobiográfica.....	153
2.4. A autobiografia e as memórias autobiográficas.....	175
Conclusão provisória.....	182
PARTE III .....	186
A EDIFICAÇÃO DO EDIFÍCIO MEMORIALÍSTICO DE TEIXEIRA DE PASCOAES.....	186

Introdução.....	187
1. O autor e as palavras: a saudade e a expressão das emoções .....	190
2. As figuras da memória, a paisagem e o olhar .....	211
2.1. As figuras da memória: as sombras, os espectros, os fantasmas e as lembranças do passado .....	212
2.2. Leonor Dogge e o modo de sentir a mítica eternidade.....	227
2.3. A paisagem, o olhar, <i>a janela</i> e os lugares de memória.....	234
3. O tempo e o espaço da memória.....	250
4. A arquitetura da memória: o mundo real, o mundo da infância e o eterno retorno .....	267
Conclusão provisória .....	287
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	291
Bibliografia ativa .....	301
Bibliografia passiva.....	3044

## PREÂMBULO

*Junto aos rios da Babilónia nos sentámos a chorar,  
recordando-nos de Sião.  
(Sl. 136: 1)*

Desde o cântico «Junto aos rios da Babilónia» explanado na epígrafe, passando por Bernardim Ribeiro, no século XVI, com a sua *Menina e Moça*, encontramos testemunhos da Saudade, de recordações e de memórias em obras literárias; esta saudade, despoletada pela memória, surge focada na experiência pessoal, bebe da vivência interior do sujeito autoral e expressa uma nostalgia de algo que pode encarnar várias formas e viajar para terras, pessoas e circunstâncias distantes – no tempo e no espaço. Terá talvez sido um sentimento desta espécie e a sua recordação que levou Teixeira de Pascoaes a escrever vários poemas em *Marânus* (1990 [1911]) sobre a Saudade e a inscrever a saudade e a memória nos seus dois livros de memórias e em vários poemas como, por exemplo, nas *Elegias* (1998 [1912]), onde Pascoaes canta a memória como sendo a “terra da alma” que consegue vencer e desabrochar do vácuo e da tragicidade da vida (Pascoaes, 1998 [1912]: 257), ou ainda no *Verbo Escuro* (1999 [1914]) onde a memória transporta as coisas e as figuras são percecionadas através da visão (imagens) e da audição (vozes), confundindo-se o “mundo actual” pascoaesiano com o “outro mundo” da memória (Pascoaes, 1999 [1914]: 46 ss.), mundos esses apreendidos pela visão e pela audição e nos quais as sensações constroem o discurso do sujeito autoral:

Vejo tudo o que passou: fisionomias, gestos, modos de ser. Ouço vozes que passaram. O meu espírito anda, errante e perdido, numa floresta de fantasmas; quando a luz exterior, de súbito, o ilumina, fica atónito e cego, e não distingue o mundo actual, que é da terra, e o outro mundo, que é memória (Pascoaes, 1999 [1914], XI: 47).

Como se pode ver, a distância, aqui personificada pelo uso das maiúsculas, age como elemento transformador e apaziguador da memória, ocultando as insignificâncias que não servem a memória, facto que se traduz ainda nas frases seguintes:

Ó Distância, que transformas em edénica manhã o pavoroso inferno solar! e o transitório vulto em presença sublimada! E, em mística harmonia, as formas bárbaras do Som! Revelas o que é grande e escondes o que é mesquinho (*id.*: XII: 27).

Neste jogo da saudade com o jogo das circunstâncias do passado e do presente, encontramos uma espécie de “energia”, que, como Roy Pascal referia sobre a escrita autobiográfica, irradia em “várias direções” (Pascal, 2016 [1960]: 17), e que, no nosso entendimento, está presente no discurso autobiográfico – nos diários, nas memórias, nas “confissões”, nas autobiografias –, aquilo que David Lodge designou de “correntes de consciência” (*the stream of consciousness* [Lodge, 1992: 41]) e que parece perpassar o discurso autobiográfico. E não esqueçamos o que Graham Greene (1904-1991) afirmava, no Preâmbulo ao seu primeiro livro de autobiografia, *A Sort of Life* (Greene, 1971), defendendo que as autobiografias eram como que uma espécie de vida, tendo sido sujeitas a uma maior seleção do que a biografia devido à sua necessidade de pôr alguma ordem no “caos da experiência”<sup>1</sup> (sendo, para o autor, um dos motivos para escrever uma autobiografia, para além do motivo pessoal da curiosidade).

As minhas leituras fizeram-me chegar à conclusão que, na escrita autobiográfica e na sua expressão de uma possível saudade ou de nostalgia temporal, espacial ou física, na sua ânsia de organização perante a imensidão de experiências e vivência pessoais encontramos, portanto, o percurso de identidade e a (re)criação mais ou menos acentuada, mais ou menos “espontânea”, do *Eu* autobiográfico que, na sua revisitação do passado, se move não só por desvios temporais ou por uma fluidez no tempo e no espaço mas também por episódios, impressões, reflexões, evocações, antecipações, testemunhos – tudo com a cumplicidade da memória. Estes elementos levaram John Paul Eakin (1985) a considerar a escrita autobiográfica, ou melhor, o “impulso” autobiográfico<sup>2</sup>, como uma forma de consciência reflexiva («a special form of reflexive consciousness»), acentuando, desta maneira, o aspeto de reflexão e de autocriação por parte do *Eu* autobiográfico no processo

---

<sup>1</sup> «And the motive for recording these scraps of the past? It is much the same motive that has made me a novelist: a desire to reduce chaos of experience to some sort of order, and a hungry curiosity. We cannot love others, so the theologians teach, unless in some degree we can love ourselves, and curiosity too begins at home» (Graham Greene, 1971, Preâmbulo).

<sup>2</sup> E seguindo, desta forma, Burton Pike (1976) que preconizava que na autobiografia, como em todos os textos, o fator dominante era o “impulso” autobiográfico, isto é, a maneira de o autor incorporar ou entretecer elementos pessoais na narrativa.

da escrita, autocriação essa em que a verdade não é fixa, mas está sujeita a um processo complexo (“intrincado”) de autodescoberta e de autoconhecimento, no qual Eakin também inclui o aspeto psicológico e cultural (Eakin, 1985: 3).

Neste âmbito, foi Roy Pascal (2016 [1960]) que referia ainda que a autobiografia seria uma cooperação do passado com o presente, em que a nela se refletiria a personalidade do autor, sendo determinada pela personalidade e pelos feitos (*achievements*) deste último (Pascal, 2016 [1960]: IX), compondo o sujeito autoral ele mesmo o seu autorretrato e deixando transparecer a sua visão num determinado momento de tempo (*id.*: 3). Para este estudioso, a autobiografia significava, portanto, uma seleção de momentos e de circunstâncias da vida, sendo dado ênfase a alguns, numa concertação (*collusion*) entre o passado e o presente (*id.*: 11), sublinhando Pascal o processo de escolha dos factos e das circunstâncias pelo *Eu* autobiográfico devido à complexidade da vida e rematando: «Autobiography means therefore discrimination and selection in face of the endless complexity of life, selection of facts, distribution of emphases, choice of expression» (Pascal, 2016 [1960]: 10) e acentuando, deste modo, a correlação entre a vida do autobiógrafo e o seu livre-arbítrio e, na etapa final, a sua escrita como produto deste processo de seleção de momentos.

Décadas antes, porém, já Georges Gusdorf (1948) tinha discorrido na sua Tese de Doutoramento, *La Découverte de Soi*, sobre esta relação entre a vida e a descoberta da experiência interior, o contacto consigo mesmo e a intuição de si mesmo que designava por “conscience miroir” (Gusdorf, 1948: 26 ss.), definindo a consciência como uma relação pessoal, “un rapport avec nous-même” (*id.*: 26-27), e a vida introspetiva como uma oposição entre a própria existência e o universo onde esta existência se desenvolve<sup>3</sup>. A proposição de Gusdorf referente à escrita autobiográfica inclui, portanto, o *Eu* intrincado no Universo, considerando que é na “meditação retrospectiva” que se revelam as que ele classifica de “grandes linhas do destino”, invocando este pensador o princípio da solidariedade com o passado por parte do *Eu* autobiográfico (*id.*: 34).

---

<sup>3</sup> «Cette opposition entre mon existence propre et l’univers où elle se développe, marque l’origine de l’idée de “vie intérieure”» (Gusdorf, 1948: 27).

Mais tarde, na sua obra de dois volumes sobre a autobiografia, *Lignes de Vie*, Gusdorf irá convocar o texto como o procurador mandatado pela vida, texto que se torna ou que é equivalente, no fim, a esta mesma vida: «Le texte est la procuration de la vie, le discours de la vie vaut pour la vie elle-même» (Gusdorf, 1991a: 38); para Gusdorf, o texto autobiográfico atesta a presença humana na Terra, não sendo possível dissociá-lo dos ciclos da consciência individual e coletiva (Gusdorf, 1991a: 9)<sup>4</sup>. Tanto quanto nos é dado a perceber, esta posição de Gusdorf não cai, no entanto, num pressuposto dualista que o próprio Gusdorf apontava a Henri Bergson, considerando que este último tinha ficado “cativo” da contestação dualista entre espiritualismo e materialismo na sua *Matière et Mémoire* (1912), facto que, para Gusdorf, constituiria um obstáculo para a compreensão de uma específica experiência ou vivência (*id.*: 10). Como podemos verificar, a autobiografia para Gusdorf é considerada como uma tentativa de delinear as “linhas de vida” no meio da confusão provocada pelos eventos (Gusdorf, 1975: 970)<sup>5</sup>, o que vem, a nosso ver, ao encontro da tese formulada por Graham Greene, acima referida e adquire, assim, um aspeto multifacetado.

Como quer que seja, cremos que o âmago da questão talvez esteja também nas próprias características do género autobiográfico, considerado anteriormente um género “menor” e objeto de constantes debates – um género que se revela pouco estanque, que “joga” com a memória do *Eu* autobiográfico, que apresenta uma determinada maleabilidade da parte do seu *Eu* autoral e que possibilita um grande contacto com o leitor, deixando-o, muitas vezes, na dúvida sobre o real e o ficcional. Como se poderá depreender, isto acontecerá talvez por esta ser uma escrita em que o *Eu* autobiográfico e a sua vivência constituem a essência da escrita, esquivando-se, porém, e de certa forma, a uma verificação empírica (como é que poderia o leitor verificar vivências, sentimentos e impressões que se encontram guardados e são recriados na memória e que acompanham o percurso de vida e a identidade do *Eu* autobiográfico?).

---

<sup>4</sup> «Figures fugitives sur le sable et sur l'eau de la vie, les écritures du moi exposent des attestations de la présence humaine sur la terre des vivants, indissociables des cycles et rythmes de la conscience individuelle et de la communautaire qui se prononcent à travers elles» (Gusdorf, 1991a: 9).

<sup>5</sup> «[...] une tentative pour dessiner les lignes d'une vie dans la confusion des événements et des circonstances» (Gusdorf, 1975: 970).

Para além de traduzir um juízo de identidade e de vivências do *Eu* autobiográfico, trata-se de um género que permite incluir tudo: quer lhe demos os nomes de “confissões autobiográficas”, “anotações”, evocações, desabaços, diários sentimentais, reflexões, recordações, testemunhos, pequenas crónicas pessoais, “notas”<sup>6</sup> a escrita autobiográfica é o *camaleão* dos géneros literários: ela consegue, muitas vezes, anular o tempo histórico, sendo capaz de catapultar o *Eu* autobiográfico e os leitores para um determinado espaço ou tempo, congelando e/ou adaptando certos momentos segundo a visão do *Eu* autobiográfico, perpetuando-os, e podendo ligar e imbricar determinados temas ou momentos ao longo do tempo e reportá-los ao presente.

Entendemos que a escrita autobiográfica é uma inconstante, capaz de misturar prosa e poesia (Teixeira de Pascoaes é um bom exemplo disso; e também Boris Pasternak), o que nos demonstra também a sua maleabilidade e criatividade, perfeitas para o jogo com a memória ou para o “diálogo” entre o passado e o presente referido por Gusdorf (1991a: 11). Mais: a escrita intimista consegue diluir ou misturar os limites do público com o privado, assumir o papel de “maromba” (recorrendo ao termo de Victor Klemperer [1881-1960]), a vara de equilíbrio que ajuda o *Eu* autobiográfico (neste caso, comparando-o a um funâmbulo) a manter o equilíbrio em certas circunstâncias, impedindo-o de cair, como Victor Klemperer escrevia, referindo-se ao seu diário, sem o qual ele ter-se-ia despenhado vezes sem conta, segundo as palavras do próprio diarista: «Mein Tagebuch war in diesen Jahren wieder meine Blancierstange, ohne die ich hundertmal abgestürzt wäre»<sup>7</sup> (Klemperer, 1982: 15). O diário também lhe servia de fio condutor através de tempos difíceis e como elemento de correção ou de acerto de perspetiva, como ainda ajunta: «[...] immer half mir diese Forderung an mich selber: beobachte, studiere, präge dir ein, was geschieht – morgen siehst du es schon anders; halte fest, wie eben sich kundgibt und wirkt» (*ibid.*)<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> O carácter de registos autobiográficos como “notas” é referido, por exemplo, por Irene Lisboa na sua obra autobiográfica *Solidão. Notas de punho de uma mulher* (Lisboa, 1993 [1993]: 62).

<sup>7</sup> «O meu diário era, nestes anos, a minha maromba; sem ela eu ter-me-ia despenhado inúmeras vezes» (Klemperer, 1982: 15 [tradução nossa]).

<sup>8</sup> «Esta imposição que fiz a mim mesmo ajudou-me sempre: observa, estuda, memoriza o que acontece – amanhã já verás tudo de maneira diferente; regista o que agora mesmo se manifesta e se expressa» (*ibid.* [tradução nossa]).

Foi no seu *Diário*, escrito nos anos 30 até quase aos finais de 40, que o escritor romeno Mihail Sebastian (1907-1945) narrou o seu dia a dia, as suas reflexões e a crescente apreensão à medida que as condições de vida e de sobrevivência para ele, romeno e judeu, se deterioravam e se tornavam mais difíceis e que andavam a par com a sensação de abandono por pessoas que até lá tinha considerado amigas. Foi no seu *Jornal*, denominado assim à boa maneira francesa, que Luísa Susana Grande de Freitas Lomelino (1875-1945, pseudónimo “Luzia”), vivendo na Madeira, no princípio do século XX, descreveu e confidenciou ao seu diário, não só o quotidiano português e as suas exigências e determinadas tradições de início de século mas também narrou o seu desespero pessoal devido ao “martírio” matrimonial que a impelia para o jogo e a levava ao Casino, ao *spleen*<sup>9</sup>, à melancolia e à ingestão de soníferos e do barbiturato Veronal, considerando as estudiosas Luísa Paolinelli e Cristina Trindade este diário como uma “estratégia de sobrevivência” (Paolinelli & Trindade, 2023: 21).

Foi num *Diário* (1948-1949) que Sebastião da Gama (2011 [1958]), nessa altura professor estagiário, registou os ideais pedagógicos que perfilhava e, simultaneamente, o seu percurso como professor nesse ano de estágio; essas anotações, registadas de acordo com o calendário, expressavam, segundo João Reis Ribeiro no seu ensaio de introdução a esta obra, “a vivência dos dias” que «tem a marca de um “eu” e daquilo que é o seu gosto próprio e a sua ocupação» (Ribeiro, 2011: 40-41). Neste âmbito, temos aqui o exemplo de um diário que apresenta as características “primárias” da diarística (organização regular dos registos de acordo com as datas do calendário ou dos acontecimentos), mas também como documento que transmite uma vocação, serve de instrumento de orientação pessoal profissional e também de autocrítica<sup>10</sup>. Neste *Diário*, são reproduzidos igualmente textos dos alunos e comentários do diarista<sup>11</sup> que, segundo as suas palavras, iria chegar, deste modo, à sua própria norma de avaliação e ao seu lema pedagógico – «Olhar ao presente»

---

<sup>9</sup> «Todos estes dias me tenho sentido doente do corpo e da alma, com dores de cabeça e um grande acesso de *spleen*. O tempo glorioso não me alivia» (Luzia, 2023: 50, 18 de maio [1903]).

<sup>10</sup> Cf. registo de 25 de março [1948], em que o diarista critica a aula que dera e faz uma autorreflexão (Gama, 2011 [1958]: 151).

<sup>11</sup> Cf. a título de exemplo, Gama 2011 [1958]: 225 ss., registo de 15 de outubro [1948].

(Gama 2011 [1958]: 93) –, considerando importantes tanto a leitura como a capacidade de conversa, a condução de debate e a troca respeitosa de ideias (*id.*: 86-87)<sup>12</sup>.

Outrossim, foi na sua trilogia autobiográfica que a escritora neozelandesa Janet Frame (1924-2004) revelou, desde a infância, o seu percurso pelas palavras e a evolução da sua autoconsciência como escritora e a percepção do seu verdadeiro lugar no mundo, *My place!* (Frame, 1993a: 161); foi nestas obras que a autora invocou ainda a horizontalidade do tempo, ao contrário da verticalidade dos eventos que considerava estarem encaixados uns nos outros, e onde plasmou ainda o facto de a Literatura lhe ter salvado a vida<sup>13</sup>. Foi igualmente no seu universo autobiográfico e nas memórias que as suas congéneres portuguesas Irene Lisboa (1882-1958) e Fernanda de Castro (1900-1994) discorreram sobre circunstâncias pessoais e eventos guardados na memória ou falaram sobre os seus “encontros no mundo” (Castro, 1988: 190), alguns daqueles que nem o tempo, nem a mudança de espaço ou de meio conseguiriam apagar ou soterrar para sempre.

Irene Lisboa, cuja narração fragmentária – Paula Morão designa-a de “contar fragmentário” (Morão, 1993: 9) – se reveste de elementos autobiográficos que se inscrevem também na infância e na adolescência e em que o *Eu* autobiográfico se procura ele mesmo na memória<sup>14</sup>, reconhece o processo da escrita, a partir da memória, como uma reconstrução feita a a partir de matéria que tem de ser esmiuçada, de forma a ser exposta: «Como disse, não estou trabalhando uma ficção, estou a desfiar sedimentos e raízes de uma vida; de uma ou de várias» (Lisboa, 1993 [1940]: 75). A autora considera a narração autobiográfica como o desfiar de uma dupla vida, a vida tal como somos vistos e nos vemos, e a outra, criada pela narrativa: «Isto é: há uma dupla presença, possuímos-nos de uma dupla vida narrando, descrevendo-nos» (Lisboa, 1994 [1956]: 21).

---

<sup>12</sup> «Não acabei sem lhes fazer notar que “a aula é nossa”. Que a todos cabe o direito de falar, desde que fale um de cada vez e não corte a palavra ao que está com ela» (Sebastião da Gama, 2011 [1958]: 86, registo de 12 de janeiro [1948]).

<sup>13</sup> Da mesma forma, Irene Lisboa iria, por sua vez, referir-se à escrita da suas histórias e à imaginação como elementos que a sustinham e como “modo de sobrevivência”, para utilizarmos a expressão que Paula Morão empregou na sua palestra, «Paula Morão Lê Irene Lisboa» (Morão, 31/10/2023, <https://www.youtube.com/watch?v=52jKZvXgtck>).

<sup>14</sup> «Que poder de espírito é este que conserva umas impressões e elimina outras?» (Lisboa, 1993 [1940]: 42) «Esta memória é como medular, arreigada inconscientemente em mim; é a lembrança viva de qualquer coisa que eu própria tivesse saído, ou de que me tivesse profundamente alimentado» (Lisboa, 1993 [1940]: 30).

Às vezes, para Irene Lisboa, a memória deveria ser esquecida, circunstância que era impossível de ocorrer pelo facto de as recordações e as suas consequências para o *Eu* estarem como que marcadas a ferro quente: «... Lástima! Porque não há pássaros nem flores, nem águas nem rouxinóis, nem versos, nada, absolutamente nada que os confunda, afogue, arrase ou elimine a memória. Que deles a liberte» (Lisboa, 1994 [1956]: 27). Restava-lhe, então, a ela, apenas o papel como seu confessor, o papel escrito como medida profilática e atenuante, tal como fica explanado neste fragmento:

Confessava-se ao papel: não as [anedotas despudoradas] podia esquecer. Mas inútil confissão esta!

Todas as coisas guardadas no limbo da memória, expostas um dia, corporizadas por uma censura tardia e despropositada, que valor ainda podiam ter?

Escrever, escrever... Ocupação parasitária, porque ela só lançava aquilo ao papel para se entreter, gastar o tempo e aliviar-se. Aliviar-se, sim! de desgostos remotos e até de outros mais próximos (Lisboa, 1994 [1956]: 30).

Fernanda de Castro, por outro lado, hesita primeiramente em classificar a primeira obra autobiográfica de memórias ou de diário, preferindo chamar-lhe “pensamentos” (Castro, 1988: 53) que não consegue interpretar ou explicar, porque o «mecanismo da memória, ainda por cima, é complicado e incompreensível» (Castro, 1988: 137), o que – talvez para melhor organização dos factos – a leva a anunciar determinadas cesuras temporais no discurso, impondo-se a ela mesma uma determinada ordenação das ideias e a invocação voluntária da memória: «Para lembrar o que agora quero escrever, preciso de andar para trás, de recuar no tempo até 1924 ou 1925» (Castro, 1988: 210). Se a sua infância lhe pareceu um período muito natural, o seu ensejo é o de a recordar tal como ela própria a vivenciou, sondando paulatinamente a sua própria experiência pessoal:

Deus sabe porquê, ando a forçar a minha memória até quase aos limites do impossível, para tentar reviver a minha infância, não talvez como ela na realidade foi, não como os outros a recordam, mas exactamente como eu a vivi, como eu a sofri, como eu a saboreei, dia a dia, hora a hora, minuto a minuto (Castro, 1988: 51).

Esther de Lemos (1987: 90) sublinha muito pertinentemente que as impressões da memorialista parecem suceder-se de dentro para fora (do seu interior para o exterior) e ocorrem libertadas de uma “cronologia tirânica” (*ibid.*). A nós, estas memórias dão-nos a

sensação de exprimirem correntes de memória, tal como estas ocorrem (de forma voluntária ou involuntária) e em que, especialmente no Volume II, Fernanda de Castro refere várias vezes, falando de recordações (ou evocações) ao “tempo” de Bergson (Castro, 1987: 15) e do seu próprio conceito de recordações (*id.*: 41) ou de memórias (*id.*: 109) . No âmbito destas recordações, Fernanda de Castro lembra-se de ter visitado e almoçado na casa de Amarante, a convite do sobrinho e herdeiro de Pascoaes, ocasião em que este referiu que os livros da escritora estavam na estante dos livros preferidos de Pascoaes (*id.*: 230 ). Fernanda de Castro, por sua vez, lembrar-se-ia de uma carta a si dirigida por Pascoaes (*id.*: 230), em que este lhe escrevera: «O seu poema ‘A Velha’ está para a sua obra como o ‘Soneto à Virgem’ está para a obra de Antero!», deixando-a confundida (*id.*: 231) e estabelecendo, para nós, assim, uma ponte para o estudo das obras memorialísticas de Pascoaes.

Sigamos agora para o objetivo deste estudo. Antes gostaríamos, porém, de sintetizar e de referir que estas breves considerações e exemplos de alguns autores sobre a escrita autobiográfica dão uma brevíssima panorâmica acerca do potencial da escrita intimista, panorâmica essa que iremos desenvolver mais no trabalho, e conduzem-nos simultânea e imediatamente ao tema do nosso estudo: a arquitetura da memória em Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e como esta se processa; isto é: iremos verificar como é que o edifício memorialístico de Pascoaes se constrói e quais os elementos que desempenham um grande papel no jogo das evocações e da memória. Este trabalho, tem, pois, como desafio, analisar os dois livros de memórias, *Livro de Memórias* (2001 [1928]), as memórias da mocidade, e *Uma Fábula: o advogado e o poeta* (1978b [1952]), as memórias pascoesianas escritas na maturidade, escritas pouco antes do falecimento do memorialista e publicadas apenas em 1978.

Não nos restringiremos, porém, apenas aos dois livros de memórias, já que iremos também incluir outras obras em prosa e em verso que apresentam fortes elementos autobiográficos. Nessa “viagem” pela memória de Pascoaes, iremos travar conhecimento também com as figuras (e demais “espectros”) que acompanham Pascoaes no seu percurso memorialístico, e verificaremos a paisagem, a representação dos espaços e das coisas que povoam a memória pascoesiana e que fazem o *Eu* autoral retornar sempre e sempre à

infância – ao seu período áureo. Para Teixeira de Pascoaes, nas suas evocações e nas suas memórias, essa fonte de “energia”, de que Roy Pascal referia, é a infância: esta é, ao mesmo tempo, a direção dominante do seu olhar e das suas evocações e a ligação saudosa que conecta todas as experiências, para além do tempo e do espaço.

Jacinto do Prado Coelho (1999: 19) refere que, nas suas obras, Teixeira de Pascoaes empreende uma viagem, descrevendo as emoções dessa viagem empreendida «ao reino da imaginação e da memória», expressando nas suas obras a «experiência do inefável», onde tudo é «indeciso e virgem», acrescentando Prado Coelho que a visão de Pascoaes é a visão de um mundo «composto de seres torturados de mistério» (*id.*: 17). Nas nossas leituras, porém, encontramos a ideia de que essas figuras da memória fazem parte da infância e do imaginário de Pascoaes, estabelecendo simultaneamente uma ligação eterna com a infância e, deste modo, um vínculo com o mundo dos vivos e uma união também contínua entre o passado e o presente.

Insistimos na ideia de que, no nosso trabalho, incluiremos, além dos dois livros de memórias atrás referidos, também outras obras em prosa e em verso, que contêm fortes marcas autobiográficas, como por exemplo, *Marânus* (1911), *A Beira (num Relâmpago)* (1916), *O Bailado* (1921), *Duplo Passeio* (1945) e ainda as obras poéticas *Sempre* (1898), *Terra Proibida* (1899), *Vida Etérea* (1906), *As Sombras* (1907), *Elegias* (1912), *Verbo Escuro* (1914), *Cânticos Indecisos* (1921), *O Pobre Tolo* (1924), *Cânticos* (1925). A escolha do *corpus* de análise atende, pois, aos fortes elementos autobiográficos presentes nos textos e que nos levam ao retorno de Pascoaes à sua infância como matéria tópica, matéria essa que se encontra subjacente nas muitas evocações. Isto quer dizer que o *corpus* de análise em estudo insere e aborda, sem delimitações, também a obra poética e aforística de Pascoaes que revela, como já referimos, marcas autobiográficas e cujos textos se encontram centrados nas evocações e imbricados na memória.

Para empreendermos a tarefa de analisar o edifício da memória pascoaesiana, teremos de nos debruçar sobre o conceito de *memória*, sobre a *temporalidade*, sobre a *autobiografia* e sobre as particularidades do *discurso autobiográfico* e *memorialístico*, focando-nos particularmente no diário e nas memórias, invocando como exemplos outros autores e dando, assim, lugar também a autores internacionais. Ao mesmo tempo, teremos

em mente as questões de como se expressa a memória em Teixeira de Pascoaes: a memória como o fio condutor da paisagem interior de Teixeira de Pascoaes, a memória pascoaesiana como uma memória controlada pelo autor (voluntária) e pelas suas evocações ou a existência eventual de memórias involuntárias. Nessas evocações, Pascoaes habita com o desejo de retorno à infância – período áureo e tema matricial das evocações.

Passo agora a referir o roteiro desta Tese.

A Parte I define os conceitos de memória. No capítulo 1 da Parte I, iremos debruçar-nos sobre o conceito geral da memória e verificar como esta se expressa a nível literário e em diferentes obras, bem como tentar perceber o seu contributo para a identidade e consciência do *Eu*. No capítulo 2, também com uma atitude sintética, mas pensada, ocupar-nos-emos da memória, tal como ela foi definida por alguns pensadores e precursores (Santo Agostinho, Ebbinghaus, Henri Bergson) sem, porém, termos a ambição de fazer uma abordagem exaustiva deste tema tão complexo e que tem envolvido diversas áreas, desde a psicanálise à sociologia, passando pelos estudos culturais e pelo estudo das mentalidades. No capítulo 3, iremos discorrer sobre a memória autobiográfica e a sua importância para a essência do *Eu*. Debruçar-nos-emos sobre alguns conceitos referentes à memória autobiográfica representados por William Brewer (1986), Ulric Neisser (1986), McAdams (1997), John Kotre (1995), Endel Tulving (2000), Rüdiger Pohl (2007), John Mace (2007), Alan Baddeley (2009), Johannes Müller (2013), entre outros, fazendo uma ponte para as obras de Teixeira de Pascoaes e ilustrando com exemplos das suas obras.

A Parte II, uma das partes que consideramos mais abrangentes e (no nosso ponto de vista) robustas, deve ser entendida como a coluna vertebral teórica deste trabalho; nela, centrar-nos-emos sobre a escrita autobiográfica, nela cabendo a abordagem das questões da temporalidade na escrita autobiográfica e a temática da escrita autobiográfica e intimista em geral, e a sua evolução, com especial foco nos diários e nas memórias. No capítulo 1, iremos referir brevemente Plotino (250 d.C. - 270 d.C.) e a sua conceção do tempo ontológico (que julgamos encontrar em Teixeira de Pascoaes) e fazer uma comparação entre Plotino, Santo Agostinho e Pascoaes no que diz respeito à alma, eternidade e ao tempo. Ainda neste primeiro capítulo, iremos abordar os conceitos de

tempo sagrado e tempo profano e o mito do eterno retorno em Mircea Eliade (1907-1986) que cremos encontrar também em Teixeira de Pascoaes, na medida em que consideramos o permanente regresso evocativo ou a revisitação de Pascoaes à infância como uma espécie de eterno retorno que o conduz continuamente à infância – a eterna revisitação do seu período mítico, o seu tempo sagrado. Também aqui nesta Parte II, incluiremos vários exemplos de autores nacionais e internacionais para melhor ilustrarmos o que consideramos ser uma jornada de autoconsciência e de identidade do *Eu* que se expressa na escrita autobiográfica. Desta forma, abordaremos, no capítulo 2, vários exemplos de diários e de memórias de autores nacionais e internacionais e incluiremos ainda, como exemplo, a curta “autobiografia” do poeta Ângelo de Lima (1872-1921). Todos estes elementos estão inscritos no hibridismo do género autobiográfico, no jogo de interiorização, na expressão simultânea de documento do *Eu* e, ao mesmo tempo, de documento histórico, filosófico e literário; o seu eventual fragmentarismo e a descontinuidade temporal assim como a seleção de circunstâncias, de momentos e de reflexões invocam as vivências que o *Eu* cria (ou recria ou readapta) através da memória, explanam o seu percurso pessoal e justificam a sua identidade. E será também neste capítulo 2, nos respetivos subcapítulos, que nos ocuparemos da evolução da autobiografia, abordando Georg Misch (1949-1969), Georges Gusdorf (1948, 1951, 1956, 1975, 1991), entre outros. Aludiremos também à questão das memórias autobiográficas, fazendo uma abordagem dos conceitos de vários estudiosos da área da escrita autobiográfica, como, por exemplo, Jens Brockmeier (2018), Paul John Eakin (1985), Clara Crabbé-Rocha (1992), Philipp Lejeune (1986, 1989, 1991, 1996), Laura Marcus (1994, 2018), Marcello Duarte Mathias (1997, 2001, 2019), Günter Niggel (1989, 2012), Roy Pascal (1960) e outros.

A Parte III está focada no estudo dos livros de memória pascoesianos e de outras obras marcadas por elementos e traços autobiográficos, sendo esta Parte dedicada mormente ao edifício memorialístico de Teixeira de Pascoaes, e constituindo, por assim dizer, a forte parte empírica: primeiro, no capítulo 1, abordaremos, de forma breve, a importância e o uso de certas palavras e o significado da *Saudade* para Pascoaes (saudade essa inscrita em muitas das suas obras) passando, em seguida, no vasto capítulo 2, para a análise das figuras da memória, para a representação da paisagem, do espaço e da maneira

como se processa o olhar de Pascoaes. Continuando com o abrangente capítulo 2 e com as figuras da memória (figuras que nos são reveladas e revivem, rosto por rosto, na memória evocativa pascoaesiana, constituindo, por vezes, como que um desfile), dedicaremos o subcapítulo 2.2. a Leonor Dogge – figura que, para nós, assume qualidades de uma construção literária, ou que partilha características de encenação poética de mulher idealizada, parecendo encarnar uma espécie de projeção fantasiosa, cuja paixão (ilusão ou projeção de paixão que o contacto real se ocuparia de acertar) levou Pascoaes a abandonar a sua zona de conforto<sup>15</sup> e a viajar para Londres, ao seu encontro. No regresso, Pascoaes iria desistir da ideia do casamento e da advocacia<sup>16</sup> (segundo o testemunho da irmã, Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos), pretendendo dedicar-se sobretudo à escrita e à vida como autor e poeta, mas mantendo (de acordo com as palavras de Maria José, sobrinha do poeta e sua secretária desde a adolescência e autora da fotobiografia sobre Pascoaes) uma correspondência com Leonor Dogge até à morte precoce desta, vítima de tuberculose (Vasconcelos, 1993: 45). E ainda abordaremos neste capítulo 2, a paisagem de Pascoaes, o olhar da sua *janela* (motivo que ocorre em várias das obras consultadas, tanto nas obras em prosa como nas obras em verso), ou seja, a *janela* como o lugar e o motivo do olhar, como lugar da expressão de determinados pensamentos, ideias e contextos de ações, contribuindo este motivo, assim, mesmo variando de tempo e de espaço, para, e tal como referia Goethe, a “organização interior” das memórias do *Eu* autobiográfico. Já ao capítulo 3 caberá a análise da representação do tempo e do espaço da memória. Para Teixeira de Pascoaes, o tempo da memória parece ser considerado o verdadeiro tempo, envolvendo-se o memorialista em reflexões e lembranças sujeitas às correntes da memória e, como tal, sem a ocorrência de datações precisas. Pascoaes acolhe a memória no espaço ilimitado da Serra do Marão, um espaço isento de limites temporais, reconhecendo Pascoaes, como

---

<sup>15</sup> Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos, a irmã predileta de Pascoaes, referia nas suas memórias que não se recordava que Pascoaes saísse muito da terra e do país, nem mesmo por ocasiões festivas: «Além da viagem amorosa a Inglaterra, não me recordo de ele ter deixado a casa e a família por mais vezes, nem para ir ao Brasil nem a Zurique, onde o esperavam grandes festas e grandes homenagens» (Teixeira de Vasconcellos, 1996: 39).

<sup>16</sup> «O amor morreu e, com ele, o sr. Doutor. Pascoaes casado com uma mulher frívola e com meia dúzia de meninos não seria o grande Pascoaes das biografias, do *Duplo Passeio*, do *Verbo Escuro*, do *Regresso ao Paraíso*, do *Marânus* e de tantos outros poemas» (Teixeira de Vasconcellos, 1996: 42).

já referimos, o tempo da memória como o verdadeiro tempo, um tempo abstrato que apenas deixa marcas da sua passagem nas paredes, no verdete das coisas, no musgo e na criação de humidade e bolor. No final, o capítulo 4 permitir-nos-á perceber melhor o edifício memorialístico pascoaesiano e produzir informações sobre a sua arquitetura da memória. A maneira de “ver” ou de olhar pascoaesiano conduz-nos, a nosso ver, à conceção de Bergson plasmada em *Matter and Memory* a qual refere que, quanto mais o indivíduo se força por recordar algo do passado, mais próximo estará a senti-lo verdadeiramente na realidade (Bergson, 2004 [1896]: 174); Bergson acrescenta ainda que, no momento em que o passado se torna uma imagem e abandona o seu estado de memória *pura*, ele estará a coincidir com o presente. Essa imagem do passado divergirá, segundo o conceito bergsoniano, da imagem guardada na memória “pura” (*id.*: 181), o que implica, a nosso ver, a constante atualização da memória e a imbricação do passado no presente.

Visto a esta luz e com base nas nossas leituras, penso que teremos de entender, no contexto da arquitetura da memória de Pascoaes, que a edificação do edifício memorialístico pascoaesiano se baseia no perpétuo retorno do mundo real ao mundo da infância – período mítico e áureo – e no desejo contínuo e saudoso de reviver aquele passado, os quais constituem, segundo a nossa interpretação, os traços definidores e a base da identidade pascoaesiana. A visualização (e a audição, algumas vezes) de Pascoaes alicerça as suas evocações e contribui, assim, para o seu discurso autobiográfico; a memória encontra-se inscrita na ampla paisagem do Marão, nas figuras da memória, nos espaços e na representação da temporalidade que se encontra vertida nas coisas e nos espaços, elementos que dão azo à transposição do autor-poeta para o retorno ao passado, sobretudo para o período mítico, genuíno e sentido como imenso para Pascoaes – a infância.

Finalmente, na nossa demanda de refletirmos e percebermos como é construída a arquitetura do edifício memorialístico de Teixeira de Pascoaes sintetizaremos aquilo que pretendemos expor e passaremos a revelar os resultados das nossas reflexões nas Considerações Finais.

## PARTE I

### O CONCEITO DE MEMÓRIA: DE QUE É QUE AS PESSOAS SE RECORDAM?

## INTRODUÇÃO

Embora esta Tese se debruce sobre o tema da memória, não é o objetivo primordial deste trabalho ocupar-se extensivamente da questão da memória em vários campos, mas, sim, dar uma breve panorâmica dos vários conceitos, tentando ligar a questão da memória a textos autobiográficos e de cariz intimista para verificar como esta se expressa igualmente em textos literários de alguns autores internacionais, dos quais daremos alguns exemplos.

Neste percurso pelo “palácio” da memória – para usar a expressão de Santo Agostinho –, percurso esse que constitui, simultaneamente, uma viagem pelo interior dos autores (contanto eles nos permitam) através da sua escrita intimista, uma questão continua a ser pertinente: o que é a “memória” e de que é que as pessoas se recordam?

E por que razão se dedicam algumas pessoas a escrever ou a utilizar a escrita para revelarem ou desocultarem “coisas interiores” que, para alguns autores, como, por exemplo, Irene Lisboa, se encontram “embalsamadas” (Lisboa, 1999 [1974]: 55-56), conferindo a autora a esses elementos detidos pela memória características de “sedimentos” (*id.*: 59), enquanto para outros autores, a memória destina-se sobretudo a sublinhar o carácter único e insubstituível do passado (Proust, 2001 [1896-1900]); outros, ainda, tal como Vladimir Nabokov, servem-se da memória para celebrar tempos que não voltam mais, erguendo, desse modo, um monumento a uma época, a circunstâncias e a pessoas (Nabokov, 1979 [cap. 3]: 73); outros, por sua vez, consideram a memória como “ilhas”, pontos que os salvaguardam e protegem de ações e intromissões exteriores, atribuindo à memória um carácter de espaço seguro (Christa Wolf, 2014: 143).

E depois temos ainda Teixeira de Pascoaes que, através da memória, das imagens evocadas, retorna e revive saudosamente as imagens vivenciadas e percecionadas, as quais irão sempre e sempre referir-se ao período da infância – por ele considerado um período mítico e genuíno.

Em todo o caso, parece que a escrita (à falta de a experiência não poder ser esculpida na pedra, o que lhe conferiria um carácter permanente mas inflexível e, deste modo, pouco adequado aos jogos e ajustamentos da memória) é o meio privilegiado de

personificar a memória, de acompanhar as suas correntes e a sua cadência e de a deixar “falar”, constituindo a memória individual um elemento de identidade e tendo um carácter único, como iremos discorrer no próximo capítulo.

## 1. A MEMÓRIA E O CARÁCTER ÚNICO DO PASSADO

*A vida é memória,  
colecção de imagens fabulosas e  
um olhar desolado que as contempla; um  
olhar que vem através da noite do infinito e brilha,  
dentro de nós, como a própria luz da consciência.*  
(Teixeira de Pascoaes, 2001 [1928]: 46)

Fazendo uma pequena abordagem pelo conceito e pelos vastos caminhos da *memória*, deparamo-nos com Gordon Bower (2000: 3 ss.) que referiu num artigo seu, intitulado *A Brief History of Memory Research*, que o estudo da memória (mais concretamente, a memória ligada à temática da aprendizagem) surgiu a partir de questões filosóficas em que se refletia como é que o Homem adquiria ou podia ter conhecimento sobre o seu mundo. As diversas posições surgidas tinham como base o empirismo (o *associacionismo* de Warren, 1921), o qual partia do princípio de que os sentidos (a experiência sensorial) eram a fonte fundamental para o conhecimento do mundo, derivando as ideias das impressões sensoriais, quer como combinação dessas ideias, quer como cópias. Mais tarde, como Bower ainda refere, surgiu a teoria da *association by contiguity* de Warren, teoria essa que defende a noção segundo a qual as ideias complexas são formadas na mente, a partir de uma ligação realizada entre as ideias simples (baseadas nas sensações), sendo estas mesmas experienciadas no tempo e/ou no espaço — transmitindo--se, portanto, aqui a ideia da memória como um banco de dados construídos a partir de impressões sensoriais e de associações de ideias. Nesta teoria, pensa-se que o reviver destas sequências (ou seja, a recorrência do evento A faz lembrar o evento B) é a maneira de as pessoas partirem de uma experiência passada, transmitindo-a numa ideia posterior.

O conceito não era totalmente novo. Do século XVIII ao século XIX, o filósofo John Locke que terá sido o primeiro, segundo Warren (1921: 3), a usar o termo *association of ideas* — nomeadamente na quarta edição da sua obra *Essay concerning Human Understanding*; aí adiciona o capítulo «Of the Association of Ideas», onde discute as

ligações que ocorrem entre as experiências, referindo-se a toda a espécie de conteúdo mental. Para Locke, todo o conhecimento é empírico (Warren, *op. cit.*: 5-6). Porém, apesar do mérito de Locke ter criado o termo, note-se que foi Aristóteles — e Warren sublinha este facto<sup>17</sup> — quem formulou as leis da associação de imagens (semelhança, contraste e contiguidade), aludindo às associações resultantes das sensações.

Mais tarde, no século XIX, Thomas Brown e John Stuart Mill puderam verificar que as associações experienciadas pelos sentidos podiam variar de acordo com a clareza (*vividness*) ou com a distinção (*distinctiveness*, no sentido de característica distintiva) da experiência original, com a sua duração (*duration*) e com a sua frequência (*frequency*, no sentido de repetição) e conforme o interesse do observador (Bower, 2000: 3-4). Já nos finais desse século, Hermann Ebbinghaus (1885, § 1: 2 ss.) referiu-se à memória como um lugar em que todos os estados psíquicos (sentimentos, impressões) continuariam a existir na consciência. Estas circunstâncias e estados não estariam perdidos; eles viveriam, de certa forma, encontrando-se guardados na memória e podendo ser reproduzidos por um ato de “vontade” (*Wille*) do indivíduo sobre a consciência: seria esta mesma consciência que, desta forma, os teria encontrado e reproduzido de novo.

No capítulo da obra indicado supra, Ebbinghaus (*ibid.*) também descreveu as memórias involuntárias, que classifica como recordações que retornam, muitas vezes e após anos, de forma espontânea, sem que a “vontade” tenha tido alguma influência<sup>18</sup>.

De igual modo, Ebbinghaus parece ter sido — e John Mace também o refere (2007: 1) — o primeiro investigador da memória a definir o conceito de memórias *voluntárias*, ou seja, memórias que são revisitadas e reproduzidas por meio da vontade do indivíduo e que consistem em percepções imediatas — as imagens da memória (Ebbinghaus, *op. cit.*).

---

<sup>17</sup> «He [John Locke] neither founded the doctrine of association nor did he fix the historical signification of the name which he coined. First, the laws of the association of remembered images according to similarity, contrast, and contiguity were originally formulated by Aristotle, who furnished hints of an association of sensations as well» (Warren, 1920, cap. I: 4).

<sup>18</sup> «In einer zweiten Gruppe von Fällen zeigt sich dieses Nachleben fast noch frappanter. Die einmal bewußt gewesenen Zustände kehren nämlich oft, und oft noch nach Jahren, ohne jedes Zuthun des Willens, scheinbar von selbst ins Bewußtsein zurück, sie werden unwillkürlich reproduziert» [Num segundo grupo de casos, este reviver ocorre de forma ainda mais impressionante. As circunstâncias que eram outrora conscientes retornam, muitas vezes, e muitas vezes sem haver a ação da vontade, à consciência, elas são reproduzidas involuntariamente] (Ebbinghaus, 1885, cap. I: 2, manteve-se a ortografia original [trad. nossa]).

Mais tarde, no início do século XX, Bergson (1911)<sup>19</sup>, Russel (1921) e Endel Tulving (1972) introduziram a distinção entre *episodic memory* e *semantic memory*, sendo a *episodic memory* a memória sobre um determinado evento ou episódio que teve lugar num determinado tempo e lugar, constituindo a *semantic memory* uma base de dados mental (*mental thesaurus*) que a pessoa possui e que engloba palavras, símbolos verbais, os significados, as relações entre estes, as regras, etc (Bower, 2000: 22 ss.).

Esther Salaman (1973: 2) chama as estas memórias episódicas “*memories of moments*”<sup>20</sup> (distinguindo-as da memória de fundo, a chamada “*memory of the background*”), tendo introduzido o termo *collection of moments* — título que deu, aliás, à sua obra escrita em 1970, obra essa onde se ocupa das memórias involuntárias. No que diz respeito ao papel das memórias involuntárias, e em relação a escritores, já Marcel Proust tinha desenvolvido largamente a sua teoria das memórias involuntárias no volume “*Du côté de chez Swann*” em *À la recherche du temps perdu*, descrevendo, entre outros, o célebre e bem conhecido episódio da *madeleine*.

No entanto, é já na sua primeira obra de cariz autobiográfico, *Jean Santeuil* (Proust, 2001), obra escrita entre 1896-1900, publicada postumamente em 1952, e considerada por Frederic Smith (2019), no seu artigo, como a obra autobiográfica precursora de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), que Marcel Proust desenvolve a sua estética e introduz a temática das memórias involuntárias, referindo-se também à paisagem, às flores, aos objetos e aos locais como elementos imutáveis conservadores da memória, como Jean-Yves Tadié (1971) igualmente sublinha no seu Prefácio a *Jean Santeuil*, denominando Proust como o “*gênio da memória*”; nesta obra, os lugares surgem

---

<sup>19</sup> Henri Bergson considerava que a memória possuía um elemento dualista e que, tanto o Realismo como o Idealismo, teriam erradamente reduzido a matéria à percepção, com a diferença de que o Realismo chamaria à matéria “*coisa*” (e teria a ciência como postulada máximo, sendo a percepção uma “*ciência*” provisória e temporária) e o Idealismo designá-la-ia por “*representação*” (colocando a percepção em primeiro lugar), considerando Bergson a memória como uma “*interseção do espírito e da matéria*” (Bergson, 2004: 14 ss.), ideia que nos parece também estar presente, à primeira leitura, em Teixeira de Pascoaes.

<sup>20</sup> Esther Salaman definiu as memórias de momentos específicos da seguinte maneira: «*A whole memory, that is, a fully recovered one of a particular moment which is fixed in its own sensations, space and time usually contains a disturbance; sometimes no more than an alert, sometimes a fright, sometimes a bad shock*» (Salaman, 1973: 2).

personificados, tal como ocorre na frase «Les lieux sont des personnes, mais des personnes qui ne changent et que nous retrouvons après bien longtemps» (Proust, 2001: 395).

Note-se, entretanto, como Proust sublinha igual modo o carácter único do passado (conceitos proustianos bem patententes em vários outros capítulos da obra), atribuindo para tal, por exemplo, simbolicamente às flores brancas aspetos humanos, flores que conduzem e fazem retornar a memória de uma figura, como é expresso neste excerto de *Jean Santeuil*:

Il semble que ces fleurs blanches qui se suivent le long de l'espalier aient une expression morale, soient comme la figure d'un temps de notre vie que nous venons de rencontrer et que nous reconnaissons. Non plus comme en les autres arbres en fleurs, cette fois chaque fleur, chaque feuille répondent en nous à un désir (Proust, 2001 [1896-1900]: 159-160).

No segundo excerto da mesma obra que escolhemos, fica bem expresso o conceito proustiano do carácter único e insubstituível do passado, o qual exerce uma influência real e considerável:

On dit que ce qui a été dans notre vie est irréparable, que rien ne saurait faire que cela n'ait pas été. C'est pour cela que souvent notre vie présente le passé pèse d'un poids si inéluctable; mais aussi pour cela que dans notre souvenir il est si réel, il est si impossible qu'il soit une autre chose: il est irremplaçable, il est quelque chose d'unique (*id.*: 205).

Alguns destes conceitos — tais como o carácter único do passado (em Pascoaes, o carácter único e áureo da infância), a paisagem e os locais como elementos que se deixam trespassar pela memória e a conservam (veja-se em Proust, por exemplo, o episódio da descrição das falésias e confrontemo-lo com a descrição das montanhas do Marão de Pascoaes), a evocação de sentimentos e de certas circunstâncias (em que o momento do evento e o aspeto exterior das figuras [atente-se na figura de Françoise, no caso de *Jean Santeuil* (Proust, 2001: 799) e vide as figuras ou os espectros em Teixeira de Pascoaes] são preservados ou congelados num determinado momento, em que apenas o sentimento é rememorado) — julgamos também poder encontrá-los nas obras memorialistas de Teixeira de Pascoaes. De igual modo, o aspeto autobiográfico (uma ocorrência muito pessoal) pode ser encontrado em diversas obras de Pascoaes (vejamos, como breve exemplo, o “primeiro

remorso”, a confissão de Pascoaes sobre o roubo de dois melros do ninho que cometeu na sua infância, o qual descreveu no *Verbo Escuro*)<sup>21</sup>.

Em *Jean Santeuil*, de Marcel Proust (2001 [1896-1900]), o episódio das memórias voluntárias despoletadas pela sonata de Saint-Saëns poderá ser menos conhecido e menos citado do que o episódio bem comum da *petite madeleine* que é referido no volume “Du cotê de chez Swann” em *À la recherche du temps perdu* (Proust, 1988 [1913]: 46); contudo, o episódio referido em *Jean Santeuil* e a própria obra deixam transparecer previamente o conceito de memória involuntária, que será, mais tarde, muito característico de Proust, referindo Jean-Yves Tadié (2001: 8), no seu prefácio a *Jean Santeuil*, que esta obra nos revela um Proust juvenil, ainda que contendo já o conceito de memória involuntária que é despertada pela paisagem.

Ora, esta memória involuntária encontra-se expressa também nos odores da memória (Proust, 2001 [1896-1900]: 463), em nomes de ruas (*id.*: 799), ou no exemplo que iremos referir mais detalhadamente, na sonata de Saint-Saëns<sup>22</sup>, que Jean ouve tocar dez anos mais tarde, ao passar por uma rua, sonata essa que desperta e preserva o tempo, conserva o momento e os sentimentos soterrados algures na memória ou guardados dentro de si, que o fazem regressar aos dias felizes, quando Françoise tocava precisamente esta peça para ele:

Dix ans plus tard, un jour d’été, comme il passait dans une petite rue du faubourg Saint-Germain, il entendit d’abord le son d’un piano et sa destinée arreta. Il écouta la petite phrase de Saint-Saëns sans d’abord bien la reconnaître, mais il sentait en lui une grande fraîcheur, comme si tout d’un coup il était redevenu plus jeune. [...] car, n’ayant plus ressenti la douceur de ces jours anciens, elle avait gardé en lui l’âge qu’il avait alors et c’est de ce temps-là intact et fraîche, qu’elle lui arriva tout d’un coup (Proust, 2001: 799).

Mais tarde, em *À la recherche du temps perdu*, no volume «Du cotê de chez Swann» (Proust, 1988 [1913]: 203 ss.), Marcel Proust irá também referir-se à sonata em *fá*, de Saint-Saëns, para evocar o amor de Swann por Odette de Crécy, e também à impressão e sensação da música sobre ele, que ele considera ser um instante *sine materia* (Proust, 1988:

---

<sup>21</sup> Pascoaes, 1999: 52-53.

<sup>22</sup> Trata-se da sonata de Saint-Saëns (1885), sonata para violino e piano em Ré menor, *opus* 75. Sobre a questão de Proust e da música, em particular sobre esta sonata, veja-se o artigo de Adrien De Vries (2007).

206). Esta concepção da memória involuntária ou da memória como elemento suscitador ou preservador de momentos e de recordações, em que a memória nos surge como uma espécie de colagem, memória essa, porém, já ultrapassada, amenizada ou destruída pela realidade faz lembrar, de certo modo, no que diz respeito ao poder que é conferido à imaginação neste processo, a concepção de Bergson em *Matter and Memory* (2004: 173) e a sua frase (muito citada) «*To picture is not to remember*» (no original: «*Imaginer n'est pas se souvenir*» [itálico do autor]), concepção que iremos referir e da qual nos iremos ocupar mais adiante, nomeadamente, no capítulo 2. Continuando a movimentar-nos na temática da memória e a sua expressão na autobiografia, Vladimir Nabokov (1979)<sup>23</sup> enuncia nas suas memórias *Speak Memory* — memórias autobiográficas que cobrem o período de 1903 a maio de 1940 — a razão de as escrever; as memórias não seriam nem um “ajuste de contas”, nem seriam escritas como queixa à confiscação do seu património de família pelos Bolcheviques; esta obra seria, antes de tudo, uma celebração da nostalgia dos tempos vividos na Rússia e dos tempos da infância, como o escritor expressa na seguinte frase «*The nostalgia I have been cherishing all these years is a hypertrophied sense of lost childhood, not sorry for the lost banknotes*» (Nabokov, 1979 [cap. 3]: 73).

Por conseguinte, temos aqui o motivo destas memórias: a evocação da infância e dos tempos passados que (até historicamente) já não voltam mais. Estas memórias, além de extensas descrições genealógicas, da antiga governanta e de membros da família (com a presença de um tio excêntrico, o tio Ruka, que irá estar presente em episódios de memória involuntária), incluem também fotos do narrador, da família, do passaporte da mãe e até imagens de borboletas e considerações sobre os cães basset; estes cães constituíam uma das paixões da sua mãe. Especialmente um deles, cujo ladrar “histórico” conseguia despertar memórias acústicas no narrador-memorialista, ou em que o último basset, denominado Box II, já se encontrava exilado em Praga com a mãe, aparece ironicamente personificado no seu estatuto de *émigré dog*, descrevendo Nabokov ironicamente a frustração do animal, vestido com uma capa que lhe assentava mal e usando no exílio checo um açaimo de arame (portanto, um focinho por detrás de uma

---

<sup>23</sup> A edição da *Speak Memory* que aqui utilizámos é a edição feita a partir da edição revista de 1966.

cortina não de ferro, mas de arame, por assim dizer), projetando o memorialista no animal as dificuldades de uma vida no exílio, como se verifica neste excerto:

One of the musical themes of my childhood is Trainy's hysterical tongue, on the trail of the hare he never got, in the depths of our Vyra park.

[...]

This final dachshund followed us into exile, and as late as 1930, in a suburb of Prague (where my widowed mother spent her last years, on a small pension provided by the Czech government), he could be still seen going for reluctant walks with his mistress, waddling far behind in a huff, tremendously old and furious with his long Czech muzzle of wire — an émigré dog in a patched and ill fitting coat (Nabokov, 1979 [cap. 2]: 48).

As recordações de Nabokov são, nas suas próprias palavras, “vivas”, de forma que encontramos memórias visuais e até olfativas, como, por exemplo, as recordações sobre a antiga governanta, cujo reino era a gestão da despensa, que nos aparece descrita no seu aspeto físico (e também psicológico) e cuja espécie de avareza e sentido de poupança são descritos por Nabokov:

[...] at that time a bleary, incredibly wrinkled old woman (born a slave around 1830) with the small face of a tortoise and big shuffling feet. She wore a nunnish brown dress and gave off a slight but unforgettable smell of coffee and decay.

[...]

Sole mistress of her moldy and remote little kingdom, which she thought was the real one (we would have starved had it been so), she was followed by the mocking glances of lackeys and maids as she steadily plodded through long corridors to store away half an apple or a couple of Petite-Beurre biscuits she had found on a plate (*id.*: 45-46).

As memórias de Nabokov contêm também a descrição precisa de movimentos, como que em câmara lenta, de determinadas pessoas — neste caso, quando retrata a sua mãe (a quem dedica as memórias) e o apego desta última aos álbuns de poesia, onde tinha recolhido os seus poemas preferidos:

She did not really need them, for nothing had been lost. As a company of traveling players carry with them everywhere, while they still remember their lines, a windy heath, a misty castle,, an enchanted island, so she had with her all that her soul had stored. With great gravity. I can see her sitting at a table and serenely considering the laid-out cards of a game of solitaire: she leans over her left elbow and presses to her cheek the free thumb of her left hand, in which, close to her mouth, she holds a cigarette, while her right hand stretches toward the next card (*id.*: 50).

A memória abrange igualmente as figuras mais excêntricas da família (no caso de Nabokov, trata-se do seu tio paterno, o tio Ruka) — sendo curioso o facto de ser também este tio ou o momento em que Nabokov viu o tio embrenhado em livros da infância, cujas imagens irão ser despoletadas mais tarde, quando o narrador vê os livros infantis num infantário que fizeram as delícias de muitas crianças (nomeadamente os contos da condessa de Ségur, russa de nascimento): *Les Malheurs de Sophie* («Os Desastres de Sofia», em português), *Les Petites Filles Modèles* («As Meninas Exemplares»), *Les Vacances* («As Férias»); a vista destes livros fá-lo recordar auditivamente um gemido de êxtase (“an ecstatic moan”) que o tio Ruka deu em 1908 ou 1909, quando deparou com o primeiro livro e leu a sua frase preferida na infância, «*Sophie n’était pas jolie...*» (Nabokov, 1979: 76 [itálico do autor]). A recordação do tio (e a recordação auditiva) seria agora reforçada por este livro:

I came over Sophie’s troubles again — her lack of eyebrows and love of thick cream — I not only got through the same agony and delight as my uncle did, but have to cope with an additional burden — the recollection I have of him, reliving his childhood with the help of these very books (*id.*: 76).

As recordações, a memória, surgem aqui em cadeia: a memória involuntária despoletada pelos livros infantis conduz o narrador novamente a um momento que envolve o tio Ruka (que lhe deixará, mais tarde, todo o património) e, simultaneamente, à sensação de beatitude que caracterizava a sua infância — cuja presença é tão forte que estas impressões são descritas no presente, anulando-se, assim, o tempo e o espaço e transportando uma imagem e, com ela, sensações de bem-estar para o presente:

I see again my schoolroom in Vyra, the blue roses of the wallpaper, the open window. Its reflection fills the oval mirror above the leathern couch where my uncle sits, gloating over a tattered book. A sense of security, of well-being, of summer warmth prevades my memory (*ibid.*).

Estas memórias, em suma, preservam não só as recordações do narrador-memorialista desde a mais tenra idade, mas também eventos do século, figuras de família e espaços agora alterados. As memórias surgem também como crónica de uma família, da sua descendência que ele podia traçar no séc. XV («[...] in the fifteenth century our ancestors

owed land in the moscow principedom», *op.cit.*: 50) até à descrição dos atributos faciais do respetivo ramo familiar e dos vestígios que estes deixaram, incluindo os contactos dos antepassados (o ramo germânico de Vladimir Nabokov, os Korff, tinha contacto com o poeta alemão Heinrich Von Kleist), ocupando esta panorâmica da descendência o capítulo 3 (*id.*: 51-77) das memórias.

Deixando, por enquanto, as memórias de Vladimir Nabokov e continuando a referir mais exemplos das memórias na Literatura, gostaríamos de incluir Edwin Muir, autor escocês a que Salaman (1973: 2) faz uma breve referência, e que é também um dos exemplos dos escritores que utilizam as memórias involuntárias. Salaman (*ibid.*) refere que este autor não situa as suas memórias nem no espaço nem no tempo, afirmação com que não concordamos totalmente por esta, a nosso ver, ser demasiado generalizada.

No seu relato autobiográfico, *The Story and the Fable: An Autobiography*, Edwin Muir (1954) narra diversos episódios, mas situa-os no espaço: por exemplo, o primeiro capítulo passa-se na fazenda de seu pai, situada na ilha escocesa de Wyre, pertencente ao arquipélago de Orkney, antes de a família se mudar para Glasgow quando o autor tinha catorze anos. Trata-se aqui de um espaço amplo que condiz, a nosso ver, com a nebulosidade das suas primeiras memórias que decorrem até o narrador ter sete anos.

Apesar da falta de clareza das memórias nos seus primeiros sete anos de idade, muitos anos depois, num determinado momento e num outro espaço, um objeto, concretamente um relógio de pulso usado por uma empregada de mesa em Edimburgo, fá-lo recordar uma circunstância, supostamente apagada da memória: a lembrança de uma experiência ocorrida em Praga. A visão do relógio de pulso da empregada de mesa trouxe-lhe à memória a lembrança do roubo do seu próprio relógio de pulso, no elétrico, outrora, numa tarde em Praga, e que agora, passados mais de sessenta anos, retorna à memória e que Muir relata da seguinte maneira:

Most of my childhood is drowned as deep as the rest of that baptismal day; I have no recollection of the routine of my first seven years, though it was there, giving me my first realization of order in the world. A fragment of that age swam up recently after being lost for more than sixty years. It was another suit of clothes, and it returned by a curious road. I was down in Edinburgh a few years ago with some time on my hands. I went into a tea-room, and after having my tea looked round to see what the hour was, but there was no sign of a clock. As the waitress was giving me the bill I asked her

the time; she glanced at a wrist-watch she was wearing, and told me with a condescending air that it was a quarter to six. As I still had some time left I went to the Café Royal for a drink. Where I sat I was directly facing the clock set in the wall above the buffet, a round, plain clock with a face like that of an old-fashioned watch very much enlarged. My mind returned to the waitress; I remembered an evening in Prague when my wrist-watch had been stolen from me in a tramcar without my noticing it (Muir, 1954 [cap. I]).

Este excerto é um exemplo das memórias involuntárias e, na nossa opinião, ilustra ainda a questão da descontinuidade das memórias, quer das memórias de criança, quer das recordações de adulto, reforçando a tese de Bergson que se refere à memória como planos que se sobrepõem uns aos outros. No exemplo em questão, a visão de um objeto, o relógio, traz à memória uma recordação há muito soterrada.

Os diferentes exemplos abordados ilustram, a nosso ver, os diferentes caminhos trilhados pelos memorialistas ou as diferentes circunstâncias que fazem surgir a memória da nebulosidade, o que sublinha o carácter personalizado e múltiplo da memória e o seu papel na formação de uma identidade. Será sobre este aspeto que nos iremos debruçar no próximo subcapítulo.

### 1.1. MEMÓRIA — EXPRESSÃO E IDENTIDADE DO EU

Alan Baddeley (2009) define a memória autobiográfica como a memória que possuímos acerca de nós e acerca da nossa experiência do mundo à nossa volta, referindo que as memórias autobiográficas podem servir não apenas para suportar atividades sociais, mas podem desempenhar um grande papel na representação do próprio indivíduo, na *self-representation* (Baddeley, 2009: 138). Se a memória autobiográfica é perturbada por demência ou amnésia, esta situação pode causar também distúrbios nas relações pessoais, para além de afetar a identidade do indivíduo, a qual não só reflete os factos acerca de si próprio mas também do seu passado: e todos estes elementos formam a base para a memória autobiográfica.

Este sistema, segundo Baddeley (referindo-se aqui aos estudos de Conway), está dependente da interação entre esta “base” de conhecimento e o *working self*, sendo o

*working self* uma maneira de codificar a informação presente, passada e futura do indivíduo, ou seja, nas palavras de Braddley, «encoding information about *what is, what has been and what has to be*» (Braddeley, 2009: 146 [it. do autor]). A nossa leitura fez-nos concluir que a memória autobiográfica se apresenta como um sistema hierárquico, munido do que Braddley designa por “overall life story” que se encontra, por sua vez, ligado a outros temas mais vastos que podem assumir a forma de eventos mais alargados ou conduzir a episódios específicos (*ibid.*). Neste âmbito, a memória autobiográfica revela o conhecimento aí contido sobre o próprio *Eu* e as suas experiências, formando, assim a identidade do indivíduo, podendo também ser usada como maneira de superar a adversidade.

A memória autobiográfica parece poder ser desbravada ou desocultada através de diferentes caminhos — ou, pelo menos, parece poder assumir diferentes faces, revestindo-se, no entanto, e por vezes, de uma determinada linearidade. É o caso da escritora neozelandesa Janet Frame (1993), em cujas obras autobiográficas, *To The Is-Land* (1993a), *An Angel at my table* (1993b) e *The Envoy from Mirror City* (1993c), a memória ocorre ligada e interligada aos espaços exteriores e às condições atmosféricas, ao poder das palavras e ao apoio da literatura como elemento de sobrevivência, à imaginação como qualidade suprema e à sensação pessoal de estranheza entre a realidade exterior que é observada e a realidade interior que é intuída ou sentida.

A nosso ver, a memória foca-se, nestas obras autobiográficas, igualmente no aspeto da dissociação entre a realidade exterior e a realidade interior, entre o que os outros veem na narradora (uma pessoa estranha e, em determinados anos, considerada até louca e falsamente diagnosticada com esquizofrenia) e o que esperam dela; existe uma separação entre o seu mundo interior — no qual a narradora se sente como uma estranha quando se compara com o mundo “real” que corresponde supostamente ao mundo das preocupações normais dos outros — e a sua própria perceção das coisas e dos outros, mundo esse no qual a imaginação e a literatura virão a ser o seu refúgio e a sua salvação.

A memória aparece aqui ligada fortemente a espaços exteriores e também como elemento reforçador do passado e do presente. No primeiro livro de memórias, *To The Is-Land: Autobiography 1* (1993a), a memória concentra-se na infância e juventude, bem

como nos espaços exteriores amplos que decorrem na Nova-Zelândia (Willowglen), estando esta ligada e interligada aos espaços exteriores e à natureza como lugar de pertença (*My Place*); a memória surge conjugada com um sentimento de aventura e ligada à aprendizagem de novas palavras ou ocorre com a introdução de algumas palavras, como, por exemplo, *decide*, *destination*, *observing* (Frame, 1993a: 43 [palavras no original também destacadas a itálico]), *association* (*id.*: 75), *morgue* (*id.*: 107) — sendo o tempo horizontal, progressivo, ao princípio, com datas e memórias de histórias pessoais, tornando-se depois também vertical, segundo as palavras da própria autora, com eventos encaixados uns nos outros (*id.*: 161).

As memórias da adolescência aparecem, tal como a narradora refere, como um turbilhão, trazendo depois à superfície diferentes tempos e diversas memórias, nas quais uma história significa e é, ao mesmo tempo, a acumulação de muitas outras histórias; no mesmo processo, algumas memórias permanecem debaixo da superfície, negando, assim, a própria narradora (*ibid.*), segundo as suas próprias afirmações, a existência de uma “pura” autobiografia e dando aqui quiçá um exemplo para a questão da chamada “autoficção” — uma questão eventualmente interessante, mas da qual não nos iremos ocupar nesta Tese, por se tratar de um vasto tema dentro da escrita autobiográfica e que ultrapassa o âmbito deste estudo.

Para Janet Frame, a memória é o elemento onde está incluído todo o mundo exterior, onde ocorrem as palavras e a natureza, e o qual constitui o seu espaço de identidade que designará como “My Place”:

My memory is once again of the colors and spaces and natural features of the outside world.

[...] I remembered my overwhelming sense of anticipation and excitement at the world — the world being My Place by the fallen bitch log, with the grass, the insects in the grass, the sky, the sheep and cows and rabbits, the wax-eyes of the hawks — everything outside (Frame, 1993a: 18).

A memória constitui também a rotina diária, os caminhos percorridos e os encontros com os animais e a natureza; a memória surge aqui também como o despertar da consciência para a variedade do mundo exterior, tal como é expresso neste excerto:

More important in my memory is the walk between home and school, the various streets and houses and gardens, the blossoming trees lining the streets, the animals I met, the exciting sense of the structure of the new town with its town clock, chiming every quarter-hour... (*id.*: 40).

Mais tarde, e com o passar dos anos e uma maior consciência de si própria, o tempo deixa de ser “horizontal” e começa a ser o tempo da sua consciência e história pessoal, do questionamento do *Eu* e do seu lugar no mundo que a levará a perguntar «And where is my place?». As memórias, como já referimos na página anterior, ocorrem aqui como um “turbilhão”, o que leva a narradora a duvidar da existência da chamada autobiografia “pura”, devido à acumulação de histórias e de momentos, alguns que surgem à superfície, outros que permanecerão sempre subterrados nos confins da memória, como refere no seguinte excerto:

Where in my earliest years time had been horizontal, progressive, day after day, year after year, with memories being a true personal history known by dates and specific years, or vertical, with events stacked one upon the other ‘sacks on the mill and *more on still*’, the adolescent time now became a whirlpool, and so the memories do not arrange themselves to be observed and written about, they whirl, propelled by a force beneath, with different memories rising to the surface at different times and thus denying the existence of a ‘pure’ autobiography and confirming, for each moment, a separate story accumulating to a million stories, all different and with some memories forever staying beneath the surface. [...] And where was my place? (*id.*: 161).

O segundo volume das memórias autobiográficas, *An Angel at my Table: Autobiography 2*, de Janet Frame (1993b), e o terceiro volume, *The Envoy from Mirror City. Autobiography 3* (1993c) referem-se aos tempos de estudante, aos períodos da sua estadia na psiquiatria, onde ocorre uma contínua mudança de locais, como acontece em *An Angel at my Table* (1993b), ou em que a mudança de diversos locais e países (como, por exemplo, a estadia em Londres) aparece conjugada com o tempo da busca da verdadeira identidade da narradora e o processo de escrita, como nos surge em *The Envoy from Mirror City* (1993c).

Se o *Eu* autobiográfico no primeiro volume, *To The Is-Land* (Frame, 1993a), é simultaneamente um *Eu* singular muito próprio que vem à luz durante os tempos de estudante — constituindo este *Eu*, na infância, mais um *nós* de pertença, o qual faz parte da comunidade da família —, no volume 2, *An Angel at my Table* (Frame, 1993b), a

memória ocupa-se de eventos que causam e/ou significam grandes cesuras na vida de Frame. Aqui, são expressas, entre outras, a sensação de uma imensa solidão, na qual nem sequer existe um *Eu* fissurado (*creviced*); durante as várias estadias nos estabelecimentos psiquiátricos, o *Eu* torna-se desidentificável, passando a ser simplesmente uma terceira pessoa, um “ela” ou um “eles”, desintegrados do *Eu*, tal como refere a narradora neste excerto:

My previous community had been my family. In *To the Is-Land* I constantly use the first person plural — we, not I. My time as a student was an I-time. Now, as a Seacliff patient, I was again part of a group, yet more deeply alone, not even a creviced ‘I’. I became ‘she’, one of ‘them’ (Frame, 1993b: 70 [plicas da autora]).

Uma outra cesura — a morte da irmã Isabel — leva a que, perante a morte da irmã, os objetos do dia a dia surjam ao *Eu* autobiográfico como recipientes contentores da memória, recetáculos das memórias e do quotidiano da família até ali partilhados:

Once again our grief and tears fitted into the familiar pattern, as the ordinary objects became the most poignant: the unfinished sewing, the undone hems of summer dresses, Isabel’s new ‘jiffy’ coat, a short coat with wide sleeves in fashion at the time, the white summer shoes lying in the middle of the bedroom where they’d been dropped the day she left for her holiday (*id.*: 89 [plicas da autora]).

As memórias — ligadas a um determinado período —, quando coincidentes com uma determinada pessoa, podem ser elas também “soterradas” juntamente com essa pessoa, como Frame explica: «Perhaps some of my memories of that time were there too, and were buried with Isabel» (Frame, 1993b: 90).

No terceiro volume da autobiografia, *The Envoy from Mirror City* (Frame, 1993c), embora haja também nesta terceira parte uma mudança de locais, pode dizer-se que estes ocorrem não dentro de lugares situados na Nova Zelândia, mas no continente europeu, em diversas cidades europeias (Paris, Barcelona, Ibiza, Andorra, Londres); a memória parece aqui concentrar-se na identidade da narradora e na sua evolução como escritora e como indivíduo (fazendo lembrar as novelas de formação, os *Bildungsromane*), ocorrendo a memória como um elemento coletor, que recolhe num só recetáculo determinados sentimentos, sensações e impressões do passado, encarnados em diversos espaços, como, por exemplo, nos pinhais (“the pine trees of Ibiza”) e surge ainda como *elemento*

*económico* que resume e liga numa só imagem e num só espaço as sensações do passado que podem ir até ao período da infância, à origem:

Not an unusual scene but, as my visit to the pine forests of the interior, it touched the antenna reaching from childhood, just as childhood contains its own antennae originating in conception and the life of the dead and the newly begun; and feeling the sensation at the nerve ending and its origin in the past among the pine trees and the sky and water and light, I made this scene a replacement, a telescoping with the trained economy of memory, so that from then and in the future the memory of this scene contains the collective feeling of those past, and now when I listen the pine trees by water, in light and blue, I feel the link, the fullness of being and loving and wondering, the spinning, 'Why was the world' that haunted me in childhood, the shiver of yesterday, yet I remember the pine trees of Ibiza (Frame, 1993c: 68-69).

É também neste último volume da autobiografia que Janet Frame faz alusão à questão das obras autobiográficas no geral e ao *Eu* no processo de autoficção, referindo-se ao papel da memória como um registo da essência da autobiografia — uma espécie de cemitério (*graveyard*), mas em que as memórias ressurgem depois de terem estado antes expostas a um processo de reflexão e de mudança, trazendo ao de cima a essência das recordações:

The only graveyard in Mirror City is the graveyard of memories that are resurrected, reclothed with reflection and change, their essence untouched. (A truthful autobiography tries to record the essence. The renewal and change are part of the material of fiction) (*id.*: 167).

Esta tese das memórias como sendo estas sujeitas a “adaptações” mediante a experiência vivida parece estar em concordância com as teses de Bergson (2004 [1912], 2005 [1927]) e, mais tarde, com as teses de Brewer (1986: 25 ss.) sobre a memória autobiográfica, definindo esta a memória autobiográfica como a memória para as informações referentes ao *Eu*<sup>24</sup> (*self*), referindo que o *Eu* é composto por um ego “experenciador” de impressões a partir do interior (*experiencing ego*), por um esquema próprio (*a self-schema*) e por um conjunto de memórias pessoais e factos autobiográficos<sup>25</sup>,

---

<sup>24</sup> «In this chapter I have defined autobiographical memory to be memory for the information relating to the self» (Brewer, 1986: 33).

<sup>25</sup> «In brief, I intend to argue that the self is composed of an experiencing ego, a self-schema, and an associated set of personal memories and autobiographical facts. *Ego*. By ego I mean the conscious experiencing entity that is the focus of our phenomenal existence. The ego, is the aspect of a person that experiences things from the 'inside'. The ego is the conscious aspect of the mind that moves through space

o que nos leva à questão da memória como uma espécie de “documentação” de experiências obtidas num determinado espaço, tempo e em determinadas circunstâncias históricas. Ulric Neisser (1986), por outro lado, refere ainda que na memória autobiográfica, os eventos experienciados pessoalmente ocorrem em forma de uma estrutura imbricada, a qual designa por “nested structure”, que contém não só os eventos propriamente ditos mas também a maneira como estes são recordados (Neisser, 1986: 71), encontrando-se aqui imbricados também os objetos e os lugares (*id.*: 73). Neste sentido, Neisser considera que, no caso da memória (ou o que ele chama de “traços” da memória, “memory traces”), não se trata de cópias de eventos mas de vestígios/reminiscências das estruturas abstratas que foram percebidas; estas estruturas não estão ligadas por uma contiguidade temporal e por associações mas sim imbricadas umas nas outras (Neisser, 1986: 80)<sup>26</sup>, o que vem ao encontro do que foi referido por Janet Frame quando se referia à essência da autobiografia (Frame, 1993c: 167) e que citámos na página anterior.

## 1.2. MEMÓRIA — DOCUMENTAÇÃO

Olhando, agora, para outras memórias, e recuando um pouco no tempo, gostaríamos de referir ainda, desta vez no âmbito nacional, as memórias de Jacome Ratton, *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo em Portugal — de Maio de 1747 a Setembro de 1810* (1992), as *Memórias do Cárcere*, de Camilo Castelo Branco (1862 e 1864) — obra memorialística sobre o tempo que Camilo Castelo Branco passou na cadeia da Relação do Porto —, e as *Memórias da Condessa de Mangualde. Incursões Monárquicas*

---

and time. It is the memory for the ego's moment-to-moment experience that we call personal memories. *Self-schema*. The self-schema is the cognitive structure that contains generic knowledge about the self [...]. The knowledge is presumably organized into unconscious mental structures and interact with incoming information about the self [...]. *Self*. The self is the complex mental structure that includes the ego, the self-schema, and portions of long-term memory related to the ego-self (e.g. personal memories, generic personal memories, and autobiographical facts) (Brewer, 1989: 27 [it. nossos]).

<sup>26</sup> «The traces [of memory] I have in mind are not copies of events but remnants of directly perceived Abstract structures; they are related not by temporal contiguity and association but nested within one another» (Neisser, 1986: 80).

1910-1920 (Botelho e Mello: 2002), memórias escritas a pedido da filha da Condessa de Mangualde, com o fim de ser documentada «a história da acção que o Pai tomou nos acontecimentos políticos do seu tempo».

Temos aqui um outro “tipo” de memórias, as quais se focam mais em eventos históricos e cujo predominante objetivo por parte dos narradores-memorialistas é documentar certos eventos e circunstâncias e, no exemplo das memórias da Condessa de Mangualde, referir-se ainda à ação e participação de certas figuras, neste caso, à participação do Conde de Mangualde, seu marido, nas incursões monárquicas do início do séc. XX.

As *Recordações* (1992) de Jacques (Jacome) Ratton (1736-1820) pertencem, segundo os editores desta 3.<sup>a</sup> edição, às peças memorialistas importantes da escassa tradição memorialista em Portugal. Ratton e a sua família faziam parte do grupo de empreendedores estrangeiros apoiados pelo Marquês de Pombal, os quais foram colocados em posições economicamente importantes no país, numa tentativa de tentar equiparar o desenvolvimento industrial e comercial português ao nível de desenvolvimento no estrangeiro.

Tendo-se naturalizado português e sido nomeado Deputado da Junta de Comércio e, mais tarde, Inspetor das Fábricas do Reino, Jacome Ratton não conseguiu, no entanto, escapar “ileso”, por assim dizer, a uma certa desconfiança devido às Invasões Francesas, tendo estado preso (1810), sendo reabilitado muito mais tarde e falecendo em Paris em 1820. Estas *Recordações*, conforme os editores desta 3.<sup>a</sup> edição sublinham, foram redigidas em Londres, onde Ratton tinha um filho e perseguia alguns interesses económicos, juntamente com o dossier da sua defesa que enviou a D. João IV, o qual levou à sua reabilitação.

O que torna estas memórias interessantes são os pormenores, de certa forma cronísticos, que Jacome Ratton insere, nomeadamente nomes de pessoas, sítios da antiga Lisboa e acontecimentos, como, por exemplo, a interessante e extensa descrição que faz (tinha Ratton 19 anos) do Terramoto de 1755, nos fólios 30-33, e que transcrevemos aqui na totalidade, sem “partirmos”, por assim dizer, a análise da narrativa em parágrafos, por razões de fluidez do discurso e por cremos que é um exemplo que desperta o interesse,

não só pelos pormenores retidos na memória, como pela maneira de os descrever e pelo valor histórico:

[Fólio 30] *Epoca, e successos respectivos ao Terramoto de 1755*

Entre os acontecimentos extraordinarios da minha vida não devo omitir a meus filhos o que passei na occasião do memoravel terramoto de Lisboa, que teve lugar no 1.º de Novembro de 1755, pelas nove e meia da manhã: e como fosse dia de Todos os Santos, tinha eu hido á Missa á Igreja do Carmo, cujo tecto era de abobeda de pedra, e derrubado matou muito povo que ali se achava, de cujo perigo escapei por ter hido mais cedo, e me achar na dita hora nas agoas furtadas das minhas casas, mostrando a hum comprador huma partida de papel, que nos tinha vindo avariado, e ali se tinha posto a enxugar. Ao sentir o primeiro abalo me occurreraõ muitas reflexoens tendentes a salvar a minha vida, e não ficar sepultado debaixo das ruinas da propria casa ou das visinhas, se descendo as escadas fugisse para a rua; mas tomei o partido de subir ao telhado, nas vistas de que abtendo a casa eu ficasse sempre superior ás ruinas. Ja quando eu tomei este expediente era tanta a

[Fólio 31] poeira, que, á maneira do mais denso nevoeiro, impedia a vista, a duas braças de distância; só passados alguns minutos, que a dita poeira se foi dissipando, he que eu pude ver o interior das casas visinhas, por terem cahido as paredes fronteiras, até aos primeiros andares, ficando os telhados apenas sustidos pelas paredes divisorias. Seus habitantes, alguns ainda em camisa, correndo expavoridos de huma a outra parte imprecavaõ os auxilios do Ceo, e dos homens em seu socorro. Á vista desta horrivel scena, me resolvi descer as escadas, e fugir para a rua, a fim de buscar alguma parte onde me julgasse mais seguro. Ao descer as escadas encontrei meus Pais, que afflictos me buscavaõ nas ruinas de hum grande panno da chaminé que tinha cahido, e debaixo do qual me julgavaõ sepultado. Foi inexplicavel o nosso contentamento quando nos encontramos; mas eu sem perder tempo lhes pedi que me acompanhassem para o largo mais proximo, que era ao fundo da rua do Alecrim; e encontrando de passagem D. Maria Castre, nossa visinha, pouco mais ou menos da minha idade, que tambem fugia, a tomei pelo braço, e seguimos a rua dos Remulares por cima de entulhos, e muitos corpos mortos, até a beira-mar, aonde nos julgavamos seguros. Mas pouco depois de ali ter-mos chegado, assim como muita gente, se gritou que o mar vinha sahindo furiosamente dos seus limites: facto que presenciámos, e que redobrou o nosso pavor, obrigando-nos a retroceder pelo mesmo caminho, e a procurar, pela rua de S. Roque, o alto da Cotovia, então obras do Conde da Tarouca, depois Patriarchal, e hoje Erario novo, aonde tambem vieraõ ter, por diversos caminhos, meus Pais, e os parentes da dita Senhora, todos na maior inquietação por não saberem

[Fólio 32] huns dos outros, como aconteceu a imenso povo, que procurou aquele sitio descampado, entaõ terras de paõ, desde o alto de S. Bento até a travessa de Pombal e Cardaes de Jesus, havendo apenas algumas casas na rua que vai desde o pateo do Tijolo, ou obras do Conde de Soure, até a fabrica de seda, que ja existia, assim como tambem a casa de D. Rodrigo, actualmente Imprensa Regia, e o Convento dos Jesuitas, hoje Collegio dos Nobres. O descampado daquelle alto dava lugar a descobrir-se a cidade por todos os lados, a qual, logo que foi noite, apresentou á vista o mais horrivel espectacuulo de chamas que a devoravaõ cujo claraõ allumeava, como se fosse dia, não só a mesa cidade, mas todos os seus contornos, não se ouvindo senaõ chôros, lamentaçãoens, e chôros entoando o Bemdito, Ladainhas e Miserere. Por fortuna o ceo

se conservava claro e sereno, e o terreno enxuto; por não ter até então havido chuvas, nem as haver por oito dias mais, o que deo occasião a fazer cada hum os arranjos, que lhe permittiaõ as circumstancias.

Na madrugada do dia seguinte me convidou meu Pai para o acompanhar ás nossas casas, e ver se dellas podiamos salvar alguma cousa, principalmente o precioso, livros, e papeis de maior importancia. Não foi sem bastante trabalho, que nos sahimos bem desta empresa; por quanto descendo pela rua de S. Bento, ainda com poucas casas, atravessamos do poço dos Negros para o poço novo, tomamos a calçada do Combro, a rua do Loreto, para descermos ao fundo da rua do Alecrim, de cujo lugar avistamos ja em chamas a propriedade pegada com a nossa casa, restando-nos apenas tempo para tirar os artigos acima ditos, que mettemos em

[Fólio 33] hum bahu, que meu Pai por huma banda, o eu por outra trouxemos, por entre chamas em que ardiaõ as ruas do Alecrim, S. Roque, e S. Pedro d' Alcantará, até o alto da Cotovia, aonde minha Mãi nos esperava. Dali nos partimos com o bahu em huma besta de carga, que por fortuna appareceo, e nos dirigimos a huma quinta de pessoa de nossa amizade, sita na estrada do Lumira, adiante do Campo grande, aonde fomos bem recebidos, e alojados no jardim, debaixo de huma barraca feita de lençoens, e alastrada de colchoens, sobre as quaes dormiaõ promiscuamente, e sem se despir, tanto a gente de casa, como a de fora; porque ninguem se animava a dormir debaixo de telha. Os hospedes eraõ muitos, e o pouco, comer porque todos tinhaõ receio de se demorar na cozinha, que havia pago em commum, era mal feito; e houve tanta escacez de paõ, que meu Pai, e eu fomos em huma besta de ceiraõ buscar huma carga a linhá pastora nas visinhanças de Barcarena. Naquella quinta nos demoramos somente os dias necessarios, para nos refazer do vestuario indispensavel, principalmente roupa branca; visto que não foi possivel a cada hum salvar, mais do que aquella que tinha no corpo (Ratton, 1992, § 13, fls. 30-33).

Neste excerto das *Recordações* de Jacome Ratton (1992), deparamo-nos com memórias que descrevem circunstâncias, em que o narrador-memorialista participa diretamente nos eventos, mas recolhe-se discreta e pessoalmente, ou seja: o seu papel é de mero observador, sendo o objetivo documentar de forma precisa — como se estivesse a fazer uma crónica sob a perspectiva de uma câmara que olha e capta os movimentos das figuras – os acontecimentos e as circunstâncias de um evento histórico para a posteridade, fornecendo, deste modo, um quadro histórico de Portugal, num determinado momento da segunda metade do século XVIII e nomeando ainda lugares agora desaparecidos. Estas memórias não se destinam à expressão de sentimentos e problemas interiores e de identidade ou de evolução do *Eu* autobiográfico, assumindo, antes, prioritariamente, um aspeto documental, focado na exterioridade.

Neste excerto de Ratton, não se observam expressões de emoções pessoais para descrever a violência psicológica causada pelo evento sísmico, nem mesmo referências emocionais implícitas, como as que Susan Broomhall (2013) referiu no seu artigo sobre a

narração das experiências e das emoções causadas pela guerra das religiões francesa do século XVI. No seu artigo, Broomhall analisou a articulação emocional da violência expressa em memórias, uma *emotional articulation of violence* (Broomhall, 2013: 255), sobre estes eventos que iriam culminar no massacre da tragicamente famosa «Noite de São Bartolomeu» a 24 de agosto de 1572. Broomhall refere que nas memórias destes eventos que consultou, tanto da parte de Católicos como de Calvinistas (Huguenotes), não foi utilizado explicitamente um vocabulário emocional, documentando os memorialistas especialmente as experiências de violência que foram para eles mais trágicas: uns fizeram-no através da visualização, através da audição (gritos, discursos ouvidos), outros, focaram-se na dessacralização de objetos e de espaços sagrados; porém, ambas as Partes fizeram-no considerando o evento como uma prova de fé (*id.*: 266-267).

Ora, no excerto que escolhemos das *Recordações* de Ratton, referente ao Terramoto de 1755, tomamos, assim, conhecimento do tempo factual, dos espaços, do percurso e do tempo psicológico inerente ao evento: ficamos a saber a hora precisa, o local do Terramoto e a fuga do memorialista e da família para escaparem aos escombros; é-nos descrito o seu percurso desde a Igreja do Carmo até à quinta de uma pessoa amiga, perto de Campo Grande, onde Ratton e a família receberam guarida; são-nos narrados os acontecimentos do dia seguinte que ocorrem ligados à identificação precisa das ruas que ardiam: de acordo com a narrativa de Ratton, havia fogos da Rua do Alecrim, S. Roque, e S. Pedro de Alcântara, até ao alto da Cotovia. São-nos descritas ainda as circunstâncias em que os sobreviventes do Terramoto se encontravam, os quais tinham pouco mais do que a roupa no corpo, além de a escassez de pão e de comida aliar-se ao sentimento de desespero e do medo de possíveis sismos secundários, sentimentos esses que Ratton refere sobre os outros, não os atribuindo a si próprio. É pela “voz” de Ratton que são plasmadas as impressões dos demais.

Podemos verificar que o evento teve um grande impacto na memória de Ratton cuja narração revela aqui um tempo condensado, mostra os espaços de forma muito nítida, ao ponto de o memorialista se lembrar de descrever o jardim, onde os alojados ficaram, e onde as pessoas dormiam debaixo de uma barraca improvisada com colchões e lençóis. Os dias seguintes são abordados vagamente, frisando o aspeto da necessidade de arranjar

mudas de vestuário. Parece-nos que o foco destas recordações se encontra mormente na narração de factos “práticos” e económicos (perda de bens) e não propriamente anímicos do evento, o que confere um determinado tom objetivo a este excerto memorialístico.

O segundo exemplo que queremos referir de forma mais mais alargada são as *Memórias do Cárcere* de Camilo Castelo Branco (1862, Vol I, 1864, Vol. II). A INCM tem também como base a segunda edição da obra revista pelo autor (1864). Regemo-nos pela versão original de 1862 e 1864, na ortografia original, sendo as citações também retiradas destas versões. Nas *Memórias do Cárcere*, o narrador-memorialista faz um “discurso preliminar” antes de começar efetivamente as memórias. Este “discurso preliminar” que irá ocupar cerca de 50 páginas, é dedicado a situar certas recordações (como se o narrador estivesse a empreender já aqui uma despedida da liberdade) e à descrição do início dos acontecimentos, de companheiros de viagem e/ou de antigos conhecimentos, não dando, no entanto, a conhecer ao leitor as causas da sua eventual detenção:

Acudo eu logo, por minha modestia e bom juizo, allegando que *discurso preliminar*, n’este caso, quer dizer que o author, antes de folhear os seus apontamentos do carcere, ha de entreter-se algum pouco espaço com recordações, nem mais saudosas, nem gratas, que as dos ferros, mas benquistas do espirito e da gratidão, que as reservou para esta hora (Castelo Branco, 1862, V [it. do autor]).

O discurso preliminar funciona como um prólogo. As recordações e o início dos acontecimentos que ocorrem são situados no tempo e no espaço, acontecimentos esses que, ao contrário do que previa a amena natureza, naquele fim de tarde, se anunciam fatidicamente através de uma carta, sendo ainda representado, de forma metafórica, o local da pressuposta detenção, a Cadeia da Relação do Porto («antes que os aguazis me levassem a sitio onde os perfumes das arvores em flôr da Praça de D. Pedro deviam chegar muito degenerados»):

Em uma risonha tarde de maio de 1860 chilreavam as aves o seu hymno crepuscular e de despedida ao formoso sol daquele dia. Os corêtos dos alados cantores eram as amoreiras e acacias floridas da Praça de D. Pedro, as quais vaporavam de suas urnas de branco e rosa aromas suavissimos. Por entre o arvoredado se andavam passeando e deliciando os amantes da natureza [...].  
E estava eu contemplativo e devaneando n’isto, quando a carta de um amigo me avisou de uma sentença que me privava de contemplar as acacias, e aspirar os aromas, e escutar arrobado os hymnos das aves. Ao aviso accrescia o conselho da imediata

sahida do Porto, antes que os aguazis me levassem a sitio onde os perfumes das arvores em flôr da Praça de D. Pedro deviam chegar muito degenerados (Castelo Branco, 1862, V-VI).

Neste discurso preliminar, é também dado espaço à descrição da viagem/do percurso, dos passageiros que viajavam com o narrador-memorialista na diligência, à história de certas figuras, como, por exemplo, a história do cavalheiro idoso «que residia no Porto, onde esmolava para si e sua velha consorte a parca subsistencia» (Castelo Branco, 1862, XII), incluindo breves recordações da infância, a qual – ao contrário da infância de Teixeira de Pascoaes – nos é descrita amargamente como tendo sido um trajeto de infortúnios, sobretudo depois de o narrador ter ficado órfão de pai aos nove anos de idade, como ficou expresso neste excerto:

Despedi-me do fidalgo pobre, na estalagem da Regoa, e cavalguei em direcção a Villa Real, patria de meu pai, e a minha primeira paragem depois que a orphandade, aos nove annos, com a sua escolta de infortunios começou a andar comigo de inferno em inferno. Na primeira aldeia intermédia á Regoa e Villa Real, olhei d'um alto para a cúpula azulada do ceo, que poderia ser o do Porto. Estava no occidente o sol, e cintado de escarlata o horisonte. Parei, contemplei, e ouvi o zumbido dos insectos, que brincavam na folhagem dos vinhêdos. Levei a vista do coração aos sitios onde corrêra a minha infancia, não ditosa, mas despreocupada do seu mau destino. Cuidava eu que o anjo da minha infantil poesia me chamaria lá. Avoquei todas as reminiscencias gratas: eram poucas; mas essas mesmas se esquivaram (*id.*: XIII).

Como podemos ver, a infância é aqui descrita como tendo sido, a partir da idade de nove anos, um período desditoso contínuo; a visão da natureza conduz o memorialista à infância, cujas circunstâncias menos desditosas e experiências infantis pessoais ele, no entanto, não conseguiu esquecer (e que ele não especifica), mas que se depreendem deste breve excerto, o qual constitui como que uma “ponte” para o infortúnio que haveria de ocorrer, mais tarde, com a detenção do memorialista.

A narração das memórias do período da permanência na cadeia começa efetivamente depois das cinquenta páginas de discurso preliminar, no Volume I, a partir da primeira página. Até lá, a narração é, como já referimos, uma espécie de prólogo sobre recordações passadas. Contudo, nestas recordações, não está contido o passado recente, ou seja, não há alusão às circunstâncias que conduziram ao mandado de detenção e à prisão.

Quando efetua verdadeiramente a narração das memórias, o narrador-memorialista irá entrar várias vezes diretamente em contacto com o leitor; esta exortação ou este apelo ao leitor parecem desempenhar a função de um *exordium*, como se o narrador pretendesse captar, neste caso, não só a atenção do recipiente, mas também torná-lo mais recetivo à sua “causa”<sup>27</sup>, às circunstâncias e à sua experiência futura no *cárcere*, como que querendo, assim, despertar a simpatia mediante as circunstâncias, solidarizar-se com o desabamento das ilusões do narrador sobre um mundo que se lhe é mostrado “sem máscara”: mundo esse que pode entrever-se através da narração (por vezes amarga) de certas amizades, de histórias e de episódios e através da vida de diversas personagens, elas também “condenadas”, ao longo dos dois volumes das memórias, como refere neste excerto:

Já dei a enfadosa descrição da minha moradia no carcere. Cuidaria o meu leitor que eu desenrolava aqui os canhenhos lá escriptos sob a pressão excruciante das abobadas, e com as garras da morte cravejadas no peito. Não, senhor. Lá vi de perto a morte, e sentei-me muitas vezes no leito para a receber com boa sombra e compostura. Tão graciosa me lá parecia ella, como ha de parecer, se me visitar sobre colchões de pennas com pavilhões de setim e ouro, e uma chusma de lisonjeiros e escravos abjectos a contemplarem-me os paroxismos. As angustias, que lá não senti, é contra a minha índole imaginai-as cá de fóra. Se más horas me quebraram o animo, hallucinando-me ao ponto de chamar em meu favor o patrocínio de presumidos amigos, essas mesmas horas agradeço á divina providencia, que me mostrou o mundo sem mascara (*id.* [cap. II]: 15).

Nas *Memórias do Cárcere*, Camilo Castelo Branco dá bastante espaço à narração de várias histórias dos companheiros de cadeia, revestindo-se algumas de propósitos de certo modo “moralizantes”. Em algumas histórias ou episódios, o narrador-memorialista revela muito diretamente o que pensa, tecendo considerações que abrangem, até, questões mais íntimas, como é o caso do episódio e história do tenente jacobino Salazar e a sua história de amor com a jovem Rosa. Relativamente ainda a esta história da paixão de Salazar por Rosa, Camilo utiliza as memórias para tecer considerações pessoais, fazendo, por exemplo, um longo excursão sobre o beijo (e comparando o apaixonado tenente Salazar a uma cobra-

---

<sup>27</sup> A função de *exordium* era típica da epistemologia medieval, tal como o Pe. Aires Nascimento (Aires Nascimento, 2001, Notas de tradução, (2): 153) e a estudiosa medieval Carol Dana Lanham (Lanham, 1975: 92) referem.

-cascavel e os beijos do cavalheiro a «golfos de peçonha») e não descurando de trazer, para a sua argumentação, exemplos bíblicos, a opinião de um santo, fazendo um percurso ao longo dos tempos da Igreja e dirigindo-se diretamente ao leitor — «aí tem o leitor...» (Castelo Branco, 1862: 84):

Sou tão avêso, e tamanho asco tenho a beijos, como aquelle frade da mesa censoria, que mandava rascar beijo, e escrever osculo. Os theologos casuístas, e nomeadamente S. Affonso Maria de Ligorio. Conjuram unanimes contra o beijo, inscrevendo-o no catalogo das deshonestidades. Não digo tanto. Entendo que beijo póde ser acto innocente, mas não póde ser nunca limpo e aceado. É um contacto de extrema materialidade, com toda a sua grosseria corpórea (*id.*: [cap. VII]: 83-84).

Se na primeira parte do discurso, Camilo Castelo Branco tece as suas considerações pessoais sobre a “materialidade” do beijo, ligando-o a questões de higiene, na parte seguinte que passamos a transcrever, o narrador faz, por assim dizer, a história diacrónica do beijo desde os tempos bíblicos:

Não sei quando se deram os primeiros beijos no mundo. Aquelles de que falia a Bíblia significavam quasi sempre desenvoltura. Nos amores de Sara, de Rachel, de Ruth e d'outras creaturas santificadas não se mencionam beijos. Os irmãos de Joseph, quando o venderam aos medianitas, beijaram-o Judas Eseariotel, quando malsinou — Jesus, beijou-o. Não tenho dos livros primordiales mais agradaveis reminiscencias de beijos. Nos poetas gregos e latinos sei eu que elles symbolisavam muita podridão moral, de Lais, de Lesbias, Frineas, de Mareias e de Claudias. Um dos poetas coevos d'ellas disse que os proprios deuses de marmore se anojayam de taes labios (*ibid.*).

A reforma christan caminhou e irá indo sempre ladeada do paganismo. Permanecem os beijos: a impureza de muitos não tem inveja á de Roma. E como os idolos se baquearam, ha imagens de santos para os mesmos labios, que authomaticamente se regelam, no pau, dos brazumes da carnalidade. Magdalena beijou os pés de Christo; mas primeiro lh'os lavou de lagrimas. Tambem Martha lh'os beijou, mas primeiro lh'os perfumou com o incenso, em que vaporava o melhor de seus haveres. O beijo, após as lagrimas e o incenso, eram um pacto da alma constricta com o seu regenerador. Magdalena, depois d'aquelle oscule, penitenciou-se quarenta annos nas brenhas do deserto (*id.*: 84).

Para Camilo, portanto, a omissão do beijo, não mencionado até nas histórias de amor na Bíblia (com exceção dos beijos castos de Maria Madalena e de Marta e sendo a sua alusão feita apenas ao beijo de Judas Escariote e na poesia grega e latina), constitui prova de que o beijo simbolizava «muita podridão moral» que se teria mantido até na reforma cristã e no aspeto carnal revelado ainda nas figuras dos santos. Na última parte

desta história, a jovem Rosa aparece, então, como o bastião da pureza, o pilar moral resistente à carnalidade, em comparação com a “cobra-cascavel” do tenente, cujo espírito imundo contrasta com a pureza da amada, como podemos verificar no respetivo excerto:

Mas estes beijos de sôffrega ancia, sabidos como dizem em faiscas do coração, affiguram-se-me golfos de peçonha que arreversa a cobra-cascavel... Chegamos ao segredo da comparação. Ahi tem o leitor como limitas bellezas se escondem e despercebem nos escriptos de quem se não dá á canceira de ser scholiastes de si proprio.

Bem hajas tu, Rozinha, que retrahiste o rosto mimoso e virgem de beijos, ao arremêso d'aquelles labios do tenente, que outro romancista havia de chamar avelludados, e eu chamo sujos das impurezas do tabico, e d'outras cujo monopolizador encartado é o espirito immundo, o demonio, Deus me perdôe! (*ibid.*).

As *Memórias* demonstram igualmente a veia observadora e sarcástica de Camilo e os seus respetivos comentários ilustram a ironia e o sarcasmo crítico presentes em diversos episódios. Isto acontece no episódio narrado sobre José Pereira, o qual se declarava inocente do crime de furto de dezoito pipas de vinagre e tentava demonstrar a sua inocência “cientificamente”, ao referir que o vinagre das dezoito pipas ter-se-ia evaporado devido ao calor atmosférico que ocorrera especialmente nos dois últimos verões, como surge explanado no excerto em questão:

O criado, que me servia de ferros dentro, estava alli porque a Companhia dos Vinhos lhe imputava o roubo de dezoito pipas de vinagre. Era uma calumnia, que o pobre Pereira me explicou scientificamente. O vinagre evapora-se das pipas, uns annos mais que outros, consoante o calor atmospherico. Acontecêra virem dois estios muito calmosos; e o armazem do vinagre, n'esses dois annos, evaporou dezoito pipas em gaz. Não ha nada mais claro. Se o defensor de José Pereira abre um compendio de chimica experimental aos jurados, convencel-os-ia da innocencia do seu cliente (*id.*: [cap. XI]: 134-135).

A explicação dada pelo injustiçado detido que atribui a culpa a questões atmosféricas serve para Camilo fazer uma comparação irónica com a sua experiência pessoal em questões de furtos que, não pertencendo os furtos sofridos ao elemento líquido, visto tratar-se de camisas suas que desapareciam, estes seriam provavelmente menos suscetíveis de se “evaporar”:

Eu tive sempre o meu criado em conceito de acrisolada fidelidade. Quando me faltavam as camizas, entendi que se evaporavam sempre como o vinagre. A calumnia

procede muitas vezes da ignorancia. Outra pessoa, menos lida nas propriedades gazosas dos corpos, havia de pensar que as suas camizas eram menos accessiveis que o vinagre á influencia atmospherica (*ibid.*).

Estes episódios – alguns de cariz moralizante, como a história do tenente e da jovem Rosa, outros de cariz irónico e que refletem uma determinada condição humana – encontram-se imbricados nas memórias da vida na prisão. O quotidiano na prisão é descrito, de modo geral, do ponto de vista do detido que descreve o arrastar do tempo como uma «infernall eternidade» (*id.* [cap. XII]: 139), o qual pode verificar ainda que nada é duradouro e que até a amizade se torna num sentimento que se desgasta facilmente e de ânimo leve, principalmente quando o elo de amizade liga os supostos amigos a pessoas que se encontram detidas. Essa sensação real de sólida imobilidade que se reflete nas «arcadas de granito» (*ibid.*), contrasta com a fragilidade das relações humanas, como podemos verificar nos dois excertos que, em seguida, transcrevemos como exemplos:

Os dons que mais carece e captivam um homem prêzo, são o aligeirarem-lhe as horas. As horas da cadeia arrastam-se, como se alli fosse a estancia de tranzição para infernal eternidade, onde não ha mostrador de tempo. A noite nasce lá, e desdobra-se dentro em sombras torvas, quando o sol enrubesce ainda as longes montanhas. Ao intardecer, as arcadas de granito parece que descem a esmasar a cabeça do prêzo; e as paredes, a gotear um regêlo pegajoso, crereis sentil-as bater-vos contra o peito. As noites de inverno começam lá ás tres horas; e os corredores são allumiados ás seis por uma luz unica de funeral lampadario, que espirra e bruxuleia (*id.* [cap. XII]: 139).

Se, no primeiro excerto, Camilo descreve o arrastar das horas na prisão, as quais se tornam mais penosas quanto mais se aproxima a noite, não só devido à situação psicológica e física de detido mas também devido ao aspeto exterior desolador que apresentam as paredes «a gotear um regêlo pegajoso» e que o precoce anoitecer no inverno acentua, na segunda parte do excerto, que transcrevemos abaixo, o narrador-memorialista tece considerações sobre a amizade, a qual não vale muito (ou deixa de valer) a partir do momento em que o indivíduo se encontra detido, e em que o «narcizar-se», a presença em soirés e o aparecer em sociedade constituem as prioridades dessas pessoas que antes eram tidas como amigos:

Em trezentas e oitenta e tres d'essas noites, se bem me lembro, duas vezes tive amigos no meu quarto. Os mais d'elles eram pessoas de boa roda, que tinham suas visitas a cumprir, seus theatros, suas *toilettes* aquellas horas, horas devotadas aos deveres

sacratissimos de deletriarem os cabellos, ou narcizarem-se ao espelho á conta dos collarinhos. Outros, menos curiosos das praxes aparaltadas, temiam-se de entrar alli áquella hora, attendendo a que a cadeia era um covil de ladrões (*id.*: 140 [it. do autor]).

No Volume II (1864), Camilo continua com as histórias e os diversos episódios sobre alguns detidos, funcionando as *Memórias* como uma espécie de arquivo, por onde desfilam toda a espécie de figuras: desamparados pela família por motivos amorosos, homicidas, burricidas, parricidas, amantes de cónegos, mulheres enlouquecidas, cleptomaníacas, entre outras, sendo narradas as circunstâncias de vida e as condições sociais que levaram os detidos até à prisão. Neste segundo volume, mais concretamente no capítulo XXVI, uma das histórias do universo das *Memórias* que Camilo Castelo Branco conta é a história da conhecida figura do séc. XIX, o salteador José do Telhado, este último já descendente de salteadores, servindo-se Camilo desta figura oitocentista, sua companheira de prisão, para criticar a “pequenez” de Portugal (que nem sequer salteadores de renome e de génio produzia) e mostrar o aspeto mais humano de José do Telhado, narrando a sua história:

Este nosso Portugal é um paiz em que nem póde ser-se salteador de fama, de estrondo, de feroz sublimidade! Tudo aqui é pequeno: nem os ladrões chegam á craveira dos ladrões dos outros paizes! [...] A Calabria é um desprezado retalho do mundo; mas tem dado salteadores de renome. Toda aquella Italia, tão rica, tão fértil de pintores, scultores, maestros, cantores, bailarinas, até em produzir quadrilhas de ladrões a bafejou o seu bom genio! (Castelo Branco, 1864 [cap. XXVI]: 82).

Camilo serve-se, assim, de José do Telhado para dissertar sobre as exiguidades de Portugal contrapondo o país à Itália que, para além de um grande papel exercido na cultura e na arte, produzira geniais quadrilhas de ladrões. Camilo Castelo Branco refere a versão e as causas de José do Telhado ter enveredado pelo mundo do crime, pretendendo avaliar aquela «phase de sua alma», mas não chegando a nenhuma conclusão, a não ser as declarações do salteador condenado que afirmava ser perseguido pelos credores e enveredado pelo crime por falta de outras oportunidades:

Mal pude estudar o espirito de José Teixeira na penosa passagem de vida honrada para a malta de seu irmão. Averigui artificiosamente aquella phase de sua alma; mas elle teimava n'esta resposta: — Eu via-me quasi pobre, e perseguido pelos credores e pelas authorities. Pedi ás pessoas importantes, que me sacrificaram, o patrocínio necessario para arranjar uma qualquer occupação fóra da minha terra; mas ninguem

me attendeu. Contentar-me-ia com um Jogar de guarda do contracto; e, se m'o dessem, teria feito muitos serviços, e seria ainda hoje um homem util e honrado, e teria educado os meus pobres meninos (*id.*: 90).

Note-se que todo o capítulo XXVI aborda a história da vida de José do Telhado, descrevendo os assaltos que este fez, conforme o exposto no libelo de acusação, enquanto, no capítulo XXX, Camilo Castelo Branco descreve a sua própria atividade literária e os vários trabalhos de tradução efetuados na cadeia, que lhe teriam trazido um maior consolo e entretido o espírito, como se pode confirmar na seguinte citação:

Já n'outro relanço disse que os meus primeiros trabalhos na cadêa foram a traducção do Ensaio sobre a arte de ser feliz, de José Droz, e artigos de politica, politica innocentissima, politica de estylo para o Nacional. Ao terceiro mez de prisão senti-me revigorizado para o trabalho, e com bastante socego para prender o espírito ás transformações da phantasia. Ensaiei-me, como quem começa, pelas leituras aturadas de livros portuguezes. Quando a alma fugia das ideias alheias para se infernar nas suas, lá ia a paciente razão arrancar-a, e de lá a vinha chaipando com a luz da esperança que parece alimentar-se do mesmo oleo santo, que flammeja e arde na lampada da religião (*id.* [cap. XXX]: 124).

Embora utilize as *Memórias* sobretudo para falar dos outros e dar-lhes voz, descrevendo também as circunstâncias em que se encontravam e, de certa forma, tentando compreendê-las (e transportando para as *Memórias*, o elemento terenciano de *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*) Camilo faz, por vezes, referência a outras obras da literatura, por exemplo, quando compara o homicida e ciumento Sousa, a um “Othello malogrado” (Castelo Branco, 1864: 26) e também a obras suas publicadas, como é o caso do *Amor de Perdição* (Castelo Branco, 1862: 64, 1864: 130-131) e tece ainda considerações sobre questões sociais e sobre a moral da sociedade, não se esquecendo de fazer uma grande crítica à Igreja e ao tratamento desumano desta para com as chamadas “pecadoras”, como é o caso de uma das últimas histórias contadas pelo autor.

Nesta última história, o escritor narra a história de Delfina, uma órfã de dezanove anos, pobre, melancólica e dependente da prima portuguesa ciumenta, Adelaide, e do marido espanhol, o cônsul mulherengo e volátil, D. Francisco de la Cueva, que, a pouco e pouco, foi «declinando da vehemencia da paixão para a frieza do raciocínio» (Castelo Branco, 1864: 184). Como se poderá confirmar, estes eventos servem ao narrador para se pronunciar acerrimamente sobre assuntos sentimentais, mostrar as consequências da

moral dúbia e da hipocrisia e expor o culto das aparências na sociedade portuguesa, em que “parecer” significava mais que do que “ser”, posição que vem visivelmente expressa neste excerto que abaixo transcrevemos e que descreve a atitude de certas “personalidades” que queriam proibir Delfina, que estava à morte, de ver, pela última vez, o filho menor, fruto da sedução da parte de D. Francisco de la Cueva.

Entre estes apóstolos da moralidade, pessoas “consentaneas em votar á morte a infeliz”, encontrava-se uma mulher que deixara morrer a própria mãe na penúria, uma adúltera, uma viúva que defraudara o património das próprias filhas, uma criada doméstica que ajudara a destruir psicologicamente a patroa, uma religiosa franciscana hipócrita e moralmente devassa e uma mulher brasileira burlona e ladra – era este o “tribunal coletivo” da moralidade:

Destas vinte pessoas, consentaneas em votar á morte a infeliz, uma era uma senhora que deixára morrer de indigencia sua mãe, porque seu marido não queria para sogra, uma mulher que illegitimamente se prestara a dar á luz uma menina que ficou herdeira de seu pae, e se nobilitara matrimonialmente pela herança.

A outra era uma adúltera, que levou a mal que seu marido se mostrasse compadecido de Delfina.

A outra era uma viuva que defraudava o patrimonio das filhas, esbanjando-o em brindes que faziam supportavel, mas dobradamente ridícula, a decrepitude do seu vicio.

A outra era uma antiga criada de servir, que ajudara a matar de degostos a ama, e casara com o amo, illeso da diffamação pública.

A outra era uma religiosa franciscana, que pedira licença para tomar ares, e medrava admiravelmente no ar pestífero das lagoas pontinas da devassidão.

A outra era uma brasileira, chegada recentemente, de Pernambuco a titulo de buscar saude em clima temperado; mas a verdadeira causa da sua excursão á Europa era estar culpada de enorme roubo de joias feito ao commerciante que falecera quando ella lhe administrava a casa e educava as filhas menores (*id.* [cap. XXXI]: 202-203).

Também o papel desumano de certos representantes eclesiásticos (mais concretamente as atitudes violentas de certas freiras, da parte da Igreja e das suas instituições) é abordado por Camilo, que transmite, deste modo, ao longo das *Memórias*, e mais uma vez aqui, como se pode ver, uma opinião pessoal que irá, mais tarde, desenvolver no romance *A Filha do Arceidiago*, mas que já é aqui anunciada:

As meninas sem pae, que a Santa Casa da Misericordia mandava lá recolher, aceitavam alegres o pão da caridade; mas as reclusas por violencia morriam alli abafadas, ou recuperavam o ar vital por lances de desesperação, dos quaes eu sei de um exemplo

que hei de contar brevemente, e já prometi contar na *Filha do Arcediago* (*id.* [cap. XXXI]: 185 [it. do autor]).

Entretanto, registre-se igualmente que, nesta história, surge a figura de Maria Pacheco, uma reclusa rebelde, que estava encarcerada no recolhimento de S. Lázaro, tal como Delfina, e que não se coibia de dizer o que pensava — ilustrando Camilo, a partir desta figura, as práticas da sociedade para se livrar de certas “desonras” (práticas essas que passavam pelo encarceramento das mulheres):

Convem saber quem era esta D. Maria Pacheco, que tão altiva e desabusada contendia com a regente. Diga-se de corrida. Era sobrinha d'um fidalgo portuense, e filha d'um rico abbade irmão d'aquelle fidalgo. Como se deixasse captivar dos galanteios d'um moço de baixo nascimento, a ponto de entender em matrimoniar-se, o tio, para resguardar o seu brasão d'alguma mascana, convidou arditosamente a sobrinha a dar um passeio de sege, e parou á porta do recolhimento, sob pretexto de cumprimentar a regente. A inexperta menina foi com o tio. Apenas se abriu a porta sentiu-se ella impellida de fora, e puxada para dentro tão á pressa, que não lhe deram tempo de pensar na resistencia (*id.* [cap. XXXI]: 192).

Mais: a ação da Igreja e todo o sistema de queixas e retaliações e castigos são também abordados<sup>28</sup>, tal como é o caso deste diálogo travado entre o médico, Dr. Alão que tinha vindo ver Delfina que estava a definhar e Maria Pacheco, sendo esta última ameaçada pelo médico:

As Escripturas Sagradas são uma grande mentira — redarguiu colerica a Pacheco — na bôca da regente, e na bôca dos medicos que por miseraveis migalhas tomam o partido do fraco contra o forte.

— Parece que quer insultar-me, senhora D. Maria?! — disse offendido o doutor.

— Tome lá como quizer o dito.

— Mas é que eu vou queixar-me.

— Queixe-se! E veja se consegue que eu seja expulsa d'esta casa.

— Expulsa não; mas n'esta casa ha castigos.

— Isso sei eu, e os algozes são certos sujeitos como o senhor, e como os membros da mesa chamada da *santa casa*, que se chama *santa* por isso que a inquisição tambem era *santa* quando assava o corpo na terra, e mandava assar a alma do peccador ao inferno! (*id.* [cap. XXXI]: 198-199 [it. do autor]).

---

<sup>28</sup> Encontramos narrativas autobiográficas mais pormenorizadas sobre este sistema de castigos e retaliações da parte da igreja mais pormenorizados no séc. XX, de que as *Memories of a Catholic Girlhood* da escritora Mary McCarthy são um exemplo (McCarthy, 2004 [1957]).

Pela voz de Maria Pacheco, assiste-se à crítica da moral dúbia e da hipocrisia disfarçada de bons costumes, à qual o ramo médico não é poupado nas suas relações e na convivência com o poder, sendo a Santa Casa da Misericórdia comparada à Inquisição, que seria abolida oficialmente em Portugal apenas em 31 de março de 1821.

Como se poder ver, as *Memórias do Cárcere* de Camilo Castelo Branco são um dos melhores exemplos do carácter multifacetado e híbrido deste género: nestas memórias, o memorialista, se bem que teça também várias considerações pessoais, “oculta-se”, porém, por detrás das figuras, dando-lhes voz, ao contar as suas histórias. As *Memórias*, além da descrição das circunstâncias e das figuras que povoam a cadeia, contêm ainda assentos de entrada na prisão, factos históricos (no penúltimo capítulo, Camilo refere a visita de D. Pedro V à cadeia e o seu horror perante as condições ali existentes), os costumes e a moral da sociedade, bem como os hábitos desta, em que, muito frequentemente, bastava um simples requerimento ou boas relações e poder para enviar uma pessoa para a prisão.

Quanto ao último exemplo que queremos referir, as *Memórias da Condessa de Mangualde. Incursões Monárquicas 1910-1920* (2002), convém dizer que elas cobrem o período das incisões monárquicas até à «última tentativa da restauração monárquica» e a participação e o destino do Conde de Mangualde nestas incisões. A narração é feita em forma de evocações cronológicas, situadas precisamente no tempo por meio da frase «Assim se passaram dois meses, Partiu no dia 25 de Fevereiro» (Botelho e Mello, 2002: 38) —, marcadas segundo o respetivo evento histórico: Primeira Incursão (*id.*: 41), Segunda Incursão (*id.*: 51), Revolução de 14 de maio (*id.*: 143, etc.), sendo estes episódios interligados com os acontecimentos pessoais, designados de Penitenciária (*id.*: 77), Últimos Anos (*id.*: 194).

As memórias da Condessa de Mangualde são comprovadas e fundamentadas por documentos pessoais (cartas pessoais — a primeira incluída logo depois da introdução narra como os Condes se conheceram), por documentos oficiais, como, por exemplo, a cópia da carta de saída do marido de Lisboa de 6 de junho de 1941 (*id.*: 40), por algumas fotografias — incluídas entre as páginas 52 e 53 — e por evocações (*id.*: 41 ss.).

A primeira carta escrita pelo Conde durante a Primeira Incursão contém, até, descrições precisas do dia a dia e do regime alimentar seguido naquelas circunstâncias:

«Noutro dia estive até às 2 da tarde com um bocadinho de pão de centeio e castanhas cruas» (*op. cit.*: 44); «[...] fui comer três ovos estrelados» (*id.* : 45).

As cartas deixavam adivinhar, segundo a memorialista, o perigo de cada momento, o sofrimento físico, as privações e, no fundo, a falta de confiança no resultado final da empresa, deixando a narradora perturbada com a «absoluta falta de preparação com que o Couceiro tinha tentado a entrada em Portugal» (*id.*: 47); porém, as cartas dão também conta das intrigas e dos atritos que surgiram durante a Segunda Incursão (*id.*: 52). Para além disso, estas memórias também nos mostram o colorido e os usos daquela época, os quais são transmitidos pelas cartas e pelas respetivas descrições aí contidas: «Nesta terra<sup>29</sup> ignora-se o correio e o telégrafo, tenho de mandar longíssimo deitar isto num correio» (*id.*: 49).

Note-se, entretanto, como é interessante a circunstância de a narradora utilizar para falar das suas memórias maiormente o verbo “conservar” — não “guardar” —, dando a entender que as recordações para ela continuariam intactas exatamente como ocorreram naqueles tempos, o que expressa uma espécie de congelação da memória. As recordações, segundo a narradora-memorialista, são ajudadas pelos documentos e pela memória que *conserva* (it. nosso), tal como vem expresso na página de abertura às memórias (itálico na edição), cujo local é Rinchôa, a 4 de julho de 1945:

Pede-me a minha filha, Maria Teresa, que escreva a história da acção que seu Pai tomou nos acontecimentos políticos do seu tempo. Vou procurar satisfazer o melhor que souber esse tão legítimo desejo, ajudando com os documentos que possuo a memória que conservo desses dias agitados da nossa vida. Foram dez anos de sofrimento; muita gente achará esse sofrimento foi inútil. Mas, quando (*sic.*) mais não fosse, serviu para pôr em relevo um dos caracteres mais nobres que tem existido, e então pergunto a mim mesma se, afinal, não valeu a pena tê-los vivido (Botelho e Mello, 2002: 35).

E ainda mais adiante refere «Assim começou aquela vida original e simples, da qual conservo gratas recordações» (*id.*: 60), fazendo, deste modo, como que um balanço positivo das suas recordações.

---

<sup>29</sup> Parada de Ventosa.

Com efeito, as memórias deixam também vislumbrar, por vezes, o que irá acontecer no futuro. A narradora desempenha um papel onisciente, através de prolepses, como, por exemplo, na referência à abalada da Parada de Ventosa para Vigo: «Deixava aquele refúgio de paz, que ia trocar pelo inferno de cuidados e sobressaltos de uma nova aventura. Partimos nos últimos dias de Maio» (*id.*: 64); e afirmava ainda «Eu estava descansada, mas não sabia os trabalhos que ainda me esperavam» (*id.*: 70). As evocações, as quais põem não só em destaque a ação política do marido (o Conde de Mangualde) mas também os eventos e o carácter do Conde, constituem o objetivo destas memórias (preservar a memória de uma pessoa ou da família para a posteridade) e encontram-se, por vezes, ligados às escassas descrições do próprio estado de espírito da narradora que afirma: «A minha vida era monótona e triste, tendo como única ocupação cuidar dos meus filhos e como distração a correspondência com o Fernando» (*id.*: 76).

A este propósito, não podemos deixar de considerar o episódio ocorrido na Penitenciária. É neste episódio que a narradora, num dos seus escassos momentos muito pessoais, conta o seu dilema interior, «uma luta que dava cabo dela»; isso acontecia sobretudo quando tinha de conciliar os desejos da Mãe/do Pai com as expectativas do marido – como aconteceu no caso de a mãe se opor à sua ida a Salamanca. (*id.*: 79) –, juntamente com os seus próprios receios e as incertezas, expressos na carta que escreve ao Conde a 29 de setembro de 1913, excerto esse que assume uma espécie de desabafo:

O que não é nada agradável é esta incerteza sobre a tua vida, que transforma todos os nossos planos e aumenta o meu cuidado em ti. [...] Quantos sacrifícios teremos ainda que fazer? Peço-te encarecidamente, por mim e pelos nossos filhos, que te não tornes a arriscar (*id.*: 82).

Como se vê, aqui nos encontramos perante memórias em que, mais uma vez, a narradora e memorialista as evoca e transmite em nome de um outro, para destacar uma determinada figura, e que incluem, além de descrições minuciosas de lugares (por exemplo, na página 72, encontra-se a descrição pessoal minuciosa do quarto da prisão, em que o marido estava aguardando o despacho de pronúncia), cartas pessoais, fotos e reportagens (as páginas 93-94 incluem um excerto da reportagem do jornal *O Século*, com a descrição do quarto de prisão do Conde); note-se como, nas páginas 99-100,

encontramos uma panorâmica das condições dos estabelecimentos prisionais da época e dos usos: as pessoas de família ou/e os beneméritos eram os que proporcionavam a alimentação dos detidos e tratavam também da roupa.

Em suma, estas memórias oferecem, também elas, um colorido e determinadas circunstâncias históricas da época, vistas por uma participante, por assim dizer, de certo modo “indireta” nos eventos históricos, mas que descreve a sua experiência pessoal, a colaboração direta de um familiar chegado (o marido, Conde de Mangualde) nas incursões, assim como as circunstâncias e consequências pessoais e familiares que advieram dessa participação, incluindo a descrição das condições da época. Ao contrário das *Memórias do Cárcere*, de Camilo Castelo Branco, estas memórias não incluem propriamente histórias de figuras, elementos moralizantes ou opiniões muito pessoais, esforçando-se aquela narradora e memorialista por dar um relato mais ou menos objetivo dos acontecimentos que a atingiram a ela e à sua família e que haveria de marcá-los pessoalmente.

### 1.3. MEMÓRIA – CONSCIÊNCIA

Depois de uma breve incursão pelas formas diversificadas da memória através de alguns exemplos da literatura, regressamos agora aos conceitos mais “atualizados” da memória. Como já foi referido, o conceito de memória (Tulving: 2000: 36 ss.) era um conceito muito lato, o qual incluía diversas conceções, sendo a memória definida como:

1. Capacidade neurocognitiva para codificar, guardar e recuperar informações, sendo esta distinta da percepção e do pensamento (*neurocognitive capability*);
2. Local de armazenamento, ou seja, a capacidade de codificação, armazenagem e recuperação de informação (*memory as an hypothetical store*);
3. Informação contida nesse local de armazenamento de informações (*memory as information in that store*);

4. A memória como atributo das informações que são guardadas sobre um objeto ou um evento/episódio (*memory as some property of information stored about an item or an event*);
5. Processo de recuperação dessa informação (*process of retrieval of that information*);
6. Consciência individual para se lembrar de algo (*individual awareness*)<sup>30</sup>.

Esta última concepção constituirá o conceito de memória determinante na nossa análise sobre a arquitetura da memória em Teixeira de Pascoaes.

De acordo com Tulving (2000: 33 ss.), a memória episódica (*episodic memory*) é mais suscetível de ser esquecida, sendo a sua recuperação sempre acompanhada por uma referência implícita ou explícita a uma imagem, constituindo esta “recuperação” (*retrieval*) mais um outro episódio que irá criar a sua própria memória episódica. No que diz respeito às memórias autobiográficas — e este é o aspeto que nos interessa particularmente, visto que a nossa análise se irá centrar na memória como elemento central da identidade de Pascoaes e no edifício das lembranças de Teixeira de Pascoaes e a conseqüente ligação à concepção de tempo —, Tulving considera que estas são memórias episódicas datadas, mas que, no entanto, possuem muitas generalizações abstratas ao longo da vida, as quais não constituem necessariamente episódios.

Ulric Neisser e Lisa Libby (2000: 315 ss.) consideram que o trabalho de Frederic Bartlet (1932) contribuiu muito para o desenvolvimento das chamadas memórias para a vida (*memory for life*). Bartlet conseguiu demonstrar através do seu trabalho de narração de histórias que podiam ocorrer distorções na recordação de histórias (as *distorsion bartlerianas*) por parte dos participantes nos ensaios psicológicos. Deste modo, Bartlet criou uma concepção de “esquema”, a qual refere que os indivíduos possuem certos “esquemas” ou “gramáticas” para contar histórias (*story schemas* ou *story grammars*); ou

---

<sup>30</sup> Jacinto do Prado Coelho (1999: 37) refere que, em Teixeira de Pascoaes, não estamos apenas perante uma *recordação pura* (it. do autor) que, de acordo com a concepção dualista de Henry Bergson, seria a *durée* ou seja, uma progressão do passado ao presente através de planos de consciência diferentes, mas considera que Pascoaes utiliza, nas suas evocações, a segunda modalidade bergsoniana, a modalidade da *memória-costume*, isto é, uma memória temporal especial que contém o regresso do presente ao passado e que em Teixeira de Pascoaes nos parece adquirir um aspeto permanente e repetitório.

seja: as memórias são sustentadas e formadas pelas estruturas esquemáticas dos indivíduos.

Já no que diz respeito aos tipos de memória, Neisser e Libby (*id.*: 316) referem que a memória explícita (*explicit memory*) é estabelecida pela recordação e, algumas vezes, pelo reconhecimento do objeto, da situação, do episódio. A memória episódica (*episodic memory*) concentra-se na recordação de certos eventos e a memória semântica (*semantic memory*) pode ser indistinta, sobretudo se o episódio que é recordado se baseia numa construção de um conhecimento semântico (por exemplo, nos casos de histórias contadas repetidamente).

John Mace (2007: 2), por sua vez, refere que as chamadas memórias involuntárias têm sido descritas como uma espécie de entidades que ocorrem à mente espontaneamente e sem qualquer esforço, defendendo que estas têm de ser distinguidas das memórias que ocorrem verdadeiramente sem intenção (*unintentional memory*) e as quais ele designa por “implicit memories”. Assim, entendemos que deveríamos trazer à colação exemplos de memórias autobiográficas involuntárias na literatura, elementos que nos interessam igualmente para a nossa análise, para além da memória voluntária e episódica.

A memória autobiográfica involuntária<sup>31</sup> que pode ocorrer, de repente, à mente, ou ser favorecida por um estímulo ambiental (paisagem, objeto, odor, cor) e cujo exemplo mais conhecido (e muitas vezes citado) na Literatura, e já referido por nós, é a descrição que Marcel Proust (1988: 46) faz perante a visualização e o sabor de um pedaço de queque, uma *madeleine*, descrevendo a memória passada de uma coisa, cujo odor e sabor persistem, que são revividos e que escapam à cronologia, comparando Proust as memórias

---

<sup>31</sup> Apesar de o termo de “memória involuntária” ter recebido outros “rótulos” (para, no final, designar o mesmo fenómeno), conforme alguns dos seus investigadores (como John H. Mace [2007: 2], o qual já referimos acima) apontam, decidimos continuar a utilizar este termo, acrescido eventualmente do termo “autobiográfico”, como propõe John Mace (2004) que, juntamente com Ball & Little (no prelo, naquela altura), Berntsen (1996), Kvavilashvili & Mandler (2004), advogam o termo “*involuntary autobiographical memory*” (Mace, *ibid.*). Tratando-se de um trabalho sobre a arquitetura da memória em obras literárias, parece-nos pertinente utilizar este termo.

das coisas a almas<sup>32</sup> e funcionando essa *petite madeleine* como que uma recuperação de um determinado tempo ou período perdido.

Voltemo-nos para um outro exemplo das memórias involuntárias (e um exemplo mais drástico, visto que, aqui, a memória ocorre em circunstâncias pessoais e civilizacionais dramáticas). Neste exemplo, a memória é despertada por um poema de Friedrich Hölderlin, *Hälfte des Lebens*<sup>33</sup> que expressa como uma queixa de um indivíduo solitário, sem lugar no mundo e no qual aparece a imagem “im Winde klirren die Fahnen” (os cata-ventos que tinem ao vento): é esta frase do poema que ocorre a Jean Améry quando este vê uma bandeira a flutuar ao vento entre os muros “mudos e frios” (“speechless and cold” [Améry, 1980: 7]) do campo de concentração de Auschwitz onde o autor se encontrava preso. Neste caso, a recordação do poema de Hölderlin serve apenas para Améry verificar que o poema não transcendia mais a realidade e que ele próprio não podia mais esperar qualquer resposta mental ou emocional ao poema, o que nos conduz a um elemento da memória que, em vez de servir de recuperação de um determinado momento, acentua, pelo contrário, a fragilidade, a perenidade e a impossibilidade de recuperar esse momento e as antigas sensações ligadas ao poema — “the Hölderlin feeling” (*ibid.*) —, bem como à verificação que o poema e a sua recordação involuntária (despoletada pela bandeira) não possuem um efeito salvífico, não se sobrepondo à dura realidade presente.

---

<sup>32</sup>«Et tout d’un coup le souvenir mès apparut. Ce goût, c’était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l’heure de la messe), quand j’allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m’offrait après avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m’avait rien rappelé avant que je n’y eusse goûté... Mais, quand d’un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l’odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l’édifice immense du souvenir» (Marcel Proust, 1988: 46).

<sup>33</sup> Friedrich Hölderlin, poema *Hälfte des Lebens* [Metade da Vida], 1971 [1803]: 128: «Mit gelben Birnen hängen / und voll mit wilden Rosen / das Land in den See, / ihr holden Schwäne, / und trunken von Küssen / tunkt ihr das Haupt / ins heilignüchterne Wasser. / Weh mir, wo nehm ich, wenn / es Winter ist, die Blumen und wo / den Sonnenschein / und Schatten der Erde? / Die Mauern stehn sprachlos und kalt, im Winde / klirren die Fahnen» [Com peras amarelas / E rosas silvestres / Debruça-se a terra sobre o lago. Vós, nobres cisnes, / Embriagados de beijos, / Mergulhais a vossa cabeça / Na água santa e sóbria! Ai de mim, se / É inverno agora, onde irei encontrar as flores? E onde / O calor do sol / E a sombra da terra? Os muros ficam / Mudos e frios, ao vento / Tinem os cata-ventos.] (Hölderlin, 1971 [1803]: 128 [trad. nossa]).

Por outro lado, para Mircea Eliade (2000), no seu *Diário: 1945-1969*, o ouvir do vento transporta-o involuntariamente para momentos concretos na sua infância, para uma cadeia de recordações associadas aos primeiros verões, como se, através das evocações de infância (portanto, recordações primárias no tempo), o diarista estivesse a assegurar a sua própria existência espiritual momentânea e a apreciar simplesmente o momento atual (um *carpe momentum*), facto que o próprio autor refere:

*Windy city!* ¡Qué bien se oye el viento desde casa o desde el despacho! Lo oigo embelesado. Esta letanía metálica me lleva muy lejos, a mi infancia. En los veranos, a Techirghiol [...] ¿Por qué recojo este detalle falto de interés y de significación? Tal vez porque hace media hora no hago más que recordar una infinidad de nimiedades ligadas a los primeros veranos que pasé en Techirghiol. Detalles, semblantes y palabras que he vuelto a encontrar oyendo al viento. (Evidentemente Proust y *la madeleine*, etc., pero no se trata de eso. Sencillamente, la placidez de *oír* y de *acordarme*.) (Mircea Eliade, 2000: 281 [it. do autor]).

A perceção do vento, a partir do seu escritório, leva Eliade a escutar atentamente o seu som (classificando-o de “litania” ou ladainha), sendo transportado para o período da sua infância, mais concretamente aos primeiros verões passados em Techirghiol, uma pequena cidade romena à beira-mar e que o leva também a apreciar essa sensação de ouvir e de se recordar de mil coisas insignificantes para ele: não se trata da recordação em si, mas da sensação de poder ouvir e de poder recordar-se. Não estamos aqui, portanto, perante uma memória involuntária, mas a sensação de pequenos fragmentos que ocorrem à memória.

Um exemplo fílmico sobre a memória e a sua fragmentação, pode ser encontrado no filme *The Mirror*, de Andrei Tarkovsky (1974)<sup>34</sup>, no qual as reflexões e memórias do autor aparecem como episódios ou impressões intrincadas e como que refletidas no espelho apenas como fragmentos, conferindo ao filme um forte elemento autobiográfico, acentuado ainda pela voz do Narrador. Este aspeto do “espelho” e das imagens sobrepostas refletidas nele e a suposta veracidade do que é refletido ou não, aliados à questão sobre o que será uma “autobiografia”, foi bem descrito por Edwin Muir (1954) no seu primeiro capítulo do seu relato autobiográfico. A imagem no espelho aparece aliada a

---

<sup>34</sup> Andrei Tarkovsky (direção), 1974, *The Mirror* [filme].

experiências vividas ao longo do tempo e sujeitas à ação do tempo, o qual tem a última palavra naquilo que quis fixar exteriormente:

Take the appearance of a man, which is supposed to tell so much about him. He can never see that appearance: he can never see himself. If he looks at his face in a mirror, which faithfully reflects not only him, but the anxiety or hope with which he stares into it, he does not feel that this is himself. The face he sees has a certain convincing quality, it is true, like all faces; there is experience, thought, evasion, resolution, success, failure, suffering, and a certain comfort in it; there is in it everything that one can ask from a face. It imposes without effort — there can be no doubt of that — on every one else. He knows that it was made by him and time in a curious, often reluctant collaboration, and time is so much the stronger partner that at certain moments there seems to be nothing there but time. For though he incised every line himself — with no idea that these lines would remain — time fixed each of them by a principle of selection which had no regard whatever for him. If he looks honestly at the result it is time that convinces him, time that tells him, "You must accept this, for I have preserved it." Yet what time preserves is not what he would have liked to preserve. So that there are moments when he is so oppressed by this face which he carries about wherever he goes that he would like to take it down and put it up again differently; but only death can do that. There is no getting away from this result of time's collaboration. This face constructed to look like a face has an absolute plausibility. Yet if the man sees that face in a photograph it looks like the face of a stranger (Muir, 1954, Capítulo I).

Para Muir, a imagem que o espelho lhe devolve é a imagem das experiências vividas e preservadas pelo passar do tempo que aqui ocorre como um elemento inexorável, que preserva não aquilo que se desejaria (mas o que se sentiu, o interior) e que exige, em retorno, a aceitação do resultado dessa preservação que se expressa nos traços fisionómicos que só a morte poderá retirar: «You must accept this, for I have preserved it» (*ibid.*).

No que diz respeito ao elemento do espelho, é também interessante verificar que Natália Correia (1981: 13), no seu Prefácio ao *Diário do Último Ano* de Florbela Espanca, se tenha precisamente servido da palavra “espelho” para se referir ao monólogo solitário (que classifica como “escombros”), mas honesto e corajoso de Florbela Espanca a qual assiste, não só ao declínio das suas recordações — porque até nem os espaços do passado são os mesmos na realidade atual — mas também ao desaparecimento do irmão e dos amigos, aspetos que até a memória involuntária, a *réverie*, despertada pela «modesta *chaise*» e que assinala o “melhor” dos seus tempos passados não consegue mitigar (Espanca, 1981: 37 [it. da autora]).

A descrição da recordação dos tempos da Faculdade e do espaço em que essa memória se movimenta reveste-se de um cariz dualista: o jardim presente já não é o jardim da recordação da autora e diarista (*id.*: 39), e esta circunstância reforça a sensação de ser confrontada com os “escombros” referidos por Natália Correia. Iremos referir-nos mais concretamente ao *Diário* de Florbela Espanca, mais adiante, no subcapítulo 2.1. da Parte II deste trabalho, quando nos ocuparmos da diarística.

No seu artigo de 1994, incluído nos diários de viagens a Moscovo, *Moskauer Tagebücher*, de Christa Wolf, obra publicada postumamente (2014), Efim Etkind (2014: 236-243) procede ao elogio da memória (*Lob des Gedächtnisses*), para referir, entre outros, que a memória é uma das qualidades mais importantes do íntimo do homem, sem a qual o passado não pode ser percecionado; sem este, o homem não poderá existir, empregando Etkind para descrever a memória a poesia de Anna Achmatova, em que ocorrem conceitos tais como, a “cave da memória” ou a filosofia da memória (*id.*: 240), os quais o autor divide em três fases ou estádios, para referir que a perda das memórias pessoais corresponde à perda da sanidade mental e que é mais duro perder as memórias do que a vida, porque a memória não é apenas a recordação pessoal mas constitui também a essência da cultura<sup>35</sup>.

Entretanto, a memória também pode ser tema atual de obras de ficção: o conceito de memória como meio de preservação da cultura e da identidade surgem numa obra de ficção, no romance classificado como distópico da escritora japonesa Yoko Ogawa (2021), *A Polícia da Memória*, obra escrita em 1994. Neste romance, a memória e os objetos e a natureza aparecem interligados, numa relação de correlação. Numa determinada ilha, objetos, imagens, flores, animais vão começando, pouco a pouco, a desaparecer: espelhos, fitas, mapas, frasquinhos de perfume, aves, imagens de animais e até roseirais completos desaparecem dos locais ou “são desaparecidos”, como ali se diz. As livrarias encontram-se quase totalmente despojadas de livros, e ninguém demonstra interesse pelos poucos livros amarelados que se encontram ali dispostos.

---

<sup>35</sup> «Um sich selbst nicht zu töten, muß man das Gedächtnis töten. Aber aus dem Weiteren wird deutlich, daß der Verlust der Erinnerung dem Wahnsinn gleichkommt, und daß es härter ist, das Gedächtnis zu verlieren als das Leben» [Para uma pessoa não se matar, há que matar a memória. Mas deste ponto de vista fica claro que a perda da memória assemelha-se à loucura e que é mais duro perder a memória do que perder a vida] (Etkind, 2014: 242 [trad. nossa]).

Uma parte dos habitantes da ilha já está habituada ou acomodou-se a estas mudanças e ao desaparecimento paulatino, por decreto, de diversas coisas e, com elas, das respetivas palavras, e depressa esquece que tais objetos e as suas imagens existiram; a outra parte (uma grande minoria) tenta recuperar alguns objetos perdidos, procurando, assim, preservar, a todo o custo, a memória, mas vive num constante medo da Polícia da Memória, cuja função é fiscalizar e assegurar que tudo o que desaparece será definitivamente esquecido, perseguindo, detendo e fazendo desaparecer todos aqueles que resistem e tentam preservar a memória. Deste modo, as coisas decretadas para desaparecer são eliminadas não só do mundo real, mas também da mente e da memória das pessoas que esquecem que estas um dia existiram, deixando de sentir a sua falta. As gerações posteriores desconhecem conseqüente e completamente certas palavras, certos conceitos, certos cheiros ou a beleza de certos objetos, até perderem, no final, a sua própria voz e identidade.

Note-se como, nesta obra de ficção, encontramos a memória como preservação da identidade e, deste modo, da humanidade e dignidade. E este tema encontra-se, aliás, igualmente presente na obra de Janet Frame (1992), *Faces in The Water*, a qual, como já referimos, contém fortes elementos autobiográficos. Trata-se de um romance publicado em 1961, escrito na primeira pessoa, sendo a Narradora Istina Mavet, a figura que documenta, em forma de memórias — muitas vezes poéticas, extremamente opressivas e, por vezes, até com uma certa fatal ironia — as suas experiências vividas nos vários hospitais psiquiátricos (inclusive os tratamentos, a desumanização dos pacientes na psiquiatria e as condições de vida dentro dos hospitais psiquiátricos).

Estas experiências apoiam-se, de certa forma, nas experiências vividas por Janet Frame, internada num hospital psiquiátrico com 21 anos, tendo sido transferida para vários (com breves interrupções) durante quase 9 anos (1945-1954), sofrendo sessões de eletrochoques e escapando, por pouco, a uma lobotomia que tinha sido agendada e depois cancelada, quando o diretor do hospital teve conhecimento de que a pessoa a ser lobotomizada era a autora da obra premiada *The Lagoon and Other Stories* (publicada em 1951) — razão que levou Frame (1993b) a escrever na sua obra autobiográfica que a

Literatura lhe salvara a vida<sup>36</sup>. Estas circunstâncias e os abusos físicos, verbais e psíquicos, sofridos pelos pacientes e descritos no romance *Faces in the Water* (1992), serão também referidos nas suas obras autobiográficas que atrás indicámos e que foram escritas, décadas mais tarde, em 1984, quando Frame contava 60 anos<sup>37</sup>. Nesse sentido, referir-nos-emos também mais concretamente a esta obra quando, na Parte II, falarmos sobre a escrita autobiográfica e intimista.

Gostaríamos de reter que a memória pode servir de preservação da intimidade do homem; quando este se vê confrontado com realidades exteriores que visam a eliminação dessa intimidade (Etkind), a memória pode revestir-se de um aspeto de beleza (Proust e a memória despoletada pela sonata de Saint-Saëns, pela *madeleine*), ela pode fixar vivências aterradoras recriadas depois na poesia (Edwin Muir e a sua descrição da perseguição que lhe foi feita por um colega de escola e que o levou, trinta anos mais tarde, a descrever e superar esse medo num poema)<sup>38</sup>, pode adquirir um aspeto agri-doce e reforçar a sensação de um passado inevitavelmente perdido (Florbela Espanca), pode desaparecer e, com ela, dar-se o desaparecimento da identidade e da voz do Homem (Ogawa, Frame), ou pode simplesmente transportar o sujeito para momentos felizes no passado, reforçando ou transcendendo o presente (Eliade).

Em todo o caso, a memória surge como um elemento recriador do passado, mais concretamente, de um instante ou de instantes, os quais podem ser despoletados pela visão, pelo odor, pela audição ou pelo paladar de um objeto, trazendo à memória instantes preciosos que ocorreram no passado, e que John Mace designa de “precious fragments” (Mace, 2007: 2), utilizando aqui o termo criado pela investigadora de memórias

---

<sup>36</sup> «It was my writing that at last came to my rescue. It is little wonder that I value writing as a way of life when it actually saved my life. (Frame, 1993b: 106); I repeat that my writing saved me» (Frame, 1993b: 107).

<sup>37</sup> «In the back ward I became part of a memorable family that I have described individually in *Faces in the Water*. It was their sadness and courage and my desire to ‘speak’ for them that enabled me to survive [...]» (Frame, 1993b: 106).

<sup>38</sup> «The day I remember best was the day when Freddie Sinclair chased me home: it was after we had gone to Helye, and his road lay in the same direction as mine. He was the boy I had fought over the knife, and this day he wanted to fight me again, but I was afraid. The road from the school to Helye lay on the crown of the island, and as I ran on, hollow with fear, there seemed to be nothing on either side of me but the sky. What I was so afraid of I did not know. [...] I got rid of that terror almost thirty years later in a poem describing Achilles chasing Hector round Troy, in which I pictured Hector returning after his death to run the deadly race over again» (Muir, 1954, cap. I).

autobiográficas, Marigold Linton (1986), a partir das próprias experiências vivenciadas e das experiências partilhadas pela escritora Esther Salman.

É a memória como elemento recriador do passado que dá vigor e sustenta, que cremos também existir em Teixeira de Pascoaes: acreditamos que existem memórias voluntárias que são “visualizadas” e “ouvidas” por Pascoaes, como, por exemplo, neste excerto retirado do *Livro de Memórias* (2001 [1928]), no qual até os móveis “antigos e enigmáticos” conversam sobre as figuras do passado:

Velhos móveis enigmáticos revestem-se duma sombra dolorida e falam-se de antigas pessoas que eu amei. Vejo-as à luz da imaginação evocadora: uma luz dissipa as trevas do tempo e ressuscita os mortos. Nesta cadeira de pau-preto, minha avó desfia as contas dum rosário. Ouço-a: *Avé, Maria, Padre Nosso...* E ouço ainda os passos de meu avô, no corredor (Pascoaes, 2001 [1928]: 37).

Contudo, acreditamos que também existirão em Teixeira de Pascoaes memórias involuntárias que são despoletadas por algum estímulo ambiental como, por exemplo, neste excerto retirado d’*O Pobre Tolo* (2000 [1924]), no qual o canto do mocho é como que a “deixa”, o estímulo para que apareça a «turba de imagens» (ou os “espectros” ou “fantasmas” de Pascoaes) que o acompanham:

Amo a noite, o silêncio, a solidão e o canto do mocho, às horas mortas. É um canto que dissipa as névoas do Passado; e uma turba de imagens aparece. Algumas, caminham à frente; e outras, atrás delas mais confusas... depois, uma nuvem negra revolvida e agitada, como as ondas que escondem naufragos no seio (Pascoaes, 2000 [1924]: 21-22).

A questão que se coloca poderá ser a seguinte: a existirem estas memórias involuntárias, quando é que elas surgem e qual será a sua função e o papel na narrativa do edifício da memória de Teixeira de Pascoaes — que parece, na sua obra, buscar e cultivar incessantemente o passado distante, o passado da sua infância que nos é descrita como sendo um período dourado?

Relativamente às memórias autobiográficas na generalidade, Neisser e Libby (2000: 318) fazem ainda referência a Brewer (1986) que considera que as memórias autobiográficas incluem todas as formas relacionadas com a informação autorrelacionada, enquanto Nelson (1993) considera que a memória autobiográfica se restringe mais a

recordações que têm um significado específico. Em todo o caso, muitos teóricos da memória têm referido que as histórias autobiográficas (*life stories*) constituem uma forma de autoconhecimento por parte do indivíduo, designando estas memórias por “temporally extended self” (Neisser & Libby, *op. cit.*) – a memória como o prolongamento do *Eu*.

Para Donald Polkinghorne (1991), investigador também referido por Neisser e Libby, cujo artigo se concentra na construção do conceito do *Eu*, a memória constitui uma “narrativa” entendida como um processo cognitivo, o qual atribui sentido a eventos temporais, identificando-os como parte de um *enredo* (conceito já utilizado por Ricoeur); temos, então, aqui a memória como narrativa que confere identidade, ou seja, como uma narrativa do *Eu*, construída a partir de um processo cognitivo de eventos, sendo esse processo cognitivo constantemente ativado, sempre que as experiências são recordadas, dando ênfase, portanto, à dimensão da existência humana (cf. Polkinghorne, 1991: 135-153). Para este investigador, a narrativa seria, então, uma estrutura cognitiva que encaminha os eventos temporais, forma um todo coerente e, no caso dos relatos autobiográficos, fornece um sentido e confere identidade aos indivíduos.

Este conceito de memória e de narrativa do *Eu* como processo cognitivo que confere identidade e em que o *Eu* se prolonga — de acordo com Polkinghorne —, desta forma, a sua temporalidade para além do nascimento e da morte, parece-nos pertinente também no que diz respeito a Teixeira de Pascoaes, de modo que voltamos a colocar mais uma questão: a busca da infância em Pascoaes, constante no seu edifício da memória, conferir-lhe-á também uma certa identidade e eternidade? Será este o meio de Pascoaes “vencer” a morte e de poder movimentar-se (e sobreviver) naquela época de princípios de século, que era por ele percebida como vulnerável, inconstante e dual (no sentido que tudo apresentaria uma ambivalência), tal como vem expresso no poema “Inconstância”, parte da antologia *Sempre* (s.d.), escrito na sua época em Coimbra, em 1898 e no qual é expressa literalmente o dualismo e a dúvida pascoesianos sobre a permanência de tudo:

*A inconstância das cousas* (versão definitiva)

Como hoje é ódio o que ontem foi amor!  
Como é tão frágil tudo quanto existe!  
A alegria, nascendo, fica triste,

Tombando, a luz se perde em negra cor.  
(Pascoaes, s.d. [1898]: 148)

Constituirá a memória para Teixeira de Pascoaes também um elemento de salvação, tal como parecia constituir para Marcel Proust, em certos momentos — conforme referiu Bill Schwarz (2010: 42) no seu artigo —, quando aludia à polaridade da memória (*polarity of memory*), alegando que esta poderia ter uma característica destrutiva (*memory as destruction*), ou uma característica salvífica (*memory as salvation*) como em Marcel Proust? Sobre estes aspetos procuraremos também refletir.

Como já enunciámos anteriormente, analisar a arquitetura da memória em Teixeira de Pascoaes é, antes de tudo, focarmo-nos nas suas obras memorialísticas, ou seja, no *Livro de Memórias*, publicado em 1928, e na obra *Uma Fábula: o advogado e o poeta*, escrita em 1952, mas apenas publicada postumamente em 1978.

Creemos, no entanto, ser pertinente analisar não só *O Pobre Tolo*<sup>39</sup>, publicado em 1924, mas incluir, da mesma forma, o *Verbo Escuro*, escrito em 1914, porque se trata de uma obra aforística com alusões à memória que, em Pascoaes, se situa e se busca na infância. Referente à questão da memória, como se pode ver, deparamo-nos no *Verbo Escuro* (1999 [1914]) com um capítulo dedicado exclusivamente à memória<sup>40</sup>, mas também encontramos alusões à memória, às imagens (visuais) e aos “fantasmas” das recordações em outros capítulos, tais, como, por exemplo, em “O Primeiro Remorso”, “Ao Canto da Lareira”, “À Sombra do meu Berço”, “Da Infância e da Alma”<sup>41</sup>. Outro argumento para incluirmos *Verbo Escuro* na nossa análise seria a referência de Mário Garcia (1999: 11) que crê que aqui se encontram os grandes temas pascoesianos das obras posteriores.

---

<sup>39</sup> Ao qual José Tolentino Mendonça (2000) referiu, no seu texto de apresentação à obra, que esta seria “uma figura de fronteira na paisagem mental do século português”, em que o autor “encena um regresso *post mortem*”, considerando-o ser um texto “sonâmbulo”. Discordamos desta afirmação que considera *O Pobre Tolo* como a encenação de um “regresso *post mortem*”, por considerarmos que estamos aqui perante correntes de memórias sujeitas a uma avaliação pessoal que inclui divagações e reflexões, independentemente de estas poderem ser reais ou “encenadas” ou de ocorrerem num outro tempo e espaço.

<sup>40</sup> Cf. Pascoaes, 1999 [1914]: 46-51.

<sup>41</sup> Cujas recordação do passado, como em Marcel Proust e o sabor da *madeleine*, é despertada aqui pelo canto de uma ave: «Passeio, distraído, à sombra das minhas árvores. De repente, um canto de ave transporta-me ao Passado. A minha infância, chamada por aquela voz de acaso, ressurgiu.» (Pascoaes, 1999 [1914]: 130)

Chamamos a atenção para uma questão que consideramos bem interessante: no *Verbo Escuro* (1999, obra publicada em 1914), Teixeira de Pascoaes refere nos capítulos “Da Pessoa” e em “As Máscaras” a problemática do “fingimento” e das “máscaras” humanas (mais tarde, como se sabe, temas trabalhados por Fernando Pessoa ortónimo, especialmente no poema “Autopsicografia”, publicado em 1932 na Revista *Presença*)<sup>42</sup>, o que leva Mário Garcia a afirmar que *Verbo Escuro* representa também o “lado oculto da campanha saudosista” (*ibid.*).

Mais ainda: seguindo a mesma linha de argumentação, encontramos a observação de Jacinto do Prado Coelho (1999: 19), segundo o qual também *Vida Eetérea* (s.d., obra publicada em 1906) e *As Sombras* (1996, publicadas em 1907) constituem viagens ao “reino da memória”, razão por que seria pertinente também incluirmos estas obras. Elementos autobiográficos podem ser encontrados igualmente em *Terra Proibida* (s.d., 1.ª edição em 1899), sobretudo no poema “A Minha História”, o qual Pascoaes inicia com uma invocação:

Árvores da minha aldeia,  
Eu quero-vos contar a minha História,  
Quando vem do Marão a lua cheia  
De fria luz marmórea.  
(Pascoaes, s.d. [1899]: 233).

Em abono do que foi atrás referido e para analisarmos e compreendermos melhor a questão da memória e a sua abordagem, consideramos ser necessário apresentar uma breve visão geral dos seus precursores e recuar um mais pouco no tempo.

---

<sup>42</sup> Pessoa, 1932, novembro, “Autopsicografia” (in Revista *Presença*, nº 36. <<http://arquivopessoa.net/textos/4234>>).

## 2. OS PRECURSORES DA MEMÓRIA

*Magna ista vis est memoriae, magna nimis,  
deus meus, penetrabile amplum et infinitum*<sup>43</sup>.

(Santo Agostinho, *Confessiones*, X)

Nos nossos primeiros passos de pesquisa, começámos por refletir, em primeiro lugar, sobre os termos e conceitos de “memória”, seguindo-se agora uma breve discursão sobre os chamados “precursores” da memória, o que nos leva, em primeiro lugar, a Santo Agostinho, à sua percepção da memória que inclui as suas “imagens mentais”, como referia Patricia Cox Miller (2005), e cujas *Confessiones* seriam determinantes e moldariam o imaginário e a cultura ocidentais, dando forma e, de certa forma, sentido às suas vivências.

Em seguida, incluiremos Henri Bergson que nos transmite também uma perspetiva interessante sobre o tema, ligando a memória à essência do tempo. Como se irá verificar nesta breve abordagem, a memória bergsoniana parte do princípio de que existe uma justaposição de imagens sucessivas, em que é possível conceber momentos sucessivos do tempo, independentemente do espaço. Para Bergson, toda a ideia clara de um nome implica uma visão de espaço, sendo aquele (o nome) representado na sua totalidade pelo indivíduo através de uma intuição indivisível do espírito (Bergson, 2005 [1927]: 58 ss.).

Mas vejamos como o conceito de memória nos é transmitido pela voz destes pensadores e como a memória é convocada por estes no subcapítulo seguinte.

---

<sup>43</sup> «Grande é a força da memória, enorme, meu Deus, ela é um espaço amplo e infinito» (*Confessiones*, Liber duodecimus, VIII 15).

## 2.1. A MEMÓRIA EM SANTO AGOSTINHO E O LIVRO X DAS *CONFESIONES*

Como já referimos, por uma questão metodológica, importa refletir como a memória foi equacionada em autores importantes, tendo a consciência de que não é o objetivo do nosso trabalho abordar diacrônica e exaustivamente todos os autores, nem todas as disciplinas que se debruçaram sobre o tema da memória que nos servirá como suporte teórico para a nossa análise sobre o edifício memorialístico de Teixeira de Pascoaes.

Iniciamos, desta forma, a nossa breve incursão pelo conceito da memória com Santo Agostinho e o livro X das suas *Confessiones*. Pensamos ser importante incluir Santo Agostinho, porque este, segundo Kurt Flasch (2008), tradutor e estudioso da sua obra, é considerado um dos precursores e terá tido influência em filósofos importantes, como, Henri Bergson, Heidegger ou Wittgenstein. Além disso, pensamos haver um laço entre o teólogo e Teixeira de Pascoaes — tendo-se dedicado este último ao estudo daquele, publicando, em 1945, os comentários a *Santo Agostinho (comentários)*.

Ora, as *Confessiones* de Santo Agostinho (2011) — mais concretamente, os Livros X e XI da sua obra escrita desde 396/397 (a qual inclui dados autobiográficos, ligando autobiografia a princípios filosóficos) — revelam, no Livro X, os conceitos que o seu Autor possui sobre as recordações e a memória e os seus princípios éticos. No Livro XI, o tema abordado é a temporalidade, a análise do tempo que, de acordo com Kurt Flasch (2008: 5 ss.), terá ganhado atualidade no séc. XX através de Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger e Ludwig Wittgenstein — e que continuaria a despertar interesse, por exemplo, em Paul Ricoeur.

Para abordar primeiro a questão da memória, interessa-nos sobretudo os capítulos VIII 12 a XIX 28 do Livro X, onde é descrito, primeiro, o poder da memória: esta inclui não só a existência de um conteúdo rico, o qual o autor compara a uma entrada nos vastos campos e palácios da memória (*Confessiones*, Liber duodecimus, VIII.12)<sup>44</sup>, como

---

<sup>44</sup> «... et venio in campos et lata praetoria memoria.»

também os tesouros de imagens que os sentidos do autor recolheram (*ibid.*)<sup>45</sup>, sendo o lugar onde está guardado tudo o que pensamos, aumentando, diminuindo ou variando o que percebemos, e onde se encontra tudo acomodado e guardado, o que o esquecimento ainda não absorveu ou sepultou (*ibid.*)<sup>46</sup>.

Portanto, a memória parece ser, para Santo Agostinho, o local onde estão guardadas as imagens recolhidas pelos sentidos (os chamados “vastos palácios da memória”). Mas a memória é também o lugar onde está armazenado o que pensamos, o que percebemos através dos sentidos, percepção essa que já terá sido alterada (ou aumentada ou diminuída).

Este processo parece ser um processo voluntário; isto é: certas memórias podem ser desviadas “com a mão do coração” (*ibid.*)<sup>47</sup> até aparecer na memória o que o autor deseja, incluindo até a memória das cores (*id.*: VIII.13)<sup>48</sup>. Temos aqui bem evidente o conceito de memória voluntária<sup>49</sup> (em contrapartida com a memória involuntária, a qual pode ser despertada [como já referimos acima], repentinamente, por um estímulo ambiental)<sup>50</sup> que poderá ser ativada sempre que o indivíduo quiser.

---

<sup>45</sup> «ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiuscemodi rebus sensis invectarum.»

<sup>46</sup> «Ibi reconditum est quidquid etiam cogitamus, vel augendo vel minuendo vel utcumque variando ea quae sensus attigerit, et si quid aliud commendatum et repositum est, quod nondum absorbit et sepelivit oblivio.»

<sup>47</sup> «Et abigo ea manu cordis a facis recordationis meae.»

<sup>48</sup> «... in memoria mea profero, si volo, colores...»

<sup>49</sup> Conceito introduzido formalmente por Hermann Ebbinghaus (1885), mas que nos parece estar implícito em Santo Agostinho. O investigador da memória alemão considerava que os estados psíquicos (impressões, sensações, sentimentos, ideias), mesmo quando desvanecidos na consciência, continuariam a existir na memória, podendo ser reproduzidos voluntariamente (*willkürlich*), tal como ele refere neste excerto: «Psychische Zustände jeder Art, Empfindungen, Gefühle, Vorstellungen, die irgendwann einmal vorhanden waren und dann dem Bewußtsein entschwanden, haben damit nicht absolut aufgehört zu existieren. Obschon der nach innen gewandte Blick sie auf keine Weise mehr finden mag, sind sie doch nicht schlechterdings vernichtet und annulliert worden, sondern leben in gewisser Weise weiter, aufbewahrt, wie man sagt, im Gedächtnis. Erstens können wir in zahlreichen Fällen die anscheinend verlorenen Zustände (oder doch, falls diese z. B. in unmittelbaren Wahrnehmungen bestanden, ihre getreuen Phantasiebilder) durch eine darauf gerichtete Anstrengung des Willens ins Bewußtsein zurückrufen, wir können sie *willkürlich* reproduzieren» (Estados psicológicos, impressões, sentimentos e ideias que existiam outrora e que desapareceram da consciência não deixaram de existir absolutamente. Embora o olhar interior não os tenha conseguido encontrar, de nenhuma maneira, eles não foram destruídos e anulados, mas continuam a viver, guardados, como se diz, na memória. Primeiro, podíamos, em diversos casos, fazer regressar à consciência, através de um ato de vontade, e reproduzir *voluntariamente* as supostamente esquecidas circunstâncias (ou então, as suas fiéis imagens de fantasia, se estas fossem constituídas de percepções diretas) (Ebbinghaus, 1885, § 1: 1-2 [trad. und it. nossos e ortografia modernizada]).

<sup>50</sup> Termo também definido por Ebbinghaus para caracterizar as memórias que, na sua opinião, ocorrem repentinamente, mesmo após muito tempo, e são reproduzidas involuntariamente (*unwillkürlich*): «In einer zweiten Gruppe von Fällen zeigt sich dieses Nachleben fast noch frappanter. Die einmal bewußt gewesenen

Deste modo, para Santo Agostinho, a memória é como um amplo salão a que o indivíduo pode aceder através do seu interior (*id.*: VIII.14)<sup>51</sup>, onde tudo se encontra o que o indivíduo experienciou, ou o que aprendeu através das experiências passadas (*ibid.*)<sup>52</sup>, que estão presentes no espírito (*memini*). Temos aqui o conceito de memória como espaço e capacidade ilimitada de armazenamento de experiências sensoriais e experienciais, cujas imagens são interiorizadas e carregadas no interior por cada um (*id.*: IX.16.)<sup>53</sup>, o que permite fazer comparações entre as imagens e as coisas e entretecê-las (*contexo*) com as ações futuras (*id.*: VIII.14).

Em Santo Agostinho, a percepção das coisas é-nos descrita como uma atividade da alma que é sujeita a impressões sensoriais, as quais são ligadas pela memória. Mesmo as imagens que não são percebidas pelos sentidos são passíveis de serem reconhecidas no interior, mesmo que estas se encontrem “desordenadas” na memória. Segundo ainda Santo Agostinho, a memória contém também as disposições (*id.*: XIV.21)<sup>54</sup> do autor, não como ele as viveu, mas como lembrança do que sentiu.

Temos aqui a memória como repositório de sensações vividas e conhecidas (alegria, tristeza, etc.) e perenes, sem, no entanto, ser necessário senti-las fisicamente (ao contrário, por exemplo, das memórias autobiográficas de Primo Levy, por exemplo, nas quais o corpo funciona como o local “carnal” da memória)<sup>55</sup>, projetando-se no presente as percepções do passado, efetuando-se esta percepção dentro de si mesmo, e que cremos ocorrer também em Teixeira de Pascoaes. No sonho e na lembrança, Teixeira de Pascoaes irá encontrar e reviver com os “olhos do espírito”, o seu mundo simples e puro que parou na infância.

---

Zustände kehren nämlich oft, und oft noch nach Jahren, ohne jedes Zuthun des Willens, scheinbar von selbst ins Bewußtsein zurück, sie werden *unwillkürlich* reproduziert» (Num segundo grupo de casos, encontram-se aqueles cuja vivência posterior ainda é quase mais surpreendente. As circunstâncias que dantes foram conscientes retornam, muitas vezes, e até passados vários anos, sem haver aparentemente qualquer ato de vontade, por si só à consciência, elas são reproduzidas *involuntariamente*) (Ebbinghaus, 1885, § 1: 1-2 8 [trad. e it. nossos e ortografia atualizada]).

<sup>51</sup> «Intus haec ago in aula ingenti memoriae meae.»

<sup>52</sup> «Ibi sunt omnia, quae sive experta a me sive credita memini.»

<sup>53</sup> «[...] nec eorum imagines, sed res ipsas gero.»

<sup>54</sup> «Affectiones quoque animi mei eadem memoria continet.»

<sup>55</sup> «Le lieu charnel de la mémoire» (Santagostino, 1997b: 27).

## 2.2. HENRI BERGSON: A MEMÓRIA E A ESSÊNCIA DO TEMPO. O PASSADO E O PRESENTE

Como já tínhamos referido atrás (e que gostaríamos, mais uma vez de reiterar), é necessário, por uma questão metodológica, refletir como a memória foi equacionada em alguns autores importantes, tendo a consciência de que não é o objetivo do nosso trabalho abordar diacrônica e exaustivamente todos os autores que se debruçaram sobre o tema da memória, a qual nos irá servir como suporte teórico para a nossa análise sobre o edifício memorialístico de Teixeira de Pascoaes.

Teixeira de Pascoaes tem uma obra com comentários relativos a Agostinho de Hipona, *Santo Agostinho*, escrita em 1945, razão também pela qual achámos pertinente recolher no subcapítulo anterior a conceção da memória deste autor, crendo que este teólogo terá tido, de alguma forma, a sua influência em Teixeira de Pascoaes, além de ser considerado também um dos precursores da escrita confessional. Iniciámos, por isso, no subcapítulo anterior, a nossa breve incursão pelo conceito da memória com Santo Agostinho e o livro X das suas *Confessiones*, porque é principalmente nas *Confissões* que Santo Agostinho desenvolve o seu conceito de memória<sup>56</sup>, constituindo estas, para além disso, um dos primeiros documentos de textos que incluem elementos autobiográficos.

Em Santo Agostinho, como refere José Carlos Miranda (2001), a memória apoia-se no conceito platónico de reminiscência, sendo a memória considerada como o elemento mais subtil da alma e sendo-lhe atribuída a função de recordação e de imaginação; isto quer dizer que, em Santo Agostinho, é sublinhado o conceito da interação da memória com os sentidos, dando à interioridade um papel privilegiado e encarando-se a memória como o “armazenamento” de recordações. Em Henri Bergson (1859-1941) — o filósofo moderno sobre o qual nos vamos debruçar em seguida —, por outro lado, a memória adquire um aspeto dualista, sendo esta desenvolvida no seu conceito de *durée* (Bergson, 2005 [1927], cap. III: 56 ss.), expresso na multiplicação dos estados de consciência em forma de “recordação pura”. Jacinto do Prado Coelho (1997: 37), porém, considera estar presente em Pascoaes, nas suas evocações, a segunda modalidade

---

<sup>56</sup> A memória está também presente, como José Carlos Miranda (2001: 227 ss.) também refere, na obra *De Musica*, mas é nas *Confessiones* que Santo Agostinho desenvolve o seu conceito de memória cognoscitiva.

bergsoniana, a modalidade da *memória-costume*<sup>57</sup> ou seja, mais um hábito (costume) do que propriamente memória que, embora atue sobre a experiência passada — na ótica de Bergson —, não evoca a sua imagem isto é, a imagem da experiência passada, conduzindo a um presente constantemente renovado (“an ever renewed past”).

Cabe-nos, então, no decorrer do nosso trabalho, verificar se esta afirmação de Jacinto do Prado Coelho sobre a predominância da “memória-costume” poderá mesmo ser aplicada a Teixeira de Pascoaes. Em todo o caso, e numa primeira (breve) abordagem, as evocações de Teixeira de Pascoaes parecem adquirir um aspeto contínuo e repetitório e situar-se sobretudo num determinado período mais remoto.

Bergson (2004 [1912]: 299 ss.) parte de uma ideia dualista da memória, considerando o corpo como um instrumento de ação, em que o cérebro assume como que um papel de “explicador” da ação começada, que é preparada e sugerida pelo corpo, mas em que a percepção não é explicada; em nenhum caso, na ótica de Bergson, o cérebro pode armazenar memórias de imagens, cabendo à memória a tarefa de resumir atitudes e hábitos do passado através da repetição de fenómenos, os quais prolongaram as percepções, servindo de ponto de ligação com o presente<sup>58</sup>. A memória, para Bergson, não se encontra conservada no cérebro, sendo este apenas um instrumento de análise.

Como Keith Ansell-Pearson (2010) refere, no seu artigo sobre a Memória em Bergson, Henri Bergson faz uma abordagem da memória do ponto de vista filosófico: aqui, as questões principais centralizam-se na relação entre o presente e o passado, no estatuto do passado e a sua realidade, o que nos parece ser bastante interessante e pertinente para a análise da arquitetura da memória em Teixeira de Pascoaes, o qual, e aqui em jeito de aparte, teria supostamente livros de Bergson na sua biblioteca pessoal.

---

<sup>57</sup> «There are, we have said, two memories which are profoundly distinct: the one, fixed in the organism, is nothing else but the complete set of intelligently constructed mechanisms which ensure the appropriate reply to the various possible demands. This memory enables us to adapt ourselves to the present situation [...] Habit rather than memory, it acts our past experience but does not call up its image» (Bergson, 2004 [1912]: 195).

<sup>58</sup> «Consider memory, the body retains motor habits capable of acting the past over again; it can resume attitudes in which the past will resume itself; or, again, by the repetition of certain cerebral phenomena which have prolonged former perceptions, it can furnish to remembrance a point of attachment with the actual, a means of covering its lost influence upon present reality: but in no case can the brain store up recollections of images. Thus, neither in perception, nor in memory, nor a ‘fortiori’ in the higher attainments of mind, does the body contribute directly to representation» (Bergson, 2004 [1912]: 299-300).

Na concepção de Bergson, elaborada na sua obra monumental *Matière et Mémoire* (consultada aqui na versão inglesa, *Matter and Memory*, na respetiva tradução da 5.ª edição de 1908, tendo esta sido revista pelo autor e contendo uma nova Introdução), escrita em 1896, Bergson alia conceitos da psicologia a conceitos metafísicos. Nessa sua obra, Bergson não concebe o cérebro como o elemento predecessor das nossas representações<sup>59</sup>, atribuindo, antes, à percepção um carácter ativo e refutando a ideia de que a memória deva ser encarada como uma forma diluída da percepção — elemento que Ansell-Pearson ainda sublinha, acrescentando que, para Bergson, a memória não estará “armazenada” mais no cérebro (visto que o cérebro se remete ao presente), mas no tempo, mais propriamente na sua duração.

Como podemos ver, o passado, não é, deste modo, reduzido apenas a um presente anterior, nem encarado como um fenómeno resultante de uma recordação anterior; para Bergson, o tempo surge como uma *durée*, uma duração; ele ocorre como uma importação ou o prolongamento do passado. Isto implica, de certa forma, uma coexistência do passado com o presente, sendo a memória considerada, deste modo, uma forma de duração, aspeto que nos parece, à primeira vista, estar presente nas obras memorialísticas de Teixeira de Pascoaes.

Entretanto, para Henri Bergson (2004 [1912]: 300), a diferença entre percepção e memória, o aspeto físico e o mental não são meros duplicados. A diferença entre percepção e memória não é de grau, mas, sim, de tipo, “a difference in kind” (*id.*: 173). Bergson considera que a percepção e a memória se interligam e são atualizadas de forma a se tornarem efetivamente reais. Para Bergson existem sempre memórias dominantes que ocorrem como “shinning points round which the others form a vague nebulousness” (*id.*: 223); estes *shinning points* multiplicam-se até à extensão que a nossa memória é capaz de expandir.

Nestas palavras, a memória é feita de imagens-memória (*memory-images*), não sendo a recordação de uma imagem a própria imagem existente, ela vive, contudo, na

---

<sup>59</sup> “The brain is concerned with motor reaction, not with conscious perception (Bergson, 2004 [1912]: 8); The brain — an image — cannot create images» (Bergson, 2004 [1912]: 11).

imagem recordada («to picture is not to remember», *id.*: 173)<sup>60</sup>. O passado sobrevive, então, em duas formas distintas: como mecanismos motores e como recordações independentes<sup>61</sup>. Deste modo, a função normal da memória é a de utilizar a experiência passada para uma ação presente; é aqui que o papel do cérebro será crucial, na medida em que ele apenas permitirá a ativação das imagens passadas relevantes que sejam necessárias para o presente, permitindo a memória a contração de múltiplos momentos temporais (de tempo) numa só intuição. Este elemento de “contração” de diversos momentos temporais, de que talvez Pascoaes até se dê conta, parece-nos estar ilustrado, por exemplo, nestes dois excertos retirados das obras *Livro de Memórias* (2001 [1928]) e *O Pobre Tolo* (2000 [1924]):

Coimbra é já uma névoa desvanecida na distância, uma cidade quimérica, edificada pela saudade, nas margens de um só rio de luar... a Coimbra dessa noite em que o Hilário cantava pelas ruas (Pascoaes, 2001 [1928]: 122).

O passado agarra-se ao pobre tolo com todas as mãos que a terra já comeu, e o futuro também se agarra a ele com as mãos delidas ainda numa névoa misteriosa. O pobre de Cristo hesita, não se decide entre duas forças contrárias e igualmente violentas, que o conservam no mesmo sítio, no meio da ponte de Amarante. Assim o tolo vai vivendo ( Pascoaes, 2000 [1924]: 109).

Como se pode ver, nestes dois excertos, cremos que está presente a interligação da memória e da perceção defendida por Bergson. A memória recria uma perceção atual ou melhor, duplica esta perceção, na medida em que afeta ou tem repercussões também sobre a sua própria imagem ou sobre outra imagem-memória do mesmo tipo<sup>62</sup>. A memória que Pascoaes possui sobre Coimbra, no primeiro excerto, é a recriação da perceção do momento, da noite «em que o Hilário cantava pelas ruas» de forma concentrada, o tal “elemento económico” da memória, que tínhamos encontrado em momentos na obra *The Envoy From Mirror City* (Frame: 1993c: 68-69) e que tínhamos referido na página 31 desta Tese; este elemento económico da memória assume, aqui e agora, a forma de névoa

---

<sup>60</sup> «Imaginer n’est pas se souvenir» (no original).

<sup>61</sup> «The past survives under two distinct forms: first, in motor mechanisms; secondly, in independent recollections» (Bergson, 2004 [1912]: 87).

<sup>62</sup> «Memory thus creates anew the present perception, or rather it doubles this perception by reflecting upon it either its own image or some other memory-image of the same kind» (Bergson, 2004 [1912]: 123).

apagada pela distância à qual é atribuída um aspeto “quimérico”, como que pondo em dúvida a própria percepção e que, não sendo ainda futuro, também não é presente, pelo menos do ponto de vista ontológico<sup>63</sup>. Neste excerto, parece-nos que somos realmente confrontados com a memória-costume, em que um momento passado é transportando para o presente, um presente renovado que, à distância, percebe a cidade como “quimérica” e em que esta percepção adquire, neste presente atual, um aspeto real.

Por outras palavras, Bergson considera que a percepção e a memória se ligam entre si e que todas as memórias são atualizadas de forma a ficarem efetivamente reais. O passado, segundo este filósofo, apenas reaparece na consciência na medida em que pode ajudar a compreender o presente e a prever o futuro, defendendo ainda que deveríamos fazer uma apreciação ontológica do tempo, de forma a podermos elaborar um pensamento adequado sobre o tempo.

Deste modo, no excerto d’*O Pobre Tolo* (*op. cit.*), cremos encontrar esta dimensão ontológica do tempo. Passado e futuro confundem-se para criar a sensação de duas forças que dilaceram o sujeito da enunciação e que o impedem de se mover no presente; um presente que, efetivamente, não é presente, porque a partir do momento em que o sujeito se mover e avançar naquela ponte, ele estará no futuro, futuro que, lutando com o passado, o impede todavia de se mover. Neste excerto, não há apenas a coexistência da atualidade com a memória, do presente com o passado, mas, aqui, o presente é anulado, “congelado”, por meio do jogo ontológico das duas forças passadas e futuras que nos surgem aqui como uma espécie de dualidade.

Por seu lado, Jacinto do Prado Coelho (s.d.: 44) alega, na sua Introdução às *Obras Completas* de Teixeira de Pascoaes, que Pascoaes tem uma visão ambivalente do Universo, ou seja, uma visão dualista das polaridades (cada princípio ou entidade contém, simultaneamente, o seu contrário, abrangendo esta ambivalência também o Homem) — uma ambiguidade e complexidade que Fernando Pessoa também terá assinalado como

---

<sup>63</sup> «Nothing is less than the present moment, if you understand by that the indivisible limit which divides the past from the future. When we think this present as going to be, it exists not yet; and when we think it as existing, it is already past» (Bergson, 2004 [1912]: 193).

uma característica da nova poesia portuguesa, a qual seria de cariz ontológico, encontrando “em tudo um além”<sup>64</sup>.

Neste âmbito, cremos que estes aspetos subjetivos e introspectivos estarão eventualmente presentes também nas obras memorialísticas de Teixeira de Pascoaes. Também cremos que a percepção visual (juntamente com o movimento, a dança) é um dos elementos predominantes em Teixeira de Pascoaes (o verbo “ver”, por exemplo, é frequentemente utilizado n’*O Pobre Tolo*) como ele próprio refere, em “Turbamulta”, incluído n’*O Verbo Escuro* (1999 [1914]), em que o olhar serve de elemento integrador das coisas materiais e da natureza, como refere neste excerto: «O nosso olhar como que assimila as cousas integrando-as em nós. Por isso, o homem é infinito. O mar, com todas as ondas, e o céu, com todas as estrelas, perdem-se na sua memória» (Pascoaes 1999 [1914], XXXII: 86).

No exemplo acima, pretendemos ilustrar a percepção do memorialista e a expressão das suas vivências através do olhar pessoal, as quais acusam os eventos e as circunstâncias que pessoalmente experienciou e que descreve, afinal, a sua relação com a realidade sob os efeitos da passagem do tempo. Isto conduz-nos imediatamente à memória autobiográfica, sobre a qual nos iremos debruçar no próximo capítulo.

---

<sup>64</sup> Fernando Pessoa, 1912, *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico*, Revista *A Águia*. 1ª publ., 2ª série, nº 9, 11 e 12, Set., Nov. e Dez.: «A poesia de que se trata é, portanto, uma poesia de vida interior, uma poesia de alma, uma poesia subjectiva. Será então uma nova espécie de simbolismo? Não é: é muito mais. Temde facto, de comum com o simbolismo o ser uma poesia subjectiva; mas, ao passo que o simbolismo é, não só exclusivamente subjectivo, mas incompletamente subjectivo também, a nossa poesia nova é completamente subjectiva e mais do que subjectiva. O simbolismo é vago e subtil; complexo, porém, não é. É-o a nossa actual poesia; é, por sinal a poesia mais espiritualmente complexa que tem havido, excedendo, e de muito, a única outra poesia realmente complexa — a da Renascença, e, muito especialmente, do período isabeliano inglês. O característico principal da ideação complexa — o encontrar em tudo um além — é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa.» <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3101.pdf>

### 3. A MEMÓRIA AUTOBIOGRÁFICA: A ESSÊNCIA DO EU

*There is no past, present ou future.  
Using tenses to divide time is like making chalk marks on water.*  
(Janet Frame, 1992: 37)

Rüdiger Pohl (2007), fazendo um apanhado sobre a temática da memória autobiográfica, refere que os maiores investigadores desta temática se encontram no espaço anglo-saxónico, sendo o foco dos artigos e da temática variados: alguns investigadores centram-se no aspeto da autorreferência do *Eu* e da interação entre a memória autobiográfica e a personalidade; outros concentram-se no uso da psicologia cognitiva e da psicanálise como elementos de descrição da memória autobiográfica; outros, ainda, fazem a ligação de “histórias de vida” subjetivas que os sujeitos criam, mas que, no entanto, não coincidem com o que ocorreu verdadeiramente, criando-se, deste modo, uma espécie de “mito” pessoal — a este respeito vide Dan McAdams, na sua obra *The stories we live by: Personal Myths and The Making of Self*<sup>65</sup> (McAdams, 1997).

Esse “mito”, o qual não ocorre em forma de invenções ou de mentiras, mas, sim, processa-se como o que McAdams designa por “verdades essenciais” (McAdams, 1997: 11) sobre nós mesmos, ele vai sendo reformulado ao longo da vida e é a forma de construirmos a nossa identidade. Para McAdams, o “mito” pessoal é uma espécie de história que cada um de nós elabora muito naturalmente para fazer a ligação das diversas partes de nós próprios com a nossa vida num todo que faça sentido e tenha significado e em que possamos caber no mundo, referindo ainda que este “mito” pessoal integra o passado tal como é recordado, o presente tal como é experienciado e antecipa o futuro: «A personal myth is an act of imagination that is a patterned integration of our remembered past, perceived present and anticipated future» (*id.*: 12).

Segundo McAdams, todas as histórias que compõem este mito encontram-se dentro de nós, de forma consciente e inconsciente; em certos momentos, partes destas

---

<sup>65</sup> «If you want to know me, then you must know my story, for my story defines who I am. And if I want to know myself, to gain insight into the meaning of my own life, then I, too, must come to know my own story» (McAdams, 1997: 11).

histórias tornam-se conscientes, ou certos temas voltam à superfície, os quais tinham sido antes considerados triviais, funcionando agora como fenómenos que nos autodeterminam.

Pegando neste elemento de “refundição” de memórias, e aplicando-o brevemente às memórias coletivas, é interessante verificar que este aspeto da refundição ou adaptação da memória parece abranger as memórias de famílias e de grupos, como refere Johannes Müller (2013), no capítulo da sua autoria, “Permeable Memories. Family History and the Diaspora of Southern Netherlandish Exiles in the Seventeenth Century”, no qual reflete sobre as memórias de emigrantes calvinistas holandeses no séc. XVII.

Müller (2013) utiliza aqui, logo no título, a designação de “memórias permeáveis” (*permeable memories*) para referir que as memórias dos exilados calvinistas subsequentes não eram as mesmas que as dos seus antepassados, tendo estas sido traduzidas, transpostas para as realidades da diáspora e da sociedade de acolhimento e reinventadas pelas gerações subsequentes (o que parece validar a tese de Bergson sobre as camadas e a atualização da memória, mas também a tese um pouco mais atual da memória como elemento de identidade). Consequentemente, Müller refere o seguinte:

The exile memories of subsequent generations of migrants were, of course, not the same as those of their forebears and had to be translated into the specific context of each new generation and its living conditions in a changing society. In genealogical accounts, letters and other sources, the children and grandchildren had to reinvent and reinterpret the past of their ancestors on their own terms (Müller, 2013: 285).

Não vamos debruçar-nos sobre a discussão que se tem vindo a travar entre alguns investigadores atuais<sup>66</sup> que criticam que todas as teorias da memória existentes têm sempre considerado a memória como um “lugar” estável — uma memória *in situ* (Crete, 2010: 3) — ou seja, uma memória fixada e ligada a lugares, defendendo estes investigadores a tese de que a memória deve ser considerada pela qualidade do “movimento” que a molda e considerando, dada a migração crescente com que o mundo se depara, que a migração é a condição da memória ou seja, é o movimento, a migração que produzem a memória. À primeira vista, este aspeto, a nosso ver, define a memória conferindo-lhe um aspeto muito determinista e sociopolítico, abolindo o elemento

---

<sup>66</sup> Como, por exemplo, Julia Crete e Andreas Kitzmann (2010).

individual, subjugando-a a um suposto coletivo e atribuindo ao coletivo uma homogeneidade que, cremos, não poderá ser provada<sup>67</sup>, se tivermos em consideração o carácter único de cada ser humano, a sua individualidade e o princípio do livre-arbítrio.

De qualquer modo, por interessante que este aspeto possa ser, ele não tem relevância no nosso caso, visto que não nos pretendemos debruçar nem sobre a memória coletiva, nem sobre a memória de uma migração (forçada ou não), mas, sim, abordar a memória autobiográfica pessoal de um autor (com alguns e breves exemplos de outros autores), verificando como esta se reflete e se constrói na obra memorialista.

Voltando ainda à memória autobiográfica, outros investigadores focam-se ainda sobre a maneira como esta se desenvolve (já referimos, por exemplo, John Kotre, 1995, na sua obra *White Gloves: how we create ourselves through memory*), descrevendo imagens mentais, e considerando a memória como a criadora de identidade do indivíduo. Em *White Gloves* (1995), John Kotre refere que, por muitas metáforas e elementos externos (e atualmente aparelhos virtuais e a chamada realidade virtual) que existam para caracterizar e expressar a memória ao longo do tempo e da sua história, estas “máquinas da memória” podem representar, de certa forma a memória, porém todas elas foram e são elementos inanimados:

There is a paradox that runs through the entire history of memory. As each new external aid came along, it became a picture for that portion of memory that remained inside our heads. Once writing was at place, we would conceive of “verbatim” memory — and latter, with printing, of “scripts” from childhood that have been “imprinted” in our minds. After the invention of the camera, there came “photographic” memory; after the tape recorder, “human” tape recorders [...]; after the computer, “information processing” in the brain. And think of what’s coming: helmeted body suits that produce “virtual reality”. All these devices create powerful devices for the memory that remains in us. They embody the current view of human memory. But every one of them, from first to last, is inanimate (Kotre, 1995: 15).

---

<sup>67</sup> «Our theme of memory and migration encompasses, then, both the migration of memory as a phenomenological concept and the memories of migration as socio-political phenomenon, staging a confrontation between them in the hopes of suggesting different configurations of locus/topography» (Creer, 2010: 9).

Para Kotre (*id.*: 16), a memória está dentro de nós, estando ligada a locais e “residindo”, como ele refere, em lugares autobiográficos — *the autobiographical places* — que um dia desaparecerão com o nosso próprio desaparecimento:

These are “autobiographical places” where the walls and trees can almost talk. They have always been part of the human experience, but the memories they contain do not survive our death the way sounds and pictures in our machines of memory do. That’s because the memories in yards and streets and trees and buildings are really memories in us (Kotre, 1995: 16).

Esta referência de Kotre sobre a memória que está contida na natureza, em lugares e espaços, pudemos já abordá-la brevemente, por exemplo, quando referimos a autobiografia de Janet Frame (cf. p. 31 desta Tese), mas este facto também está presente em Teixeira de Pascoaes (2002 [1921]) — a paisagem como contentor da memória do indivíduo, confundindo-se este último com ela, tal como podemos encontrar em *Cânticos Indecisos*:

Minha maneira íntima de ser,  
Eu sei que resultou  
Desta paisagem, mística e saudosa,  
E sempre a florescer,  
Que da tristeza Deus criou.  
Bebi, em criancinha, o leite duma rosa  
E as nuvens me embalaram, nos seus braços;  
E o vento peregrino dos espaços,  
Eternamente a errar,  
Pelas horas defuntas entoava  
Um cântico profundo...  
E eu cada vez mais pálido ficava,  
Embebido na voz daquele ignoto mar,  
Que, em certas noites, paira sobre o mundo.  
(Pascoaes, 2002 [1921]: 33)

Para Teixeira de Pascoaes (1999 [1914]), toda a materialidade parece converter-se em memória, sendo a aparência material dos espaços e das coisas, os espelhos em que o indivíduo se vê. A lembrança e, desta forma, a memória constituem a eternidade, como é expresso no *Verbo Escuro*:

II. A aparência material converte-se, na memória, em anímica aparição.

III. A lembrança duma criatura é de natureza divina; as cousas que a sugerem, são altares, onde a sua imagem está presente, mas invisível.

VII. A lembrança é a cor essencial, a forma eterna, a matéria autêntica das cousas (Pascoaes, 1999 [1914]: 46).

John Kotre (*op. cit.*: 17 ss.) refere também que o corpo pode servir também como “contentor da memória” (*memorial container*)<sup>68</sup>, um contentor que apreende as sensações, ao contrário de Bergson, que, por sua vez, considerava o corpo como sendo apenas um “motor de ação” (Bergson, 2004 [1912]: 299-300).

Kotre (1995: 110) sublinha ainda que os episódios autobiográficos podem ocorrer num tempo de memória subjetivo, não num tempo calendário objetivo, levando os sujeitos a utilizar, em muitas ocasiões, termos como “há muito tempo”, para se referir a um período de tempo, sem, no entanto, indicar quando é que esse período começou, ou para referir um momento indeterminado no passado, ou, ainda, fazendo vagamente referência a um tempo não especificamente localizado no passado, como podemos verificar no excerto do poema “A Minha História”, incluído em *Terra Proibida* (s.d. [1899]) ao qual já atrás aludimos (cf. página 62) e que aqui passamos a fazer uma transcrição mais alargada:

Árvores da minha aldeia,  
Eu quero-vos contar a minha História,  
Quando vem do Marão a lua cheia  
De fria luz marmórea.  
[...]  
Em Novembro nasci, por uma tarde triste.  
Quando os sinos soluçam badaladas;  
[...]  
Nasci naquela tarde, angustiosa e calma,  
Turva de núvens e silêncios de alma,  
Quando há pálidas faces que se molham;  
[...]  
Nasci ao pôr do sol dum dia de Novembro.  
O meu berço o crepúsculo embalou...  
(Pascoaes, s.d. [1899]: 233).

---

<sup>68</sup> Kotre (*ibid.*) aponta ainda para o facto de que estas memórias do corpo podem suceder não só devido a momentos vivenciados, mas ocorrem também a nível neurológico, como é o caso da dor neuropática (a chamada “dor fantasma” ou dor de membro fantasma).

Neste excerto de "A Minha História", o período do nascimento referido por Pascoaes é vagamente determinado numa triste tarde de novembro, ao pôr do sol, focando-se o sujeito poético não no tempo, mas numa memória subjetiva das presumíveis circunstâncias atmosféricas e anímicas de tristeza que teriam existido à sua nascença e que, na sua opinião, iriam supostamente marcá-lo como indivíduo para sempre. O tempo desta memória não desempenha aqui um grande papel, ele constitui apenas um ponto de partida para a caracterização psicológica do sujeito poético, agindo também como profecia da sua vida futura ou dos episódios futuros de que irá revestir-se a sua memória autobiográfica.

Rüdiger Pohl (2007) refere ainda que a memória autobiográfica não é um "banco de dados", o qual armazena as informações e impressões de forma objetiva e permanente, considerando que a memória é um processo dinâmico e flexível que podemos construir e reconstruir por meio de diversos mecanismos (biológicos, cognitivos, emocionais, sociais e culturais), conforme as nossas necessidades, as exigências do dia a dia e em conformidade com os desafios com que somos confrontados ao longo da vida.

Este aspeto parece-nos também interessante (e cremos coincidir, em parte, com Bergson, que considera que a função usual da memória é utilizar a experiência passada para a ação presente)<sup>69</sup>, visto que as duas obras memorialísticas principais de Teixeira de Pascoaes, o *Livro de Memórias* (publicado em 1928) e *Uma Fábula* (memórias escritas em 1952 e publicadas postumamente), e as outras obras consideradas conterem diversas marcas autobiográficas, constituindo estas uma "viagem ao reino da imaginação e da memória"<sup>70</sup>, foram escritas em momentos diferentes, correspondentes a momentos com maturidade diferente — posto que será interessante, do ponto de vista literário, verificar se o edifício da memória (e a paisagem mental) de Teixeira de Pascoaes terá eventualmente sofrido alguma alteração que seja transmitida literariamente nestas suas obras.

---

<sup>69</sup> «But then the practical and consequently usual function of memory, the utilizing of past experience for Present action, — recognition, in short, — must take place in two different ways. Sometimes it lies in the action itself, and in the automatic setting in motion of a mechanism adapted to the circumstances; at other times it implies an effort of the mind which seeks in the past, in order to apply them to the present [...]» (Bergson, 2004 [1912]: 87).

<sup>70</sup> Segundo Jacinto do Prado Coelho (1999: 19) será o caso de *Vida Etérea* (1906), *As Sombras* (1907), mas penso que encontramos marcas autobiográficas em *Terra Proibida* (1887), *Verbo Escuro* (1914), *O Bailado* (1921), *O Pobre Tolo* (1924). As datas entre parênteses referem-se aos anos em que as obras foram originalmente publicadas.

Nesta viagem ao “reino da memória”, para pedir emprestada a expressão de Jacinto do Prado Coelho (1999), os estímulos sensoriais — que em Pascoaes parecem ser, à primeira vista, sobretudo a visão<sup>71</sup> e depois a audição, compartilhando ele estas formas de percepção, por exemplo, com os seus colegas escritores Marcel Proust, Vladimir Nabokov, Janet Frame — poderão levar-nos a pensar que será talvez pertinente colocar a questão se a lembrança visual constituirá o mais importante sentido no universo da memória de Pascoaes, sendo esta simultaneamente o seu instrumento relacional com o mundo, em que as coisas, a paisagem e as figuras (os espectros) que ele “vê” desempenham a função de contentores da memória. Ligada a esta questão, parece-nos igualmente pertinente verificar a(s) estratégia(s) discursiva(s), metáforas, imagens recorrentes, a relação de Pascoaes com o tempo (temporalidade), os locais de memória, a percepção da infância, eventuais memórias involuntárias e confissões, e especificidades da escrita.

---

<sup>71</sup> Que Bergson considerava ser o centro e constituir mais manifestamente um prolongamento no tempo: «On the other hand, the data of sight and touch are those which most obviously have extension in space and the essential character of space is continuity» (Bergson, 2004 [1912]: 259).

## CONCLUSÃO PROVISÓRIA

Uma análise de textos autobiográficos — sobretudo de memórias, neste caso concreto — e da memória processada nestas obras é como fazer um retorno ao passado, um passado que não é o nosso, mas que sobrevive através da memória, por meio das impressões, das evocações e das recordações descritas, mais ou menos verídicas, mais ou menos veladas, ou mais ou menos selecionadas (iremos debruçar-nos mais sobre este aspeto na Parte II da Tese, quando abordarmos o *Eu* autobiográfico) pelo narrador e memorialista.

Relacionada com o género memorialístico e com a construção do edifício da memória<sup>72</sup> que se processa nas obras literárias, tivemos de debruçar-nos quase automaticamente sobre a questão, muito vasta e complexa, da memória para a qual existem vários conceitos, os quais são, muitas vezes, abordados e debatidos conforme a disciplina que trata desta questão. Não sendo nós, todavia, neurologistas, psiquiatras, psicólogos ou sociolinguistas, tentámos, sem nunca abandonarmos o âmbito da literatura, averiguar e dar breves exemplos de como a memória se processa do ponto de vista literário em diversos autores, e como ela foi definida por vários pensadores e investigadores, escolhendo sobretudo Santo Agostinho (354-430 d.C.) e Henri Bergson (1859-1941). O primeiro é considerado um dos precursores do género autobiográfico das confissões, ocupando-se da questão da memória no Livro X das *Confessiones*; o segundo foi um dos primeiros pensadores a chamar a atenção para os diversos tipos de memória, tal como Ansell-Pearson (2010: 62) também sublinhou.

Para além destes pensadores, abordámos também Hermann Ebbinghaus (antecessor de Bergson) — que John Mace (2007: 1-2) considerou ter sido o primeiro a definir o conceito de memórias voluntárias; além disso, tentámos também fazer uma breve sinopse dos conceitos atuais.

No que diz respeito ao Livro X das *Confessiones* de Santo Agostinho, podemos dizer que este contém a temática da memória. Para Santo Agostinho, a percepção humana está,

---

<sup>72</sup> A expressão “edifício da memória” que aqui utilizámos encontra-se formulada em Marcel Proust que emprega a expressão «l'édifice immense du souvenir» (Proust, 1988: 46).

ao mesmo tempo, ligada aos sentidos e à alma, efetuando-se o caminho do exterior, de fora, para o interior, para dentro (portanto, o caminho inverso de Henri Bergson, o qual considera que a percepção é projetada nas coisas) — como também sublinha Karl Flach (2008: 10-11), estudioso de Santo Agostinho. No que diz respeito à memória (abordada sobretudo aos capítulos 12 a 18 das *Confessiones*), a memória de Santo Agostinho é um palácio com vários pavilhões ou salões; e ela incorpora tudo: percepções sensoriais, objetos, eventos, visões, o futuro e, até, o esquecimento.

A percepção das coisas constitui uma atividade da alma que é sujeita a impressões sensoriais, as quais são ligadas pela memória. Mesmo as imagens que não são percebidas pelos sentidos são passíveis de serem reconhecidas no interior, ainda que se encontrem “desordenadas” na memória. Segundo ainda Santo Agostinho, a memória contém também as disposições do próprio narrador (2008, XIV. 21) não como este as viveu, mas como lembrança do que sentiu. Temos aqui a memória como repositório de sensações vividas e conhecidas (alegria, tristeza) — tudo o que Agostinho designa de *perturbationes animae*, perturbações da alma (2008, XIV. 22) — sem, no entanto, ser necessário senti-las fisicamente.

Por seu lado, para Bergson (2004: 174), a memória é inseparável da percepção, sendo o passado como que importado para o presente e estando aquele concentrado numa única sensação ou impressão<sup>73</sup>. Segundo Bergson (*id.*: 303), a função primária da memória é a de evocar todas as percepções passadas que são análogas às percepções do presente. A percepção é memória, residindo as diferenças entre as duas não no “grau”, antes no tipo (Bergson, 2004<sup>74</sup>), continuando este pensador a frisar a diferença entre a “memória pura” (*pure memory*) e a memória atualizada contida nas imagens, a qual, ainda segundo Bergson,

---

<sup>73</sup> Sobre este facto da concentração de vários momentos num só, tal como Bergson refere, vide as nossas considerações sobre *Frame* (cf. pp. 28, 57), *Améry* (cf. p. 53 seg. ) e ainda dois breves exemplos em Teixeira de Pascoaes, mais concretamente no *Livro de Memórias* (2001 [1928]: 122) e *n’O Pobre Tolo* (2000 [1924]: 109), que são enunciados na página 71 deste trabalho.

<sup>74</sup> «The reason lies simply in the fact that philosophers insist on regarding the difference between actual sensations and pure memory as a mere difference in degree, and not in kind. In our view the difference is radical. My actual sensations occupy definite portions of the surface of my body; pure memory, on the other hand, interests no part of my body» (Bergson, 2004 [1912]: 179).

coincide com uma certa parte do presente (*id.*: 181), considerando o corpo nesta questão como um mero “motor de ação”<sup>75</sup>.

Em suma: Para Bergson, a memória permite contrair numa só impressão/intuição, múltiplos momentos de tempo. Ele define a percepção como a eventual ação indeterminada (*id.*: 22), uma *durée*, sendo a percepção consciente (que, segundo ele, está sempre ligada ao movimento cerebral), na verdade, o nosso poder de escolha que é refletido pelas coisas como se estas fossem um espelho<sup>76</sup>. A percepção e a memória encontram-se interligadas, não havendo percepção que não esteja repleta de memórias, e todas as memórias são atualizadas, de forma a ficarem efetivamente reais. Para este filósofo e investigador, existem sempre as memórias dominantes, que ele designa de *shinning points*, os quais se multiplicam até à extensão do que a nossa memória é capaz de expandir (Bergson, 2004 [1912]: 223). O passado bergsoniano sobrevive em duas formas: em forma de mecanismos motores e como recordações independentes; e a função prática da memória será a de utilizar a experiência passada para aplicá-la na ação ou identificação presente (Bergson, 2004 [1912]: 87).

O seu antecessor Hermann Ebbinghaus (1850-1909), por sua vez, considerava que todas as circunstâncias psíquicas se encontram guardadas na memória, fazendo este investigador a primeira tentativa de formular o conceito de memórias voluntárias, sugerindo que estas se processam através da ação da vontade, a qual as encontrou (quis encontrá-las), reproduzindo-as de novo voluntariamente (Ebbinghaus, 1885 [§1]: 1-29). Para Ebbinghaus, a memória voluntária parece ser a *aptidão* do indivíduo para recordar o passado sempre que quiser por meio de um ato de vontade.

Na abordagem da problemática da memória, tentámos efetuar uma breve e não exaustiva incursão pelas formas diversificadas da memória, oferecendo exemplos de obras autobiográficas — sobretudo memórias — de autores internacionais e nacionais,

---

<sup>75</sup> «Consider memory, the body retains motor habits capable of acting the past over again; it can resume attitudes in which the past will insert itself; or, again, by the repetition of certain cerebral phenomena which have prolonged former perceptions, it can furnish to remembrance a point of attachment with the actual, a means of recovering its lost influence upon present reality: but in no case can the brain store up recollections or images. Thus neither in perception, nor in memory, nor a fortiori in the higher attainments of mind, does the body contribute directly to representation» (Bergson, 2004 [1912]: 299-300).

<sup>76</sup> «Conscious perception is but our power of choice, reflected from things, as though by a mirror» (Bergson, 2004 [1912]: 26).

precisamente para demonstrar o carácter híbrido das obras autobiográficas e a sua relação com a memória, como esta última se processa e quais as formas de se manifestar. Poderíamos ainda referir muitos outros exemplos; como quer que seja, continuaremos a dar exemplos de autores internacionais e nacionais quando tratarmos da próxima questão — a temporalidade, a escrita autobiográfica e o *Eu* —, sempre que os exemplos literários nos pareçam adequados.

Ligada à questão da memória, está a questão da temporalidade e também os temas da escrita autobiográfica, das memórias autobiográficas, do desenvolvimento da autobiografia e do *Eu*. Debruçar-nos-emos sobre estas questões na Parte II desta Tese, apoiando-nos sobretudo no trabalho precursor de Georg Misch (1969) sobre a história da autobiografia ao longo dos tempos ( o Volume 4, 2.<sup>a</sup> parte, trata da autobiografia desde o Renascimento até aos sécs. XVIII e XIX) e incluindo também outras obras de investigadores que abordaram este género complexo, híbrido e fascinante que é a escrita autobiográfica<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Cf. Gusdorf, 1948, 1956, 1991a, 1991b; Pascal, 1960; Starobinski, 1970; Lejeune, 1986, 1989, 1996; Edel, 1987; Crabbé-Rocha, 1992; Niggli, 1989, 2012; Marcus 1994, 2018; Brockmeier, 2018; McAdams, 1997, 2001, 2019, P. Morão, 1992,1994, 1998, 2012, etc.

## PARTE II

### A ESSÊNCIA DO TEMPO E A AUTOBIOGRAFIA

## INTRODUÇÃO

*Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.  
What might have been is an abstraction  
Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation.  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.  
Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden.  
(T.S. Eliot, *Burnt Norton*)*

A questão do tempo tem ocupado pensadores e filósofos desde a Antiguidade até aos nossos tempos (sobre um destes pensadores, iremos debruçar-nos brevemente, mais adiante, no primeiro capítulo desta Parte). Esta preocupação com a temporalidade, ou, neste caso, com o tema do tempo que corre inexoravelmente e que se cruza com a eternidade — conforme referiu o romanista alemão Ernst Curtius (1954) nos seus ensaios críticos sobre a literatura europeia —, está presente no poema *Burnt Norton* de T.S. Eliot (2019 [1943]), poema incluído na obra «Four Quartets», a qual inclui outras questões referentes à experiência humana e na qual o tempo aparece ligado ao tema do sentido da vida ou da experiência humana. No excerto em epígrafe, T.S. Eliot faz referência aos passos dados pelo tempo (passos possíveis e imagináveis) que ecoam na memória, interligando, assim, o tempo e a memória, em que até o momento final estará imanente no presente. O tempo surge, deste modo, ligado à memória; sem memória, não há tempo; e o tempo parece ser uma construção da memória.

Wolfgang Iser (1958: 195) refere que, em *Four Quartets*, até a palavra ganha existência somente através da sua ligação com o tempo, e existe na sua utilização, considerando que, como o contexto em que a palavra está inserida e a utilização da própria palavra se encontram sujeitos a alterações constantes, a vida desta última é uma morte

contínua. Isto aponta para uma espécie de movimento circular entre o tempo, a experiência humana e a palavra — e, assim, também a memória, aspectos que Eliot terá querido aqui expressar.

Janet Frame, escritora neozelandesa a quem já fizemos referência na Primeira Parte deste trabalho, por outro lado, discorre na sua obra que contém fortes elementos autobiográficos, *Faces in the Water* (Frame, 1992), sobre a impossibilidade de dividir o Tempo, apresentando-o como um elemento fluído que desliza como um rio e abrange o presente, passado e futuro, como expressa neste excerto que sublinha a indivisibilidade do tempo: «There is no past, present or future. Using terms to divide time, is like making chalk marks on the water» (Frame, 1992: 37).

Ora, tendo em conta estas breves reflexões sobre Eliot e Frame relativas à conceção do Tempo expressa nestes pequenos excertos, demoremo-nos agora mais um pouco no século XX, mais precisamente no ano de 1951: no período decorrido de 20 a 30 de agosto, num *chalet* situado nas montanhas do Lago Maggiore, em Ascona, na Suíça, reuniu-se, nas chamadas conferências da associação *Eranos*, um grupo de pensadores e investigadores de diferentes áreas para discutirem determinadas questões, tal como tinha vindo a ser feito desde 1933; desta vez, a questão tratada na conferência seria a temática do Tempo, a qual seria publicada em 1952, nos Anais da *Eranos* do ano de 1951, no volume XX, intitulada em alemão «Mensch und Zeit» (O Homem e o Tempo)<sup>78</sup>.

Este volume reúne os artigos de conferência de personalidades como Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Erich Ignaz Neumann (discípulo de C.G. Jung), Henry Corbin (filósofo e teólogo francês, professor de Ciências Islâmicas), Gilles Quispel (teólogo e historiador das religiões holandeses), Lancelot Law Whyte (filósofo e físico escocês), Henri C. Puech (historiador das religiões francês), Louis Massignon (orientalista francês), Erwin G. Goodenough (historiador das religiões norte-americano), Helmut Wilhelm (sinologista alemão), Helmut Plessner (filósofo e sociólogo alemão), Max Knoll (engenheiro eletrotécnico alemão) e Adolf Portmann (biólogo, antropólogo suíço e representante da

---

<sup>78</sup> Mircea Eliade (1980: 173 seg.) referiria, mais tarde, no seu segundo livro de memórias, a data de 17 de agosto de 1953. Temos a impressão de que Eliade se enganou quando indicou esta data. Segundo a relação das conferências da *Eranos* (e a data de publicação dos artigos), a conferência ter-se-á realizado efetivamente em 1951.

filosofia da natureza), personalidades essas que se ocupam aqui da questão do tempo do ponto de vista multidisciplinar.

De todos estes artigos de conferência, gostaríamos de sublinhar os artigos de Gilles Quispel, Louis Massignon e de Mircea Eliade, devido à abordagem feita, própria das Humanidades, e que nos demonstra como o tempo é percecionado por antigas religiões e culturas — o que demonstra, a nosso ver, que a temporalidade é, já por si só, uma questão flexível e adaptável a épocas, religiões, mentalidades ou maneiras de estar e, quiçá, um aspeto individual e muito próprio de um autor, aspeto que julgamos encontrar em Teixeira de Pascoaes.

Na sua análise sobre a perceção do tempo dos primeiros cristãos, Gilles Quispel (1952: 115 ss.) referiu que, para estes, o tempo era determinado pela escatologia: o ponto central desta perceção era a vida e a morte de Jesus, condicionando este facto a História e marcando a maneira de percecionar o tempo. O final dos tempos (*Endzeit*) imbuía ou abarcava, por assim dizer, a atualidade, o dia a dia, toda a realidade. No seu artigo, Quispel (1952: 118) refere-se também ao investigador Henri Puech, o qual afirmava que o pensamento vigente nos primórdios do Cristianismo sublinhava o carácter único e irrepetível da História linear, considerando que o *pathos* do progresso (que ocorreria mais tarde) dever-se-ia à secularização das ideias ou à laicização das representações mentais dos protocristãos. Quispel (1952: 120) refere ainda que as cerimónias religiosas dos primórdios do Cristianismo eram como que uma antecipação (*Vorwegnahme*) do final dos tempos, existindo o reino de Deus ali e já naquele momento, no presente, na Terra, estando este reino apenas ocultado dos indivíduos.

Louis Massignon (1952: 141 ss.) debruça-se sobre o tempo no pensamento islâmico, destacando que a visão islâmica do tempo, ao contrário da conceção matemática tridimensional (segundo a qual o Tempo constitui a quarta dimensão do Universo), é direcionada para um monoteísmo transcendental, sendo o Tempo islâmico uma revelação da ordem de Deus e constituindo não uma *durée* contínua, mas, sim, uma constelação, uma via láctea de instantes, “un voie lactée d'instants” (*id.*: 124). Massignon sublinha que, para o Islão, doutrina religiosa que tem um pensamento ocasionalista e que apreende a causalidade divina apenas na sua "eficácia" atual, somente existe o instante. Assim,

entendemos que, na ótica de Massignon, o tempo islâmico é percecionado descontinuamente e dividido em instantes. Massignon (1952: 142) sublinha que o instante aparece à comunidade muçulmana como um aviso normativo da Lei. Deste modo, tal como é vertido no artigo de Massignon, o Islão é, neste conceito, muito próximo do pensamento mais arcaico da humanidade que considerava, até, as fases da Lua como uma manifestação da vontade divina.

Falando de comunidades arcaicas, isto leva-nos a Mircea Eliade e à questão do tempo no pensamento indiano. Antes de se debruçar propriamente sobre a questão do tempo no pensamento indiano, Mircea Eliade (1952: 219 ss.) indica que os mitos pertencem a uma categoria particular das criações espirituais da humanidade arcaica, sendo importantes pelas revelações que nos fazem acerca da estrutura do Tempo, narrando-nos as circunstâncias que ocorreram desde o início dos tempos ou seja, falando dos eventos que tiveram lugar num momento "primordial e atemporal" (Eliade, 1952: 219) e que se reveste de tempo sagrado. Eliade (*ibid.*) sublinha que este tempo sagrado (mítico) diverge qualitativamente do tempo profano (secular) e da duração contínua (*durée continue*) e irreversível, dentro da qual a nossa existência quotidiana (e dessacralizada, segundo Eliade) se move ou insere.

Deste modo, pelas palavras de Eliade, ao contar um mito, o Homem estará a reatualizar, de alguma forma, o tempo sagrado no qual os eventos ou as circunstâncias ocorreram ou dos quais se fala. É por este motivo que, nas sociedades tradicionais, os mitos são narrados (e o tempo sagrado é reatualizado desta forma) apenas em determinadas épocas sagradas. Por outras palavras, o mito deve ocorrer (e ocorre) num tempo "intemporal" (Eliade, 1965: 64 ss.; cf. também Eliade, 1968: 23 ss.), ou seja, ele tem lugar num instante sem *durée*, abolindo--se, assim, o tempo profano (e conseqüentemente a *durée*), sempre que o mito é narrado e projetando-se, deste modo, simultaneamente o narrador e os ouvintes para um tempo mítico.

É esta questão de retorno a um tempo mítico que cremos encontrar também em Teixeira de Pascoaes, não propriamente no sentido religioso, já que este autor, muitas vezes em forma de solilóquio, abole o tempo objetivo, histórico, e retorna a "certas pessoas" e a "certas coisas", para, no final, chegar sempre à sua infância através das suas

evocações — evocações essas que o Tempo conservou (e imobilizou) em forma de aparência na lembrança, como descreve o tema do seu primeiro livro de memórias: «Eis aí o assunto deste livro: certas pessoas e certas cousas que o Tempo espectralizou na minha lembrança» (Pascoaes, 1973 [1921]: 12).

Tendo em conta estes aspetos, poderíamos, quiçá, adiantar ou perguntar-nos se, nas evocações de infância de Teixeira de Pascoaes, a sua infância não estará também a ser reatualizada, e se as próprias evocações e os "espectros" que o acompanham não constituirão eles mesmos uma espécie de ritual de regeneração e de reatualização constantes desse tempo mítico de outrora (e, com isso, igualmente a consequente reatualização do espaço, e das figuras – os espectros), ocorrendo, assim, também uma rutura com o Tempo e o mundo em seu redor, em que o passado tenta ser rememorado com os olhos de criança, ideia que encontramos neste excerto:

A infância é um período mitológico. Certas pessoas que nessa idade conhecemos foram deuses também; e não compreendemos agora a sua presença no mundo. [...] As pessoas que eu amei no Passado aparecem-me aureoladas dum prestígio fabuloso. Vejo-as agora como as vi no meu tempo de criança; porque as crianças vêem as pessoas, neste mundo, como nós as vemos depois de mortas – em almas puras (Pascoaes, 2001 [1928]: 60).

Esta abolição do tempo, para evocar e referir brevemente um autor do início do século XX, também parece ocorrer em Dino Campana (1885-1932), um autor italiano do chamado *fin-de-siècle*, o qual, na sua única obra, *Canti Orfici* (Campana, 1914), como Neuro Bonifazi (2015) refere na sua Introdução à obra, empreende uma espécie de jornada autobiográfica espiritual, à qual Bonifazi classifica de “caminho mortal e atormentado”<sup>79</sup> (Bonifazi, 2015: IX) e que o deverá levar à transfiguração do Homem através das suas viagens (*id.*: 127).

Esta obra inclui uma miscelânea de poesia e de prosa com descrição de viagens (desde Marradi, local onde nasceu, passando por Bolonha, Génova, Florença) estando também incluída prosa diarística (cf. Campana, 2015 [1914]: 15 ss.) na qual, pelo seu hibridismo e a utilização de diversos elementos, julgamos encontrar não só o elemento de "abolição" do tempo e a perpetuação de um determinado momento eterno, tal como é

---

<sup>79</sup> «Delineare in breve il tormentato cammino mortale di questo grande poeta è una impresa ardua...»

expresso no capítulo II da *Verna*, o *Ritorno*, com o subtítulo “Salgo (nello spazio, fuori del tempo)” (*id.*: 42), mas também as dicotomias sonho, noite vs. vigília, partida e regresso, aliados a um misticismo, como ocorre no seguinte excerto que escolhemos para ilustrar esta afirmação (e que nos faz lembrar, de certo modo, Teixeira de Pascoaes (1999) em *Senhora da Noite* [1909] e no *Verbo Escuro* [1914]); neste excerto dos *Canti Orfici*, surgem também os "espectros" que, em Dino Campana, parecem ser, neste caso, espectros dóceis e vagabundos que contribuem para a beleza da noite e que Campana vê da sua janela (o olhar da *janela* tal como Pascoaes, por vezes):

Aprimmo la finestra al cielo notturno. Gli uomini come spettri vaganti: vagavano come gli spettri: e la città (le vie le chiese le piazze) si componeva in un sogno cadenzato, come per una melodia invisibile scaturita da quel vagare. Non era dunque il mondo abitato da dolci spettri e nella notte non era il sogno ridesto nelle potenze sue tutte trionfale? Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità? A quale sogno levammo la nostalgia della nostra bellezza? La luna sorgeva nella sua vecchia vestaglia dietro la chiesa bizantina (Campana, 2015 [1914], *La Notte II, Il Viaggio e il Ritorno*: 17-18).

Neste excerto, o olhar de Dino Campana (*op. cit.*) abrange, a partir da sua janela, o céu noturno. Nos seus comentários à obra de Campana, Neuro Bonifazi refere acerca deste excerto que, nesta parte, o poeta retorna à recordação dos amores e da poesia, confundindo-se o tempo com o eterno e o limitado com o infinito (Bonifazi, 2015: 133). A cidade é-nos descrita aqui como se fosse um “sonho cadenciado” ao som de uma “melodia invisível”, sendo os espectros de Campana que habitam a cidade, espectros dóceis, funcionando o sonho como uma "ponte para o infinito"; a eternidade, os astros, a Lua, emprestam mais beleza a uma antiga igreja. O olhar da sua janela perpetua – com a convivência da natureza – um momento, uma cidade, deixando a hipótese em aberto se não se tratará de um sonho (em Teixeira de Pascoaes, verificamos muitas vezes a ocorrência da palavra "névoa"), sonho esse que, ao abolir o tempo "objetivo" cronológico, cria ou retorna a um momento mítico, retira o sujeito poético da realidade, propulsionando-o para a sua própria realidade mental, o que nos conduz, mais uma vez, ao tempo mítico preconizado por Mircea Eliade.

Regressando, pois, a Eliade, nunca é demais sublinhar que, para este pensador, a abolição do tempo profano é realizada por meio do mito, constituindo este aspeto a

característica que diferencia o "mundo arcaico" do mundo das "sociedades modernas. Mais: segundo este filósofo das religiões, as "sociedades arcaicas" (ou tradicionais) esforçam-se por abolir voluntaria e periodicamente o Tempo, de forma a "apagar" o passado e a regenerar o tempo por meio dos seus rituais. Outrossim, Mircea Eliade (1952) atribui ao mito uma função redentora que transcende o tempo profano e reencontra o tempo mítico. Este tempo mítico ilustra a maneira de deitar abaixo os "muros" do tempo individual e histórico, fazendo o Homem "esquecer" a sua condição "profana" e a situação histórica e equivale, segundo Eliade (1952: 221 ss.), à revelação da realidade última e a uma conceção de tempo cíclico e infinito, segundo a qual o tempo mítico constitui instrumento de conhecimento e assume a verdadeira fonte de todos os seres e de todos os eventos cósmicos.

É também ao "tempo mítico" da infância e dos "espectros" que o acompanham a que Teixeira de Pascoaes retorna, neles se fundindo e neles se autorrevelando; é neles que a sua vida e experiência se espelham; e é deles que a alma se sobrepõe à névoa e, assim, se revela:

Eu e as minhas lembranças vamos todos na onda... E elas agarram-se a mim, para que eu as salve – a mim que vou também na onda... Lá vamos abraçados uns nos outros, desesperadamente, como náufragos (Pascoaes, 1973a [1921], III, 35: 13).

Essas figuras, espectros de mim próprio, mostrá-las é mostrar-me. Que é a vida? Uma auto-revelação constante. Reparai num perfil humano e vereis, sobre ele, as mãos febris duma alma a trabalhá-lo – duma alma que pretende rasgar a névoa e aparecer, cá fora, à luz do Sol (*id.*: IV, 40: 13).

Da mesma maneira, é do espaço autobiográfico da sua *janela* (Pascoaes, 1999 [1914]: 104), abarcado pelo seu olhar, logo depois de despertar, que Teixeira de Pascoaes descreve e deixa vislumbrar a história de uma outra infância que não coincide propriamente com a descrição bucólica que nos faz e com a ilusão de harmonia que é despertada pela paisagem lá fora:

Levanto-me do leito. Chego à janela. O sol inunda o meu quarto... Eu e ele sorrimos. Lá fora, os passarinhos cantam a sua alegria ingénua e antiquíssima! As seivas reanimam-se, nos velhos caules, e as folhas amarelas de outono vagamente reverdecem. O vento define e azula os diáfanos longes montanhosos, florescidos de luz... Há uma ilusão de primavera na paisagem. Sente-se que ela sonha... (Pascoaes, 1999 [1914], III: 104).

Perto do pedaço de espaço que os olhos do autor abarcam, a partir da sua janela, a paisagem e as coisas ("o fantasma aéreo da casa") são visualizadas como que envoltas em névoa, destacando-se algures apenas a figura da pequena pastora Silvana que o faz, mais uma vez, retornar à infância:

A pequena distância, eleva-se o fumo dum lar, desenhando, sobre o telhado escuro, o fantasma aéreo da casa.

Perto de ali, a meio duma colina, Silvana guarda os bois. Como ela vive, e transmite a sua vida àquele pequeno ermo!

Oh, a presença da Infância! (Pascoaes, 1999 [1914], IV: 104).

Encontramos, então, nas passagens e observações acima descritas, várias perceções acerca do tempo, conforme a época (os primórdios do Cristianismo), cultura ou religião (pensamento islâmico, indiano), ou mitologia arcaica (mito do eterno retorno).

Mas por que razão nos ocupamos do tempo? Qual é a necessidade de falarmos da temporalidade, quando nos debruçamos sobre a escrita autobiográfica e as memórias autobiográficas? Continuaremos a tratar desta questão e a debruçar-nos sobre o assunto e sobre a conceção defendida por outros pensadores no próximo capítulo.

## 1. A ESSÊNCIA DO TEMPO E A TEMPORALIDADE

*La eternidad es, pues, esto: lo que ni fue ni será, sino qué solo es.*  
(Plotino, *Enéadas* III, 3, 33-34)

Uma década depois da realização do congresso da *Eranos*, ao qual nos referimos na Introdução à Parte II, a abordagem do Tempo irá continuar a ocupar o Homem. Desta vez, porém, entramos na área mais prosaica, aparentemente mais racional, menos mítica. Não são as divindades, nem os mitos que ocupam o Homem dos anos 60, mas, sim, questões mais pragmáticas e racionalizadas. A racionalização e a aceleração do tempo, a "progressão" da consciência do tempo e a necessidade de precisão dos horários, como refere Laurent Clauzade (2016: 5), não é nova, tendo vindo já a decorrer desde os finais do século XVIII, com a evolução da relojoaria em França, a evolução dos transportes, e cunhada, até, por determinados eventos históricos do séc. XIX.

Estes aspetos puseram a descoberto a aceleração do tempo (e a rapidez da temporalização dos eventos) e evidenciaram ainda a dicotomia entre o tempo cíclico, rural, opondo-o ao tempo linear e racionalmente contável, criando uma impressão de perpétuo movimento, de culto da rapidez e do instantâneo e conduzindo a constantes alterações na vida dos indivíduos — levando, até, a substituir progressivamente a hora solar nos territórios franceses pela média da hora de Paris (Clauzade, 2016: 8).

Esta mudança da hora conduziu a uma adaptação da parte dos próprios jornais e almanaques franceses da época, como refere Julien Schuh (2016) no seu artigo, apontando para o facto de que alguns escritores (como Charles Baudelaire e o alemão Max Nordau) criticaram esta aceleração da existência humana, vendo-a como a causa da "degenerescência" (Nordau, 1892) do homem ocidental de *fin-de-siècle*: um homem armadilhado num mundo de comunicação constante, de sensações e estímulos contínuos e sujeito a uma decadência que abrangia todos os aspetos da sociedade, desde a vida quotidiana até à mentalidade e às relações entre os representantes de estados e as pessoas.

Estes aspetos foram descritos por Nordau nos episódios sobre os "funcionários *fin-de-siècle*", "diplomata *fin-de-siècle*", "casamento *fin-de-siècle*", "senhoritas *fin-de siècle*", etc. (Nordau; 1892: 8 seg.). Porém, para Nordau, as consequências de todos os males que tinham conduzido à chamada "degenerescência" eram as circunstâncias de cansaço e de fadiga extrema, as quais, por si só, resultavam do efeito exercido pela vida vertiginosa em que viviam os indivíduos, da elevada quantidade de percepções sensoriais e dos efeitos orgânicos contrários, concentrados num curto espaço de tempo (Nordau, 1892: 68)<sup>80</sup>.

Portanto, a problemática do tempo e as suas consequências nas vidas dos indivíduos já era discutida e criticada, no século XIX, o que não demoveu posteriormente o Homem de tentar "medir" o tempo e a sua percepção. Foi assim que, mais tarde, no século XX, a noção de temporalidade e o intuito de "medir" o tempo natural e de determinar a percepção ou noção do tempo humanas levou investigadores contemporâneos a realizarem determinadas experiências (algumas em condições extremas) — descendo, por exemplo, até às cavernas de gelo e permanecendo lá em isolamento total, tal como refere Claudia Hammond (2012: 63 ss.) sobre o ensaio efetuado na Caverna de Scarasson, no início dos anos 60, pelo geologista francês Michel Siffre (que ficou em completo isolamento do mundo exterior durante dois meses).

Na sua primeira experiência, realizada em 1961, Siffre pretendia verificar a percepção e noção humanas do tempo natural sem contar com a ajuda de qualquer relógio que medisse a passagem do tempo objetivo (tempo marcado pelo relógio) e sem a existência do sol, ou seja, sem a alternância da luz/escuridão terrestres e, conseqüentemente, sem ele próprio ter a noção do tempo fora da caverna. De acordo com este e outros ensaios realizados ao longo dos tempos, tudo aponta, conforme o sublinhado numa entrevista dada por Siffre (verão de 2008), para o facto de existir um tempo psicológico e, em casos

---

<sup>80</sup> «Alle die aufgeführten Anzeichen sind Folgen von Ermüdungs- und Erschöpfungszuständen und diese wieder sind die Wirkung der zeitgenössischen Gesittung, des Schwindels und Wirkens unseres rasenden Lebens, der ungeheuer gestiegenen Anzahl von Sinneseindrücken und organischen Gegenwirkungen, also Wahrnehmungen, Urtheilen und Bewegungsantrieben, die sich heute in eine gegebene Zeiteinheit zusammendrängen» [Todos os sinais descritos são as consequências dos estados de fadiga e de exaustão e estes, por sua vez, constituem os efeitos da civilidade contemporânea, da vertigem e da ação causadas pela nossa vida vertiginosa, pela crescente e enorme quantidade de percepções sensoriais e pelos efeitos orgânicos contrários, mas também pelas sensações, juízos de valor e estímulos de movimento, os quais se concentram hoje numa simples unidade de tempo que é dada] (Nordau, 1892: 68 [trad. nossa]) [conservou-se a ortografia original de 1892].

de completo isolamento do mundo natural, se registar uma desconexão entre o tempo psicológico e o tempo objetivo, o tempo do relógio. Siffre refere que a memória não capta o tempo se o indivíduo se encontrar na escuridão:

That's a big question that I've been investigating for forty years. I believe that when you are surrounded by night—the cave was completely dark, with just a light bulb — your memory does not capture the time. You forget. After one or two days, you don't remember what you have done a day or two before. The only things that change are when you wake up and when you go to bed. Besides that, it's entirely black. It's like one long day (Siffre, 2008).

Além disso, Siffre (*ibid.*) reportou que o ciclo de vigília/sono não correspondia a um ciclo de 24 horas como é corrente no mundo "lá fora", sendo este ciclo mais longo, defendendo a tese segundo a qual existirá um relógio biológico humano que não corresponde exatamente aos ciclos de dia/noite terrestres. Portanto, o Tempo parece desempenhar um grande papel não só na nossa percepção do seu decurso, mas também na percepção psicológica da realidade. Novamente, continuamos a questionar-nos: por que razão nos ocupamos do Tempo? Qual é a necessidade de falarmos da temporalidade quando nos debruçamos sobre as memórias autobiográficas?

Claudia Hammond (2012: 313)<sup>81</sup> refere que a percepção do tempo é importante, porque é esta que nos fixa ou arreiga à nossa realidade mental, acrescentando ainda que a noção de tempo é simultaneamente individual e compartilhada, possuída em comum (Hammond, 2012: 18), constituindo o calendário e a sua natureza cíclica apenas uma ajuda para a organização do tempo na nossa mente (*id.*: 20). A nosso ver, julgamos também que, sempre que há memória, haverá, pelo menos, uma noção de temporalidade, quer seja ela precisamente datada (como pode ocorrer nos diários, por exemplo) quer seja temporalmente vaga (como é o caso de muitas memórias – e Pascoaes insere-se também aqui neste caso, em grande parte) ou seja, uma temporalidade feita ao sabor das correntes da memória: este aspeto ocorre nas memórias de Fernanda de Castro (1987, 1988), cujas memórias são escritas conforme “vêm à memória”, saltando a escritora épocas e eventos; as memórias são "permeáveis" a outros tempos e não obedecem a "limites rígidos", para

---

81 «Time perception matters because it is the experience of time that roots us in our mental reality» (Hammond, 2012: 313).

utilizar as expressões de Esther de Lemos (1987). Nas memórias de Fernanda de Castro, nota-se ainda o papel da emotividade que também parece ser um dos fatores que influenciam a percepção individual do tempo.

Este exemplo dos diários de Fernanda de Castro, sobre os quais nos debruçaremos mais adiante quando abordarmos a questão da escrita autobiográfica, está, no nosso entendimento, em correlação com a característica da subjetividade do tempo, cujo decurso, nas palavras de Hammond (2012), depende das nossas circunstâncias psíquicas no momento<sup>82</sup>; esta investigadora considera que um dos fatores que contribuem para esta urdidura, ou melhor, para esta distorção do tempo são, por exemplo, as emoções, podendo estas levar a que o tempo seja percebido (por exemplo através do medo, da ansiedade) como um tempo mais lento, um tempo desacelerado, na nossa mente. Em todo o caso, a nossa mente parece ser um fator que altera a percepção individual do tempo, constituindo a memória um outro fator – um fator-chave, segundo Hammond (2012: 29) – que faz com que o tempo seja distorcido e a intensidade das experiências vividas contribua para uma maior criação de memórias.

Voltemos breve e novamente ao exemplo de Fernanda de Castro (sobre a qual nos debruçaremos mais diante, no subcapítulo referente às memórias autobiográficas): pode dizer-se que estas memórias de Fernanda de Castro nos dão a sensação de exprimirem correntes de memória, deixando a autora flui-las, tal como estas ocorrem (de forma voluntária ou involuntária) e nas quais (especialmente no Volume II) Fernanda de Castro faz referência ao "tempo de Bergson" (Castro, 1987: 15), quando fala de recordações (ou evocações).

Assim, poderá concluir-se que o Tempo e a memória (e conseqüentemente a vida) se encontram interligados e que, tal como esta última, a memória guarda certos momentos, certas circunstâncias mais ou menos balizadas no tempo, pertencendo ao autor a tarefa de escolher (e de selecionar o que deseja partilhar) os momentos do seu caminho pessoal com as encruzilhadas, os desvios, os atalhos e as ruas de sentido único que ele pretende partilhar com os outros e/ou que a memória e a intensidade das suas experiências

---

82 «[...] time is deeply subjective. Our sense of time passing can even depend on the way we feel about our physical well being» (Hammond, 2012: 25).

lhe permitem partilhar. Neste caso, a escrita autobiográfica e as memórias são também, no nosso entender, expressões de um ato de vontade.

Este "esculpir" do tempo na memória conduz-nos também a Andrei Tarkovsky (1986: 57 ss.), que, nos seus filmes, aborda a temporalidade sob um outro aspeto, interessando-se sobretudo pelas qualidades interiores e morais inerentes ao tempo — não pelos "métodos" de que outras disciplinas se servem para analisar o tempo, como sucedia, por exemplo, nas obras literárias. Tarkovsky considera que o Tempo é a condição para a nossa existência, para a existência do *Eu*<sup>83</sup>, sendo o Tempo um estado, uma ideia da mente, o qual é esculpido na nossa perceção — sendo que, quando o indivíduo morre, o tempo individual ficará abolido. Para Tarkovsky, a memória é um conceito espiritual: Tempo e Memória fundem-se, constituindo ambos as duas faces da mesma moeda. Sem tempo, a memória não existe. Tarkovsky (1986: 58) sublinha ainda que, embora o Tempo seja considerado irreversível, no sentido em que não se pode trazer de volta o passado, este "passado" percorrido pode ter um significado individual, sendo o passado a única constante na realidade presente, ajuntando que, num certo sentido, o passado pode parecer mais real ou mais estável, se enquadrado na presente realidade.

Este conceito da temporalidade, de tempo individual, da amálgama do tempo com a memória, da constância de certos momentos do passado como realidade a salvaguardar, parecem também ajustar-se ao que Teixeira de Pascoaes deixa transparecer sobretudo nas suas obras memorialísticas ou nas obras com fortes elementos autobiográficos, ou seja, a maneira como o tempo e o passado são aí percecionados.

As "datações" de Teixeira de Pascoaes parecem-nos vagas (porque individualmente percecionadas e, deste modo, fortemente carregadas de subjetividade) e ontológicas, havendo "datações" indefinidas relativas a certos sentimentos ou a fragmentos de acontecimentos: recordemos, por exemplo, a datação da saudade, no *Bailado* (Pascoaes, 1973a [1921]: 29), da solidão, em *Uma Fábula* (Pascoaes, 1978b [1952]: 101), e a datação (e simultaneamente a confissão) do seu "primeiro remorso" que ocorre no *Verbo Escuro*

---

<sup>83</sup> «Time is a condition for the existence of our 'I'. It is like a kind of culture medium that is destroyed when it is no longer needed, once the links are severed between the individual personality and the conditions of existence. And the moment of death is also the death of individual time: the life of a human being becomes inaccessible to the feelings of those remaining alive, dead for those around him» (Tarkovsky, 1986: 57 [plicas do autor]).

(Pascoaes, 1999 [1914]: 52-53). Esta temporalidade parece carregar um forte cunho ontológico que nos faz lembrar, à primeira vista, a concepção de Plotino sobre a qual nos iremos debruçar a seguir.

Outro exemplo português muito interessante para a percepção imprecisa do tempo (e até para a fragmentação e estilhaçamento do registo de cariz intimista) é o de Irene Lisboa, cujas obras notavelmente autobiográficas gostaríamos de referir, em especial, *Solidão* (1992 [1939]), obra particularmente interessante por se tratar de uma espécie de “diário” constituído por apontamentos soltos, no qual a narradora até faz reflexões sobre os géneros literários (Lisboa, 1992 [1939]: 146) e as obras *Começa uma vida* (1993 [1940]), *Voltar atrás para quê?* (s.d. [1954]), as quais retratam respetivamente os universos da infância até ao início da adolescência, até à idade de 12 anos; 15 anos mais tarde, Irene Lisboa escreve a última obra sobre o universo da adolescência até à idade adulta.

Como Paula Morão sublinha no prefácio à obra *Começa uma vida* (1993 [1940]), verifica-se aqui, para além dos temas intimistas da memória (que assume aqui um cariz lacunar, na sua opinião), do tempo e da deslocação do *Eu* e da sua busca, uma “amplitude temporal” com “franjas narrativas que recuam a um passado mais longínquo” (Morão, 1993: 7).

Irene Lisboa parece encarar o Tempo (pelo menos em *Solidão*) como um elemento múltiplo e poderoso que lhe dá a consciência não só da inelutável passagem temporal mas também do desgaste e da transitoriedade de tudo, manifestando a este respeito: «Tempo, tempo, só tu nos gastas, nos matas, e se podes, nos renovas e nos consolas, também» (Lisboa, 1992 [1939]: 29). O tempo, mesmo que imprecisamente revelado, serve de ferramenta para a (re)avaliação ou o balanço do passado o qual, a nosso ver, não se reveste à primeira vista, de um carácter evocador e saudoso e “inteiro” (no sentido de não fragmentado interiormente) como em Teixeira de Pascoaes, cujo tempo parece assumir um cariz mais evocativo e também ontológico, fazendo este último aspeto lembrar Plotino, como já foi referido atrás. Será sobre tempo ontológico de Plotino que nos iremos debruçar brevemente no próximo subcapítulo.

## 1.1. PLOTINO: O TEMPO ONTOLÓGICO DE PLOTINO E A ETERNIDADE

Karen Gloy (2008:73) refere na sua *História da Filosofia do Tempo*<sup>84</sup> que a teoria do tempo em Plotino, presente na *Enéadas* III, 7, deve ser abordada, porque é a primeira teoria na história da teoria do tempo que retira o tempo da sua fundamentação cosmológica (em que o tempo é fundamentado nos movimentos dos planetas), teoria até aí vigente, atribuindo Plotino ao tempo, pela primeira vez, um cariz psicológico, e transferindo-o para a vida da alma universal (*Weltseele*), como uma forma de existência da psique.

Gloy (2008: 74) refere ainda que, em Plotino, o tempo é a única forma de vida e de consumação da alma, não uma ideia que existe dentro da alma. Para Plotino, a alma universal é a condição e a causa da percepção sensual do cosmos. Assim, entendemos que, para Plotino, não é o cosmos e os seus movimentos que condicionam o tempo (preconizando, assim, um tempo cíclico), mas, sim, a alma, ou seja, a psique, o que significa uma interdependência entre o cosmos e o elemento psíquico: a estrutura do tempo será, assim, obtida da estrutura da alma universal, tomando a configuração do tempo a forma de um movimento progressivo, sempre em direção ao novo.

Karen Gloy (*id.*: 74 ss.) adverte para o seguinte facto: embora em Plotino se trate de um tempo psicológico, este, porém, não é um tempo subjetivo, mas antes um tempo ontológico, psíquico, o tempo da "alma universal", no qual as almas individuais participam. E Gloy (*ibid.*) refere ainda que, com este condicionamento psicológico do tempo, abrem-se novos aspetos para a compreensão da estrutura do tempo, condicionado até ali pelos movimentos cósmicos cíclicos, surgindo, em vez do conceito cíclico, como já acima enunciámos, um progresso e uma abertura para novos horizontes, no sentido de uma atemporalidade, ou seja, o sentido de atemporalidade de *Estar e Ser*, "der unzeitliche Sinn von Ist und Sein" (*id.*: 79).

Assim, entendemos que, em Plotino, estaremos perante uma interdependência entre o cosmos e a existência psíquica (alma), em que a estrutura do tempo obtida da vida da alma universal (psique) se prolonga até ao infinito — ou, seguindo as palavras de Maria Luísa Borralho (2004): em Plotino, o tempo "cruza-se" com a eternidade. O aspeto do

---

<sup>84</sup> Gloy, 2008, *Philosophiegeschichte der Zeit* [História da Filosofia do Tempo], título no original alemão.

"cruzamento" do Tempo com a Eternidade apontado por Maria Luísa Borralho (*id.*: 87 ss.) conduz-nos a mais um outro aspeto: à conceção platónica do Tempo como imagem móvel da Eternidade, a qual é uma eternidade progressiva, porque acompanha o Homem, estando situada no devir, como refere Agnés Pigler (1996), no seu artigo sobre Plotino e Platão. Mais concretamente, devido à conceção ontológica do Tempo de Plotino (referida principalmente no seu tratado *Enéadas* III, 7 (45), Sobre a Eternidade e o Tempo)<sup>85</sup>, seria interessante para nós e para a análise da temporalidade em Teixeira de Pascoaes fazer uma referência mais detalhada a este filósofo neoplatónico grego.

Como Agnés Pigler ainda reforça (1996: 107), a imagem da eternidade em Plotino, ao contrário da propagada por Platão, não é uma imagem móvel. A Eternidade para Plotino é a via do inteligível, não estando a eternidade ligada ao repouso, nem o Tempo associado ao movimento. O Tempo para Plotino é a *vida da alma*. O poder ativo e agitado da alma é o poder da produção do tempo e do mundo sensível. O tempo para Plotino é compreendido como a atividade do universo psicológico que o engendra. O tempo, desde modo, não existe antes da alma; ele não sai do exterior dos seres inteligíveis, sendo o Tempo nascido do desejo da Alma de atualizar, de forma sucessiva, o objeto da visão na matéria. A definição e a natureza do Tempo encontram-se especialmente tratados no capítulo 11, 43, 59-62 e no capítulo 12, 1-3<sup>86</sup>.

Para Plotino, como Agnés Pigler (1996) ainda acrescenta, o Tempo é um tempo ontológico e encontra-se inscrito num esquema processional, no qual o poder agitado da Alma é também o poder da produção do tempo e do mundo sensível. A saída do Tempo a partir do exterior dos seres inteligíveis tem um carácter permanente, não histórico, visto que o Tempo não existia antes da Alma. A atividade da Alma para Plotino, como Agnés Pigler sublinha, consiste em produzir fora do exterior de si mesmo imagens que ela

---

<sup>85</sup> Cf. III, 7, Versão consultada em espanhol (1985) e em alemão (1967), regendo-se as citações pela versão espanhola.

<sup>86</sup> «Si, pues, uno dijera que el tiempo es vida del Alma en movimiento de transacción de un modo de vida a otro» (Plotino, III, 7, 11, 43). «Ahora bien, no hay que concebir el tiempo como extrínseco al Alma, como tampoco allá hay que concebir la eternidad como extrínseca al Ser; y tampoco hay que concebirlo como concomitante ni como posterior [...]» (Plotino, III, 7, 59-62). «De onde se deduce que por "tempo" hay que entender la siguiente naturaleza: la prolongación de semejante forma de vida que, por la posesión de una actividad continua, se desarrolla en una serie de mutaciones regulares y similares que se suceden calladamente» (Plotino, III, 7, 12, 1-3).

contempla no inteligível, que ela dissipa no exterior, mas que ela vê no mais íntimo dela mesma, talhando-as de certa maneira, e animando, assim, o mundo. Porém, essas imagens são imagens orientadas do interior para o exterior; sendo o tempo produzido como a imagem da Eternidade (Plotino, III, 7, 11, 10-20, 25).

Isto significa que a Alma produz apenas a força do ato; em atualizando as formas, a Alma engendra a sucessão, o movimento e a mudança. Deste modo, o Tempo, para Plotino, está no ser, em repouso, antes de se tornar Tempo. Portanto, encontramos a ideia em Plotino que o Tempo tem um elemento ontológico e a Alma e o Tempo têm uma conaturalidade (Pigler, 1996: 111). A alma não é, portanto, em Plotino, um reflexo mecânico, mas o fruto de uma procura por parte da própria Alma que conhece o seu modelo eterno, mas que não está incluída neste. O Tempo surge como uma evidência da Alma, inerente a esta e consubstanciando-se com esta<sup>87</sup>.

É este aspeto que também nos parece particularmente interessante, se aplicado a Teixeira de Pascoaes, em quem o tempo aparece imbuído na paisagem, nas lembranças que se identificam com a alma, com a pessoa e com as imagens geradas pelo narrador das memórias. Estas imagens geradas assumem o aspeto de quadros ou de "painéis"; a paisagem ostenta aspetos de prosopopeia que faz lembrar a prosopopeia do tempo proposta por Plotino, segundo a qual o Tempo deveria "contar" e falar sobre si mesmo (em vez da utilização do discurso narrativo mitológico, tal como defendia Platão)<sup>88</sup>. Isto pode verificar-se nos seguintes excertos, retirados do *Livro de Memórias* de Pascoaes:

Mas a lembrança da minha aldeia transfigurava tudo. As torres de S. Pedro e S. Gonçalo confundiam-se com os pinheiros de Tardinhade, através da névoa matutina. Esta lembrança identificara-se comigo; eu e ela éramos um espectro embrulhado numa capa de estudante (Pascoaes, 2001 [1928]: 87).

Como podemos ver no excerto supra, a lembrança surge fundida e confundida com a paisagem, com a representação de um tempo que existe algures na memória, e imbuída

---

<sup>87</sup> Cf. Plotino, III, 12, 20: «Por eso se ha dicho que el tiempo ha surgido a la vez que este universo, porque el Alma lo engendró junto con este universo [...]».

<sup>88</sup> Cf. Plotino, III, 7, 11, 10-11: «[...] tal vez sea posible invocar al tiempo mismo originado para que nos cuente como se ha originado. Y he aqui lo que más o menos diria de sí mismo [...]». Este aspeto da prosopopeia foi referido por Agnés Pigler (Pigler, 1996: 110).

no próprio sujeito que não se encontra perto nem do espaço limitado da sua aldeia nem no período evocado. Toda a paisagem de Amarante aparece misturada e confunde-se uma com a outra para, nessa mistura ilimitada de tempo e espaço, se integrar no sujeito.

Nos dois excertos seguintes, o "painel" ou a moldura da paisagem mudam, aparecendo, desta vez, uma marcação do tempo, que ocorre no final do Verão de 1896, a caminho do Outono: a paisagem surge como um espaço pictórico exterior ao sujeito, no qual este desempenha o simples papel de recetor («diante dos meus olhos») passivo, limitando-se a assistir ao passar da estação do ano; um outro "painel" descobre uma imagem de cores e de expressões da natureza mais suaves, trazendo consigo como que uma promessa de princípio e de renovação do tempo:

Decorridos os meses estivais de 1896, o painel mudou, diante dos meus olhos. Desapareceram as ermas noites escuras, com esqueletos de pardieiros e um rio, torvo e selvagem, a derivar, lá em baixo, entre penedos. O painel agora é suave e triste. Os montes embrandeceram a expressão bravia e solitária. São verdes e doirados e este rio é de luar. O Outono aqui é lendário, como Inês depois de morta; uma primavera que se tornou lendária, uma primavera evocada, a semear almas de flores (Pascoaes, 2001 [1928]: 109).

As imagens do último excerto estão também enquadradas vagamente no tempo outonal: o tempo "narra", ou melhor, sublinha aqui a vetustez das imagens que aparecem ao sujeito narrativo, as quais o tempo e a memória espectralizaram na História ("Idade Média") e na memória. O tempo aqui é percecionado sensorialmente através do tato e da visão:

O tempo e o outono são o mesmo espectro que edificou estas casas de pedra carunchosa e rasgou estas ruas escuras de sombras e sombras antiquíssimas, algumas do ano mil. Acumularam-se, congelaram, formando uma crosta empedernida e abstracta que reveste as velhas construções e as coloca em frente de nós e, ao longe, no Passado. A Idade Média vê-se, toca-se nestas pedras carunchosas e fantásticas (*ibid.*).

Encontramos, pois, aqui nestes excertos, as imagens percecionadas pelo memorialista, imagens esculpidas pelo Tempo, testemunhas da História e do Passado, perenes, no tempo e na memória do narrador memorialista.

## 1.2. PLOTINO, SANTO AGOSTINHO E TEIXEIRA DE PASCOAES: ALMA, ETERNIDADE E TEMPO

No nosso breve excuro sobre Plotino, ficámos a saber que, para Platão, o tempo era "medido" segundo as rotações celestes. Este aspeto foi corrigido por Plotino no seu tratado contido nas *Enéadas* III, 7, 13, 18-40, onde considera que o Tempo não é a medida do movimento, mas, sim, a sua manifestação, defendendo que o movimento do Universo depende do movimento da Alma, estando o Tempo em todas as partes, porque o movimento da Alma (que é primário) está em todas as partes (Plotino, III, 7, 13, 53-66).

Paul Ricoeur (1983) inicia a sua obra *Temps et récit* logo com a referência ao Livro XI das *Confessiones* de Santo Agostinho (sobre o qual nos tínhamos debruçado na Parte I, quando abordámos a questão da memória), apontando para o facto de que a análise do tempo de Agostinho se encontra inserida numa meditação (Ricoeur, 1983: 22)<sup>89</sup> que inclui o conceito de tempo e de eternidade, suscitada logo pelo início com o primeiro verso da Genesis «In principio fecit Deus...». Ricoeur acrescenta que a argumentação de Santo Agostinho se refere à eternidade apenas para tratar, deste modo, o aspeto ontológico do tempo humano, utilizando o termo *déficience ontologique* (*ibid.*), o qual se processa em Santo Agostinho em forma de uma operação argumentativa, a qual se reveste de ceticismo, de aporias e de paradoxos e que coloca a seguinte questão: «Quid est tempus»<sup>90</sup>? E como se poderá medir o que aparentemente não existe?

Sidnei Nascimento (2019) refere que a conceção de tempo e de eternidade de Plotino e de Santo Agostinho denota aspetos semelhantes, se bem que estes aspetos estejam incluídos em contextos diferentes. Para Sidnei Nascimento, Santo Agostinho, tomou o aspeto de tempo ontológico de Plotino – considerado como o primeiro filósofo, como Agnes Pigler (1996) e Karen Gloy (2008) referiram, a criar a conceção ontológica de tempo –, embora este seja enquadrado no neoplatonismo cristão, mas tendo-se focado na exegese e nas alegorias das Sagradas Escrituras. Para Santo Agostinho, a eternidade – e Sidnei Nascimento sublinha-o – pertence ao ser de Deus e a unicidade do seu ser pertence

---

<sup>89</sup> «Je n'ignore que l'analyse du temps est enchâssé dans une méditation sur les rapports entre l'éternité et le temps» (Paul Ricoeur, 1983: 22).

<sup>90</sup> Santo Agostinho, *Confessiones*, X, 14, 17.

à eternidade. A ideia do tempo em Santo Agostinho é transitória, tal como a alma humana o é e a qual retornará para o Criador.

Para Plotino – como já foi referido mais atrás –, a eternidade pertence à Unidade, ao Uno, sendo uma vida em repouso a que permanece sempre idêntica e infinita, pertencendo o tempo à alma do mundo. Para Plotino, temos de descender da eternidade para empreendermos a busca do tempo. Para este filósofo, o mundo move-se dentro da alma – aspeto que já referimos e que, juntamente com a conceção do eterno retorno de Mircea Eliade, continuamos a considerar interessante para a análise dos textos memorialísticos de Teixeira de Pascoaes; neste sentido, o tempo e o movimento estão contidos dentro da alma.

Sidnei Nascimento (2019: 156) acrescenta ainda que, para Plotino, quando a alma decide procurar algo melhor que o seu estado presente, ela insere-se no tempo e, conseqüentemente, determina a divisão entre o passado e o devir. Para Plotino, não há mundo fora do tempo e não há tempo fora da alma do mundo.

Por sua vez, em Santo Agostinho (a sua conceção de tempo encontra-se explanada sobretudo no Livro XI das *Confessiones*, tal como foi já reiterado) e para a metafísica cristã, conforme Sidnei Nascimento ainda refere (*id.*: 157 ss.), a ideia da unidade está relacionada com a eternidade, sendo a alma humana, criada por Deus, transitória, e voltando, no final dos seus dias, para o Criador. Para o teólogo, a transitoriedade do tempo reside na consciência e na percepção que temos do movimento. O tempo de Santo Agostinho é também um tempo ontológico, onde a eternidade de Deus reside na perpetuidade do presente (*ibid.*). O tempo agostiniano poderá ser compreendido como a percepção que o indivíduo tem do passado, do presente e do futuro.

Como podemos ver, a percepção do tempo, para Santo Agostinho, é humana e não divina. O tempo agostiniano é, assim, percebido como o resultado de como o indivíduo percebe a sucessão contínua de eventos, os quais causam a sensação de transitoriedade, aspeto também sublinhado por Sidnei Nascimento. Deste modo, não há tempo passado, porque este já ocorreu e não existe mais, e também não há tempo presente porque o tempo não possui extensão; e, conseqüentemente, não há igualmente tempo futuro, visto que este ainda não existe. Como a memória em Santo Agostinho é transmitida por palavras

que, por sua vez, são concebidas como imagens que, ao passarem pelos sentidos, gravarão vestígios no espírito (Santo Agostinho, *Confessiones*, XI, e *apud* Sidnei Nascimento, 2019: 159), depreende-se aqui a importância atribuída à alma por Santo Agostinho; esta importância dada à alma remete-nos também para o neoplatonismo de Plotino, considerando este que o tempo representa a transitoriedade da alma, que o tempo reside na alma, sendo a eternidade a imagem do seu desdobramento.

E em Teixeira de Pascoaes? Como é percecionado o seu Tempo? E qual o desempenho da alma neste âmbito? E a condição dos seus "espectros"? Será que os espectros e as evocações pascoaesianos transcendem a sua própria condição de sombras, fundindo-se com o narrador e a sua realidade percecionada, sensória, abolindo, deste modo, o tempo? Por outras palavras: estaremos perante um tempo ontológico, em que se dá uma osmose das figuras, da paisagem, das evocações e do Tempo, prolongando-os até à Eternidade, pelo menos enquanto o narrador e a sua essência viverem, um tempo entranhado nas coisas, nas pessoas e no sujeito poético, tal como é expresso neste excerto de *O Bailado*? Leiamos as palavras seguintes:

Eis aqui o assunto deste livro: certas pessoas e certas cousas que o Tempo espectralizou na minha lembrança. Amei-as, assimilei-as; não as distingo do meu ser: – floresta de sombras, ao luar... Há este e aquele perfil que se destaca no meio duma turba indecisa; depois mergulham na mesma onda sentimental que me leva nos braços para o Abismo – essa intimidade do Oceano. Eu e as minhas lembranças vamos todos na onda... E elas agarram-se a mim, para que eu as salve – a mim que vou também na onda... Lá vamos abraçados uns nos outros, desesperadamente, como náufragos... (Pascoaes, 1973a [1921], III).

Este excerto faz-nos lembrar, de certa forma, o tempo proustiano expresso em algumas partes da *La Recherche*. No seu último volume de *La Recherche*, Marcel Proust (1990) oferece-nos a sua conceção do Tempo, considerando o tempo, o tempo passado, como estando incorporado no indivíduo. Segundo Proust, o lugar do indivíduo reservado no espaço é ínfimo, se comparado com o seu lugar imenso, um lugar "sans mesure" (Proust, 1990: 353) que se prolonga no Tempo e que se toca no espaço, nas épocas: voltar ao passado é revisitá-lo através do Tempo<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Este aspeto de "revisitação" do passado faz-nos lembrar o romance «Brideshead Revisited», de Evelyn Waugh (2008 [1945]). Neste romance, Waugh narra as memórias na perspetiva do capitão Charles Ryder,

O passado, segundo Proust (1990: 191-192), é o lugar onde as coisas guardam a sua essência e onde podem ser revisitadas e desfrutadas de novo, sendo as coisas impregnadas de recordações e guardando a sua essência no passado. E o tempo, conforme nos afirma pouco antes de terminar a sua obra, apenas se retira do corpo após a morte; e, com ele, afastam-se as recordações do próprio indivíduo e também as lembranças dos outros, constituindo a obra de arte o único meio de reencontrar o tempo perdido que é, afinal, a própria vida, como Proust sublinha: «[...] L'oeuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temp perdu [...]. Et je compris que tout ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passée» (Proust, 1990: 206).

Para Pascoes, o passado parece ser o lugar e o guardião das suas coisas, das figuras e paisagens de infância que, tal como as recordações de Proust, podem ser revisitadas, abolindo-se o aí o Tempo, através do qual o percurso de uma vida plenamente vivida nos surge como vivida na literatura. Para Proust, a única vida que é plenamente vivida é a da literatura: «La vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature» (Proust, 1990: 202). Para Pascoes, a necessidade de ser poeta leva-o a abandonar o espaço e a profissão durante o breve período em que exerceu advocacia no Porto e a encontrar-se com a sua vocação de Poeta, a (re)encontrar na sua aldeia e na paisagem do Marão o seu retorno (que, para nós, se reveste de um aspeto mítico e constante). Trata-se de um retorno que não é só espacial; este constitui também um retorno ao espaço da memória e ao período áureo da infância, condensando Pascoes as recordações e as evocações passadas num único momento. A memória pascoesiana estabelece uma intimidade com a paisagem, as figuras e as coisas, abolindo o presente, passado e futuro, focando-se, pois, no tempo já vivido, transportando certos momentos, os *memory of moments*, como referiu Esther Salaman (Salaman, 1973: 2), para

---

amigo de um dos membros da família aristocrática que habitava o castelo de Brideshead. O narrador faz uma ponte entre a história de uma família e o seu declínio, transmitindo, assim, o declínio de toda uma época decorrida entre as duas Grandes Guerras Mundiais. Este romance poderia servir de exemplo para o aspeto da reavistação do tempo feita na perspetiva de uma terceira pessoa: o tempo é revisitado por uma outra pessoa que, embora não pertença à família, ela se encontra, porém, ligada por laços de amizade a um dos seus membros, presenciando e testemunhando os eventos de fora e transmitindo, assim, as memórias dessa família sob a sua perspetiva. O aspeto de reavistação é reforçado já pelo título, mas a obra também poderia ser exemplo de um romance com elementos fortemente autobiográficos, documentando, assim, a certa diluição ou, de certo modo, o fraco balizamento entre os géneros autobiográficos e a chamada autoficção.

o presente e conservando-os para sempre: «Numa hora do passado, acumulam-se alguns anos de existência. Percorremos um minuto e não chegámos ao fim; distende-se, diante de nós, uma lembrança indefinida» (Pascoaes, 2001 [1928]: 81).

São os momentos que se encontram decalcados dentro de si, mas que, tal como sobreviventes de longas viagens e circunstâncias, caminhando no Tempo, são retirados do passado cronológico e, por isso, ligados a ele para sempre; esses momentos vêm visitá-lo (consciente ou inconscientemente) na memória:

A aldeia do passado já não existe; mas vive, em mim. Tenho-a intacta cá dentro, onde se fixam todas as formas transitórias, reproduzidas numa substância espiritual e sempiterna.

As lembranças não morrem; adormecem e acordam ao menor ruído, como hão-de acordar os mortos no dia do Juízo (*id.*: 50).

O tempo das lembranças não pode ser medido em tempo cronológico; ele é um tempo ontológico, conduzido ao sabor da memória e das sensações, e, tal como elas, livre. Este tempo está contido em todos os instantes que conduzem o memorialista ao período divino da infância: «O nosso ser infantil morre; mas não morre a nossa infância; e todo esse período divino se contém em cada um dos seus instantes...» (Pascoaes, 2001 [1928]: 81). Neste tempo pascoaesiano, encontra-se abrangido o período áureo da infância, um período mítico ao qual Teixeira de Pascoaes regressa constantemente, levando-o a afirmar que «Repetir é apenas existir» (Pascoaes, 1978b [1952]): 7), conduzindo-nos e fazendo-nos lembrar um tempo sagrado, mítico, um eterno retorno de que falava Mircea Eliade e de cujos aspetos iremos tratar no subcapítulo seguinte.

### 1.3. MIRCEA ELIADE: TEMPO SAGRADO, TEMPO PROFANO E O MITO DO ETERNO RETORNO

Tal como foi vertido na Introdução a esta Parte II do trabalho, podemos ver que as reflexões sobre o Tempo têm ocorrido, por assim dizer, desde os princípios dos tempos, desde a tentativa de compreensão do Mundo pelo Homem, compreensão essa feita a partir de conceitos míticos e da ligação simbólica do tempo ao trabalho e aos rituais, aos hábitos e costumes. Mais tarde, a Igreja irá conseguir integrar aspetos religiosos cristãos nos antigos ritos pagãos<sup>92</sup>. Para o indivíduo religioso, o Tempo era homogêneo e estável, contínuo, sendo este dividido em tempo sagrado, o tempo das festas religiosas (que se sucediam periodicamente) e tempo profano, ou seja, o tempo secular e habitual, sem significado religioso, o tempo dedicado ao trabalho.

Embora, segundo Eliade (1965, 1998)<sup>93</sup>, ocorra uma quebra na continuidade do tempo entre estes dois "tipos" de Tempo – o religioso e o profano –, o indivíduo conseguia mudar com segurança do tempo habitual para o tempo religioso, sendo este último considerado por Eliade como sendo um tempo "reversível", posto que se trata de um tempo mítico que pode ser sempre atualizado: e aqui ocorre-nos espontaneamente as evocações e memórias de Teixeira de Pascoaes sobre a sua infância, as figuras que povoam a sua infância e a sua aldeia, as quais parecem adquirir aspetos de um tempo mítico que é reatualizado e revivido sempre que necessário, e em cujas memórias o tempo e o espaço físico podem ser "iludidos" e as coisas "irmanar-se" com a existência dos indivíduos; a infância aparece anunciada como uma época dourada mas longínqua, coberta, no presente, de uma patina outonal, mas que nem assim deixa de emanar a sua luz, tal como vem expresso neste excerto d' *O Pobre Tolo*:

E o tolo vê, sonhando, os longes doirados da sua infância, doirados de folhas mortas. Mas é vivo o oiro das folhas mortas, dá luz, uma luz coalhada em tinta nova: alumia o pobre tolo. A vela arde no silêncio da noite; pinta uma nódoa de oiro na penumbra (Pascoaes, 2000 [1924]: 59).

---

<sup>92</sup> Fazemos aqui especialmente referência ao capítulo II do livro de Mircea Eliade, «O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões», obra aqui consultada tanto na versão em alemão (Eliade, 1998), como na versão em francês (Eliade, 1965).

<sup>93</sup> Na versão em francês (Eliade, 1965).

As memórias servem como que de um encontro entre o memorialista e a pessoa que este último invoca e que consiste numa dualidade: no que o Poeta é ou se tornou e o que foi, fazendo, desta forma, uma ponte entre o passado e o presente; as memórias "idealizadas" e impregnadas de recordações sublinham a sensação de estar vivo:

Escrevendo estas memórias, estou consigo, meu caro Poeta, não só em presença actual, como em fantasma do que fui. Iludo assim a distância que nos separa, léguas e léguas adormecidas em planícies infindáveis [...] E assim vou idealizando as minhas horas aldeãs para que elas me embelezem a sensação inefável de vivo (Pascoaes, 1978b [1952]: 9).

Importa sublinhar que, no que diz respeito ao tempo, Eliade (1965, 1998) refere ainda que o Tempo sagrado é repetível *ad eternum*: a participação dos indivíduos em festas religiosas implica também sair do tempo "habitual" e entrar no tempo místico, reatualizando-o e levando o indivíduo religioso a ter uma ligação com o tempo mítico que, de uma certa forma, representa a eternidade. Deste modo, o Tempo adquire o aspeto de tempo ontológico, onde nada se altera ou se desvanece e que torna possível reviver o tempo sagrado periodicamente, através das festas religiosas, considerando Eliade estarmos aqui perante "comportamentos existenciais"<sup>94</sup>.

Este aspeto parece-nos também interessante no que diz respeito ao tempo de Teixeira de Pascoaes que nos parece também adquirir, em parte das suas memórias, aspetos ontológicos e onde, à semelhança do tempo mítico e sagrado, descrito por Eliade, o passado e a infância são passíveis de serem revividos e reatualizados, numa relação também constante e contínua entre tempo, espaço, passado e presente. Pascoaes dá-se bem conta da alteração (cronológica) em "anos", mas resolve permanecer no espaço ontológico que é, para ele, o espaço puro (e infindável, pelo menos na lembrança) da infância, mesmo que o espaço da infância, a aldeia, seja diferente do espaço da sua velhice:

Se o tempo principia connosco, isto é, no dia em que nascemos, o primeiro movimento das nossas pernas inicia o espaço, que não finda. Esse espaço, para mim, é a aldeia da minha infância, tão diferente desta aldeia da minha velhice, ou longe dela setenta e tantos anos! (*ibid.*)

---

<sup>94</sup> "Existentielle Verhaltensweisen" (Eliade, 1998: 64); "comportements existentiels" na versão francesa (Eliade, 1965: 64).

Mas Mircea Eliade refere ainda que o indivíduo não religioso também conhece uma relativa heterogeneidade do Tempo, vivendo ele também em ritmos de tempo diferentes (o tempo do trabalho e o tempo das suas festas), distinguindo-se a sua qualidade de tempo da do indivíduo religioso: para o indivíduo não religioso, o Tempo encontra-se diretamente ligado à sua própria existência humana, com um princípio e um fim que culminará com a Morte; o indivíduo religioso, porém, conhece um outro Tempo, um tempo com intervalos "sagrados" e uma outra estrutura, ou seja, um tempo que não pertence à duração temporal e que possui uma outra origem, isto é, um tempo santificado pelos deuses e capaz de ser imobilizado temporalmente e restituído ao presente através da festa religiosa (Eliade, 1965: 64 ss, 1998: 63 ss).

Este aspeto de unidade (Eliade designa-o de "solidarité de nature religieuse") (Eliade, 1965: 67) entre o Mundo (cosmos) e o Tempo encontra-se, até, presente no vocabulário de certos povos indígenas da América do Norte que usam a palavra "Mundo" ou "Terra" para designar o termo "Ano", demonstrando, deste modo, esta unidade cósmico-temporal. Para o Homem das sociedades e culturas "arcaicas", o Cosmos/Mundo renasce no princípio de cada Ano (Novo), sendo reatualizado e regenerando, desta forma, o tempo primordial, "puro", ou seja, o tempo existente no momento da Criação do Mundo; deste modo, o Homem é simbolicamente recriado e igualmente regenerado, tornando-se contemporâneo do outro Tempo e recomeçando, assim, a sua existência de novo. Eliade chama novamente a atenção para o facto de que quase todos os rituais das sociedades mais "arcaicas" (e cita o exemplo da população birmano-tibetana, que vive no Sudoeste da China, na província de Yunan, cf. *id.*: 75 ss) evocam o *início* do Tempo, esse tempo místico antes da criação do Mundo; ao reviver os mitos através dos rituais, o "Homem arcaico" estará a imitar os deuses (*id.*: 67).

Para Teixeira de Pascoaes, o reviver da sua infância parece também adquirir um elemento sagrado que faz com que o autor se sinta "existente" no tempo e no espaço que adquirem, deste modo, um aspeto de manifestação transcendental que se introduz ou imbui no quotidiano, e a que Mircea Eliade designou, na sua obra *Le mythe de l'éternel retour*, de "hierofania" (Eliade, 1969: 15), quando se referiu ao valor sagrado que o objeto adquire. Em Pascoaes, esta *hierofania* expressa-se, por exemplo, na sensação da sua

existência na infância; é apenas nesta existência que existe tempo e espaço, expressando-se o poeta da seguinte maneira, nestes fragmentos retirados de diferentes obras:

E a criança que fui, nos tempos do Passado,  
Em mim revive, e sinto-me sagrado! (Pascoaes, s.d. [1898]: 139)

O Homem existe e vive. A existência cria o tempo e o espaço; a vida destrói-os.  
A vida consome o espaço e o tempo que a existência acumula (Pascoaes, 1999 [1914],  
VII: 80).

A repetição do tempo da infância e juventude em Teixeira de Pascoaes – um autor com a sua religiosidade muito própria –, o qual se faz acompanhar da presença de "sombras" e "espectros", parece revestir também o aspeto de um periódico retorno. Aqui, no nosso entender, surge a seguinte questão: assumir, quiçá, a recordação mítica da infância, dos espaços e das figuras uma face ritualizada, na qual as figuras e os objetos do mundo exterior possuem um valor intrínseco, participando, deste modo, numa realidade própria que os transcende (recordemo-nos do aspeto da ontologia arcaica e da força simbólica exterior dos objetos referido por Mircea Eliade)<sup>95</sup>? Descrevendo a época da infância como um tempo mítico e místico, estará Teixeira de Pascoaes, igualmente, a querer preservar a própria história e a reatualizar constantemente a sua memória e, com isso, a conservar e a afirmar continuamente a sua identidade, conferindo-lhe uma essência metafísica?

Maria Luísa Malato Borralho chamou a atenção, no seu artigo «Teixeira de Pascoaes: um clássico romântico?», para o facto de que, na memória, Teixeira de Pascoaes parece aproximar duas "forças antagónicas" da modernidade, isto é, o «acaso (a que chama, por vezes, o instante)» e a «necessidade (que pode tomar a forma de instinto)» (Borralho, 2004: 87 ss.). Ou seja, em Teixeira de Pascoaes, o tempo também representa os contrastes, a dualidade, os quais se encontram em cada ser, em cada paisagem e em cada objeto. A estes contrastes ou binómios (como nos exemplos de palavras ou expressões, tais como *verbo escuro, presença feita de ausências, noite lacrimosa, alvor funéreo da noite, sublime e odiosa, sol e luar, casamento da lágrima e do riso, o céu e a terra, o inferno e o paraíso*, etc. que encontramos nas suas obras), Maria Luísa Malato Borralho faz também

---

<sup>95</sup> Cf. Mircea Eliade sobre os Arquétipos e a Repetição (Eliade, 1969: 14 ss.).

referência, chamando-lhes "oxímoros", afirmando que Pascoaes elabora uma "união de contrastes" (*id.*: 89).

Esta investigadora, referindo-se à obra poética *Sempre*, menciona também o aspeto do "cruzamento" do Tempo com a Eternidade (*id.*: 94). Encontramos suficientes exemplos dos contrastes ou binómios logo em *Senhora da Noite* (1999 [1909]), no *Verbo Escuro* (1999 [1914]), obra que, segundo Mário Garcia (1999: 11)<sup>96</sup>, contém em núcleo os grandes temas posteriores de Teixeira de Pascoaes, mas deparamo-nos também com contrastes, nas obras de prosa memorialística (sobre as quais a nossa análise se debruçará sobretudo) e semi-memorialística, como por exemplo, n'*O Bailado* (1973a [1921]), n'*O Pobre Tolo* (2000 [1924]), n'*O Livro de Memórias* (2001 [1928]), em *Uma Fábula* (1978b [1952]) e também nos comentários a *Santo Agostinho* (1945).

Voltando novamente a Mircea Eliade (1969) e ao mito do eterno retorno, este pensador refere que, nas sociedades e no Homem arcaico, até os objetos, as coisas do mundo exterior, ao serem incluídos nos ritos, transmitem uma mensagem através dos ritos e símbolos, adquirindo um valor extrínseco: quer isto dizer que o objeto surge, deste modo, como uma espécie de "recetáculo" (*réceptacle* [Eliade, 1969: 15]), como um recipiente de uma força exterior que o diferencia de todos os outros, conferindo-lhe, deste modo, o seu próprio valor e sentido, a sua própria realidade e identidade (*id.*: 16 ss), resistindo ao tempo, deste modo, e tornando-se numa hierofania. À primeira abordagem das memórias de Teixeira de Pascoaes, as coisas, os objetos, os locais e as paisagens de Pascoaes também nos parecem estar imbuídas nessa manifestação do sagrado no profano, na manifestação de algo transcendente no quotidiano real que nem sempre é consciente, como Pascoaes discorre no segundo livro de memórias:

O misticismo é mais anterior às coisas que às pessoas. Não está nas almas, mas no seu ambiente ou soledade. A voz do vento, ó Jeremias, é que clamava no deserto. E o Santo António da Tebaida era o antro em que ele vivia (Pascoaes, 1978b [1952]: 10).

As impressões pascoaesianas surgem-nos visualizadas: «Vi a alegria das coisas» (*id.*: 39). O olhar de Pascoaes é suscetível de abarcar a paisagem que o tempo estatizou na sua memória. Pascoaes vê a mudança, mas ele intui que até os objetos adquirem uma

---

<sup>96</sup> Apresentação às obras «Senhora da Noite» e «Verbo Escuro».

dualidade interior, tal como o indivíduo, podendo ser mudados através de uma atividade interior:

Estou a vê-la... A minha terra não é a mesma. E eu sou, e não sou, o mesmo de outros tempos. O ser humano varia e não varia. É um eterno irracional com pretensões racionalistas. O meio exterior é inerte, ou só influi, em nós, dum modo sensível, depois de se tornar interior. Mas a influência que recebemos dum objecto em si, escapa-se à nossa consciência (Pascoaes, 1978b [1952]: 10 seg.).

Há uma correspondência entre espaços e coisas e pessoas. As coisas e os espaços adaptam-se às pessoas, de geração para geração, nascem e renascem com as pessoas: «A fisionomia da nossa aldeia adapta-se à dos seus filhos<sup>97</sup>. É alegre com a nossa alegria, triste com a nossa tristeza. Muda de rosto, como nós. Morre com os que morrem, e ressuscita com os que nascem...» (*id.*: 12).

O memorialista consegue ver para além da irrealidade das coisas, apreendendo-lhe, até, as emoções:

O sol, coado pelos ramos dos amieiros, parecia brincar, na cristalina superfície com pequeninas sombras flutuantes desprendidas de folhinhas verdes. Nunca a irrealidade das formas luminosas foi tão visível para mim! Vi a alegria das coisas (*id.*: 39).

Visto assim, a força que reside num objeto (e num local, para Teixeira de Pascoaes) é uma hierofania e ela resiste ao tempo, e assim, como Eliade refere, duplica a sua perenidade. Isto está de acordo com a posição de Eliade, segundo o qual os rituais e os gestos profanos para o homem arcaico repetem deliberadamente os atos de origem dos deuses, dos heróis e dos antepassados. Portanto, para o homem arcaico, a realidade desempenha a função da imitação de um arquétipo que repete simbolicamente o ato da Criação, conferindo-lhe, deste modo, realidade e validade.

Estes ritos de passagem do profano para o sagrado e igualmente cada coisa, cada noção, cada ideia, segundo Eliade, apresentam-se sob um duplo aspeto (significando que cada virtude, cada propriedade praticada "aqui em baixo" possui uma contraparte celeste

---

<sup>97</sup> Esta frase de Teixeira de Pascoaes traz-nos à lembrança uma frase de Plotino citada por Pierre Hadot (1997): «Chaque âme est et devien ce qu'elle regarde» (Plotino, IV.3.8, 15 *apud* Pierre Hadot, 1997: 22). Hadot refere que, em Plotino, há uma comparação entre o indivíduo, a sua visão, e o esculpir da sua própria "estátua", ou seja, toda a experiência parte do interior e é projetada para o exterior; trata-se de uma união da alma com o intelecto (Hadot, 1997: 30 [nota de rodapé]).

que é considerada ser a verdadeira realidade): a passagem do efêmero e ilusório para a realidade e eternidade, a passagem do Homem para a divindade. Reiteramos que o duplo aspeto das coisas e das noções, isto é, este binómio das coisas podemos encontrar também tanto em Teixeira de Pascoaes como nas suas recordações (para Teixeira de Pascoaes, as formas podem adquirir um carácter transitório, mas as recordações e o tempo podem, pelo contrário, adquirir um aspeto perene), como se verifica nos excertos seguintes, os quais transmitem a ideia de que a criatividade do Homem é a chave para a evolução, sendo o tempo um dos seus fatores:

Agir é construir, destruindo, - um impasse que lança na maior confusão as leis históricas. Leis históricas? Lei representa uma espécie de entidade exterior e anterior aos fenómenos, que ela pretende regular, pondo em acôrdo o passado com o futuro, e o tempo ao serviço duma evolução creadora ou da simples atividade dos seres, que estas duas palavras têm o mesmo significado (Pascoaes, 1945, II: 23) <sup>98</sup>.

e a queda não significa impreterivelmente o fim, descrevendo Pascoaes, neste pequeno excerto, a dualidade da vida/da experiência que é extensiva a todos, santos e pecadores:

Á tentação da subida sucede a tentação da queda.  
O partir inclui o regresso, tanto na esfera física envolvente, como na psíquica envolvente. O santo eleva-se depois da queda, depois de quebrar as asas (Pascoaes, 1945, II: 28).

Mais: na sua descrição das coisas, do tempo e conseqüentemente da memória, Teixeira de Pascoaes imbui-os numa impressão visual que reveste uma dualidade de luz-sombra, luminosidade-névoa, como que sendo visualizados num negativo de um rolo fotográfico, agora de tons desvanecidos, de um preto e branco enevoado, em que apenas um espaço sobressalta, a bronze, nesta evocação apagada – a serra do Marão, "o Marão do esquecimento":

As coisas e as pessoas tinham para mim, nessa idade, um encanto inexprimível que irrompia através das suas formas transitórias e criava a sua imagem verdadeira, apenas luz. Recordo-me dessa luz que em tudo brilhava e agora se apagou... Apagou-se cá fora; mas vejo-a cair, numa poeira de alegria, no chapéu de palha do meu avô. [...] Espalha-se e mistura-se à névoa do tempo, originando uma atmosfera luminosa que permite ver, por transparência, as serranias do horizonte, os últimos píncaros

---

<sup>98</sup> Edição de 1945 (primeira edição), pelo que foi mantida a ortografia vigente e usada nesta edição.

petrificados e mortos, cor de bronze – o Marão do esquecimento (Pascoaes, 2001 [1928]: 64).

Tomando em conta este excerto, temos que, neste pequeno episódio, o olhar e o tempo pascoesianos conseguem "recordar-se" do passado em que tudo era luz; essa recordação do tempo, em que as imagens eram "verdadeiras", existe apenas nas lembranças que conseguem ser evocadas na memória. É essa memória visual (ou seja, mental e interna) que consegue ultrapassar tempo e circunstâncias, permitindo-lhe ver outros tons que não os tons apagados e enevoados e registrar a cor do Marão, uma cor bem longínqua (no tempo e no espaço), mas que nem a memória nem o tempo conseguiram esvanecer. Essa imagem formada interiormente ultrapassa o tempo e projeta-se para o exterior. Mais uma vez, tal como aludimos atrás, relativamente a Proust e a Janet Frame, os objetos surgem como "contentores" da memória, em que o tempo presente, passado e futuro adquire uma ambivalência.

No que diz respeito ainda ao tempo, encontramos igualmente em Mircea Eliade (1980: 273 ss.) a ideia de que a queda na História (*la chute dans l'Histoire*) e a aparição do Tempo (o tempo cronológico, de calendário) conduziram à rutura do mito do eterno retorno, das imagens e dos símbolos e da nostalgia do paraíso, e causaram, com isso, a nostalgia da eternidade, da reintegração da Morte na vida e da reversibilidade do Tempo.

Isto tudo, nas palavras de Eliade, impediu o Homem de adquirir uma liberdade ou levou-o à inacessibilidade de discernir o divino ou o sagrado no mundo, os seus símbolos, em suma, de reconhecer o transcendente que se encontra "oculto" ou "camuflado" na História. Este desejo de abandonar ou sair do Tempo histórico ("le désir de sortir du Temps"), transportando-se o indivíduo, pelo menos por momentos, para um tempo mítico (o tempo áureo da infância), é o que julgamos encontrar também em Pascoaes. Eliade considerava este mundo visível como uma camuflagem, um mundo cheio de sinais que deveriam ser decifrados pacientemente.

Teixeira de Pascoaes, por sua vez, visualizava os sinais da sua infância e as personagens que a tinham povoado, em todo o lado: em pensamento, no silêncio da paisagem e nas coisas; a paisagem tinha-o gerado e era em comunhão com esta que o

Poeta existia desgarrado do tempo, tal como expressa nos *Cânticos Indecisos*, os quais, de acordo com Mário Garcia (1976: 149-152), constituem a história íntima de Pascoaes:

Nasceu desta sombria e mítica paisagem  
Meu pobre coração.  
Destes soturnos montes sou a imagem,  
Humanizada e triste.  
Dentro de mim, existe  
A mesma solidão,  
As vozes e os rumores  
Que no silêncio ondulam vagamente...  
(Pascoaes, 2002 [1921], III: 33-34)

Assim, entendemos que esta breve abordagem sobre o Tempo – a qual inclui e se ocupa sobretudo Plotino e Mircea Eliade – é necessária, não só pelo conceito de Plotino que considera o tempo como “imagem móvel da Eternidade”, sendo esta, na opinião de Agnes Pigler muito mais do que uma metáfora, porque esta conceção de Plotino coloca o tempo numa *mimesis*, não como simples cópia do modelo, mas como um conceito orientado para o exterior (Pigler, 1996: 112), ou seja, uma imagem orientada do interior para o exterior, que julgamos encontrar igualmente em Teixeira de Pascoaes. O Tempo surge, pois, como a imagem exterior do interior da alma.

Além disso, a própria escrita autobiográfica – que iremos abordar nos próximos capítulos e sobre a qual se concentra vertebralmente o nosso trabalho – é um género que trabalha não apenas com a Memória, mas também com o Tempo – um tempo que, através das recordações, evocações ou da fixação no papel de determinadas circunstâncias ou eventos, se encontra em constante intercâmbio com o *Eu*: em forma de registo de um percurso, como acontece nos diários, ou como expressão de um caminho trilhado, visto à luz e à distância de anos decorridos, como são as memórias.

Esse intercâmbio contínuo com o *Eu* pode assumir a forma de anotações espontâneas, sonhos premonitórios, reflexões filosóficas ou registo de projetos profissionais, descrição de episódios do quotidiano, anotação de encontros, registo de desencontros e de desilusões; mas todos estes elementos transpostos para a escrita visam um determinado objetivo: a procura e o encontro da própria identidade – em circunstâncias pessoais e históricas felizes, em circunstâncias pessoais e históricas

adversas, em que todas elas servem de fio condutor e conduzem o Protagonista na sua viagem em direção à autoconsciência e identidade do *Eu*. Nesta viagem, de acordo com as palavras de Georges Gusdorf que se encontram na epígrafe que serve de abertura a este capítulo (Gusdorf, 1991b: 11), o Tempo deve seguir e ser fiel apenas às exigências do próprio *Eu* e à fluidez das recordações, a qual Gusdorf designa de "metabolismo das recordações": *le métabolisme des souvenirs* (*id.*: 13).

Michel Baude (1987) referiu no seu artigo sobre a imagem do futuro na autobiografia que o futuro se encontra já realizado na autobiografia: tratando-se de uma narrativa do passado e sobre o passado, no que diz respeito ao elemento temporal, o futuro assume na escrita autobiográfica o aspeto de um futuro de antecipação por referência àquele que o narrador já conheceu no momento da escrita. Baude (*id.*: 29) designa este futuro, presente na autobiografia, como um futuro de "ilusão ótica" (*trompe-l'oeil*), um futuro histórico ou "futuro de perspectiva", como Baude (*ibid.*) ainda o determina, o qual conduz a uma antecipação na narrativa; esta antecipação do futuro é justificada pelo desdobramento do *Eu* e advém do desejo de demonstrar uma coerência entre a personalidade do narrador e a sua vida.

No diário, por outro lado, sendo este uma obra supostamente aberta, cuja escrita é feita periodicamente, o futuro é imprevisível, e é-nos feita uma descrição do percurso do diarista no momento em que este é trilhado. Isto não significa, como procuraremos demonstrar, que não sejam incluídos nos diários comentários posteriores, ajustamentos, reflexões sobre anotações que foram feitas anteriormente, tal como acontece, por exemplo, nos diários de Marie Bashkirtseff, como iremos verificar mais adiante. Se o tempo nos diários assume o aspeto de uma *durée* como Michel Baude sustenta (Baude, 1987: 31), o balizamento e a descrição (ou a evocação) da realidade no texto autobiográfico da maneira como ele, por exemplo, ocorre nas memórias, não serão tão lineares assim, mesmo quando reconstruídos pelas recordações e pela memória a anos de distância.

## 2. ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA: A LONGA JORNADA DA AUTOCONSCIÊNCIA E A IDENTIDADE DO *EU*

*From the first place of liquid darkness,  
within the second place of air and light,  
I set down the following record with its mixture  
of fact and truths and memories of truths and its directions  
always toward the Third Place, where the starting point is myth.*  
(Janet Frame, 1993a: 9)

Logo na epígrafe que escolhemos para servir de introdução a este capítulo, o qual nos irá conduzir a um dos temas de suporte deste trabalho, centrado sobretudo nas duas obras memorialísticas de Teixeira de Pascoaes, Janet Frame (1993a) descreve-nos, pelas suas palavras e segundo a sua perspetiva, as características do género autobiográfico, naquela que é considerada ser a sua primeira obra da trilogia autobiográfica<sup>99</sup>; estas frases sugerem-nos, desde já, o aspeto híbrido deste género, com a sua mistura de factos ou de memórias de factos e de verdades poéticas que, ao surgir à superfície, ocorrerão já como uma amálgama constituída pelos factos e pelas verdades memorizadas e pelos mitos construídos à volta do *Eu*.

Trata-se, portanto, de uma literatura do *Eu*, com a particular característica de esta literatura se referir constantemente à memória ou de esta última estar sempre presente, de forma voluntária ou involuntária, exprimindo-se o sujeito autoral de uma maneira mais ou menos aberta ou mais ou menos velada, sobre si próprio, sobre os seus projetos, concepções ou, até, sobre outras personagens (e, por vezes, mais ou menos abertamente sobre a sua época, ou sobre determinados aspetos da sua época, de acordo com as circunstâncias em que vive), podendo deixar-nos, apesar da utilização da primeira pessoa gramatical, em dúvida, às vezes, sobre a "veracidade" do que nos é contado<sup>100</sup>. Estamos,

---

<sup>99</sup> Postumamente, Janet Frame publicaria a obra *Towards Another Summer*, escrita já em 1963 (a trilogia autobiográfica seria publicada em vida da autora, apesar de ter sido escrita vinte anos mais tarde do que *Towards Another Summer*); note-se que Janet Frame não teria querido publicá-la em vida, pelo facto de esta, segundo a autora, ser demasiado pessoal, mais concretamente "embarrassingly personal" (Frame, *apud* Taylor, 2015).

<sup>100</sup> Como exemplo, podemos referir Mircea Eliade (1991, 1980), que, nas suas memórias de 1907-1937 (Memórias I) e nas memórias datadas de 1937-1960 (Memórias II), não só disserta e descreve projetos e conceitos filosóficos por ele desenvolvidos, mas faz também referência a outros escritores, utilizando-os, a nosso ver, como suporte dos seus sentimentos de outrora, como que comparando, por exemplo, as

portanto, perante textos autobiográficos que, em maior ou menor grau, nos podem fazer determinadas revelações sobre o *Eu* autobiográfico.

No segundo volume da sua autobiografia, *An Angel at My Table*, Janet Frame irá especificar o que significa escrever uma autobiografia, comparando o processo da escrita de uma autobiografia não apenas a uma revisitação do passado mas também a um processo transversal, no qual o olhar que atravessa e perpassa através do espaço e que ela denomina um processo de "radiografia" para os olhos; neste processo de radiografia, os momentos e as personagens foram-se condensando e acumulando no tempo, tornando-se inseparáveis uns dos outros, e perenes (elementos concentrados que aderem à personalidade e que pensamos existir também nas memórias de Teixeira de Pascoaes); juntos, eles formam uma massa de tempo, uma espécie de substância aderente ao *Eu*, tal como Frame defende neste excerto:

Writing an autobiography, usually thought of as a looking back, can just as well be a looking *across* or *through*, with the passing of time giving an X-ray quality to the eye. Also, time past is not time gone, it is time accumulated with the host resembling the character in the fairytale who was joined along the route by more and more characters, none of whom could be separated from one another or from the host, with some stuck so fast that their presence caused physical pain. Add to the characters all the events, thoughts, feelings, and there is a mass of time, now a sticky mess, now a jewel bigger than the planets and the stars (Frame, 1993b: 67 [palavras destacadas a it. pela autora]).

No que diz respeito a esta "aderência" invocada por Frame, a qual vai atraindo e se enriquecendo cada vez mais de impressões, sensações e figuras, que desfilam ao longo da vida, também Teixeira de Pascoaes falará, no seu segundo livro de memórias, *Uma Fábula* (1978b [1952]), sobre o ambiente e as personagens que se "aderem" fortemente e se

---

impressões da sua juventude. Giovanni Papini e a sua obra «Un uomo finito» é uma destas referências no primeiro livro de memórias de Eliade (Eliade, 1991: 112-113). O segundo livro de memórias está carregado de mais referências a outras figuras, tais como Santo Agostinho (Eliade, 1980: 41), Mihail Sebastian (Eliade, 1980: 93-94), C.G. Jung (Eliade, 1980: 145-146, 165, 227), Georges Dumézil (Eliade, 1980: 109), entre muitos outros — referindo, até, Eliade a sua cooperação com a Eranos (Eliade, 1980: 156-160, 172-173) e discorrendo sobre conceitos, tais como a conceção da *Saudade* (Eliade, 1980: 95). O conceito da *Saudade* portuguesa é evocado nas suas memórias II, quando Eliade descreve o seu tempo passado como adido cultural em Lisboa, nos anos 40, época e eventos que são descritos mais pormenorizadamente no seu *Diário português* (Eliade, 2001), cuja edição espanhola consultámos. Este período de estadia em Portugal e o seu contacto com a cultura portuguesa levaram-no a escrever um artigo em que compara a 'dor' romena com a saudade portuguesa (Eliade, 1943).

moldam aos espaços (neste presente excerto, trata-se concretamente do seu escritório), ao narrador e à sua escrita, assumindo o comando dos vivos e parecendo abolir, de certa forma, o tempo:

Há personagens, não os de fantasia que me perseguem desapiedadamente! Não saem da atmosfera do meu escritório, uma atmosfera plásmica, de fluida argila, tão sugestiva de aparições, como um luar de entre névoas para a fantasia popular. Esses personagens insinuam-se, na minha escrita, por motu próprio, e não me liberto deles, é claro, porque sou mais débil... Quem manda no mundo são os fantasmas, não os homens... (Pascoaes, 1978b [1952]: 73).

Esta aderência mostra-se também nos objetos (neste caso, as habitações) e nas impressões ou nos sentimentos os quais se confundem e se apegam uns aos outros, entranhando-se como a humidade invernal:

Também a velha casa, com minha avó à nossa espera, se me afigurou mais velha e arruinada, que a nossa mágoa apegava-se às coisas, como se lhes apegava a humidade dos invernos (*id.*: 99).

Portanto, conforme o referido anteriormente, deparamo-nos aqui, neste excerto, com um texto autobiográfico que retrata e descreve momentos selecionados, sensações e memórias e que não se limita a delinear, delimitar ou apenas a mostrar uma evolução ou percurso; o género autobiográfico permite anular o tempo cronológico, trazendo ao de cima as correntes de consciência dos seus narradores, por meio de um registo expressivo e metafórico. Trata-se de correntes de pensamento maleáveis, as quais se podem diluir com determinados instantes e com certas sensações num tempo não marcado e não estanque, permeável<sup>101</sup>.

Discorrendo sobre a autobiografia, Carlos Reis (2018) define, no seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, algumas características dominantes dos relatos autobiográficos, das quais destacamos: o papel central do narrador (que, segundo Reis, coincide, em termos de identidade, com o protagonista da autobiografia), a existência de uma referencialidade que aponta para um percurso de vida, a valorização de uma experiência de vida da parte de

---

<sup>101</sup> Veja-se aqui, como exemplos da atribuição de uma vaga data, a "datação" da Saudade e a "datação" da solidão ou a "datação" do primeiro remorso de infância efetuadas por Teixeira de Pascoaes n' *Uma Fábula* (1978b [1952]: 101), n' *O Bailado* (1973a [1921]: 29) e n' *O Verbo Escuro* (1999 [1914]: 52-53).

quem narra (o que, segundo cremos, não se aplica totalmente a Pascoaes ou não se aplica primordialmente) e um aspeto que Carlos Reis define como “fundamental” e que consiste no *estatuto do narrador* e convergentemente na estruturação do *tempo*, na articulação da *perspetiva narrativa* e na expressão de *subjetividade* (Reis, 2018: 35-36 [it. do autor]). Tendo em mente também estas características, façamos uma pequena abordagem do conceito de autobiografia e de como ele terá surgido.

Tendo o termo "autobiografia" (*Autobiographie*) surgido por volta dos finais do século XVIII, na literatura alemã, tal como Georg Misch (1949: 7) sublinha, os textos autobiográficos constituem muito mais do que o mero enquadramento, muito mais que a descrição do percurso de evolução e o retrato do indivíduo na sua época, tal como Goethe, um dia, formulou: um conceito goethiano quiçá com um certo cariz historicista, cultural e humanista, tal como surgiu na sequência do Romantismo alemão. Com referência à autobiografia, Georg Misch disse tratar-se de um género "camaleónico", *chamäleonartige Gattung* (*id.*: 9), insistindo na ideia de que a história da autobiografia seria, de certa forma, a história da autoconsciência humana (*id.*: 11) e constituiria um meio para o autoconhecimento (*id.*: 13), para uma fixação mais autêntica da atualidade e agiria como meio de expressão do movimento intelectual de uma época (*ibid.*).

Neste conceito de autobiografia, estava formulada a conceção de individualidade, tal como esta era vista pelos Românticos, a qual preconizava – e Novalis (1985 [1789]: 291 [73]) referia-o na sua obra *Blütenstaub*<sup>102</sup> – o refinamento dos sentidos, de forma a se aperfeiçoar a capacidade de perceber o indivíduo na sua individualidade<sup>103</sup>.

Isto leva-nos a contrapor o argumento de Clara Crabbé-Rocha, que, apoiando-se em Alain Girard, Hans Morgenthau e Ethel Person, refere que a escrita autobiográfica teria um carácter narcísico (Crabbé-Rocha, 1992: 18) – referindo-se neste contexto certamente ao mito de Narciso – e que a atitude narcísica desta escrita seria um modo de reagir à alienação existencial e histórica da sociedade de consumo, espelhando conceitos que, a

---

<sup>102</sup> *Blütenstaub* [Flores de Pólen] foi também publicada na revista *Athenaeum* (1984 [1789]: 9-33) dos irmãos Schlegel, encontrando-se este excerto na página 22 da referida revista.

<sup>103</sup> «Je mehr unsere Sinne sich verfeinern, desto fähiger werden sie zur Unterscheidung der Individuen. Der höchste Sinn wäre die höchste Empfänglichkeit für eigentümliche Natur» [Quanto mais os nossos sentidos se refinarem, mais capazes serão de diferenciar os indivíduos. O maior propósito seria alcançar a mais elevada recetibilidade da natureza singular] (Novalis, (1985 [1789]: 291 [73], [trad. nossa]).

nosso ver, pertencem mais à área das ciências políticas e da psiquiatria (Hans Morgenthau, por exemplo, era perito no campo das relações internacionais, Ethel Person era psiquiatra especializada em questões sexuais)<sup>104</sup>. No nosso entender, esta é uma posição, de certa forma, pouco diferenciada e mecanicista, e voltada para a avaliação do Homem na autobiografia apenas como ser social e membro de uma classe, não lembrando esta concepção nem que a autobiografia emergiu, por assim dizer, da escrita edificante, confessional de há muitos séculos nem o aspeto ontológico da escrita autobiográfica.

Além disso, dada a origem dos dois últimos investigadores norte-americanos citados por Crabbé-Rocha (1992: 18) que se referem ao comportamento do indivíduo na sociedade norte-americana da atualidade de então (como já referimos na nota de rodapé anterior, o artigo de Morgenthau & Person foi publicado em 1978), a caracterização da autobiografia feita pelos olhos de investigadores testemunhas de uma outra realidade (a sociedade estado-unidense) deveria ser especialmente usada com mais cuidado, sem a ajuda de lentes ideológicas<sup>105</sup>, evitando-se usar conceitos que se revestem na atualidade de um elemento ou de um distúrbio patológico, como é o Narcisismo. Os desígnios dos Românticos europeus do séc. XVIII–XIX não só não se coadunam com a sociedade norte-americana atual nem com a realidade norte-americana ou estado-unidense dos anos noventa (ano em que o livro de Clara Crabbé-Rocha foi publicado) como também refletem uma outra realidade e origem cultural que a do Romantismo europeu, que não a de simples seres sociais e de lutas de classes ou aspetos coletivos.

Concordamos com Clara Crabbé-Rocha, quando afirma que a escrita autobiográfica pode ser considerada como uma forma de salvação individual – e aqui ocorre-nos, mais uma vez, Janet Frame que considerava que a escrita lhe salvara a vida (Frame, 1993b: 106, 107) –, respondendo, desta forma, a uma sociedade ou a um mundo mecanicista e pouco espiritual, onde falta um lugar próprio, um grupo, a vivência de espiritualidade, um deus (Crabbé-Rocha, 1992: 19).

---

<sup>104</sup> O artigo de Morgenthau e Person sobre as “Raízes do Narcisismo” (“The Roots of Narcisism”) foi publicado em 1978, na revista *Partisan Review*, nome que revela, por si só, um cariz programático.

<sup>105</sup> Morgenthau e Person criticam as Humanidades, afirmando que estas criticam a “ciência”, elevando a área da cultura acima da “ciência” (Morgenthau & Person, 1978: 441).

No entanto, há que, mesmo assim, diferenciar e não avaliar, a nosso ver, a escrita autobiográfica meramente sob um aspeto sociológico e económico. Se a própria escrita autobiográfica se apresenta, já por si, como uma vasta paleta de textos, cujos limites, temas e elementos são fluídos<sup>106</sup>, só isto bastaria, como podemos ver, para não se tecerem considerações que tendem, de uma maneira ou de outra, a limitar estes textos ou a inseri-los dentro de certos modelos linguísticos ou ideológico-sociais. Na escrita autobiográfica, encontramos muitos elementos que não podem ser atribuídos meramente a elementos sociológicos, a lutas de classes ou reivindicações coletivas. Isso seria imputar à autobiografia, no geral, o carácter de manifesto panfletário e conferir-lhe um cunho coletivista.

Também não cremos existir em Teixeira de Pascoaes uma atitude, por assim dizer, narcísica (nem em Pascoaes, nem em muitos dos textos autobiográficos que temos lido, tendo em conta a conotação patológica que a palavra adquiriu), mas, sim, uma atitude de introspeção e observação do mundo em seu redor, incorporadas nas suas memórias, em que momentos preciosos são congelados, adquirem um aspeto místico e constituem o fio condutor para as suas reflexões e avaliação pessoal – uma espécie de orientação e de balanço interior.

Em outros textos autobiográficos como, por exemplo, nos diários de Viktor Klemperer (1999a–1999h), encontramos não só reflexões quotidianas (como, por exemplo, problemas monetários), eventos sobre personalidades conhecidas<sup>107</sup> como também preocupações íntimas, questões existenciais e o esboço de projetos (por exemplo, o dicionário de literatura francesa que Klemperer pretendia redigir), ou sobre a língua do

---

<sup>106</sup> E aqui ocorre-nos sempre e sempre as obras de cariz intimista e o hibridismo dos textos de Irene Lisboa, revestindo alguns certos aspetos de confissão ou de grito e desabafo (como em, por exemplo, *Voltar atrás para quê?* Lisboa, s/d [1954]), mas especialmente na obra *Solidão* (Lisboa, 1992 [1939]), que se apresenta sem datação precisa e reveste um carácter híbrido e fluído, sem compartimentação estanque ou espartilhos formais.

<sup>107</sup> Como é o caso da anotação de Klemperer a 12 de abril de 1933, em que registava o facto, com alguma ironia, de o que Ministério da Educação espanhol oferecera uma cátedra a Albert Einstein numa Universidade espanhola, enquanto, por outro lado, a Alemanha fazia renascer a "limpeza de sangue", como nos tempos da Inquisição espanhola: «Das spanische Unterrichtsministerium hat Einstein ein Ordinariat angeboten, er hat akzeptiert. Dies ist der merkwürdige Witz der Weltgeschichte. Deutschland stellt *limpieza de sangre* her – Spanien beruft den deutschen Juden» [O Ministério da Educação Espanhol ofereceu uma cátedra a Einstein, ele aceitou. Isto é a piada mais estranha da História Universal. A Alemanha faz a *limpieza de sangre* – a Espanha nomeia o judeu alemão para reger uma cátedra] (Klemperer, 1999a: 23, *12 de abril de 1933* [it. do autor; trad. nossa]).

Terceiro Reich que, graças também a Klemperer, ficamos a saber que a ideologia até abrangia as revistas zoológicas e as espécies<sup>108</sup>. Esta característica do diário que, segundo Georges Gusdorf (1948: 38 ss.)<sup>109</sup> é o género autobiográfico mais adequado para o conhecimento do indivíduo de si próprio, combina ainda, segundo Gusdorf, as vantagens das memórias com as vantagens dos ensaios. Isto quer dizer que o diário, além de funcionar, de certa forma, como uma espécie de exercício espiritual, inclui ainda diversos elementos (reflexões, considerações quotidianas e filosóficas, cartas, projetos e, até, convites oficiais, como acontece por exemplo no diário das viagens a Moscovo de Christa Wolf [2014b: 172, 218]), elementos considerados quiçá relevantes para o diarista.

Este aspeto tinha já levado Richard Meyer (1905) a afirmar logo no início da sua obra sobre a história evolução do diário, *Entwicklungsgeschichte des Tagebuchs*, que o diário funcionaria como uma espécie de "calendário invisível", o qual salvaguardaria toda e qualquer experiência vivida e digna de ser guardada da isolação do tempo, assegurando-lhe um lugar cronológico e destacando os momentos únicos dessa vivência (Meyer, 1905: 281)<sup>110</sup>. Encontramos, pois, aqui a ideia do diário como uma espécie de calendário seletivo de determinadas vivências que são consideradas necessárias (ou dignas) de serem guardadas para a eternidade pelo diarista. Muito mais tarde, Clara Crabbé-Rocha (1992) irá designar os diários como uma "forma de poupar e acumular valores", uma espécie de

---

<sup>108</sup> Sobre a língua usada no Terceiro Reich, fazemos referência à obra *LTI – Lingua Tertii Imperii*, de Victor Klemperer, obra essa que seria publicada logo em 1946 (Klemperer, 1982). A 30 de outubro de 1934, Klemperer anotava que recebera por correio uma revista com uma cruz suástica e com o título «Das deutsche Katzenwesen» [A Essência do Gato Alemão] e em que registava num tom irónico que até as associações dos amigos dos gatos teriam passado a pertencer ao "Reichsverband", à grande Associação do Reich (Klemperer, 1999a: 161, *30 de outubro de 1934* [data em it. no original]).

<sup>109</sup> «Aussi bien s'agit-il là d'un genre extrêmement souple. Le journal, qui peut aussi bien relater les événements extérieurs, combine les avantages des mémoires avec ceux de l'essai, car il peut traiter à leur date toutes les questions d'actualité personnelle. Il est donc l'instrument le plus approprié qui se présente à l'homme curieux de se connaître lui-même» (Gusdorf, 1948: 38-39).

<sup>110</sup> «Ein unsichtbarer Kalender schwebt vor dem Gedächtnis selbst des Ungebildetsten und rettet das einzelne Erlebnis, das er bewahren will, vor der Isolierung in dem ungeheuren Meer der Zeit, sichert ihm einen chronologischen Platz und hebt aus der unendlichen Flucht der Sonnenauf- und -untergänge einzelne Momente wie mit leuchtender Farbe heraus. [...] Erst das Gefühl wirklicher Erlebnisse läßt das Nacheinander der Tage lebendig empfinden» [Um calendário invisível paira na memória até da pessoa mais inculta e salvaguarda cada vivência que a memória deseja guardar do isolamento no vasto mar do tempo, assegura-lhe um lugar cronológico e destaca momentos únicos, como se estes tivessem sido pintados em cores luminosas, emergindo-os da imensa evasão de levantes e poentes. [...] Só o sentimento de vivências reais é que consegue fazer com que o indivíduo sinta vivamente a sequência dos dias] (Richard Meyer, 1905: 281 [trad. nossa]).

"gaveta" (Crabbé-Rocha, 1992: 31), atribuindo-lhes um aspeto de economia de vivências e designando-os de “exercício espiritual com fortes raízes cristãs” (*ibid.*).

Günter Niggel (2012), por sua vez, refere o aspeto fragmentário das vivências, advertindo para o facto de que as autobiografias do século XX deixam transparecer a dificuldade por parte dos indivíduos de encararem a sua própria vida como uma unidade, transmitindo uma sensação de descontinuidade das próprias vidas, de desintegração e de fragmentação do indivíduo (Niggel, 2012: 210). Porém, não julgamos estar presente em Teixeira de Pascoaes este aspeto da desintegração e da fragmentaridade do indivíduo – bem pelo contrário.

Creemos que Pascoaes encontrou o fio condutor para a sua vida, tanto profissional, como no aspeto psicológico, tendo como amarras a profissão de Poeta e a infância que lhe é trazida constantemente à mente pela paisagem, levando-o a identificar-se totalmente com a sua infância. A nosso ver, a maneira de Pascoaes não limitar as suas memórias e evocações de infância é acolhê-las e integrá-las na paisagem, no imenso espaço do Marão, o que constitui uma dicotomia interessante: por um lado, temos uma limitação mental, quando as memórias estão circunscritas, muitas vezes, à infância, sendo a infância constantemente rememorizada, sobretudo no primeiro livro de memórias; por outro lado, este limite mental é anulado pelo espaço físico de uma vasta paisagem ilimitada (a Serra do Marão).

## 2.1. O DIÁRIO: CRONOLOGIA DE MOMENTOS

Consideremos agora mais concretamente uma outra "categoria" da escrita autobiográfica, o diário, referindo alguns exemplos de diários redigidos nos meados do século XX, começando pelos diários de Brigitte Reimann. Encontramos nos diários de Brigitte Reimann (2001a, 2001b), a "substância que já existe antes da narrativa" (Edel, 1964: 15)<sup>111</sup> e muito do que atrás foi referido acerca da escrita autobiográfica, mas identificamos igualmente o tal elemento supostamente narcísico que leva Reimann (para além de fazer reflexões e tecer considerações sobre projetos seus e sobre problemas quotidianos) a descrever circunstâncias da sua vida privada de certa forma teatral, sem filtros: as suas crises amorosas, os arrebatamentos dramáticos, as cenas de ciúmes, de lágrimas e gritos, a sua alma lesionada («[...] die Seele ist lädiert», Reimann, 2001b: 10).

Todos estes sentimentos surgem misturados com momentos de intensa alegria, descambando, quase logo a seguir, em momentos de intenso desespero e tristeza. Estes arrebatamentos deixam o leitor, por vezes, na dúvida se a diarista estará a contar os episódios como estes realmente se sucederam (isto é, com a emocionalidade como estes ocorreram), ou se estes serão apenas exagerados, mero produto da sua imaginação ou do arrebatamento momentâneo, deixando, ainda, o leitor a cogitar se estará eventualmente perante uma personalidade que parece apresentar, em alguns momentos, elementos de uma certa bipolaridade: por exemplo, quando a diarista se refere às situações vividas como estando sob um "estado febril", *ein Fieber-Zustand* (Reimann, 2001b: 137) ou nos momentos em que ela descreve o seu desgaste psicológico, movimentando-se na sua vida como se fosse um depósito que está na reserva<sup>112</sup> (Reimann, 2001a: 248).

Mas, a nosso ver, tudo isto corresponde também à característica de espontaneidade e abertura do diário, equivalendo esta também à maior ou menor espontaneidade com que o diário é descrito, sobre o que é experienciado no dia a dia, prescindindo da "ilusão de coerência" dos relatos que são ou que podem ser feitos durante

---

<sup>111</sup> «The substance exists before the narration begins» (Edel, 1984: 15).

<sup>112</sup> «[...] in Wahrheit bin ich abgenützt, ich laufe auf Reserve, ich brauche ein paar Wochen Erholung...» [(...) na verdade, estou desgastada, estou na reserva, preciso de umas semanas de descanso] (Reimann, 2001a: 248 [tradução nossa]).

longos períodos de vida e que, por isso, transmitem uma "garantia de exatidão" (Gusdorf, 1948: 38).

Encontramos, assim, a ideia que tudo isto atrás referido não expressa propriamente a existência de um suposto elemento narcísico inerente ao género autobiográfico; tal como nos romances podemos verificar uma determinada complexidade nas personagens, o mesmo acontece com os narradores e os protagonistas dos textos autobiográficos; na sequência do exposto, poderia, até, concluir-se que o elemento narcísico existirá, em certos momentos, nas obras autobiográficas como um aspeto que estará presente, em maior ou menor grau nas obras, e que é suportado pela personalidade do respetivo *Eu* autoral (diarista, memorialista, ensaísta autobiográfico, protagonista de autoficção) e também pela sua disponibilidade de ocultar ou não certas facetas suas ou, ao não ocultar estas facetas, a sua disponibilidade de publicar ou não o texto completo, sem filtros e supressões.

A minha leitura fez-me concluir que diversos elementos podem estar contidos nos textos autobiográficos e que estes, devido à sua complexidade (a qual, por sua vez, engloba a complexidade humana), podem conter contradições em si – e nos quais até a "espontaneidade" que Jean Rousset (1986: 157) igualmente atribui ao diário pode ser anulada –, aspeto que ainda referiremos mais adiante. Os exemplos enquadram-se, a nosso ver, também dentro da vasta ideia preconizada pelos Românticos alemães: a ideia do refinamento dos sentidos que levam o Homem a poder perceber e apreender cada indivíduo, a sentir interesse pelos outros e, por meio deste interesse, a sentir compaixão ou empatia – a chamada *Teilnahme* de Novalis (1986 [1798]: 284 [35]); aliado a este interesse pelo Outro, encontramos a constante procura da identidade, a consciência e a descoberta de si próprio, como preconizava Gusdorf (1948, 1991a, 1991b). Em suma: teremos de incluir na escrita autobiográfica o elemento ontológico, se quisermos analisá-la, não podendo colocar-se a escrita autobiográfica refém de aspetos estruturalistas, sociológicos, coletivistas, ligados a lutas de grupos sociais ou a classes ou conjugados com um possível distúrbio psicológico.

Tal como o género tão versátil e camaleónico (recorrendo à expressão utilizada por Georg Misch [1949: 9]), assim serão os diaristas e memorialistas: indivíduos diversos na sua personalidade, na sua perceção da realidade, na sua época e na sua origem. Michelle Perrot

(1986) chama a atenção no seu artigo sobre os diários escritos por jovens do século XIX (a pintora russa Marie Bashkirtseff pertencia a este tipo de diaristas com os seus dois volumes de diários, escritos nos períodos compreendidos entre 1873-1877 e entre 1877-1887) para o facto de estes diários pertencerem geralmente a jovens da aristocracia ou da burguesia urbana, denotando e expressando uma curiosidade para com o mundo, e assentando nos seus diários as impressões das viagens que faziam, sendo estas viagens também consideradas como instrumentos de instrução que prepararia as jovens para a realização de um bom casamento.

As viagens, além de proporcionarem uma certa distração às jovens e de satisfazerem a sua curiosidade por outros locais e espaços, prolongavam, de certa forma, a sua educação. Além disso, os diários permitiam às jovens expressar-se de forma independente, longe dos olhos dos educadores e preceptores, conforme Perrot sublinha (Perrot: 1986 [4]). Os diários incluíam não só as impressões de viagens ou visitas feitas a diferentes locais, mas também as impressões quotidianas das jovens diaristas<sup>113</sup>.

Além de os diários nos fornecerem impressões sobre os problemas íntimos (ou, até, mais comezinhos dos diaristas), eles podem transmitir-nos um certo colorido da época, como se pode verificar aqui pelas impressões de Maria Bashkirtseff, que descreve os preparativos da sua partida de Nice, sendo relevante a sua preocupação em levar consigo livros para a viagem:

Tous ces préparatifs de voyage jettent un certain froid dans ma résolution.  
J'ai choisi la musique que je dois emporter, quelques livres: L'Encyclopédie, un volume de Platon, Dante, Arioste, Shakespeare, puis une quantité de romans anglais de Bulwer, de Collins et de Dickens (Bashkirtseff, 1908: 204, *Lundi 3 juillet 1876* [data em it. no original]).

---

<sup>113</sup> Marie Bashkirtseff (1908) relata, por exemplo, entre outros, no seu diário de 1873-1877, a sua paixoneta pelo duque H. cujo anúncio de noivado a 13 de outubro de 1873 seria para ela «[le] jour fatal» (Bashkirtseff, 1908: 47), regista a morte da senhora Saveliëff, tecendo nessa ocasião considerações gerais sobre a morte (*id.*: 26–28), considerações sobre a doença da sua mãe e sobre os tratamentos a que esta se tinha sujeitado (*id.*: 49–50), sobre pessoas que encontrava nos seus passeios (*ibid.*), transcrevendo canções (*id.*: 200), fazendo referências a recordações de locais, como por exemplo, Roma (*id.*: 303), incluindo o seu mau humor (Bashkirtseff, 1908: 59), os seus desgostos (*id.*: 67-68) e desesperos (*id.*: 371 ss.) e ainda longos excertos em discurso direto (*id.*: 273 ss.).

Para Bashkirtseff, além da evocação de viagens, facto que é considerado, por vezes, como uma aventura, o diário serve ainda de instrumento de evocações, classificando-o, do segundo excerto, de sua "metade" ("la moitié de moi-même"), ou seja, não só como meio de rememoração mas também como ferramenta de registo e parte integrante da sua personalidade, como sugerem os respetivos excertos:

Ce journal est le plus utile et le plus instructif de tous les écrits qui ont été, sont ou seront. C'est une femme avec tous ses pensées et ses espérances, déceptions, vilenies, beautés, chagrins, joies. Je ne suis pas encore une femme entière, mais je le serai (Bashkirtseff, 1908: 59, 15 juillet 1876 [data em it. no original]).

Ah! Voilà le regret principal!... Mon journal... c'est la moitié de moi-même. Chaque jour j'avais l'habitude de feuilleter un de mes cahiers, soit que je voulusse me rappeler Rome ou Nice, ou des choses plus anciennes encore!  
Il faisait trops beau! (*id.*: 205, Lundi 3 juillet 1876 [data em it. no original]).

Como podemos ver, o diário reveste-se de elementos interessantes e diversos, os quais podemos encontrar também nas memórias. Para Marcello Mathias, o diário ocupa um lugar excecional dentro da escrita confessional, sendo considerado por este autor como uma página aberta (Mathias, 1997: 45), a que se recorre constantemente segundo as circunstâncias<sup>114</sup>; por outras palavras, o diário é para Mathias um recurso de permanente disponibilidade, sendo difícil para este libertar-se da sua cronologia, a qual Mathias considera ser o seu "traço distintivo" (*ibid.*), referindo ainda que o diário contrasta com a autobiografia, visto que esta última "se lê de ponta a ponta" e possui um "fio de coerência" que será supostamente inviável na prosa diarística (*op. cit.*: 46).

Não concordamos exatamente com esta afirmação de Mathias, no que diz respeito à suposta falta ou inviabilidade do "fio de coerência" nos diários, afirmação que, a nosso ver, é refutada pelo próprio Mathias quando defende ser o diário um recurso de

---

<sup>114</sup> A nosso ver, muitas vezes é mais do que um "recurso"; o diário pode ser também uma espécie de "ajustamento" sob uma perspectiva mais madura e mais distante dos factos previamente descritos. Marie Bashkirtseff, por exemplo, ainda acrescentará, anos depois, comentários a determinadas anotações que fizera; isto é o caso do acréscimo feito posteriormente, em março de 1875, no qual se refere à sua paixão sentida em 1873 pelo duque H. e as suas considerações sobre o casamento em geral: «J'ai raisonné alors avec assez de justesse, seulement on voit que j'étais une enfant. Ces mots "amour" employés si souvent. Pauvre moi.» Ou então, a nota posterior «Relu tout ça en 1880, ça ne me fait plus rien», ou a nota de 1881: «1981. Je ne l'ai jamais aimé, tout cela était l'effet d'une imagination romanesque en quête de roman» (Bashkirtseff, 1908: 40, 46, 161).

permanente disponibilidade (*id.*: 45). E se considerarmos o facto de que normalmente apenas se pode recorrer àquilo que está disponível, ou seja, a anotações ou a ideias que podem ser, ou não ser, confirmadas, verificadas ou até ajustadas (conforme o que expressámos na nossa nota de rodapé 114 a respeito dos diários de Marie Bashkirtseff), isto constitui, no nosso entender, por si só um traço ou fio de coerência, um fio condutor.

Este recurso permanente, no qual se denota uma confirmação ou o "ajustamento" posterior de certas circunstâncias ou de determinados estados de alma por meio de anotações colocadas mais tarde, refuta a tese da suposta falta de coerência do diário; pelo contrário: sendo o diário (pelo menos aquele que é escrito sem intenções prévias de ser publicado) um género espontâneo, essa mesma espontaneidade leva a que determinadas ideias e reflexões possam ser posteriormente corrigidas ou "ajustadas". É nisso, a nosso ver, que o diário se distingue das memórias: as memórias são a perspectiva ganha após o percurso; o diário é a visão desse percurso no momento em que ele é trilhado; daí a sua possibilidade de acesso e consulta e a existência de um possível posterior "ajustamento".

Henri-Frédéric Amiel (1908) designava o seu fragmentário *Journal Intime*, datado de 1848 a 1866, como o "testamento" do seu pensamento e do seu sentir<sup>115</sup>, não antes sem tecer considerações, num registo datado pouco menos de um ano antes, sobre o objetivo do diário:

*20 juillet 1848 (Berlin).* – Au fond, il n'y a qu'un objet d'étude: les formes et les métamorphoses de l'esprit. Tous les autres objets reviennent à celui-là; toutes les autres études ramènent à cette étude (Amiel, 1908: 4, 20 de julho de 1848 [data em it. no original]).

Mais adiante, na mesma anotação datada de maio de 1849, na qual tinha anunciado o diário como o "testamento" do seu íntimo, Amiel desenvolve uma espécie de exortação e reflexão crítica sobre si próprio, sobre as suas possibilidades, a qual se reveste de espécie de solilóquio em forma de advertência a si próprio, imbuído de um certo cariz religioso. Talvez esteja aqui, neste exemplo, a linha de continuidade, o tal "fio de coerência" – cuja falta Marcello Mathias tinha atribuído ao diário –, na medida em que anuncia, logo ao

---

<sup>115</sup> «[...] fais le testament de ta pensée et de ton coeur: c'est que tu peux faire de plus utile» (Amiel, 1908: 6, 3 de maio de 1849).

início, as linhas "programáticas" que regem o seu diário. Transcrevemos o excerto em questão, por crermos que é um exemplo sintomático da autognose, de certa forma característica do diário, aspeto para o qual também Clara Crabbé-Rocha (1992: 32) chamou a atenção:

*3 mai 1849.* — Tu ne t'es jamais senti l'assurance intérieure du génie, le pressentiment de la gloire ni du bonheur. Tu ne t'es jamais vu grand, célèbre, ou seulement époux, père, citoyen influent. Cette indifférence d'avenir, cette défiance complète sont sans doute des signes. Ce que tu rêves est vague, indéfini; tu ne dois pas vivre parce que tu n'en es maintenant guère capable. — Tiens-toi en ordre; laisse les vivants vivre et résume tes idées, fais le testament de ta pensée et de ton coeur: c'est ce que tu peux faire de plus utile. Renonce à toi-même et accepte ton calice, avec son miel et son fiel, n'importe. Fais descendre Dieu en toi, embaume-toi de lui par avance, fais de ton âme un temple du Saint-Esprit; fais de bonnes oeuvres, rends les autres heureux et meilleurs. N'aie plus d'ambition personnelle et alors tu te consoleras de vivre ou de mourir, quoi qu'il advienne (Amiel, 1908: 6, 3 de Maio de 1849 [data em it. no original]).

Nesta anotação, Amiel faz uma espécie de balanço da sua vida interior que intuiu até àquele momento, exortando-se a si mesmo a receber o que lhe é dado pelo destino e a aceitar conformado todas as circunstâncias que ocorrem pelo seu caminho, o cálice de mel e de fel que lhe é oferecido<sup>116</sup>.

Tendo em conta estes aspetos, poderíamos considerar que a existência de um "fio de coerência" não deve ser avaliada apenas pela suposta contínua e consistente temática eventualmente exposta no diário, pelo balizamento cronológico mais ou menos subsequente, mas, sim, pela linha de pensamento subjacente ao diário, linha essa que pode alterar-se conforme as circunstâncias, os tempos, o espaço, os eventos e o grau de maturidade do diarista. Muitas vezes, o fio condutor dos registos diarísticos é simplesmente o estado interior do diarista, mais ou menos tragicamente expresso,

---

<sup>116</sup> A atitude de Amiel aqui expressa nesta anotação faz-nos lembrar, pela atitude contrária, o início de um poema escrito em francês, pertencente ao ciclo *Vergers*, o ciclo de poemas escritos em francês por Rainer Maria Rilke (2007 [1916]), cujos dois primeiros versos Janet Frame (1991a) também utilizou como epígrafe para o primeiro volume da sua trilogia autobiográfica, e dos quais transcrevemos a primeira quadra: «Reste tranquile, si soudain / L'Ange à ta table se décide; / efface doucement les quelques rides / que fait la nappe sous ton pain» (Rilke, 2017[1926]: 14). Se, no excerto de Amiel, se encontra expressa a pura aceitação das circunstâncias, com todo o mel e o fel, que possam daí ocorrer, em Rilke verifica-se, a nosso ver, a esperança de que o "Anjo" das circunstâncias possa vir a sentar-se à mesa e partilhar as suas dádivas, deixando Rilke em aberto a possibilidade de uma interveniência divina nas circunstâncias da vida.

servindo o diário sobretudo para registrar o "pathos da vontade de tragédia", como Natália Correia (1981: 9) referiu no seu prefácio ao *Diário do Último Ano*, de Florbela Espanca.

No *Diário do Último Ano*, de Florbela Espanca, referente ao ano de 1930 e onde a autora regista os seus últimos dias, não é feito o registo nem de uma única anotação contínua dos eventos nem um balizamento cronológico propriamente contínuo: enquanto determinados meses são mais profícuos em anotações (janeiro, fevereiro), outros contêm apenas duas anotações (março, abril<sup>117</sup>, setembro, novembro) ou registam somente uma anotação para o mês inteiro (julho, agosto, outubro, dezembro). O mês de junho desse ano decorre sem haver o registo de qualquer anotação, quiçá coincidente com o teor da exclamação que a poetisa expressa no dia 6 de fevereiro [1930], designando a sua vida como uma grande confusão: «A minha vida! Que *gâchis!* Se eu mesma nem sei o que quero!» (Espanca, 1981: 46 [it. da diarista]).

Nesse mesmo mês, no dia 19 de fevereiro [1930], Florbela Espanca voltará a tecer considerações sobre a visão dos outros e sobre a sua própria vida, deixando vislumbrar a morte como saída da mediocridade e do desalento: «Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se *Eu sou Eu?* Que importa o desalento da vida se há a morte?» (*id.*: 49 [it. da diarista]).

Continuando com um outro exemplo de diários ainda na área portuguesa, gostaríamos de referir ainda o diário de Maria Luísa de Freitas Lomelino Grande (pseudónimo "Luzia", amiga de Fernanda de Castro, cujas memórias já foram aqui referidas no capítulo anterior), *Diário de Luzia. Caminhos da Vida, Um Jornal* e cujos registos se situam entre 1905 e 1915. Este diário mais abrangente contém, ao contrário do diário de Florbela Espanca, testemunhos não só de circunstâncias pessoais (casamento que culminou em divórcio, deixando determinados registos adivinhar alguma violência<sup>118</sup> e dificuldades iniciais de adaptação à Madeira) como também registo de desabafos e de

---

<sup>117</sup> As duas anotações relativas a abril são elaboradas apenas no fim do mês, mais precisamente a 20 e a 28 de abril [1930] (Espanca, 1981: 53-55), e reforçam a ideia de desalento e de falta de rumo da poetisa, especialmente na anotação registada a 28 de abril [1930]: «Não tenho forças, não tenho energia, não tenho coragem para nada. Sinto-me afundar. Sou como o ramo de salgueiro que se inclina e diz que sim a todos os ventos» (*id.*: 55).

<sup>118</sup> Por exemplo, os registos efetuados a 10 de maio [1905] (Luzia, 2023: 71), 10 de dezembro [1905] (Luzia, 2023: 93), a 27 de novembro [1908] (Luzia, 2023: 129).

gritos de desespero, “modas”<sup>119</sup>, livros, episódios divertidos<sup>120</sup> e ainda registos de usos<sup>121</sup> e até de palavras (a palavra *função*, por exemplo) que transmitem uma imagem de mentalidades e hábitos no início do século XX, dos lugares onde Luzia viveu, sobretudo na Madeira.

Estes elementos fazem deste diário um registo de confidências e um testemunho do desconcerto emocional; simultaneamente, o *jornal* funciona como uma espécie de confidente das misérias da diarista, como companheiro de solidão, elemento de consolo e testemunha da necessária (e, às vezes, falsa) alegria e da fingida serenidade da diarista, algumas vezes quase sufocada pelo seu “martírio” conjugal e cuja infelicidade a levava à ingestão de Veronal e ao “vício” do jogo, frequentando o Casino “para brutalizar a alma nas sensações da roleta” (Luzia, 2023: 142, registo de 9 de fevereiro [1909]) – instrumentos de “sobrevivência”, para servir-nos da palavra de Luísa Paolinelli e de Cristina Trindade (Paolinelli & Trindade, 2023: 21), confessando a diarista o seu “vício” do jogo, o qual deveria fazê-la esquecer, por momentos, a situação pessoal em que se encontrava:

Há em mim qualquer coisa de violento, brutal, selvagem, que o jogo acorda... Mas lembrem-se do que me atirou para estas sensações portadoras do esquecimento ... Lembrem-se e... tenham pena. Se pudesse estar sempre com as pessoas de quem gosto, perdia o vício... *Perdia*. Não duvidem... (Luzia, 2023: 107, 28 de abril [1908] [it. da diarista]).

Num registo mais tardio e mais longo, Luzia irá resumir o preço psicológico e, de certa forma, financeiro a pagar por esses “ataques” de jogo contra os quais não conseguia lutar:

Donde me veio este furioso ataque de tédio, de tristeza, de horror à vida? Não sei. Talvez do *bridge* que tenho continuado a jogar freneticamente, por um preço louco, perdendo rios de dinheiro que me fazem falta, esgotando os nervos, gastando a já tão pouca saúde? Porque não paro? Fiz há tempos a promessa de nunca mais tocar em cartas. Promessa de jogadora! O vício foi mais forte que a minha vontade (Luzia, 2023: 214-215, 11 de agosto [1910] [it. da diarista]).

---

<sup>119</sup> Ficamos, por exemplo, a conhecer o uso da “brilhantina” (Luzia, 2023: 45, registo de 3 de abril [1903]) no cabelo e a utilização de “veronal” que era tomado pelas damas atacadas por melancolia ou pelo chamado *spleen* (Luzia, 2023: 49, 8 de maio [1903]).

<sup>120</sup> A narração do episódio do dente que subitamente apareceu no chão durante uma *soirée* do *Monte Palace Hotel* e que Luzia laconicamente comenta: «Apareceu no *parquet* da sala... um dente. Ninguém descobriu... a que boca pertencia» (Luzia, 2023: 116, 18 de setembro [1908] [it. da diarista]).

<sup>121</sup> É também o caso do “rpto” de Lúcia A. pelo noivo (Luzia, 2023: 59, 15 de setembro [1903] [data em it. no texto publicado]).

A lembrança do passado (ao contrário do passado evocado por Teixeira de Pascoaes, como iremos verificar, mais adiante, na Parte III) torna para Luzia ainda mais visível as circunstâncias devastadoras do presente (Luzia, 2023: 126, registo de 5 de novembro [1908]), para as quais não parece haver momentaneamente qualquer saída; a lembrança das horas do passado torna a tristeza e o “calvário” ainda maiores, como a diarista refere:

Hoje, nesta hora de lembranças e de saudades, saudades do passado, dos mortos vivos e dos vivos mortos, penso nas decepções, nas humilhações da sua pobre vida, e elas tornam maior a minha tristeza, são mais uma gota de amargura, no cálice da minha amargura... (Luzia, 2023: 133, 7 de dezembro [1908] [it.<sup>122</sup> no texto publicado]).

Se há diários cujo percurso, apesar da existência, maior ou menor, de contrariedades, se nos apresenta descrito pelos diaristas como um deslizar manso num rio, o diário de Luzia, no nosso entender, mostra-nos um percurso turbulento, feito inúmeras vezes em forma de grito abafado ou de pedido de socorro em surdina. Porém, o roteiro dos estados de espírito da diarista iria acabar pouco após o divórcio em 1914, sendo o último registo efetuado a 10 de maio de 1915 e acabando este diário com frases que expressam simultaneamente uma súmula e um estender a mão à vida, apesar de tudo:

Sim, tenho amor à vida, e, por isso mesmo, quero sacudir-me, fugir deste quarto em que há hoje juntamente com um cheiro de remédios e de febre, uma atmosfera pesada, de tristeza, de pressentimentos... Morre-se aqui. Eu quero viver, quero esquecer. Vou vestir-me, vou jogar (Luzia, 2023: 389, 10 de maio [1915] [it. no texto publicado]).

Isto reforça uma ideia que encontramos nos diários de que este é o género autobiográfico do percurso, o género que transmite o caminho trilhado paulatinamente da vida pelo diarista, a sua viagem interior, o seu percurso pelas mentalidades da época, ou o seu trajeto durante determinados eventos pessoais e históricos como, por exemplo, se verifica igualmente no Diário de Leninegrado, *Leningrad Diary*, da escritora russa Vera Inber, revelado por esta na sua anotação de 6 de novembro de 1941:

---

<sup>122</sup> Nas advertências ao texto, as coordenadoras da edição referem que as palavras destacadas a itálico são as palavras ou partes que constavam no manuscrito, não no dactiloscrito (Paolinelli & Trindade, 2023: 23).

Yesterday, for the first time in my life, I understood the expression 'my legs gave away'. I was alone on a large, resounding staircase, by a landing with a huge window, when a bomb crashed nearby. There was a familiar thunderclap – and then came the rumbles... the ground shook, like an earthquake, it trembled if it were water, the the house began to shake. I was out of my mind with fear, and I ran to the shelter, which was already full of people. My legs felt if they were made of cotton wool. Later this feeling passed (Vera Inber, 1971 [1948]: 29-30).

O "fio de coerência" que ocorre neste diário, escrito durante uma determinada circunstância histórica e limitado cronologicamente, é a mudança exterior dos espaços, dos locais, da cidade de Leninegrado durante os bombardeamentos e o cerco alemão durante a Segunda Guerra e, a par disso, as impressões trágicas destas circunstâncias (para utilizar uma palavra muito generalizada e, na verdade, demasiado leve e, de certo modo, pouco correta para o que sucedeu) deixadas na diarista e nos outros, as quais se repetem por quase todo o diário e que se manifestam, por exemplo, nesta anotação de 30 de janeiro de 1942, a qual sublinha a alteração da cidade e a mudança na fisionomia das pessoas que ocorre em situações de crise:

*30th January, 1942.*

During the last few days it's not only faces that have changed. The look of the city has changed as well. All the fences, amongst them ours, have disappeared. But the beautiful centuries-old birch and lime trees have been left alone.

Some kind of a new topography has established itself (*id.*: 55 [data em it. no original]).

Na anotação de 8 de fevereiro de 1942, escrita ao anoitecer, a diarista concentra-se nas suas impressões e reflexões pessoais, as quais estão dependentes e em estreita ligação com determinadas circunstâncias vitais daquele quotidiano, circunstâncias essas causadas pela guerra e pelo cerco à cidade, manifestando, por exemplo, a sua ânsia de ter um pouco de luz em casa, o que era equivalente a poder matar a fome ou a poder respirar:

*8th February, 1942. In the evening*

I have never felt so low as I do now. Two little oil lamps will be the death of me. I crave for light as one craves for bread or even for air. On top of everything, I spilt the soup again, this time when I was taking it out of the oven. I had to clean up the greasy mess on the floor. (Thanks goodness the floor is stone.)

My heart is so heavy that I can hardly write, but even today I managed to do some work (*id.*: 56 [data em it. no original]).

Cronista de um momento crucial para o mundo e para os habitantes da cidade, a diarista Inber revela e transmite-nos ainda o estado da cidade de Gatchina, situada a 45 quilómetros de Leninegrado, cujo palácio fora destruído completamente pelos Alemães, deixando, até, um destes uma anotação na parede com os seus dados pessoais para a posteridade, através da qual se denota a completa arrogância pessoal e a falta de ligação com a realidade, uma espécie de segurança e, ao mesmo tempo, dissonância cognitiva das circunstâncias e dos acontecimentos reais:

One of Gatchina walls a German inscription in indelible pencil: 'We were here'. And further on: 'When Ivan comes, everything here will be empty' and the address: 'Richard Wurf, Stettin, Uhland Strasse 2, and the telephone, D. 28-10-43' (*id.*: 185).

Continuando a refletir sobre o conceito interessante do "fio de coerência", importa ainda dizer o seguinte: se considerarmos que o "fio de coerência", o qual Marcello Mathias considera faltar nos diários, se refere, quiçá, e sobretudo, a uma transmissão fragmentária menos ligada a circunstâncias, a estados de alma em maior ou menor grau confessional, a divagações que surgem do nada, teremos de referir, também neste âmbito, a "autobiografia sem factos", a "história sem vida", as "confissões" que afinal pouco ou "nada contam" (B. Soares, 2006: 48), ou seja, o *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares (2006), ao qual falta, na verdade, este fio de coerência de que Marcello Mathias fala, incluindo o *Livro* diversas divagações, poemas, cartas sem destinatário<sup>123</sup> (*id.*: 384). Esta afirmação de Mathias vem confirmar, de certa forma e na generalidade, a afirmação de Günter Niggel (2012), à qual já fizemos menção atrás, segundo a qual as autobiografias do século XX transmitiriam uma sensação de descontinuidade e de fragmentação do indivíduo (Niggel, 2012: 210).

Esta não divisão ou o não balizamento rígido que pode ocorrer na escrita autobiográfica e intimista (diários, cartas, confissões, ensaios autobiográficos e memórias) é também defendida por Laura Marcus (2018: 6), que considera a escrita autobiográfica como uma forma literária em que estão sobrepostas muitas espécies de escrita e que envolve vários campos de conhecimento, tais como testemunhos e confissões. Na nossa

---

<sup>123</sup> Este aspeto levou Dionísio Vila Maior a afirmar, no seu artigo, que o *Livro do Desassossego* é um livro ligado à imaginação. A noção de memória aqui expressa, de acordo com Vila Maior, encontra-se sustentada pela emoção que é despertada pelas circunstâncias (Vila Maior, 2021: 362).

opinião, nestes intimismos do *Eu* que dizem respeito também ao sentir pessoal, têm de ser incluídas igualmente as discursões literárias, filosóficas ou, até, científicas, como podemos observar, por exemplo, no diário de W.N.P. Barbellion (1991 [1919]), nos diários de Mircea Eliade (1991, 1988), no diário de Mihail Sebastian (1998), ou nos diários já por nós referidos de Brigitte Reimann (2001a, 2001b), para referir apenas alguns.

Alguns diários, por serem demasiadamente pessoais ou conterem alusões a terceiras pessoas ou cartas, são publicados postumamente e, mesmo assim, sujeitos a uma seleção. É o caso do *A Writers Diary*, título escolhido por Leonard Woolf para a seleção dos diários de Virginia Woolf (1979 [1953]), sendo o leitor logo avisado no prefácio por Leonard Woolf de que se trata de uma seleção dos 26 volumes de diários que a escritora deixara e que, por serem demasiado pessoais e para proteger a reputação ou os sentimentos de terceiros, não poderiam ser editados completamente. Além disso, Leonard Woolf (1979) chama a atenção, no mesmo prefácio, para o facto de que as omissões poderiam adulterar o verdadeiro carácter dos diários e da correspondência, levando a um nivelamento do conteúdo e pondo em causa o carácter genuíno destas obras<sup>124</sup>.

Encontramos, portanto, nesta afirmação, a ideia transmitida por Leonard Woolf de que o diário tem *per se* um carácter genuíno, razão por que não deveria ser sujeito a supressões. Leonard Woolf resume ainda o objetivo geral dos diários para Virginia Woolf, os quais eram utilizados não só para refletir sobre ocorrências, sobre o mundo e os outros, mas também para expressar e refletir sobre as suas intenções como escritora, como, aliás, frisa Leonard Woolf:

The book throws light upon Virginia Woolf's intentions, objects, and methods as a writer. It gives an unusual psychological picture of artistic production within. ... The diaries at least show the extraordinary energy, persistence, and concentration with which she devoted herself to the art of writing and the undeviating conscientiousness with which she wrote and rewrote and again rewrote her books (L. Woolf, 1979 [1953]: 9).

---

<sup>124</sup> «The diary is too personal to be published as a whole during the lifetime of many people referred to in it. I think, nearly always a mistake to publish extracts from diaries or letters, particularly if the omissions have to be made in order to protect the feelings or reputations of the living: The omissions almost always distort or conceal the true character of the diarist or letter-writer and produce spiritually what an Academy picture does materially, smoothing out the wrinkles, warts, frowns, and asperities» (Leonard Woolf, 1979, Prefácio).

Na sua obra e discursão sobre quatro séculos de diários europeus, Gustav Hocke (1991: 11 ss.) faz uma distinção entre os diários "verdadeiros" ("echte Tagebücher"), cujo objetivo não é a escrita direcionada especialmente para o público, mesmo que estes não sejam sempre realmente verídicos, e os "pseudo-diários" literários, que ultrapassam o carácter espontâneo do diário e que devem ser considerados como um outro tipo, enquadrado mais na linha do romance ou do conto<sup>125</sup>, alertando, deste modo, já para a questão da autoficção.

Escolhemos, pois, estes exemplos para melhor ilustrar que, mesmo nos géneros autobiográficos que expressam ou espelham a intimidade individual e aos quais os diários definitivamente pertencem, até estes últimos não possuem, no nosso entender, balizas temáticas propriamente ditas, recorrendo e incluindo este género, para além de aspetos muito comezinhos<sup>126</sup> ou de questões particularmente importantes para o protagonista<sup>127</sup>, se necessário, também à transcrição em discurso direto de conversas, de diálogos, incluindo a reprodução de cartas e das respostas a estas (como acontece, por exemplo, em Christa Wolf [2014b: 37–39<sup>128</sup>, 149<sup>129</sup>]). Esta é, a nosso ver, uma forma de melhor expressar a perspetiva do *Eu*, a opinião formada sobre os eventos ou sobre os outros indivíduos ou para ilustrar o caminho percorrido mental e racionalmente até chegar a uma determinada opinião pessoal<sup>130</sup>.

Breves exemplos da introdução do discurso direto para reproduzir o conteúdo de conversas ou de episódios contados por terceiros, podemos encontrá-los, entre outros (e para referir alguns), nas memórias de infância de Sergei Aksakov (1983 [1858]: 19, 31, 32-33, 54, 100, 175), cujas impressões contadas pelos olhos do protagonista incluem a

---

<sup>125</sup> Hocke (1991: 15) refere como exemplo destes "pseudo-diários" o diário de Daniel Defoe (1659-1731), com o longo título «A Journal of the Plague Year. Beeing Observations or Memorials, Of the most Remarkable Occurrences, As well Publick as Private, which happened in London During the last Great Visitation In 1665», um diário fictivo sobre uma epidemia supostamente ocorrida em Londres, no ano de 1665.

<sup>126</sup> Jules Renard, por exemplo, anotou no seu *Journal* o dia em que comeu, pela primeira vez, uma banana: «(4 février 1894) Goûté une banane pour la première fois de ma vie. Je ne recommenceraï pas, jusq'au purgatoire» (Renard, 1991: 47 [data em it. no original]).

<sup>127</sup> Vladimir Nabokov dedica algumas páginas das suas memórias a falar da sua paixão, a que se dedicava nos últimos vinte anos da sua vida no exílio, pela composição de problemas de xadrez, transcrevendo até jogadas no seu livro de memórias (Nabokov, 1966: 288-293).

<sup>128</sup> Carta de Christa Wolf a Vladimir Stashenski, escrita a 03/09/1960, e a resposta deste escritor à carta de Christa Wolf, a 13/09/1960 (C. Wolf, 2014b: 37, 39).

<sup>129</sup> Carta de Christa Wolf a Lew Kopelew, escrita a 28/11/1989 (C. Wolf, 2014b: 175).

utilização do discurso direto; encontramos-os nas memórias de Vladimir Nabokov (1966: 94, 130) e nas memórias de Teixeira de Pascoaes (2001 [1928]:122), sobretudo no segundo livro de memórias (1978b [1952]: 52, 80-84, 88-89, 149, 151, 171, 190-193, 206-211, 236-237, 247-253), com destaque para o longo e delicioso diálogo travado entre Pascoaes e o seu tio Jacinto, o qual «vivía numa perpétua incerteza entre o celibato e o matrimónio, entre a tristeza hepática e a chalaça» (Pascoaes, 1978b [1952]: 84) e que tratava as mulheres por flores por estas pertencerem ao «Reino Vegetal» (*id.*: 77); iremos debruçar-nos sobre este diálogo também na Parte III deste trabalho quando discorrermos sobre as figuras da memória.

A introdução do discurso direto surge também, entre outros, nos diários de Marie Bashkirtseff. No seu primeiro volume do diário que narra os eventos ocorridos desde janeiro de 1873 a 7 de setembro de 1877, Bashkirtseff chega a transcrever alguns diálogos que ocupam várias páginas, como é o caso do seu diálogo com o pretendente italiano Pietro ocorrido a 19 de maio de 1876 (Bashkirtseff, 1908: 163-176, *Vendredi 19 mai*). Encontramos também a integração do discurso direto nos diários de Mircea Eliade (2000: 31, 37, 194), Mihail Sebastian (1998: 76, 105, 128-129, 173, 183-184), Vera Inber (1971 [1948]: 12, 106-108), Christa Wolf (2014b: 175 ss.), Luzia (2023: 107, 227, 246), etc.

Destes breves exemplos acima referidos, gostaríamos de destacar a importância da reprodução do diálogo travado entre o dramaturgo Mihail Sebastian e o seu amigo, Mircea Eliade, diálogo esse que vem registado no diário daquele (Sebastian, 1998: 128-129) e que ilustra a existência de um fosso cada vez maior entre os dois, devido à posição ideológica defendida por Eliade, incompreensível e injustificável para Sebastian.

O diálogo reproduzido no diário serve para Mihail Sebastian se assegurar da posição ideológica de Eliade, fixando-a para si próprio (e, sem saber ou adivinhar, para a posteridade)<sup>131</sup> e podendo o diarista, desse modo, visitar esta posição ideológica tão

---

<sup>131</sup> Provavelmente sem Eliade ter tido conhecimento dos sentimentos do antigo amigo e dramaturgo, visto que Eliade se distanciou, a certa altura, do amigo, e o diário de Mihail Sebastian foi apenas descoberto muitos anos após a morte por acidente de Sebastian em 1945, tendo sido publicado na Roménia apenas em 1997. Nessa altura, já havia passado uma década depois do falecimento de Mircea Eliade (23 de abril de 1986). Pensamos que Eliade nunca se apercebeu – ou não quis aperceber-se verdadeiramente – dos danos que causou à amizade e à relação entre os dois, com as posições que formulou sobre determinados acontecimentos e sobre a desumanização e discriminação dos romenos judeus que tiveram lugar na Roménia antes da derrota romena na Segunda Grande Guerra.

contrária à sua, consultar e certificar-se da ocorrência anotada repetidamente no papel e não só na memória; as anotações servem de bússola para o momentâneo *status* da amizade entre os dois (e fazem, ao mesmo tempo, o ponto da situação da desumanização das pessoas, da cegueira ideológica e dissonância cognitiva dos indivíduos e da propaganda na época), reservando-se o diarista a possibilidade de verificar para si mesmo que a amizade não teria grandes probabilidades de continuar, devido às posições ideológicas defendidas por Eliade.

Temos aqui, incluindo num diário, a nosso ver, a descrição de um percurso mental trilhado e transmitido mediante a transcrição de uma conversa particular entre duas pessoas, conversa essa que se reveste de um aspeto premonitório e de análise racional para a relação futura dos dois escritores, através da reprodução de um diálogo em discurso direto. O diário surge-nos aqui, pelo menos neste diálogo mais extenso (que ocupa uma boa página), como um instrumento de esclarecimento interior da relação entre dois indivíduos, sob uma perspetiva unilateral, é certo (pelo facto de a sua própria perspetiva interior nos ser transmitida pelo diarista); contudo, ao reproduzir o diálogo em discurso direto, esta perspetiva "unilateral" adquire um aspeto factual e probatório. Temos aqui um texto autobiográfico, através do qual a escrita intimista serve (igualmente) de ferramenta de avaliação de uma relação afetiva de amizade entre duas pessoas e que leva Mihail Sebastian a confessar no registo de 25 de setembro de 1936:

Der ganze Vorfall deprimiert mich. Während ich darüber schreibe, merke ich, dass ich die Anspannung von gestern Abend, das Gefühl, dass ein unwiderruflicher Dissens zwischen uns eingetreten ist, nicht wieder durchlebe (Sebastian, 1998: 129)<sup>132</sup>.

[...] Werde ich Mircea wegen einer solchen Sache verlieren? Kann ich alles vergessen, seine außergewöhnliche Begabung, seine Großzügigkeit, Lebenskraft, Freundlichkeit, Liebe, alles, was an ihm jung, kindhaft, aufrichtig ist? Ich weiß es nicht (*id.*: 129-130)<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> «O incidente deprime-me. Durante o tempo em que estou a escrever estas palavras, reparo que não quero vivenciar mais a tensão de ontem à noite e a sensação de que ocorreu uma divergência irrevogável entre nós» [tradução nossa].

<sup>133</sup> «[...] Irei eu perder Mircea por causa de uma coisa assim? Poderei eu esquecer tudo, o talento extraordinário dele, a sua generosidade, vitalidade, gentileza, o seu amor, tudo o que nele é juvenil, infantil, genuíno? Não sei» [trad. nossa].

Vera Inber (1971 [1948]: 12), por outro lado, e como já aqui referimos, reproduz no seu diário não só os acontecimentos e as circunstâncias vividas pelos habitantes de Leninegrado e de Moscovo mas também a transmissão que fez na Rádio, incitando os cidadãos à coragem e à resistência, incluindo, deste modo, elementos panfletários no diário e tornando-o num documento de cariz mais histórico do que íntimo e pessoal.

Christa Wolf (2014b: 176 ss.), por sua vez, no seu diário das viagens a Moscovo, reproduz o diálogo de 1973 que contém a resposta às suas perguntas dirigidas ao escritor Konstantin Simonow, para discutir a temática do diário como género autobiográfico e a sua utilização como material nos romances literários. O diálogo reproduzido neste diário de viagens surge, deste modo, como instrumento de teoria e de debate de conceitos literários; ele não tem o aspeto factual ou probatório do diálogo reproduzido por Mihail Sebastian (1998: 128-129), nem funciona como instrumento de testagem de uma relação pessoal e de posições éticas, mas surge-nos aqui como ferramenta literária teórica, numa relação profissional entre dois escritores, uma conversa entre duas pessoas, de igual para igual.

Neste diálogo, travado em 1973, é discutida a temática da relação entre o material autobiográfico que escritor tem à disposição (aquilo de que se recorda), a respetiva transposição para o diário ou para as memórias e o problema da "autocensura": a autocensura interior e a autocensura sobre o que é possível ou sobre o que se pretende revelar para o exterior, uma autocensura condicionada por motivos pessoais, morais ou políticos (C. Wolf, 2014a: 181). Este problema das supressões nos diários foi também abordado, como também foi já atrás referido, por Leonard Woolf (1979), a respeito dos diários de Virginia Woolf; porém, em C. Wolf/Simonow, trata-se sobretudo do aspeto da censura que o escritor se impõe a si mesmo ou do condicionamento social ou político a que ele pode estar sujeito e que o leva a autocensurar-se.

Numa carta dirigida a Max Frisch, por ocasião do 71.º aniversário deste último, igualmente incluída neste diário de viagens a Moscovo, Christa Wolf considera que os locais de encontro dos dois escritores ter-se-iam transformado, na sua recordação, em "ilhas" que estariam em perigo de serem inundadas pelas ondas. No excerto desta carta, datada

de 1981, incluída no diário, Christa Wolf (2014: 143) estabelece uma equivalência da memória à salvação de momentos que já pertencem ao passado<sup>134</sup>.

Duas décadas mais cedo, no seu diário *Ein Tag im Jahr* («Um Dia por Ano»), Christa Wolf revela, numa anotação de 1965, o seu conceito sobre o género do diário, ligando-o à noção de honestidade. *Ein Tag im Jahr* é um relato dos anos de 1960 a 2000 e constitui a resposta de Christa Wolf ao apelo de 27 de setembro de 1960 do jornal moscovita *Iswestia*, dirigido aos escritores internacionais, incitando-os a relatar o que lhes acontecera naquele dia 27 de setembro (já em 1935 Maxim Gorki tinha apelado aos escritores para fazerem uma documentação de "um dia por ano"), ideia que Christa Wolf abraçou, passando a descrever, a partir de 27 de setembro 1960 até 27 de setembro de 2000 (tendo continuado os registos no segundo livro referente ao novo milénio, de 2001 até 2011), tudo o que lhe acontecia nesse preciso dia.

Desta forma, Christa Wolf tornou esta obra, *Ein Tag im Jahr*<sup>135</sup>, não só num importante documento autobiográfico de reflexão mas também num documento histórico. A edição da editora Luchterhand, edição aqui utilizada, contém as fotocollagens a preto e branco que acompanham a obra, elaboradas pelo genro de Christa Wolf; este aspeto faz com que seja acrescentado mais um meio de "comunicação" a esta obra, como refere Hannes Krauss (2016: 308) que aponta para o artigo de análise de Anna Kuhn (2014)<sup>136</sup>, a qual considera que as fotocollagens aludem às anotações de Christa Wolf, reforçando-as e complementando-as, muitas vezes (Kuhn, 2014: 172-173).

---

<sup>134</sup> «Lieber Max Frisch, die Orte, an denen wir uns begegnet sind, haben sich in meiner Erinnerung in Inseln verwandelt, gegen die die Flut ansteigt. Sich-Erinnern wird in unseren Breiten mehr und mehr zu einer Art Rettungsaktion für Fossilien und Antiquitäten» [Querido Max Frisch, os locais onde nos encontramos tornaram-se em ilhas na minha memória, ilhas que lutam contra a subida das ondas. Recordar-se está a tornar-se, no nosso espaço, cada vez mais numa ação de salvação de fósseis e de antiguidades] (C. Wolf, 2014: 143 [trad. nossa]).

<sup>135</sup> Hannes Krauss (2016: 296) não considera propriamente as obras *Ein Tag im Jahr 1960-2000*, *Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert 2001-2011* e *Moskauer Tagebücher 1957-1989* como diários no sentido restrito, mas como "apontamentos em jeito de diário" (*tagebuchartige Aufzeichnungen*), resguardando estas duas obras como sendo mais "trabalhadas" do que os diários de Moscovo, os *Moskauer Tagebücher*, publicados em 2014 pelo marido após a morte da autora em dezembro de 2011. Anna Kuhn (2014), por seu lado, vê nestes diários, *Ein Tag im Jahr 1960-2000*, uma nova forma dentro do género diarístico, que Kuhn designa por "história literária do quotidiano" (*literarische Alltagsgeschichte*), na qual que é feita uma abordagem pontual do dia a dia e em que se mescla o privado com o político e social. Com isto tudo, segundo Kuhn, Christa Wolf explora completamente o potencial do género diarístico (Kuhn, 2014: 166).

<sup>136</sup> Anna Kuhn (2014). Christa Wolfs »Ein Tag im Jahr« – Das Tagebuch als Alltagsgeschichte [»Ein Tag im Jahr« de Christa Wolf – o diário como história do quotidiano].

Todos estes factos levaram alguns críticos a designar esta obra como a obra "mais pessoal" de Christa Wolf, que considerava que a escrita era um ato de resistência contra a "perda inexorável da existência"<sup>137</sup> (C. Wolf, 2003: 6). Era assim que ela própria designava a sua escrita de autorreflexão, considerando o diário como "método de trabalho e memória"<sup>138</sup> (C. Wolf, 1989). Ora, é precisamente neste diário, que não estava destinado nem previsto para ser publicado, que Christa Wolf irá referir em dezembro de 1965 (o 27 de setembro não foi documentado, como todos os anos, excepcionalmente, porque Christa Wolf não anotou nada devido a problemas de saúde, quebrando, deste modo, a "regra" temporal fixada e a rotina deste diário), que o diário iria possivelmente tornar-se na única forma de arte (*die einzige Kunstform*), na qual o escritor ainda poderia ser verdadeiramente sincero, sem ter de se vergar à necessidade ou inevitabilidade de compromissos (C. Wolf, 2003: 73)<sup>139</sup>.

Christa Wolf reforça, assim, o conceito de espontaneidade e de abertura do diário como género, não só como "ferramenta de trabalho e de memória" (C. Wolf, 1989: 13), mas, de certa forma, como um espaço seguro e um escape às circunstâncias reais e objetivas existentes na sociedade daquela época.

Por sua vez, Mircea Eliade, no seu Diário de 1945-1969, considera que os seus diários serviriam, em primeiro lugar, para ele próprio, ou seja, para a sua "curiosidade futura" (Eliade, 2000: 34 [palavra destacada a itálico pelo autor]) e para ulteriores comprovações, detalhes e impressões relacionadas com a sua vida, com as experiências vividas e com os momentos passados, sendo o diário para ele a maneira de congelar fragmentos de tempo concreto, o que se enquadra bem dentro das características atribuídas a este género autobiográfico:

---

<sup>137</sup> «Schreiben als Widerstand gegen den unaufhaltsamen Verlust von Dasein» [A escrita como resistência contra a perda inexorável da existência] (C. Wolf, 2003: 6 [trad. nossa]).

<sup>138</sup> «Tagebuch – Arbeitsmittel und Gedächtnis» [Diário – ferramenta de trabalho e memória - título do capítulo] (C. Wolf, 1989: 13 ss. [trad. nossa]).

<sup>139</sup> «Vielleicht ist das Tagebuch in nächster Zeit – Gerd und ich streiten uns, ob im nächsten Jahren oder überhaupt – die einzige Kunstform, in der man noch ehrlich bleiben, in der man die sonst überall nötig oder unvermeidlich werdende Kompromisse vermeiden kann» [Talvez seja o diário nos próximos tempos – o Gerd e eu andamos a discutir, se isto irá acontecer nos próximos anos ou se realmente acontecerá – a única forma de arte na qual ainda podemos continuar a ser sinceros ou por meio da qual poderemos evitar assumir os compromissos que existem em todo o lado e que se tornam inevitavelmente necessários] (C. Wolf, 2003: 73 [trad. nossa]).

Me parece que un diário está más conseguido (como género literario) y más instructivo (en el plano ético, psicológico o histórico) si el autor consigna, en el transcurso de las horas, determinadas imágenes, situaciones o pensamientos; si, conforme escribí en cierta ocasión, salva, "congelandolos", fragmentos de *tiempo concreto* (Eliade, 2000: 34-35 [it. no original]).

Temos, então, neste caso, o diário como uma espécie de guia edificante que adquire sobretudo esta característica, se forem incluídos outros elementos, de forma a conservar um tempo particular.

Sendo confrontados com estes exemplos, o que é então a autobiografia, que género é esse que levou Georg Misch (1949-1969) a passar a sua vida a elaborar a obra monumental, composta por oito volumes no total, que é a *Geschichte der Autobiographie*? Qual é o fascínio por esta escrita? Poderá o género autobiográfico, a chamada escrita intimista, ser simplesmente dividido em partes, dissecado nas suas partes, amputado, balizado, limitado?

Paul De Man (1979) refere que um dos problemas dos géneros autobiográficos é o facto de estes serem tratados rigidamente, como se fossem géneros literários comuns: «One of these problems is the attempt to define and to treat autobiography as if it were a literary genre among other» (De Man 1979: 19). Este problema, ou seja, a crítica à suposta rigidez e ao tratamento estanque dos géneros literários que não são de todo géneros ordinários foi também já referido por Maria Alzira Seixo (1984), chamando esta investigadora a atenção para este tipo de prosa (que, na sua ótica, poderia designar-se "poesia em prosa ou prosa poética"), o qual se foi desenvolvendo e que se apresenta «sem características de efabulação romanesca, sem preocupações de acabada urdidura narrativa, sem intenção de registo factual completo e rigoroso» (Seixo, 1984: 77), mas que reduz o ambiente das personagens e o espaço exterior «a *uma* pessoa central e determinante na sua representatividade ínfima e íntima» (*ibid.* [itálico da autora]), o que leva Maria Alzira Seixo a designar estes géneros por «géneros de pessoas e não de personagens» (*ibid.*).

Estes géneros traduzem-se no diário, nas crónicas, nos ensaios autobiográficos e nas memórias de que, a nosso ver, Teixeira de Pascoaes é um digno representante, se considerarmos as "ambiguidades" de género presentes nos seus textos memorialísticos e

na sua prosa poética, carregados de evocações e de imagens dos seus tempos saudosos da infância, acompanhados pelos "espectros" e demais figuras da memória.

Não obstante, gostaríamos de referir que, tal como o desenvolvido aqui anteriormente, até nos diários podemos encontrar "urdiduras" que envolvem mais do que uma pessoa central, que reproduzem a relação de duas pessoas através de diálogos e conversas que assumem a posição de meios de prova, tal como acontece no diário de Mihail Sebastian (Sebastian, 1998: 128-129), no exemplo que referimos mais atrás.

A abordagem de Alzira Seixo (*op. cit.*) é corroborada por Abel Baptista Barros (1997) que, referindo-se à escrita autobiográfica, utiliza as expressões "géneros da memória", "literatura do sujeito", designando especialmente as crónicas e os diários de "géneros da *data*" (Baptista, 1997: 64 [palavra destacada a itálico pelo autor]), porque mantêm uma relação constitutiva com o tempo e "géneros da *personalidade*" (*ibid.* [itálico do autor]), considerando que o diário é mais sujeito ao calendário, constituindo este o princípio organizador do diário e sendo o diário por natureza *íntimo* (*id.*: 65 [itálico do autor]).

Porém, no nosso entender, é importante sublinhar que o diarista também recorre, nos diários, à evocação vaga ou à rememoração de episódios de infância ou da juventude; o maior ou menor grau de intimidade depende do tempo em que iniciou o diário, como, por exemplo, é o caso de W.N. P. Barbellion (1991 [1919]), que inicia o seu diário «The Journal of a Disappointed Man» com a idade de 13 anos, incluindo, desde logo, precisas anotações dos seus projetos como biólogo, que vão rareando à medida em que vai amadurecendo, acentuando-se as anotações de cariz mais íntimo a partir do momento em que se vai dando o seu declínio físico, refugiando-se o diarista, desta forma, nos seus registos muito pessoais.

Assim, no diário de Barbellion, as anotações das ciências naturais vão dando cada vez mais lugar a descrições de natureza íntima, de autoquestionamento e de questões respeitantes ao declínio da sua saúde. Se este diário poderá eventualmente transmitir, no início, uma sensação de pragmatismo, tendo mais os contornos de caderno prático de anotações de projetos no domínio das ciências naturais, esta característica pragmática e breve das anotações vai-se diluindo pouco a pouco, colocando no centro o íntimo do

indivíduo e a sua atitude plenamente consciente perante a sua vida que se vai apagando lentamente.

Porém, mesmo nesta situação, perante um dos maiores desafios do indivíduo, ou seja, o "saber" mais ou menos calculado do término da sua existência, o diário torna-se na preservação de momentos preciosos (os tais *precious moments* de que falava Esther Salaman), um hino à existência e o testemunho de um indivíduo que um dia passou pela Terra, que viveu, paralizado fisicamente, mas não imobilizado na sua vivência interior, na sua dignidade e na sua memória, que se afiguram plenas e que desdenham qualquer sentimento de piedade. Barbellion faleceria a 31 de dezembro de 1917 e este é um dos seus últimos testemunhos, com o qual gostaríamos de terminar este subcapítulo:

*October 12 [1917]*

...You would pity me, would you? I am lonely, penniless, paralysed, and just turned twenty-eight. But I snap my fingers in your face and with equal arrogance I pity you. I pity you your smooth-running good luck and the stagnant serenity of your mind. I prefer my own torment. I am dying, but you are already a corpse. You have never really lived. Your body has never been flayed into tingling life by hopeless desire to love, to know, to act, to achieve. I do not envy your absorption in the petty cares of a commonplace existence (Barbellion, 1991 [1919]: 275 [data em it. no original]).

## 2.2. AUTOBIOGRAFIA: CURRÍCULO E ROSÁRIO DE CIRCUNSTÂNCIAS

Como sugerimos no subcapítulo anterior, o intuito de preservar determinados instantes concretos, mas irreversíveis, ou seja, de “congelar” certos instantes no tempo, pode levar a que estes momentos não assumam, pelo menos a nível textual como no texto autobiográfico de Barbellion, características objetivamente dramáticas, sendo o registo desses momentos ou a narração da própria autobiografia (à qual Roy Pascal classificou de registo da “elusividade” da verdade (Pascal, 2016: 61 ss.), enfatizando, deste modo, o elemento de vaguidade) efetuados de forma aparentemente mais racional, menos focados

no aspeto introspetivo. Por vezes, esses momentos concretos a preservar na escrita autobiográfica são poucos ou resumem-se aparentemente a uma única temática, à qual é atribuída um grande significado autobiográfico, mas que revela, mesmo assim, determinadas características pessoais do *Eu* autoral, como Pascal ainda refere: «The smallest incident, some childish illness, may acquire autobiographical significance in that it reveals or foretells some marked feature of the character» (*id.* 62).

Como exemplo de uma autobiografia focada numa determinada temática, mas significativa para a melhor apreensão de um universo autobiográfico, gostaríamos de referir a curta *Autobiografia* de Ângelo de Lima (1971); e como exemplo de uma autobiografia fragmentada abordaremos brevemente o *Carnet des Nuits* de Marie Laurencin (2022 [1956]).

A *Autobiografia* de Ângelo de Lima é uma autobiografia elaborada pelo protagonista que cabe em apenas três páginas (Lima, 1971: 110-113), tendo sido escrita para o psiquiatra Miguel Bombarda e que se inicia com uma curta frase mencionando a data de nascimento – «Nasci em 1872 a 30 de Julho no Porto» – para imediatamente e logo em seguida passar ao relato da mocidade.

Neste breve relato, Ângelo de Lima atribui-se a si próprio um interesse mental e uma atenção para com a vida, reclamando ser já aos dez anos «adiantado em cultura intelectual» (*id.*: 110). O autobiógrafo refere ainda ter entrado também com esta tenra idade no Colégio Militar, tendo sido expulso aos 16 anos devido à sua conduta que parece ser, afinal, o fio condutor da sua vida (pelo menos é essa a impressão que o narrador nos transmite ou deseja transmitir). O autobiógrafo sublinha igualmente o facto de ser propício a “turbulências” e de ter um carácter aventureiro, o que o leva a uma expedição a África, onde terá andado seis meses com as “vísceras flutuando em vinho” (*id.*: 112), tendo abandonado a bebida, mais tarde, em Quelimane, pelo facto de existirem circunstâncias mais desfavoráveis para a aquisição do vinho, não especificando quais.

Seja como for, a sua propensão para a “sobreexcitação” mental acompanha-o no seu percurso de vida, acabando por ser internado num estabelecimento psiquiátrico e levando-o a rematar na sua autobiografia, em forma de facto consumado: «E agora aqui estou, resultado final...» (*id.*: 113).

Como podemos verificar, a *Autobiografia* de Ângelo de Lima é bem diferente, substancialmente mais curta (três páginas), descrevendo o protagonista brevemente a sua vida – Clara Crabbé Rocha designa muito acertadamente os marcos biográficos de Ângelo de Lima de "peripécias" (Crabbé-Rocha, 1992: 156) –, com os elementos biográficos dispostos cronologicamente e com especial foco, na nossa opinião, na sua atitude intelectual contemplativa durante a sua mocidade e nas doenças por ele contraídas<sup>140</sup>, servindo o relato autobiográfico para uma espécie de anamnese e um autodiagnóstico de Ângelo de Lima e sublinhando, de certa forma, o seu estado médico<sup>141</sup>. Nesta "autobiografia", o narrador foca-se, como referimos, no seu estado de saúde ou no seu percurso mental, sublinhando a parte aventureira e conferindo-lhe um aspeto romantizado de fora-de-lei intelectual, deixando de parte elementos da sua biografia que ficarão a ser conhecidos apenas no relatório médico (cf. Lima, 1971: 137-142) e que revelam antecedentes psiquiátricos paternos e uma vida familiar também acidentada que vai ao encontro, segundo o relatório médico, do seu estado "mental".

Assim, entendemos que aqui ocorre o que Leon Edel (1987) afirmava, num outro contexto (quando se referia às biografias e às motivações dos biógrafos que os levavam a escrever sobre a vida dos outros), mas que não deixa de ter pertinência neste caso: segundo Edel, um escritor escreve como ser físico e mental, não podendo a sua vida ser dissociada do aspeto mental e físico<sup>142</sup> (Edel, 1987: 21). Desta forma, considerando as circunstâncias e a situação mental e física de Ângelo de Lima, entendemos que a *Autobiografia* aqui assume pertinentemente uma espécie de anamnese do "viver" de Ângelo de Lima, transportado para o papel, mesmo que esta vivência seja abreviada:

---

<sup>140</sup> «Sofri ali em Quelimane o ataque das duas biliosas, ou gástricas sobrelevadas, que me tiveram às portas da morte, e me deixaram aquela fraqueza e infecção aumentada ao meu temperamento, de muito onanista na mocidade de colegial e antigo – desde os 11 anos – fumador, já bilioso, sobre que dominou a infecção por aquele ambiente palúdico, em palustre infeccionação e anemia consequente...» (Lima, 1971: 112-113). «Uma bronquite seguida de uma pneumonia dupla me auxiliou, creio, no reerguer do sistema central [...]» (Lima, 1971: 113).

<sup>141</sup> O Relatório Sobre o Estado Mental de Ângelo de Lima, elaborado pelo Conselho Médico-Legal de Lisboa a 26 de novembro de 1902, vem incluído também na coletânea *Poesias Completas* (Lima, 1971: 137-142).

<sup>142</sup> «And if the work counts, it is like the breath of the human body, and that body counts as well. A writer writes out of his whole physical as well as a mental being. I am not sure the work and the life can be dissociated» (Edel, 1987: 21).

E agora aqui estou, resultado final, sob concorrente exótica – a determinação foi arbitrária desse acobertado com a autoridade legal – resultado final até aqui, deste viver aqui neste papel descrito (Lima, 1971: 113 <sup>143</sup>).

O chamado “impulso” autobiográfico” que Eakin (seguindo o conceito de Burton Pike, 1976) preconizava ou a “estratégia de autocriação” (*strategy of self-invention* [Eakin, 1985: 7]) parece ser na *Autobiografia* de Ângelo de Lima a justificação do seu estilo de vida exacerbado por circunstâncias de saúde que, em Lima, se revestem de um cariz fatídico e quase guerreiro, como o *Eu* autoral expressa na frase «Sofri ali em Quelimane o ataque das duas biliosas, ou gástricas sobrelevadas, que me tiveram às portas da morte, e me deixaram aquela fraqueza e infecção aumentada ao meu temperamento» e que, de certa forma, servem de justificação bastante para a sua conduta.

No caso de Ângelo de Lima, é o seu estado psicológico que motiva ou serve de “impulso” para a escrita desta autobiografia, na qual o *Eu* autoral dá a conhecer ao seu médico a sua evolução desde tenra idade, transmitindo essa evolução quase em forma de *curriculum vitae* e incorporando termos de origem médica na narrativa e traduzindo através das palavras não só a autoconsciência do seu estado físico mas também a factualidade da sua narrativa, conferindo, deste modo, a esta última uma maior veracidade.

O exemplo do caderno de notas, *Le Carnet des Nuits*, de Marie Laurencin (1853-1956), companheira durante cinco anos de Guillaume Apollinaire, é substancialmente diferente. Esta obra autobiográfica inclui registos de poesia e de prosa que a autora-pintora escreveu durante toda a sua vida, sendo uma parte dos quais composta de registos de cariz bem íntimo, os quais se inserem dentro do universo autobiográfico e documentam uma espécie de autobiografia fragmentada que inclui memórias (memórias de infância), reflexões, esboços de obras, poemas, cartas; estes elementos transmitem, no nosso entender, um autorretrato muito mais abrangente do que o “autorretrato” e os episódios que estão inseridos na curta autobiografia de Ângelo de Lima que assume, como já referimos, elementos de um currículo.

---

<sup>143</sup> Na grafia original: «d'este viver aqui neste papel descrito», frase que seria utilizada, mais tarde, como título de um outro texto autobiográfico, de categoria epistolar, mais concretamente nas «Cartas de Guerra», de António Lobo Antunes (2005).

O *Carnet des Nuits* inclui ainda o poema «Le Calmant»<sup>144</sup> que faz parte de uma carta que Laurencin escreveu à sua amiga Nicole Groult e no qual é desfiado uma espécie de rosário de adjetivos que transmitem gradualmente o aumento da sensação de angústia que, mais do que a morte, é a angústia do esquecimento: para a autora, ser esquecida é ascender a um outro patamar e equivale, no seu significado, a um pior destino do que morrer. As memórias da autora-pintora e os seus registos, a que se juntam os poemas e esboços das obras, assumem, assim, o papel tão caro de preservar não só os momentos, as circunstâncias e as reflexões dignas de serem conservadas mas também de estatuir todas as características pessoais e artísticas de um indivíduo para a eternidade por meio da escrita – escrever contra a perda da existência, como afirmava Christa Wolf (2003: 6) e que referimos atrás, na nossa nota de rodapé 137.

Como podemos ver, as obras autobiográficas – como Laura Marcus (2018) sublinha – requerem que os leitores sejam acessíveis a determinadas complexidades existentes nos textos, visto que estamos perante textos que exigem o trabalho da memória, na qual estão incluídas igualmente possíveis lacunas e eventuais esquecimentos ou supressões; além disso, há que se distinguir entre uma experiência revivida (da perspetiva de uma criança, por exemplo)<sup>145</sup> e a experiência rememorada (como pessoa adulta), entre a experiência do *Eu* que provém do interior e a que é refletida pelos outros, ou seja, a experiência do *Eu* emanada do exterior — razão pela qual Laura Marcus se opõe a uma distinção absoluta entre, por exemplo, a autobiografia e as memórias.

O filósofo francês Georges Gusdorf (1991a: 19 ss.), sobre quem refletiremos mais adiante, identificava-se com a conceção de Wilhelm Dilthey e Georg Misch que vinha da conceção histórica alemã do século XIX, mais focada na evolução das nações e dos Estados, alargando-a Dilthey à história das culturas e das ideias (*id.*: 19) com o contributo também de Ernst Cassirer que, segundo Gusdorf, realizou uma espécie de “autobiografia do espírito

---

<sup>144</sup> Será com este poema de Marie Laurencin que iremos concluir as nossas Considerações Finais.

<sup>145</sup> Como exemplo, gostaríamos de inserir a narração do próprio dia de nascimento de Teixeira de Pascoaes, descrita em *Terra Proibida* (Pascoaes, s.d. [1899]: 233–234), no *Livro de Memórias* (Pascoaes, 2001 [1928]: 54) e em *Uma Fábula* (1978b [1952]: 14), a qual abordaremos brevemente mais adiante, na página 171 seg). Estas recordações de Pascoaes serão possivelmente relatadas a partir da descrição de uma terceira pessoa, mas Pascoaes ou a sua memória reteve-as tal como elas lhe foram contadas, ficando na memória como “recantos da paisagem” (Pascoaes, 2001 [1928]: 91), talvez como Pascoaes “imaginava” recordar-se: «E recordo-me delas [das duas criadas], todavia; ou, antes, imagino recordar-me» (Pascoaes, 2001 [1928]: 71).

ocidental” (*id.*: 20). Situando-se nesta tradição, mas juntando a esta última concepção uma perspectiva mais ontológica, Gursdorf defendia que a autobiografia seria perfeita como instrumento de pesquisa histórica, permitindo ao historiador ver a realidade pelos olhos dos que a viveram. Os leitores, como Gursdorf ainda sublinha, conseguem identificar-se com esses textos, tornando-se, assim, contemporâneos dos acontecimentos e das pessoas, levando o narrador a esforçar-se por reconstituir o que Gursdorf designa de uma "presença plenária" (*présence plénière*) na sua tentativa de promover a ressurreição integral do passado (*ibid.*).

Como podemos ver, encontramos aqui a ideia de que a autobiografia leva a que se constitua não só uma relação histórica e de identificação com os textos autobiográficos, mas cria também uma forma de renascimento do passado. As obras autobiográficas – e voltamos a mencionar Laura Marcus (2018) – requerem que os leitores sejam abertos a estes aspetos complexos, visto estarmos perante textos que foram feitos num determinado contexto histórico e pessoal e que exigem o trabalho da memória, cujo *leitmotiv*, segundo Peter Boerner (1969: 16) é a memória e cuja produção assemelha-se a um jornal, devido à sua divisão por datas e à regularidade dos registos (*id.*: 12). Neste âmbito, as características deste género autobiográfico levou o germanista alemão Richard Meyer (1905) a considerar que cada pessoa, por muito iletrada que seja, elabora, no seu íntimo, um calendário (e, deste modo, um diário) não escrito, no qual determinados momentos aparecem destacados<sup>146</sup>.

No entanto, a questão permanece: Que género é esse, o género autobiográfico, que levou Georg Misch (1949-1969) a passar parte da sua vida a elaborar a sua obra monumental, composta por oito volumes no total, sobre a história da autobiografia? Porquê este fascínio pela escrita autobiográfica? Como começou tudo? Será esta a questão que iremos abordar no próximo subcapítulo.

---

<sup>146</sup> «Ein unsichtbarer Kalender schwebt vor dem Gedächtnis selbst des Ungebildetsten und rettet das einzelne Erlebnis, das er bewahren will, vor der Isolierung in dem ungeheuren Meer der Zeit, sichert ihm einen chronologischen Platz und hebt aus der unendlichen Flucht der Sonnenauf- und -untergänge einzelne Momente wie mit leuchtender Farbe heraus» [Um calendário invisível paira até na memória do mais iletrado e salva aquela vivência que ele quer guardar contra a isolamento do mar do tempo, assegura-lhe um lugar cronológico e destaca da imensa enchente de poentes e nascentes momentos particulares como se estes estivessem marcados a cores luminosas] (Meyer, 1905: 281 [trad. nossa]).

### 2.3. A AUTOBIOGRAFIA ESPIRITUAL E A EVOLUÇÃO DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

Como já anteriormente referimos, na escrita autobiográfica, estão contidos não só diversos tipos de escrita, como também diferentes áreas de conhecimento: confissões, testemunhos, evocações, reflexões e, por vezes, até elementos panfletários. Laura Marcus (2018) considera que a autobiografia é uma forma relativamente moderna de escrita (a escrita de memórias autobiográficas terá ocorrido principalmente a partir dos finais do séc. XVIII e coincidiu, ao mesmo tempo, com o desenvolvimento da literatura de viagens e com o *Bildungsroman*)<sup>147</sup>, mas que se desenvolveu através do discurso confessional, estando ligada a conceitos de religião, do direito e da história, razão por que incluímos e referimos as *Confessiones* de Santo Agostinho na nossa análise da memória, as quais foram elaboradas antes de existir qualquer tradição de escrita íntima, privada e introspetiva, como Laura Marcus refere (2018: 11). Nas suas *Confessiones*, Santo Agostinho disserta sobre as questões da memória, temporalidade e eternidade.

Parece haver algumas discordâncias sobre quem terá sido a primeira pessoa a utilizar o termo "autobiografia", considerando George Misch (1949: 4) ter sido Herder a incentivar, no século XVIII, à coleção de textos sobre a autoapresentação dos indivíduos (*Selbstdarstellungen*) provenientes de diferentes países e cultura; por outro lado, considera-se que terá sido Lenz, um poeta da época do *Sturm-und-Drang*, quem empregou o termo "autobiografia" numa carta de 1776 escrita a Goethe, referindo-se às "autobiografias" (*Selbsbiographien*) de homens ilustres, como Günter Niggel (2012: 39) sublinha.

Outros investigadores, entre eles Clara Crabbé-Rocha (1992: 14), consideram que o termo seria utilizado, na sua forma alemã *Autobiographie*, já por Friedrich Schlegel, num excerto da revista *Athenaeum*, datado de 1798 (cf. Gusdorf, 1975: 963, nota de rodapé 6).

---

<sup>147</sup> O *Bildungsroman*, ou as chamadas "novelas de formação", contêm elementos autobiográficos e documentam a evolução (do carácter e também o amadurecimento mental) que o sujeito poético (geralmente jovem, normalmente ingénuo e idealista) experimenta devido à sua relação ou interação com o ambiente que o rodeia. Exemplos de *Bildungsromane* são *Wilhelm Meisters Lehrjahre* («Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister») de Goethe, o romance em três volumes *Der Nachsommer* («O Fim do Verão») de Adalbert Stifter, o romance *Der Zauberberg* («A Montanha Mágica») de Thomas Mann. Registe-se ainda que, no *Bildungsroman*, aparecem também incorporadas reflexões e recordações por parte do protagonista.

Gusdorf adianta que o contexto parece indicar que não se trata de um neologismo (*ibid.*). Seja como for, o termo "autobiografia" ter-se-á vulgarizado mais no século XIX, tendo suplantado o termo "memórias" ("Memoiren") termo que era mais utilizado (Misch, 1949: 8)<sup>148</sup>. Outros investigadores no espaço anglo-saxónico, como Laura Marcus, refere (1994), consideram que o termo terá sido utilizado primeiramente por Isaac d'Israeli nas suas *Miscellanies* em 1797, nas quais terá concretamente usado o termo "self-biography" (Marcus, 1994: 12).

O que é interessante nesta discussão sobre o termo e a sua vulgarização, e Marcus (1994: 12 ss.) lembra-o, é que as discussões, conduzidas, logo ao princípio, sobre o próprio termo e o seu balizamento como género ou categoria, parecem já prever o hibridismo e a determinada incerteza na relação e na atribuição deste produto literário a uma categoria, parecendo igualmente profetizar a futura "desconfiança" quanto à autenticidade do *Eu* biográfico — aspetos que, afinal, são característicos do género autobiográfico. Marcus (*id.*: 13-14) aponta ainda para o facto de que foi o romance do século XVIII que "usurpou" a narrativa na primeira pessoa, contribuindo para a incerteza existente no que diz respeito à autenticidade do *Eu* autobiográfico e para a (por vezes difícil) distinção entre autobiografia e (auto)ficção.

Ora, a tradição da escrita autobiográfica terá começado mais cedo; ela já terá vindo a desenvolver-se desde a Antiguidade, como Georg Misch (1949, 1950) explanou nos dois primeiros volumes da sua História da Autobiografia, mas foi o Romantismo desempenhou um grande papel nos séculos XVIII-XIX na formação da moderna autobiografia intimista, trazendo os aspetos da autoconsciência, do autoquestionamento e do individualismo para o campo da literatura; para o Romantismo, o conceito de verdade estava ligado e era legitimado pelos sentimentos e pelas emoções, não pelos factos — o chamado conhecimento da alma (*das Wissen von der Seele*), estando ligado muitas vezes a "confissões" ou a atos de remorso ou de redenção. Laura Marcus refere, a este respeito, o exemplo de Rousseau (*apud* Marcus, 2018: 15) que, nas suas *Confessions*, ter-se-ia aproveitado para se "redimir", falando do roubo, na infância, de um laço a uma jovem,

---

<sup>148</sup> Günter Niggel refere que esta substituição paulatina dos outros termos que existiam paralelamente tais como, "Bekenntnisse", "eigene Lebensbeschreibung", "Konfessionen", ter-se-á verificado sobretudo desde 1815 (Niggel, 2012: 39).

tendo Rousseau, nessa ocasião, atribuído as culpas aos empregados<sup>149</sup>. Em todo o caso, em *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Rousseau (1996 [1778]) revela que se iria dedicar, nos seus últimos anos, ao estudo de si mesmo<sup>150</sup>.

Nesse sentido, as obras autobiográficas parecem incluir reflexões sobre o *Eu* e implicar igualmente atos de *confissão* que, no caso de Santo Agostinho e em Rousseau, parece ser um termo pertinente, se bem que em Santo Agostinho sejam ainda abordados temas como a temporalidade e a memória (Livros X e XI), os quais já mencionámos atrás; a sua evolução espiritual parece, no entanto, encontrar-se mais ligada ao aspeto do pecado e/ou ao autocontrolo e à superação da sensualidade, conotando estas confissões mais fortemente ao elemento religioso.

Mas a escrita autobiográfica é muito mais do que simples confissões ou exercícios espirituais e, como já referimos, ela existe há muito, dando azo a debates e discussões sobre a sua origem e os motivos da sua origem. Alguns parecem ver na escrita do *Eu* uma queda, por assim dizer, da glorificação de indivíduos para a glorificação pessoal, ou seja, um processo efetuado do espaço público para o espaço individual, como refere Mikhail Bakhtin (1981)<sup>151</sup>, e ao qual Laura Marcus (1994: 14-15) faz várias vezes referência, estabelecendo Bakhtin, neste sentido, uma ligação da evolução da autobiografia a um determinado exibicionismo e trazendo o elemento "exibicionista" para a discussão.

Na sua obra inteiramente dedicada ao diário, Peter Boerner (1969) refere que as anotações mais conhecidas e que poderiam ser vagamente associadas a um "diário" são originárias do século VI a.C. e constituem fragmentos oriundos da Babilónia, calendários gravados em tábuas de argila, em escrita cuneiforme, os quais contêm informações sobre as constelações dos astros, os registos dos preços dos cereais, o nível do rio Eufrates e

---

<sup>149</sup> No *Verbo Escuro*, de Teixeira de Pascoaes (1999 [1914] IV: 52), encontramos descrito o episódio do roubo dos dois melros de um ninho, ação que ainda se repercutia, naquele tempo, e continuava a ocorrer à memória do narrador.

<sup>150</sup> «C'est dans cet état que je reprends la suite de l'examen sévère et sincère que j'appela jadis mes *Confessions*. Je consacre mes derniers jours à m'étudier moi-même et à préparer d'avance le compte que je ne tarderai pas à rendre de moi» (Rousseau: 1996 [1778]: 16).

<sup>151</sup> «Self-glorification, after all, is but the most sharply focused, most vivid distinctive feature of a biographical and autobiographical approach to life. Thus there lurks beneath the specific question of the propriety of glorifying oneself a more general question, namely, the legitimacy of taking the same approach to one's own life as to another's life, to one own's self as to another self» (Bakhtin, 1981: 133).

sobre as mudanças do tempo, revestindo, assim, estas primeiras "anotações", um carácter de simples jornais de recordações (Boerner, 1969: 37-38).

Georg Misch (1949: 23 ss.) refere, a este propósito, que havia uma tradição de documentos autobiográficos já no Médio Oriente, existentes sobretudo na cultura egípcia e babilónico-assíria que correspondem mais à expressão de tradições e hábitos culturais (como, por exemplo, a expressão do poder, da glória e do tratamento dos déspotas orientais para com os seus subalternos), considerando-os ser as primeiras manifestações de um género que haveria de se desenvolver, a nível individual, com o Renascimento. Característico dos documentos protoautobiográficos orientais, segundo Misch (*ibid.*), era a visão da vida dos indivíduos que se focava nos pontos mais elevados e gloriosos da sua existência, enfatizando, deste modo, o poder e a glória destes indivíduos para a posteridade.

Interessante é ainda o aspeto que Misch frisa, neste contexto, e que se prende com o culto dos mortos no antigo Egipto: a preocupação dos antigos Egípcios com a sua vida depois da morte, o que fazia, além da existência de motivos religiosos que o justificassem, com que se erguesse, por assim dizer, um monumento autobiográfico da pessoa que durasse para além da morte e ficasse para a posteridade. As biografias do antigo Egipto subentendiam não só um conteúdo religioso, mas incluíam também atividades do quotidiano, a glorificação dos feitos e da carreira, levando Misch a referir que teria sido ali, nos lugares de culto dos mortos, que a autobiografia começaria a ser ligada ao conceito corrente da vida<sup>152</sup> (Misch, 1949: 24).

Encontramos, portanto, a ideia em Misch (1949)<sup>153</sup> de que foi a preocupação dos antigos Egípcios com a morte, o seu conceito de mortalidade pós-morte e as suas ideias

---

<sup>152</sup> «[...] in den Stätten der Toten beginnt hier die Selbstbiographie mit dem Alltagsbegriff von Leben.» [(...) a autobiografia começa aqui nos lugares de culto dos mortos com o conceito corrente da vida] (Misch; 1949: 24

[trad. nossa]).

<sup>153</sup> «Die erdgebundenen Vorstellungen der alten Ägypter über das Leben nach dem Tode, die sich inmitten der Entwicklung der Spekulationen über Seele und Gott doch immer erhielten, haben darin gewirkt, daß die Sorge für jenseitige Unsterblichkeit sich hier zu der Verewigung des diesseitigen Daseins der Individuen aus- und umgestalten konnte» [As ideias vinculadas à terra dos antigos Egípcios sobre a vida depois da morte, as quais se encontraram sempre no meio do desenvolvimento de especulações sobre a Alma e Deus, produziram o efeito de tornarem a preocupação com a imortalidade do indivíduo no Além na preocupação de organizarem e reformularem a eternidade da existência dos indivíduos aqui neste mundo] (Misch, 1949: 24 [trad. nossa]).



1717]), a qual inclui no seu registo autobiográfico que soma ao todo 140 capítulos, confissões pessoais, descargos de consciência, mas também os exercícios espirituais, a que se sujeita, deixando ainda vislumbrar a mentalidade dominante da época<sup>157</sup>.

No seu prefácio a esta obra, João Palma-Ferreira (1983: 50) refere que o espírito dominante da mentalidade seiscentista era o de considerar a vida como um assunto regular e bem ordenado; isto pressupunha também a conformação ou resignação às circunstâncias<sup>158</sup> e às desgraças que ocorriam na vida das pessoas, circunstâncias desfavoráveis essas que podiam levar à clausura e à descoberta da religiosidade. Neste contexto, a protagonista alude, no capítulo 48 da «Autobiografia», à biografia de Santa Teresa, sua religiosa preferida, biografia que lera na sua infância, quando mandara comprar livros à feira (A.M. de Castelo Branco, 1983: 71); tinha sido esta leitura, para além das ameaças do marido e das circunstâncias matrimoniais desfavoráveis, que também contribuía para a evolução da sua "vocaçã" religiosa, para o distanciamento do mundo real, para um paulatino processo de beatificação que na «Autobiografia» nos surge aliado, por vezes, a um forte misticismo<sup>159</sup>.

Além dos seus motivos beatos e das circunstâncias de vida matrimonial adversas, a protagonista transmite-nos também a ideia de que fora tratada com severidade na infância, gozando de pouca saúde em criança e tendo sido sujeita a "mortificações" com nove meses de idade: davam-lhe beliscões e picadas com alfinetes para testar a sensibilidade da criança, incitando o pai a ela e ao irmão a acusarem-se um ao outro (*id.*: 66 ss.).

---

<sup>157</sup> João Palma-Ferreira (1983) sublinha que os capítulos 31, 32, 33 e 34 são muito reveladores da condição feminina do séc. XVII (Palma-Ferreira, 1983: 54). A nosso ver, o capítulo 37 revela também muito bem a situação jurídica processual em casos de separação de um casal no último quartel de seiscentos: o "divórcio" era decretado por seis anos e, caso o marido não se "emendasse", seria então decretado o divórcio definitivo.

<sup>158</sup> Expressas, por exemplo, logo no início da autobiografia, nas próprias palavras de Antónia Margarida de Castelo Branco, escritas em 1672: «Como o meu caminho era padecer» (A. M. de Castelo Branco, 1983: 92).

<sup>159</sup> «A primeira vez que fiz isto, me veio uma flor santorum extravagante e abrindo-o acaso topei com a vida de N.ª M.ª de Santa Clara, e cuido que foi a primeira lição que tive espiritual e a segunda a vida de St.ª Teresa a quem fui sempre muito inclinada naturalmente» (A. M. de Castelo Branco, 1983: 71).

Roy Pascal refere que a maioria das chamadas autobiografias religiosas padecem de precisão quando se trata de fazer observações sobre o mundo exterior, não conseguindo ligar o mundo exterior à vivência interior, desgarrando, portanto, a vivência interior do mundo "lá fora"; Pascal ajunta que esta atitude ter-se-á modificado no séc. XVI, focando-se o autobiógrafo mais no "Eu sentido", de que Montaigne é um bom exemplo (Pascal, 2016 [1960]: 24 ss.).

Deste modo, por tudo o exposto, encontramos a ideia de que os primórdios da escrita autobiográfica terão partido a partir de simples documentos, por assim dizer, os quais registavam ou fixavam<sup>160</sup> diversas circunstâncias e estados do quotidiano, estados de vigília ou estados oníricos, aspetos gloriosos da vida e obra dos indivíduos, evoluindo depois, pouco a pouco, para a valorização do indivíduo e do seu *Eu* individual com o Renascimento.

Assim, embora existissem obras que podem ser consideradas como autobiográficas já na Antiguidade e na Idade Média<sup>161</sup>, foi o século XVIII que deu mais impulso a este género literário, tendo o tratamento científico deste tema dado os primeiros passos já nos finais do século XIX, conforme Georg Misch (1969) e Ralph-Rainer Wuthenow (1974) referem.

Porém, a investigação do género autobiográfico surgirá propriamente a partir de 1900-1920, graças às obras de Wilhelm Dilthey (1989 [1927]) e, mais tarde, à já atrás referida «História da Autobiografia» em vários volumes de Georg Misch (1907-1969), seu discípulo. Segundo a conceção de Dilthey (da qual Misch partilhava), a autobiografia era vista como uma espécie de visão histórica (*geschichtliches Sehen*) enquadrada numa história da consciência humana, ou seja, integrada dentro da história e em ligação com esta última, sendo a autobiografia preconizada igualmente como reflexo de uma época histórica, um espelho dos sentimentos de uma época, como sublinha Günter Niggel (1989: 2 ss.).

A Alemanha foi a pioneira no campo da investigação autobiográfica, com uma tradição de apresentar alguns trabalhos referentes à autobiografia de alguns escritores ou de épocas desde o início do século XX. A obra teórica também aqui consultada e que acima referimos, referente a Ralph-Rainer Wuthenow (1974) e que se debruça sobre a

---

<sup>160</sup> «Let every man, then, with leisure and ease proceed to write a narrative of whatsoever happens in his waking and sleeping states. Let him spend some of his time on this» (Sinésio de Cirene, 13 [2]); «... Above all we must not discard even the style, which follows in the wake of subject-matter...» (Sinésio de Cirene, 13 [3]).

<sup>161</sup> Este aspeto é particularmente sublinhado por Georges Gusdorf (1991a: 53) na sua crítica pertinente a Philippe Lejeune, acusando-o de não ser rigoroso nem na sua investigação nem nas suas afirmações e de ter descartado o papel do homem individual no seu processo de evolução de si próprio, quando Lejeune afirma que a autobiografia é um fenómeno relativamente novo e que este género nascera da chegada ao poder da burguesia ou de uma "nova classe dominante" (Lejeune, 1996: 340); Gusdorf censura ainda Lejeune de ter praticamente ignorado os trabalhos neste campo dos precursores alemães de autobiografias, Wilhelm Dilthey e do seu discípulo Georg Misch.

autobiografia e o *Eu* no século XVIII, encontra-se, por exemplo, enquadrada dentro da concepção de Dilthey e de Misch.

O filósofo francês Georges Gusdorf aponta para o facto de que há duas concepções ou explicações generalizadas de como teria surgido este interesse pela autobiografia: a primeira explicação reza que, tendo o século XVIII proclamado a anulação do homem individual e declarado a morte de Deus, o indivíduo ter-se-ia virado para um género – que já existia, assumindo determinadas formas, desde a Antiguidade, tal como Georg Misch (1949, 1950) demonstrou nos seus primeiros volumes sobre a História da Autobiografia e como já referimos –, como reacção aos tempos e a essa tentativa de despersonalização do sujeito; a outra explicação seria talvez um instinto de defesa que tinha o intuito de provar a singularidade da sua própria existência «J'existe, moi, puis-que celui-ci existe, et celui-ci et celui-là, chacun à sa propre singularité» (Gusdorf, 1975: 958-959). Gusdorf sublinha ainda que a autobiografia pressupõe um trabalho de emparcelamento complexo da personalidade, derivado do processo que ocorre durante a escrita da autobiografia, a qual é um processo de conversão: o indivíduo descobre que a sua vida é fugidia e que, deste modo, a escrita da autobiografia lhe permitirá determinar a sua unidade, buscar e recuperar novamente a sua vida perdida, não reganhá-la apenas para o público e para o futuro mas, recuperá-la no momento da escrita (*id.*: 975).

Segundo ainda Georges Gusdorf (1991a: 20) (que se identificava, no nosso entender, com a concepção de Dilthey e Misch, mas que juntava a esta última concepção uma perspectiva mais ontológica e existencial, como já foi referido atrás), a autobiografia seria perfeita como instrumento de pesquisa histórica, permitindo ao historiador ver a realidade pelos olhos dos que a viveram. Os leitores, como Gusdorf sublinha, poderiam identificar-se com esses textos, tornando-se, assim, contemporâneos dos acontecimentos e das pessoas, levando o narrador a esforçar-se por reconstituir o que Gusdorf designa por uma presença absoluta, uma “presença plenária” (*présence plénière*) na sua tentativa de promover a ressurreição integral do passado (*ibid.*). Como podemos ver, encontramos aqui a ideia de que a autobiografia leva a que se constitua não só uma relação histórica e de identificação com os textos autobiográficos, mas cria também uma forma de renascimento do passado pelos olhos dos que o viveram.

Voltando ao século XIX, e continuando no contexto da escrita autobiográfica como expressão da vivência e da evolução do indivíduo, verifiquemos agora o propósito anunciado por Goethe (1984 [1811-1833]) na sua autobiografia «*Dichtung und Wahrheit*» («Poesia e Verdade»): nesta obra, era transmitido o conceito da educação através do sofrimento (*Erziehung durch Leiden*) e que significava não mais do que a descrição do percurso de evolução do indivíduo com todas as circunstâncias condicionantes, tal como Michael Jaeger (1995) sublinha na introdução ao seu livro sobre Autobiografia e História.

Em *Dichtung und Wahrheit*, Goethe defende a tese de que a tarefa da autobiografia será a de retratar o indivíduo enquadrado na sua época, transmitir o seu percurso e a maneira como o indivíduo se conhece a si e adquire conhecimento da sua época, verificando-se se ele molda ou não à sua época, a maneira como ele forma a sua ideia (*Ansicht*) sobre o mundo e a forma como o Artista, o Poeta e o Escritor refletem exteriormente estes aspetos<sup>162</sup>. É interessante notar que Goethe utiliza o verbo "abspiegeln" ("refletir" no sentido de reproduzir a imagem, "espelhar") para designar a maneira como os artistas expressam a realidade.

Se refletirmos um pouco sobre a introdução a *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, parece-nos estar aqui incluído, de certo modo, o conceito de historicismo que, para Wilhelm Dilthey (1833-1911), como já referimos, será inerente aos textos autobiográficos, o qual sublinha a importância primordial da biografia e da autobiografia como instrumento de pesquisa histórica, e também de Georg Misch (1878-1965), seu discípulo e autor da história da autobiografia, desde a Antiguidade até ao século XIX, como igualmente já enunciámos.

Reiteramos que Dilthey era o continuador da escola historicista alemã do séc. XIX nascida do Romantismo, a qual preconizava a compreensão do passado da humanidade numa perspetiva de respeito para com os indivíduos e os eventos do passado, reforçando a ideia da consideração pelo passado histórico das culturas ou dos universos culturais,

---

<sup>162</sup> «Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus bildet, und wie er sie, Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt» [Pois esta parece ser a tarefa principal da Biografia: descrever o indivíduo na sua relação com a época e mostrar de que maneira é que isto tudo é contra a sua natureza, de que maneira o favorece, como é que ele constrói a sua visão do Mundo e do Homem e como é que ele expressa exteriormente esta visão como artista, poeta ou escritor] (Goethe, 1984 [1811-1833]: 7 [trad. nossa]).

dando maior ênfase aos aspetos humanos e tornando a escrita autobiográfica não só num instrumento de pesquisa histórica, mas também num documento humano, como ainda sublinha Georges Gusdorf (1991a), referindo-se ao trabalho de Dilthey:

Une lumière nouvelle est ainsi introduite dans les étapes successives de l'Occident moderne, grâce à une reconversion de l'esprit des sciences humaines, qui doivent renoncer à se constituer sur le modèle des sciences de la nature, et s'enfermer d'interpréter en termes d'humanité les phénomènes humains (*id.*: 19).

Mais tarde, Georges Gusdorf (1991a) continuará a dar ênfase às obras de Dilthey e de Misch e à respectiva conceção, atribuindo depois ao seu próprio conceito uma dimensão ainda mais ontológica, ligando a escrita do *Eu* a ciclos de consciência e defendendo que a escrita do *Eu* expõe atestados (“expose des attestations”) da presença humana sobre a terra dos vivos, os quais estão associados a estados e ciclos de consciência individual, revelando, por meio destes, a consciência comunitária:

Figures fugitives sur le sable et sur l'eau de la vie, les écritures du moi exposent des attestations de la présence humaine sur la terre des vivants, indissociables des cycles et rythmes de la conscience individuelle et de la communautaire qui se prononcent à travers elles (*id.*: 9).

Estes estados de consciência, além de refletirem a própria consciência individual e, transversalmente, a consciência da comunidade, teriam efetuado um diálogo com a própria identidade<sup>163</sup>, interrogando-a para, deste modo, decifrar o sentido da própria existência, preocupação que, nas palavras de Gusdorf (*id.*: 11), já teria estado presente igualmente em Santo Agostinho, Rousseau, Goethe e Chateaubriand. Portanto, Gusdorf transporta aqui a noção existencial da escrita autobiográfica e o seu papel como reveladora da autoconsciência do indivíduo, passando igualmente ao texto autobiográfico uma procuração de representação da vida do indivíduo: «Le texte a la procuration de la vie» (*id.*: 38); nesta “procuração” mandatada pela vida, há ainda que destacar o aspeto do “exame

---

<sup>163</sup> No que diz respeito à decifração da identidade e a descoberta desta, fazemos aqui novamente referência a Janet Frame, não somente à sua trilogia autobiográfica (1993a, 1993b, 1993c) — na qual esta empreende a descoberta da própria identidade como pessoa e como escritora —, mas também aos romances fortemente autobiográficos *Faces in the Water* (1992) e *Towards Another Summer* (2007) — este último publicado postumamente por vontade da autora, devido a ser uma obra, nas palavras da autora, “fortemente autobiográfica”, palavras essas referidas pela presidente do “Janet Frame Literary Fund” (Frame, 2007: 205).

de consciência" contido na escrita autobiográfica no âmbito da "composição da vida pessoal" (Gusdorf, 1948: 110) e na descoberta do *Eu*, sendo atribuído ao indivíduo um papel ativo no seu caminho de autodescoberta:

Il s'agit en réalité de se vouloir plutôt que de se voir. L'examen de conscience s'inscrit dans une dynamique sans fins de la personne. Le journal ne constitue pas une simple description, l'expression pure, d'une réalité donnée en dehors de lui. Il représente une volonté d'intervention de l'homme dans sa vie personnelle, le désir de remanier dans un sens juge préférable le cours de sa conduite et de la pensée (Gusdorf, 1948: 111).

Continuando a abordar o aspeto da evolução da escrita autobiográfica e voltando-nos agora para o contexto português: logo na nota prévia ao seu estudo sobre a literatura autobiográfica em Portugal, Clara Crabbé-Rocha adverte que não há uma grande tradição autobiográfica no nosso país, sendo este um campo ainda por desbravar (Rocha, 1992: 5), referindo a autora alguns exemplos de escrita autobiográfica em Portugal, alguns dos quais foram aqui referidos. Neste âmbito, e, sendo a crónica considerada como pertencente ao género autobiográfico, podendo ser marcada por elementos intimistas e introspectivos, gostaríamos de fazer uma breve referência à publicação da Antologia de Crónica Autobiográfica Portuguesa em dois volumes, em 2021, por Carina Infante do Carmo, sendo o primeiro volume referente aos séculos XIX e XX.

Antes, em 1981, João Palma-Ferreira tinha já efetuado uma espécie de arrolamento de textos autobiográficos portugueses subordinado ao título, «Subsídios para uma bibliografia do memorialismo português», considerando que no memorialismo português falta um determinado grau de consciência (seguindo, no aspeto da consciência, o conceito de António Quadros)<sup>164</sup>, estando este quase «sempre circunscrito ao efémero e ao quotidiano» (Palma-Ferreira, 1981: 7). Para Palma-Ferreira o memorialista é raramente um “recriador”, tendo a missão principal de evocar factos e figuras, momentos, eventos e épocas coetâneos (*id.*: 8), o que no nosso entender, vai conferir aos textos autobiográficos

---

<sup>164</sup> «Cada um, ao mergulhar no tesouro de Ali-Babá da sua memória e ao procurar as palavras ou as chaves perdidas para o “santo dos santos” onde tudo se lhe explicaria como numa revelação celeste, assume um determinado grau de consciência, relativamente despojado, na medida em que ultrapassou mais ou menos o efémero, o quotidiano, o que os gregos chamavam o não ser» (Quadros, 1971: 387-388, *apud* Palma-Ferreira, 1981: 7).

um certo cariz historicista, um mero instrumento de reprodução de eventos e circunstâncias.

Nos outros países, registaram-se escassos ensaios teóricos isolados sobre a autobiografia: por exemplo, Leslie Stephen (1892), em Inglaterra, ou a revista «Atlantic Monthly», publicada de 1906 a 1909 nos EUA, obras e autores referidos por Günter Niggel (1989: 2). Será apenas nos anos 30 do século XX que irão surgir as primeiras análises mais alargadas nos países anglo-saxónicos. Os anos 50 deram início a uma nova fase na investigação da autobiografia, destacando-se aqui a França e a Inglaterra. E Wayne Shumaker (1956) foi o primeiro a tentar distinguir a autobiografia, no aspeto formal, dos seus outros "parentes" autobiográficos tais como, o diário, a romance autobiográfico, as memórias, as *res gestae*, com a sua obra «English Autobiography» (Niggel, 1989: 4 ss.).

Em 1948, será o filósofo francês Georges Gusdorf, ao qual já referimos várias vezes mais atrás, a dar o início aos estudos teóricos da autobiografia com a sua obra «La découverte de soi» (1948), seguindo-se em 1956 o seu ensaio «Conditions et limites de l'autobiographie» e que marcam, de acordo Jesús Camarero (2008: 58-59), o seu primeiro período conceptual. Neste seu designado primeiro período, Gusdorf (1948, 1956) encara a autobiografia como a expressão da consciência de si (*la conscience de soi*) e o conhecimento de si (*la connaissance de soi*) que, para ele, são indispensáveis para o conhecimento da verdade e para a criação de uma ética como Camarero (2008: 59) ainda sublinha. Para Gusdorf (1948, VIII), a autobiografia e o conhecimento de si mesmo são as condições que conduzem à tomada de responsabilidade do indivíduo pela sua conduta e existência<sup>165</sup>. Mais tarde, Gusdorf iniciará o seu segundo período conceptual, alargando ainda mais o seu conceito de autobiografia (que já em 1948 e 1956 envolvia aspetos psicológicos, ontológicos e éticos, o que torna a nosso ver, a conceção de Gusdorf bastante interessante e adequada a este género tão complexo e híbrido, como é o género da escrita autobiográfica), conferindo-lhe agora, nos anos 90, um cariz tridimensional, aspeto sublinhado também por Camarero (*ibid.*).

---

<sup>165</sup> «Selon que l'homme peut ou non se connaître soi-même, il sera responsable ou non de sa conduite» (Gusdorf, 1948, VIII).

Nas suas obras dos anos 90 sobre a teoria da autobiografia, «Les écritures du moi. Lignes de vie 1» (Gusdorf, 1991a) e «Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2» (Gusdorf, 1991b), sobre as quais também nos debruçaremos mais demoradamente, Gusdorf introduz aí um aspeto tridimensional (Gusdorf, 1991b: 10-11), jogando, nesta segunda obra, com a origem grega da palavra "autobiographia" e dividindo-a nos seus elementos para explicar que a estrutura da palavra se refere à identidade do próprio indivíduo (*autós*), ou seja, ao *Eu* ciente de si mesmo e ao *Eu* consciente de si mesmo, à biografia (*biós*), ou seja à história vivida do *Eu* e, por fim, à escrita do *Eu* (*gráphein*).

Interessante na conceção de Gusdorf (que, a nosso ver, se destaca positivamente da conceção de certa forma estática do *Eu* e de certa forma materialista de Philippe Lejeune<sup>166</sup>, alvo de duras críticas por parte de Gusdorf que censurava que Lejeune não tivera em consideração o indivíduo na autobiografia, limitando-se a fazer meramente uma desconstrução das autobiografias)<sup>167</sup> é a ligação da autobiografia com a consciência do *Eu* e a sua identidade (*autós*), estabelecendo-se, assim, uma correlação entre a consciência do *Eu*, a identidade e a vida vivida (*biós*), a qual proporciona a continuidade dessa identidade e a insere numa diversidade de espaços e de tempos, o que aponta, a nosso ver, para um aspeto existencial e ontológico da conceção gusdorfiana.

Este aspeto concede à conceção de Gusdorf um cariz profundamente humano, no qual o indivíduo (no sentido de "individual" e único) é considerado ontologicamente e não apenas no seu aspeto de mero "peão" imerso num pântano coletivo, político e sociológico; para Gusdorf (1991a: 11), a ideia que vem expressa logo no primeiro volume da sua obra sobre a autobiografia é que o papel da memória na autobiografia consiste num diálogo constante entre o passado e o presente, o qual implica a história de uma vida pessoal e, com ela, o reflexo de que o indivíduo não se encontra limitado apenas ao presente mas num constante e consciente movimento entre a continuidade daquilo que acabou e a antecipação do futuro<sup>168</sup>, tal como George Gusdorf explana neste excerto:

---

<sup>166</sup> Na sua Tese de Doutoramento, Carina Infante do Carmo refere muito pertinentemente a "feição combativa" da perspectiva de Philippe Lejeune quando discorre sobre o debate ocorrido em torno da autobiografia (Carmo, 2006: 34).

<sup>167</sup> Gusdorf classificou Lejeune de «docteur en déconstruction des autobiographies» (Gusdorf, 1991a: 53). No seu artigo, Camarero refere também esta crítica de Gusdorf feita a Lejeune (Camarero, 2008: 61).

<sup>168</sup> Este conceito da autobiografia como "antecipação do futuro" foi abordado por Michel Baude, o qual já referimos acima, quando abordámos a questão da temporalidade (Baude, 1987).

Le jeu de la mémoire expose l'incessant dialogue entre le passé et le présent, dont l'enjeu est l'histoire d'une vie personnelle. L'homme n'est pas cantonné dans le présent, dont les limites seraient d'ailleurs indéfinissables; sans cesse se chevauchent dans l'exercice de la conscience, la persistance du révolu, et l'anticipation du futur (Gusdorf, 1991a: 11).

Camarero (2008: 63) destaca, e bem, que Gusdorf considera que o gênero autobiográfico terá surgido mesmo muito antes do Romantismo (e da sua exaltação ao heroísmo), tendo nascido da necessidade de o indivíduo ver a sua imagem refletida no espelho — defendendo Gusdorf que esta necessidade de ver a sua imagem espelhada condiz com o ascetismo cristão e o chamado exame de consciência, preconizado por Santo Agostinho nas suas *Confessiones*, conduzindo, deste modo, a uma nova definição do Homem.

Esta concepção já está, a nosso ver, mais ou menos delineada na Tese de Doutorado de Gusdorf (Gusdorf, 1948: 21 ss.), ocorrendo ainda nesta obra algumas considerações acerca do gênero autobiográfico. Partindo do conceito de "consciência-espelho", *la conscience miroir* (Gusdorf, 1948: cap. I, 26 ss.), tal como intitula o seu primeiro capítulo, Gusdorf debruça-se sobre a escrita íntima, ou seja, sobre as memórias, confissões, as quais considera constituírem o primeiro tipo de "documentos" de gênero autobiográfico (Gusdorf, 1948: 33 ss.); Gusdorf continua com o ensaio (autobiográfico) que, para ele, é um tipo intermediário entre a escrita íntima (*id.*: 37-38), seguindo-se mais demoradamente as considerações sobre o diário ou *journal intime* que compara a um diário sujeito a publicação, o chamado *journal intime externe* (*id.*: 38 ss.), debruçando-se também, neste âmbito, sobre o problema da "sinceridade do sujeito", a predominância do aspeto subjetivo do *journal* e a dissolução do *Eu* (*id.*: 54 ss.). Encontramos, por isso, em Gusdorf a ideia da autobiografia como emanção da autoconsciência do indivíduo, mas que, talvez seja essa questão da autoconsciência individual, da motivação do indivíduo e da sua procura de identidade que conduza às questões da subjetividade, da autenticidade e sinceridade do sujeito.

Continuando a nossa reflexão sobre a evolução da escrita autobiográfica, temos de referir que, em 1960, o inglês Roy Pascal irá descrever a autobiografia como uma "forma de arte" na sua obra «Design und Truth in Autobiography». Se Georges Gusdorf (1956) já

encarara a autobiografia como uma “obra de arte”, Roy Pascal (2016 [1960]), irá debruçar-se sobre a autobiografia também como uma forma de arte, ligando-a, porém, a um princípio estético, ou seja, vinculando-a à maneira como ela está organizada, de forma a ela resultar num todo congruente que engloba os eventos descritos, as impressões e ideias, o estilo e o carácter agrupados em torno do *Eu*, o qual será supostamente o princípio organizador.

Muito mais tarde, surgirá uma outra conceção, ligada mais à psicologia, influenciada por Freud, e que encarava a autobiografia do ponto de vista social, sociológico e antropológico, como frisa Günter Niggel (1989: 8 ss.). Nesta conceção (ligada a Werner Mahrholz, 1919), a autobiografia surge como um elemento formador da identidade social, e as memórias autobiográficas atuam como reflexos de condições sociais de determinados grupos — uma noção que, no nosso entender, se enquadra dentro da conceção sociológica, desenvolvida mais tarde por Philippe Lejeune.

Segundo Günter Niggel (1989), nos anos 70, surgiria então uma conceção de autobiografia que se regia pelos conceitos de Wayne Shumaker (1954), Roy Pascal (1960) e de Georges Gusdorf (1956) e que defende que a autobiografia seja considerada um género literário por si só e delimitada das outras formas da escrita do *Eu*, sendo vista como uma ligação feita entre uma história de vida individual e a expressão de uma autor-representação. Günter Niggel (1989, 2012) refere ainda que o interesse pelo género da autobiografia tem vindo a crescer sobretudo a partir dos anos 70 e em alguns países tais como, a Alemanha, França, Inglaterra e os EUA.

Referindo-se à história da escrita autobiográfica russa dos séculos XIX e XX, Georg Witte (1992) aponta para as obras memorialistas que narram o desterro (a chamada “*Verbannungsmemorialistik*”), sublinhando que as autobiografias são técnicas que revelam uma autoconfirmação variada (*diverse Selbstversicherung*), isto é, a relação de sentido que o memorialista pretende estabelecer com a própria vida (Witte, 1992: 33). Georg Witte considera que as vidas descritas nas autobiografias não só se inscrevem em códigos culturais preexistentes mas constituem também uma indicação destes códigos culturais. Segundo Witte (*id.*: 33-34), este elemento deve-se ao facto de estes textos se encontrarem fora dos centros canónicos da sua cultura, não estando destinados, na maior parte das

vezes, a serem publicados, sendo dirigidos apenas a um determinado círculo familiar ou de amigos, a um círculo mais restrito, como sucedia, por exemplo, na Rússia nos séculos XIX e XX.

Nesta época, as autobiografias eram utilizadas pelos escritores com o sentido de refletirem sobre a sua identidade, construí-la e perceber ou estabelecer um sentido das suas vidas (conceito que, a nosso ver, se encontra dentro da linha de Georges Gusdorf). Como exemplo, Georg Witte (*id.*: 33) aponta também os dois volumes de diários de Maria Bashkirtseff (publicados postumamente em 1887) – os quais já mencionámos anteriormente e que, como já apontámos, são referidos no *Diário do Último Ano* de Florbela Espanca (Espanca, 1981: 43)<sup>169</sup>– e que tiveram uma determinada notoriedade. Estes diários documentam essa aspiração de conferir um sentido à própria vida e, simultaneamente, a busca de um lugar ou de algo que resguarde o indivíduo contra o esquecimento. Maria Bashkirtseff, uma jovem artista nobre russa exilada em Paris, escrevia no Prefácio ao seu primeiro volume do diário:

Vivre, avoir tant d'ambition, souffrir, pleurer, combattre et, au bout, l'oubli!... l'oubli!... comme si je n'avais jamais existé. Si je ne vis pas assez pour être illustre, ce journal intéressera les naturalistes; c'est toujours curieux, la vie d'une femme, jour par jour, sans pose, comme si personne au monde ne devait jamais la lire et en même temps avec l'intention d'être lue [...] (Bashkirtseff, 1908: 13).

Florbela Espanca (1981), por outro lado, considera as páginas do seu diário como um meio de expressar aquilo que não é dito ou não é digno de ser ouvido pelos outros, dando a este *Diário do último Ano* um elemento espontâneo e confessional, meio de expressão do contraditório:

Quero tirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, sem o que os ouvidos não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo (Espanca, 1981: 33, *janeiro de 1930* [data em it. no original]).

Luzia (pseudónimo utilizado por Maria Luísa de Freitas Lomelino Grande), como já atrás aludimos, irá utilizar o seu *Jornal* como confidente, servindo-se dele, muitas vezes

---

<sup>169</sup> Anotação de 24 de janeiro de 1930: «O Diário de Maria Bashkisseff (*sic.*) é algo de triste. O espectro da morte, a ideia da morte apavora-a [...] morreu com pouco mais de vinte anos» (Espanca, 1981: 43).

como ferramenta para redobrar o ânimo e “tomar fôlego” do que designava por “calvário” (Luzia, 2023: 120, registo de 24 de outubro [1908]). Através do seu diário, o passado de Luzia – ao contrário de Pascoaes – tornava ainda mais visível as circunstâncias devastadoras do seu presente (*id.*: 126, registo de 5 de novembro [1908]).

Como igualmente já referimos atrás, décadas mais tarde, Fernanda de Castro (1988: 14) irá escrever no seu primeiro volume de memórias, num diálogo travado com uma amiga, que andava a juntar recordações, fixando no papel momentos, personagens com quem se cruzou e acontecimentos da sua vida de que não queria esquecer e também impressões quotidianas, para não se perder a “floresta das datas” (*ibid.*), afirmando que a sinceridade num diário não consistia em dizer toda a verdade, mas em não dizer mentiras.

Isto transmite-nos a ideia de a escrita autobiográfica agir também como ferramenta de orientação e de seleção de determinadas impressões dentro de uma imensidade de dados, mas estando sujeita, no entanto, à personalidade do *Eu* autoral e à eventual possibilidade de o texto ser “lido” por olhos de terceiras pessoas<sup>170</sup>. Irene Lisboa, por seu lado, referia-se, nos seus *Apontamentos*, à escrita como uma estratégia que traça a possessão e a fruição de si mesma: «Eu escrevo e vou tomando posse de mim mesma» (Lisboa, 1998 [1943]: 51).

Voltando às posições assumidas pelos investigadores, teremos, naturalmente, de incluir Philippe Lejeune (1975, 1989) que se foca na questão da identidade e do chamado “pacto” autobiográfico existente, segundo ele, entre o texto e o leitor. Para Lejeune, a autobiografia é uma narrativa retrospectiva em prosa produzida por uma pessoa real, a qual se concentra na sua existência real e na sua evolução pessoal. Esta conceção de Lejeune (e Laura Marcus também aponta este aspeto [Marcus, 2018: 3]) apresenta uma certa limitação – e aqui lembramo-nos de Pascoaes e, por exemplo, de *O Pobre Tolo*, que parece ter aspetos de “autoficção”, ou ainda do *Verbo Escuro*, obra poética mas que contém muitas marcas biográficas –, visto que Lejeune parece partir do princípio de que a escrita autobiográfica (intimista) tem uma esfera absolutamente delimitada, estando esta suposta

---

<sup>170</sup> Refutando, no nosso entender, um pouco, a ideia da chamada “espontaneidade” atribuída ao diário. Por muito espontâneo que o registo diarístico possa ser, ele está igualmente sujeito à personalidade do diarista e à possibilidade de o texto ser “lido” por terceiros que até podem reconhecer-se nos registos.

e completamente contida na relação entre o autor, o texto e o leitor, funcionando o leitor como uma garantia (temos a impressão de o leitor funcionar mais como um aliado para Lejeune) da autenticidade biográfica. Mais tarde, em *Moi Aussi*, Lejeune (1986) irá reformular este conceito e igualmente a definição de autobiografia, a qual considera posteriormente "dogmática" (Lejeune, 1986: 14) e acrescentar a importância da memória e da identidade (*id.*: 29 ss.) para a escrita intimista.

Além disso, e neste ponto, concordamos com Paul De Man (1979), que refere que toda a narrativa do *Eu* e da sua história ou a sua experiência de vida está sujeita a uma reconstrução e aos caprichos da memória, o que desafia a distinção absoluta entre autobiografia e (auto)ficção. Os aspetos presentes na autobiografia levaram De Man a recusar a categoria de "género" quando aplicado à autobiografia (De Man, 1984: 70). No entanto, há que reconhecer que as exigências e requisitos das obras autobiográficas, no que diz respeito à chamada "veracidade", são diferentes das obras de mera ficção que assentam supostamente em realidades próprias construídas; a questão que se põe é se será necessário ou útil querer dissecar estas supostas ambiguidades através de teorias; se não será estéril querer fazer uma "distinção" entre autobiografia e "autoficção".

Fazendo um pequeno resumo do atrás referido, alinhando-nos nas conceções de Georg Misch (1949-1969) referentes à evolução da autobiografia e de Georges Gusdorf (1948, 1991a, 1991b), no que diz respeito ao aspeto existencial e ontológico da escrita autobiográfica, sustentamos a ideia de que a escrita autobiográfica terá existido, de certa forma, desde a Antiguidade, se bem que provida de outras características; mas foi o Romantismo e os escritores românticos que desenvolveram a denominada autoconsciência biográfica, aliando-a à literatura de viagens em finais do século XVIII, princípios do século XIX; nesta literatura de viagens, os Românticos incorporaram as suas experiências autobiográficas ou seja, as experiências vividas e a sua filosofia de vida, expressando-as em prosa, mas também em verso, figurando o poema como uma autobiografia, uma evolução espiritual<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Novalis, por exemplo, acreditava na evolução espiritual do indivíduo, conseguida através de "esforços morais". Esta evolução espiritual conduziria a uma melhor era e revestia-se de um cariz místico. A importância e o envolvimento da Natureza na experiência autobiográfica e na evolução do indivíduo tão querida aos Românticos consideramos estar também presente em Teixeira de Pascoas.

Muitos destes escritores celebram a incorporação das suas experiências de vida e da sua filosofia na paisagem que os cerca, como se se fundissem eles próprios na paisagem, no mundo natural da terra, da água, da luz e do ar, elementos que poderemos encontrar também em Teixeira de Pascoaes, por exemplo, no poema "Um dos meus dias", retirado de *Terra Proibida*:

Dia triste de inverno. Que amargura  
A desta claridade fria e baça!  
Aos meus olhos as cousas desfigura;  
Não há linha gentil que não desfaça.

A transparência azul do céu tortura  
E a cor lilás dos montes ameaça;  
Desbota o mimo tenro da verdura  
E a cada flor lhe despe a etérea graça.

Ermo poeta de génio, o doido vento  
Vai recitando versos desvairados,  
De estranha dor e sentimento,  
Às árvores da terra, aos escarpados  
Rochedos que fantástico tormento,  
Pelos montes, deixou petrificados.  
(Pascoaes, s.d. [1899]: 230)

Estas marcas autobiográficas, a imersão do Poeta na natureza e a personificação dos elementos atmosféricos, dando-lhes voz e sendo-lhe atribuídas capacidades psicológicas ("o doido vento", "vai recitando versos"), encontram-se ainda mais explícitas no longo poema "A Minha História", também contido na obra *Terra Proibida* (Pascoaes, s.d. [1899]: 233-245), poema no qual o sujeito poético "narra" a sua autobiografia, contando-a às árvores da sua aldeia (estabelecendo com elas como que uma relação de cumplicidade) e invocando o seu nascimento, pintando-o, porém, em tons escuros:

Árvores da minha aldeia,  
Eu quero-vos contar a minha História,  
Quando vem do Marão a lua cheia  
De fria luz marmórea.

Só vós entendeis aquele outono;  
Escuro sentimento  
De dor e de abandono,  
Que chora o meu canto,

Como chora também na voz do vento...  
[...]  
Em Novembro nasci, por uma tarde triste,  
Quando os sinos soluçam badaladas.  
(Pascoaes, s.d. [1899]: 233)

Pascoaes descreve-nos o seu nascimento como tendo ocorrido numa tarde triste, ao sol-pôr, fadado pela Saudade, facto que o terá marcado supostamente para sempre e que transcrevemos aqui:

Nasci no dia eleito da Saudade,  
Quando o vulto espectral da Eternidade,  
Diante de nós, quimérico, se eleva,  
Com estrelas a rir na máscara de treva  
[...]  
Nasci naquela tarde, angustiosa e calma,  
Torva de núvens e silêncios de alma...  
[...]  
Nasci ao pôr do sol dum dia de Novembro.  
O meu berço crepúsculo embalou...  
E até parece, às vezes, que me lembro,  
Porque essa tarde triste, em mim, ficou.  
(*id.*: 234)

Ora, esta suposta "recordação" de Pascoaes, como já atrás referimos, não pode ter sido experienciada em primeira mão, mas, sim, contada talvez por uma terceira pessoa. Isto significa que o sujeito poético se terá eventualmente, ou apropriado das impressões contadas, por assim dizer, em segunda mão, ou terá ele mesmo "alinhavado" as suas impressões muito posteriores, adaptando-as ao seu nascimento, para expressar o facto de que teria sido fadado logo à nascença pela *Saudade* – tal como o são os recém-nascidos nos contos de fadas pela fada-madrinha –, conceito esse que iria desenvolver e o qual iria tornar-se na sua doutrina e alvo da sua campanha saudosista.

Por outro lado, Fernanda de Castro conta-nos, no primeiro volume do seu livro de memórias, que não possuía qualquer memória dos seus primeiros anos de idade, só se recordando de momentos vagos, considerando que havia recordações que estavam envolvidas de uma espécie de nevoeiro:

Há pessoas que se lembram de coisas que lhes aconteceram aos quatro e até três anos de idade. Não é o meu caso; por mais que pense, por mais que force a memória, só me

lembro de coisas vagas, de frases soltas que parecem sem sentido e, mesmo assim, pelas minhas contas, nada antes dos meus cinco anos de idade. Lembro-me, por exemplo, de estar no campo sentada debaixo de uma árvore e ouvir gritar: «Fuja, fujam, anda aí um touro tresmalhado!» (Castro, 1988: 8).

Como se pode ver através deste breve exemplo – aspeto também referido por Laura Marcus (2018) – a existência de marcas autobiográficas em poemas não são desconhecidas, razão por que se torna ainda mais difícil efetuar uma rigorosa divisão entre poesia e prosa autobiográficas e, quanto a nós, motivo que leva a uma certa dificuldade em estabelecer compartimentos estanques ou balizamentos de categorias, ou ainda a questionar a necessidade ou a pertinência de estabelecer limites rígidos entre o que é supostamente autobiográfico ou autoficcional, tendo sobretudo em conta o papel da memória como elemento de peso.

A este propósito, e por último, não podemos deixar de referir Jens Brockmeier (2018), que, no seu trabalho sobre a memória, a narrativa e o processo autobiográfico, tenta quebrar com a longa tradição ocidental de que a memória é considerada como um "arquivo" ou como um "vasto palácio", o local onde estão guardadas as imagens recolhidas pelos sentidos (preconizada por Santo Agostinho), defendendo este investigador a ideia de que a memória não é um espaço ou um arquivo, mas, sim, uma prática narrativa não cronológica e em constante mutação, o que se irá repercutir na narrativa autobiográfica. Isto corresponde, segundo ainda Brockmeier, ao que ele denomina de "metáfora", no sentido de uma figura de estilo, uma das formas mais importantes do discurso figurativo (Brockmeier, 2018: 81), mas sendo esta uma metáfora diferente da corrente metáfora da memória como arquivo<sup>172</sup>.

Brockmeier parece defender aqui uma posição de certa forma mecanicista e estática, pelo facto de se focar na narrativa autobiográfica, considerando-a como um modelo para descrever e explicar a chamada memória autobiográfica: «[...] as a model to describe, examine, and explain what is categorized as autobiographical memory within the

---

<sup>172</sup> «That there is something internally "stored up" is an imaginative visualization, even if one with a long story. In reality, neither Plato nor Augustine, not to mention Ebbinghaus, Tulving, Kandel or Schacter, have ever seen such a place where memories are stored up. [...] The archival view of memory, however, draws exclusively on the imaginative power of the metaphorical discourse by which Plato and his followers – that is, all of us – have given visual and conceptual shape to this idea. Ultimately then a fictive shape, it has turned into memory's primary reality» (Brockmeier, 2018: 81).

established order» (*id.*: 13). Portanto, Brockmeier parece partir do sentido inverso; isto é: para ele, o ponto de partida é a narrativa autobiográfica, o que está fixado oralmente ou por escrita, para se chegar posteriormente a conclusões sobre a memória, fazendo um percurso inverso e considerando o texto autobiográfico ou a sua escrita como o gerador da memória e, por extensão, do indivíduo.

No caso de Teixeira de Pascoaes, além de nos fixarmos sobretudo nas obras memorialistas, *Livro de Memórias* (2001 [1928]), *Uma Fábula* (1978b [1952]), teremos que nos decidir por escolher as obras em que estas marcas ou elementos autobiográficos se encontram visíveis — e que serão, como já referimos atrás, sobretudo as obras *Verbo Escuro* (1999 [1914]), *Terra Proibida* (1ª edição em 1899, 4ª edição em *Obras Completas*, s/d), *O Bailado* (1973a [1921]), *A Beira num Relâmpago* (1994 [1916]), *Duplo Passeio* (1994 [1942]) e o texto alegórico *O Pobre Tolo* (2000 [1924]). Nas obras autobiográficas, o *Eu* está constantemente presente: as suas recordações, os elementos introspectivos, a sua subjetividade, o autoquestionamento e a autoconsciência que conduzem à sua identidade e revelam a sua evolução como ser humano, todos estes aspetos sob a cumplicidade da memória.

## 2.4. A AUTOBIOGRAFIA E AS MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS

Quando Georg Misch abordou a questão da estrutura do género autobiográfico na primeira parte do seu primeiro volume sobre a história da autobiografia, referiu que a diferença entre a autobiografia e as memórias seria a atitude "ativa" ou "passiva" do sujeito do enunciado em relação ao meio ambiente circundante (Misch, 1949: 17 ss.). Embora ambas as escritas intimistas fossem escritas na primeira pessoa, as memórias, para Misch, pertenceriam à atitude "passiva", pelo facto de o memorialista ser apenas o espectador das circunstâncias ou das ações que descreve, como se ele próprio desempenhasse um papel secundário. Por sua vez, os autobiógrafos, ao escrever a vida de si próprios, teriam uma atitude mais "ativa" (e deste ponto de vista, a nosso ver, mais económica), ocupando-se apenas do seu meio ambiente, na medida em que este fornecia as pistas necessárias para a compreensão da história da sua vida.

Décadas mais tarde, o escritor alemão Günther de Bruyn (1995: 10 ss.) chamou a atenção para o facto de que, na autobiografia ou nos registos autobiográficos, se desenrola um processo semelhante ao do *curriculum vitae*; ou seja: é efetuada uma seleção das partes consideradas mais importantes, em que são deixadas de lado as partes consideradas desnecessárias, sendo, dentro da própria seleção, alguns detalhes mais acentuados e outros mais ocultados. No entanto, os critérios da autobiografia são diferentes dos do currículo, visto que a autobiografia estará mais focada na motivação, como De Bruyn (1995: 19)<sup>173</sup> ainda refere. Considerando este ponto, para De Bruyn não se trata de distinguir na escrita autobiográfica entre "verdade" ou "inverdade", mas, sim, de verificar o processo de seleção que é feito a partir da vasta experiência adquirida ao longo da vida e dos anos

---

<sup>173</sup> «Vom sicheren Hafen des Alters kann er, auf dem Papier, die Leiden und Freuden des Lebens noch einmal durchlaufen. Er kann die längst Verstorbenen wieder zum Leben erwecken, sich freuen mit ihnen und sie noch einmal beweinen» [A partir do porto seguro da idade, ele [o autobiógrafo] pode, no papel, reviver as tragédias e as alegrias da vida. Pode reavivar novamente os mortos, alegrar-se com eles e chorá-los outra vez] (Günter de Bruyn, 1995: 19 [tradução nossa]). Este processo de permanente "ressurreição" de determinadas figuras mortas, julgamos encontrar nas memórias de Teixeira de Pascoas.

vividos, sublinhando ainda que cada autorrepresentação está relacionada com o tempo e é parcial, ou seja, serve uma determinada perspectiva<sup>174</sup> (De Bruyn, 1995: 33).

A nosso ver, este processo de seleção de momentos pode ser também efetuado mais ou menos ao acaso, sem aparente estrutura, ao sabor da ordem em que as recordações ocorrem à memória. Neste âmbito, e já mencionámos estas obras atrás, gostaríamos de referir novamente, como exemplo, os dois volumes de memórias de Fernanda de Castro, *Ao Fim da Memória*, os quais tratam das suas recordações que ocorrem durante os anos de 1906 a 1987. Estas memórias foram, na verdade, pensadas primeiramente como uma "espécie de diário", no qual Fernanda de Castro andava a trabalhar (F. de Castro, 1988: 13) e destinavam-se apenas a "juntar recordações" para tentar "fixar no papel certos momentos" que a narradora não queria esquecer; estes momentos caros que a narradora recolhia, seleccionando ao mesmo tempo "impressões do dia-a-dia" que lhe pareciam interessantes em forma de anotações, acabaram por revestir o aspeto de memórias, justificando-se a memorialista com o facto de se perder "na floresta das datas", razão por que as terá escrito.

Assim sendo, as memórias surgem aqui como um instrumento de organização ou de estruturação rudimentar de figuras acompanhantes de momentos ou de períodos da vida, servindo de palco narrativo de determinadas circunstâncias mais importantes e impactantes para a memorialista. Interessante é também o diálogo, logo no início do primeiro volume, entre a memorialista e uma amiga sobre o propósito e a questão da "veracidade" dos diários e a possibilidade de escrever "toda a verdade":

- É verdade que andas a escrever um diário?
- Não é bem isso, ando a juntar recordações, a tentar fixar no papel certos momentos que não quero esquecer. Pretendo, sobretudo, evocar o melhor que puder certas figuras, certos acontecimentos, certos momentos de certas vidas que, acidentalmente ou não, se cruzaram com a minha. Ao mesmo tempo, sim, vou escrevendo impressões do dia-a-dia que me parecerem de algum interesse, pelo menos para mim.
- [...]
- És capaz de ser sincera, completamente sincera?
- Com certeza.
- És capaz de dizer a verdade, só a verdade, toda a verdade?

---

<sup>174</sup> «Jede Selbstdarstellung ist zeitbezogen und voreingenommen» [Cada autorrepresentação é dependente do tempo e tendenciosa] (De Bruyn, 1995: 33 [tradução nossa]).

[...]

— A verdade, num diário, não consiste em dizer toda a verdade mas em não dizer mentiras (F. de Castro, 1988: 13-14).

A "verdade", nos textos autobiográficos, entendida no sentido de verdade factual — posto que não se trata aqui de escrever verdades ou inverdades sobre factos ou eventos — não é o que está aqui em causa; o que é aqui sublinhado é, sim, aquela "verdade" em que pensava Esther Salaman, quando afirmava que a verdade constituía na exatidão dos próprios sentimentos (Salaman, 1973: 2)<sup>175</sup> e, referindo-se às memórias de Sergei Aksakov, Salaman considerava que a escrita de memórias era como que uma escavação do passado (*id.*: 9), afirmando que a descontinuidade é um elemento típico, não só no que diz respeito às memórias de infância, como também às memórias de adultos (*id.*: 13).

Essa descontinuidade das memórias ocorre em Fernanda de Castro e também em Teixeira de Pascoaes: as memórias são contadas de forma fluída, com mais ou menos evocações, com mais ou menos inserção de certas figuras que têm um cariz místico, quase irreal em Pascoaes. Porém, ao contrário de Teixeira de Pascoaes, cuja infância constitui para ele um período áureo — apesar de determinados momentos que podem ser considerados perturbantes como, por exemplo, quando Pascoaes (2001 [1928]: 47) descreve a viscondessa de Tardinhade "com o seu riso de loucura" e inclui a descrição mais alargada do filho doido, "que passa as noites a uivar" (momentos explanados no *Livro de Memórias*) —, a infância de Fernanda de Castro tem também um início idílico e feliz, sem grandes sobressaltos ou questionamentos, quando refere «Quando relembro a minha infância, verifico que tudo então me parecia natural, inevitável e que tudo aceitava sem espanto e sem revolta» (Castro, 1988: 15), situação que iria modificar-se inesperadamente.

As recordações assumem para Fernanda de Castro a forma de "bilhetes postais" (*id.*: 44), escritos pelo passado, as quais tomam, portanto, o formato de excertos delimitados que expressam a maneira de a memorialista se encontrar "no Mundo" (*id.*: 190). Nestas duas obras memorialistas que apresentam apenas vagos balizamentos cronológicos — nas quais a memorialista se apresenta, por vezes, "definitivamente perdida no labirinto das datas" (*id.*: 296), em que, pelos "olhos da memória" (Castro, 1987: 83)

---

<sup>175</sup> «Absolute factual truth is not one of their ['their' refere-se aos escritores] claims; what they do claim is the truth of their own feelings» (Salaman, 1973: 2).

surgem, pouco a pouco "farrapos de memória" (*id.*: 306) —, nem as memórias nem os eventos seguem uma ordem cronológica, sendo as recordações intercaladas por reflexões existenciais, episódios cômicos ou dramáticos, cartas, pela apresentação de projetos que são narrados ao sabor das correntes da memória.

A narração de certos eventos – os projetos do coração de Fernanda de Castro, como, por exemplo, a criação dos Parques Infantis – repete-se de forma alargada nas duas obras (1988: 243-244; 1987: 144 ss.). Nestas memórias, há também lugar para a narração de memórias involuntárias, como a que ocorre quando Fernanda de Castro adoece, de repente, no inverno, no ano em que frequentava então o sétimo ano como ouvinte no liceu Passos Manuel e em que, mesmo doente, era visitada pelas colegas e pela professora todos os domingos. Nesse dia, elas traziam-lhe ramos de rosas que floresciam no jardim do colégio, o que dá azo a que Fernanda de Castro se envolva em recordações quando, por acaso, avista muros com glicínias ou rosas vermelhas:

Desde então, quando por acaso vejo um muro forrado de glicínias, ou um maciço dessas antiquíssimas rosas vermelhas, semibravas, que cheiravam tão bem, sinto um nó na garganta e nos olhos uma lágrima que não deixo cair mas que fica a brilhar na ponta das pestanas (Castro, 1988: 123).

Além disto tudo, a memorialista aproveita para nos apresentar o seu próprio conceito de recordações (F. de Castro, 1987: 41), comparando-as às cerejas; ou então, a autora expressa o seu conceito de memórias, defendendo que as memórias devem ser realizadas no plural, memórias que transmitem um "nós" (*id.*: 109), quiçá memórias partilhadas, falando ainda da memória "vigilante" (*id.*: 176), do "correr do pensamento ao sabor da fantasia" (*id.*: 178), e atribuindo um cariz olfativo às memórias, quando fala do cheiro a maçã de certas recordações (*id.*: 187). Fernanda de Castro expressa ainda a ausência como um fator que deixa "recados" para a vida na nossa memória, talvez como um aviso para as pessoas continuarem atentas, zelosas e presentes na vida dos outros:

Não sei se já repararam que quando nos ausentamos meses ou mesmo algumas semanas, nos esperam sempre no regresso notícias e acontecimentos nem sempre agradáveis. Desta vez, para não fugir à regra, soube que a Virgínia, a Virgínia Vitorino tinha adoecido com uma certa gravidade e estava a convalescer nas Caldas da Rainha (Castro, 1987: 179-180).

No exemplo das memórias de Fernanda de Castro (1987, 1988) – e aqui não podemos deixar de mencionar os artigos de Esther de Lemos (1987) e Paula Morão (2012), que se debruçaram, a nosso ver, de forma abrangente e pertinente especialmente sobre o primeiro volume das memórias –, consideramos que tem uma certa lógica estas memórias serem escritas sem grandes balizas temporais, posto que Fernanda de Castro (1987: 235 seg.) considerava ela própria que a memória, tal como a vida, não poderia ser efetuada em linha reta, sem considerar, nesse caminho, a existência de covas, desvios, atalhos ou solavancos:

Se a vida fosse uma estrada larga, uma recta do princípio ao fim, a memória poderia acompanhá-la sem solavancos, sem desvios, sem intermitências. A vida porém é um caminho sinuoso cheio de atalhos, de desvios, de encruzilhadas, onde a memória às vezes se perde e onde é preciso persegui-la até reencontrarmos o fio condutor (*id.*: 235-236).

Ao contrário de Teixeira de Pascoaes, que, como já referimos acima, considera a sua infância como um período áureo, mesmo com determinadas circunstâncias menos agradáveis, a infância feliz de Fernanda de Castro irá terminar abruptamente com a morte prematura da mãe, na Guiné, constituindo isto uma grande cesura para a sua vida e trazendo-lhe uma responsabilidade grande demais para uma jovem à entrada da adolescência, responsabilidade essa que não teve outra possibilidade senão assumir:

[O pai] – Ontem eras uma criança, uma menina crescida, alegre e sem responsabilidades. Hoje és uma Mulher, uma mulher que tem de tomar conta do irmão de dois anos, quase como se fosse teu filho (Castro, 1988: 99).

Essa grande cesura na sua vida será não só marcada pela morte da mãe e a assunção de maior responsabilidade na família, mas é também acentuada pela venda da casa de infância, a qual significava também uma despedida simultânea da infância e das figuras familiares:

Quando fechei pela última vez a porta da casa cor-de-rosa puxando pela mãozinha de ferro que era o batente dessa porta, sabia perfeitamente que não estava só a despedir-me da casa e da quinta, do mirante e do poço, nem mesmo das presenças invisíveis mas muito reais da minha avó e da minha mãe, mas ainda e sobretudo da minha infância (*id.*: 126).

Neste contexto, as memórias autobiográficas demonstram ser textos adaptáveis e moldáveis aos propósitos memorialísticos do respetivo autor: fragmentos, excertos de uma realidade, comunicações de uma determinada perspectiva, evocações, ensaios do *Eu*, confissões, lembranças mais ou menos breves, descrições de determinadas figuras privadas ou públicas, testemunhos, eventos e peripécias. As memórias podem ser também retiradas e alienadas do espaço e do tempo, recolocadas e repetidas, ao sabor das recordações, as quais podem ser despoletadas por determinadas imagens, cheiros, ruídos ou surgindo, muitas vezes, do nada – as chamadas memórias involuntárias, como já referimos na Parte I deste trabalho.

As memórias servem, muitas vezes, de fio condutor (e Teixeira de Pascoaes é um exemplo disso) para a própria vida e a própria história, funcionam como meio de testagem da própria filosofia, incluem o debate filosófico (Jean Améry, 1971; Mircea Eliade, 1988 e 1991), podendo ser despojadas de qualquer informação privada sobre a infância ou concentrando-se numa determinada experiência existencial dramática (Gusdorf, 2002); as memórias inserem reflexões, podendo assumir a forma de "recordações dispersas" ou de "recordações consecutivas", algumas bastante expressivas na descrição das paisagens sob a perspectiva dos olhos de uma criança, embora desvanecidas em algumas partes pelo tempo (Aksakov, 1983)<sup>176</sup>; algumas revestem-se ainda de recordações alinhadas geograficamente (Nabokov, 1966), exames de consciência ou instrumento de análise da situação espiritual da época, meio pelo qual o sujeito deverá procurar a origem de toda a verdade dentro da consciência de si (Gusdorf, 2002: 23)<sup>177</sup>.

Em suma: as memórias permitem o congelamento ou a ressurreição de certos momentos, partindo da perspectiva de momento do memorialista e prolongando-os, desta forma, eternamente para a posteridade.

Pascoaes refere no seu segundo livro de memórias, *Uma Fábula: o advogado e o poeta* (1978b [1952]: 153-154) que «as *Memórias* deveriam ser escritas, como todo o vago das coisas irrealis, ou como elas são depois de desaparecidas, e não como elas foram

---

<sup>176</sup> «The very first objects that survive on the old picture of the distant past – a picture much faded in some places by time and the lapse of sixty years – objects and images which my memory still retains...» (Aksakov, 1983 [1858], I).

<sup>177</sup> «Le sujet doit chercher l'origine de toute vérité dans la conscience de soi plutôt que dans la science du monde» (Gusdorf, 2002 [1912]: 23).

durante uma actualidade inexistente. E, portanto, mentirosa», dando a entender a possível existência de um elemento irreal ou ficcional nas memórias, que não as dele. Por outro lado, e na mesma obra, Pascoaes irá querer certificar-se de que ele próprio, mesmo entretecido na urdidura da memória, não é uma personagem de ficção, nem a sua confissão sobre determinados eventos do passado pertence a uma realidade ficcional, quando afirma: «Antes do *Sempre* fui caçador apaixonado. Um bárbaro a matar inocentes animais. E enlevava-me em sonhos vagos, numa fumarada, não de fogo de palha, que eu não sou uma entidade fictícia, mas uma criatura serrana com sonhos marítimos na testa» (*id.*: 41).

Pascoaes queria possivelmente assegurar-se de que este momento partilhado é um momento real, que ele não é uma figura artística e abstrata, mas uma pessoa real, considerando que, como Andrea Rother afirma, um *Eu* ficcional se baseia na imaginação abstraída (*abstrahierende Einbildungskraft*), e assim sendo, o *Eu* é Arte (Rother, 2007: 20). Ou então, perante esta relativa ambiguidade (e para recorrermos, mais uma vez, às palavras de Esther Salaman), «Absolute, factual truth is not one of their [dos escritores] claims, what they do claim is the truth of their own feelings» (Salaman, 1973: 2). Muitos destes momentos e sentimentos são-nos narrados à distância do tempo na escrita autobiográfica e nas memórias e, deste modo, gravados para a eternidade.

## CONCLUSÃO PROVISÓRIA

Boris Pasternak expressou na obra poética *The Waves*, uma espécie de cântico à existência que, no nosso entender, inclui muito do que se atribui à escrita autobiográfica, mais concretamente, às memórias e que é, no nosso entender, uma capacidade de síntese de uma vida:

Everything is here: things I've lived through,  
things I've lived by, things I wish for,  
things which uphold me,  
things as they really are.  
(Boris Pasternak [1932] *apud* Evgeni Pasternak, 1990: 51)

Neste pequeno excerto que se encontra na biografia de Boris Pasternak, escrita pelo seu filho mais velho e referente aos seus anos pessoais e profissionais mais duros, Boris Pasternak partilha com o leitor tudo o que está contido naquela obra e que, mais tarde, haveria de ser também transmitido na sua autobiografia *Safe Conduct* (Pasternak, 1986: 21-108) ou seja, tudo o que fazia parte da sua existência: o que vivera e a que sobrevivera, o que desejava, o que era e o que verdadeiramente existia. Esta proposição de Boris Pasternak conduz-nos ao que julgamos encontrar na escrita autobiográfica: esse jogo com o tempo e o espaço, entre o querer, o tornar-se e o ser, o presente, o passado, o recordado e o imaginado, mas sempre incluindo, quer queiramos quer não, uma maior ou menor distância espacial, o que nos conduz quase automaticamente à temática do tempo.

Assim, a nossa leitura fez-nos concluir que o tempo agostiniano é entendido como o resultado da maneira de o indivíduo percecionar a sucessão contínua de eventos, os quais causam a sensação de transitoriedade. Deste modo, não há tempo passado, porque este já ocorreu e não existe mais; também não há tempo presente, porque o tempo não possui extensão; e não há igualmente, desta forma, um tempo futuro, visto que este ainda não existe. Para Plotino, por sua vez, o mundo espiritual é o *Eu* profundo, vivendo o *Eu* momentos privilegiados – *éclairs fugitifs* – tal como Pierre Haddot refere (1997: 30); estes momentos únicos não são momentos contínuos. O mundo para Plotino move-se dentro da alma, sendo este movimento ontológico inseparável do tempo, não havendo dimensão de

tempo na inteligência da eternidade (Nascimento, 2019: 155–156); estes dois paradigmas do tempo ontológico dos momentos únicos, mas continuamente existentes no momento presente, cremos existirem em Teixeira de Pascoaes no seu contínuo retorno à infância e à paisagem da sua aldeia e da Serra do Marão.

O tempo eliadeano opera, por sua vez, através de uma relação religiosa entre tempo sagrado e tempo profano: para Mircea Eliade, existe uma ligação de natureza religiosa entre o cosmos e o tempo; o tempo cronológico é abolido, sendo assumindo um tempo ontológico e "parmenídico" (Eliade; 1998: 63); a participação na festa religiosa e nos seus rituais equivale ao retorno ao tempo mítico e a um tempo sagrado, sem *durée* – o mito do eterno retorno que julgamos encontrar em Teixeira de Pascoaes no retorno à sua infância, aos momentos que ele considera genuínos e à evocação de figuras que lhe são caras.

Assim, entendemos que o tempo das recordações e evocações, plasmado nas memórias, não pode ser medido em simples tempo cronológico; ele é um tempo ontológico, conduzido ao sabor da memória, das sensações, do envolvimento emocional (de certa forma resfriado ou, por vezes, desmitificado pela passagem do tempo) e, assim, um tempo livre e ilimitado. Por isso, deparamo-nos muitas vezes nas memórias com um fraco ou impreciso balizamento cronológico, ao sabor das correntes da consciência e das recordações que constituem uma forma de revivência e de ressurreição do passado ou de momentos do passado.

Ora, como pudemos verificar, a escrita autobiográfica possui elementos híbridos e limites em maior ou menor grau; no entanto, há que ter em atenção as circunstâncias, a mentalidade da época, a personalidade do protagonista da escrita intimista e a sua disponibilidade em partilhar, em maior ou menor grau, as suas impressões ou anotações. Neste impulso do *Eu*, na sua motivação e, por fim, na sua eventual partilha, a escrita autobiográfica é sujeita a um possível processo de maior ou menor ocultação, especialmente se os textos forem compartilhados com o público. Tudo isto forma uma espécie de moldura para a expressão ou manifestação do íntimo do narrador.

Muito haveria que dizer sobre os outros "subgéneros" da escrita autobiográfica. Gostaríamos, porém, de reiterar que, neste nosso breve excuro pela escrita autobiográfica, nos focámos sobretudo nos diários, contrapondo-os, de certa forma, às

memórias. Se os diários demonstram aquilo que Gusdorf designava por "spontaneité de la experience" (Gusdorf, 1948: 38), as memórias, ao contrário, estão sujeitas a um jogo e a um trabalho de reflexão sobre um percurso já trilhado e visto agora à luz de emoções acalmadas e resfriadas e à distância de, por vezes, décadas, e às quais Gusdorf apela de "méditation retrospective" (Gusdorf, 1948: 34).

Se é atribuída ao diário a característica de "espontaneidade" e abertura, podemos verificar, nesta breve abordagem, que este pode englobar igualmente reflexões e ajustamentos ou correções posteriores às anotações, enquanto as memórias emanam mais fortemente uma espécie de fio condutor, que faz com que estas deem uma ilusão de maior coerência.

Gostaríamos de reter, para já, que o diário é a expressão da continuidade de um percurso de vida, tal como ele se efetua no momento; as memórias, por outro lado, expressam os resultados desse percurso com todos os atalhos, desvios e vias de sentido único que foram tomados; porém, tal como o diário, as memórias podem apresentar múltiplas funções e incluir vários elementos. Georges Gusdorf postulava que o diário combinava as vantagens das memórias com as vantagens dos ensaios autobiográficos, sem dar a "ilusão de coerência" (Gusdorf, 1948: 38).

Assim, entendemos que o diário e as memórias podem ser, de certa maneira, opostos um do outro, no que diz respeito à sua espontaneidade, mas, por outro lado, têm também muito em comum. Eles demonstram paradigmas um pouco diferentes, na maneira de olhar os acontecimentos, levando Georg Misch (1949) a ver no diário uma atitude "ativa" e nas memórias uma atitude "passiva" em relação à percepção dos acontecimentos; ambos contêm, a nosso ver, uma comunicação mais ou menos ativa ou mais ou menos subtil com os possíveis leitores. Se um constitui o percurso de uma vida, tal como esse percurso se dá no momento (o diário), o outro (as memórias) reflete a maneira como esse percurso de vida ocorreu de uma perspectiva mais longínqua, expressa a maneira como as circunstâncias são transmitidas e representadas mais tarde, com o peso benéfico de alguns anos e através dos olhos de uma maior maturidade, após o envolvimento emocional ter esfriado.

Talvez tenham sido estes os aspetos que levaram Ralf-Rainer Wuthenow (1990: 12) a considerar o diário como um cruzamento entre a "crónica e a autobiografia" (*Kreuzpunkt zwischen Chronik und Autobiographie*), acrescentando que a percepção do diarista pode ficar "turvada" devido ao envolvimento emocional deste último, estado que ele designa de "Trübung durch Betroffenheit", o turvamento provocado pelo envolvimento emocional (*id.*: 10).

Como quer que seja, nunca é demais sublinhar que são exatamente estes aspetos de hibridismo e a ambivalência da escrita autobiográfica que (por esta constituir um documento humano e da consciência humana com o jogo de cumplicidade da memória que desafiam imagens preconcebidas e estandardizadas) questionam definições estanques e ideológicas, afrontam o tempo e o espaço, o que torna a escrita autobiográfica num produto literário genuinamente humano e interessante, e que ergue, de certa forma, uma espécie de monumento aos seus protagonistas. Citando novamente esta frase de Gusdorf, «Le texte a la procuration de la vie, le discours de la vie vaut pour la vie elle-même» (Gusdorf, 1991a: 38).

## PARTE III

### A EDIFICAÇÃO DO EDIFÍCIO MEMORIALÍSTICO DE TEIXEIRA DE PASCOAES

## INTRODUÇÃO

A MINHA HISTÓRIA  
Árvores da minha aldeia,  
Eu quero-vos contar a minha História,  
Quando vem do Marão a lua cheia  
De fria luz marmórea.

(Teixeira de Pascoaes, *Terra Proibida*, s.d. [1899]: 233-245)

O objetivo deste estudo é a análise da arquitetura da memória nos dois textos memorialísticos de Teixeira de Pascoaes, mais concretamente, no *Livro de Memórias* (1928) e n' *Uma Fábula: o advogado e o poeta* (escrito décadas mais tarde, com a data de 5 de outubro de 1952 e publicado postumamente em 1978). Na nossa demanda de percebermos como se constrói a memória de Pascoaes, teremos também em consideração algumas obras poéticas e outras obras em prosa, tais como, *O Bailado* – obra aforística à qual Pascoaes considerou ser «uma espécie de *Memórias*» (it. do autor)<sup>178</sup>.

António Cândido Franco chama a atenção para o facto de que deveríamos esquivar-nos à divisão generalizada e, de certo modo, imprecisa, da obra pascoaesiana entre “Prosa” e “Poesia” (Franco, 1997: 13 ss.) – divisão essa efetuada por Jacinto do Prado Coelho, Jorge de Sena e Maria das Graças Moreira de Sá –, considerando Franco que a classificação feita por Mário Garcia (1976) que divide a obra em “obra em prosa” e “obra em verso” será eventualmente mais precisa (tendo esta servido a Teixeira de Pascoaes como critério de organização das suas *Obras Completas* no final da década de vinte).

Seguindo a sugestão de António Cândido Franco (2001: 9-31) que considera que em outros textos narrativos de Teixeira de Pascoaes existem também passagens ou vestígios de marcas autobiográficas<sup>179</sup>, pretendemos focar-nos e abordar preferencialmente as obras que revelam um discurso pascoaesiano mais intimista ou seja, as obras que demonstram elementos memorialísticos mais fortes e que, como refere Helder Macedo (1993), pressupõem a intervenção do “eu autorial”, sendo o objeto da observação, os factos (Helder Macedo designa-os de “factos significativos”) que foram observados,

---

<sup>178</sup> «Desejei falar de mim, neste livro, redigir uma espécie de *Memórias*. Fui escrevendo, escrevendo... Falei dos outros, afinal» (Pascoaes, 1973a [1921]: 11 [5]).

<sup>179</sup> António Cândido Franco menciona, para além d' *O Pobre Tolo*, outras obras, tais como, os textos narrativos *A Beira* (num *Relâmpago*), *O Bailado*, *Duplo Passeio* e os poemas *Sempre*, *Terra Proibida*.

percecionados pelo autor e que expressam uma espécie de caminhada, o percurso (interior) do autor, ou como Helder Macedo formula, os factos que transmitem a revelação da experiência biográfica para “poder contar no plano fictício onde a imaginação e a memória se encontram e fertilizam” (*id.*: 203).

Desta forma, pretendemos focar-nos no *Livro de Memórias* (2001 [1928]), em *Uma Fábula* (1978b [1952]), mas pretendemos incluir ainda, como exemplo, as obras *Marânus* (1911), *A Beira (num Relâmpago)* (1916), *O Bailado* (1921), *Duplo Passeio* (1945) e ainda as obras poéticas *Sempre* (1898), *Terra Proibida* (1899), *Vida Etérea* (1906), *As Sombras* (1907), *Elegias* (1912), *Verbo Escuro* (1914), *Cânticos Indecisos* (1921), *O Pobre Tolo* (1924), *Cânticos* (1925). *O Pobre Tolo* (2000 [1924]), texto que regista duas versões (a de 1924 e a de 1930) e que António Cândido Franco considera aproximar-se mais da “memória autobiográfica pura”<sup>180</sup> (Franco, 2001: 9), porque, a seu ver, se trata de uma “autocaricatura, tendo esta obra sido referida pelo próprio Teixeira de Pascoaes como estando inserida dentro do espaço autobiográfico”<sup>181</sup>.

José Tolentino Mendonça, por outro lado, na sua apresentação à obra *O Pobre Tolo*, considera ser este um “texto sonâmbulo”, tendo Pascoaes “encenado um regresso post-mortem”, em que a figura constituirá “uma figura de fronteira na paisagem mental do século português” (Mendonça, 2000: 9 ss.), afirmação com que discordamos, considerando ser este mais um texto com marcas autobiográficas que revela, sim, uma outra intenção e motivação biográficas. Segundo a nossa leitura, *O Pobre Tolo* significa não um regresso após a morte, mas uma outra forma de o *Eu* autoral expressar as suas correntes de consciência, ou expressar o que Paul Eakin, seguindo a linha de pensamento de Burton Pike (1976), designou de “impulso autobiográfico” (Eakin, 1985).

Posto isto, cremos que analisar o tema da memória em Teixeira de Pascoaes é tentar penetrar na sua “paisagem interior”, no que esta significa e como se expressa. Já no

---

<sup>180</sup> O termo “memória autobiográfica pura” utilizado por António Cândido Franco parece-nos ser um termo muito generalizante, não se sabendo o que exatamente significa neste contexto. A própria escrita autobiográfica e, conseqüentemente, a memória presente nas memórias, revelam características mescladas, não estanques, incluem elementos de outros “géneros” literários, estando a memória, segundo Bergson, sujeita a constantes atualizações, de forma que será, de certa forma, pouco adequado, a nosso ver, partir do princípio de que há uma memória autobiográfica “pura”.

<sup>181</sup> Pascoaes, 1978b [1952]: 63. Este facto é também mencionado por António Cândido Franco (Franco, 2001: 9).

título escolhido para este estudo *A Arquitetura da Memória em Teixeira de Pascoaes* encontra-se expresso o objetivo que se foca na tentativa de delinear o caminho traçado por Teixeira de Pascoaes na sua experiência da memória, pretendendo-se considerá-la como o fio condutor na vida do autor e a qual nos remete sempre para a infância, a idade de ouro pascoaesiana. Segundo Alfredo Margarido (1987: XXVII) referia, a infância seria o local fundador do imaginário, legitimando esta o Homem através da reconstrução da memória e da possibilidade de reinventar o mundo. Neste âmbito, temos aqui a infância não apenas como período áureo, mas também como lugar onde moram o imaginário, a identidade e a capacidade inventiva, constituindo a memória, deste modo, um elemento para uma consciência não estática do *Eu* e para a sua eventual transformação ou (re)criação, a qual pode sobrepor e ultrapassar a realidade.

Assim sendo, entendemos que este estudo terá de incluir diversas expressões de manifestação da memória, ou seja, expressões da forma como se processa a construção do edifício memorialístico em Teixeira de Pascoaes: estratégias discursivas, a possível presença de determinados símbolos, as figuras por ele evocadas e que o acompanham, a paisagem, o olhar pascoaesiano da sua *janela*, a expressão da temporalidade e apresentação dos espaços e das coisas e as eventuais especificidades da escrita do autor.

Poderemos ainda pensar em levantar a questão se, na memória pascoaesiana, estaremos porventura perante uma “imigração interior”? E mais: será a memória de Teixeira de Pascoaes uma memória acentuadamente sensorial, predominantemente visual, utilizando o memorialista as suas evocações como meio de preservar e perpetuar a memória e as personagens que povoam as suas lembranças? Existirão em Teixeira de Pascoaes imagens fixas, lembranças fixas, as chamadas lembranças “consolidadas” (*verfestigte Erinnerungen*) a que Elizabeth Albers (2011: 19) se refere a respeito da obra *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust? E qual o papel da palavra nas memórias e na percepção de Teixeira de Pascoaes? É também sobre o aspeto da “palavra” que iremos debruçar-nos no próximo capítulo.

## 1. O AUTOR E AS PALAVRAS: A SAUDADE E A EXPRESSÃO DAS EMOÇÕES

*A Palavra é uma Criatura.*  
[...] *Não se pode lidar com as palavras como se lida com as pedras.*  
(Teixeira de Pascoaes, *A Phisionomia das Palavras*, 1911a: 8 <sup>182</sup>)

A *Saudade* acompanhou Teixeira de Pascoaes toda a sua vida. Na revista *A Águia* de 1 de abril de 1911, na sua recensão a Miguel de Unamuno, Teixeira de Pascoaes referiu aí os princípios que o conduziam, indicando um dos elementos que iria guiá-lo (juntamente com o tempo saudoso e áureo da infância) e acompanhá-lo toda a sua vida – a Saudade, definindo-a e (re)construindo, a partir dela, as características únicas que atribuía aos Portugueses e dando-lhe um aspeto programático de cariz messiânico que traria ou conduziria ao reconhecimento e à “renascença” do povo português. A citação é um pouco longa, mas julgamo-la indispensável para a apreensão e compreensão das características míticas que Pascoaes atribuía à *Saudade* e as quais expressa metaforicamente:

A *Saudade* é o amor carnal espiritualizado pela Dôr, ou o amor espiritual materializado pelo Desejo: é o casamento do Beijo com a Lágrima: é *Venus e Maria n’uma só Mulher*: é a síntese do Céu e da Terra: o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam: é o centro do Universo: a alma da Natureza: a *Saudade* é a personalidade eterna da nossa Raça: a fisionomia característica, o corpo original com que ela ha aparecer entre os outros Povos: e, por ele, no Juízo Final, Deus a distinguirá d’entre os outros Povos. A Saudade é a eterna Renascença, não realizada pelo artifício das artes, mas vivida, dia a dia, hora a hora, pelo instinto emotivo dum povo: A *Saudade* é a *Manhã de Nevoeiro*: a Primavera perpétua: é um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização lusitana. Eis a nossa tristeza: o seu espírito são e divino. (Teixeira de Pascoaes, 1911b: 15 [it. do autor, manteve-se a ortografia original] <sup>183</sup>).

Ciente do poder das palavras – as quais considerava ser organismos vivos e ter um aspeto material e estético, objetivo, bem como um sentido íntimo e profundo que corresponderia

---

<sup>182</sup> Revista *A Águia*, 1.ª série, nº 5, 1 de fevereiro de 1911.

<sup>183</sup> Mário Garcia (1976: 129) também cita uma parte deste excerto de Pascoaes quando se refere à *tristeza lusitana* e ao “princípio do Sonho e da Esperança” que se revelam em *Marânus*. Miguel de Unamuno (1969: 23-24), por sua vez, iria referir-se a Teixeira de Pascoaes e, mais concretamente à obra *As Sombras*, afirmando que, para aquele escritor-poeta, a obra do homem teria mais realidade do que o próprio homem e que estaríamos perante um panteísmo naturalista, vago e sem forma determinada, mais instintivo que reflexivo, mais poético do que filosófico (*id.*: 24).

à sua parte subjetiva – Teixeira de Pascoaes pronunciou-se até contra a simplificação ortográfica de determinadas palavras tais como, *peccado*, *occulto*, *afflicto*, *espectro*, *Phantasma*, *Theologia*, referindo-se a estas como sendo palavras que encerravam em si um sentido misterioso. No que diz respeito à palavra *Saudade*, Pascoaes considerava que esta continha, do ponto de vista fonético e expresso pelas suas sílabas (a primeira e a última sílaba “crepusculares e tristes” e a penúltima “alegre e aureolar”), a essência dualista de lembrança e de dor, contida na palavra, em que o *desejo* seria a parte material e a *lembrança* constituiria a parte espiritual da Saudade (Pascoaes, 1913a: 7), atribuindo a este termo um conceito ontológico e ligando-o ao sentimento lusitano (Pascoaes, 1987 [1919], Cap. VI).

A conceção da Saudade estaria já expressa – e Pascoaes sublinhava-o – no *Leal Conselheiro* do rei D. Duarte<sup>184</sup> e no filólogo Duarte Nunes de Leão<sup>185</sup>, cujas obras expressam o conceito de Saudade que surge aqui ligado ao elemento do desejo, sendo o termo e o significado para Teixeira de Pascoaes exclusivos de Portugal e da Galiza<sup>186</sup>. O que Pascoaes provavelmente queria também dizer (e António Sérgio não parece tê-lo entendido verdadeiramente), é que há palavras cuja essência (ou semântica) muito própria nos apresentam dificuldades de serem traduzidas ou expressas adequadamente apenas com um conceito, visto que elas mostram uma determinada perspetiva e uma perceção que foi moldada pela própria língua e cultura<sup>187</sup>; as obras literárias constituem, assim, os fiéis depositários destas perspetivas e de perceções que são expressas pelas palavras.

Em todo o caso, a *Saudade* – entre outros conceitos – tem um impacto tão grande em Teixeira de Pascoaes que este até procede à sua datação, ou seja, à datação da hora em que a Saudade se “introduziu no coração”, na sua infância, numa tarde “longínqua”, já

---

<sup>184</sup> El-Rei D. Duarte, 1988, cap. XXV.

<sup>185</sup> Duarte Nunes de Leão, 1660: cap. XXI: 124.

<sup>186</sup> Definições que António Sérgio (1913: 97–103) irá tentar refutar n’ *A Águia*, no seu artigo «Epístolas aos Saudosistas», publicado nesta revista em outubro de 1913.

<sup>187</sup> Como parênteses e exemplo, gostaríamos de incluir aqui o termo cabo-verdiano *morabeza* que refere a hospitalidade muito própria do povo cabo-verdiano, como um dos termos difíceis de serem traduzidos semanticamente apenas num conceito. Também as palavras muito alemãs *Schadenfreude* (que expressa a sensação de satisfação, de malícia, no que diz respeito ao mal alheio ou quando alguém não consegue alcançar, fazer ou obter algo) e a expressão *gemütliches Beisamensein* (que é uma reunião, um encontro em que o ambiente é pouco formal e descontraído), são exemplos de termos que podem dificilmente ser traduzidos com uma expressão correspondente única.

quando anoitecia, sensação que expressou n’*O Bailado* e que, segundo o autor, nunca mais o abandonaria<sup>188</sup>:

Para mim foi a hora em que a Saudade se me introduziu no coração. E nunca mais me abandonou. Foi numa tarde da minha infância, velhinha tarde com os doirados já escuros, como o antigo altar de Nossa Senhora na igreja da minha freguesia (Teixeira de Pascoaes, 1973a [1921]: 29).

Esta palavra conduz-nos à conceção que postula a existência de termos em algumas línguas que serão dificilmente traduzíveis, conceção que foi tentada ser refutada, por exemplo, na Tese de Doutoramento da historiadora australiana Kyra Giorgi (2014) que, para além de incluir o termo português *saudade*, como exemplo, ainda refere outros termos em outras línguas, tais como, o *lítost* de Milan Kundera<sup>189</sup>, cujo conceito Giorgi considera ser uma “fabricação” em checo do autor (Giorgi: 2014: 80), e o *huzün* de Orhan Pamuk, em turco. Iremos focar-nos na *Saudade*, por este termo corresponder à nossa língua materna, estar ligado ao tema deste estudo e constituir um elemento importante nas evocações pascoaesianas.

A historiadora australiana liga o termo *saudade* apenas à “nostalgia, melancolia” e ao conceito ou doutrina do Saudosismo de Teixeira de Pascoaes, associando ainda e apenas o conceito de Saudosismo à época e ao “atraso” de Portugal, fazendo como que um diagnóstico psicológico leigo (e; de certa forma, leviano), ao afirmar que Teixeira de Pascoaes talvez tivesse uma disposição para a melancolia ou sofresse de depressão (Giorgi,

---

<sup>188</sup>O tema da *Saudade* – que nos parece tema recorrente, a par da infância, e assumir uma cariz de luta espiritual em Teixeira de Pascoaes – conceito que, nas próprias palavras do autor, o acompanha durante toda a sua vida, faz-nos lembrar pela recorrência de tema, Irene Lisboa; só que o “tema” autobiográfico de Irene Lisboa parece ser, antes de tudo, a solidão e o desajustamento e fragmentação do *Eu*. A Saudade surge em Irene Lisboa como questionamento da memória, das lembranças e até do porquê de as escrever, como Óscar Lopes (1994:10) frisa: «Irene Lisboa faz um notável questionamento (e por vezes recusa) da Saudade, que Teixeira de Pascoaes ergueu a sentimento nacional tinha já Lisboa 20 anos, a qual tinha perturbantes perguntas sobre a questão da memória, das lembranças, do recordar-se e do querer escrever.» Também o universo autobiográfico da infância e da adolescência de Irene Lisboa, explanados sobretudo em *Começa uma Vida* (1993 [1940]) e em *Voltar atrás para quê* (s/d [1954]) é muito diferente do de Pascoaes, expressando um certo deslocamento da parte do *Eu* autoral, quase dilacerado pelas circunstâncias de vida pouco felizes, desde a infância.

<sup>189</sup> «Qu’est-ce que la *lítost*? – *Lítost* est un mot tchèque intraduisible en d’autres langues. Sa première syllabe, qui se prononce longue et accentuée, rappelle la plainte d’un chien abandonné. Pour le sens de ce mot je cherche vainement un équivalent dans d’autres langues, bien que j’aie peine à imaginer qu’on puisse comprendre l’âme humaine sans lui. [...] La *lítost* est un état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découverte» Milan Kundera (1978: 199 ss.).

2014: 71), chegando ainda a utilizar capacidades divinatórias quando refere que Teixeira de Pascoaes seria hoje um “eurocético precoce” (Giorgi, 2014: 51), apelando o *Saudosismo* de “religião fundamentalista” (*id.*: 53), ligando-o ao “Martírio” (*ibid.*) para, no final, até subentender a existência de uma eventual simpatia de Teixeira de Pascoaes para com Salazar (*id.*: 51), o que revela ainda não só pouco conhecimento das obras de Pascoaes ou, pelo menos, uma determinada superficialidade na abordagem mas também uma falta de conhecimento da sua vida e biografia (particularmente o desconhecimento sobre o acolhimento e apoio de Pascoaes ao seu tradutor alemão Albert Vigoleis Thelen e à sua esposa durante a Segunda Guerra Mundial) e, por último, eventualmente o insuficiente domínio da língua portuguesa.

Portanto, na sua Tese de Doutoramento que foi publicada, a autora serve-se do termo *saudade*, cujo sentido abrangente eventualmente não entendeu; o facto de não ter entendido o termo vem, a nosso ver, até apoiar a “tese” de que há termos que são dificilmente de serem expressos num único conceito, porque a língua está ligada e expressa ideias, sentimentos, impressões, destinos individuais e coletivos de um povo; para tal, há a necessidade de se dominar a língua do respetivo povo e de haver uma certa empatia para se entender verdadeiramente os conceitos. Neste caso, a autora ligou o termo “Saudade” apenas à doutrina pascoaesiana do Saudosismo, associando esta última, por sua vez, a ideias pré-concebidas de “atraso”, “imobilidade” e “romantismo” – bem, isto já António Sérgio o tinha dito – portanto, nada de verdadeiramente novo no horizonte.

Além disso, a autora tece considerações sobre o carácter “solitário” de Pascoaes, o qual – ainda na opinião da autora – deverá ter contribuído para a concetualização da *Saudade*, referindo ainda que o *Livro de Memórias* de Pascoaes desafia a «convenção de biografia que exigiria uma narrativa cronológica» (Giorgy, 2014: 61); esta afirmação poderia levar-nos a considerar que os conhecimentos da autora, que é historiadora e não perita em literatura, sobre os textos autobiográficos não deverão estar muito atualizados ou partem de conceitos “estanques” e espartilhados de géneros literários que há muito foram questionados, se não até postos completamente em causa, como já referimos na Parte II deste estudo e que não iremos aqui reintroduzir.

Gostaríamos, porém, de apenas referir, neste contexto da escrita autobiográfica e entre parênteses, que a escritora portuguesa Irene Lisboa era uma das defensoras de uma forma nova, do hibridismo e da fragmentação estruturada, ramificada (elementos que pratica nas suas obras que denotam, várias vezes, a falta de uma datação precisa) e dos textos escritos em forma de retalhos, de colagem ou de mosaicos que, a nosso ver, correspondem ao género autobiográfico (que não deveria ser canónico) e ao papel desempenhado pela memória, em que ocorrem as “ondas” de recordações, memórias involuntárias, por vezes, que vêm e que vão e pela revisitação e (re)avaliação do passado<sup>190</sup>.

Para Teixeira de Pascoaes (1913b) a *Saudade* não é apenas o símbolo da Vida na sua eterna transformação criadora, ela é teoricamente também a construtora do Futuro português, a qual usa a matéria do passado (Pascoaes, 1913b: 106); nesta sequência, a saudade pascoaesiana terá o passado como uma espécie de ferramenta ou de material para construir o futuro. Pascoaes considera também que todas as línguas têm as suas palavras intraduzíveis (Pascoaes, 1913b: 108); o facto de esta “doutrina” conter elementos míticos e que privilegiam, no nosso entendimento, a cultura e a identidade de um povo, não liga o autor necessariamente a determinadas correntes ideológicas e/ou a determinados “ismos” e rótulos que são aplicados e vistos à luz de lentes ideológicas atuais.

Também Mircea Eliade (1943), num artigo publicado num jornal espanhol, referia-se à palavra “saudade” que, para ele, encontrava o sinónimo mais próximo no termo romeno *dor*. Neste seu artigo «“Dor” – Nostalgia rumana», publicado no jornal *El Español*, em maio do mesmo ano, Eliade referia que a palavra romena *dor* seria rica em valores metafísicos, a qual se personalizaria num sentimento com vida própria, expressaria a condição humana, a paixão de experiências tangíveis, estando inserida numa realidade concreta e, como expressão de origem popular, não perdendo o contacto com o real<sup>191</sup>,

---

<sup>190</sup> «Como disse, não estou trabalhando uma ficção, estou a desfiar sentimentos e raízes de uma vida; de uma ou de várias» (Lisboa, 1993 [1940]: 75).

<sup>191</sup> «El caso de la *dor* rumana es otro absolutamente. Como saudade, en portugués, *dor* es la palabra que más plenamente caracteriza al pueblo rumano. No es una palabra creada por eruditos ni por ninguna escuela mística. No es tampoco, un sustantivo que por azar se encuentre en el lenguaje vulgar, como por ejemplo, *Sehnsucht*, o sobre todo, en la poesía, como melancolía y nostalgia. Es, por excelencia, la expresión popular, de origen netamente popular y con una circulación amplísima en todas clases de la sociedad rumana. Si se quisiese encontrar una ínfima diferencia entre saudade y *dor*, está en la fuerza de circulación del vocablo rumano» (Eliade, 1943).

ajuntando que este sentimento *dor* “suprime el instante y disipa el paisaje concreto” (Eliade, 1943).

Por enquanto, queremos manter-nos neste debate acerca da especificidade cultural de determinados conceitos que se apresentam dificilmente traduzíveis, porque este talvez explique também a polémica respeitante aos termos “saudosismo” ou “saudade”. Entendemos também, neste contexto, que a abordagem da literatura (ou dos estudos literários) se encontra também ligada à sua componente cultural, envolvendo elementos semânticos, culturais e da área das mentalidades, de forma que esta nossa breve abordagem pelas palavras não deveria ser vista como uma “intromissão” em outras áreas, que não são as nossas, mas sim como um complemento para a nossa argumentação.

A discussão sobre determinados termos particulares de uma língua que aparecem ligados a uma especificidade cultural e a uma determinada perceção da realidade ou a emoções complexas não é, como já foi referido, nova, visto que tem sido levada a cabo por vários autores e investigadores, tais como por Vladimir Nabokov, dando este como exemplo, a palavra russa *poshlost* (пошлость), dificilmente traduzível, que conterà, na opinião deste autor, um sentido dualista, ou seja, ela expressa, segundo Nabokov, um juízo de valor moral e estético, significando algo que dá uma falsa impressão, algo que é uma imitação (Nabokov, 1977: 322<sup>192</sup>).

A investigadora Anna Wierzbicka (1999) também refere no seu trabalho a problemática do termo “emoção” e de como são expressas emoções<sup>193</sup> e determinadas experiências em várias línguas e culturas, ideia que reforçará juntamente com Cliff Godard, referindo que as palavras e a gramática codificam conceitos complexos e previamente produzidos, sendo a maior parte deles específicos de uma língua e relacionados com uma

---

<sup>192</sup> «[...] *poshlost* is not only the obviously trashy but also the falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive. By describing something as 'poshlost', we pass not only an aesthetic but also a moral judgment. Everything that is true, honest, beautiful cannot be described as *poshlost*» (Nabokov, 1977: 322 [it. do autor]).

<sup>193</sup> Logo na sua Introdução, Anna Wierzbicka (1999: 2) refere o uso da palavra “emoção” que levanta certas questões, comparando as palavras inglesas “emotion” e “feeling”. Um pequeno aparte: em português, a nosso ver, teríamos talvez que juntar aos conceitos de “emoção” e “sentimento”, ainda o termo “impressão” e “sensação” que parecem ser a tradução para o inglês “feeling” em certos contextos, no sentido de traduzir uma emoção percecionada: *I have the feeling that something is wrong here* (Tenho a sensação/impressão de que algo está mal aqui).

determinada cultura (Godard & Wierzbicka: 2011<sup>194</sup>), especialmente os termos designados de *cultural key-words*<sup>195</sup>, as quais os autores consideram ser “conceptual focal points”.

Nestes focos concetuais encontram-se expressos determinados conceitos relativos a valores, atitudes e crenças de uma determinada cultura, sendo estes “resistentes” à sua tradução e nos quais, a nosso ver, a palavra “saudade” estaria inserida como termo que refere uma determinada maneira de sentir, termo ligado a determinados sentimentos que podem ser espirituais (*Tenho saudades da minha avó, o Rui tem saudades dos tempos de estudante*) ou mais quotidianos (*A Joana tem saudades de fazer uma sardinhada com os amigos*), em que sobretudo sentimentos positivos são expressos («*Mando-te saudades da tia*», escreveu a Rita no fim da carta). Portanto, o conceito da *Saudade* é um conceito multipolar ao qual não pode ser atribuído apenas os aspetos de “atraso”, “tristeza”, “trevas” ou “melancolia” depressiva.

Permanecendo um pouco ainda na palavra e ainda no conceito da *Saudade*, trazemos agora o conceito da *Sehnsucht* alemã para esta equação – conceito que, segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos (2020: 40-42), teria plena concordância com a *Saudade* portuguesa, embora a *Sehnsucht* tivesse um carácter metafísico e fosse mais “acatadora do imperativo categórico da Razão Pura” (*id.*: 42). Para fundamentarmos a nossa argumentação sobre a importância das palavras e da perspectiva transmitida por elas, vejamos agora como Thomas Mann utilizou este termo na sua novela *Tonio Kröger*.

Na novela «Tonio Kröger», publicada em 1903, Thomas Mann utilizou a palavra alemã que traduziríamos geralmente como “saudade”, mas a *Sehnsucht* aqui não contém, a nosso ver, todos os sentidos da “nossa” saudade, percecionados por nós, os falantes de português como língua materna. Iremos ver depois como esta palavra é traduzida num outro sentido em diferentes línguas, o que irá reforçar a tese de que a língua, os seus conceitos e emoções (e, desta forma, também a memória) estão ligados a uma determinada perceção do mundo. Vamos, então, concentrar-nos, como exemplo, nas palavras *Sehnsucht* e *Seligkeit* presentes na última frase do capítulo I de *Tonio Kröger* –

---

<sup>194</sup> «The words and grammar of a language encode a vast array of complex prepackaged concepts, most of them language-specific and culture-related» (Godard & Wierzbicka, 2011: 125).

<sup>195</sup> Godard & Wierzbicka, 2011: 126.

termos foram destacados por nós a negrito – e verificar a respetiva tradução em português, na versão brasileira, francês, italiano e inglês. No início do capítulo I da novela, Thomas Mann faz uma breve descrição de Tonio Kröger, um jovem dilacerado entre o seu *Eu* artístico, sensível e diferente dos outros e o desejo saudoso de ser “normal” e de pertencer ao grupo dos loiros burgueses com preocupações e atividades “normais” como o amigo Hans Hansen. A frase no original alemão é a seguinte:

Damals lebte sein Herz; **Sehnsucht** war darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganz keusche **Seligkeit**. (Thomas Mann, 1984 [1903]: 130)

A versão brasileira<sup>196</sup> deste excerto, na tradução de 2008, é a seguinte:

Nessa época, seu coração estava vivo; nele havia **desejo**, inveja melancólica, um leve toque de desprezo e uma **felicidade** casta, absoluta.

Na versão brasileira, a *Sehnsucht* é aqui simplesmente traduzida por “desejo” e o termo *Seligkeit* por felicidade. A tradução de *Sehnsucht* foca-se e limita-se aqui apenas ao aspeto do “desejo”, ou seja, num elemento ativo que parte do sujeito; a *Seligkeit* é traduzida pelo termo geral de “felicidade” (absoluta), o que não corresponde exatamente, a nosso ver, ao que estas palavras exprimem na versão alemão original.

A tradução francesa<sup>197</sup>, por sua vez, refere o seguinte:

Dans ce temps-là son coeur vivait; il contenait de **douloureuses aspirations**, une mélancolique envie, un petit peu de dédain e une très chaste **félicité**.

A versão francesa traduz *Sehnsucht* pelo conceito elaborado de *douloureuses aspirations*, atribuindo um adjetivo (“douloureuses”) ao sentimento de “*Sehnsucht*”, fazendo, deste modo, um juízo de valor que atribui a “dor” ou a impressão de sofrimento ao conceito de *Sehnsucht*; este último, por sua vez, é traduzido por “*aspirations*”, ou seja, atribui-se o termo *aspirations*, um termo de certa forma “ativo”, por assim dizer, a um conceito que não é, na verdade, ativo. Ter aspirações significa normalmente querer entrar em ação para que o desejo seja satisfeito ou cumprido. O termo *Seligkeit*, tal como na

---

<sup>196</sup> *Morte em Veneza & Tonio Kröger*, 2008: 99. Versão brasileira. Tradução de Eloísa Ferreira Araújo Silva.

<sup>197</sup> *Tonio Kröger*, 1992: 22. Versão francesa de 1923. Tradução de Geneviève Maury.

versão brasileira, é traduzido pelo termo geral *félicité*, que, a nosso ver, não expressa o estado de beatitude total que é transmitido pela palavra alemã “*Seligkeit*”.

Na tradução italiana<sup>198</sup> de 1965, este excerto é traduzido da seguinte forma:

C'è **nostalgia**, dentro, e malinconica invidia, appena un po' di disprezzo e una grande, casta **felicità**.

Como se pode verificar, a versão italiana de 1965 traduz *Sehnsucht* pelo conceito geral de *nostalgia* e a palavra *Seligkeit* (que, como já referimos atrás, indica um estado completo de graça ou beatitude, em que nenhuma aspiração ficará, pelo menos nesse momento, insatisfeita) simplesmente também pelo conceito pouco diferenciado de *felicità (grande)*, sendo ambas as palavras substituídas, décadas mais tarde, num trabalho de tradução de 2007, por outros conceitos mais generalizados, ou seja, respetivamente por *struggimento* e *beatitudine* (cf. nota de rodapé 198).

Na tradução inglesa<sup>199</sup>, a frase é traduzida da seguinte forma:

His heart beat richly: **longing** was awake in it, and a gentle envy; a faint contempt, and no little innocent **bliss**.

Aqui, a *Sehnsucht* foi traduzida por *longing* (que, segundo os dicionários Cambridge, Collins e Oxford<sup>200</sup> significa “desejar muito alguém ou alguma coisa”, sendo o termo indicado como sinónimo de *desire, hope, wish, burning, yearning, aspiration*) e *Seligkeit* por *bliss* que parece aproximar-se muito do conceito alemão original.

Retenho, para já, que este breve exemplo com a frase de Thomas Mann, retirada da novela *Tonio Kröger*, o qual inclui a transmissão de um sentimento de saudade<sup>201</sup>, no

---

<sup>198</sup> *Tonio Kröger*, 1965: 13. Versão traduzida para a língua italiana por Salvatore Tito Villari. Cf. também a mesma passagem em *Tonio Kröger* (2007), na versão comentada e tradução bilingue alemão-italiano, de Heinrich F. Fleck 2007, II: 13: «Quella volta il suo cuore pulsava! Dentro di sé provava struggimento, invidia malinconica, un pochino di disprezzo, ed un'immensa e casta beatitudine.» Repare-se na diferença da tradução de *Sehnsucht* (agora traduzida por “struggimento”) e de *Seligkeit* (agora traduzida por “beatitudine”, palavra, a nosso ver, mais diferenciada).

<sup>199</sup> *Tonio Kröger*, 1955: 138. Versão inglesa de 1928. Tradução de H. T. Lowe-Porter.

<sup>200</sup> Cf. Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/longing>; Cf. Collins Dictionary: [https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch-thesaurus/longing#longing\\_\\_1](https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch-thesaurus/longing#longing__1) Cf. Oxford Learners Dictionary: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/longing\\_1](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/longing_1)

<sup>201</sup> Conceção que Carolina Michaëlis de Vasconcelos (2020: 40), como já referimos, considerava estar muito próxima à conceção da *Sehnsucht* alemã, a qual seria refletida na figura da *Mignon* no poema de Goethe «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?» [Conheces o país onde florescem os limões?], publicada logo

modo de sentir alemão, por assim dizer, serve para ilustrar brevemente as diferentes perspectivas das línguas e as suas especificidades quando se trata de expressar emoções e percepções muito próprias, pelo que é, a nosso ver, estéril rotular levemente certos conceitos, utilizando para tal os olhos de uma outra cultura ou as lentes ideológicas pessoais, tal como fez Kira Giorgi (2014) na sua Tese.

Ainda a respeito dos conceitos atribuídos a certas línguas ou as características de certas línguas, gostaríamos de referir a concepção de Jerome Bruner (1990) e de Richard Shweder (2008) – autores aos quais Godard e Wierzbicka também fazem referência – cuja concepção postula que não existem conceitos lexicais universais na área das emoções e dos estados mentais; neste âmbito, verifica-se que esta concepção vai também apoiar a tese de que as experiências cognitivas e emocionais diferem de língua para língua e que há palavras (e, neste caso, continuamos a referir-nos à palavra *saudade*) que servem de transporte ou até de “memória” para determinadas experiências e percepções.

No seu interessante artigo, Richard Shweder (2008) refere o imenso contraste entre os significados das coisas (e das palavras) existente entre os intelectuais americanos e os intelectuais indianos, cujas palavras e conceitos diferentes (por exemplo, o conceito e a imagem de “saúde” da Índia ou a utilização pelos indianos da palavra *shy*, comparados com o mesmo conceito e significado nos EUA) também evocam uma visão e percepção diferentes do mundo<sup>202</sup>. Se as pessoas (e as línguas) não comungam das mesmas imagens ou da mesma metafísica, como é que se poderá entender, emitir muito facilmente juízos de valor ou ainda traduzir facilmente a concepção do Outro e sem dominar verdadeiramente a sua língua?

---

no início do primeiro capítulo do terceiro livro da obra «Wilhelm Meisters Lehrjahre» (Goethe: 1983 [1795/66]: 149 [Wanderjahre]) [trad. nossa]).

<sup>202</sup> Shweder (2008: 74): «A critical question that arises for cross-cultural communication and understanding, however, is whether it is possible for scholars who do not share the same metaphysics or picture of what is really real to agree on what the domain of mental illness encompasses or includes within its semantic range (or to even adequately translate each other’s terms for talking about “mental events”). I suspect that this is once again one of those areas where if we do not get beyond the illusion of shared meaning (she’s a “shy” girl) we may never learn what the “others” conception of the “mental emotions” and “mental and emotional health” is all about.»

Continuando ainda a falar da comunicação e do uso de palavras ou imagens metafóricas para descrever questões quotidianas e, neste caso, identificadas com a esfera da saúde, encontramos a ideia em Emy Koën (2009) que, no seu artigo, refere os conceitos de doença e de sofrimento específicos da cultura turca, os quais constituem barreiras adicionais para os emigrantes turcos, a par das barreiras linguísticas; estes imigrantes são confrontados na Alemanha com um outro sistema de saúde que não possui – como tradicionalmente na Turquia, embora tenha sido proibido desde 1925 – aquela espécie de “conglomerado”<sup>203</sup> (termo da autora) da medicina moderna e da medicina tradicional que é constituído por diferentes influências: o setor formal (assistência médica oficial e hospitais públicos e privados) e o setor informal, constituído por curandeiros, que ocupam uma determinada hierarquia, praticam determinados ritos e que têm conceitos de cura mágicos e religiosos. Estes conceitos expressam-se na receita de várias práticas rituais (peregrinações, rezas) que correspondem, por sua vez, a determinadas perceções religiosas, disponibilizando, deste modo, modelos de explicação sociocultural e espirituais sobre a causa da doença. Estes modelos estão ligados a determinadas imagens e ideias naturalistas sobre a natureza, os quais são depois comunicadas pelos pacientes de forma metafórica e pouco compreensível para os médicos alemães, criados num outro ambiente cultural e cuja língua materna é uma outra.

Estamos, deste modo, a alertar para o facto de que as diferentes perceções da língua e a respetiva perceção ou perspetiva pessoais não se manifestam apenas em determinados termos e/ou na literatura, mas abrangem também o quotidiano e revelam-se em áreas tão despretensiosas como, por exemplo, na área da saúde, na descrição de determinados estados físicos ou psíquicos, tal como Jerome Bruner (1990) refere, quando considera o papel constitutivo da cultura para a adaptação e o funcionamento humanos juntamente com o impacto da língua nos seres humanos<sup>204</sup>.

Este conceitos e perceções vêm ao encontro, a nosso ver, da conceção de Teixeira de Pascoaes sobre a “fisionomia das palavras” (Pascoaes, 1911a: 7-8) que o poeta-autor

---

<sup>203</sup> Emy Köen, 2009: 266.

<sup>204</sup> «Our culturally adapted way of life depends upon shared meanings and shared concepts as well upon shared modes of discourse for negotiating differences in meaning and interpretation» (Bruner, 1990: 13).

deixou expressa no seu artigo n' *A Águia* de 1 de fevereiro de 1911, em resposta ao artigo de Armando Cortesão sobre a adoção de uma ortografia moderna. Neste artigo de resposta, Pascoaes vê as línguas como *organismos vivos* (Pascoaes, 1911: 7), considerando as palavras como seres compostos de objetividade e de subjetividade, tal como já foi referido.

Deste modo, o conceito pascoaesiano faz uma diferenciação entre a parte externa e material, a chamada “*apparencia corporea*” e a parte interior, a “*expressão interior e psychica*” (*ibid.*) da palavra, de maneira que, para Pascoaes, a forma gráfica das palavras deveria estar simultaneamente em harmonia com a sua parte subjetiva, interior, íntima e com as leis da estética, razão por que ele se opunha à simplificação da escrita de determinadas palavras, considerando que haveria um certo sentido profundo e místico encerrado em certas palavras que não deveria ser anulado e as palavras “*aleijadas*” (Pascoaes, 1911a: 8). Pascoaes insistia na ideia de que as palavras tinham a sua própria anatomia e psicologia, pelo que não deveriam ser tratadas como pedras; mas tratadas com cuidado, deixando-as evoluir naturalmente (*ibid.*).

Décadas mais tarde, ao ler um estudo sobre direito privado e sobre a legalidade das penas, Irene Lisboa iria, por exemplo, referir em *Solidão* (Lisboa, 1992 [1939]) o poder detido pelas palavras para despoletar as memórias de infância, encarando a escritora aqui as palavras como elementos de desenterro de memórias soterradas ou aparentemente esquecidas, conferindo, deste modo, às palavras não um aspeto “*orgânico*” ou “*místico*” como Pascoaes, mas vendo-as como ferramentas do despertar de memórias que julgava desfeitas ou dispersas e, assim, separadas de uma materialidade presente: «[...] certas palavras destas leituras tiveram o condão de me revolver as dissolvidas memórias de infância e de me excitar as preocupações literárias, essas permanentes...» (Lisboa, 1992 [1939]: 133). Por vezes, tal como acontece na obra autobiográfica *Voltar atrás para quê?* (Lisboa, 1994 [1954]), as palavras aparecem aqui materializadas em maços de papéis guardados, pacotes de cartas escritas que recordam a narradora de certas lembranças que agora “*desfiava*” (*id.*: 17), utilizando esta o registo na terceira pessoa do singular, trazendo ela própria à memória a pessoa que fora, cujas lembranças tinham estado adormecidas, pessoa essa que agora supostamente já não existia:

Ela desatou o pacote de papéis, muito atado, metido numa pasta de cartão, e recomeçou a lê-lo. Já o conhecia. Tinha-o escrito e lido, mas deixara-o adormecer, esquecer quase. Não era uma escritora, não mirava à publicidade. Estava ali um pequeno coração morto, que já não era o seu (Lisboa, 1994 [1954]: 19).

Neste excerto, as palavras surgem para Irene Lisboa como elementos de confissão largados no papel, o qual serve de *medium* ou de confessor. As palavras podem surgir ainda como elementos que encobrem segredos ou intuições, como expressa nesta frase na obra autobiográfica *Começa uma Vida* (Lisboa, 1993 [1940]), obra que discorre sobre o universo da infância e da adolescência, da memória e do tempo: «O que foi, ficou comigo» (*id.*: 25). As palavras podem também estar ancoradas numa seleção de “material” resultante de reflexões, ponderações ou retrospeções, como o *Eu* autoral ainda refere em *Solidão I*: «Vou pôr a claro notas que tenho de há três, quatro e cinco anos» (Lisboa, 1992 [1939]): 62).

A ser verdade, a palavra tem, pois, uma força primordial com a qual a presença física não poderá competir, como afirmou, um dia, Agustina Bessa-Luís referindo-se à correspondência na generalidade e conferindo à palavra um enorme poder de ligação (ou da sua falta) na sua entrevista dada a Alexandra Coelho, a 01/11/1999, no *Público*<sup>205</sup>, na qual Agustina afirma:

A correspondência é que dava uma expectativa do tipo humano que se ia encontrar. O que é muito mais sólido... A palavra tem uma força que não tem a presença, nem as hipóteses que a presença física pode dar. É muito mais poderosa do que isso. É suficiente para abrir um caminho, para passar à fase seguinte que é o encontro com a pessoa (Agustina Bessa-Luís, entrevista de 01/11/1999 *apud* Soromenho, 2019).

Desta forma, a ser ainda verdade que as palavras mais utilizadas pelos escritores poderão expressar o que mais move a sua alma, então teremos também de verificar quais são as palavras (além da *saudade*, palavra sobejamente atribuída a Pascoaes e utilizada pelo autor-poeta) que ocorrem maiormente nas obras memorialísticas de Teixeira de Pascoaes para chegarmos ao que o “move” ou ao que o faz mover interiormente, sem

---

<sup>205</sup> Esta entrevista foi referida por Ana Soromenho, anos mais tarde, n’ *O Expresso* de 3 de Junho de 2019.

atentarmos e nos demorarmos na sua “campanha” saudosista que elevou a *Saudade* a elemento característico nacional.

Começamos por verificar primeiramente as obras memorialísticas, *Livro de Memórias* (2001 [1928]) e *Uma Fábula: o advogado e o poeta* (1978b [1952]), obras escritas a uma distância temporal de 24 anos, correspondendo o primeiro livro de memórias a um espaço temporal que decorre de 1877 até junho de 1903 (altura do suicídio do irmão António em Coimbra); o segundo livro de memórias, *Uma Fábula: o advogado e o poeta* – doravante designado por nós de forma abreviada *Uma Fábula* –, livro que revisita um passado mais longínquo, conta o nascimento do autor-poeta, decorrendo temporalmente até 1911 e acabando com o “episódio” de Leonor Dogge, episódio único e alargado que ocupa várias páginas.

Nos dois textos memorialísticos, encontramos sobretudo a utilização de verbos sensoriais, especialmente de verbos que dizem respeito à visão<sup>206</sup> e à audição juntamente com palavras que aparecem incorporadas na paisagem e que caracterizam o ambiente catalizador das memórias, se difundem na memória e se confundem com estas últimas; estes aspetos podem ser verificados logo no início do *Livro de Memórias* (2001 [1928]), cujo excerto aqui transcrevemos com algumas supressões e cujo início “prepara” logo o leitor para uma atmosfera propícia à revisitação da memória, uma atmosfera brumosa, na qual a tristeza se reveste de luz, auxiliada pela “imaginação evocadora” que reaviva as pessoas já falecidas, colorindo-se monocromaticamente de elementos mágicos:

Vi agora mesmo, a primeira folha morta, num passeio de jardim. Ontem, de manhã, apareceu, na barra, a primeira névoa cinzenta. Naquela folha morta, foi-se a vida de todas as árvores e aquela névoa apagou-se à luz do sol. Estamos ainda no agosto e é já outono. O meu escritório escureceu; [...] Velhos móveis enigmáticos revestem-se duma sombra dolorida, animam-se e falam-se de antigas pessoas que amei. Vejo-as à luz da imaginação evocadora: uma luz que dissipa as trevas do tempo e ressuscita os mortos. Nesta cadeira de pau-preto, a minha avó desfia as contas dum rosário. Ouço-a *Avé, Maria..., Padre Nosso...* e ouço ainda os passos do meu avô, no corredor (Pascoaes, 2001 [1928]: 37 [it. do autor]).

---

<sup>206</sup> Só nas primeiras três páginas do *Livro de Memórias*, verifica-se a predominância da visualidade, representada pelo verbo *ver*, o qual ocorre explicitamente doze vezes (pp. 37–39), juntamente com outro verbo sensorial, o verbo *ouvir* (duas vezes, p. 37 e p. 39).

No fim da mesma página, continua o tom trevoso do ambiente exterior e interior, aparecendo a memória quase como um único episódio que se desfia continuamente, concluindo-se:

Os mortos ressuscitam ao luar da tristeza evocadora. Toda a alma triste dá luar; e os fantasmas aparecem junto dela. É a memória que se povoa de lembranças: algumas, tão vivas, com esta força de presença que é um privilégio das coisas materiais. (*ibid.*)

Continuando a referir-nos ao *Livro de Memórias*, na página 39, aparece-nos o verbo mental *reconhecer*, o qual se refere a um estado cognitivo e que ocorre quando Teixeira de Pascoaes pretende reconhecer algumas das figuras que visitam a sua memória apesar da distância temporal que as separa e ainda que as lembranças se encontrem desbotadas. Este estado cognitivo de identificação, ainda que envolvido por uma certa bruma e, nas palavras de Pascoaes “retocado” pela saudade e, conseqüentemente, pela memória, permite-lhe, porém, distinguir algumas figuras ou imagens destas personagens, atribuindo-lhes também, tal como o tinha feito durante toda esta evocação do ambiente, um carácter dualista, como se pode verificar no excerto seguinte: neste excerto, as figuras são descritas como definidas ou indefinidas, remotas ou próximas, perfeitas ou imperfeitas, transmitindo, mais uma vez, um aspeto de dualidade e, simultaneamente, acentuando o processo de correção ou de aperfeiçoamento por parte da memória:

Mas a saudade retoca certas imagens da memória e acende uma auréola divina em volta delas. Reconheço algumas. Outras mal se distinguem na penumbra da distância abstracta em que as recordações empalidecem. E não é apenas o tempo que as afasta e indefine. Há imagens remotas e perfeitas, e imagens próximas e imperfeitas (Pascoaes, 2001 [1928]: 39).

É também no *Livro de Memórias*, logo na página seguinte, que nos surgem algumas das palavras-chave das memórias e evocações de Pascoaes: os *vultos*, *espectros*, *fantasmas* e, na página seguinte, a primeira alusão aos “tempos mitológicos” (Pascoaes, 2001 [1928]: 41) – a época da sua infância. Na mesma página, assistimos igualmente à descrição daqueles tempos míticos, os quais se “iluminam” através de proustianas “metáforas de luz”, e cuja descrição permite que os elementos visuais sejam mais pormenorizados e até personificados; aqui, é-nos descrita a aldeia, o caminho antigo, o “carreirinho solitário” e

dá-se início à evocação de determinadas figuras que aparecem aliadas à visão e ao olfato, porque «Cheirar um bocado de broa é ver-te a ti, Chichilro» (Pascoaes, 2001[1928]: 42); o narrador conjuga o sentido do olfato com a personagem e a evocação; esta última serve, da mesma maneira, também de invocação ao passado, ao qual é atribuído um elemento milagroso, invocação na qual o passado se reveste de «tempos de milagre» (Pascoaes, 2001[1928]: 43).

Podemos, então, verificar que, logo nas primeira páginas da primeira obra memorialística de Pascoaes, estão lançadas as pistas – através de determinadas palavras e verbos – para o que se poderá designar de uma memória evocadora bastante visual e carregada de elementos sensórios. Para reforçar o que atrás dissemos: se é verdade que as palavras nos mostram a alma de um autor (e o que o move interiormente), então Pascoaes estará a revelar-nos, nesta sua primeira obra memorialística, o seu fio condutor, que será a infância, e o papel desempenhado pela memória, a qual adquire um aspeto edificativo assemelhando-se a um palácio, aspeto que é acentuado pelo uso dos verbos mentais: «Evoco, reconstruo. Edifico um palácio com três pedras [...]» (Pascoaes, 2001[1928]: 45).

As evocações de Pascoaes assumem, por vezes, um cariz de solilóquio contínuo: os momentos aqui invocados por Pascoaes encontram-se ligados por um tema – as suas experiências da infância, uma espécie de biografia do seu mundo interior, como pode ser verificado, por exemplo, no excerto retirado do *Verbo Escuro*: neste fragmento, o *Eu* autoral relata o roubo de dois melros filhotes, cometido por ele (Pascoaes, 1999 [1914]: 52-53), roubo esse ocorrido quando os retirou do ninho e datando, desta forma, o seu primeiro remorso que ficaria para sempre imprimido na sua memória:

I. Numa tarde da minha infância, roubei dum ninho dois melros, já vestidos de brandas penas, que tentavam imprimir, no ar, o remoto voo, herdado.

II. Pouco depois do crime, ouvi, perto de mim, um bater de asas aflito. Era a mãe voando em socorro dos filhos.

[...]

IV. Dessa velha tarde do meu crime, só me lembro nitidamente do voo escuro da mãe. Ainda hoje sinto pairar, em mim, aquelas negras asas aflitas! Do torvo céu anoitecido, a pobre mãe passou a voar ao longo da minha memória (Pascoaes, 1999 [1914]: 52).

Esta espécie de biografia do mundo interior de Pascoaes está também disposta, segundo Mário Garcia (1976: 149–152), nos *Cânticos Indecisos* (2002 [1921]: 33 ss.), os

quais Garcia considera ser a “história íntima” de Pascoaes. Logo nas primeiras “reflexões” dos *Cânticos Indecisos*, encontramos a ligação evocadora brumosa e turva que levará António Telmo, na sua introdução à obra, a designar o estilo de Teixeira de Pascoaes de “estilo crepuscular” ou “outonal” (Telmo, 2002: 9). É um excerto dos *Cânticos Indecisos* que gostaríamos de transcrever aqui, em parte, e que demonstra também a ligação das evocações do autor-poeta com a paisagem em que nasceu e que viveu, sobre a qual nos debruçaremos num capítulo posterior.

O excerto que aqui transcrevemos mostra claramente esta biografia interior, através da reflexão que aí se lê e que nos surge repleta de cores soturnais ou “outonais”, para utilizar a expressão emprestada de António Telmo:

III.  
Nasceu desta sombria e mítica paisagem  
Meu pobre coração.  
Destes soturnos montes sou imagem,  
Humanizada e triste.  
Dentro de mim existe  
A mesma solidão,  
As vozes e os rumores  
Que no silêncio ondulam vagamente...  
[...]  
Minha maneira íntima de ser,  
Eu sei que resultou desta paisagem, mítica e saudosa,  
E sempre a florescer,  
Que da sua tristeza Deus criou.  
Bebi, em criancinha o leite duma rosa  
E as nuvens me embalaram nos seus braços;  
[...]  
(Pascoaes, 2002 [1921]: 33-34)

Na segunda obra memorialística, *Uma Fábula: o advogado e o poeta*, escrita, como já foi referido anteriormente, 24 anos mais tarde, Pascoaes irá referir-se a este livro, logo no seu início, como sendo um “complemento” ao *Livro de Memórias* (Pascoaes, 1978b [1952]: 8), que designa de “[memórias] infantis” (*ibid.*), classificando-o de «uma colecção de pequenos acontecimentos» (*ibid.*), «como se o mundo fosse uma colecção de surpresas» (*id.*: 40) e chamando a atenção para o poder retocador da memória ao afirmar que a sua fantasia terá “emprestado” um “certo colorido” a estes pequenos acontecimentos (*id.*: 8), mas referindo, ao mesmo tempo, que mesmo nesta suposta

“pequenez” existirá uma grandeza invisível, o que, a nosso ver, vai ao encontro da concepção de Paul Eakin que defendia que as circunstâncias não têm pontos “fixos” na autobiografia (Eakin, 1985: 35) e nos faz lembrar a concepção de espiritualidade do filósofo e teólogo russo Pável Florenski, segundo a qual a forma exterior reflete a espiritualidade, expressando que o mundo visível e o invisível estarão unidos por uma relação de nexos<sup>207</sup>, como referiu Natalia Timoshenko Kuznetsova na sua “Invitación a la lectura”, a introdução à obra *El Icononostasio* de Florenski.

Foi tendo, de certeza, em mente as palavras, o seu uso e o seu poder que, no seu prefácio à obra de cariz memorialístico de Eugénio de Andrade, *Memória Douro Rio* (Eugénio de Andrade, 2014), Fernando Guimarães chamou aqui a atenção para a ocorrência de estados cognitivos na poesia de Teixeira de Pascoaes quando afirma que existe em Pascoaes uma “poesia do conhecimento” (Guimarães, 2014: 17).

Se formos verificar esta afirmação, por exemplo, n’*O Bailado* (1973a [1921]), obra poética de cariz aforístico e que contém igualmente muitos elementos autobiográficos, iremos ver que aqui predominam as palavras *sombra, silêncio, luz, o verbo, a frase, a vida*, ou seja, palavras que apontam para uma dicotomia claro-escuro, sonoro-insonoro, harmonia-desarmonia.

Este aspeto ocorre, por exemplo, neste trecho d’*O Bailado*, que passamos a transcrever infra, obra que assume elementos constitutivos de lembranças que aqui são apresentadas em forma de reflexões que comungam com os diversos elementos existentes na natureza e em que a relação do autor-poeta com essa natureza, segundo Alfredo Margarido (1987: XXX), aparece “socializada”:

Esta tarde foi tudo para mim. O que tenho amado e sofrido são reflexões desse crepúsculo, notas repercutidas, em ouro e sombra, através da minha existência campesina, com ermos pinheirais, vales penumbrosos e certas manhãs de sol em que os passarinhos cantam não sei de alegria, que loucura!

Adquiri então aquele *estado musical* que me faz vibrar ao contacto das cousas; e, em mim, ressoa o íntimo canto que nelas jaz adormecido... E esse canto voga espalhado e confuso em alguns (poucos) versos que escrevi. Ainda hoje esses versos embalam o meu desgosto: a consciência da morte aniquiladora ou o pressentimento inquieto de outra vida (Pascoaes, 1973a [1921], XXVII: 30).

---

<sup>207</sup> Kuznetsova, 2016b: 16.

A nossa leitura deste trecho faz-nos concluir o poder que a natureza (e tudo à sua volta) ascende sobre Teixeira de Pascoaes, poder que se reflete na memória e na maneira de perceber o mundo à sua volta, levando-o a afirmar que tudo o que teria vivenciado constituiria “reflexões” dessa dicotomia que se reveste de cores esbatidas (“crepúsculo”) e esfumadas, atribuindo também às memórias e lembranças uma coloração claro-escura, uma dicotomia de luz-sombra, em que os sentidos (visão, tato e audição) perpetuam a memória, reavivam-na e atentam a consciência para a existência de algo que está presente para além da realidade material.

Neste sentido, as memórias de Pascoaes parecem constituir uma espécie de atributos da sua própria mente que resultam das suas evocações permanentes da infância, da lembrança da paisagem, aliadas às suas impressões e sensações que se revelam, de uma certa forma, perenes e que são perpetuadas pela palavra. Desta forma, Pascoaes não seria um “espelho” – para usar a palavra de Meyer Howard Abrams (1971: 22) – da natureza circundante e das circunstâncias, como afirmava Abrams<sup>208</sup> sobre os trabalhos de arte, mas emitiria ele mesmo a sua própria luz, surgindo as suas próprias impressões corporizadas nas suas evocações, o que parece também vir ao encontro da concepção de Henri Bergson, o qual considerava a memória como o elemento de consciência e de conservação do passado no presente, numa relação, a nosso ver, de reciprocidade:

I will characterize consciousness by its most obvious feature: it means, before everything else, memory. Memory may lack amplitude; it may embrace but a feeble part of the past; it may retain only what is just happening; but memory is there, or there is no consciousness (...). All consciousness, then, is memory, — conservation and accumulation of the past in the present (Bergson, 1920: 7-8).

Deste modo, Bergson parece expressar aqui uma relação de reciprocidade entre a consciência e a memória, sendo uma a condição para a existência da outra e vice-versa; juntaríamos que as duas são elementos para a construção da própria identidade que, em

---

<sup>208</sup> «A work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operating under the impulse of feeling, and embodying the combined product of the poet's perceptions, thoughts and feelings. The primary source and subject matter of a poem, therefore, are the attributes and actions of a poet's own mind; or if aspects of the external world, then these only as they are converted from fact to poetry by the feelings and operations of the poet's mind» (Abrams, 1971: 22).

Pascoaes, parece estar ligada à paisagem, à sua terra, à “sua” gente e à infância, confundindo-se com estas.

Numa outra obra, mais concretamente em *Marânus* (1990 [1911]), encontramos a *Saudade* (pp. 51, 77, 149) e as *sombras* como palavras predominantes: as sombras acompanham a *Saudade*, mesclando-se também ambas uma com a outra (Pascoaes, 1990 [1911]: 153). Nesta obra, as palavras predominantes são, como aludimos acima e como se pode facilmente verificar, a *Saudade* e as *sombras*, para além da palavra *montanha*, a qual aparece ligada à infância e à própria figura Marânus, ligação expressa sobretudo, nos capítulos V e VI, aquando da chegada de Marânus à montanha e da sua contemplação da sombra projetada pelo Marão; a sombra da Serra transmite uma evocação saudosa, na qual o sujeito poético se identifica com a montanha, à qual confere emoções humanas e atributos beatificados, levando-o a identificar-se e a estabelecer um vínculo ressonante da parte desta:

Santa montanha azul da minha infância!  
Amo-te, desde o instante milagroso,  
Em que teu vulto, enorme, na distância,  
Perante as minhas lágrimas se ergueu;  
Amo-te desde o vale pequenino  
Onde etérea alegria transparece,  
No terno e verde riso cristalino [...]  
(Pascoaes, 1990 [1911], V: 37).

Sou aquela montanha austera e calma,  
De bronze, névoa e roxos tons de dor,  
Que se esfuma nos longes da tua alma  
E se orvalha de lágrimas doiradas  
(Pascoaes, 1990 [1911], VI: 43).

Na obra temporalmente anterior a *Marânus, As Sombras* (1996 [1907]), Pascoaes irá utilizar a palavra *soledade* quando fala da “sombra do passado” e quando invoca as árvores velhinhas da sua “soledade”, palavra que sublinha mais o elemento de solidão e não de nostalgia ou de desejo, enfatizando o aspeto da singularidade do autor-poeta em relação ao passado e aos elementos da natureza com a qual se identifica e se integra, como se pode verificar no excerto que transcrevemos:

Ó árvores da minha soledade!  
Tenho pena de vós, porque sois feitas

Da minha escura e vã fragilidade,  
Do mesmo barro túmido de lágrimas,  
Da mesma dor, miséria e negra morte;  
Da mesma poeira e cinza, que eu derramo  
E que um dia, uma estrela, ao apagar-se  
Por acaso, deixou...  
Como eu vos amo,  
Ó árvores velhinhas, que sofreis  
Essa ironia em flor da Primavera,  
[...]  
Sou como vós, ó árvores! A sonhar,  
Desço dos seios da Noite, a ver se encontro  
Algum veio de luz, onde matar  
Esta sede infinita em que me abraso!  
(Pascoaes, (1996 [1907]: 22-23)

Essa terra, o mundo de infância de Teixeira de Pascoaes, é a terra onde o autor-poeta nasceu e que nos surge revestida, mais uma vez, de uma dualidade, sendo-lhe atribuídos elementos que expressam a sua fecundidade e, simultaneamente, a sua simplicidade inacabada, elementos que terão formado interiormente o autor-poeta e onde este último se sente em casa:

Eis-me outra vez na terra onde nasci;  
Sagrada e tosca terra primitiva,  
Boa terra fecunda, que eu bem sinto  
Formar meu corpo, minha carne viva!  
E cobre, igual ao barro duma estátua,  
Meus ossos que são feitos de saudades...  
(Pascoaes, (1996 [1907]: 24)

É mesmo esse mundo da infância, o mundo das evocações e sensações, acompanhado pelas figuras da memória, pelos espectros e pelas sombras e decorado por algumas e imprecisas datações, ligadas, à primeira vista, a momentos e a sensações, do qual iremos ocupar-nos, em seguida.

## 2. AS FIGURAS DA MEMÓRIA, A PAISAGEM E O OLHAR

*Quem és tu, que saíste ao meu caminho?  
De que alegria vens? De que tristeza?  
És um espectro, errante e pobrezinho,  
Da Natureza?  
(Teixeira de Pascoaes, 1999 [1909]: 22)*

Na sua autobiografia *Safe Conduct*, Boris Pasternak (1890-1960) fazia referência à sua vida classificando-a como “a bargain with fate” (Pasternak, (1986 [1931]: 28). Pasternak atribuía, deste modo, à vida (que, para ele, ultrapassava em expectativas toda a espécie de teoria) um carácter de ajuste contínuo, uma espécie de negócio fechado com o destino, uma transação por um pouco mais de arte, de ser, de existir como escritor. Assim, talvez possamos afirmar que este *bargain with fate* parece ser um dos temas que o move, que ocorre em maior e menor grau nas suas obras autobiográficas e que irá transparecer igualmente nas figuras do seu romance *Doutor Jivago*, obra que lhe valeu o Prémio Nobel em 1958 (tendo Pasternak sido coagido a decliná-lo).

A respeito das figuras do romance, Pasternak achava desnecessária a tendência que havia para identificar as figuras de *Jivago*, *Tónia* e de *Lara* (esta última tinha bastantes semelhanças físicas com a sua amada e musa Olga Ivinskaya) com os seus “protótipos”, afirmando que as personagens deveriam ser vistas como uma “composição de imagens” (*as composite images*)<sup>209</sup>. Este aspeto parece-nos ter interesse porque, por um lado, o autor insere elementos de “sobreposição” (e adaptação) de imagens em personagens “ficcionalis”; por outro lado, esses elementos podem manifestar-se igualmente na escrita e nas memórias autobiográficas, devido ao complexo “trabalho” da memória. Além disso, esta questão conduz-nos à importância das figuras da memória para as evocações pascoesianas e, diretamente, ainda ao tema do nosso subcapítulo seguinte. Qual é a

---

<sup>209</sup> «There is no need to identify the characters with the prototypes. They were to be seen as composite images – Tony having something of me and of Zinaida Nikolaievna, just as Lara would have elements of both of us, and of somebody else as well. But the main thing was to show me and himself [Jivago], and his own way of looking at life, literature, and art» (Pasternak, numa entrevista dada ao jornalista britânico Antony Brown em janeiro de 1959, *apud* Ivinskaya, 1978: 198).

importância das figuras da memória (algumas delas recorrentes) para as evocações de Pascoaes?

## 2.1. AS FIGURAS DA MEMÓRIA: AS SOMBRAS, OS ESPECTROS, OS FANTASMAS E AS LEMBRANÇAS DO PASSADO

Para além da datação da Saudade que ocorre n' *O Bailado* (1973a [1921]: 29) e da expressão da "soledade" n' *As Sombras* (Pascoaes; 1996 [1907]: 22), Pascoaes irá também utilizar a palavra *soledade* quando se refere à "sombra do passado" (Pascoaes; 1996 [1907]: 22), aliando o aspeto da solidão ao fantasma ou ao espírito do passado que o acompanha. Neste poema está contida, como Mário Garcia (1976: 106) refere, a síntese da história do Poeta. São também estas sombras, os espectros e determinadas figuras que acompanham Pascoaes no passado e nas suas memórias, especialmente na sua primeira obra memorialística, *Livro de Memórias*. Dificilmente podemos separar as sombras, os espectros e as figuras da memória da ligação de Pascoaes com a paisagem e do seu olhar sobre a paisagem, juntamente com os locais de memória e com a infância. A nosso ver, todos estes elementos constituem um todo que vai dar acesso ao edifício pascoaesiano da memória, sendo desnecessária e estéril a reflexão sobre um eventual carácter ficcional de certas figuras e/ou a sequência da sua ocorrência nas memórias pascoesianas, pois também as evocações parecem possuir uma "lógica" própria <sup>210</sup>.

As sombras, os fantasmas, os espectros e as figuras da memória estão interligados entre si e agarrados ao "empecido" (Pascoaes), constituindo simultaneamente uma ligação eterna à infância e um vínculo continuado com o mundo dos vivos, estabelecendo, deste modo, uma união também contínua entre o passado e o presente, porque a vivência da infância é também a vivência do presente e vice-versa; além disso, estes elementos

---

<sup>210</sup> Fizemos aqui um trocadilho com a afirmação de Olga Ivinskaya sobre a realidade que, na sua ótica, tem muitas vezes os seus próprios planos, os quais se revelam de forma inesperada e, algumas vezes, até contrária aos desejos dos indivíduos: «But events had a logic of their own, quite outside what any of us might have wanted» (Ivinskaya, 1978: 211).

encontram-se associados a um determinado espaço (o jardim, a casa, a herdade, a aldeia, os montes, a serra) e a uma paisagem específica (o Marão, a casa de Gatão), aos quais António Mega Ferreira designa na sua introdução às obras *A Beira (num relâmpago)* e *Duplo Passeio* por “geografia mitológica do autor” (Ferreira, 1994: 14).

A memória e as evocações têm também o poder de fazer “ressuscitar” estes mortos, fantasmas que assumem as formas de espectros e de figuras, algumas destas são *figuras recorrentes*. O tempo passado coincide com o tempo presente, e as personagens que enchem o espaço temporal decorrido podem ser visualizadas por Pascoaes como se estivessem mesmo materialmente presentes; Pascoaes fá-las desfilar, transmitindo uma sensação física das suas evocações, nas quais a distância temporal e o espaço são abolidos, razão por que inserimos os seguintes excertos, um pouco mais extensos, retirados da primeira obra memorialística, *Livro de Memórias*.

Neste excerto, transcrito aqui abaixo, vê-se o desfile<sup>211</sup> de diversas personagens, logo no início, sendo dedicadas cerca de 50 páginas<sup>212</sup> a este desfile de figuras, e referindo o memorialista que estas imagens não se distinguem dele próprio. Neste longo excerto é visível o uso do verbo sensorial “ver” e a descrição não monocromática e, de certo modo específica, da aparência das figuras que fizeram parte da infância e do imaginário de Pascoaes:

Vejo ainda o teu sorriso, Maria de Jesus, que foste uma rosa a bailar nos meus braços de criança! Que alegria e que sorriso, ao longe, ao longe, lá onde as outras imagens divagam, ou novas, cheias de sol, velhinhas, de cabelos brancos; flocos de neve que não derrete. Vejo, D. Ana, o teu vestido de seda azul bordado a flores da Primavera. Vejo-o, num dia de Páscoa; e parece-me, na distância, a mesma pintura desse dia: uma nódoa azul... Vejo a tua carapuça verde, Manuel, quando jogavas o pau com outros demónios como tu. Vejo as tuas calças de tomentos, António; os teus tamancos, Joaquim; a tua jaleca, Francisco, e a facha negra sete vezes enroscada na tua cinta; e o teu lenço vermelho, ó Lucrecia das fantásticas histórias! Vermelho como o barrete de Dante, feito na mesma púrpura infernal. Vejo a tua saia de luto, Eusébia; e o teu chapéu alto, visconde de Tardinhade, negreja, como uma torre antiquíssima, no horizonte do Passado. Conto as tuas rugas, Maria da Porta; e os teus cabelos, Bernardino; três ou quatro palmeiras, num deserto. Vejo o sinal preto, ao canto da tua

---

<sup>211</sup> No *Duplo Passeio*, Pascoaes irá classificar as figuras de “procissão infinita das imagens” (Pascoaes, 1994 [1942]: 150) ou de uma “procissão das sombras” (*id.*: 191), atribuindo às figuras um elemento de solenidade.

<sup>212</sup> No *Pobre Tolo*, Pascoaes irá acentuar esta característica de desfile, usando 27 vezes o verbo *passar* em apenas três páginas, para anunciar o desfile de determinadas personagens, designadas pelas suas alcunhas, que passam pela ponte de São Gonçalo (cf. Pascoaes, 2000 [1924]: 64-66).

boca, tia Emília, e a graça que ele dava ao teu sorriso. Vejo o azul dos teus olhos, meu avô, quando os teus olhos me fitavam [...]. Estas imagens confundem-se comigo, porque, no pequeno espaço do meu corpo, cabe outro espaço que vai até onde vai o pensamento (Pascoaes, 2001 [1928]: 38).

Ao invocar todas estas figuras, muitas vezes designadas, por vezes, por “imagens”, “espectros”, “sombras”, “fantasmas”, Pascoaes consegue descrevê-las nas suas características físicas peculiares e associá-las a cores e a traços específicos, deixando subentender as condições de vida e as circunstâncias em que se encontravam as personagens que povoaram a sua infância e ligando estas figuras a determinadas sensações. Não se trata de descrever propriamente determinadas personagens ou de emitir juízos de valor, mas de as “adivinhar” ou, melhor, de as “intuir” (e, de certa forma, prestar-lhes homenagem) através da evocação e da reflexão, a qual é para Pascoaes a realidade materializada pelos sentidos:

Que relíquia, o teu chapéu, Cipriano, cheio de buracos! E a tua jaleca, Chichilro de mil farrapos de várias cores e tecido, uns sobre os outros, em camadas sucessivas, elaboradas pelo tempo, como as da terra! Percorres os caminhos de Gatão, curvado, sob dois alforjes: um repleto de anos, o outro com três côdeas ressequidas e um cheiro a broa de esmola que ainda hoje me entenece. A saudade divinizou aquele cheiro a broa de esmola como divinizou o aroma duma rosa vermelha sempre alegre e vermelha, no distanciamento indefinido... Cheirar um bocado de broa é ver-te, Chichilro. E vejo sair do perfume dessa rosa a imagem da minha infância (Pascoaes, 2001 [1928]: 42).

Neste segundo excerto, a memória é voluntária: parte-se deliberadamente de uma figura e da sua imagem geral, a qual despoleta um odor e deixa antever certas circunstâncias de pobreza (“o cheiro a broa de esmola”), a qual conduz o memorialista à infância e a momentos do passado, considerados, na página seguinte, como “tempos de milagre” (Pascoaes, 2001 [1928]: 43). Esse passado é evocado através das divagações ou invocações de Pascoaes ou mediante as suas interpelações aos mortos que lhe ficaram marcados na memória e que, deste modo, sobrevivem na memória graças às respetivas características físicas, traços psicológicos ou gestos que despoletavam determinadas sensações no memorialista:

Sobrevives, Maria de Jesus, porque tiveste aquele sorriso em que a alegria me apareceu, como nunca mais a vi, na minha vida! E tu, Maria do Carmo, sobrevivestesses teus olhos piedosos e negros que me fitam... E tu, Mariana, sobrevivestesses no gesto

da tua mão, a desandar o fuso preso à estriga da roca, por um fio não sei de que existência subordinada aos teus caprichos de velha Parca borralhenta [...]. E tu, prima Vitória, sobrevives nesse grito – Santa Bárbara Virgem –, quando os trovões desabavam, como penedos ocos, sobre os montes (Pascoaes, 2001 [1928]: 44).

No segundo livro de memórias, *Uma Fábula* (1978b [1952]), Pascoaes irá incluir novamente ou fazer lembrar determinadas figuras – figuras recorrentes –, cuja lembrança se encontra explanada nas frases «Já falei deste padre António [...], como falei da velha Couta [...]»; «E já falei do Cipriano [...]»; «E já falei do Padre Domingos [...]»; «E falei do *toló de Tardinhade* [...]»; «E falei da irmã dele, a menina Antónia, morta aos onze anos de idade [...]»; (Pascoaes, 1978b [1952]: 16-18 [it. do autor]), «[...] Lucrécia, a quem já me referi no meu *Livro de Memórias*» (*id.*: 31 [it. do autor]) concluindo, em seguida, que «Há feridas, na memória, que arranhamos com prazer. É um gosto vê-las sangrar» (*id.*: 18). Referindo-se a Lucrécia, Pascoaes dizia «Ouvi-la era ver» (*id.*: 31), ligando a audição à visualização da figura na sua imaginação. Estas figuras recorrentes constituem, assim, e no nosso entendimento, uma espécie de “hierarquia” espiritual, na qual se destaca o aspeto impactante da Lucrécia.

Mas Pascoaes irá incluir ainda outras figuras, as quais ele não vê tão “romanticamente” ou não as imagina ver, como é o caso da sua tia-avó, D. Eusébia, ou no caso do bisavô paterno, do qual Pascoaes não possui nenhum retrato (*id.*: 24-25), mas efetuando desta vez, a nosso ver, uma descrição mais pormenorizada e racional da sua aparência, deixando transparecer elementos do seu carácter; isto passa-se também no caso do velho criado António, para o qual Pascoaes se serve do verbo sensorial “avistar” para indicar a visualização à distância do passado da figura de António e das suas pequenas peculiaridades, as quais incluíam, segundo parece, o seu gosto por rapé, gosto esse que era supostamente desproporcional ao tamanho das suas posses:

E avisto o nosso velho criado António, de cabelo branco espesso e rapado à escovinha, suíças brancas muito aparadas no rosto magro, a cheirar a rapé duma caixinha de prata. Empenhava-a e desempenhava-a mensalmente. Mas desempenhava-a de graça que a penhorista era a minha avó paterna. Jogava e tinha uma velha amante e a alcunha de *padre* que não o escandalizava (Pascoaes, 1987b [1952]: 15-16 [it. do autor]).

Estas figuras encontram-se ligadas e incorporadas na paisagem que, juntamente com as recordações, formam um todo e constituem as bases para o edifício memorialístico de Pascoaes. A memória é-nos transmitida como um processo de reconstrução de imagens que assumem o carácter de painéis; a vida passada também é projetada como uma série de imagens espalhadas algures, as quais Pascoaes recupera dos escombros e lhes dá vida através da evocação, concluindo que a vida é memória, por muito quimérica que as impressões sejam, e referindo aqui, no nosso entendimento, o aspeto transformativo contínuo e seletivo da memória: neste processo, a própria memória seleciona determinados momentos ou determinadas lembranças<sup>213</sup>, talvez por razões “práticas” ou seja, o passado ou as lembranças independentes estão eventualmente subordinados às necessidades do presente atual – transfigurando-as, permitindo bondosamente ao indivíduo reconstruí-las a partir de ruínas :

Divago entre ruínas e fantasmas. Evoco, reconstruo. Edifico um palácio com três pedras; e o espectro mais longínquo adquire, em mim, a meia qualidade dos seres vivos, que os prende às coisas mortas e os projecta numa atmosfera de ilusão em que eles tomam não sei que aparência misteriosa e inatingível – a luz da vida.

[...]

A nossa vida é uma série de imagens quiméricas, mais ou menos distantes, claras ou confusas, retratando-se num fundo escuro, além do qual talvez exista o Nada, aquela negridão sem fim que circunda as últimas estrelas.

A vida é memória, presença d’almas num corpo que as alimenta de carne e de sangue, porque a ilusão devora a realidade. A vida é memória, coleção de imagens fabulosas e um olhar desolado que vem através da noite do infinito e brilha, dentro de nós, como a própria luz da consciência (Pascoaes, 2001 [1928]: 45-46).

Para Pascoaes, o cenário da aldeia da infância está diretamente associado aos traços das suas personagens, os “fantasmas”, estando a memória da aldeia da sua infância, o «Jardim do Éden» (Pascoaes, 2001 [1928]: 45-46), agora correlacionada à morte das figuras que agora «jazem num pequeno cemitério» (*ibid.*) e transmitindo a ideia de que o cenário apenas sobrevive na memória que Pascoaes conserva das suas figuras. A memória das

---

<sup>213</sup> Bergson referia que isto acontecia por razões práticas, ou seja, as lembranças independentes e conseqüentemente o passado, importado para o presente, seriam subordinados às necessidades do presente (Bergson, 2004 [1896]: 87), sublinhando ainda que a percepção significa uma ação eventualmente indeterminada (Bergson, 2004 [1896]: 23), postulando que as imagens obtidas através da percepção são refletidas pelas coisas como através de um espelho: «Conscious perception is but a power of choice, reflected from things as though by a mirror» (*id.*: 26).

figuras surge aqui com um quadro pintado por Pascoaes que reflete a ideia de que «A minha aldeia de agora é outra aldeia» (*id.*: 49), ideia essa que Pascoaes irá igualmente referir n' *Uma Fábula*, fazendo menção ao poder transformador e, simultaneamente, preservador da memória: «E a aldeia da minha infância é uma criação da minha velhice» (Pascoaes, 1978b [1952]: 11).

São as figuras que fazem a paisagem, que a personificam e que a transformam. Mesmo que as figuras tenham desaparecido do mundo exterior, elas vivem ainda no interior do memorialista e sobretudo na sua memória; elas existem, porém, não só na memória, mas também nos objetos exteriores que chegam a adotar até certos traços físicos das figuras de infância:

Gatão teve a figura rebelde do Bigoila; e tem-na ainda escondida naquele boco negro e solitário, onde o povo não passa de noite. Teve a cara redonda do Manuel António de Meios e a cara astróloga e zorata do Zé Coelho de Casais. Vestiu a sobrepliz do abade José Guilherme, a coroa de palha do Joaquim da Porta e o manto azul da Couta, em farrapos (Pascoaes, 2001 [1928]: 49).

Décadas mais tarde, no segundo livro de memórias, *Uma Fábula*, Pascoaes irá chamar “cenas” a estes episódios ou a estas coleções de momentos, atribuindo-lhes, assim, um aspeto cénico: «Mais cenas da minha infância e mocidade. Não se trata de confissões, que ninguém se confessa. Como há-de confessar-se um desgraçado, que não faz de si mesmo a menor ideia?» (Pascoaes, 1978b [1952]: 7), designando esta obra como sendo um “complemento” ao primeiro livro de memórias (*id.*: 8) e afirmando, desta forma, a sua intenção de completar estes episódios, “complemento” esse feito agora numa idade mais madura.

Neste segundo livro de memórias, considerado, então, como um suplemento ao primeiro, Pascoaes irá introduzir outras figuras da memória, fazendo, a nosso ver, uma descrição mais plural, como é o caso da evocação do seu primeiro amor (Pascoaes, *id.*: 14-15), um primeiro amor “desiludido”, ao qual não é atribuído nem um nome nem um rosto, mas sim impressões de origem idealizante e mítica, atribuindo-se a *Ela* características de divindade; estas características iriam ser aplicadas sempre que Pascoaes se aludiria ao feminino, como iremos verificar também em Leonor Dogge, sobre a qual nos debruçaremos no subcapítulo seguinte. Por enquanto, Pascoaes escreve de forma muito abstrata,

referindo-se ao seu primeiro amor que, ao contrário de outras circunstâncias temporalmente mais precisas, tais como na datação da saudade, a qual terá ocorrido «numa tarde da minha infância, velhinha tarde com os doirados já escuros» (Pascoaes, 1973a [1921], XXVI 375: 29), ocorre agora sem qualquer datação temporal ou localização temporal, mesmo que vaga, estando a datação do primeiro amor ligada mais a características ou a impressões exteriores que são visualizadas, revestidas de elementos míticos:

Quando evoco o meu primeiro amor, vejo-a a ela toda oculta na sua própria beleza, ou na Beleza. A Beleza nasceu dela, como a Árvore das árvores e Deus dos Deuses... Ó dom do Amor Crucificado! Perdido no Infinito, como que se torna infinito, ou se expande infinitamente. E alcança a Divindade. O amor diviniza os vivos, e a saudade diviniza os mortos, esses entes tão abstractos e irreais! (Pascoaes, 1978b [1952]: 15).

Na segunda obra memorialística, Pascoaes irá, pois, retomar as figuras recorrentes, reapresentando-as através da frase «Já falei...» (Pascoaes, 1978b [1952]: 16) ou «E já falei...» (*id.*: 17-18), mas irá reintroduzir ainda outras figuras, a nosso ver, agora um pouco mais multifacetadas (pelo menos nas suas evocações), tais como, a figura do seu tio Jacinto, sobre a qual gostaríamos de nos debruçar brevemente pelo facto de ela se afastar, na nossa interpretação, do mero tom elegíaco e, em parte, turvo e mitificado do qual se revestem muitas vezes as figuras de Pascoaes.

No *Livro de Memórias*, o tio Jacinto surge brevemente descrito fisicamente e inserido no desfile saudoso de inúmeras figuras, aparecendo-nos como «Um homem gordo, de bigodes negros e fartos, com uma flor ao peito, salpicada de rapé – uma flor que nasceu na primavera de 1885 e não murchou ainda» (Pascoaes, 2001 [1928]: 69-70). A perenidade da rosa que o tio usava na lapela e a imagem do tio Jacinto ao piano, quando tocava a *Traviata* com «o cravo branco e vermelho» (*id.*: 72) ao peito, aparecem associadas às lembranças caras e genuínas que o memorialista guardou para sempre.

Décadas mais tarde, n' *Uma Fábula*, a figura do tio de Pascoaes, o mesmo tio Jacinto, será submetida a uma caracterização indireta, a qual é ainda sublinhada pela utilização de um diálogo entre o sobrinho e o tio, sendo este último classificado como um «outro personagem do amor extemporâneo» (Pascoaes, 1978b [1952]: 77), conferindo Pascoaes

ao tio não o estatuto de “imagem”, mas de participante emocional numa espécie de “drama” comezinho mas real ou de personagem numa ficção narrativa.

Aqui, o tio Jacinto é uma personagem que nos surge descrita como um *bon vivant* de meia-idade, volúvel e guloso, a quem Pascoaes dedica várias páginas n’*Uma Fábula*, introduzindo um longo diálogo travado entre ele e este seu tio Jacinto, um «solteiro de raiz» (*id.*: 79), cuja descrição nos parece assumir um tom irónico queirosiano:

Meu tio Jacinto é outro personagem do amor extemporâneo. Vejo-o sempre, no estio, de fato claro e *palhinha* deitado para a nuca, à jovem, com uma rosa enorme na lapela, gordo e corado, a dirigir chalaças às cachopas, e a fungar uma pitada, por cima dum bigode espesso e negro, entremeado de fios brancos [...]. E sorria, muito enlevado, como velho solteiro que adora todas as mulheres, mas de passagem. Tratava-as por flores, que elas pertencem ao Reino Vegetal. [...] Devaneava, aéreo, de flor em flor... Mas escondia no peito, mesmo por baixo da rosa espaventosa, tão exuberante de primavera, uma obscura dama outonal, quase da idade dele, hábil em petiscos de restaurante e doçuras de confeitaria. Falava-lhe mais ao paladar que ao sentimento (Pascoaes, 1978b [1952]: 77-78 [it. do autor]).

Na figura do tio Jacinto, décadas mais tarde, Pascoaes retira o toque “elegíaco” consistente (traço, no nosso entender, ainda mais predominante no primeiro livro de memórias) a este segundo livro de memórias, conferindo a estas memórias, escritas numa idade mais madura, um aspeto mais plural e multifacetado, sem que as evocações percam o conteúdo saudoso e, por vezes, mítico que é característico de Pascoaes. Neste episódio, Teixeira de Pascoaes irá inserir um longo diálogo supostamente travado entre sobrinho e tio, a quem o tio pedira conselho, seguido de um longo monólogo do tio Jacinto sobre a possibilidade de contrair matrimónio e dos quais reproduzimos aqui dois excertos:

- Que dizes tu, ó Joaquim, caso ou não caso?  
- Se a ama, case...  
- Amar! Imaginas que sou da tua idade? O que tenho é pena dela... E não desgosto dela... E é um amparo na velhice... Aquece-nos a cama, no inverno, e chega-nos mel aos beiços... (Pascoaes, 1978b [1952]: 81).

- Case-se, tio Jacinto!  
E como esquecido do que dissera, resmungou:  
- Casar-me? Não estás bom do juízo...  
- Se não estou bom do juízo, que hei-de eu aconselhar-lhe? Que se case... Que se case... tio Jacinto...  
- Cala-te... Não me aflijas...  
E logo desanuviava a cara:

- Gosto dela... e tenho pena dela... talvez a ame... Esta pena que eu sinto, não será amor? Tristeza e amor é tudo a mesma doença... E eu sofro do coração... Dá-me cada pancada no peito! Consultei o Monterroso que me disse: *Isso é flato... isso é flato...* (*id.*: 82 [it. do autor]).

Neste episódio, o memorialista “recata-se”, por assim dizer, e introduz o discurso direto, «a forma mais mimética de representação do discurso da personagem» (Carlos Reis, 2018: 399), para apresentar mais dramaticamente a figura de *bon vivant* do tio Jacinto, deixando, deste modo, transparecer melhor a sua personalidade e mostrar o dilema da sua vida: prescindir das liberdades incertas de celibatário ou submeter-se às comodidades perenes e responsáveis de homem casado. As evocações retraem-se, por assim dizer, e dão destaque à figura a quem é emprestado o poder de se revelar ela própria por meio do seu discurso e de ganhar, assim, um cariz mais real e material do que o que teria se a figura fosse delineada apenas através do discurso indireto ou de uma evocação imaterial. Dando uma voz autónoma ao tio Jacinto, Pascoaes está a destacar mais a figura (ou determinadas subtilezas dela) e a trazer elementos reais mais “compactos” e, de certo modo, irónicos para as suas segundas memórias, conferindo à narração um carácter mais verosímil.

Porém, a última palavra cabe aqui ao memorialista. A atitude titubeante e indecisa do tio Jacinto e a fatalidade do destino deste tio, entregue às suas dúvidas e à indecisão quanto à escolha material guiada pelo paladar ou à impressão emocional subjetiva da segurança e comodidade do casamento, irá levar Pascoaes a rematar no fim do monólogo que o tio «Vivia numa perpétua incerteza entre o celibato e o matrimónio, entre a tristeza hepática e a chalaça» (*id.*: 84), sublinhando assim, e mais uma vez, o carácter dual da figura e conferindo-lhe, a tom de remate, um elemento hamletiano, o qual expressa aqui um dilema mais profano: a dificuldade da escolha entre o palato e os prazeres da boa mesa contra a abdicação das liberdades e a assunção de uma responsabilidade. Deste modo, continua-se aqui a manter a dualidade de que se revestem muitas das figuras pascoesianas que encontramos nas suas lembranças e a mesma dualidade com que nos deparamos em muitas das suas evocações.

Vladimir Propp considerava que, nos contos, eram atribuídas a certas figuras determinadas características ou traços (aparência, nome, o seu “habitat”), por meio dos quais eram reveladas, deste modo, certas noções abstratas (Propp, 1970: 109), ou seja,

para Propp as figuras dos contos exerceriam a função de “auxiliares”, na medida em que as formas que se repetem corresponderiam a um certo “cânone”. Transportando a personagem do tio Jacinto para um conto (porque a narração de memórias reveste, por vezes, aspetos de um conto com elementos eventualmente ficcionais devido ao percurso de identidade do *Eu* autobiográfico), ele poderá quiçá estar aqui incluído como a personificação da noção abstrata da eterna dúvida que se move entre o efémero e o inseguro *versus* a segurança e a perenidade: o tio Jacinto como uma espécie de *advocatus diaboli* contínuo de si mesmo, mas que, por inércia, não chega a veredicto.

Outra figura que aparece brevemente referenciada n’ *Uma Fábula* e que apresenta também elementos mais multifacetados e de ironia na sua descrição é a Dona Tomázia (*sic*), descrita como «senhora enorme e de bronze, com alta camada de prata na cabeça!» (Pascoaes, 1978b [1952]: 21), figura ausente das evocações pascoesianas, mas que ficou marcada na memória de Pascoaes pelo facto de ter trocado a vogal aberta “o” por um “u”:

[A Dona Tomázia] Era idosa, e eu criança de sete anos, quando a encontrei, pela primeira vez, no pátio da casa de Tardinhade. Ao cumprimentar minha mãe, chamou-lhe *Carlutinha*. Este *lu*, em vez de *ló*, causou-me tal estranheza, que me gravou na memória, a figura imponente, daquela dama, em puro estilo medievo, uma espécie de Pompadour, não em porcelana de Sèvres, mas em barro de Barcelos... E eis a razão do seu aparecimento, neste livro... Assim nos celebrizamos, trocando uma vogal por outra... (Pascoaes, 1978b [1952]: 21 [it. do autor]).

Pascoaes apresenta aqui a figura da Dona Tomázia como uma personagem de cariz medieval atribuindo-lhe até uma pronúncia sombria, acentuada pela vogal fechada “u”, visto da perspectiva de uma criança de sete anos, figura que se terá fixado e destacado na sua memória devido à pronúncia gutural da vogal de um nome e que surge despejada de um tom evocativo ou saudoso, adquirindo um cariz episódico.

Uma outra figura – esta uma figura recorrente, pertencendo às «outras criaturas da saudade» (Pascoaes, 2001 [1928]: 80), as quais desfilam «neste fantástico Louvre da memória» (*id.*: 83), estando presente e sendo referida inúmeras vezes tanto no *Livro das*

*Memórias*, como n' *Uma Fábula* <sup>214</sup> – é a Lucrecia, «um fantasma dantesco de mulher» (*id.*: 74); Lucrecia é a pessoa que conta «fantásticas histórias com aparições de mortos ao luar» (*id.*: 47), que foi «a poesia» (*id.*: 79), e que se reveste de elementos de um arquétipo, elementos gótico-românticos, na medida em que parece assumir a função de *medium* entre as forças reais e as do Além. É a esta Lucrecia que é feita referência, várias vezes, ao longo destas obras, ornada monocromaticamente:

Mas o principal retrato é o da Lucrecia. Está perfeito. Ouço-lhe a voz nocturna, a esboçar fantásticas cenas e personagens, no fumo torvo da lareira. A sua voz cristalizava em espectros vivos que me ficaram na memória.

[...]

Ouço-te narrar a aparição da tua primeira ama, depois de morta. Serviste-a de graça, vinte anos; e empecu-te uma tarde, junto às grades do cemitério. Paraste, diante do espectro, e lhe disseste: *Se me tornas a empecer, não te rezo mais um padre-nosso!* (Pascoaes, 2001 [1928]: 57 [it. do autor]).

A figura da Lucrecia reveste-se de tons sombrios, uma mistura de divindade com poderes mais ou menos obscuros, com uma imaginação abundante, temerária, o que quase a torna numa patrona da mitologia popular. N' *Uma Fábula*, Pascoaes irá especificar os dons da Lucrecia, atribuindo-lhe características de divindade da mitologia popular:

[Lucrecia] Possuía a imaginação tenebrosa, que fumeja dos tercetos infernais de Dante. Os personagens das suas novelas orais eram salteadores, fantasmas, lobisomens e outras pseudo-divindades da nossa Mitologia popular. De tanto viver com eles não os temia. Nem os mortos estavam mortos para ela. Não admitia a morte (Pascoaes, 1978b [1952]: 31).

No capítulo IV, do *Livro de Memórias*, irão ser introduzidas novas figuras, os colegas dos tempos de estudante de Coimbra, das quais gostaríamos de destacar o poeta algarvio João Lúcio, com «a primavera do Algarve a transparecer-lhe no perfil...» (Pascoaes, 2001 [1928]: 115), poeta que, mais tarde, dedicaria a Pascoaes o poema «Os nevoeiros», inseridos na obra poética *Descendo*<sup>215</sup>. Este poema dedicado a Pascoaes é segundo

---

<sup>214</sup> E já vem também referenciada no *Verbo Escuro* (1914) sendo apelidada de “Musa”, juntamente com a Eusébia, uma das «criadas antiquíssimas da casa» (Pascoaes, 2001 [1928]:71) e a Inês: «Às três primeira Musas, lhes deixo aqui o nome em tardia homenagem: Eusébia, Inês, Lucrecia» (Pascoaes, 1999 [1914]: 147).

<sup>215</sup> Fernando Cabrita afirmou ser João Lúcio o poeta do misterioso, sobretudo na obra *Descendo*, pertencente à sua primeira fase, e também o poeta do lado oculto da Natureza e da paisagem, especialmente na obra *O Meu Algarve*, segunda fase, «procurando sempre a Luz, preferindo-a à sombra» (Cabrita, 1981: 6).

Fernando Cabrita (1981: 10) um poema fase mítica de Lúcio, no qual está presente o motivo do nevoeiro (também ocorrente em Pascoaes), mas a nosso ver, de forma diferente da paisagem e dos lugares de memória brumosos de Pascoaes. Iremos aludir a este poema, no subcapítulo seguinte, quando tratarmos da paisagem, do olhar e dos lugares de memória de Teixeira de Pascoaes. Mas, por enquanto, ficamos pela referência a este colega e amigo dos tempos de estudante de Pascoaes, a quem Pascoaes dedicou um poema no *Sempre* (Pascoaes, s.d. [1898, 1.<sup>a</sup> ed.]: 130-133) e sobre o qual escreveu um artigo e proferiu uma palestra na conferência em Faro, a 19 de maio de 1951 sobre João Lúcio (Pascoaes, 1973g [1951]).

Mas ainda há outras das figuras sem rosto ou entidades que estão presentes nos textos de Pascoaes, designadas “espectros, as sombras e os fantasmas”, de maneira que nos deparamos com as seguintes questões: Qual será a função dos espectros, das sombras e dos fantasmas? Transcendem eles a sua própria condição de espíritos, abolindo, deste modo, o Tempo e inserindo-se mais na condição de revisitação e de eterno retorno ao passado? Passado esse que, na verdade, domina o presente? Serão os espectros, as sombras e os fantasmas uma espécie de realidade sensória e interpretáveis como símbolos?

Referente às figuras dos fantasmas e espectros, sabe-se da literatura gótica e romântica que a figura do “fantasma” surge como uma entidade sobrenatural que tem o poder de perturbar ou desafiar a realidade, ultrapassando a fronteira temporal e a fronteira entre os vivos e os mortos e servindo, assim, de ponte entre o passado e o futuro, podendo ocorrer, por vezes, a sua intervenção no presente<sup>216</sup> e conduzir a um determinado desfecho.

---

<sup>216</sup> Referente a esta intervenção espectral no presente, lembramo-nos aqui da obra «Wuthering Heights» de Emily Brontë, em que a aparição (desejada e até esconjurada por Heathcliff) de Catherine Linton Earnshaw, a Heathcliff, passados vinte anos após a sua morte, conduz, por assim dizer, ao desfecho da obra, a personagem intervém como espectro na realidade de Heathcliff e conduz finalmente à sua morte e conseqüentemente à sua união com Catherine no Além, como se verifica no diálogo entre Heathcliff e a governanta, Ellen Dean (Nelly), juntamente com o senhor Lockwood, a narradora principal, a partir do capítulo V:

«“Mr. Heathcliff! master!” I cried, “don’t for God’s sake, stare as if you saw an unearthly vision.”  
“Don’t, for God’s sake, shout so loud,” he replied, “Turn round, and tell me, are we by ourselves?”  
[...]

Sasha Handley (2007) referiu na sua obra sobre as crenças em fantasmas na literatura inglesa do século XIX, que estes ocorriam na literatura revestidos de um carácter híbrido, possuindo características humanas e qualidades divinas (Handley, 2007: 9). No seu artigo inserido na «Enciclopédia do terror português», Patrícia Sá (2023), mencionando também Sasha Handley, chamou a atenção para o facto de que existe a distinção entre “fantasma” e “espectro”, sendo o fantasma na Idade Moderna o espírito de um familiar já falecido e constituindo o espectro um “espírito errante” (Sá, 2023: 133).

Tal não acontece, porém, nos dois livros de memórias de Pascoaes: aos espectros de Pascoaes, tendo uma aparência humana – muitas vezes a aparência vívida da pobreza e da vida fatal e modesta que viviam –, não lhes são atribuídas qualidades divinas, mas sim dons capazes de fazer despertar certas impressões no memorialista; nessas impressões pascoesianas, as figuras aparecem, por vezes, em quadros de vários planos, juntamente com a descrição de elementos atmosféricos exteriores que apelam ao passado, como se verifica no exemplo retirado do *Livro de Memórias*, o qual passamos a citar:

A cal despega-se das paredes. Gotas de água pingam no sobrado, onde o caruncho rói as tábuas. Na lareira, arde o lume que se apagou, há muitos anos. Zoa na chaminé o vento do Passado; e ouço, nas vidraças, uma chuva miudinha de outras eras. Os mochos cantam, lá fora, no escuro de antigas noites decorridas... Na preguiçadeira está minha avó a fiar e a Lucrecia a contar histórias, numa voz que perturba a sombra e lhes dá uma vida misteriosa. O António, pensativo e mudo, inclina a fronte coberta de neve sobre as chamas, e a neve não derrete.

E lá estou eu também, na preguiçadeira, a ouvir a Lucrecia, tomado de um pavor ignoto que se meteu em mim como um fantasma. É o fantasma que ainda hoje fala pelos meus lábios... (Pascoaes, 2001 [1928]: 51-52).

O quadro aqui delineado parece misturar diversos planos da realidade através da evocação: a realidade exterior que demonstra elementos de desgaste exterior (*a cal a despegar-se*

---

Now, I perceived he was not looking at the wall; for when I regarded him alone, it seemed exactly that he gazed at something within two yards distance. And whatever it was, it communicated, apparently both pleasure and pain in exquisite extremes; at least the anguished, yet raptured, expression of his countenance suggested the idea. The fancied object was not fixed either; his eyes pursued it with unwearied vigilance, and, even in speaking to me, were never weaned away.» (Emily Brontë, 1964 [1847]: 274).

Também é interessante notar que este romance se apoia totalmente na paisagem agreste inglesa de West Yorkshire, com as suas charnecas e névoas, sem querermos comparar com o facto de que também Teixeira de Pascoaes se apoiou nas suas memórias – com algumas exceções – sobretudo na paisagem do Marão e no espaço relativamente limitado da sua aldeia e da Casa de Gatão, locais onde o acompanham os seus “espectros” nas suas evocações.

*das paredes, as gotas de água a pingar no sobrado, a chuva a bater nas vidraças*), e a realidade interior que apresenta o quadro familiar, com a avó a fiar e a Lucrecia a contar histórias à lareira e, em terceiro plano, a realidade criada pelas histórias fantásticas da Lucrecia, a qual é vivenciada e absorvida pelo memorialista.

O espectros e fantasmas de Pascoaes parecem assumir a função de companheiros de jornada: eles não “perseguem” o memorialista, nem conduzem a um desfecho na sua vida, pelo contrário: eles encontram-se ligados a Pascoaes e intervêm no presente apenas pelo motivo de serem voluntariamente “ressuscitados” através das evocações, constituindo, deste modo, elementos de edificação da memória. Estes espectros, fantasmas e vultos existem também como uma parte pertencente ao memorialista ou levantam, por vezes, o véu diáfano sobre a sua pessoa, referindo Pascoaes n’ *O Bailado* (1973a [1921]) que «Essas figuras, espectros de mim próprio, mostrar-las é mostrar-me. Que é a vida? Uma auto-revelação constante» (Pascoaes, 1973a [1921], IV: 13). É também n’ *O Bailado* que Pascoaes irá definir os espectros como seres imanentes, ou seja, como sendo a pessoa verdadeira de cada um de nós, estabelecendo uma correlação indivisível entre corpo e espectro:

O corpo é uma exteriorização do espectro; e o espectro uma interiorização do corpo. O espectro e o corpo constituem o mesmo ser. O corpo é o ser agindo sobre a terra; o espectro é o ser adormecido no Além. O espectro vive no corpo e o corpo sobrevive no espectro (Pascoaes, 1973a [1921], XXIX: 137, 304-310).

Neste sentido, os espectros, os fantasmas e as figuras de Pascoaes não são só elementos convocados pela memória, mas também elementos de “autorrevelação” (e autorreflexão) que vivem na sua memória, fazendo-o retornar à “visão perfeita” da infância (Pascoaes, 2001 [1928]: 62) e que transcendem o tempo, como Pascoaes refere: «Vejo-os a eles e a elas, no passado e no presente. Vejo-os lá, tão distantes! – e aqui, a dois passos... E vejo-os ao longo do caminho, por onde todos viemos, expulsos do Paraíso» (Pascoaes, 2001 [1928]: 63-64). Estes espectros funcionam como companheiros de jornada que se fundem e confundem com o memorialista. Os espectros são figuras que se unem ao memorialista, mas que também têm o condão, por força das circunstâncias, de tornar uma figura em espectro, um ser deambulante e vivo apenas na aparência – como no caso de um

tio de Pascoaes que, “transformado num espectro”, após a morte da filha Antónia, aos onze anos, «nunca mais viveu, a não ser como ambulante e trémula sombra de si mesmo» (Pascoaes, 1978b [1952]: 18). Os espectros distinguem-se, deste modo, das figuras mais ou menos “reais”, através de uma base “verídica” mas de uma aparência ficcional.

Na sua introdução às obras poéticas *As Sombras* [1907]. *À Ventura* [1901]. *Jesus e Pã* [1903], Gil de Carvalho refere que, nestas obras, se trata de uma épica-lírica, não existem aqui figuras, mas sim *figurae*, e em que as sombras são utilizadas “para uma revelação escabrosa visionária” (Gil de Carvalho, 1996: 13-14). Nos dois livros de memórias (principalmente no segundo livro) reiteramos que há a presença de figuras mais multifacetadas, as quais escapam ao mero tom elegíaco ou evocativo, assumindo, por vezes, características “típicas”: uma delas, como já referimos atrás, é a personagem do tio Jacinto, outra, por exemplo, é a Piolha, uma personagem afeita ao álcool, que desafiava beatas e “honestos”, se vendia a estudantes e recrutas (“galuchos”) e que, sob os efeitos do álcool, «publicava, cá fora, em voz alta, os escândalos dos vizinhos» (Pascoaes, 1978b [1952]: 95). Mas há outras.

Uma das figuras que se destacam das outras que povoam a memória de Pascoaes é Leonor Dogge, a qual corresponde a um importante episódio na vida sentimental de Pascoaes, e a quem o memorialista dedica um longo capítulo n’ *Uma Fábula*, ou seja, nas memórias escritas na idade madura, um episódio resultante das suas considerações e ilações tiradas na idade adulta, apuradas pela memória, sobre este episódio de amor (idealizado e intelectualizado) que o levaria a viajar até Londres, em novembro de 1909<sup>217</sup>, ao encontro da amada, impressões que são vistas agora à distância de várias décadas.

Retenho, para já, que as figuras evocadas por Pascoaes pertencem ao mundo da realidade prática, o mundo real do trabalho e da experiência sensorial, com exceção de Leonor Dogge que, como iremos ver no próximo subcapítulo, não assume, a nosso ver, verdadeiros contornos de personagem, desempenhando o papel de ideia materializada e

---

<sup>217</sup> A irmã de Pascoaes, Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos reproduz no seu próprio livro de memórias «Olhando Para Trás Vejo Pascoaes», a carta que Pascoaes lhe escreveu, ao passar o Golfo da Biscaia, a caminho de Inglaterra, datada de 22 de novembro de 1909 (Teixeira de Vasconcellos, 1996: 106) e não, como o memorialista refere n’ *Uma Fábula*, datando a sua partida em 1910 (Pascoaes, 1978b [1952]: 196).

idealizada por Pascoaes, e a qual se revela ser um tipo clássico no que diz respeito à aparência: cabelo loiro, branca, esfíngica e angelical, tão ao gosto da literatura romântica. Esta figura, além de personificar o Amor e o feminino idealizados por Pascoaes, também é um exemplo – se a pusermos fisicamente em oposição ao memorialista que era moreno – do binómio ou dualismo claro-escuro. É sobre esta figura que nos debruçaremos mais adiante, no capítulo seguinte.

## 2.2. LEONOR DOGGE E O MODO DE SENTIR A MÍTICA ETERNIDADE

Se há figuras cujos sentimentos primam pela sua veemência, «que lhes imprime pela sua singularidade», como afirma José António Falcão ao referir-se às «Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado» (Falcão, 2023: 165), em Pascoaes a singularidade referente à sua apaixonada, Leonor Dogge, consiste no aspeto mítico e místico que Pascoaes atribui à amada, representante material e real do seu conceito de feminino ou do Amor idealizado pelo memorialista. Leonor Dogge assume, a nosso ver, qualidades de construção literária ou de encenação poética de mulher idealizada, parecendo encarnar uma espécie de projeção fantasiosa de uma paixão. Pascoaes, porém, nunca se desnuda sentimentalmente, por assim dizer, na sua paixão por Leonor Dogge. Paixão essa, a nosso ver, vivida apenas no intelecto e produto da imaginação idealizante, facto que Pascoaes subtilmente reconheceu, décadas depois, ao referir «Amava-a na sua imagem e sentia-me feliz» (Pascoaes, 1978b [1952]: 189).

No seguinte excerto, retirado de *Uma Fábula*, Pascoaes resume os elementos que marcavam essa paixão idealizada pela visão que o levou a caracterizá-la de «Este excesso de imaginação evocadora...» (Pascoaes, 1978b [1952]: 187), rematando:

Avistava nela, além da sua presença feminina, outra, maravilhosa, que parecia tomar forma, para ser apreendida pelos meus sentidos, e entregue à minha inspiração. Era um sonho realizado, sem perder os sinais da sua origem, essa auréola transfigurante em que reside o segredo da beleza. Em toda a sua aparência humana transluzia não sei que divina aparição. O ser humano é apenas um processo de revelar o divino (Pascoaes, *id.*: 185).

Neste excerto, Pascoaes revela o cariz transfigurante que atribui à amada, elevando-a a uma espécie de divindade, impressão com que continuará a caracterizá-la; será também essa impressão que lhe restará apenas no final, como iremos demonstrar mais adiante. As imagens de Pascoaes referentes a Leonor Dogge não são domésticas ou de essência humano-real, focando-se Pascoaes na descrição das primas sufragistas quando pretende transmitir um elemento mais real das figuras. A nossa leitura fez-nos concluir que a figura de Leonor Dogge está ancorada na esfera de uma projeção fantasiosa de uma mulher idealizada e mitificada, tanto no aspeto físico como no aspeto interior. Sendo esta figura construída, a nosso ver, dentro de uma “ideia ou qualidade”, ela corresponde ao que Carlos Reis designa por *personagem plana* (Reis, 2018: 401), ou seja, uma figura estática que se move em torno da mesma ideia ou do mesmo efeito, não expressando uma grande complexidade.

Abrimos aqui um parênteses e gostaríamos, primeiro que tudo, de chamar mais uma vez a atenção para o facto de que, entre as figuras centrais que povoam as memórias de Teixeira de Pascoaes, algumas são figuras recorrentes, estando presentes nos dois livros de memórias (por exemplo, os espectros, o irmão, a duquesa de Tardinhade, Lucrecia, os colegas de Coimbra); outras são constituídas pelas figuras “novas” e introduzidas mais detalhadamente no segundo livro de memórias, como é o caso do tio Jacinto, ou da Piolha; outras ainda são as figuras que se revestem de uma determinada tipicidade, de alcunhas e exercem determinadas funções ou profissões, tais como o Dr. António Coimbra, o abade de São Gonçalo, o Padre Domingos da Mó, o astrólogo Neves, o Nozes, o Barão Funileiro, o carpiteiro Queirós, o taverneiro Rocha e o padre Rodrigo, o qual, quase sufocado pelo dever de sigilo, em vez de «vomitar o segredo, vomita o jantar» (Pascoaes, 1978b [1952]: 89).

Existem ainda figuras que fazem parte de «lembranças terríveis da infância», como o Marcelino que atormentava os cães (Pascoaes, 1978b [1952]: 90), figuras que existiam numa sociedade que, como Pascoaes referiu, «é cada vez menos formada de indivíduos característicos» (Pascoaes, 1978b [1952]: 86). No entanto, é Leonor Dogge, a quem o memorialista dedica explicitamente 51 páginas no segundo livro de memórias, *Uma Fábula* (Pascoaes, 1978b [1952]: 183-234), adornando este episódio não só com evocações mas

também com pequenas descrições de Londres, dentro de vários marcadores de tempo imprecisos que, no entanto, preservam determinados momentos concretos.

Este intuito de preservar determinados instantes concretos mas irreversíveis ou de “congelar” (para usar, mais uma vez, a expressão utilizada por Eliade) determinados instantes no tempo está também presente em Teixeira de Pascoaes, se bem que neste autor, embora sejamos também confrontados com o aspeto ontológico das suas evocações e memórias, estas não assumem, pelo menos a nível textual, características tão dramáticas e desesperantes, a nível pessoal e físico, como vimos em Barbellion. O memorialista Pascoaes sabe disfarçar dramas interiores, como, por exemplo, o seu amor malogrado por Leonor Dogge que o levou até a atravessar o mar e a fazer uma visita a Londres à sua amada.

Através da sua evocação mítica, Pascoaes narra o primeiro encontro com Leonor Dogge e levanta o véu diáfano da sua esperança e das expectativas, situando vagamente este momento numa tarde melancólica de outubro, sem utilizar um balizamento cronológico propriamente dito. Neste excerto, Leonor surge-nos em forma de figura mítica, idealizada platonicamente e há muito esperada; a quem Pascoaes empresta características de divindade – tornada agora em carne e osso – ; uma mulher e divindade já idealizada previamente nas suas obras anteriores, como ele próprio confessa, e que surgiu do nada, um dia, num “eléctrico”, numa tarde melancólica de outubro, encarnando todos os atributos sonhados e idealizados por Pascoaes, tanto física como psicologicamente. O local onde Pascoaes trava conhecimento com Leonor Dogge não é numa espécie de *locus amoenus*, no meio de uma natureza idealizada<sup>218</sup>, mas sim num vulgar meio de transporte, pertencente ao banal mundo material que se encontra diametralmente oposto ao mundo espiritual e mítico e, neste contexto, em contraste com a paixão sonhada e idealizada, então despertada em Pascoaes pela visão da amada:

Foi numa tarde de outubro, numa dessas tardes de sobrenatural melancolia, em que os nervos se nos afinam até à percepção das almas e dos espectros, num *eléctrico*, sentada em frente de mim, a Eleanor do *Marânos*, já presentida na *Minha Alma* e na *Elegia do Amor*. Era *Ela* em presença humana, aquele sonho que enevoou de luz a

---

<sup>218</sup> De que o poema de Friedrich Hölderlin *Hälfte des Lebens* (1971 [1803]: 128) que referimos na página 53 na respetiva nota de rodapé 32 poderia eventualmente servir de exemplo.

minha infância, e paira ainda nos longes do meu ser (Pascoaes, 1978b [1952]: 183 [it. do autor]).

Encontrava-a frequentes vezes, no *eléctrico* marginal, branca e fina, de olhos pretos pousados num romance. [...]. Avistava nela, além da sua presença feminina, outra, maravilhosa, que parecia tomar forma, para ser apreendida pelos meus sentidos, e entregue à minha inspiração. [...] Em toda a sua aparência humana, transluzia não sei que divina aparição (*id.*: 185 [it. do autor]).

Estas marcas temporais delineiam de forma vaga (seguindo a mesma linha das evocações de Pascoaes) o dia em que o autor-poeta conheceu a sua amada Leonor Dogge no eléctrico no Porto, conferindo ao episódio um elemento de abertura de novela: «Foi numa tarde de outubro...» (Pascoaes, 1978b [1952]: 183), continuando para o dia em que Leonor partiu para Londres, aqui já epitetada, com toda a segurança e certeza, de “deusa”, passando, assim, Pascoaes do sonho ou de uma mera intuição a uma asserção: «Num dos últimos dias de novembro, a minha deusa embarcava para Londres: e eu, que fugia dela para os pinhais de Nevogilde, resolvi persegui-la através do mar» (*id.*: 194). Pascoaes prossegue, em seguida, à descrição do dia em que resolveu ir para Londres ao seu encontro, numa manhã de “neblina cinzenta”, revestida da típica coloração pascoaesiana monocromática e turva, da qual se destaca o “velho paquete” que se assemelha a uma aparição sobrenatural (aqui marcado temporalmente, como tendo surgido “às onze horas”), fazendo lembrar, desta forma, e mais uma vez, o ambiente dos romances góticos:

Era certa manhã do referido mês (1910)<sup>219</sup>, parti do Hotel Particular, a caminho de Leixões, com uma pequena mala na mão, e a Inglaterra no pensamento, que nele cabe tudo até ao infinito [...] Sob uma chuva miúda e fria, esperei, no cais de embarque, entre vários passageiros, o *Antony* da *Booth Line*. Às onze horas o velho paquete [...] surgiu negro, da neblina cinzenta à entrada do porto artificial (*id.*: 196 [it. do autor]).

Juntamente com a figura de Leonor Dogge, Pascoaes irá introduzir também, neste episódio, a descrição de locais que visitou e percorreu em Londres e referir uma parte da família da amada: as primas feministas e sufragistas que os acompanhavam nestes passeios, «berrando-me num francês de Oxford onde estudavam, e cravando-me, no rosto,

---

<sup>219</sup> Também a sobrinha e secretária de Pascoaes, Maria José Teixeira de Vasconcelos, refere na sua fotobiografia que Pascoaes embarcou em novembro de 1909 e não em 1910, tendo regressado passados quinze dias e seguindo-se um período de correspondência entre o memorialista e Leonor Dogge até à morte desta última (Vasconcelos, 1993: 45).

os vidros dos óculos cintilantes de inteligência masculina» (*id.*: 224) e «mastigando a língua francesa com britânica dentadura» (*id.*: 232), criando, deste modo, como que uma novela dentro do segundo livro de memórias.

Mas é Leonor Dogge que está quase sempre omnipresente como ideia nestas páginas, nos passeios e nas impressões de Pascoaes, desvendando ela própria, através das suas parcas atitudes, pouco a pouco, o cariz idealizado de que se revestia a paixão de Pascoaes, sem nunca dar azo, devido também ao silêncio, a um confronto sentimental direto, e ficando ela perdida entre os olhares, as (poucas) palavras de resposta e as impressões intuídas de Pascoaes. No fim, ela irá deixar-lhe como presente o benefício da dúvida e ao memorialista a tarefa da interpretação da sua linguagem facial e corporal ou da adivinhação da sua conduta, como se pode verificar neste excerto:

Afeito à sua presença, dirigia-lhe a palavra. Respondia-me, sorrindo: *I don't know... I don't know...* Fingia não entender o português, para evitar conversas complicadas. Pressentindo-se idealizada, não queria desiludir-me nem mentir. Em vez de frases, talvez cruéis, enviava-me um sorriso, ou todo o seu encanto luminosamente desvendado (Pascoaes, 1978b [1952]: 232 [it. do autor]).

Por fim, passados quinze dias, passeios e tentativas de uma ligação sentimental mais real, é-nos descrito o dia em que Pascoaes partiu de Londres, colocando o memorialista temporalmente a despedida da amada numa “noite de janeiro” e oferecendo, mais uma vez, no quadro visualizado, uma última imagem da despedida da amada, na sala de visitas, imagem agora corporizada não só na cor, mas também na eterna frase de *I don't know*, a qual Pascoaes guardaria para sempre na memória:

Disse-lhe adeus, numa noite de janeiro. Vejo-a ainda, numa sala de visitas, junto de um fogão de lousa negra, a mostrar os dentes rubros. Corava, e respondia sempre às minhas perguntas: *I don't know... I don't know...* (*id.*: 233 [it. do autor]).

Mais tarde, perante esta paixão que não medrou, e em que tudo aquilo com que ficou foi apenas a imagem idealizada da amada e a famigerada frase, Pascoaes concluiu: «Eis-me sozinho, com a imagem dela, como se a levasse, nos braços, raptada...» (Pascoaes, 1978b [1952]: 234), rematando para si mesmo, ao fim de uma vida: «Em conclusão: o poeta venceu o advogado» (*id.*: 253).

Pascoaes deixou a história da paixão por Leonor Dogge para as páginas finais das suas memórias da idade madura, ocupando este episódio, como foi atrás referido, várias páginas que incluem a descrição da viagem de ida e de volta e das circunstâncias pessoais, ajuntando registos que estão ligados não só à viagem como também à atmosfera de Londres; aqui estão incluídas as reflexões de Pascoaes sobre o seu amor idealizado e nutrido de evocações e de imagens recordadas na memória, o que se pode verificar ainda nos seguintes fragmentos que, a nosso ver, constituem a súpula desta paixão, agora rememorizada e avaliada passadas décadas e que retém o significado e a diferença entre uma imagem contemplada e idealizada e a figura real, em carne e osso: «Era um amor poético, uma ansiedade de beleza personificada, em que a donzela esconde a fêmea» (*id.*: 218), reconhecendo que «[...] a sua imagem vista diferia da sua imagem evocada» (*id.*: 222) e intuindo a diferença entre a imagem provinda de uma projeção fantasiosa e a realidade: «Corava, sorria, mas esfingicamente, baixava os olhos apagando-os... Sabia, por instinto quanto difere a nossa presença da nossa ausência, ou o contemplado do recordado...» (*id.*: 224). No episódio de Leonor Dogge talvez tenha Pascoaes querido perpetuar na memória momentos que, por eles próprios, valiam uma vida, aquilo que Esther Salaman designava por «single moments that are eternities in memory» (Salaman, 1973: 24); falar destes momentos seria, então, uma maneira de igualmente fazer voltar os mortos à vida.

Neste âmbito, no seu artigo sobre Tolstoi, publicado em dezembro de 1910 n' *Águia*, Pascoaes diria sobre o uso e o poder das palavras, que, a seu ver, eram capazes de ressuscitar os mortos:

Fallar d'un morto é, de alguma forma, ressuscitá-lo. A Palavra tem poderes Mágicos e demoniacos; o som que ella deixa no ar e a forma que ella imprime no papel, são da mesma materia da bengala de Mefistofeles e da lyra de Orfeu... (Pascoaes, 1910: 1).

Este fragmento mostra claramente que as palavras e as memórias plasmadas das suas diversas figuras e, sobretudo, de Leonor Dogge, serviram para as perpetuar na memória, atribuindo-lhes, assim, um lugar na eternidade, porque a «Eternidade é o tempo adormecido» (Pascoaes, 1973a [1921], LXXIII: 100, 899).

Ao anular o tempo nas suas memórias, Pascoaes está a assegurar às suas figuras um lugar na posteridade e, simultaneamente, no caso de Leonor Dogge, a conservar a sua ideia

de um amor ideal e eterno: eterno, porque pode ser sempre revisitado no estado em que Pascoaes o deixou; eterno, porque não foi posto à prova pela realidade prática, não se consumou, não envelheceu. A imagem “raptada” (ou a ideia da imagem) de Leonor Dogge foi a imagem que Pascoaes “congelou” e preservou para a eternidade: uma mulher idealizada, cuja ambiguidade cultivada por ela própria, talvez por força das circunstâncias, se destinava quiçá a impedir o desengano dessa projeção fantasiosa e a manter viva a ideia pascoaesiana de uma divindade esfíngica.

Mas as figuras não existem por sim mesmas; elas encontram-me incorporadas na paisagem e fazem parte desta última que é mais um dos pilares para a edificação do edifício memorialístico de Pascoaes. É sobre o papel da paisagem, o olhar de Pascoaes da sua *janela* e os lugares de memória que nos iremos debruçar no próximo capítulo.

### 2.3. A PAISAGEM, O OLHAR, A JANELA E OS LUGARES DE MEMÓRIA

*O nosso olhar como que assimila  
as cousas integrando-as em nós.  
Por isso, o homem é infinito. O mar,  
com todas as ondas, e o céu, com todas as estrelas,  
perdem-se na sua memória.*  
(Teixeira de Pascoaes, 1999 [1914], XXXII: 86)

A vivência dos lugares de Pascoaes é sobretudo o universo dos lugares de montanha que fazem parte dos percursos, das vivências, reflexões e evocações do memorialista. A paisagem pertence à infância e, conseqüentemente, às memórias de Teixeira de Pascoaes, levando-o a confundir-se com aquela nas suas evocações. Em certos momentos da obra poética, *As Sombras* (1996 [1907]), Pascoaes irá imergir na paisagem e nos seus elementos, nos astros, na névoa, na lua, na estrela da tarde, na noite, confundindo-se com estes (e até fazendo lembrar o Romantismo nesse aspeto) e considerando-os como elementos criadores do seu *Eu*, como se pode verificar na «Canção Duma Sombra»:

Ai, se não fosse a névoa da manhã  
E a velhinha janela onde me vou  
Debruçar, para ouvir a voz das cousas  
Eu não era o que sou.

Se não fosse esta fonte que chorava  
E como nós cantava, e que secou,  
E este sol que eu comungo, de joelhos,  
Eu não era o que sou.

Ah, se não fosse este luar, que chama  
Os espectros à vida, e se infiltrou,  
Com fluido mágico, em meu ser,  
Eu não era o que sou.

E se a estrela da tarde não brilhasse;  
E se não fosse o vento, que embalou  
Meu coração e as nuvens, nos seus braços,  
Eu não era o que sou.

Ah, se não fosse a noite misteriosa  
Que meus olhos de sombras povoou,  
E de vozes sombrias meus ouvidos,  
Eu não era o que sou.

Sem esta terra funda e fundo rio,  
Que ergue as asas e sobe, em claro voo;  
Sem estes ermos montes e arvoredos,  
Eu não era o que sou.  
(Pascoaes, 1996 [1907]: 52)

Neste poema, publicado em 1907, Pascoaes revela-se como sendo ele próprio uma criação da natureza que o moldou à sua semelhança, e a cujo espetáculo o memorialista assiste da sua *janela* – a janela que aparece como motivo recorrente, transmitindo o olhar ou a direção do olhar de Pascoaes e/ou a mescla de realidades e do qual nos ocuparemos mais adiante.

Uma década mais cedo, o poema de Pascoaes *Vago* (1897), publicado na revista vianense *Myosotis* (março a setembro de 1897), reproduzido, de acordo com António Manuel Couto Viana (1980: 189), no fascículo II da *Myosotis*, o qual gostaríamos de transcrever aqui, deixa expressa já tão cedo essa memória evocadora em que a paisagem flui e se funde com as memórias, conceito que iremos também encontrar nos dois livros de memórias pascoaesianos:

*A Vilela Passos*  
*VAGO*

Não sei p'ra que é que eu fico, às vezes, esquecido,  
A ver cair a chuva ou a correr um rio...  
Uma ave a voar, um astro, além, perdido,  
Que me entorna na alma um pasmo mudo e frio...

O que há ali para ver? Que mistério profundo  
Existe no regato a deslizar ao ar livre?  
Que força me retira, em sonho, deste mundo,  
Ao ver ave, a voar, que no céu se equilibre...

O que é este respeito, vago, imaginário,  
Que sentimos ao ver uma montanha esguia?...  
Montanhas que parecem, do alto solitário,  
De massa bruta um mar que empederniu um dia!...

O que é esta tristeza – ( e tanto nos magoa!)  
Que sentimos ao ver aproximar-se a tarde,  
Quando um raio de Sol que moribundo arde,  
No espelho agonizante em queixosa lagoa?

Existe em tudo um vácuo invisível... que aflige...

Uma alma que nós sentimos, mas não vemos:  
Ou na asa do condor que para o céu se dirige  
Ou em recordação que nós nunca esquecemos.

Neste vácuo que enche tudo quanto existe  
É onde habita Deus em quem minh' alma crê;  
Esse Éter que me põe tantas vezes bem triste,  
E que me faz chorar sem eu saber porquê?...

Nunca vi esse Deus... Só o posso sentir...  
Quem dera sentir sempre esse vácuo suave...  
Por isso eu pasmo triste a ver o mar dormir  
E a ver pairar, no céu, as asas duma ave...  
(Pascoaes, 1897, *apud* Couto Viana, 1980: 190-191)

O poema inicia-se com uma espécie de meditação, num espaço intermédio de quase completa interioridade, a qual leva a uma tentativa de “escape” do mundo. Neste poema, a sensação de vacuidade constitui o eixo semântico em torno do qual o poema gira. No poema, encontramos já o motivo da *montanha* (montanha essa que simboliza a eternidade e que constitui o oposto ao mar) e da natureza infinita como expressão da atmosfera espiritual pascoaesiana, juntamente com a impressão de uma fusão do sujeito poético com a natureza e com a paisagem. O tempo psicológico na quarta estrofe («O que é esta tristeza...») revela a condição interior do sujeito poético que é equiparada à paisagem e ao pôr do sol, adivinhando o entardecer e a penumbra. É esta paisagem que é percecionada que lhe desperta (e espelha) alguma melancolia, cuja origem o sujeito poético não consegue determinar, mas em que é transmitida uma ligação mútua entre o sujeito poético e a paisagem<sup>220</sup> que tem o condão de o «retirar em sonho deste mundo».

---

<sup>220</sup> Um século mais cedo, no fragmento 116 da revista *Athenaeum*, precursora do Romantismo, Friedrich Schlegel (1984 [1789]: 75-76 [116]) disserta sobre a “poesia romântica” que, para ele, era uma espécie de “poesia universal” (*Universalpoesie*), a qual abrangia tudo o que era poético e não apenas a visão do interior para o exterior, mas também do exterior para o interior, expressando aqui uma interligação entre natureza/paisagem e o interior do indivíduo. E também esta interligação da paisagem com o indivíduo que julgamos encontrar em Pascoaes, na sua maneira de se ligar, de se fundir e de imbuir também as suas figuras na paisagem e de projetar na paisagem as suas impressões, de se deixar influenciar pela natureza e pela paisagem, numa relação recíproca de causa-efeito que não é fácil de destrinçar, constituindo as figuras, os lugares de memória, a paisagem e a natureza um todo nas suas evocações. Segundo as palavras de Schlegel, «Sie ist der höchsten und der allseitigen Bildung fähig; nicht bloß von inner heraus, sondern auch von außen hinein [...]» [Ela [a poesia romântica] é capaz da mais elevada e da mais abrangente formação; não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro (...)] (Friedrich Schlegel, 1986 [1798]: 75 [116] [trad. nossa]).

O mundo circundante da natureza serve como que de breve escape momentâneo, se bem que dentro dos limites estabelecidos pelos momentos em que o Sol se põe no horizonte; este breve escape ocorre, pelo menos, até ao sol-pôr, quando um raio de Sol “moribundo arde” e funde-se, ao mesmo tempo, com o subjetivo sentir do sujeito poético; ou seja, a *tristeza* que o sujeito poético sente e de que não sabe a causa, o *vácuo* visível e suave, o *sentir* (sem ver) imbuí-se no mundo supostamente objetivo da natureza circundante, mundo esse que, no entanto, deixa intuir tanto no exterior, como no interior, a presença de um Criador que se encontra omnipresente. Esta intuição reveste-se, de certa forma, de um carácter “profético”: é no vácuo entre o sentido e o recordado, entre o mundo exterior e o mundo interior que existe Deus, o qual pode ser apenas intuído na natureza.

Neste contexto da relação e do contacto com a Natureza, encontramos em Pascoaes igualmente a ideia de uma imersão do *Eu* na paisagem e na natureza que surgem transfiguradas pelo seu olhar e pelas suas evocações, as quais se revelam predominantemente sensoriais. A paisagem, a natureza em Pascoaes e as suas evocações correspondem a “ser”, a existir ou seja, todas elas aparecem como que colocadas ao mesmo nível da existência<sup>221</sup>.

Em Pascoaes, encontramos não só este dualismo a nível da natureza<sup>222</sup> e nas figuras imbuídas na paisagem mas também a ocorrência das ideias, encarnadas plasticamente nas imagens sensíveis, provindas do “conhecimento a partir da alma”, como se pode verificar no seguinte excerto:

---

<sup>221</sup> Neste âmbito gostaríamos chamar a atenção para a novela «Os aprendizes de Sais» (*Die Lehrlinge zu Sais*) do poeta alemão Novalis. No segundo capítulo da obra (dedicado à Natureza), o poeta critica a tendência doentia (*krankhafte Anlage*) dos indivíduos de utilizarem apenas o seu raciocínio, deixando de combinar, mais uma vez, as cores dispersas do seu espírito (*die zerstreuten Farben ihres Geistes wieder zu mischen*) e de restabelecer o contacto com a natureza simples (Novalis, 1985 [1798-99]: 71 ss.), advertindo que “a natureza das impressões corresponde à natureza dos sentidos” («[...] denn der Natur des Sinnes entspricht die Natur des Eindrucks» (*id.*: 77)), o que, no nosso entendimento, vem ao encontro da linha de pensamento pascoaesiana.

<sup>222</sup> Também é interessante verificar que nos *Fragmentos*, mais concretamente no «Tratado da Luz» (*Traktat vom Licht*), Novalis preconiza igualmente a ligação dos opostos, ou seja, a relação do extraordinário com o ordinário e com o limitado, do finito com o infinito, postulando que tudo o que é visível está entranhado no invisível: «Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren – das Hörbare am Unhörbaren – das Fühlbare am Unfühlbaren. Vielleicht das Denkbare am Undenkbaren.» [Tudo o que é visível está entranhado no que é invisível – tudo o que é audível no inaudível – o que é tangível no intangível. Talvez o concebível no inconcebível] (Novalis, *Traktat vom Licht, Fragmente*, 1929: 2120 [trad. nossa]). Este tipo de dualismo cremos encontrar em Pascoaes.

Evoco a dona Ana dos Cales e o regato que desliza num vale dominado pela casa. Nas suas margens arborizadas, senti, pela primeira vez, o encanto imaterial dos reflexos de luz e da sombra na água, na água só transparência límpida e fresca, num leito de branca areia e seixinhos cor-de-rosa. O sol, coado pelos ramos dos amieiros, parecia brincar na cristalina superfície com pequeninas sombras flutuantes desprendidas de folhinhas verdes. Nunca a irrealidade das formas luminosas foi tão visível para mim. Vi a alegria das coisas. Assisti, naquele instante, ao nascimento da alma helénica (Pascoaes, 1978b [1952]: 39).

De notar aqui a ligação da senhora dona Ana dos Cales sobretudo à água, ao sol e à luz, possuindo as formas e os objetos (“seixinhos cor-de-rosa”) como que uma alma que Pascoaes designa de “helénica” (relacionando-a, portanto, com a Grécia antiga e com a fusão das culturas ocorrida neste período) e encontrando-se a figura como que sincronizada com a natureza<sup>223</sup>, irradiando, tal como esta última, uma certa luz, ou sendo a luminosidade proveniente dos elementos naturais a causa para a luz imaterial da dona Ana dos Cales.

Certas figuras evocadas possuem até alcunhas que se harmonizam perfeitamente com a paisagem, com a natureza ou com as estações do ano. É o caso do “Geada” cujo retrato na lembrança de Pascoaes era «tão branco, em uma tela escura», onde se sentia «o hálito agreste que o varre» (Pascoaes, 2001 [1928]: 59), sendo personificados os elementos naturais na figura ou atribuídas à figura características de condições atmosféricas.

No segundo livro de memórias, *Uma Fábula*, a paisagem irá aparecer igualmente associada a uma figura, Dona Ana de Arnóia: a paisagem e a lembrança desta figura são-nos descritas como sendo imanentes, impossibilitando o memorialista de as recordar, uma sem a outra, e adquirindo estas lembranças um aspeto sagrado que envolve tudo e todos:

Há lembranças, como a da Dona Ana de Arnóia, que se tornam íntimas da paisagem onde nasceram... tão íntimas, que a paisagem natal fica a fazer parte do seu nome! São as tais lembranças sagradas, deusas da nossa vida que é uma perfeita Mitologia. A História é uma história... (Pascoaes, 1978b [1952]: 40).

---

<sup>223</sup> C.G. Jung (1952) chama “hipótese de sincronicidade” (*die Synchronizitätshypothese*) a este aspeto, ou seja, chama a atenção para a existência de uma sincronização do espírito com a matéria.

É esta impressão de ausência ou de falta de permanência ou de estabilidade que existia na sua época contemporânea que Teixeira de Pascoaes tenta colmatar com o retorno permanente à infância e com a fixação de momentos e de figuras, apresentando-se-nos a paisagem também como elemento de fixação de uma certa estabilidade, através da repetição que ocorre na natureza e ainda como expressão de si próprio, tal como é descrito neste excerto d’*O Bailado*:

O canto do sapo à tardinha, o piar do mocho às horas mortas, o cair da chuva no meu pátio, pelo inverno, a noite no vale do Tâmega, o fumo que sobe da lareira, eis o que, de balde, tento exprimir há vinte anos! (Pascoaes, (1973a [1921], XLIII: 43 [712-716]).

N’ *O Bailado*, a paisagem de Teixeira de Pascoaes é composta pelos penedos, «Esses monstros de granito plantados na solidão dos montes» (Pascoaes: 1973a [1921], XXXIV: 75 [440-441]), os quais o poeta ama juntamente com «[...] a sua *hora* efémera da sombra» (*id.*: XXXVII: 77 [468] [it. do autor]), expressando, deste modo, a dureza da paisagem natural e eterna que se estende sob o seu olhar e da qual ele faz íntima e visceralmente também parte.

A paisagem do *Livro de Memórias* é sobretudo (e com exceção, por exemplo, dos capítulos dedicados aos tempos de estudante em Coimbra) a paisagem do Marão: ela faz parte das horas passadas “numa paisagem negra” e compreende a divagação pela sua aldeia, à qual Pascoaes designa por “cenário” (Pascoaes, 2001 [1928]: 47). À luz da memória, a paisagem e os locais de memória surgem aqui desbotados tal como o velho álbum de família «onde há retratos amarelados e tristes» (*id.*: 46), e onde a paisagem natural parece ter também congelado naquele momento, tendo os quatro sobreiros até criado «verdete nas folhas» (*id.*: 47), sendo o verdete a única alteração superficial que aponta para a passagem exterior do tempo.

Os objetos corroboram nesta impressão de desgaste, apresentando-se até a imagem da Senhora na Capela imbuída de vestígios da passagem do tempo, com o manto azul roído pela traça e em que as aranhas «envolveram-lhe numa teia o cabelo já grisalho...» (*ibid.*). Estas impressões levam Pascoaes a rematar: «E a aldeia da minha infância que era o Jardim do Éden? Está sepultada com quatro ou cinco pessoas num pequeno cemitério ao pé do adro da igreja» (*ibid.*). Retenho, para já, neste excerto do *Livro*

de *Memórias*, que aqui a paisagem e os lugares da memória<sup>224</sup> se encontram interligados a determinadas personagens que faleceram e que nos surgiram já n' *O Bailado* e que nos surgirão novamente no segundo livro de memórias, n' *Uma Fábula*, e as quais designámos de “figuras recorrentes” nos subcapítulos anteriores (cf. pp. 213, 215, 218, 228, 248).

Se, por um lado, algumas figuras de Pascoaes surgem congeladas num determinado momento na sua memória, sendo algumas delas recordadas como se não se houvesse dado a passagem do tempo, por outro lado, o memorialista permite aos lugares da memória e à paisagem natural envelhecerem temporal e paralelamente à morte de determinadas personagens que «Ali descansam» (Pascoaes, 2001 [1928]: 47) ou ali jazem lado a lado.

A memória da aldeia no *Livro de Memórias* está, assim, correlacionada com as pessoas que estão sepultadas no pequeno cemitério. São as figuras que fazem ou completam a paisagem, a qual aparece personificada e entrelaçada nessas mesmas figuras e nas suas respetivas características, sem as quais a aldeia se torna diferente: diferente na sua essência, aparentemente, não na sua aparência:

A minha aldeia de agora é outra aldeia. Que és tu, sem a loucura da viscondessa? E o sorriso da Maria de Jesus? E os olhos negros da Carmo? a voz da Lucrecia, irmã do vento? E o que é o presbitério, sem o antigo abade José Guilherme? Aparentemente, nada mudou [...] (Pascoaes, 2001 [1928]: 49-50).

Reconhecendo que materialmente nada mudou, Pascoaes sabe que a sua aldeia, lugar de memória da sua infância, ligada ao passado e a determinadas figuras que lhe são muito caras, sobrevive apenas espiritualmente, dentro de si próprio, na sua memória; a aldeia transfigura-se com o memorialista, quando este afirma: «A aldeia do passado já não existe; mas vive, em mim. Tenho-a intacta, cá dentro, onde se fixam todas as formas

---

<sup>224</sup> A propósito do motivo da montanha igualmente presente nas obras de Pascoaes, gostaríamos de considerar o artigo de Paulo Carvalho: no seu artigo sobre a montanha e a escrita diarística de Miguel Torga, Paulo Carvalho (2007) referiu que o êxodo rural afetou a maioria da população rural especialmente a partir de 1940, e que o declínio das montanhas terá acompanhado esta crise do sistema rural (Carvalho, 2007: 80-81). Para Paulo Carvalho, estes factos estão representados nos diários de Miguel Torga. Em Teixeira de Pascoaes, entendemos que, embora haja sinais da expressão de uma certa “decadência” da aldeia, da casa de Tardinhade em ambas as obras memorialísticas, estas referências não surgem relacionadas a aspetos ou universos económicos, mas encontram-se ligadas às evocações e às memórias, estando estas últimas sujeitas ao passar dos tempos e às características seletivas da memória; a aldeia pascoaesiana surge, por vezes, classificada e sentida como um lugar de proteção, um “retiro”, como vem explanado, por exemplo, no *Verbo Escuro* (Pascoaes, 1999 [1914]: 99).

transitórias , reproduzidas numa substância espiritual e sempiterna» (*id.*: 50). Está expressa neste excerto a característica da memória como elemento preservador e reavivador de locais, paisagens e de pessoas que são conservadas espiritualmente.

A casa de Gatão, outro lugar de memória, faz soar na chaminé “o vento do Marão” (*id.*: 51): mais uma vez, assiste-se, neste contexto, ao desfile mental de determinadas figuras que habitavam ou trabalhavam nesta casa e que se encontram ligadas à paisagem natural do vento do Marão, presenciamos as vidraças cujo aspeto exterior revelava uma chuva miudinha e sentimos as «gotas de água que pingam no sobrado, onde o caruncho rói as tábuas» (*ibid.*), descrição que revelam um tempo psicológico que decorre no presente e que se desenrola perante os nossos olhos.

Na memória de Pascoaes, a paisagem e os lugares de memória (a aldeia, a casa, o quarto, o jardim com as dalias e os cravos) são capazes de ressuscitar ou de serem revisitados na sua memória – sensorialmente. A memória, abrigo das lembranças, é o lugar onde tudo ressuscita e, simultaneamente, a causa dessa mesma ressurreição, classificando Pascoaes a memória como “uma paisagem negra e obscura” e como “uma sucessão de altitudes” (*id.*: 76), para expressar, deste modo, que a memória existe e é composta de momentos, alguns mais distantes e mais indefinidos e, deste modo, desfocados, outros mais próximos e mais distintos, sendo os primeiros os momentos nos quais as figuras quase se desvanecem, de tão tenuamente modeladas, e os últimos, compostos de momentos mais próximos nos quais se pode avistar os “fantasmas” cuja presença é quase material.

Ao contemplar a paisagem, Pascoaes está a apropriar-se do seu próprio ser, ou seja, o seu olhar abrange esta paisagem e a Serra do Marão, os quais existem e vivem na sua alma (*id.*: 77). Esta sua paisagem de eleição, o Marão, paisagem mítica pascoaesiana, já tinha sido muito cantada em *Marânus*, sobretudo no capítulo IV (Marânus e a Paisagem) e nos capítulos V (Chegada de Marânus à Montanha) e VI (Marânus e a Sombra do Marão). Nestes capítulos, Pascoaes descreve os “outeiros de além-Tâmega, onde a terra / Idílica do Minho se transforma” (Pascoaes, 1990 [1911]: 29) quando da sua chegada à montanha, designando-a “santa montanha azul da minha infância!” (*id.*: 37) e dedicando o capítulo VI à Serra do Marão que já nos surge aqui revestida de tons escuros e turvos e de aspeto austero e vetusto:

E aquela Sombra, cósmica e nocturna,  
Disse, tomando a forma grandiosa,  
Em bruta pedra e saibro, tão soturna,  
De busto fulminado da montanha,  
«Eu sou a antiga serra do Marão.  
Que na tua memória se alevanta,  
Toda estéril fraga e solidão,  
[...]  
Sou aquela montanha, austera e calma,  
De bronze e névoa e roxos tons de dor,  
Que se esfuma nos longes da tua alma  
E se orvalha de lágrimas doiradas...»  
(Pascoaes, 1990 [1911]: 43)

Mas a paisagem da memória é também delineada em forma de painéis que Pascoaes descreve e aos quais chama “quadros”, por exemplo, no *Livro de Memórias*, quando se refere concretamente à sua partida para Travanca numas férias do Natal: «Vejamos outro quadro dessa época: o meu primeiro encontro com a Serra» (Pascoaes, 2001 [1928]: 92). Este seu “encontro” com a Serra é narrado no presente histórico, conduzindo-nos o memorialista detalhadamente pelos caminhos que ele e os amigos, o Carlos e o Oliveira, trilharam até encontrarem mais duas figuras que os esperavam, o Pereira, com a “sua corpulência de castanheiro” e a Maria Rita, «já velha, mas sempre a rir e a gracejar» (*ibid.*), chegando depois a uma velha casa do avô, a «velha casa da Levada» (*id.*: 93), uma casa escura, «donde se avista todo o norte de Portugal» (*ibid.*), cujo panorama ficou agregado à sua memória

A casa e os seus objetos são-nos igualmente descritos mas, desta vez, já com um tom evocador que se distingue da descrição do caminho que percorreram; nesta ocasião, até as flores – desta vez uma japoneira que «teima em não morrer» (*ibid.*) – surgem como testemunhas do passado, espectadores de sentimentos e dessa casa antigamente preenchida por pessoas, as quais apenas existem agora na memória. O Passado surge como um lugar de culto, em que o mundo, a paisagem, as plantas, os animais e as pessoas são percecionados intuitivamente, vistos, mais uma vez, com os olhos do espírito:

Contemplo a japoneira, e sinto uma tristeza que vem de longe, talvez do dia em que uma dessas velhinhas a plantou, no jardim, mesmo à porta da cozinha. Esta tristeza é ainda a luz desse dia a doirar-lhe as folhas verdes. E as folhas reluzem melancolias doutras eras, as quais se reflectem na memória, como um despertar de lembranças que não chegam a abrir os olhos na escuridão (Pascoaes, 2001 [1928]: 94).

O olhar que Pascoaes deita sobre a paisagem e os lugares de memória, sobre «esse silêncio escuro do Marão» (Pascoaes, 2001 [1928]: 127) é feito, por vezes, sob uma perspetiva de *zoom*: Pascoaes parte, por exemplo, da casa de aldeia em Amarante, segue para a cozinha, desta para a espreguiçadeira e da espreguiçadeira para o «fogo extinto» (*id.*: 129) da lareira, comprimindo mais a perspetiva e lançando o olhar para os pormenores; ou então, Pascoaes muda de cenário e o seu olhar passa dos montes e pinheiros, para a rua, da rua para «uma casa antiga», da casa para a «porta aberta», da porta para os quartos e as salas que o conduzem ao lugar onde irá fixar os olhos numa gravura que se encontra órfã sobre uma cómoda:

Já não avisto montes e pinheiros, mas uma rua; e, numa casa antiga, uma porta aberta por onde entramos. Foi nesta casa da vila que o meu avô paterno faleceu. Desabitada desde então, havia, dentro dela, um silêncio e um frio tumular que se lhe entranhara nas paredes. Percorro os quartos e as salas. Demoro os olhos numa gravura esquecida sobre uma cómoda [...] Depois, debrucei-me numa janela, a ver a rua e os transeuntes. Como eles diferiam dos campónios de Gatão! (Pascoaes, 2001 [1928]: 86)

Depois desta perspetiva, em que o espaço é restringido para dar maior ênfase ao percurso da evocação, a perspetiva alarga-se em seguida, e o olhar volta a ser de dentro, do espaço restrito, para fora, debruçando-se da janela, *motif* que também aparece nos dois livros de memórias e que parece funcionar como um *medium* e um lugar de memória nas evocações, como o local de estabelecimento do contacto com o mundo real lá fora. A *janela* ou melhor, o olhar da janela, também está presente n’*As Sombras* (1907) e no *Verbo Escuro* (1914).

N’*As Sombras*, a *janela* surge como lugar para o exterior e igual ou simultaneamente como sítio, onde o interior e o exterior se dissolvem e se mesclam um no outro, tornando-se a janela (conquistando aqui ainda um elemento de “dividade”) no palco de eventos mentais:

Minha santa janela, onde eu medito...  
E digo adeus ao sol e falo ao vento...  
E saúdo a aurora e leio no Infinito  
E sinto, às vezes, um deslumbramento!  
(Pascoaes, 1996 [1907]: 41)

No excerto da mesma obra, enunciado a seguir, são outorgados à *janela* atributos de cariz bíblico (“bendita”), lançando Pascoaes como que uma prece («bendita sejas tu...»),

comparando, deste modo, a *janela* à partida de Maria para a montanha, algures numa cidade da Judeia (Lc 1, 40-43), conferindo aqui à janela como um elemento que anuncia as boas-novas (e, deste modo, esperança) e uma abertura para com o mundo:

Ó bendita janela, entre as janelas,  
Onde fala comigo a luz do luar,  
E a claridade viva das estrelas  
Que traz, em sangue, os pés de tanto andar!

Bendita sejas tu, ó sempre aberta,  
Sobre o meu coração e estes outeiros,  
E esta noite fantástica e coberta,  
De espectros, de visões e de nevoeiros!  
(*id.*: 43)

No *Verbo Escuro*, no primeiro excerto, existem até dois planos que conduzem o olhar do autor até à janela: o olhar ao despertar sobre o quarto de dormir, o olhar ao levantar-se, ainda no mesmo quarto, e depois o olhar da janela, para fora, para a luz:

I. Abro os olhos torvos de sono ainda. A penumbra do meu quarto (últimos vestígios da noite) vai-se escapando pelas frestas de oiro. Em volta de mim, os móveis familiares reconquistam suavemente a perdida fisionomia. Espreitam-me, através da claridade indecisa (Pascoaes, 1999 [1914]: 104).

II. Levanto-me do leito. Chego à janela. O sol inunda o meu quarto... Eu e ele sorrimos... Lá fora, os passarinhos cantam a sua alegria ingénua e antiquíssima! As seivas cantam a sua alegria ingénua e antiquíssima! [...] Há uma ilusão de primavera na paisagem. Sente-se que ela sonha...(*ibid.*).

Mas a *janela* pode também descrever o lugar de memória, onde foi vivida uma primeira experiência. É sentado à janela que Pascoaes reflete sobre a sua situação de aluno reprovado a Português que, para a família (e para Pascoaes), era como um “luto” moral, apegando-se essa sensação de “pesar” não só às pessoas como também às coisas e aos animais (Pascoaes, 1978b [1952]: 98-99). Vai ser, então, no vão de duas janelas gradeadas (*id.*: 101, 102), numa «noitinha de agosto», que Pascoaes irá refletir e permanecer ali até o seu estado de angústia se amenizar, dando lugar a uma tristeza que, nas suas palavras, o acompanhará para sempre.

É também aqui, sentado no vão dessas duas janelas gradeadas, nessa noite de agosto, que Pascoaes irá fazer a datação da primeira vez que terá sentido a solidão. A *janela*

que aqui aparece gradeada e que ladeia o portão de ferro do terreiro da casa serve, nesse momento, de imagem para a divisão entre o mundo lá fora e o mundo interior do memorialista, servindo simultaneamente de superfície de proteção:

Permaneci, algum tempo, naquele pequeno banco da janela gradeada, submerso na penumbra crepuscular, até que a minha angústia de réprobo ou reprovado se desvaneceu em mística tristeza, uma espécie de noiva espectral que ainda hoje me persegue, mas com o branco véu enodado... (Pascoaes, 1978b [1952]: 102)

N' *Uma Fábula*, o panorama da cidade de Coimbra é primeiramente contemplado igualmente de uma *janela*, na parte da manhã, numa perspetiva que abarca a vista da cidade: a *janela* surge como primeiro local de contacto com uma cidade, naquele momento, ainda desconhecida e, para ele, de cor esbranquiçada, e que se tornará, mais tarde, num dos seus lugares de memória:

Na manhã seguinte, de manhã, debrucei-me na janela do meu quarto, a contemplar, dum terceiro andar, o panorama da cidade. Impressionou-me, logo, a pedra calcária dos edifícios, lisa e da mesma cor dos ossos. Nunca vira tal pedra, a não ser nos mausoléus de cemitério. Os estudantes que passavam na rua, de capa e batina, lembravam jovens sacerdotes de bigode (*id.*: 118).

É também em Coimbra, debaixo da *janela*, que Augusto Gil, colega de Faculdade e amigo de Pascoaes, que «só mais tarde, se impôs à admiração do público» (Pascoaes, 1978b [1952]: 119), vai chamar pelo memorialista, em dias de feriado, e que Pascoaes interpela nas suas memórias: «Ó Pascoaes, gritavas tu, debaixo da minha janela, em dias de feriado para irmos passear ao longo das margens do Mondego» (*id.*: 138 [it. do autor]). A *janela* desempenha aqui o papel de lugar de memória e espaço de revisitação de um momento habitual que foi vivido com uma relação de amizade no passado. E é também da *janela* do seu quarto no Hotel Particular, em São João da Foz, que Pascoaes experiencia uma outra paisagem que não a montanhosa: a “aparição” do mar pela janela, cujas ondas o embalavam (*id.*: 164).

Tal como o vertido anteriormente, continua a ser *Uma Fábula*, a obra memorialística onde encontramos o maior número de registos: ao todo, encontramos aí dez registos da *janela*, mais concretamente, nas páginas 101-102, 118, 138, 164, 216, 217, 219, 220 e 238. Os registos de *janela* nas páginas 216 a 220 abrangem a viagem a Londres;

a *janela* da página 238 é inserida já no âmbito do caminho de regresso a Portugal, no rescaldo do romance gorado que levava Pascoaes a Londres.

Na viagem de visita a Londres, a paisagem do Marão é interrompida com a narração da travessia e viagem para Londres; a viagem aparece descrita mais racionalmente, sem sobressaltos emocionais, além das reflexões do próprio Pascoaes. Chegando ao *boardinghouse* é, mais uma vez, da *janela* do seu quarto que Pascoaes irá avistar a *Queen's Road*, cheia de transeuntes logo às sete da manhã, e que irá tecer considerações sobre o Bosque de São João que, ao contrário da sua paisagem de eleição, as serras e as montanhas, é aqui considerado como um “prolongamento” da cidade, aparecendo descrito em cores escuras e inverniais:

Avistava, pela janela do meu quarto, *Queen's Road*, já povoada, às sete da manhã, de inúmeros transeuntes: homens hirtos e apressados (*time is money*) e um *dandy* a deitar fora um charuto aceso, naquele instante, para cumprimentar uma senhora; raparigas de raquete, debaixo do braço, todas com duas rosas na cara e um ímpeto alado no corpo ágil...

Perto, o bosque de São João, maciço enorme de negros caules e finas ramagens negras desfolhadas, num fundo de cinza vaporosa. E, em todos os sentidos, o prolongamento imaginado da cidade. Há cidades que só podem ser imaginadas, como Londres e Babilónia (Pascoaes, 1978b [1952]: 216-217 [it. do autor]).

O último registo da *janela* é já feito no comboio que o levará a Southampton, onde Pascoaes irá apanhar um pequeno vapor para o Havre. Neste último registo, Pascoaes “cola” o nariz ao vidro da janela, de onde avista e descreve uma paisagem noturna, melancólica e monocromática, tão ao seu estilo. Aqui, a *janela* serve de separação da paisagem que vai passando e que não é a sua, uma paisagem que se apresenta com “árvores marginais” e quase impercetíveis e que surge comparada a fantasmas ou génios, adquirindo, assim, características de contos fantásticos e emprestando às suas descrições e evocações (e às figuras) elementos mágicos:

Colei o nariz no vidro da janela. As nuvens embebidas de luar emanavam um vago alvor cinzento, um tom de nocturna melancolia, a alma da terra espalhada no azul do céu... Percebi que as árvores marginais à linha férrea se contorciam e gesticulavam, quase dissolvidas no escuro, como fantasmas ou génios fabulosos da Natura, que outroram andaram no mundo, quais montes de fôlego animado... (Pascoaes, 1978b [1952]: 238).

Chegado a Portugal, a perspectiva de Pascoaes revela-se mais evocadora, sendo atribuídas características de vastidão à sua paisagem de eleição, quando Pascoaes refere a imponente inesquecível e perpetuada na memória do Marão, classificando-o de «mundo alevantado contra o céu» (Pascoaes, 1978b [1952]: 57), ou quando descreve o maciço do Marão, emprestando-lhe um cariz imenso e inóspito, expressando-se nestes termos:

A leste levanta-se o Marão, uma serra lunar, ao nascer da lua: um túmulo enorme, sobre o qual pousa, por instantes, a caveira fosforescente da morte, a Musa dos mochos e dos rouxinóis, para o sul e sudeste, as serranias de Além Douro, em vários tons roxos e azuis graduados pela distância. Para o norte, o aspérrimo Gerês, toda a bruteza das fragas em pétalas de violeta. Para o ocaso, o panorama espraia-se em pequenas ondulações até ao mar, que se avista apenas como espelho dos últimos raios solares... Não se me apaga, na memória, a vastidão deste panorama [...] (*id.*: 53).

A vasta paisagem surge aqui como que incrustada na memória, na qual o tom monocromático do maciço vetusto do Marão dá lugar a tons roxos e azuis e que se vão clareando subtilmente até ao mar, mar esse que apenas pode ser adivinhado, visto que é visualizado somente através do reflexo dos raios de luz.

Como podemos ver, pelos exemplos atrás mencionados, a paisagem e os lugares de memória de Teixeira de Pascoaes ocorrem muitas vezes ligados e imbuídos nas figuras da sua infância e revestem-se de cores monocromáticas, por vezes nebulosas, ligadas a uma natureza solitária e em bruto. Em abono do aqui foi recorrido a propósito da paisagem, do olhar de Pascoaes e dos seus lugares de memória, para finalizar este capítulo e abrindo um pequeno parêntese, gostaríamos de considerar um excerto do poema do amigo algarvio e colega de faculdade, João Lúcio, cujo poema «Os nevoeiros», incluído na primeira obra *Descendo*, publicada em 1901, é dedicado a Pascoaes.

Este poema parece-nos interessante não só pela dedicatória e pelos laços de amizade entre os dois autores mas também pelo facto de estarem contidos aqui igualmente elementos turvos, como na paisagem de Pascoaes, mas sem tons evocadores e com uma interpelação ou invocação à esperança. A nossa leitura fez-nos concluir que, se em Pascoaes a paisagem nebulosa do Marão convida às evocações e à permanência naquele estado de memória saudosa, entendemos que, neste excerto de João Lúcio, a névoa que aqui se desdobra está mais associada à esperança, atribuindo-se-lhe o poder de desfazer as ilusões:

*Teixeira de Pascoais (sic)*

Os nevoeiros

Oh nevoa que enche o Ar: vem soffucar a Luz:  
Apaga o reverbéro e extingue os clarões:  
Vem desmanchar a Forma e a Côr, que traduz  
A mentira talvez das grandes ilusões.

Mancha o azul do Céu, com tuas brancas azas,  
Tu que sabes chorar e não sabes soffrer:  
Vem diluir o mundo – horisontes e casas –,  
Por fórma que ninguem os possa perceber.

Teu seio tem talvez mais d'uma aspiração:  
Anda muita esperança, em ti, adormecida:  
Eu venho-t'as pedir para o meu coração,  
Que a esp'rança é um ar de que precisa a vida.  
[...]

(João Lúcio, 1981 [1901]: 59 [manteve-se a ortografia])

Fernando Cabrita refere que, nesta primeira fase, na qual se insere este poema e o qual pertence à obra poética *Descendo*, João Lúcio é o poeta do «misterioso» e do «lado oculto da natureza» e da paisagem, mas sem ser detentor de algum *spleen*, considerando Cabrita que existe no poeta um conceito de que o visível é «apenas uma sabedoria», constituindo a natureza um ponto de partida e «uma verdade, ainda que não toda a verdade» (Cabrita, 1981: 12-13), o que, no nosso entendimento, vem, de certa forma, ao encontro da expressão da verdade pascoaesiana que é intuída e sentida<sup>225</sup>.

Assim, entendemos que a paisagem e os lugares de memória de Pascoaes se incluem ao mesmo nível da própria existência do memorialista, ficando «como que espectralizado[s] na memória» (Pascoaes, 2001 [1928]: 127). A paisagem é predominantemente monocromática e ocorre em ligação com as figuras que povoaram a infância e mocidade de Pascoaes, encontrando-se a paisagem pascoaesiana muito próxima do universo comum, familiar e das coisas simplesmente humanas.

---

<sup>225</sup> Na sua segunda fase, que se inicia em 1905 com a obra poética *O Meu Algarve*, a perspectiva de João Lúcio irá como que virar-se e o poeta irá procurar mais a Luz, preferindo-a à sombra, cantando a quente noite algarvia e nunca a “noite pesada dos poetas simbolistas”, segundo as palavras de Fernando Cabrita (Cabrita: 1981: 6), e distanciando-se assim, a nosso ver, do tom evocatório e brumoso da paisagem nortenha e monocromática de Teixeira de Pascoaes, a quem João Lúcio dedicara este poema.

O olhar de Pascoaes é lançado, como referimos atrás, várias vezes, de uma *janela* ou processa-se através de um *zoom*, alargando ou diminuindo a sua perspetiva, como uma espécie de objetiva que abrange esses *lugares santos* (Pascoaes, 2001 [1928]: 85 [it. do autor]), que são as impressões da natureza, o «Marão fantasma» (*id.*: 77), os penedos, os «outeiros solitários» (*id.*: 67, 77, 92), o cemitério e os sepulcros (*id.*: 47, 49, 50), levando o memorialista a afirmar que «A minha casa é paisagem como eu sou árvore» (*id.*: 73), conceito de comunhão com a paisagem e a natureza que já expressara n’*O Bailado*:

Esta nuvenzinha é o meu espectro indeciso no crepúsculo: versículo em oiro e sombra do Calvário. O meu espectro, sempre longínquo, perde as linhas do perfil e é nuvenzinha de dor pairando no incêndio do poente, fantástica cidade a arder por detrás daqueles montes... (Pascoaes, 1973a [1921], XXXXI: 33).

Como já referimos, as evocações englobam e encontram-se interligadas com as figuras, as coisas, a paisagem e os lugares de memória (sendo conseqüentemente eternizadas e mitificadas na memória do memorialista) e parecem ser as únicas constantes às quais é atribuída uma certa permanência, sobrevivendo no espaço e no tempo. Se a paisagem pascoaesiana também é mostrada como elemento de identidade e de evolução interior, afirmando Pascoaes que a paisagem se terá “insinuado” na sua tristeza (Pascoaes, 1978b [1952]: 45), e que «A paisagem é toda a nossa alma, exposta ao sol» (Pascoaes, 1994 [1942]: 108), as evocações, por outro lado, parecem ser igualmente exercícios de espiritualidade, sendo as coisas criadas pela percepção do memorialista. Pascoaes também não participa propriamente no percurso das suas figuras, limitando-se a acolhê-las em si próprio naqueles momentos que foram congelados e ficaram perpetuados na memória.

Parece-nos que a maneira de Pascoaes de não limitar as memórias, é acolhê-las no espaço ilimitado da Serra do Marão e isento de limites temporais. Será este aspeto – o tempo e o espaço da memória de Pascoaes – de que nos iremos debruçar no próximo capítulo.

### 3. O TEMPO E O ESPAÇO DA MEMÓRIA

*O Tempo corre, agitando as almas e as cousas,  
e com elas se confunde.  
Surge disfarçado em árvore, em nuvem...  
(Teixeira de Pascoaes, 1973a [1921], LXIX: 97)*

Se para Irene Lisboa – como já referimos na Parte II desta Tese – o Tempo é um elemento que pode assumir um aspeto múltiplo de desgaste à sua passagem, mas que é passível de lhe serem atribuídas também características de renovação e de consolo (Lisboa, 1992 [1939]: 29), para Teixeira de Pascoaes o tempo da memória parece ser considerado o verdadeiro tempo, levando a sua irmã Maria da Glória a afirmar nas suas próprias memórias: «Este é o tempo que abrange todo o tempo: o passado, o presente e o futuro. É o tempo que vem e fica para sempre agarrado ao nosso espírito» (Teixeira de Vasconcellos, 1996, VI: 41).

Discorrendo n’*O Bailado* sobre o Tempo, na generalidade, chamando-lhe “tempo abstracto” (Pascoaes, 1973a [1921]: XXXV: 140) que, no entanto, deixa marcas da sua passagem através do musgo, do bolor, do verdete, da “nódoa amarela na cal” da parede (*ibid.*) e refletindo sobre as horas, distinguindo-as da própria “hora em carne viva” (*id.*: 161 [it. do autor]), o tempo pascoaesiano não ocorre aqui ligado a datações precisas; ele aparece envolvido em reflexões sobre as *horas* e em lembranças sujeitas às correntes da memória. As horas pascoaesianas podem reter e imobilizar o autor-poeta e contêm o dualismo já presente em muitas das suas evocações: a hora como *momento presente* que o paralisa e o *momento presente* em forma de *instante morto*, que o desanima, como vem expresso nestes excertos d’*O Bailado*:

Somos a nossa *hora*, o momento presente, quase instantâneo, que se agarra a nós com mãos de ferro.[...] Sim: o *momento presente*, alegre ou doloroso, imobiliza-nos dentro do seu relâmpago fugitivo... Beija-nos sem piedade, devora-nos a carne, bebe-nos o sangue, as lágrimas... e caímos desfalecidos nos seus braços... (Pascoaes, 1973a [1921], II: 163 [it. do autor]).

Outras vezes, *momento presente* esmorece em nosso ser. Não somos mais que uma nódoa húmida, um tédio escuro, um beiral de casa, pelo inverno, gotejando

melancolia. É o *instante morto* que nos prende ao seu cadáver... O *momento presente* existe e vive (*id.*: 164 [it. do autor]).

Na mesma obra, e seguindo a mesma linha de pensamento sobre o tempo e as horas, Pascoaes irá definir o que é o *instante presente* que, para ele, é a realidade e o corpo, sendo o “espectro” o *instante futuro* ou *passado* (*id.*, IV: 165 [it. do autor]). Porém, mesmo estando sujeito às ondas e correntes da memória, alguns eventos levaram Teixeira de Pascoaes a fazer determinadas “datações” que não são precisas nem especificadas cronologicamente, mas que ocorrem como se fossem precisas nas suas evocações e marcam uma sensação ou uma circunstância que o marcou profundamente ou que têm repercussões no seu sentir. É o caso da “datação” da *Saudade* que ocorre n’*O Bailado* e que é descrita da seguinte maneira:

Para mim, foi a hora em que a Saudade se me introduziu no coração. E nunca mais me abandonou. Foi numa tarde da minha infância, velhinha tarde com os doirados já escuros, como o antigo altar de Nossa Senhora na igreja da minha freguesia. (...) Desde então, eu sou a minha tristeza, ignota imagem banhada em lágrimas que se iluminam nas trevas e me permitem ver um pouco para além deste horizonte de nuvens e rochedos. (Pascoaes, 1973a [1921], XXIV: 29 [275-380]).

Esta “datação” da *Saudade* fora alguns anos antes especificada temporalmente no *Verbo Escuro*, como tendo sucedido quando Pascoaes tinha a idade de dezassete anos, classificando-a de “época tumultuosa”, época que aparece associada a várias sensações ambivalentes:

Dezassete anos! Época tumultuosa, em que deixamos a infância, o áureo ciclo! Primeira saudade! Noite do Passado, ainda noitinha, cheia de luz ainda! Sombra da Queda separando-nos da Inocência... Pecados, tentações, lágrimas anunciando o Dilúvio..., risos, alegrias, que já são lembrança, penumbras caídas do sol (Pascoaes, 1999 [1914], XXIII: 49).

O tempo aqui expresso depende do momento em que a sensação ocorreu e é definido também pela qualidade desta. O primeiro *remorso* vivido na infância ocorre igualmente no *Verbo Escuro*, onde o sujeito poético relata o roubo feito por ele de dois melros de um ninho (Pascoaes, 1999 [1914]: 52-53), circunstância que o perseguirá para toda a vida e que

lhe ficou impregnada na memória: uma forte sensação que, devido à sua “qualidade” moral, ficou aninhada numa temporalização ambígua.

A “datação” sensorial de sensações experimentadas e recordadas por Pascoaes ocorrem, ainda e mais uma vez, no *Verbo Escuro*. Desta vez, será a correlação que Pascoaes faz entre a lembrança de uma morte prematura com o ambiente de pobreza e de desespero. Nesta situação, referida no *Verbo Escuro*, será da sua *janela* (já chamámos a atenção para este motivo no subcapítulo anterior) que Pascoaes, vendo uma figura conhecida da sua infância, Silvana, irá recordar o “aborrecido momento” da morte do irmão mais novo de Silvana, e lembrar-se do desespero da rapariga, o qual surge enquadrado no “ar cinzento” e pobre do ambiente, referindo Pascoaes que «o seu húmido murmúrio de ruína casava-se com os soluços de Silvana» (Pascoaes, 1999 [1914]: 105).

Outras datações, se bem que imprecisas, surgem nos dois livros de memórias. Aqui, há que sublinhar, mais uma vez, que a segunda obra memorialística, *Uma Fábula*, apresenta mais datações (e descrições) propriamente ditas do que no *Livro de Memórias*, obra escrita na juventude. Teixeira de Pascoaes irá fazer algumas datações, nestas obras, como, por exemplo, a datação da *solidão*, inscrevendo-a no seu segundo livro de memórias, *Uma Fábula*, e situando esta experiência e o seu sentir num fim de tarde de agosto. Também aqui, Pascoaes utiliza, mais uma vez, a referida dicotomia de luz-sombra; neste caso, porém, a luz e o brilho externo emitidos pela natureza contrastam com o sentir íntimo e o estado de espírito do memorialista, fazendo-o ter consciência da sua “íntima escuridade”.

Nesta datação, não há uma relação de solidariedade com a natureza, muito pelo contrário: é esta mesma que irá exhibir perante os olhos do memorialista a pequenez do seu desgosto de estudante que tinha sido reprovado a Português, situação a que fizemos referência, no subcapítulo anterior, quando nos ocupámos do motivo da *janela* e do olhar de Pascoaes (em especial, nas pp. 243 ss.). Mas atentemos, agora, na maneira como Pascoaes faz a datação da *verdadeira solidão*:

Era uma noitinha em Agosto. A luz já enlutada de sombra e o canto dos sapos a imitar o brilho das primeiras estrelas agravavam o meu desgosto, essa íntima escuridade, onde se escondia um demónio a rir-se de mim, sob a forma de simbólica raposa... que um demónio toma todas as formas facilmente. Foi a primeira vez que eu senti a verdadeira solidão (Pascoaes, 1978b [1952]: 101).

Neste excerto, procede-se à datação de um sentimento, o qual se encontra ligado a um acontecimento (a chamada reprovação, o chumbo ou a “raposa”) que é tão forte e o qual contrasta com a natureza que não se inquietava com o desgosto do memorialista, o que leva Pascoaes a qualificar a sua *solidão* de “verdadeira”, atribuindo-lhe, por assim dizer, um lugar dentro de uma escala real de sentimentos. O tempo e as evocações pascoaesianas abrangem também as figuras que são inalienáveis da paisagem, do olhar e das recordações, quebrando aquelas também uma possível ordem cronológica e uma medição do tempo – se é que uma ordem cronológica é realmente possível nas evocações –, quando Pascoaes refere que «um simples olhar abrange o infinito; e, numa recordação momentânea, perpassam séculos de existência.» (Pascoaes, 2001 [1928]: 61), atribuindo um elemento infinito ao olhar e à recordação.

O tempo pascoaesiano passa, mas permanece simultaneamente, revestindo-se nas formas já distantes e desbotadas das figuras – «tudo formas espectrais de tempo morto» (*id.*: 72) –, sendo apenas intuído (e não mensurado) na sua extensão, visto que «Os primeiros anos da nossa vida têm uma extensão secular» (*id.*: 73), e assumindo o passado um aspeto dual, como é expresso na frase «O passado é dia e noite» (*id.*: 76). No seu texto inédito *A Velhice do Poeta* (1973b), Pascoaes irá postular a “purificação” da alma e a “consciência pura da verdade” que ocorrem na maturidade através da simples ação do tempo ou que sucedem pelo “remorso”, estabelecendo aqui a passagem do tempo cronológico ou a experiência de remorso como condições para a evolução interior do indivíduo (Pascoaes, 1973b: 124).

O tempo pascoaesiano pode ser usado para a temporalização de hábitos que faziam parte dos tempos de infância, limitando-se à marcação temporal de ações/dos hábitos em dias da semana, partes do dia ou de estações do ano. Algumas destas vagas marcações temporais marcam não só hábitos agradáveis ou os momentos de uma sensação de liberdade e de genuinidade próprias, por exemplo, quando o memorialista refere que fugia para os montes para caçar; as marcações temporais assinalam também a sequência de idílicas circunstâncias que lhe eram familiares e agradáveis, as quais se seguiam a essa fuga que conseguia colmatar as condições atmosféricas. O tempo significa aqui a temporalização de determinados momentos, ligados a determinados hábitos e a um

“mudar de pele”: o “estudantinho acanhado e macambúzio” dá, então, lugar a um jovem adolescente que se encontra em completa sintonia com a natureza e aí se sente no seu verdadeiro mundo, como se pode verificar nestes pequenos excertos:

E as quintas e os domingos? Levantava-me cedo, num alvoroço! Até o frio me sabia bem, nessas manhãs! Era uma sensação alegre, irmã do sol. Libertava-me do estudantinho acanhado e macambúzio (Pascoaes, 2001 [1928]: 90).

Depois do jantar, aquecávamos os pés no borralho da lareira, onde alguns velhos entorpecidos passavam o resto da existência. Os homens da serra não saem de casa durante o inverno, e mandam os rapazes guardar o gado nos maninhos (*id.*: 94).

Este mundo de liberdade e comunhão com a natureza (e aqui, especialmente, também a sua dedicação à caça) eram interrompidos à tardinha, quando o dia acabava e a tristeza voltava, porque o memorialista intuía o seu regresso ao mundo “real”, sentindo esses fins de tarde como uma dor, sentimento que parecia abarcar igualmente os animais:

À tarde regresso a casa. Este regresso era uma dor agravada pelas sombras do crepúsculo. O Carlos, o Lima, o Oliveira emudeciam; e os cães, à nossa frente, caminhavam silenciosos. Daqueles focinhos pendidos, caía, no pó branco da estrada, a mesma tristeza escura que espectralizava os nossos vultos (*id.*: 91-92).

O Tempo aqui surge como uma espécie de “cesura” entre a sintonia do memorialista com a natureza, os seus campos e as suas serras e o regresso, ao fim da tarde, ao mundo “real”, longe da serra e dos campos e confinado aos bancos do liceu, o que o levaria, mais tarde, a afirmar que «As horas verdadeiras eram as vésperas de feriado» (Pascoaes, 2001 [1928]: 118), e fazendo também, deste modo, uma distinção entre as horas “mortas” do quotidiano real e as horas “verdadeiras”, nas quais o memorialista podia dedicar-se ao seu espaço e às suas atividades de eleição.

Porém, a rutura não só ocorre a nível da paisagem e das figuras, mas também na vida do memorialista; uma nova fase inicia-se também quando Pascoaes vai para Coimbra para estudar, a qual é marcada mais precisamente e caracterizada como um painel: «Decorridos os meses estivais de 1896, o painel mudou diante dos meus olhos» (Pascoaes, 2001 [1928]: 109). A datação desta interrupção da continuidade da jovem existência aparece especificada com a indicação de um ano, 1896, mas continua generalizada e vaga, sendo situada apenas nos “meses estivais”, o que indica uma *durée*; esta ideia corresponde,

de certa forma, ao que Georges Gusdorf queria dizer, quando afirmava que o narrador, nas obras autobiográficas, não se limita exatamente à narração de factos, obedecendo a evocação do rasto temporal (*sillage temporel*), não à exigência dos factos, mas sim à “fidelidade a si próprio”<sup>226</sup> (Gusdorf, 1991a: 11) e correspondendo a fluidez do “metabolismo” das recordações à *economia íntima* do ser pessoal<sup>227</sup> (*id.*: 13).

Em Coimbra, não é só o “painel” paisagístico e humano que se alterou: nas evocações da época coimbrã, assiste-se, no nosso entendimento, a evocações também de tipo mais descritivo (as descrições serão mais acentuadas n’*Uma Fábula*, sobretudo na parte que diz respeito à viagem de Pascoaes a Londres, às descrições de Londres e às considerações que tece sobre a “gente albiónica”); nestas evocações, as situações e o tempo são evocados de acordo com a aura da cidade de Coimbra e vistos por um determinado sistema de comportamento, no qual o tempo aparece ligado a uma determinada estação do ano (o outono) e a critérios de antiguidade:

O Outono aqui é lendário, como Inês depois de morta; uma primavera que se tornou lendária, uma primavera evocada a semear almas de flores.

E a pequena e decantada cidade? Outra pintura do outono ou do tempo, que o outono é primavera mortificada pelo tempo. O tempo e o outono são o mesmo espectro que edificou estas casas de pedra carunchosa e rasgou estas ruas escuras de sombras antiquíssimas, algumas dos anos mil (Pascoaes, 2001 [1928]: 109).

O tempo adquire aqui um aspeto mais descritivo, procedendo Pascoaes à narração do quotidiano académico, seguindo-se a descrição dos hábitos do memorialista depois das aulas na academia; estes momentos são acentuadamente marcados por aspetos mais evocativos, menos luminosos e mais taciturnos, os quais contrastam com as horas da manhã que iniciam o dia a dia na Universidade:

São dez horas da manhã. A multidão de estudantes enche o *Jardim*, a *Via Latina*, os *claustros*. Os lentes perfilam-se à porta das aulas, enquanto os alunos vão entrando,

---

<sup>226</sup> «La écriture du moi présente une remémoration, ou mieux une commémoration de l’être individuel; le récit de vie, dans les oeuvres maîtresses du genre, ne se borne pas à la narration exacte des faits. L’évocation du *sillage temporel* obéit à la exigence de la fidelité à soi-même selon l’ordre des valeurs révélatrices du sens d’une vie, en la plénitude de sa permanente actualité» (Gusdorf, 1991a: 11).

<sup>227</sup> «...l’incessante fluidité du métabolisme des souvenirs dans l’économie intime de l’être personell» (Gusdorf, 1991a: 13).

fazendo vérias respeitadas àqueles ídolos tremendos, ávidos de *cólicas* e outros sacrifícios (Pascoaes, 2001 [1928]: 110-111 [it. do autor]).

Depois das aulas, metia-me no meu quarto. Lia, escrevia, ou debruçava-me na janela, sob a Rua do Cabido, estreita e íngreme, que desagua no Largo da Sé Velha, um pântano de sombras mortas, ao luar. Em frente, um muro caiado, onde um pobre candeeiro derrama pálidas nódoas de melancolia, às horas negras.

Nessas noite do D. Dinis e da minha mocidade, a iluminação da rua concordava com a sua antiguidade tenebrosa. Existia um pacto espectral entre os candeeiros públicos e a penumbra das eras mortas (Pascoaes, 2001 [1928]: 111).

Atribuindo ao espaço coimbrão e aos seus lugares características de antiguidade, em que até os objetos (neste caso, os candeeiros) colaboram com as épocas passadas, o tempo reveste-se aqui, no segundo excerto citado supra, de uma característica mítica que contrasta com a atividade prática e real, contada no imperfeito («Lia, escrevia, ou debruçava-me na janela»), ocorrendo, deste modo, uma rutura do tempo referente às atividades reais e ao mundo passado, antigo e “tenebroso”. O memorialista projeta, deste modo, as descrições simbolicamente num tempo passado, o qual, segundo Mircea Eliade, não poderá ser mensurado porque o passado não é constituído por uma *durée* (Eliade, 1952: 220).

Keith Ansell-Pearson (2010), refere, a respeito de Bergson e da questão da memória, que a memória nos permite contrair (*to contract*) múltiplos momentos de tempo numa só intuição, libertando-nos, neste caso, do movimento que se expressa no fluir das coisas (*flow of things*) e do ritmo da necessidade de ação, de utilidade ou da sua praticabilidade (Ansell-Pearson, 2010: 67). É esta “intuição” da concentração de múltiplos momentos de tempo, roubados ao passado, desgarrados deste e apenas existentes na própria memória, de que Pascoaes talvez se dá conta, como ilustram estes excertos contidos no *Livro de Memórias*, onde Coimbra surge já à distância e revestida de um aspeto irreal:

Coimbra é já uma névoa desvanecida na distância, uma cidade quimérica, edificada pela saudade, nas margens de um rio ao luar... a Coimbra dessa noite em que o Hilário cantava, pelas ruas. [...] Coimbra é uma nódoa na distância, uma pálida imagem que não pertence à realidade. Só me pertence a mim; e nela me extasio, magoado, durante algumas horas de viagem (Pascoaes, 2001 [1928]: 122-123).

N’*O Pobre Tolo*, por outro lado, Pascoaes distribui os múltiplos momentos de tempo pelo presente, encarnando o indivíduo o tempo passado, o presente e o futuro:

O tolo foi, é, há-de ser. *Antes, agora, depois*, três advérbios de tempo, as três faces do tempo: uma face voltada para trás, a outra para a frente, e a do meio voltada para nós. *Foi e há-de ser*, somados dão é. A primeira face do tempo e a terceira, somadas, dão a face que se volve para nós – a hora dramática e presente, destacada num corpo vivo que aparece, e ocupa o nosso espaço, e descreve a nossa figura, e é o nosso próprio ser. O passado infinito e o futuro infinito materializam-se na nossa pessoa... (Pascoaes, 2000 [1924]: 108-109 [it. do autor]).

Ora, se no excerto do *Livro de Memórias*, referido na página anterior, a imagem e as evocações se encontram já desbotadas e concentradas numa única imagem (e conseqüentemente gravadas num tempo único) que só pertence à memória exclusiva de Pascoaes (e que não é partilhada com mais ninguém), no excerto d’ *O Pobre Tolo*, observa-se o tempo como um fator dualista e, por vezes, antagonista, que conduz o memorialista à inércia física e mental; o tempo preserva, deste modo, o *status quo*; o tempo é conservado em si mesmo e serve aqui para ilustrar uma situação de impraticabilidade e de letargia. É um tempo sem “marcação temporal”, um resumo ou uma contração de momentos únicos e existentes apenas na própria memória.

Voltando às marcações temporais: uma das datações temporais que Pascoaes irá efetuar no *Livro de Memórias*, é o ano em que o Padre Guilherme ainda fora vivo, marcando este facto temporalmente com a expressão «Mas, neste ano da graça de 1901 [o Padre Guilherme] vive ainda e aparece no café da Antoninha à tarde» (Pascoaes, 2001 [1928]: 124). Aqui, a datação do ano e, conseqüentemente, a marcação temporal servem para assinalar e perpetuar a lembrança de figuras que iriam viver na lembrança do memorialista como “deuses” (*id.*: 125), tendo antes vivido no mundo real como homens. O tempo aqui explanado marca a ascensão de nível, por assim dizer, de seres humanos reais que são elevados posteriormente a deuses na memória do memorialista.

Pascoaes mantém-se vago nas suas datações no *Livro de Memórias*: sabe-se que o irmão António cometeu suicídio em Coimbra a 28 de junho de 1903. No entanto, Pascoaes prescinde aqui de fazer uma datação temporal (ao contrário da marcação temporal que efetuou referente a Padre Guilherme, como referimos acima), mencionando apenas «De repente, um telegrama fulminante! Meu irmão António suicidara-se em Coimbra» (*id.*:

137), focando-se na dor a que assistiu e que sentiu<sup>228</sup>, demonstrando, desta maneira, no nosso entendimento, que a dor não tem nem tempo nem prazo, constitui uma *durée* e, deste modo, não é precisamente datável e mensurável, embora Pascoaes reconheça que «As grandes dores também o tempo as desvanece» (*id.*: 138), tendo querido expressar, talvez e deste modo, a ação benéfica da passagem do tempo que mitiga, por vezes, até as grandes dores.

N' *O Bailado*, Pascoaes irá definir determinados momentos e a abordagem especial por parte do indivíduo desses momentos, classificando estes momentos da seguinte maneira:

Todos somos uma hora na nossa vida; uma hora de alegria ou de dor. Há criaturas felizes que ficam a ser para sempre na hora do seu noivado. Há outras que ficam a ser para sempre a hora da sua maior desgraça [...] Todos nós somos uma hora da nossa vida ou várias horas [...] (Pascoaes, 1973a [1921], LXXXI: 106 [1119-1123]).

Tendo em conta o que anteriormente foi referido, entendemos, assim, que o tempo pascoaesiano une simultaneamente elementos objetivos e subjetivos; ou seja, o tempo abrange pessoas, estações do ano e objetos; o tempo cobre também as coisas de vestígios, e a memória consegue discernir e perceber estes vestígios do tempo que enroupam as coisas, como fica expresso nesta frase: «Só vejo pegadas, ruínas, sepulturas, a ferrugem, o musgo e o verdete... *lembranças* que o Tempo deixa sobre as cousas...» (Pascoaes, 1973a [1921], LIX: 92 [806-808], [it. do autor]).

A memória faz reavivar o passado que, para Pascoaes, se situa especialmente na infância. N' *Uma Fábulas*, Pascoaes refere, logo no início, que o tempo «principia conosco» (1978b [1952]: 8), dando a entender que o tempo se inicia com a consciência de si mesmo ou com o conhecimento da própria alma e considerando que permaneceu a criança que sempre foi, «mas estragada pelo tempo» (*ibid.*). Visto a esta luz, Pascoaes refere-se quicá à alma autêntica e à atitude curiosa e aberta com que ficou apesar dos perceptíveis vestígios exteriores da passagem do tempo.

---

<sup>228</sup> «Ouvem-se gritos e trespassam as nuvens e há silêncios mais terríveis ainda, em que a dor, de violenta, petrifica. E esta mãe, caída por terra, é a estátua em mármore da aflição: uma estátua derrubada pelos bárbaros» (Pascoaes, 2001 [1928]: 138).

Décadas mais cedo, no *Livro de Memórias*, já Pascoaes dissera, sublinhando esta abertura e infinitude de possibilidades que existem na infância: «Tinha sete anos; tinha o mundo nas mãos como um brinquedo» (Pascoaes, 2001 [1928]: 61). Como se pode verificar igualmente aqui, no *Livro de Memórias*, apesar de referir que «os primeiros anos da nossa vida têm a extensão de séculos» (*id.*: 73), Pascoaes vai situar o seu período místico da infância balizando-o na idade de sete anos, datação essa que aparece aliada a uma determinada condição – a época em que ele era tudo e em que se sentia inseparável de tudo e de todos, “à semelhança de Deus”:

Tinha sete anos; tinha o mundo nas mãos como um brinquedo, à semelhança do Deus menino, porque Deus é um menino ainda! [...] Tinha sete anos. Entre mim e os outros não havia distância. Eu era tudo e todos (Pascoaes, 2001 [1928]: 61).

N’*Uma Fábula*, Pascoaes irá proceder à datação mais precisa do seu nascimento, correlacionando-a a determinadas condições atmosféricas que iriam enraizar-se e manter-se ao longo dos anos no seu espírito: «Sou a mesma criança, dada à luz crepuscular duma tarde de Novembro em 1877» (Pascoaes, 1978b [1952]: 12-13). Esta alusão a determinados elementos noturnais que teriam presidido ao seu nascimento, viera também já explanada, várias décadas antes, na «Minha História», poema pertencente à obra poética *Terra Proibida* (s/d [1899]: 233-234). No excerto do poema em questão, que aqui abaixo transcrevemos, o dia do seu nascimento já é aqui caracterizado por Pascoaes como tendo ocorrido «por uma tarde triste» e o memorialista nascido no «dia eleito da Saudade», numa tarde «angustiosa e calma»:

Em Novembro nasci, por uma tarde triste,  
Quando os sinos soluçam badaladas,  
E lúgubres mulheres desoladas,  
Com piedosas mãos espalham flores  
Sobre a estéril poeira que ainda existe  
De sonhos e de amores;  
[...]  
Nasci no dia eleito da Saudade,  
Quando o vulto espectral da Eternidade,  
Diante de nós, quimérico, se eleva,  
Com estrelas a rir na máscara de treva.  
[...]  
Nasci naquela tarde, angustiosa e calma,  
Torva de nuvens e silêncios de alma,

Quando há pálidas faces que se molham;  
[...]  
Nasci ao pôr do sol dum dia de Novembro.  
O meu berço o crepúsculo embalou...  
E até parece, às vezes, que me lembro,  
Porque essa tarde, triste, em mim ficou...  
(Pascoaes, s/d [1899]: 233-234)

A temporalização do seu nascimento ocorre, como já acima referimos, aliada a determinadas circunstâncias atmosféricas que englobam as pessoas e também as coisas, as quais são personificadas de ações humanas (os sinos *soluçam*, as estrelas *riem-se*, o crepúsculo *embara*) e que aqui adquirem um tom crepuscular, dando a impressão de Pascoaes ter sido “fadado” pela Natureza (no sentido de Universo) e pela *Saudade* aquando do seu nascimento, sendo aqui transmitido, nestas frases, uma espécie de aviso, uma premonição, de certo modo fatalista, da sua vida futura, e atribuindo-se à Saudade um elemento nostálgico que vem revestido de cores monocromáticas, de certa forma, sombrias, e acinzentadas.

Este elemento premonitório será reiterado, décadas mais tarde, no segundo livro de memórias, *Uma Fábula*, levando Pascoaes a referir «Mas aquela tarde de Novembro em que nasci, entranhou-se em mim, para sempre» (Pascoaes, 1987b [1952]: 14). Nesta intuição da saudade e, conseqüentemente, da infância, assistimos a momentos de uma época que foram eternizados na memória, o que corresponde, a nosso ver, à teoria ontológica da saudade, descrita por Dalila Pereira da Costa e Pinharanda Gomes (1976).

Para Dalila Pereira da Costa e Pinharanda Gomes, a *Saudade*, de acordo com a teoria ontológica, inclui dois elementos: a sua força criadora que será a esperança e a sua força perpetuadora que se mostra através da lembrança, sendo o Universo a «expressão cósmica da Saudade» (Pereira da Costa & Pinharanda Gomes, 1976: 35) e constituindo a Saudade «a própria Natureza afeiçoada ao sentimento lusitano» (*ibid.*); este aspeto vem ao encontro, no nosso entendimento, ao que Pascoaes expressa, tendo o autor acentuado o carácter infinito e eterno da Saudade quando afirmou n’*A Velhice do Poeta* que «Por obra e graça da Saudade, vivemos no passado e no futuro, e temos a ideia sentimental do eterno e do infinito» (Pascoaes, 1973: 126).

Se o nascimento de Pascoaes se encontra correlacionado a determinadas circunstâncias atmosféricas, o fim da sua infância ocorre com a experiência da visão da morte: foram os gritos da mendiga “semi-louca” que assediava os transeuntes, ameaçando-os com um beijo e, em seguida, a visão do féretro do visconde de Tardinhade que, de acordo Pascoaes, marcaram o fim da sua infância (Pascoaes, 1978b [1952]: 23). Porém, a primeira visão física e real de uma pessoa morta irá dar-se com o falecimento do avô materno, facto que leva Pascoaes a fazer uma datação temporal mais precisa: «Alquebrado pela doença [o avô materno], faleceu numa tarde de novembro de 1895. Foi o meu primeiro encontro com um morto» (*id.*: 27).

Nesta parte d’*Uma Fábula*, na qual se inclui a datação do falecimento do avô materno, encontramos, ao todo, três datações incluídas nas páginas 26 e 27. Trata-se aqui da datação de lembranças que “perseguem” Pascoaes, nas quais o seu primeiro “encontro com um morto” está incluída, referindo-se as outras duas datações à «manhã de janeiro de 1863» em que Pascoaes, já estudante liceal, foi caçar «através de espesso nevoeiro» (*id.*: 26) e a sua chegada, mais tarde, à sua casa aldeã, marcada temporalmente como tendo ocorrido «à hora do almoço», sendo sublinhado o contentamento do avô materno ao vê-lo de espingarda ao ombro (*id.*: 27).

Nesta mesma página, é feita uma “condensação” temporal, acumulando-se dois anos num só (o falecimento do avô materno acima referido ocorreria em 1895, a famosa saída para a caça da em 1893) e misturando-se duas sensações (a saída para a caça, a visão da paisagem do vale do Tâmega que era “um rio imenso e de brancura” e o contentamento do avô, em comparação com a morte deste último, dois anos mais tarde), anulando-se o decurso cronológico do tempo e entretecendo-o nas impressões e nos sentimentos evocados. Temos, então, aqui o tempo marcado por experiências profundas, em que se destaca a experiência feita perante a morte; o tempo revela-se aqui como um marcador de determinados momentos na memória e, simultaneamente, como início de um outro período de vida ou de um outro nível de consciência.

Tal como o vertido anteriormente, continuamos a sublinhar que é n’ *Uma Fábula* que iremos encontrar mais marcações temporais, apesar de Pascoaes continuar a manter também aqui os elementos evocativos. Por razões de “economia íntima” como diria

Georges Gusdorf (1991a: 13), ao qual já referimos na página 255 e na nota de rodapé correspondente, o tempo pode ser comprimido e dar-se, de repente, um salto de sessenta anos, quando Pascoaes refere que as circunstâncias são vistas agora a uma outra distância temporal (e mental, quiçá), que ele expressa nesta frase «Que é o gesto duma figura a sessenta anos de distância?» (*id.*: 33). Outra das datações que são feitas n' *Uma Fábula*, refere-se ao verão de 1886, tecendo Pascoaes as seguintes considerações:

Mas decorria o Verão de 1886: um verão que, na minha lembrança, não tem princípio nem fim! Eternas noites calmosas, e eternos dias abafados! E meu avô à minha avó: *Ó Aninhas, arranja-me uma sangria*: água, vinagre e açúcar. E meu pai dormia a sesta numa sala, por sinal a de visitas, com o soalho cheio de água de cântaros entornados (Pascoaes, 1978b [1952]: 38-39 [it. do autor]).

O tempo aqui é, mais uma vez, marcado pelas sensações de amenidade, aparecendo interligado não apenas às condições exteriores, mas também a um quadro – ou painel como diria Pascoaes – idílico de família. O tempo aparece marcado pela exteriorização de determinadas circunstâncias, que se adivinham ideais e marca-as temporalmente e na memória, simultaneamente, como um instante a preservar; este instante ou este período foi tão precioso para o memorialista que este último conseguiu fixá-lo no tempo, datando o ano das ocorrências para futura memória. O tempo recordado é, mais uma vez, o tempo das sensações e, neste exemplo, o tempo dos instantes idílicos e quiçá irrepetíveis.

O tempo pode ainda marcar momentos habituais, hábitos caros ao memorialista, cuja continuidade e repetição transmite uma sensação de conforto e de previsibilidade, como a que é descrita nestes excertos retirados também d' *Uma Fábula*, em que o tempo da memória marca uma determinada rotina agradável à memória:

[...] estamos no mês de Janeiro, tão docemente temperado pelo lume da lareira, à hora do almoço: bacalhau, batatas, castanhas e bagaceira... A travessa de barro vidrado, com o *fiel amigo*, ladeado de pomos terrestres, rescendia a mar, esse cheiro a origem da vida, que anda no vento da maresia e no canto das sereias (Pascoaes, 1978b [1952]: 60-61 [it. do autor]).

À tarde, a ceia, o mesmo bacalhau com batatas, servido pela mesma dançarina carpideira; dançarina no vestuário, e carpideira na triste fisionomia [...] (*id.*: 62).

No dia seguinte, repetia-se o mesmo passeio venatório, ao longo da mesma paisagem, que se alevanta dos vales arborizados até aos seus desnudos cumes (*id.*: 63).

Esses aprazíveis momentos rotineiros haviam de chegar, porém, um dia, ao fim, e significavam simultaneamente o início e o término de um ciclo que se repetia na infância: período das férias, um interregno, o período de tempo furtado à época do liceu, considerado por Pascoaes como sendo uma “colónia penal” (*id.*: 67); o tempo aqui marcou na memória não só a afeiçoada rotina, mas também a sensação de melancolia que conduzia Pascoaes no fim das férias e que se espelhava também nos cães:

As férias terminavam; e eu regressava a casa com o Carlos e o Oliveira e uma cara de Adão expulso do Paraíso. Os cães caminhavam, à nossa frente, cada um com a minha melancolia no focinho [...]. O Farrusco fitava-me, tendo, estampado nos olhos, o que eu sentia: o amor à solidão serrana e o terror pânico do estudo [...] (*id.*: 65-66).

O tempo pascoaesiano pode ainda marcar determinados acontecimentos que se ancoraram na memória devido a alguns eventos particulares ou a particularidades de personagens e que devem ter alguma importância, razão por que Pascoaes quis referi-los também no *Livro de Memórias* e n’*O Pobre Tolo*, advertindo até para essas referências:

Em certas noites, havia *serão*, na sala da Casa a Levada, uma espécie de baile popular, a que já me referi no *Livro de Memórias* <sup>229</sup>, tanto da minha simpatia, como *O Pobre Tolo* <sup>230</sup> (Pascoaes, 1978b [1952]: 63 [it. do autor]).

Mas o tempo, esse “remoto fantástico” tempo (Pascoaes, 2001 [1928]: 44), através do qual Pascoaes caminha (*id.*: 51), pode ainda servir para distinguir temporalmente o sonho da realidade, comparando-os Pascoaes a elementos químicos e atribuindo à realidade uma característica de *durée* e de solidez intemporal, trazendo para a equação a sua dualidade, já muitas vezes expressa em cores monocromáticas e que aqui é transportada para a área da química:

Então, entre o sonho e a realidade, há uma simples diferença temporal. O sonho é efêmero, a realidade perdura; ou, antes, o sonho é gasoso e é sólida a realidade: a

---

<sup>229</sup> Pascoaes descreveria estas cenas de baile, por exemplo, da seguinte maneira: « Dançavam danças de roda na sala de visitas, enquanto meu tio Jacinto tocava, no piano, uma velha música sentimental e adequada» (Pascoaes, 2001 [1928]: 69). Mas também faria uma alusão mais pormenorizada ao baile propriamente e ao “painel montanhês” no mesmo livro, nas páginas 96-97.

<sup>230</sup> Pascoaes, 2000 [1924]: 69, 996-997.

nuvem que só é Juno, por instantes, e o penedo que é um bruto eternamente (Pascoaes, 1978b [1952]: 55).

Também pode existir um segundo tempo: o tempo da memória, agora atualizada (na verdade, constantemente atualizada) e que contrasta com o primeiro tempo mítico e, de certa forma, despreocupado da infância; o segundo tempo, este tempo em que a memória percebe que o que era antes já não existe, ou existe apenas nas lembranças daqueles tempos, consegue encontrar a “poeira de alegria”, achar uns restos desses tempos e dessas “cenas” que podem ser revisitados, ainda hoje, perante a visão de um objeto, no qual se encontram personificadas todas essas sensações:

As coisas e as pessoas tinham para mim, nessa idade, um encanto inexprimível que irrompia através das suas formas transitórias e criava a sua imagem verdadeira, apenas luz... Recordo-me dessa luz que em tudo brilhava e se apagou... Apagou-se cá fora; mas vejo-a cair numa poeira de alegria, sobre o chapéu de palha de meu avô (Pascoaes, 2001 [1928]: 64).

Como podemos verificar, o tempo pascoaesiano pode marcar um *dantes* e um *agora* ou *depois*, fazendo a distinção entre o tempo de encanto da infância que pode ser encontrado na visão do chapéu do avô, em que a infância é sentida como um período mítico de luz e o *agora*, em que a única saída é a revisitação desse tempo feita pela memória. Mas o desaparecimento da luminosidade de *antes* reflete-se também nas cidades, como é o caso de Amarante, que, de acordo com as palavras de Pascoaes, terá desaparecido na passagem do ano para o início do século XX, marcando o tempo aqui na memória o fim de uma era e assumindo um cariz premonitório para a I Guerra que haveria de deflagrar:

Tornou-se bem poética, para mim, essa Amarante, depois de haver desaparecido com o século XIX, ao bater a meia-noite de 31 de Dezembro de 1899.

[...]

Estremecemos, dominados por súbita impressão misteriosa, uma espécie de agouro ou profecia vaga, dentro dum ruído inesperado. O que é certo é que esse ruído se repercutiu, no ano de 1914, do modo mais estrondoso e destruidor!

[...] Essa Amarante desapareceu com o século XIX e com alguns personagens, que lhe impuseram a presença dum pitoresco antiquado (Pascoaes, 1978b [1952]: 70).

Em suma, o tempo de Pascoaes é igualmente o tempo associado a determinadas estações do ano (que condizem, a bem dizer, com o íntimo do memorialista), é o balizador das férias grandes e das sensações a estas associadas, é o cúmplice da sua maneira de sentir e, ao mesmo tempo, testemunha da sua melancolia que se haveria de manter, tal como fica expresso neste excerto sobre o outono, período em que Pascoaes partiria para Coimbra e no qual iniciaria os seus tempos de estudante:

Este outono de 1896! Vejo-o ainda naquela folhinha doirada, ou de ouro, que me lembra pequena medalha comemorativa desse outono! Então vivia eu num estado de brumosa melancolia, que jamais cristalizou por completo (Pascoaes, 1978b [1952]: 114).

Julgamos ter demonstrado que a paisagem, os objetos e a passagem das estações do ano são expressas em Pascoaes como que sendo o que Eliade (1965) designava por *hierofania*, ou seja, a perceção do sagrado em objetos e na natureza. A perceção pascoaesiana do sagrado abrange objetos, a paisagem, as estações do ano, a casa da aldeia, as figuras, expressando-se até no “verdete” que cobre as coisas e que trai a passagem do tempo. Esta espécie de *hierofania*, para usar o termo eliadeano, tem também a capacidade de levar Pascoaes sempre de volta ao período mítico e áureo da infância, o tempo que, afinal, sustenta a sua memória; mas esta hierofania expressa, a nosso ver, simultaneamente, uma outra maneira de estar, ou de experienciar e vivenciar o mundo, que vem também ao encontro da linha de pensamento de Mircea Eliade: um mundo que este último considerava estar dividido em duas formas de estar e que constituíam, a seu ver, um “precipício” (Eliade, 1965: 20): por um lado, a vivência de uma *hierofania*, a vivência e a projeção de manifestações sagradas num objeto ou na natureza e a experiência religiosa de tempo e de tempo sacralizado e, por outro lado, a forma de estar profana do mundo ocidental que encara todos os atos do ponto de vista orgânico (Eliade, 1965: 19).

A visão do mundo ou dos atos humanos como possuindo elementos unicamente orgânicos, criticada por Eliade, não é algo que julguemos encontrar na visão pascoaesiana, que se revela ontológica e que abrange a natureza, os objetos e as figuras da memória; estes elementos servem de guia ao memorialista no seu percurso e são as bases para o seu eterno retorno à infância, período áureo e mítico que constitui a base da arquitetura da

memória de Pascoaes. E é sobre esse aspeto que nos iremos debruçar no próximo e último capítulo.

#### 4. A ARQUITETURA DA MEMÓRIA: O MUNDO REAL, O MUNDO DA INFÂNCIA E O ETERNO RETORNO

Vivo, porque espero.  
Lembro-me, logo existo.  
(Teixeira de Pascoaes, 2000 [1924]: 14)

No nosso primeiro capítulo referente à *Memória*, tivemos a ocasião de referir que, de acordo com Henri Bergson, existem sempre memórias dominantes, as quais Bergson designava *shinning points*, à volta dos quais os outros momentos da memória formam uma “vaga nebulosidade” e os quais se multiplicam conforme a memória se expande (Bergson, 2004 [1912]: 223). Bergson considera que a percepção e a memória se encontram interligadas, e que todas as memórias são atualizadas de forma a se tornarem efetivamente reais.

Ora, este elemento de ligação entre a percepção e a memória (imagem-memória) tivemos a possibilidade de observar em Pascoaes, no nosso capítulo anterior, que se ocupa do tema da paisagem, do olhar e dos locais de memória quando nos debruçamos sobre as suas evocações e verificamos o uso de verbos sensoriais em muitas das suas invocações e evocações das figuras, da paisagem, da natureza e das coisas, nas quais a mágoa se pode “apegar” (Pascoaes, 1978b [1952]: 99). Também verificamos que Pascoaes faz uma apreciação ontológica do passado, movimentando-se nas suas evocações em direção ao passado, encarado como uma região ou período de tempo como que sacralizado, que existe na natureza e nos objetos e que o conduz ao período mítico da infância.

A nossa leitura da conceção ou maneira de “ver” pascoaesiana conduz-nos, mais uma vez, à frase de Bergson em *Matter and Memory* a qual refere que «The more I strive to recall a past pain, the nearer I come to feel it in reality» (Bergson, 2004 [1896]: 174), ajuntando Bergson ainda que «[...] from the moment that it becomes image, the past leaves the state of pure memory and coincides with my present. Memory actualized in the image differs, then, profoundly from pure memory» (*id.*: 181). Estes conceitos parecem aplicar-se à evocação da infância de Pascoaes que está presente em muitas das suas obras: o postulado da infância pascoaesiana não ocorre como uma experiência dolorosa – se bem que possa conter episódios de «lembranças terríveis» (Pascoaes, 1978b [1952]: 91) ou

incluir «lembranças misteriosas que nos governam» (Pascoaes, 2000 [1924]: 130) –, mas como evocação e memória de um período áureo e puro, sentimento que, para ele, persiste no presente e que Pascoaes procura, atualiza e encontra na sua memória. A memória é intuída como a contração de múltiplos momentos de tempo que o “empecem” e impedem de se mover, os quais só a esperança poderá desfazer e levá-lo a ter uma ideia de futuro; este aspeto reflete-se num excerto contido n’*O Pobre Tolo* que expressa esta dualidade entre o conforto e a imobilidade do passado *versus* a mobilidade e esperança do futuro:

A esperança impele-me para o futuro; a lembrança não me deixa partir. Não vou nem fico, não me decido. E eis um pobre tolo, no meio da ponte de S. Gonçalo, pasmado, a olhar as duas margens do Tâmega, um rio de verdes sombras liquefeitas (Pascoaes, 2000 [1924]: 23).

A sensação de memória ou a sua própria definição da memória já fora facultada por Pascoaes, décadas antes, por exemplo, nas *Elegias*:

#### MEMÓRIA

Memória, terra de alma a florescer  
Além do Vácuo, trágico e medonho...  
Num paraíso, idílico e risonho,  
Cada lembrança e bem amado ser.

Quando os meus olhos íntimos, num sonho,  
Esse mundo ideal conseguem ver,  
Fico tão deslumbrado que suponho  
Haver morrido já, sem o saber!

Eis-me no reino etéreo da memória.  
E entre imagens fantásticas me vejo,  
Como anímica imagem ilusória.

E não existo em mim. Sou oração.  
Já liberta de Deus e do desejo,  
Luz sem estrela, amor sem coração.  
(Pascoaes, *Elegias*, 1998 [1912]: 257)

Neste excerto, retirado das *Elegias*, a memória é para Pascoaes o sítio ideal e sublime onde se encontra cada lembrança e se pode avistar o mundo ideal com os seres bem-amados, e onde o memorialista se pode encontrar a si mesmo e movimentar-se etérea e livremente, sem desejo e sem invocação divina. Vista a esta luz, a memória

processa-se para Pascoaes num tempo sem tempo, atemporal e a-histórico; as lembranças são invocadas por ele, um ser que ultrapassou também o tempo cronológico, para chegar, assim, ao “reino eterno” da memória.

Dois anos depois, no *Verbo Escuro*, Pascoaes dedicará cerca de cinco páginas à memória, ligando-a ao sentimento saudoso e considerando a memória como sendo «um outro mundo, com outras criaturas», o sítio onde se realiza a conversão da aparência material na aparência “anímica” (Pascoaes, 1999 [1914], I, II: 46). Na memória pascoaesiana, o autor-poeta consegue perceber sensorialmente através da visão e da audição tudo e todos os que já passaram pela sua vida, sendo iluminado por uma “luz exterior” que lhe torna difícil de distinguir entre a realidade material e a memória, tal como expressa também no capítulo sobre a memória contido na mesma obra:

Vejo tudo o que se passou: fisionomias, atitudes, gestos, modos de ser. Ouço vozes que passaram. O meu espírito anda, errante e perdido, numa floresta de fantasmas; quando a luz exterior, de súbito, o ilumina, fica atônito e cego, e não distingue entre o mundo actual, que é da terra, e o outro mundo, que é a memória (Pascoaes, 1999 [1914], XI: 47).

Nos *Cânticos*, por outro lado, Pascoaes irá aludir ao lado “oculto” da memória, para onde as sombras das imagens vão e se ocultam; no poema desta obra em questão e que se ocupa da memória, a memória é relacionada com uma figura idealizada (provavelmente Leonor), que se destaca entre as outras figuras “quiméricas”, invocadas por Pascoaes. Esta memória encontra-se diretamente relacionada à imagem do Amor, que Pascoaes interpela e a quem é atribuída uma luminosidade que a faz sobressair das sombras ancoradas algures em sítios recônditos da memória:

Amor, a tua imagem  
Acende-se no escuro da memória,  
Como nas velhas sombras do ermo templo  
Áureo clarão de lâmpada de prata.

Nela surgem quiméricas figuras;  
Umas, perfeitamente modeladas  
E vivas como estátuas ao luar...

Outras, lembram retratos de família  
Decorando salões de antigas casas,  
[...]

Algumas, indecisas, vão fugindo  
Para o outro lado oculto da memória...  
(Pascoaes, 2002 [1925]: 89)

Na interpelação, logo no início do poema, a imagem da Amada constitui o ponto de partida e a condição para a visualização das “quiméricas figuras”, surgindo como candeia que ilumina o caminho das memórias e das lembranças. Se, na primeira estrofe, a lembrança da pessoa amada desoculta-se da memória como se fosse um objeto de culto, na segunda estrofe, as figuras que acompanham a imagem apresentam elementos de um cortejo místico que, por força da luz da imagem, adquirem vida. Nos restantes versos aqui explanados, algumas destas figuras incorporam-se na família, em forma de retratos, enquanto outras, indistintas, se desvanecem na memória, sendo sublinhado o poder de certas imagens e da sua luz para a desocultação da memória.

Por outro lado, n’ *O Pobre Tolo*, a memória é referida de forma mais abrangente, estando incluída em tudo: no fumo, nas formas materiais, contendo simultaneamente a lembrança e a esperança que constituem a vida e o corpo do Universo. Para Teixeira de Pascoaes, lembrar-se é existir, rematando que «Sim, tudo é memória: lembrança e esperança» (Pascoaes, 2000 [1924]: 22). A memória surge, nesta frase, associada à lembrança e à esperança, ambas referidas como forças “contraditórias”, mas detentoras de um poder criador e que, no entanto, conseguem obter um equilíbrio entre si, originando tudo o que existe e compondo uma «auto-escultura da Saudade» (*ibid.*). Encontramos, pois, aqui a ideia da memória como lugar onde mora e se harmoniza a Saudade.

No *Sempre*, no longo poema dedicado à sua aldeia, a memória é a aldeia, designada por terra da infância, perdida algures, considerada a terra dos pinheirais que escutam os «Fantasmas do Passado», a terra dos casebres, da paisagem de “intimidade”, o albergue das «Cousas belas delidas na distância!» (Pascoaes, s/d [1898]: 134-146). A memória está contida aqui num amplo espaço que conduz o sujeito poético à sua condição de criança, fazendo-o reviver a infância e concedendo-lhe um estatuto sacralizado: «E a criança que fui, nos tempos do Passado / Em mim revive, e sinto-me sagrado!» (*id.*: 139).

Em *Terra Proibida*, obra posterior, as memórias da sua história são contadas à aldeia que ocupa, ao mesmo tempo, na memória do sujeito poético, o local da memória e a função de confidente, a quem é confiada a biografia do sujeito poético desde a hora do seu

nascimento que ocorrera «no dia eleito da Saudade» (Pascoaes, s.d. [1899, 1.<sup>a</sup> ed]: 234) até à descrição da criança bisonha que fora e que «cisma e brinca, pelos montes» (*id.*: 235). As confidências feitas à aldeia percorrem o período da infância e abrangem os tempos da Coimbra «medieval, / Toda erigida em sombras, espectral» (*id.*: 245), considerando Pascoaes resumidamente, no final, que o Passado é a «infância florescida» (*ibid.*).

A longa confidência e invocação à aldeia condu-lo, mais uma vez, ao período genuíno da infância, ao qual o tempo de Coimbra não pertence, constituindo este apenas uma vaga e indefinível passagem que não faz parte da sua verdadeira, desoprimida e juvenil recordação, como se pode verificar neste excerto:

Mas tu [ó Coimbra medieval] não és o meu passado, não!  
Porque o Passado é infância florescida,  
Primaveril recordação  
Dum tempo anterior à nossa vida...  
Tempo liberto e puro, deslizando...  
(Pascoaes, s/d [1899]: 245)

N' *Uma Fábula*, a obra de “complemento” ao seu primeiro livro de memórias, Pascoaes irá logo, de princípio, estabelecer o espaço da sua existência e da sua memória igualmente na sua aldeia de infância. A sua razão para escrever as memórias é a transmissão da sensação de existência, em que as coisas se irmanam com as pessoas e que desaparecerão com a morte do indivíduo. A memória (e as memórias) surge aqui como homenagem e canto à existência, anulando o tempo cronológico e o espaço:

Escrevendo estas memórias, estou consigo, meu caro Poeta, não só em presença actual, como em fantasma do que fui. Iludo assim a distância que nos separa, léguas e léguas adormecidas, em planícies infindáveis, ou acordadas em sobressalto montanhoso, entre Lisboa e São João de Gatão, a rimar com Marão. E vou assim idealizando as minhas horas aldeãs, para que elas me embelezem a sensação inefável de vivo (Pascoaes, 1978b [1952]: 8-9).

Mesmo reconhecendo o presente, Pascoaes parte aqui da atualidade para o passado, fazendo referência às representações mentais evocadas pela memória e pelas memórias involuntárias e sustentando a ideia de que as coisas são criadas pela sua percepção que vem do interior:

Já não és a minha aldeia. Agora és dessas crianças, múltipla imagem do que eu fui, alegres representações da Aurora, como os pássaros e as flores. A minha aldeia! Apenas a vejo ainda em certos instantes em que, nas minhas lembranças adormecidas, se manifesta não sei que estranha actividade ou alvoroço de mortos ressurgindo (Pascoaes, 1978b [1952]: 11).

A memória é intuída como algo que é atualizado, conforme o estágio anímico em que o memorialista se encontra, sendo-lhe atribuído um elemento criador, como podemos ainda verificar neste excerto, também retirado d' *Uma Fábula*:

E a aldeia da minha infância é uma criação da minha velhice. [...] E a minha terra não é a mesma. E eu sou, e não sou, o mesmo de outros tempos. O ser humano varia e não varia. É um eterno irracional com pretensões irracionalistas. O meio exterior é inerte, ou só influi, em nós, dum modo sensível, depois de se tornar interior (Pascoaes, 1978b [1952]: 11).

Neste segundo livro de memórias, as mais escassas evocações alternam-se com as descrições de episódios, contados a partir da lembrança visual do memorialista, ou narrados, por vezes, no seguimento das lembranças que insistentemente o seguem (Pascoaes, 1978b [1952]: 23) ou feitos conforme as lembranças de «carácter divino» (*id.*: 28), tal como acontece com a recordação da avó cujo rosto se alegrava quando era interpelada pelo memorialista, reacção que ficou ancorada na memória:

Depois, em certos dias, encontrava minha avó, viúva ou sozinha de todo, na horta, a colher couves para o caldo, tão alheada na sua tristeza, que nem percebia a minha presença. Falava-lhe, ela acordava, e respondia com uma súbita iluminação fisionómica, – a mais pura e delicada que eu pude observar durante a vida. Essa luz brilha ainda, na minha memória, como lâmpada sagrada. Há lembranças de carácter divino (Pascoaes, 1978b [1952]: 28).

A memória encontra-se aqui atribuída a uma figura, a avó, e a um determinado momento que testemunha também o profundo impacto provocado no memorialista, como se a avó lhe desse uma justificação para o valor da sua própria existência, através da reacção que o neto conseguiu despoletar nela e que se perpetuou na memória.

Mais: a memória pascoaesiana consegue igualmente ancorar episódios mais comezinhos e caricatos de infância, como o caso do Zé do Telhado, ladrão célebre e que terá levado as pessoas da casa, perante os gritos sobressaltados da avó de Pascoaes, a armarem-se de cacetes e de fochos acesos, ardência essa que se fixaria na memória de

Pascoaes, que remata: «Dos fochos é que me recordo, (ardem-me ainda na memória!) tão vermelhos no negrume, como gargalhadas do Demónio» (Pascoaes, 1978b [1952]: 32). Décadas mais cedo, no *Livro de Memórias*, Pascoaes vai associar a memória ao «sentimento da origem», conduzindo-nos, desde já, àquela época que está na base da sua arquitetura da memória e que constitui para ele a «idade de ouro» – o incomparável período da infância, ao qual é possível retornar sempre em pensamento:

É imortal este sentimento da origem, que é o *substratum* da memória, onde as recordações deitam raízes e absorvem as seivas que as alimentam. É dessa profundidade que alvoram aleluias, pressentimentos de Deus e do infinito, primaveras que, durante um momento, nos enchem a vida de flores (Pascoaes, 2001 [1928]: 81 [it. do autor]).

Revivo a idade de ouro em pensamento, e brinco, ainda, como outrora... (*id.*: 80).

A memória é, pois, não só um sentimento de procedência (e, deste modo, de fonte e de identidade), mas o sítio mental onde as coisas e as ações guardam a sua autenticidade e essência, podendo ser revisitadas; simultaneamente, a memória surge como uma espécie de guardiã desse período áureo: um período, em que a natureza, as figuras e os objetos se encontram impregnados das recordações e das impressões muito pessoais do memorialista.

Atente-se que, no *Livro de Memórias*, as palavras mais importantes, como já foi referido, parecem ser os verbos que expressam perceções visuais e auditivas, verbos que expressam estados cognitivos – tais como “reconheço” (Pascoaes, 2001 [1928]: 39), “divago” (Pascoaes, 2001 [1928]: 43), “evoco” (Pascoaes, 2001 [1928]: 45) – e que ocorrem juntamente com palavras que traduzem, mais uma vez, a dualidade luz-sombra<sup>231</sup>, tais como, *névoa, vultos, fantasmas, espectros, sombras* (Pascoaes, 2001 [1928]: 40 ss.), *obscuridade* (Pascoaes, 2001 [1928]: 43), com adjetivos que reforçam as memórias evocadoras de Pascoaes, tais como *mitológico* (Pascoaes, 2001 [1928]: 41), *remoto* (Pascoaes, 2001 [1928]: 44), *vazio e negro, longínquo* (Pascoaes, 2001 [1928]: 44), *quimérico* (Pascoaes, 2001 [1928]: 46), conferindo, assim, à memória um papel central de

---

<sup>231</sup> Dualidade ou, sobretudo, crepúsculo refletidos no “outonal dos fonemas”, como referiu António Telmo na sua introdução à obra *Londres, Cânticos Indecisos e Cânticos* a propósito das palavras escolhidas por Teixeira de Pascoaes (Telmo, 2002: 14).

identidade (e aqui lembramo-nos de Santo Agostinho), em que as palavras reforçam e se aliam à memória, que é simultaneamente a guardiã de momentos e de palavras que aparecem associadas a sensações e impressões que ficaram ali ancoradas.

É também no *Livro de Memórias* que a infância é classificada de “período mitológico” (Pascoaes, 2001 [1928]: 60), onde determinadas figuras ascendem à condição de deuses e, em que, apesar de haver momentos tristes, estes desapareciam à luz do sol e perante a visão da natureza, com a qual nada pode competir, tal como Pascoaes aqui descreve:

A tristeza da infância! Às vezes dissipava-se, de repente, e eu aparecia, à luz do Sol. Embriagava-me sem beber; tinha ímpetos selvagens, atirava pedras e fugia das pessoas de cerimónia que vinham a nossa casa. Odiava aqueles vestidos de seda e de veludo, aqueles chapéus espalhafatosos e funéreos, onde cadáveres de pássaros faziam ninhos tumulares. [...] Eram objectos artificiais e ridículos, em absoluto desacordo coma paisagem, onde eu ia crescendo, como as árvores (Pascoaes, 2001 [1928]: 66).

Entre os momentos da infância e o memorialista há uma relação de reciprocidade e de solidariedade, mas também de acompanhamento contínuo, e existe ainda uma marca indelével que fora já sublinhada, anos mais cedo, n’*O Pobre Tolo*, como atesta o seguinte excerto da mesma obra:

As horas da sua infância não as esquece o pobre tolo. Elas também o não esquecem. Enamoraram-se da sua figura minguante e luarenta de melancolias misteriosas. Amam-no; empecem-lhe em todos os sítios consagrados, e adquirem uma expressão extraordinária de tristeza! Batem-lhe à porta, de noite; a porta abre-se e elas entram acompanhadas do luar. Não lhe concedem um minuto de repouso! (Pascoaes, 2000 [1924]: 51).

Se para Pascoaes, a razão é característica da velhice, a infância, por outro lado, constitui a loucura e a primavera (Pascoaes, 2000 [1924]: 51). Esta ideia vem sublinhar a sua linha de pensamento relativa às infinitas possibilidades oferecidas pela infância (devido à sua autenticidade e abertura intrínsecas próprias deste período), e vem ao encontro da sua ideia da memória como um “milagre”, o qual se realiza através das evocações e da revisitação dos tempos de infância, como encontramos na frase «O tolo vê formas e cores, nada mais! Vê aquilo que já viu, o que existiu e já não existe. É o milagre da memória» (*id.*: 131). Esta ideia da memória como um “milagre”, o qual se traduz na sua transposição do

tempo cronológico e do espaço, virá a ser também expressa, mais tarde, n' *Uma Fábula* (Pascoaes, 1978b [1952]: 96), obra na qual a memória nos surge apresentada como sendo a *essência do próprio ser*, parte de um espírito universal, a qual une o indivíduo passado e o indivíduo presente, como podemos verificar no seguinte excerto:

*Quem te viu e quem te vê!* Mas somos, ao mesmo tempo, a mesma pessoa, o mesmo António ou Joaquim. E esta sensação de sermos nós, ontem e hoje, a mesma pessoa, mais que a nossa memória, deriva do nosso instinto primário, da própria essência do nosso ser, que participa do Espírito Universal (Pascoaes, 1978b [1952]: 92 [it. do autor]).

Como podemos ver, o milagre da memória pertence a um outro reino, ao reino de essência divina, ideia já expressa no *Verbo Escuro*, onde, como atrás referimos, Pascoaes dedica cerca de cinco páginas ao tema da memória, atribuindo à memória um carácter dualista (elemento pascoaesiano habitual) entre o real e o imaginário que engloba tudo e todos (Pascoaes, 1999 [1914], VIII: 46). Neste sentido, a memória é revelada por meio de uma “luz interior”, que orienta o espírito e o guia através da errância, possibilitando-lhe, assim, o acesso ao “outro mundo” da memória.

A memória pode ainda surgir como elemento de restabelecimento da intimidade e da solidariedade com as figuras mortas, os espectros, os fantasmas e os vultos que, por sua vez, como já referimos no subcapítulo anterior referido às figuras, estão ligados à paisagem e encontram-se em sintonia com o decurso das estações do ano, com o ambiente crepuscular e até com as plantas, como vem logo anunciado nas primeiras frases do *Livro de Memórias* (Pascoaes, 2001 [1928]: 37), fragmento que já referimos, em parte, e onde a memória personifica até o antigo mobiliário, levando à evocação e visão de imagens e de entes queridos do passado. Tudo se passa em sintonia com a estação do ano, num ambiente coberto de tons outonais, tons tão característicos de Pascoaes:

O meu escritório escureceu; e, nesta paisagem a óleo de minha irmã, dir-se-á que as pereiras e as cerejeiras amarelecem também e deixam cair a folha. Velhos móveis enigmáticos revestem-se de uma sombra dolorida, animam-se e falam-se de antigas pessoas que eu amei. Vejo-as à luz da imaginação evocadora: uma luz que dissipa as trevas do tempo e ressuscita os mortos (Pascoaes, 2001 [1928]: 37).

A memória tem, pois, o condão de personificar o antigo mobiliário, que reflete a passagem do tempo e que o leva a solidarizar-se com o estado de espírito do memorialista.

N' *Uma Fábula*, a memória surge ainda como uma lenda criada, trabalhada e renovada, em que a infância é descrita como o retorno saudoso ao Paraíso e em que é intuído o poder recriador da memória:

Devemos criar uma Lenda como Prefácio da nossa História, à imitação do Povo Helénico e Romano... Essa Lenda é a nossa Lembrança mais distante, em que parece ouvir-se um murmurar de fonte, um vago canto original [...]. E assim a nossa infância é uma espécie de Paraíso a que saudosamente regressamos. E eis o valor da vida, a sua auréola (Pascoaes, 1978b [1952]: 91).

É também *Uma Fábula* que nos conduz, como já referimos atrás, através do desfile de muitas figuras, de episódios e de lembranças que “perseguem” Pascoaes<sup>232</sup>. Neste segundo livro de memórias encontramos mais descrições de episódios, sendo o tom evocativo atenuado, como se o memorialista pretendesse narrar verdadeiramente um percurso que chegou ao fim e fazer um balanço elaborado a uma distância de vinte e quatro anos. É também o tempo das estações do ano que se ancoraram perpetuamente na memória e nas coisas que fazem lembrar e conseguem repetir as vivências e a sensação de outrora, como é referido neste excerto da mesma obra:

Instalávamo-nos na Casa da Levada, maior que os casebres, mas tendo o mesmo aspecto escuro e envelhecido, e um agreste semelhante ao dos outeiros mortos que dominam o pequeno Povoado. Dentro dela, só, na lareira, existia uma lembrança viva do verão, umas achas acesas de alegria contra a tristeza imensa do inverno... (Pascoaes, 1978b [1952]: 47).

O fim é, afinal, uma espécie de eterno recomeço: através das suas evocações, Pascoaes tem a possibilidade de retornar constante e eternamente à sua infância e às personagens que a povoaram, fazendo-nos lembrar certos aspetos do mito do eterno retorno de que falava Mircea Eliade quando referia que os ouvintes dos mitos, quando os

---

<sup>232</sup> Encontramos esta ideia de Pascoaes sobre certas lembranças que o perseguem também no *Duplo Passeio*, quando Pascoaes se refere várias vezes ao gesto de uma jovem rapariga que aponta para o crucifixo e lhe diz “Aquele é o Senhor”, gesto e palavras que lhe ficaram na lembrança (Pascoaes, 1994 [1942]: 134, 136, 158, 164, 168) e que resume, mais adiante, com as seguintes palavras: «Assim o vi no gesto duma criança, que tem agora, para mim, o encanto das lembranças infantis tão longínquas e esculpidas no horizonte!» (*id.*: 164).

escutavam, eram transportados, através do mito, para um outro mundo, retomando, desta forma, o contacto com o sagrado e transcendendo, assim, a sua situação e a realidade históricas (Eliade, 1969). Segundo Eliade, os objetos adquiriam um valor e tornavam-se reais quando participavam numa realidade que os transcendia, tornando-se sacralizados, pois eram vistos como “recipientes” de uma força exterior que os distinguiu dos outros e lhe conferia um sentido e um valor (Eliade, 1969: 15)<sup>233</sup>. Esta ideia da força sagrada das recordações e também de certos objetos que, desta forma, aparecem como símbolos, e de certa forma, sacralizados em determinadas circunstâncias, é igualmente encontrada em Pascoaes quando, por exemplo, ele se refere a um rochedo: na frase que abaixo citamos, a memória assume as características da coisa, tornando-se mais resistente, sendo aqui enfatizada a memória como uma construção ou um edifício perene e resistente: «É frágil a lembrança das pessoas: mas a lembrança dum rochedo participa dessa matéria dura e resistente. Tem outro relevo e recorte na memória...» (Pascoaes, 2001 [1928]: 45).

No entanto, visto à luz eliadeana que considera os objetos arcaicos como “receptáculos”, a nossa leitura fez-nos concluir que os objetos e eventos pascoaesianos servem mais como disparadores ou como elementos despoletadores de recordações ou de lembranças de determinadas figuras ou de “cenas”, como já referimos no capítulo anterior. O reencontro com o velho piano, com o canapé de mogno, o leito, o roupeiro, o velho chapéu do avô e outros objetos assumem uma forma mítica e simbolizam os tempos da infância fabulosos e marcam a origem e a identidade que se encontram baseadas na infância. As coisas adquirem aqui – apesar do desgaste exterior – uma perenidade real, que pode ser realmente vista, apalpada e sentida, e, simultaneamente, uma perenidade ancorada na memória ligada não ao tato, mas a determinadas circunstâncias, vivências e impressões:

E este guarda-sol, de seda branca, sepultado na sombra há muitos anos, e com nódoas de luz ainda? E estes sapatos de cetim azul? Minha mãe calçou-os no dia do seu noivado. Não me atrevo a contemplá-los. Prendem-se à origem do meu ser e aos tempos fabulosos (Teixeira de Pascoaes, 2001 [1928]: 131).

---

<sup>233</sup> «Si l'on observe le comportement général de l'homme archaïque, on est frappé par ce fait: pas plus que les actes humains proprement dits, les objets du monde extérieur *n'ont de valeur intrinsèque autonome*. Un objet ou une action acquièrent une *valeur*, et, ce faisant, deviennent *réels*, parce qu'ils participent d'une manière ou d'une autre, à une réalité qui les transcende. [...] L'objet apparaît comme un réceptacle d'une *force extérieure* qui le différencie de son milieu et lui confère *sens* et *valeur*» (Eliade, 1969: 15 [it. do autor]).

Conforme já referimos no capítulo anterior que se debruça sobre a paisagem, a biografia de Pascoaes, ou melhor, a biografia da sua vida interior, encontra-se, segundo ele próprio, ligada igualmente à natureza, identificando-se o poeta-autor com as plantas e as árvores, a quem atribui sentimentos humanos, como é o caso deste excerto d'*O Bailado*, no qual se Pascoaes se identifica com um velho lóvão:

A minha biografia e a deste velho *lodum* que reza as ladainhas do vento pelo Outono, ao pé do meu quarto de dormir, diferem muito pouco.  
Sou mais árvore do que se pensa e o *lodum* é mais homem do que parece. Conheço tão bem como a mim próprio. Conversamos todas as noites há mais de vinte anos (Pascoaes, 1973a [1921], XLVI: 45-46 [it. do autor]).

Retenho, para já, que vemos e associamos as evocações de Pascoaes através dos seus olhos, acompanhando-o sensorialmente como ele nos sugere. A recriação do seu mundo de infância, com tudo o que a ele pertence, é feita através de detalhes percetuais, enfatizados, como já atrás referimos, pelo uso de verbos sensoriais e cognitivos e de termos recorrentes. É Pascoaes, ou melhor, os seus olhos, que “controlam” as informações: tudo o que podemos discernir (as figuras, a montanha, os locais de memória) desenrola-se pelos olhos de Teixeira de Pascoaes, através da sua perceção. Neste percurso da memória que nos é revelado pelos olhos do memorialista, assistimos ao silêncio da memória, entrecortado apenas da narração de algumas gargalhadas e gritos (as gargalhadas loucas da viscondessa de Tardinhade e os ruídos do filho louco, os gritos e ameaças da mendiga louca, a chamada do amigo Hilário em Coimbra), todos eles rememorados por Pascoaes.

Estas impressões (ou visualizações – evocações) de Pascoaes são reforçadas, às vezes, por elementos dramáticos e diálogos. E são todos estes aspetos (visualizações, impressões sensoriais, figuras e a paisagem, solilóquios) que conduzirão à eternidade da infância e à anulação do tempo cronológico e, conseqüentemente, igualmente à perpetuidade da infância no presente, à qual Pascoaes poderá sempre retornar, livrando-a da dimensão anuladora do tempo e compreendendo este tempo “áureo” como indivisível e sempre presente.

Se considerarmos a memória como um conceito espiritual, então, ela não deve, de forma alguma, ser vista linearmente e não pode tomar a forma de um balizamento

cronológico e temático rígido. Estas características estão igualmente presentes na memória pascoaesiana, a qual se desenrola em forma de evocações e de ondas de recordações sintonizadas com a paisagem, a natureza, as coisas e as figuras; esta estrutura ou a aparente falta de uma estrutura hermética combina bem não só com as características da escrita autobiográfica na generalidade mas também com Teixeira de Pascoaes e a sua obra, de quem Joaquim de Carvalho referiu, no seu prefácio e nas suas reflexões sobre *Os Poetas Lusíadas*, que tudo o que saíra da pena de Pascoaes ocorrera pela sua estrutura mental e «pelo ritmo interno, pura e genuinamente poético» (Carvalho, 1987: 12 [5]), facto que nos parece estar igualmente incluído nas memórias de Teixeira de Pascoaes: assim, é o ritmo interno e a imaginação-intuição, guiados pela infância e transpostos nas evocações, que conduzem a memória pascoaesiana.

Creemos que não há nenhuma distância objetiva em relação ao seu mundo mental. O mundo mental de Pascoaes é o verdadeiro mundo, é a sua realidade e a sua consciencialização do mundo, como se pode verificar neste excerto do *Duplo Passeio*, que transcreveremos a seguir. Pascoaes refere-se aqui à ideia e à imaginação: a primeira é equiparada a uma crença; a segunda é igualada ao sexto sentido; contudo, ambas focam-se numa realidade indivisível que não pode ser percecionada com a razão, o que vem ao encontro, a nosso ver, das suas evocações:

A ideia, como a crença, também vale por si própria. Se eu fizer uma ideia do espaço não posso acreditar na geometria. E assim qualquer conhecimento científico deriva numa crença na ciência. A crença é tão indispensável à ciência como à religião. O sábio acredita no que vê; o místico ou o poeta naquilo que visiona. O que se vê corresponde a uma realidade sensível, e o que se imagina corresponde a um outro aspecto da realidade.

A imaginação é o sexto sentido, esse que actua na esfera do indivisível. Cada sentido é uma janela aberta sobre o panorama do Universo. Quem na abre? A alma... (Pascoaes, 1994 [1942]: 140).

Encontramos, assim, a ideia de que é na infância de Pascoaes que estão contidos todos os elementos e temas que o definirão, e em nome dos quais Pascoaes retornará constantemente ao passado<sup>234</sup>, tal como definiu nos *Cânticos* (Pascoaes, 2002 [1925]), obra

---

<sup>234</sup> António Telmo refere no seu prefácio às obras *Londres, Cânticos Indecisos, Cânticos*, que a porta do passado se fecha com o Primeiro Canto dos *Cânticos* (Telmo, 2002: 17), mas pensamos que o Primeiro Canto talvez tenha sido uma espécie de “balanço” de Pascoaes. Imediatamente no cântico seguinte, no seu segundo

poética escrita poucos anos antes do *Livro de Memórias*, cujo excerto aqui transcrevemos e em que ocorre (como já referimos no subcapítulo dedicado à paisagem, ao olhar e aos lugares de memória), mais uma vez, o motivo da *janela*; porém, diante desta *janela* desfila, desta vez, o passado pascoaesiano que, ao passar perante o olhar interior do memorialista, fá-lo ter consciência do tempo real («Declina a minha pobre mocidade») e sentir a passagem do tempo cronológico, o tempo em que outrora vivera desprevenido ou inconsciente da sua passagem e que agora apenas pode ser vivido conscientemente a partir da *janela* mental da saudade, de onde avista, ao longe, o passado:

Na mística tristeza da saudade,  
Sobre a minha janela debruçado,  
Vejo os montes e os campos desta herdade,  
Onde outrora vivi, tão descuidado...

Não sei que sombra misteriosa invade  
Os meus olhos perdidos no Passado...  
Declina a minha pobre mocidade  
E sou como um fantasma desolado.  
(Pascoaes, 2002 [1925], XXVI: 44-45)

N’A *Beira* (num *relâmpago*), Pascoaes irá comparar a memória a um antigo papiro, designando-o por «*papyrus* da memória» (Pascoaes, 1994 [1916]: 23 [it. do autor]), considerando-o o mais antigo papiro jamais escrito e, atribuindo, desta maneira, à memória, um cariz de antiguidade e de génese. Mário Garcia sublinha que a memória de Pascoaes funciona como uma recriação da realidade que se baseia no sonho e na Saudade (Garcia, 1976: 202, nota de rodapé 55), com o qual não concordamos exatamente, por considerarmos que o sonho – mesmo estando várias vezes presente – não é a base predominante da sua memória, mas um elemento para a expressão de vagas lembranças e de evocações.

Se é facto que toda a memória se baseia numa recriação ou num reajustamento e, conseqüente, numa revisitação da realidade, e estando, por vezes, incluídos elementos do “sonho” (e do nevoeiro), mas sobretudo elementos da *Saudade* pascoaesiana, a nossa

---

cântico, cujo título é «Invocação», Pascoaes irá novamente voltar às suas interpelações e evocações do passado (Pascoaes, 2002 [1925]: 63). No cântico a seguir, «Pedra Negra», Pascoaes voltará a empregar os verbos sensoriais (desta vez maiormente o sentido da audição) para retornar ou esconjurar o Passado (Pascoaes, 2002 [1925]: 65).

leitura, porém, fez-nos concluir que a memória de Pascoaes, sendo uma soma de muitos momentos, muitos deles preciosos, funciona como uma espécie de experiência única e contínua que vai desaguar na infância; daí a ênfase dada à infância que se interliga com as figuras do seu imaginário infantil e de adolescente e com a paisagem do Marão e da Casa de Gatão.

Nestes momentos preciosos e nesta experiência única e contínua, está incluída a Saudade e as experiências únicas irrepetíveis que são revisitadas e que constituem uma espécie de ritual que conduz ao eterno retorno da infância. O *Eu* unifica o tempo, os espaços de memória e o seu próprio sentir e condu-los, tal como afluentes, ao passado e sobretudo à infância, anulando Pascoaes o tempo histórico por meio das suas evocações. A memória e as obras de Pascoaes são alimentadas pelas vivências da infância numa espécie de solilóquio contínuo e silencioso.

Excecionalmente, no final do *Livro de Memórias* (Pascoaes, 2001 [1928]: 139) e, mais tarde, em *Duplo Passeio*, Pascoaes pretende talvez atribuir à memória um sentido de futuro, quando a associa ao sonho, à esperança e à abolição cronológica do tempo e ao que “há-de vir”, utilizando, para tal e como referência, um soneto de Camões (possivelmente o soneto CLXXVI), o que, a nosso ver, contradiz o pretendido aspeto futuro da memória que o memorialista refere, negando-o até. Se a referência foi realmente feita ao soneto *Lembranças, que lembrais meu bem passado* de Luís de Camões, encontramos, no soneto, a ideia camoniana de que a lembrança de outros tempos é causa de tormento; isto não transmite a ideia de qualquer elemento futuro, encontrando-se oposta à ideia das lembranças saudosas e gratas de Pascoaes que, no entanto, referiu:

O medo enche a Biologia, como a esperança Teologia, que a esperança é o medo feito luz, a dissolver a sua própria treva, no sentido do futuro. E é uma luz que excede a fonte luminosa. Por isso há sonhos em que o futuro parece desvendar-se. A memória não se limita a recordar o que se passou; também se recorda o que há-de vir... São as *lembranças dum mal ou bem futuro*, cantadas por Camões (Pascoaes, 1994 [1942]: 175 [it. do autor]).

Creemos que Teixeira de Pascoaes situou também a sua Saudade na infância, juntando, numa só época, o elemento criador (a esperança) e o elemento perpetuador (a lembrança)

que são inerentes ao conceito ontológico da Saudade, como já referimos anteriormente (cf. p. 191). O elemento criador, a esperança, deixou-o ele expresso, por exemplo, na *Vida Etérea*, no poema dedicado à Eternidade, ligando esta esperança criadora à luz interior, que constitui, ao mesmo tempo, um prenúncio de um princípio sempre renovado, como se pode verificar nestas quadras que aqui transcrevemos:

ETERNIDADE

Eu que sou frágil, transitório e vão,  
Que projecto no mundo, a sombra duma cruz...  
Que sou a desventura, a morte, a escuridão,  
Sinto brilhar, em mim, a eterna luz.

Eu que sou a miséria,  
A lágrima que tomba desolada,  
Conheço bem que existe uma ansiedade etérea  
Que arde na minha noite e a deixa iluminada!

[...]

Eu que sou a aridez, a lívida segura,  
O inverno, que, a chorar, se desespera,  
Vejo alvarar, crescer, em longes de ternura,  
Divina primavera!

(Pascoaes, 1998 [1906]: 204)

Neste hino à Eternidade, o sujeito poético reconhece a sua própria fragilidade e mortalidade e, apesar das suas imperfeições que cientemente admite (*desventura, morte, escuridão, miséria, lágrima tombada, aridez, lívida segura*), e apesar do desejo veemente e sublime que mora em si próprio e o alenta, resta-lhe o almejar da esperança de uma época primordial de carácter divino.

O segundo elemento da linha de pensamento pascoaesiana, o elemento perpetuador, segundo a teoria ontológica da Saudade, não visa, porém, o futuro, imortalizando apenas uma dada época e determinados momentos do passado. Cremos que não era propriamente o futuro que Pascoaes visionava nas suas memórias: era simplesmente uma seleção do que tinha sido e acontecido e que, face às circunstâncias, fora congelado, eternizado, ficando talvez em aberto, quiçá um *open-end* que poderia ser continuamente revisitado e ajustado, mas que, no fim, seria preservado apenas mentalmente. Neste caso, poderíamos dizer que Pascoaes está a fazer uma partilha das suas experiências mormente espirituais, servindo-se de evocações, de verbos sensoriais e

de determinadas palavras que conferem o “tom” às suas memórias – uma biografia da sua vida íntima, afinal, focada na infância, a qual se iniciou sob determinados auspícios pouco animadores, como iremos ver, quando Pascoaes canta o seu nascimento.

Como sabemos, Teixeira de Pascoaes nasceu em Amarante, a 2 de novembro de 1877, atribuindo ao momento do seu nascimento, como já anteriormente referimos, um elemento crepuscular e triste e descrevendo a tarde do seu nascimento em *Terra Proibida*, da seguinte maneira:

Em Novembro nasci, por uma tarde triste,  
Quando os sinos soluçam badaladas;  
E lúgubres mulheres desoladas,  
Com piedosas mãos espalham flores  
[...]  
Nasci ao pôr do sol dum dia de Novembro,  
O meu berço o crepúsculo embalou...  
E até parece, às vezes, que me lembro,  
Porque essa tarde, triste, em mim ficou...  
(Pascoaes, s/d. [1899]: 233-234 )

Assim, é sob este prisma de tristeza, desolação e suposto infortúnio que Pascoaes nasce e cujas circunstâncias exteriores, nas suas próprias palavras, ter-se-ão perpetuado nele próprio. Alguns anos mais tarde, esta ideia de ser “crepuscular” seria reafirmada igualmente n’*O Pobre Tolo*, onde Pascoaes aludia ainda ao facto de descender de uma nuvem e de ter sido concebido por esta às horas do crepúsculo, «embalado por sombras e pelo canto do mocho» (Pascoaes, 2000 [1924]: 123); esta ideia seria novamente reforçada no *Livro de Memórias* (Pascoaes, 2001 [1928]: 54), iniciando até, desta forma, temporalmente as suas memórias. Nas memórias de homem maduro, *Uma Fábula*, o autor-poeta voltaria a asseverar que a tarde de novembro em que nascera ter-se-ia “entranhado” nele para sempre (Pascoaes, 1987b [1952]: 14), sublinhando, assim e mais uma vez, a sua ideia de ser crepuscular, ideia que se repete e se expressa também na obra memorialística e na maneira de exprimir as suas evocações.

Décadas antes, no *Verbo Escuro*, Pascoaes iria estabelecer uma correlação entre a infância e a alma, postulando a imortalidade da infância, a qual poderia ser despertada por memórias involuntárias, neste caso concreto, pelo canto de um pássaro, o qual reanima a recordação geral da infância:

A infância não morre. O anjo que somos, nos primeiros anos, jaz, como que enterrado, em nossa memória. Às vezes, acorda ao contacto duma voz familiar ou de qualquer lembrança, vizinha e contemporânea, casualmente reanimada.

Por isso, um canto de ave, acordou, em mim, a recordação dum outro canto igual, ouvido outrora; e esta recordação, ao bater as asas estremunhadas, despertou a minha infância (Pascoaes, 1999 [1914], II: 130).

A infância pode, assim, ser ativada novamente por uma voz familiar, pelo canto de um pássaro que leva o sujeito autoral a lembrar-se da infância na generalidade e de si, em estado genuíno e puro, no particular. Na obra mais tardia, *Duplo Passeio*, Pascoaes irá postular o não envelhecimento da infância, a qual não está sujeita à natural passagem do tempo como os demais organismos, podendo transcender o corpo:

A infância não envelhece com o corpo. Logo que este cerra as pálpebras, acorda ela, e divaga, cá fora, ao ar livre, mas *cá fora* muito íntimo onde se desenvolvem os dramas da memória, os mesmos de Calderón e Shakespeare, mas para lá da arte, em pleno Caos, mais idênticos à natureza fantástica das coisas (Pascoaes, 1994 [1942]: 246 [it. do autor]).

Não estando a infância, ao contrário do corpo, sujeita ao envelhecimento e sobrevivendo a este, ela liberta-se do sujeito, expondo livremente os seus segredos íntimos, que Pascoaes designa por «dramas da memória». No entanto, a infância pode ser revivida, tal como acontece igualmente em *Duplo Passeio*, perante o avistar da Serra do Marão, sendo Pascoaes transportado para esses tempos novamente através da paisagem:

Nunca me aproximo do Marão a sangue-frio. Já em criança, quando chegava às alturas de Padronelo, misteriosamente me tocavam aqueles píncaros de bronze, em fundo azul. Acordam-me não sei que saudade de infinita solidão, a mesma que, ao pôr-do-Sol, está impressa ainda em cada fraga (Pascoaes, 1994 [1942]: 114).

A visão presente do Marão acorda sempre em Pascoaes a comoção que experimentava em criança quando avistava os cumes da serra, plantados «em fundo azul», cujos rochedos detinham, por sua vez, a memória de todos os momentos em que o Sol tinha desaparecido no horizonte.

Se o *Livro de Memórias* se inicia com fragmentos visuais, seguindo-se a descrição pormenorizada das figuras, ou seja, «Os amigos dalém-túmulo (*sic*)» (Pascoaes, 2001

[1928]: 39) e sendo o palco dado, em primeiro lugar, aos mortos nas primeiras páginas, Pascoaes partirá, logo em seguida, para «vários incidentes da minha infância» (Pascoaes, 2001 [1928]: 41), introduzindo diretamente a temática que sustenta o seu edifício memorialístico, em que não há propriamente uma distância entre o seu mundo interior e o presente, ou melhor, entre as suas evocações e a sua realidade plena e baseada em reflexões, que se nutre da memória e das lembranças da infância – a «idade de ouro», como Pascoaes refere nesta obra.

A infância no *Livro de Memórias* é evocada como sendo «uma recordação de Deus», «uma nuvem» por meio da qual as primeiras decepções são ultrapassadas, conferindo Pascoaes à infância, como já foi referido, características de período genuíno, aberto e perene, de «visão perfeita» e de «luz perfeita», de autenticidade, perenidade e universalidade, existentes dentro de cada indivíduo:

A infância é uma nuvem, como a velhice é uma pedra: nuvem que abrange tudo, pedra que tudo restringe à sua forma dura e recortada.

A infância é um sentimento em que todas as coisas regressam à Luz originária. Para os meus olhos de criança, as coisas não eram exteriores, não existiam; viviam a vida pura, que é só alma, intimidade, substância eterna, em vez de forma transitória (Pascoaes, 2001 [1928]: 65).

N' *Uma Fábula*, a infância é caracterizada como sendo uma espécie de “Paraíso”, ao qual se regressa saudosamente, mesmo que tenham ocorrido «lembranças terríveis» (Pascoaes, 1978b [1952]: 91), tornando-se a infância um período «imortal» (*id.*: 144). É também nesta segunda obra memorialística que Pascoaes irá tecer mais considerações sobre o que é, para ele, a memória, considerando-a a «essência do próprio ser», onde estão contidos o passado e o presente (Pascoaes, 1978b [1952]: 92), aspeto a que já fizemos referência na página 275.

Em suma, na sua memória, Pascoaes não envelhece. As suas recordações são aquilo que mais interessa: as memórias podem ser repetidas e não documentam a idade real cronológica do sujeito, mas sim os seus momentos sentidos, naquele tempo, e vistos agora à luz de vários anos de distância. A memória é a eterna constante na sua vida, sobrevivendo ao tempo e ao espaço, ou podendo ser confinada num determinado momento da sua

existência ou ocorrer como fator da existência de eventos e circunstâncias, pois se não se tem “memória” de algo, esse facto ou evento não existe.

A memória fica, podendo ela, ao que parece, ser retirada da névoa por Pascoaes sempre que ele e a sua imaginação quiserem, rematando, no *Duplo Passeio*, «Onde falha a lembrança perpetuadora, surge a esperança criadora» (Pascoaes, 1994 [1942]: 119), o que vem mais uma vez ao encontro da conceção ontológica da Saudade. No início ao último capítulo, capítulo VI, do *Livro de Memórias*, Pascoaes irá determinar o objetivo desta obra memorialística: “roubar” as lembranças «às mãos do tempo» (Pascoaes, 2001 [1928]: 139), ou seja, as memórias surgem como elemento preservador das lembranças, por muito imperfeitas ou desbotadas que estas sejam, as quais são queridas, merecendo um lugar no “museu” da memória.

## CONCLUSÃO PROVISÓRIA

Nesta última Parte, pretendemos analisar e verificar como se realiza a construção do edifício memorialístico pascoaesiano que, no nosso entendimento, tem como alicerces a infância e é fundamentado nesta última, considerada como um tempo aúreo e mítico. Este carácter mítico e saudoso atribuído pela memória à infância aparece já justificado com o nascimento de Teixeira de Pascoaes, numa saudosa tarde crepuscular de novembro que haveria de fadá-lo para sempre. O retorno ou a revisitação deste período mítico processa-se através da memória que engloba evocações, interpelações e invocações: invocação e evocação das figuras da memória que o acompanharam na infância e na mocidade, invocação e evocação da paisagem, da aldeia e até de objetos e de circunstâncias, impressões e sensações.

As lembranças surgem como “ondas”, as quais se agarram a Pascoaes (Pascoaes, 1973a [1921]: 13), o procuram e o seguem. Todos estes elementos constituem os alicerces do edifício memorialístico pascoaesiano e, juntamente com a natureza, a paisagem e as figuras caleidoscópicas que povoam as recordações, que acompanham Pascoaes e que pertencem ao seu imaginário, encontram-se todos interligados e têm, assim, de ser avaliados no seu conjunto, sendo difícil separá-los uns dos outros, até esquematicamente.

O *Livro de Memórias*, dedicado a sua mãe, inicia-se com fragmentos visuais e uma descrição bem pormenorizada das figuras da memória, os “amigos de além-túmulo” (Pascoaes, 2001 [1928]: 39), e pretende contar “vários incidentes” da sua infância (*id.*: 41). Nesta obra, o palco é dado aos mortos (mortos esses que “ressuscitam” na memória de Pascoaes e cujas imagens se confundem com o memorialista) logo nas primeiras páginas da obra, numa atmosfera e espaço turvos e desfocados e de realidades mescladas umas nas outras; no entanto, é a lembrança que tudo ressuscita.

*Uma Fábula: o advogado e o poeta*, por outro lado, escrito na idade madura de Pascoaes, aparece designado como sendo um livro constituído por “cenas” da infância e mocidade (Pascoaes, 1978b [1952]: 7) e também como “uma espécie de complemento” (*id.*: 8) da primeira obra memorialística *Livro de Memórias* – complemento esse que tem características de repetição, porque, segundo a lógica pascoaesiana, «Repetir é apenas

existir» (*id.*: 7) – apresentando um maior leque de figuras da memória, algumas das quais se repetem nas duas obras (e as quais designámos de *figuras recorrentes*), transmitindo como que uma visualização caleidoscópica e inscrevendo na obra descrições menos evocadoras e episódios únicos. Um destes episódios únicos é o episódio que trata da paixão poética (e idealizada) de Pascoaes por Leonor Dogge – a jovem inglesa que fez Pascoaes perder «o rumo e o peso» (*id.*: 186) – e que abrange, ao todo, cerca de 51 páginas, constituindo, ao mesmo tempo, o final desta obra.

Neste percurso pelo edifício memorialístico, verifica-se que o tempo pascoaesiano apresenta-se como um tempo ontológico, cuja passagem se manifesta apenas exteriormente nos objetos que aparecem personificados. Este tempo encontra-se ligado a determinados momentos, a estações do ano, a circunstâncias ou eventos e a sensações que se ancoraram na memória. Sendo um tempo baseado, muitas vezes, nas sensações despertadas, as “datações” são também, deste modo, feitas de acordo com esta premissa: temos a datação do primeiro remorso ocorrido na infância cantada no *Verbo Escuro* (Pascoaes, 1999 [1914]: 52-53), a datação da *saudade* no *Bailado* (Pascoaes, 1973a [1921]: 29), a datação do primeiro sentimento de *solidão* n’*Uma Fábula* (Pascoaes, 1978b [1952]: 101), a datação do *fim da infância* marcada pelos gritos da mendiga na mesma obra (Pascoaes, 1978b [1952]: 23), a datação do sentimento da *imensidão* de possibilidades oferecidas pela infância, tal como foi expressa no *Livro de Memórias* (Pascoaes, 2001 [1928]: 61).

N’*Uma Fábula*, deparamo-nos com datações mais precisas, no sentido em que são mencionados, por vezes, e mais amiúde, o mês e o ano, apesar do tom evocativo que também existe neste segundo livro de memórias. A nossa leitura, porém, fez-nos concluir que Pascoaes dá mais espaço às descrições, nesta obra, transmitindo, a nosso ver, um aspeto mais “sóbrio”. Estas “datações”, presentes n’*Uma Fábula*, têm muitas vezes a ver com fins de ciclos (fim da infância, ida para Coimbra, viagem a Londres, por exemplo) ou são associadas a pontos de consciência, mas que conduzem sempre à infância como período mítico a preservar. Este aspeto faz-nos lembrar o mito do eterno retorno postulado por Mircea Eliade (1969), assumindo a infância pascoaesiana características de um ritual que, tal como acontece com os rituais, se pode visitar e ao qual se pode retornar,

assegurando a infância também a prova da identidade, existência e da continuidade da vida do memorialista.

Neste regresso ao período áureo da infância, não só as figuras da memória mas também os objetos, a natureza e a paisagem – a paisagem imensa do Marão – participam e possibilitam esta revisitação do passado, podendo assumir, assim, igualmente um aspeto sagrado – Pascoaes até classifica os lugares de memória no *Livro de Memórias* de “lugares santos” (Pascoaes, 2001 [1928]: 85 [it. do autor]) –, tornando-se reais através da memória e transcendendo a realidade, e assumindo, no nosso entendimento, o carácter de antigos rituais, tais como foram descritos por Eliade (1969: 66) e aos quais já aludimos várias vezes.

O tempo pascoaesiano une igualmente os elementos objetivos e subjetivos de forma a reviver o passado e a conviver com este, passado este que conduz – e voltamos a sublinhar este facto –, sempre à revisitação da infância; o passado leva-o ao *dantes*, mas com a plena consciência das circunstâncias que ocorreram *depois* e que não diminuem, no entanto, a pretensão da preservação das lembranças para a eternidade. Nesta saudade da infância e neste eterno retorno, não cremos que exista em Pascoaes o desejo do futuro.

A infância é uma época, um momento ou momentos eternizados e ancorados na memória, sendo o tempo pascoaesiano também uma espécie de lugar de retiro (uma “pousada”) que convida o memorialista a permanecer um pouco e a assistir ao desenrolar das cenas da memória. Encontramos esta ideia no segundo livro de memórias, *Uma Fábula*, no qual Pascoaes irá tecer considerações sobre o Tempo e onde encontramos esta ideia do Tempo como lugar de retiro e, simultaneamente, na função de hóspede temporário de carácter dualista:

Somos a *Pousada* do Tempo, onde ele permanece, alguns dias, a gozar o panorama. Ali, se hospedam a alegria e a tristeza, a doida que só bebe *champagne* e a cismática que só bebe água, e outras figuras da Comédia (Pascoaes, 1978b [1952]: 196 [it. do autor]).

Fiel à memória e às memórias caras, Pascoaes iria deixar para a última página a descrição do seu regresso ao paraíso da infância, o regresso à aldeia, onde nascera e pretendia morrer, pagando, como dizia, “uma dívida sagrada”, acabando os seus dias com

o retorno à saudosa, primordial e imensa paisagem da infância, situada não à beira do Atlântico, mas mergulhada na imensidão do Marão:

Pouco tempo depois, em vez do Atlântico, tinha o Marão diante dos olhos. E adormecia, não ao som do vento nas ondas, mas na rama dos pinhais... E o meu Hotel Particular era o velho pardieiro da minha infância. [...] Voltei a ser criança ou poeta, à sombra de venerandas árvores e paredes arruinadas, sob um telhado tão sensível e comovido, não de telha francesa, mas lusitana ou de barro de Codeçoso, que se deixava trespassar por todas as lágrimas do céu (Pascoaes, 1978b [1952]: 253).

Sintonizado completamente com a natureza e a serra, Pascoaes reconhecia a sua gratidão devida à paisagem, aos espaços e às figuras que o tinham visto nascer e que o acompanhariam para sempre. Ao “pagar” esta dívida de gratidão, Pascoaes estava também a obedecer à “exigência” de ser fiel a si próprio, de que falava Gusdorf (1991a: 11) e, simultaneamente, a ser fiel às gentes e espaços que o haviam criado e moldado e aos quais ele quisera sempre retornar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na dedicatória ao seu amigo, Edmond Lapelletier, Paul Verlaine (1844-1896) considera serem as suas memórias, *Mémoires du'n Veuf*, um opúsculo onde se encontram escritas “des parcelles d’une chose vécu” (Verlaine, 1999 [1886]: 15), anunciando, deste modo, uma obra que se insere no universo autobiográfico e documentando, assim, uma intenção autobiográfica que engloba apenas determinados elementos: fragmentos de uma vida e estados de alma referentes a um período e a uma determinada situação pessoal, que aqui ocorrem em nome de um estado civil (o termo *viúvo* é empregado metaforicamente; a ex-mulher de Verlaine, Mathilde, casara novamente, sentindo-se Verlaine como que abandonado e em constante estado de “viuvez”).

Esta pequena expressão de Verlaine interessa-nos, na medida em que neste termo *parcelle* (fragmento) está contido o cariz selecionador da memória e, conseqüentemente, o aspeto fragmentário das memórias autobiográficas que nos surgem, muitas vezes, como excertos ou seleções de circunstâncias e de eventos (ou de reflexões ou de confidências), à luz de anos de distância. Além do possível elemento fragmentário existente nas memórias autobiográficas, temos de incluir igualmente a chamada “pluralidade autobiográfica” referida por John Eakin que preconiza que «Truth and identity in autobiography are plural; and therefore, so is the autobiographical work» (Eakin, 1985: 36), alertando, deste modo, para a pluralidade da visão e da percepção do memorialista, tendo em conta a passagem dos anos e, conseqüentemente, a sua evolução pessoal e a maturidade, o que pode levá-lo a fazer determinados ajustamentos ou a tecer considerações posteriores sobre os seus registos.

Curtos fragmentos ou registos mais abrangentes, sabemos desde a *História da Autobiografia* de Georg Misch (1949-1969) que o chamado género da literatura intimista é um género no qual o Homem se propõe a falar de si mesmo, revestindo-se esta pretensão de falar de si de muitas formas que abrangem por exemplo, a poesia, reflexões, confidências e ainda as narrativas ou as crónicas que constituem a *res gestae*, chamando Misch a atenção para o facto de este ser um género de tipo “camaleónico”

(*chamäleonartige Gattung*)<sup>235</sup>: um gênero que engloba vários elementos e se adapta aos desígnios do seu *Eu* autoral na consciência, busca e descoberta de si próprio, como Georges Gusdorf (1948, 1991a, 1991b) preconizava e que vem ao encontro da “pluralidade” (ou do aspecto multipolar das obras autobiográficas) postulada por Eakin. Ora, desta forma, a motivação do Homem para usar o gênero autobiográfico está canalizada mormente para apresentar os seus valores pessoais, as suas vivências e a sua perspectiva e não primordialmente destinada a narrar “factos”, como Roy Pascal também referiu, mais tarde, na sua obra *Design and Truth in Autobiography*, datada nos anos 60<sup>236</sup>.

Assim, entendemos que todas estas características vêm ao encontro dos dois livros de memórias de Teixeira de Pascoaes e das obras pascoesianas que contêm fortes marcas autobiográficas, as quais são abordadas neste estudo; isto explica o seu não-hermetismo, a relação solta com o tempo cronológico, as evocações que nos surgem em forma de “ondas” ou correntes de memória e que, no final, acabam por desaguar no tempo aúreo da infância, características que nos conduzem diretamente ao tema deste trabalho.

Neste trabalho, pretendemos analisar e verificar como se realiza a arquitetura da memória em Teixeira de Pascoaes, a qual defendemos que se encontra baseada e fundamentada na infância. Para fundamentar a nossa argumentação, recorreremos às obras que apresentam fortes marcas autobiográficas (poesia e prosa), focando-nos sobretudo nas duas obras memorialísticas, de forma a verificar a maneira de Pascoaes trazer as suas lembranças à memória, pretendendo igualmente averiguar quais os elementos de que o memorialista se serve (a paisagem e os espaços da memória, a *janela*, as figuras da memória, os objetos) para contá-las e qual é a direção do seu olhar.

Logo ao nascer e ao evocar o seu nascimento, Pascoaes transmite-nos a ideia de que terá sido fadado numa longínqua tarde de novembro, à qual atribui um carácter crepuscular e saudoso que haveria de moldá-lo pela vida fora e reconduzi-lo sempre e sempre ao período paradisíaco e mítico da infância. O retorno ou a revisitação a este

---

<sup>235</sup> Misch, 1949, Vol. I/1: 9.

<sup>236</sup> «So it is that the autobiography is not a portrait, and its motivation is quite other than that of the biography. The autobiographer is not simply uncovering facts and relationships that an outsider must necessarily be unacquainted with, but presenting an order of values that is his own» (Roy Pascal, 2016 [1960]: 193).

período mítico processa-se através da memória que assume as características de evocações, interpelações e invocações: evocação e invocação das figuras que o acompanharam na infância e na mocidade, evocação e invocação da paisagem, da aldeia e até de objetos, de circunstâncias, de eventos e sensações.

As lembranças surgem, como já referimos, como “ondas”, as quais se agarram a Pascoaes (1973a [1921]: 13), dando uma sensação física das suas impressões, servindo-se o autor, para isso, de quadros e imagens concretas e palpáveis (cf. Pascoaes, 2001 [1928]: 92 seg.) que ele consegue ver com os seus “olhos íntimos” (Pascoaes, 1998 [1912]: 257). Dotadas de “carácter divino” (Pascoaes, 1978b [1952]: 28), as lembranças são ainda “alimentadas” conscientemente com as recordações do período mítico da infância, tomando quase a forma de um solilóquio contínuo (com várias exceções na obra memorialística mais tardia, *Uma Fábula: o advogado e o poeta*, em que Pascoaes introduz várias vezes o discurso de personagem, o discurso direto), o que aponta para uma biografia “íntima” que se restringe a narrar poucas verdades pessoais “factuais” (uma das poucas exceções constitui a viagem a Inglaterra e os episódios da sua vida de estudante em Coimbra), mas que levanta, no entanto, um pouco e subtilmente o véu íntimo pascoaesiano através das evocações e reflexões.

Se a memória para a escritora alemã, Christa Wolf era, como já referimos na nossa nota de rodapé 134, uma “ilha” (Wolf, 2002: 71, 2014b: 143 ), para Teixeira de Pascoaes essa ilha parece ser a sua infância que lhe serve de fio condutor e que é apresentada como uma época de autenticidade e de imensa descoberta intelectual. Na sua memória, essa «terra da alma a florescer», esse «reino etéreo» (Pascoaes, 1998 [1912]: 257), Teixeira de Pascoaes não envelhece. A memória é a única que interessa, onde ele mora e que possui um inabalável poder, podendo ser repetida; nesse processo de repetição, a idade real cronológica do *Eu* autobiográfico não é documentada mas sim os momentos sentidos, num tempo de ocorrência mormente impreciso e vago. Deste modo, a memória é a única constante pascoaesiana, sobrevivendo no tempo e no espaço, fazendo Teixeira de Pascoaes retornar à infância e revestindo-se este “regresso” evocador de características de um eterno retorno a um período sagrado e mítico.

Todos estes elementos constituem os alicerces do edifício memorialístico pascoaesiano e, juntamente com a Natureza, a paisagem, a direção do seu olhar da *janela* e as figuras da memória que povoam as recordações, que acompanham Pascoaes e que pertencem ao seu imaginário, encontram-se todos interligados e têm, assim, de ser avaliados no seu conjunto, sendo difícil separá-los uns dos outros, mesmo esquematicamente, como já referimos na nossa conclusão provisória da Parte III.

A paisagem pascoaesiana, à qual é dado maior relevo no segundo livro de memórias, *Uma Fábula*, constitui um elemento de identidade, surgindo incrustada na memória e impossível de esquecer (Pascoaes, 1978b [1952]: 53). É igualmente esta paisagem que alberga o “sacro bosque num arvoredo” (*id.*: 45), sendo-lhe atribuído um cariz sagrado que se harmoniza bem com as “lembranças de carácter divino” (*id.*: 28).

Não devemos esquecer o fator do tempo: o tempo pascoaesiano é um tempo ontológico, cuja passagem se manifesta apenas exteriormente nos objetos que aparecem personificados. Este tempo encontra-se ligado a determinados momentos, a estações do ano, a circunstâncias ou eventos e a sensações que se ancoraram na memória. Sendo um tempo baseado, muitas vezes, nas sensações despertadas, as “datações” são também, deste modo, feitas de acordo com esta premissa de densa opacidade. Nesta opacidade encontramos, além de outras (poucas) “datações” que se referem a sensações ou impressões ou ciclos como, por exemplo, a datação do fim da infância marcado pelos gritos da mendiga n’*Uma Fábula* (Pascoaes, 1978b [1952]: 23) e a datação da sensação de imensidão da infância, tal como foi expressa no *Livro de Memórias* (Pascoaes, 2001 [1928]: 61).

N’*Uma Fábula*, deparamo-nos com datações mais precisas, no sentido em que são mencionados, por vezes, e mais amiúde, o mês e o ano, apesar do tom evocatório que também existe neste segundo livro de memórias; a nossa leitura, porém, fez-nos concluir que Pascoaes dá mais espaço às descrições nesta obra, atribuindo à obra, a nosso ver, um cariz mais “sóbrio” do que o pendor evocatório constante no *Livro de Memórias*. Estas “datações”, existentes n’*Uma Fábula*, têm muitas vezes a ver com prenúncios de fins de ciclos (o fim da infância, a ida para Coimbra, a viagem a Londres, por exemplo) ou são associadas a pontos de consciência, mas que conduzem sempre à infância como período

mítico a preservar. Este aspeto faz-nos lembrar o mito do eterno retorno postulado por Mircea Eliade (1969), assumindo a infância pascoaesiana o cariz de um ritual que transcende as circunstâncias e a realidade e que se pode visitar, constituindo ainda a prova da identidade, da existência e da continuidade da vida do memorialista e das figuras evocadas, e atuando o autor simultaneamente quiçá como um “espectador” de si próprio (Pascoaes, 1973a [1921]: 25), como já postulara anteriormente no *Bailado*.

Neste contínuo regresso ao período áureo da infância, não só as figuras da memória mas também os objetos, a Natureza e a paisagem – a paisagem imensa do Marão – participam (e possibilitam) nesta revisitação do passado, podendo assumir, assim, igualmente um cariz sagrado – Pascoaes até classifica os lugares de memória no *Livro de Memórias* de “lugares santos” (Pascoaes, 2001 [1928]: 85 [it. do autor]) –, tornando-se reais através da memória e transcendendo a realidade, assumindo o carácter de antigos rituais, tais como estes foram descritos por Eliade (1969: 66).

Além disso, cremos que estes elementos constituem a expressão de um desacordo interior em relação à realidade (dessacralizada) exterior: o corpo está fisicamente presente, mas a verdadeira existência encontra-se assente na memória (que é inseparável da percepção e importada para o presente e aqui temos um elemento bergsoniano), expressando, assim, a soberania da interioridade sobre a realidade exterior, a exterioridade.

Se em Primo Levi é o corpo que funciona como local “carnal” da memória<sup>237</sup> (Santagostino; 1997b: 27), em Teixeira de Pascoaes, temos a mente e os sentidos como os lugares de memória onde moram a paisagem, as figuras percecionadas pelos sentidos e pelas evocações, as coisas, a aldeia e as casas (e até os animais)<sup>238</sup>; estes componentes constituem simultaneamente os seus locais e as âncoras da sua memória, agindo ainda como elementos de autorrevelação. No universo da memória de Pascoaes, a visão (e, algumas vezes, a audição) ocorre, de acordo com as nossas leituras, como o mais importante sentido; as evocações, predominantemente visuais, desenrolam-se como meio

---

<sup>237</sup> «Le lieu chernel de la mémoire.»

<sup>238</sup> Lembremo-nos da alusão ao cão Farrusco que compartilha do sentimento de angústia de Pascoaes no seu último dia de férias, antes de voltar para a escola (Pascoaes, 1978b [1952]: 66), como referimos atrás na Parte III que é dedicada à edificação do edifício memorialístico de Pascoaes.

de preservação da memória e como revisitação de momentos. A busca da infância surge igualmente no edifício memorialístico de Pascoaes como um elemento crucial de identidade e de pertença e como homenagem a figuras e seres queridos.

Se, por exemplo, em Sergei Aksakov as suas memórias de infância são descritas com os olhos de criança, a infância pascoaesiana é descrita sob a perspectiva de um sujeito adulto, após uma maior ou menor distância temporal, feito o balanço dos anos decorridos e das vivências experimentadas, mas que parece ter parado ou conseguido reter aquele tempo; este memorialista “sabe” tudo aquilo que teve, o que perdeu e o que não torna mais, mas isso não significa que não possa recuperá-lo interiormente. Este “não tornar mais” pode ser anulado através do retorno contínuo e atualizado ao período desejado – à infância –, onde tudo é genuíno, onde tudo e todos ainda vivem e podem ser ressuscitados. O *Eu* autoral prenuncia que a única maneira de salvar as suas recordações é por meio da evocação e da Saudade que recriam, igualmente e de certa forma, a infância, conferindo-lhe a ele e aos outros, às suas figuras da memória, a eternidade e vencendo, desta forma, a morte.

Verificámos neste estudo que a memória era para Henri Bergson sobretudo consciência e, simultaneamente, a condição para a consciência, sendo a memória a conservação e ainda a acumulação das memórias do passado no presente (Bergson, 1920 [1911]: 7-8)<sup>239</sup>. No nosso entendimento, esta *durée* está igualmente presente em Pascoaes, nas suas memórias. Para o memorialista, a memória engloba também o presente e o passado, sendo a memória ligada à percepção, aliada à fantasia e à imaginação por ação da vida; ou seja, a vida revela-se e ultrapassa a ficção com a ajuda da fantasia; e assim, apenas assim, e por escassos momentos, poderão ser transmitidas minimamente as vivências e sensações na memória, como fica expresso neste excerto d’*Uma Fábula*:

---

<sup>239</sup> «I will characterize consciousness by its most obvious feature: it means, before everything else, memory. Memory may lack amplitude; it may embrace but a feeble part of the past; it may retain only what is just happening; but memory is there, or there is no consciousness. A consciousness unable to conserve its past, forgetting itself unceasingly, would be a consciousness perishing and having to be reborn at each moment: and what is this but unconsciousness? When Leibniz said of matter that it is "a momentary mind," did he not declare it, whether he would or no, insensible? All consciousness, then, is memory, — conservation and accumulation of the past in the present» (Bergson, 1920 [1911]: 7-8).

Vivemos horas em que a vida nos desvenda a sua amplitude misteriosa. Dessa visão suprema guardamos, na memória, como que a lembrança dum relâmpago. A memória sem fantasia é simples mostruário de fotografias, sombras ao luar (Pascoaes, 1978b [1952]: 143).

Neste âmbito, e seguindo esta mesma linha de pensamento da percepção da vida com a ajuda vívida da fantasia, não será talvez por acaso que Teixeira de Pascoaes deixa para o segundo livro de memórias, escrito pouco antes da sua morte, a referência ao aspeto de atualização constante da memória, relativizando verdades factuais, desafiando a “veracidade” de determinadas memórias quando vistas à distância<sup>240</sup>:

As *Memórias* deveriam ser escritas, com todo o vago das coisas irreais, ou como elas são depois de desaparecidas, e não como elas foram durante uma actualidade inexistente, e, portanto, mentirosa.

Agora, Coimbra, para mim, é uma gravura litografada em papel de *sebenta...* (Pascoaes, 1978b [1952]: 153-154 [it. do autor]).

Neste percurso pelo edifício memorialístico de Teixeira de Pascoaes, gostaríamos ainda de insistir, por último, na ideia da importância do olhar pascoaesiano da *janela* e das figuras nesta arquitetura da memória. Ingredientes da memória e detentoras de uma certa simbologia que se encontra imbricada na *Saudade*, as figuras da memória produzem informações subtis sobre o olhar de Pascoaes e também sobre a sua época, cultivando e mantendo, no entanto, uma certa ambiguidade; esta ambiguidade é manifestada pelas suas características físicas e pelas maneiras de agir, por vezes, desinquietantes que deixam intuir a sua condição e complexidade humanas sob o olhar de Pascoaes que as faz ascender à condição de deuses, no mundo enigmático e cheio de segredos místicos da sua infância.

Evocadas (e, por vezes, invocadas) na memória e nas duas obras memorialísticas, presentes igualmente em outras obras (como é o caso da *Lucrecia*), assistimos a um desfile das figuras (no *Livro de Memórias*, este desfile abarca mais de 50 páginas) que não serão tão facilmente esquecidas. Às vezes, Pascoaes faz um hiato neste desfile das figuras da memória recorrendo à mistura de planos da realidade através da evocação (como é o caso

---

<sup>240</sup> Debruçado da sua janela, já Pascoaes chamara a atenção n’*Os Cânticos Indecisos* para necessidade de se considerar as verdades transitórias e de adotar uma atitude atenta, quando refere que a verdade se encontra supostamente escondida atrás das aparências que abrangem todo o universo: «Em tudo o que julgamos ser mentira / Vive a presença oculta da Verdade. / Num coração amante, que delira / Num astro, numa flor, numa saudade» (Pascoaes, 2002 [1925], XXX: 46).

da perspectiva de *zoom* que adota, começando na casa e terminado na foto do avô paterno)<sup>241</sup>, urdindo as memórias com episódios mais ou menos “leves” e irónicos (sobre o tio Jacinto, os amigos de Faculdade, as primas sufragistas da dama inglesa, a conversa com a senhora judia na viagem de regresso a Portugal, por exemplo), sobretudo n’*Uma Fábula*, para, em seguida, se lançar no esboço da imagem e da paixão idealizada pela dama inglesa que irá ocupar cerca de 51 páginas da sua última obra memorialística, terminando, assim, com chave de ouro a obra, e erigindo-lhe a ela e à sua paixão idealizada (que assume características de construção literária) um monumento para a eternidade, resgatando-a do esquecimento.

Desde os píncaros do Marão, passando por Amarante, por Tardinhade até ao olhar da *janela*, o discurso autoral das memórias assenta, a nosso ver, mormente em evocações – sobretudo no primeiro livro de memórias –, evocações essas que assumem, no nosso entendimento, simultaneamente a invocação do *Eu*, embora Pascoaes considere o contrário quando refere na obra aforística *O Bailado* que «Desejei falar de mim, neste livro, redigir uma espécie de *Memórias*. Fui escrevendo, escrevendo... Falei dos outros, afinal» (Pascoaes, 1973a [1921]: 33 [it. do autor]); porém, cremos que, mesmo através das suas evocações e das invocações aos outros, é Pascoaes que encontramos igualmente a falar de si.

À data da publicação da segunda obra memorialística, Teixeira de Pascoaes é um homem idoso, de forma que a distância temporal estabelecida entre o primeiro livro de memórias é maior, processando-se sob uma perspectiva mais madura; no entanto, em ambos os livros o memorialista continua a recuar ao passado mais longínquo da infância, pois é desse período mítico de que se irá nutrir a vida inteira: «E assim a nossa infância é uma espécie de Paraíso a que saudosamente regressamos. E eis o valor da vida, a a sua auréola. É dessa recordação aureolante, que nós contamos a nossa entrada neste mundo» (Pascoaes, 1978b [1952]: 91).

Os mesmos temas centrais repetem-se em ambos os livros memorialísticos: a memória saudosa e a relação umbilical com a infância, as figuras da memória e os espectros, companheiros de jornada, as almas que o «cercavam» (Pascoaes, 2001 [1928]:

---

<sup>241</sup> Pascoaes, 2001 [1928]: 86.

133), os lugares de memória, a visão da sua *janela* e a paisagem do Marão; todos estes elementos equivalem a “ser” e a “existir”, situando-se, assim, ao mesmo nível de existência, sem grande hierarquia interior para o memorialista.

Chegamos, assim, ao fim deste percurso pelo universo autobiográfico, pela memória e pelas memórias pascoaesianas, tendo nós inserido Teixeira de Pascoaes num grupo selecionado de autores nacionais e internacionais com obras conhecidas que se inscrevem dentro do universo autobiográfico, de que demos vários exemplos e em que Pascoaes se destaca, a nosso ver, pelo seu forte carácter evocador e saudoso. Com base nas nossas leituras e tendo em conta o que abordámos, gostaríamos de reter três traços definidores do universo autobiográfico e que se encontram igualmente presentes em Teixeira de Pascoaes: a preservação de momentos únicos e preciosos, a busca ou a prova da identidade do *Eu* e, em especial, a função (patente em maior ou menor grau) de perpetuação de momentos, de um período, de indivíduos e do conseqüente resgate do esquecimento.

No contexto da função de resgate do esquecimento, Pascoaes refugiava-se no Passado para “salvar” da morte “algumas lembranças mais queridas” (Pascoaes, 2001 [1928]: 143), remando, desta forma, contra a maré do esquecimento. Marie Laurencin, por outro lado, e tal como já referimos atrás<sup>242</sup>, receava, mais do que nunca, o esquecimento pessoal. Assim, é com o poema «Le Calmant» que gostaríamos de terminar estas considerações finais: como foi referido, trata-se de um poema escrito por Marie Laurencin (1883-1956), musa de Guillaume Apollinaire, publicado em 1917, no nº 4 das Revista *391*, em Barcelona, e incluído em 1956 (pouco antes da sua morte), na edição definitiva da sua obra *Carnet des Nuits* que reúne esboços, a sua poesia e memórias escritas ao longo dos anos.

Podemos verificar, ao ler o poema, que o desfiar de um rosário de adjetivos, à maneira de oração, transmite, como já referimos antes e exatamente por estas palavras, a angústia de cair no esquecimento; este elemento é acentuado pela falta de pontuação que apresenta (registra-se apenas um ponto final no último adjetivo *Oubliée* que termina esta espécie de prece) e vem ao encontro, a nosso ver, do que é, afinal, a escrita intimista e a

---

<sup>242</sup> Parte II, subcapítulo 2.2., nota de rodapé 144, deste trabalho.

sua essência no seu jogo com a memória: a preservação do *Eu* e da sua identidade, a perpetuação da sua busca e a fixação por escrito do que foi o indivíduo e a sua vida, um documento, uma testemunha – quiçá uma confidência – e a prova da sua existência e da existência de outros para a posteridade.

Como Marie Laurencin expressa no final, maior do que a morte, é o esquecimento; para ela, ser esquecida equivale a algo muito mais grave do que morrer. A escrita intimista tem o poder de remar contra a maré do esquecimento e contra a amnésia pessoal e coletiva; talvez seja por isso que ela existe e que é cultivada – como necessidade interior da experiência humana e como prova de existência.

*LE CALMANT*

Plus qu'ennuyée  
Triste.  
Plus que triste  
Malheureuse  
Plus que malheureuse  
Souffrante  
Plus que souffrante  
Abandonnée  
Plus qu'abandonnée  
Seule au monde  
Exilée  
Plus qu'exilée  
Morte  
Plus que morte  
Oubliée.

BARCELONE.

(Marie Laurencin, 2023 [1956]: 61)

## BIBLIOGRAFIA ATIVA

- Pascoaes, Teixeira de (1910a). Os lavradores caseiros. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 1, 1 de dezembro, 8.
- Pascoaes, Teixeira de (1910b). Tolstoi. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 2, 15 de dezembro, 1–3.
- Pascoaes, Teixeira de (1911a). A Phisionomia das Palavras. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 5, 1 de fevereiro, 7–8.
- Pascoaes, Teixeira de (1911b). Bibliografia (Recensão a Miguel de Unamuno). Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 8, 1 de abril, 14–16.
- Pascoaes, Teixeira de (1911c). António Nobre. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 10, julho, 2.
- Pascoaes, Teixeira de (1911d). Caminhando. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 7, 1 de março, 9.
- Pascoaes, Teixeira de (1911e). O ser espiritual. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 8, 1 de abril, 8.
- Pascoaes, Teixeira de (1911f). Trechos d'um Livro Inédito. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 4, 15 de janeiro, 10–11.
- Pascoaes, Teixeira de (1912a). Ainda o Saudosismo e a Renascença. Revista *A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 1, outubro, 185–187.
- Pascoaes, Teixeira de (1912b). O Saudosismo e a Renascença. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, Nº 1, outubro, 113–115.
- Pascoaes, Teixeira de (1913a). *O génio português na sua expressão filosófica, poética e religiosa*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa.
- Pascoaes, Teixeira de (1913b). Os meus comentários ás duas cartas de Antonio Sergio. Revista *A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 22, outubro, 104–109.
- Pascoaes, Teixeira de (1914a). A Era Lusíada. Revista *A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 28, abril, 129–137.
- Pascoaes, Teixeira de (1914b). Mais Palavras ao Homem da Espada de Pau. Revista *A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 31, julho, 1–5.
- Pascoaes, Teixeira de (1914c). Paroxismo. Revista *A Águia*, Nº 30, junho, 166–168.
- Pascoaes, Teixeira de (1914d). Resposta a António Sérgio. Revista *A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 26, fevereiro, 33–38.
- Pascoaes, Teixeira de (1914e). Última Carta? Revista *A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 29, maio, 97–101.
- Pascoaes, Teixeira de (1915). Uma Carta a Dois Filósofos. Revista *A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 43, agosto a dezembro, 11–19.
- Pascoaes, Teixeira de (1917). Carta. Revista *A Águia*, Nºs 61, 62, 63, 2.<sup>a</sup> série, janeiro-março, 122.

- Pascoaes, Teixeira de (1945). *Santo Agostinho (comentários)*. Porto: Livraria Civilização.
- Pascoaes, Teixeira de (1950). *O Empecido*. Porto: Gazeta do Bibliófilo.
- Pascoaes, Teixeira de (1966a). Cartas de Teixeira de Pascoaes a Suzanne Jousse. *Revista Seara Nova*, Nº 1444, fevereiro, 54–55.
- Pascoaes, Teixeira de (1966b). Cartas de Teixeira de Pascoaes a Suzanne Jousse. *Revista Seara Nova*, Nº 1445, março, 86–87.
- Pascoaes, Teixeira de (1966c). Cartas de Teixeira de Pascoaes a Suzanne Jousse. *Revista Seara Nova*, Nº 1446, abril, 118–119.
- Pascoaes, Teixeira de (1966d). Cartas de Teixeira de Pascoaes a Suzanne Jousse. *Revista Seara Nova*, Nº 1448, junho, 188–189.
- Pascoaes, Teixeira de (1971). A Alma Ibérica. *Colóquio|Letras*, Nº 1, março, 48–57.
- Pascoaes, Teixeira de (1973a [1921]). *O Bailado*. Obras Completas de Teixeira de Pascoaes. Introd. e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho. Prosa II. Volume VIII. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Pascoaes, Teixeira de (1973b). A Velhice do Poeta (Inédito). *Revista Portuguesa de Filosofia*, Nº 29(2), 123–136. <https://www.jstor.org/stable/40335220> [Acedido a 14/03/2022]
- Pascoaes, Teixeira de (1973c). Correspondência: de Pascoaes ao P. António de Magalhães, S. J. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Nº 29(2), 157–164. <https://www.jstor.org/stable/40335222> [Acedido a 14/03/2022]
- Pascoaes, Teixeira de (1973d). Da Saudade (Inédito). *Revista Portuguesa de Filosofia*, Nº 29(2), 137–156. <https://www.jstor.org/stable/40335221> [Acedido a 06/03/2022]
- Pascoaes, Teixeira de (1973e). Prefácio ao livro «Divina Saudade» de António de Magalhães. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Nº 29 (2), abril-junho, 165–166. <https://www.jstor.org/stable/40335223> [Acedido a 06/03/2022]
- Pascoaes, Teixeira de (1973f [1951]). *João Lúcio* (inédito). Lisboa: Brotéria.
- Pascoaes, Teixeira de (1978a [1915]). *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Edições Roger Delraux.
- Pascoaes, Teixeira de (1978b [1952]). *Uma Fábula: o advogado e o poeta*. Porto: Brasília Editora.
- Pascoaes, Teixeira de (1985 [1942]). *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1986a [1905-1934]). *Epistolário Ibérico. (Cartas de Unamuno e Pascoaes)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1986b [1912]). *Regresso ao Paraíso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1986c [1909]). *Senhora da Noite*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1987a [1919]). *Os Poetas Lusíadas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Pascoaes, Teixeira de (1988 [1910-1952]). *A Saudade e o Saudosismo (dispersos opúsculos)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1990 [1911]). *Marânus*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1994). *A Beira (num Relâmpago)* [1916]. *Duplo Passeio* [1942]. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1996). *As Sombras* [1907]. *À Ventura* [1901]. *Jesus e Pã* [1903]. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1998). *Para a Luz* [1904]. *Vida Etérea* [1906]. *Elegias* [1912]. *O doído e a morte* [1913]. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1999). *Senhora da Noite* [1909]. *Verbo Escuro* [1914]. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (2000 [1924]). *O Pobre Tolo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (2001 [1928]). *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (2002). *Londres* [1921]. *Cantos Indecisos* [1921]. *Cânticos* [1925]. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (2004). *Ensaio de exegese literária e vária escrita*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (s.d.). *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*. *Belo* [1896]. *Bello II Parte* [1897]. *À minha alma* [1898]. *Sempre* [1898]. *Terra Proibida* [1899, 1.<sup>a</sup> ed., 4.<sup>a</sup> ed. in *Obras completas s/d* ]. Introd. e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho. Poesia. Volume I. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Pascoaes, Teixeira de (s.d.). *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*. *À Ventura* [1901]. *Jesus e Pã* [1903]. *Para a Luz* [1904]. *Vida Etérea* [1906]. Introd. e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho. Poesia. Volume II. Lisboa: Livraria Bertrand.

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- Abbott, H. Porter (1988). Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories. *New Literary History*, Spring, Vol. 19, Nº 3, 597–615. [https://www.jstor.org/stable/469091?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/469091?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents) [Acedido a 23/11/2022]
- Abrams, Meyer Howard (1971). *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. 1.<sup>a</sup> ed. Oxford: Oxford University Press.
- Aksakov, Sergei (1983 [1858]). *Years of Childhood*. (J. D. Duff, Trad.). Oxford/New York: Oxford University Press.
- Alberca, Manuel (2007). ¡Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción. *Pasajes*, Nº 25, 88–101. <https://www.jstor.org/stable/23075748> [Acedido a 14/12/2021]
- Albers, Irene (2001). Prousts Photographisches Gedächtnis. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. 111 (1), 19–56. <https://www.jstor.org/stable/40618468> [Acedido a 27/09/2021]
- Améry, Jean (1971). *Unmeisterliche Wanderjahre*. Stuttgart: Ernst-Klett Verlag.
- Améry, Jean (1980). *At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Amiel, Henri Frédéric (1908). *Fragments d'un Journal intime* (10.<sup>a</sup> ed.). Edmond Scherer (Ed.). Vol I (1848-1866). Genève: Georg & Co. Libraires-Éditeurs.
- Amiel, Henri Frédéric (2018). *Tag für Tag. Intime Aufzeichnungen. Ausgewählt von Leo Tolstoi* [Dia a dia. Jornal íntimo. Seleção de Lev Tolstói]. München: Piper Verlag.
- Andrade, Eugénio de (1986). Prefácio. In Teixeira de Pascoaes, *Senhora da Noite*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 7–15.
- Andrade, Eugénio de (2014). *Memória Douro Rio*. Porto: Porto Editora/Assírio & Alvim.
- Andreeva, Yana (2009). O Tempo e o espaço na obra diarística de Marcello Duarte Mathias. *Études Romances de Brno*. Ano 30, 1. 257–264.
- Ansell-Pearson, Keith (2010). Bergson on Memory. In Susannah Radstone & Bill Schwarz (Eds.). *Memory: History, Theories, Debates* (pp. 61–76). New York: Fordham University Press.
- Antunes, Alfredo (1983). O significado da saudade numa filosofia portuguesa. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 39(1/2), 13–42. <http://www.jstor.org/stable/40335748> [Acedido a 03/05/2022]
- Araújo, Agostinho (2010-2012). Teixeira de Pascoaes e o colecionismo de “milagres”. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património* do Porto. Vol. IX-XI, 8–24.
- Arnold, Matthew (2005 [1908]). *Poems*. New and Complete Edition. New York: Thomas & Crowell & Co. <https://www.gutenberg.org/files/54985/54985-h/54985-h.htm> (Acedido a 24/07/2023)

- Assmann, Jan (2010). *Tod und Jenseits im Alten Ägypten* [A Morte e o Além no Antigo Egípto]. München: Verlag C. H. Beck.
- Auerbach, Erich (2015 [1946]). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental] (11.<sup>a</sup> ed.). Tübingen: Francke Verlag.
- Avelar, Ana Paula (2021). A *Alteridade* na Revisitação de um Portugal setecentista. As “Mémoires pour servir à l’histoire de ma vie” de Giuseppe Gorani. *Rivista dell’Istituto di Storia dell’Europa Mediterranea RiMe*, 8/III, junho, 239–259. <https://doi.org/10.7410/1484> [Acedido a 26/03/2024]
- Babel, Isaak (1990). *Tagebuch 1920* [Diário de 1920] (Peter Urban, Org., Trad. e comentários). Berlin: Friedenauer Presse.
- Baddeley, Alan. *et al.* (2009). *Memory*. London: Taylor & Francis.
- Bachtin, Michail M. (1979). *Die Ästhetik des Wortes* [A Estética da Criação Verbal] (Rainer Grübel, Ed.) (Rainer Grübel & Sabine Reese, Trad.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bakhtin, Mikail (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Caryl Emerson & Michael Holquist, Trad.). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikail (1984). L’autobiographie et la biographie. *Esthétique de la création verbale* (Alfreda Aucoutourier, Trad.). Paris: Gallimard, pp. 157-192.
- Baptista, Abel Barros (1997). O espelho perguntador. *Colóquio | Letras*, Nº143–144, janeiro-junho, 63–79.
- Barata, Gilda Nunes (2004). *A Presença na Ausência em Teixeira de Pascoaes e Mário Beirão*. Temas Portugueses. Lisboa: INCM.
- Barbellion, Wilhelm N.P. (1991 [1919]). *The Journal of a Disappointed Man*. London: Alan Sutton.
- Barron, Jesse (2013, 26 de dezembro). *Completely Without Dignity*. An Interview with Karl Ove Knausgaard. *Paris Review*. <https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/26/completely-without-dignity-an-interview-with-karl-ove-knausgaard/> [Acedido a 14/02/2022]
- Bartlett, F.C. (1932). *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. London: Cambridge University Press.
- Bashkirtseff, Marie (1908). *Journal de Marie Bashkirtseff*. Tome Premier [1873-1877]. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- Bashkirtseff, Marie (1928). *Journal de Marie Bashkirtseff*. Tome Seconde [1877-1887]. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- Bataille, Georges (1957). *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, Éditions nrf.
- Baude, Michel (1987). Le moi au futur: l’image de l’avenir dans l’autobiographie. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle. N.º 56, Éditions SEDES, 29–36.

- Beauduin, Nicolas (1914). La Psychologie des Poètes Nouveaux et La Vie Moderne. *Revista A Águia*, Nº 30, junho, 161–165.
- Bélement-Noël, Jean (1999). Refléxions: du sujet de l'écriture a l'écriture de soi. *Voix, Traces, Avènement – l'écriture et son sujet*. Colloques de Cerisy, Presses Universitaires de Caene, 199–214. <https://books.openedition.org/puc/9937> [Acedido por último a 14/05/2023]
- Bello, Maria do Rosário Lupi (2014). A visibilidade da transformação: experiência do tempo na literatura e no cinema. In Benjamin Abdala Júnior (Org.), *Estudos Comparados: teoria, crítica e metodologia* (pp.259-277). São Paulo: Ateliê Editorial.  
<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/6089/1/Visibilidade%20da%20transforma%C3%A7%C3%A3o%20-%20tempo%20na%20literatura%20e%20no%20cinema.pdf> [Acedido a 12/12/2021]
- Benrekassa, Georges (1987). L'énigme, le secret, l'oubli. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle. Nº 56, Éditions SEDES, 21–28.
- Benveniste, Émile (1974). Le langage et l'expérience humaine. *Problèmes de linguistique générale 2* (pp.67–78). Paris: Gallimard.
- Bergson, Henri (1910). *Time an Free Will: An Essay on The Immediate Data of Consciousness*. London: George Allen and Unwin.  
[https://brocku.ca/MeadProject/Bergson/Bergson\\_1910/Bergson\\_1910\\_toc.html](https://brocku.ca/MeadProject/Bergson/Bergson_1910/Bergson_1910_toc.html) [Acedido a 05-12-2021]
- Bergson, Henri (1920 [1911]). *Mind-Energy: lectures and essays [L'Energie spirituelle]*. (H. Wildon Carr, Trad.). New York: Henry Holt and Company.  
<https://archive.org/details/mindenergylectu00carrgoog/page/n6/mode/2up?ref=ol&view=theater> [Acedido a 05/12/2021]
- Bergson, Henri (2004 [1912]). *Matter and Memory [Matière et mémoire]* (Nancy Margareth Paul & W. Scott, Trad.). Mineola/New York: Dover Publications Inc.
- Bergson, Henri (2005 [1927]). *Essai sur les données immédiates de la conscience* (8.<sup>a</sup> ed.). Paris: Quadrige/PUF.
- Bessa-Luís, Agustina (2014). *O Livro de Agustina: Uma Autobiografia*. Lisboa: Ed. Guerra e Paz.
- Bíblia Sagrada* (2000). Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica Franciscanos Capuchinhos.
- Blas Gonzalez, Pedro (2014). *Time and Permanence in T. S. Eliot's 'Four Quartets'*. Mecosta/Michigan: Russel Kirk Center/University of Bookmann.  
<https://kirkcenter.org/essays/time-permanence-eliot-four-quartets/> [Acedido a 12/01/2022]
- Bodéüs, Richard (1983). L'Autre Homme de Plotin. *Phronesis*, 28 (3), 256–264.  
<https://www.jstor.org/stable/4182179> [Acedido a 06/01/2022]

- Boerner, Peter (1969). *Das Tagebuch als Gegenstand der Forschung*. Vol. 85, Sammlung Metzler. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Bonifazi, Neuro (2015). Introdução e note. *Canti Orfici e Altre Poesie* [ed. comentada]. (pp.VII–XXXIII). Milano: Garzanti.
- Borrvalho, Maria Luísa Malato (2004). Teixeira de Pascoaes: um clássico romântico? Actas do Congresso de Teixeira de Pascoaes. *Olhares. Revista da Faculdade de Letras/Universidade do Porto: Filosofia. II Série*, Vol. 21, 81–102.
- Botelho e Mello, Maria Teresa de Souza (2002). *Memórias da Condessa de Mangualde. Incursões Monárquicas 1910-1920*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Bower, Gordon (2000). A Brief History of Memory Research. In Endel Tulving & Fergus M. Craik (Eds.). *The Oxford Handbook of Memory* (pp.3-32). Oxford /New York: Oxford University Press.
- Brandão, Raul (2019). *Húmus*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Brandão, Raul (s.d.). *Memórias*. I Volume. Free Editorial [ebook]. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/35762> [Acedido a 30/01/2022]
- Brandão, Raul (1933). *Memórias*. III Volume. Lisboa: Seara Nova [ebook]. BNP. <https://purl.pt/31242/2/> [Acedido a 07/06/2022]
- Brewer, William. F. (1986). What is autobiographical memory? In David C. Rubin (Ed.), *Autobiographic Memory* (pp.25–49). New York: Cambridge University Press.
- Brockmeier, Jens (2018): *Beyond the Archive: Memory, Narrative, and the Autobiographical Process—Explorations in Narrative Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Brontë, Emily (1964 [1847]). *Wuthering Heights*. Middlesex, England: Penguin Books.
- Broomhall, Susan (2013). Disturbing Memories: Narrating Experiences and Emotions of Distressing Events in the French Wars of Religion. In Erika Kuijpers, Judith Pollmann, Johannes Müller & Jasper van der Steen, J. (Eds.), *Memory Before Modernity: Practices of Memory in Early Modern Europe* (pp. 253–268). Netherlands: Brill. <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0x4.19?seq=1> [Acedido a 20/04/2022]
- Brooks, Daniel (1992). Daniel Defoe's A Journal of the Plague Year. Disasters: Images and Contexts. *Sidney Studies in Society and Culture*. Vol. 7. University of Sydney: 168–186. <https://openjournals.library.sydney.edu.au/SSSC/issue/view/613> [Acedido a 26/05/2023]
- Bruner, Jerome (1990). *Acts of Meaning [Four lectures on mind and culture]*. Cambridge/MA, England, London: Harvard University Press.
- Buckler, William. E. (1989). Oscar Wilde's Aesthetic of the Self: Art as Imaginative Self-Realization in "De Profundis." *Biography*, 12(2), 95–115. <http://www.jstor.org/stable/23539469> [Acedido a 03/06/2023]
- Cabrita, Fernando (1981). *João Lúcio e a poesia simbolista*. Faro: Edição da Comissão para as Comemorações do I Centenário do Nascimento do Poeta João Lúcio.

- Caduff, Corina (2007). Selbstopträt, Autobiographie, Autorenschaft. In Corinna Caduff & Tan Wälchli (Eds.), *Autorenschaft in den Künsten: Konzepte – Praktiken – Medien* [A Autorial nas Artes: Concepções – Práticas – Media (pp.54–64). Zürcher Hochschule de Künste. Zurich University of the Arts. ISBN 978-3-906437-22-4
- Camarero, Jesús (2008). La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf. *Çédille. Revista de Estudios Franceses*. Nº 4, abril, 57–82.
- Camões, Luís Vaz de (1848). Sonetos. *Obras Completas de Luís Vaz de Camões*. (Org. José Vitorino Barreto Feito, José Gomes Monterio). Tomo II. Lisboa: Livraria Europeia Baudry.  
[https://pt.wikisource.org/wiki/Galeria:Obras\\_completas\\_de\\_Luis\\_de\\_Cam%C3%B5es\\_II\\_\(1843\).djvu](https://pt.wikisource.org/wiki/Galeria:Obras_completas_de_Luis_de_Cam%C3%B5es_II_(1843).djvu)
- Campana, Dino (2015 [1914]). *Canti Orfici e Altre Poesie* [ed. comentada]. Milano: Garzanti.
- Camus, Albert (1959). *Noces*. Paris: Gallimard, Collection Folio. [http://vacances-voyage-sejour.com/prepa\\_HEC/prepa\\_HEC\\_camus\\_noces.pdf](http://vacances-voyage-sejour.com/prepa_HEC/prepa_HEC_camus_noces.pdf) [Acedido a 11/07/2022]
- Camus, Albert (1962). *Carnets. Mai 1935 — Février 1942*. Paris: Gallimard. <http://athenaphilosophique.net/wp-content/uploads/2019/07/Camus-Albert-Carnets-1.pdf> [Acedido a 11/07/2022]
- Carmo, Carina Infante do (2006). *A militância melancólica e a figura de autor em José Gomes Ferreira* [Tese de Doutoramento Literatura e Cultura Portuguesas, Universidade do Algarve]. <http://hdl.handle.net/10400.1/474> [Acedido a 30/04/2024]
- Carmo, Carina Infante do (2021). *A Visagem do Cronista. Antologia de Crónica Autobiográfica Portuguesa (sécs. XIX-XX)*, Vol 1. Lisboa: Arranha-Céus.
- Carpentier, André (1989). Le journal intime comme fiction. *Voix et Images*, 15 (1), 121–124. <https://doi.org/10.7202/200823ar> [Acedido a 13/05/2023]
- Carruthers, Mary (2008). *The Book of Memory – A Study of Memory in Medieval Culture* (2.ª ed.). New York/Oxford: Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary (2008). *The Craft of Thought — Meditation, Rhetoric and the Making of Images 400 — 1200* (4.ª ed.). New York/Oxford: Cambridge University Press.
- Carvalho, Joaquim de (1987). Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes reflectidas por Mário Cesariny. In Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas* (pp. 11–39). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Carvalho, Paulo (2007). Literatura, paisagem e geografia histórica. Revisitar Miguel Torga a pretexto dos ambientes de montanha. *Cadernos de Geografia*, Nº 26/27, 77–83.
- Castelo Branco, Antónia Margarida de (1983). *Autobiografia: 1652-1717*. Lisboa: INCM.
- Castelo Branco, Camillo (1862). *Memórias do Cárcere*. Vol. I. Porto: Em Casa da Viúva Moré Editora.

- Castelo Branco, Camillo (1864). *Memórias do Cárcere*. (Segunda Edição Revista Pelo Author). Vol. II. Porto: Em Casa da Viúva Moré — Editora.
- Castelo Branco, Camillo (2020 [1862-1864]). *Memórias do Cárcere*. Ivo Castro & Raquel Oliveira (Eds.). [ebook]. Lisboa: INCM. <https://impresnanacional.pt/wp-content/uploads/2022/03/Memorias-do-Carcere.pdf> [Acedido a 17/09/2022]
- Castro, Fernanda de (1987). *Ao Fim da Memória*. Memórias [1939-1987], II Volume. Lisboa: Editorial Verbo.
- Castro, Fernanda de (1988). *Ao Fim da Memória*. Memórias [1906-1939], 2.<sup>a</sup> ed., I Volume. Lisboa: Editorial Verbo.
- Chapman, Alison (2004). A Longing like Despair: Arnold's Poetry of Pessimism. *The Modern Language Review*, 99(4), 1040 ss.  
<https://link.gale.com/apps/doc/A138663033/LitRC?u=anon~12cc5478&sid=googleScholar&xid=a2cbbb91> [Acedido a 24/07/2023]
- Churkin, Aleksandr (s/d). *Esther Salaman: The Life and Memory*.  
[https://www.academia.edu/29326698/Esther\\_Salaman\\_The\\_Life\\_and\\_The\\_Memory](https://www.academia.edu/29326698/Esther_Salaman_The_Life_and_The_Memory) [Acedido a 18/10/2022]
- Clauzade, Laurent (2016/4). Présentation. *Romantisme – littératures – arts – sciences – histoire*. La Medure du Temps. N.º 174, Éditions Armand Collin, 5–9.  
<https://doi.org/10.3917/rom.174.0005> [Acedido a 16/04/2023]
- Coelho, Jacinto do Prado (1999). *A Poesia de Teixeira de Pascoaes e outros escritos pascoaesianos - A Educação do Sentimento Poético* (2.<sup>a</sup> ed.). Porto: Lello Editores.
- Coelho, Jacinto do Prado (s.d.). Introdução e aparato crítico. In Teixeira de Pascoaes, *Obras completas de Teixeira de Pascoaes*. Belo [1896], *Belo II Parte* [1897], *À minha alma* [1898]. *Sempre* [1898, 1.<sup>a</sup> ed.]. *Terra Proibida* [1899, 1.<sup>a</sup> ed.] (2.<sup>a</sup> ed.), (pp.7–61). V.I. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Coimbra, Leonardo (1932). O Último Livro de Henri Bergson «Les Deux Sources de la Morale et de la Religion». Revista *A Águia*, N.º 2, maio-junho, 113–135.
- Compagnon, Antoine (1990). Prefácio. In Marcel Proust, *Du côté de chez Swann. A la recherche du temps perdu* (pp.VII–XXXV). [texto integral]. Paris: Gallimard.
- Correia, Natália (1981). Prefácio. In Forbela Espanca, *Diário do Último Ano* (pp.9–30) [ed. fac-similada]. Amadora: Livraria Bertrand.
- Cortesão, Jaime (1911). O Poeta Teixeira de Pascoaes I. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, N.º 8, 1 de abril, 8–11.
- Cortesão, Jaime (1911). O Poeta Teixeira de Pascoaes II. Revista *A Águia*, 1.<sup>a</sup> série, N.º 9, 1 de maio, 1–2.
- Costa, Dalila Pereira da, Pinharanda Gomes, Josué (1976). *Introdução à Saudade*. Porto: Lello & Irmão.

- Couto, Anabela Galhardo (2015). Dimensões da Alteridade em Autobiografias Espirituais Femininas em Portugal (Séculos XVII-XVIII). UNED. *REI*, 3, 81–100. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.3.2015.14815>
- Creet, Julia (2010). Introduction: The Migration of Memory and Memories of Migration. In Julia Creet & Andreas Kitzmann (Eds). *Memory and migration. Multidisciplinary approaches to memory studies* (pp.3–15). Toronto: University of Toronto Press.
- Czapski, Joseph (2006 [1987]). Proust. Vorträge im Lager Grjasowez [Proust. Palestras no Campo de Prisioneiros de Guerra de Grjasowez] (Barbara Heber-Schärer, trad. do francês, ed. de 1987) (3.ª ed.). Berlin: Friedenauer Presse.
- D’Israeli, Isaac (1796). Some Observations on Diaries, Self-Biography; and Self-Characters. In Isaac D’Israeli, *Miscellanies; or, literary recreations* (pp.95–110). London: T. Codell e W. Davies. <http://name.umdl.umich.edu/004871723.0001.000>
- De Bruyn, Günter (1995): *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie* [O eu narrado. Sobre a Verdade e a Poesia na Autobiografia]. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- De Man, Paul (1979). Autobiography as De-Facement. *Modern Language Notes*, Nº 94, 919–930. <https://www.jstor.org/stable/2906560> [Acedido a 19/02/2022].
- De Man, Paul (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- De Vries, Adrian (2007, 15 de abril). *Proust et la musique. Sources de la ‚Sonate de Venteuil‘*. <https://www.classiquenews.com/marcel-proust-et-la-musiquesources-de-la-sonate-de-venteuil/> [Acedido a 17/12/2022]
- Deseure, Brecht; Pollmann, Judith (2013). The Experience of Rupture and the History of Memory. In Erika Kuijpers, Judith Pollmann, Johannes Müller & Jasper van der Steen (Eds.), *Memory Before Modernity: Practices of Memory in Early Modern Europe* (pp.315–330). Netherlands: Brill. <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0x4.23?seq=1> [Acedido a 20/04/2022]
- Díez de Velasco, F. (2007). Mircea Eliade y Eugenio d’Ors (y el arquetipo). *’Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, Nº 12, 81–112. <https://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/ILUR0707110081A> [Acedido a 02/05/2022]
- Dilthey, Wilhelm (1989 [1927]). Das Erleben und die Selbstbiographie. In Günter Niggel (Ed.), *Die Autobiographie – Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* [A Autobiografia — Sobre a Forma e a História de um Género Literário] (pp.21–32). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ditlevsen, Tove (2019). *Childhood, Youth, Dependency - The Copenhagen Trilogy*. UK: Penguin Books.
- Dom Duarte (1998): *Leal Conselheiro*. Maria Helena Lopes de Castro [ed. crítica]. Col. Pensamento Português. Lisboa: INCM.
- Dostoiévski, Fiodor ([1864] 2021). *Notes From the Underground* (Constance Garnett, Trad.). [ebook]. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/600> [ebook].

- <https://www.planetebook.com/free-ebooks/notes-from-the-underground.pdf>  
[Acedido a 20/12/2022].
- Eakin, Paul J. (1985). *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Eakin, Paul J. (1987). L'autobiographie américaine au XIX.<sup>e</sup> siècle: tendances récentes de la recherche. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle. N<sup>o</sup> 56, Éditions SEDES, 118–123.
- Ebbinghaus, Hermann (1885). *Über das Gedächtnis*. Leipzig: Duncker & Humblodt.  
[https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/ebbinghaus\\_gedaechtnis\\_1885](https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/ebbinghaus_gedaechtnis_1885) [Acedido a 22/10/2021]
- Edel, Leon (1987). *Writings Lives: Principia Bibliographica*. New York, London: Norton.
- Eliade, Mircea (1943, 1 de maio). “Dor”. Nostalgia rumana. *El Español*, ano II, N<sup>o</sup> 27, 6.  
<https://www.filosofia.org/hem/194/esp/9430501a.htm> [Acedido a 26/01/2022]
- Eliade, Mircea (1952). Le temps et l'éternité dans la pensée indienne. In Olga Fröbe-Kapteyn (Ed.), *Eranos Jahrbuch 1951*, Vol. XX (pp.219–252). Zürich: Rhein-Verlag.
- Eliade, Mircea (1965). *Le sacré et le profane* [ebook]. Paris: Gallimard.  
[https://monoskop.org/images/2/20/Eliade\\_Mircea\\_Le\\_sacr%C3%A9\\_et\\_le\\_profane\\_1965.pdf](https://monoskop.org/images/2/20/Eliade_Mircea_Le_sacr%C3%A9_et_le_profane_1965.pdf) [Acedido a 18/12/2021]
- Eliade, Mircea (1968). *Mito y Realidad* (Luis Gil, Trad.). Madrid: Ed. Guadarrama S.A.
- Eliade, Mircea (1969). *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard (folio essais).
- Eliade, Mircea (1988). *Les moissons du solstice: 1937-1960 (Mémoire II)* (Alain Paruit, Trad.). Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (1991 [1966]). *Erinnerungen 1907–1937* [Memórias I 1907-1937]. (Ilina Gregori & Heinz Hermann, Trad.). Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (1998). *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* [O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões] (Eva Moldenhauer, trad. do francês). Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- Eliade, Mircea (2000). *Diario: 1945-1969* (Joaquín Garrigós, Trad.). Barcelona: Editorial Kairós S.A.
- Eliade, Mircea (2001). *Diario português: 1940-1945* (Joaquín Garrigós, Trad.). Barcelona: Editorial Kairós S.A.
- Eliade, Mircea (2004). *Fragmentarium*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Eliot, T. S. (2019 [1943]). *Four Quartets* [ebook]. New York: Harcourt, Brace and Company.  
<https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20191242> [Acedido a 02/11/2022]
- Engelhardt, Hartmut (Org.) (1974). *Materialien zu Rainer Maria Rilke 'Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge'* [Material sobre “As Anotações de Malte Laurids Brigge” de Rainer Maria Rilke]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Erll, Astrid & Birk, Hanne (Org.) (2005). *Gedächtniskonzepte in der Literaturwissenschaft - theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* [Conceções da Memória na Literatura – Base Teórica e Perspetivas Aplicáveis]. Berlin/New York: Verlag Walter de Gruyter.
- Espanca, Florbela (1981). *Diário do Último Ano* [ed. fac-similada]. Amadora: Livraria Bertrand.
- Etkind, Efim (1981). *Unblutige Hinrichtung. Warum ich die Sowjetunion verlassen mußte* [Por que razão tive de deixar a União Soviética (testemunho autobiográfico)] (Warja Saacke, Trad.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Etkind, Efim (2014). Der Kern des Kerns oder «Lob des Gedächtnisses». [O Âmagos dos Âmagos ou o «Louvor à Memória»]. In Christa Wolf, *Moskauer Tagebücher: Wer wir sind und wer wir waren* (pp.236–243). Berlin: Suhrkamp.
- Falcão, José António (2023). *Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado*. Tradução e Estudo Histórico de José António Falcão. Silveira: E-Imprimatur/Letras Errantes.
- Ferreira, António Mega (1994). A Visão do Relâmpago. In Teixeira de Pascoaes, *A Beira (num Relâmpago)* [1916]. *Duplo Passeio* [1942]. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ferreira, João (1963). A Saudade, Nova Dimensão Psíquica do Homem. *Miscelânea dos Estudos a Joaquim de Carvalho*, Nº 9, Figueira da Foz, 928–938.
- Ferreira, Vergílio (1993, maio, minuto 29:09). *Irene Lisboa, lembrada por alguns que a conheceram* [Documentário RTP]. Mediterrânia em co-produção com a Videoteca Arquivo Municipal de Lisboa. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ursCWv4kWGY> [acedido a 01/10/2023].
- Finck, Almut (1995). Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie [O Conceito de Sujeito e de Autor: Sobre a Teoria e a História da Autobiografia]. In Pechlivanos, M., Rieger, S., Struck, W., Weitz, M. (Eds.), *Einführung in die Literaturwissenschaft* (pp.283–298). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Flasch, Kurt (Org. e Trad.). (2008). Einleitung. Augustinus *Confessiones*. Bekenntnisse 10. und 11. Buch. Lateinisch/Deutsch [Introdução. «Confessiones» de Agostinho. Livro X e XI. Latim/Alemão] (pp.5–63). Stuttgart: Reclam.
- Florenski, Pável (2003 [1920-22]). *Il valore magico della parola*. (Graziano Lingua, Trad.). Köln/Berlin: Medusa-Verlag.
- Florenski, Pável (2016a [1916-1925]). *Erinnerungen an eine Jugend aus dem Kaukas* [Memórias de uma Juventude passada no Cáucaso]. (Fritz e Siegelinde Mierau, Trad.).Berlin: epubli GmbH.
- Florenski, Pável (2016b). *El Icononostasio. Una teoría de la estética* (Natalia Timoshenko Kuznetsova, Trad.). Salamanca: Editones Sígueme.
- Foer, Joshua (2008, Summer). *Living beyond time*. An Interview with Michel Siffre. *Cabinet Magazine*. [https://www.cabinetmagazine.org/issues/30/foer\\_siffre.php](https://www.cabinetmagazine.org/issues/30/foer_siffre.php) [Acedido a 22/02/2023]
- Frame, Janet (1992). *Faces in the Water*. London: The Women's Press Ltd.

- Frame, Janet (1993a). *To The Is-Land: Autobiography 1*. London: Flamingo.
- Frame, Janet (1993b). *An Angel at my Table: Autobiography 2*. London: Flamingo.
- Frame, Janet (1993c). *The Envoy from Mirror City: Autobiography 3*. London: Flamingo.
- Frame, Janet (2007). *Towards Another Summer*. New Zealand: Random House.
- Franco, António Cândido (1997). *A Literatura de Teixeira de Pascoaes* [Tese de Doutoramento, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/11040> [Acedido a 30/09/2021]
- Franco, António Cândido (2001). Os Portões Doirados da Memória. In Teixeira de Pascoaes, *Livro de Memórias* (pp.9–31). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Franco, António Cândido (2012). Paulo de Tarso e Teixeira de Pascoaes. In José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel, Maria do Céu Fialho & Nuno Simões Rodrigues (Coords.), *Paulo de Tarso. Grego, Romano, Judeu e Cristão* (pp.237–243). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316.2/5621> [Acedido a 28/02/2022]
- Franco, António (2013). *Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: INCM.
- Franco, António Cândido (2015). As Primícias de Teixeira de Pascoaes. In Teixeira de Pascoaes, *Embryões* [1895]. Edição Facsimilada. Amarante: Câmara Municipal de Amarante. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/17100> [Acedido a 27/02/2022]
- Franco, António Cândido (2017). Teixeira de Pascoaes. In Ernesto Rodrigues, Rui Sousa (Orgs.), *A Dinâmica dos Olhares. Cem Anos de Literatura e de Cultura em Portugal* (pp.125–139). Lisboa: CLEPUL.
- Franco, António Cândido (2022). *Teixeira de Pascoaes – Quem sonha é um lar aceso: pensamentos e máximas* (2.ª ed.). [Repositório da Universidade de Évora]. Porto: Officium leccionis. URI: <http://hdl.handle.net/10174/33716>
- Fratlicelli, Barbara (2003). Mircea Eliade en Portugal y sus escritos: Eminescu y Camões. *Revista de Filología Románica*, Madrid, Nº 20, 171–177.
- Fühmann, Franz (1982). *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht* [Nos abismos do fogo. Experiência com um poema de Georg Trakl (Ensaio autobiográfico)]. Rostock: Hirnstorff-Verlag.
- Gama, Sebastião da (2011 [1958]). *Diário*. Obras completas de Sebastião da Gama. Vol. I. João Reis Ribeiro (Coord.). Lisboa: Editorial Presença.
- Garcia, Mário (1973). Teixeira de Pascoaes. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 29 (2), 113–122. <https://www.jstor.org/stable/40335219> [Acedido a 19/02/2022]
- Garcia, Mário (1976). *Teixeira de Pascoaes: Contribuição para o estudo da sua personalidade e para a leitura crítica da sua obra*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.
- Garcia, Mário (1999). Apresentação. In Teixeira de Pascoaes, *Verbo Escuro* (pp.9–12). Lisboa: Assírio & Alvim.

- Garscha, Karsten (1985). Vom Sich-Erinnern und vom Verlust des Gedächtnisses. Eine Laudatio auf Jorge Semprún [Sobre a lembrança e a perda da memória. Discurso laudatório a Jorge Semprún]. *Iberoamericana (1977-2000)*, 9(2/3 (25/26)), 127–134. <https://www.jstor.org/stable/41671942> [Acedido a 23/01/2023]
- Geerts, Walter (1997). Primo Levi et le trou de mémoire. In Giuseppina Santagostino (Org.). *SHOA – mémoire et écriture. Primo Levi et le dialogue des savoirs* (pp.51–58). Paris/Montréal: L'Harmattan.
- Ginzburg, Evgenia S. (1967). *Into the Whirlwind* (Paul Stevenson & Manya Harari, Trad.). London: Collins/Harvill.
- Ginzburg, Evgenia S. (1984). *Gratwanderung [Linha Ténue]* (Nena Schawina, Trad.). München: Pieper.
- Giorgi, Kyra (2014). *Emotions, Language and Identity*. UK: Palmgrave Macmillan.
- Giresunlu, Leman (2007). A Culture of Everyday Life: Exploring Blogging as Cyber-Autobiography. In Koray Melikoğlu (Ed.), *Life Writing. Autobiography, Biography, and Travel Writing in Contemporary Literature* (pp.67–82). Proceedings of a Symposium Held by the Department of American Culture and Literature Haliç University, Istanbul, 19-21 April 2006. Stuttgart: Ibidem Verlag.
- Gloy, Karen (2008). *Philosophie Geschichte der Zeit [História da Filosofia do Tempo]*. München: Wilhelm Fink.
- Glowacki-Prus, Xenia (1974). Sergei Aksakov as a Biographer of Childhood. *New Zealand Slavonic Journal*, Nº 2, 19–37.
- Godard, Cliff; Wierzbicka, Anna (2011). Semantics and Cognition. *WIREs Cognitive Science*, Vol. 2, March/April, 125–135. <https://doi.org/10.1002/wcs.101> [Acedido a 12/04/2022]
- Goethe, Johann Wolfgang (1983 [1795/96]). *Wilhelm Meisters Lehrjahre [Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister]*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (1984 [1811-1833]). *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit [Da minha Vida. Poesia e Verdade (autobiografia/memórias)]*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.
- Goldammer, Peter (1984). Nachwort [Postfácio]. In Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit [Da minha Vida. Poesia e Verdade]*. (pp.781–800). Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.
- Greene, Graham (1971). *A Sort of Life [autobiografia]*. London: Penguin Books.
- Grève, Marcel de (2008). L'Autobiographie, Genre Littéraire? *Klinksieck, Revue de Littérature Comparée*, 1, Nº 325, 23–31. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-23.htm> [Acedido a 23/11/2022]
- Guichard, Léon (1984). Le journal de Jules Renard. *Bulletin de la Société Paul Claudel*, 93, 5–16. <http://www.jstor.org/stable/45085793> [Acedido a 08/04/2024]

- Gülich, Elisabeth (1965). Die Metaphorik der Erinnerung in Prousts “A la Recherche du Temps Perdu” [As Metáforas da Memória na obra de Marcel Proust «A la Recherche du Temps Perdu»]. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. 65 (1), 51–74. <https://www.jstor.org/stable/40616073> [Acedido a 17/04/2021]
- Guimarães, Fernando (1971). Prefácio. In Ângelo de Lima, «*Autobiografia*». *Poesias Completas*. (pp.13–27). Porto: Editorial Inova Limitada.
- Guimarães, Fernando (2014). A Memória de que Rio? [Prefácio]. In Eugénio de Andrade, *Memória Douro Rio*. (pp.11–19). Porto: Porto Editora/Assírio & Alvim.
- Gusdorf, Georges (1948). *La découverte de soi*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gusdorf, Georges (1951). *Mémoire et Personne. La Mémoire Concrète*. Vol. I. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gusdorf, Georges (1956). *Conditions et limites de l'autobiographie*. Berlin: Duncker & Humblodt.
- Gusdorf, Georges (1975). De l'autobiographie Initiatique à l'autobiographie genre littéraire [with discussion]. *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 75(6), 957–1002. <http://www.jstor.org/stable/40525445> [Acedido a 29/04/2023]
- Gusdorf, Georges (1991a). *Les écritures du moi. Lignes de Vie 1*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Gusdorf, Georges (1991b). *Auto-Bio-Graphie. Lignes de Vie 2*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Gusdorf, Georges (2002 [1912]). *Le crépuscule des illusions: Mémoires intempestifs*. Paris: Table Ronde.
- Hadot, Pierre (1997). *Plotin et la simplicité du regard*. Paris: Gallimard (folio essais).
- Hammond, Claudia (2012). *Time Warped. Unlocking the Mysteries of Perception*. UK: Canongate Books Ltd.
- Heukenkamp, Ursula et al. (1981). *Probleme der Literaturinterpretation. Zur Dialektik der Inhalt-Form-Beziehungen bei der Analyse und Interpretation literarischer Werke* (pp.89–94) [Problemas da interpretação literária. Sobre a dialética das relações forma-conteúdo na análise e interpretação das obras literárias]. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Hilmes, Carola, Nagelschmidt, I. (Org.) (2016). *Christa Wolf (Handbuch)* [O Manual de Christa Wolf]. Stuttgart: B. Metzler Verlag GmbH. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05368-8\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05368-8_16)
- Hocke, Gustav R. (1991). *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten* [Diários Europeus de Quatro Séculos]. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Hodgkin, Katharine (2013). Women, Memory and Family History in Seventeenth-Century England. In Erika Kuijpers, Judith Pollmann, Johannes Müller & Jasper van der Steen [Eds.], *Memory Before Modernity: Practices of Memory in Early Modern Europe* (pp.297–314). Netherlands: Brill. <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0x4.22?seq=1> [Acedido a 20/04/2022]

- Hodgkin, Katharine (2017). *Autobiographical Writings*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199672806.013.12>.
- Hölderlin, Friedrich (1971). *Gedichte* [Poemas]. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Hoock-Damarle, Marie Claire (1987). Avant-Propos: Temps et champs autobiographiques au XIX.<sup>e</sup> siècle. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle. N<sup>o</sup> 56, Éditions SEDES, 3–6.
- Hörnigk, Therese (2016). «Lesen und Schreiben» (1968) — ‚subjektive Authentizität‘ [Ler e Escrever — Autenticidade Subjetiva]. In Carola Hilmes & Ilse Nagelschmidt (Coords), *Christa Wolf (Handbuch)* (pp.97–101). Stuttgart: B. Metzler Verlag GmbH. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05368-8\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05368-8_16)
- Hyman, Virginia R. (1983). Reflections in the Looking-Glass: Leslie Stephen and Virginia Woolf. *Journal of Modern Literature*, 10(2), 197–216. <http://www.jstor.org/stable/3831121> [Acedido a 29/04/2023]
- Inber, Vera (1971 [1948]). *Leningrad Diary* (Serge Wolff, Trad.). London: Hutchinson & Co. Publishers.
- Ivinskaya, Olga (1978). *A Captive of Time. My years with Pasternak*. The memoirs of Olga Ivinskaya (Max Hayward, Trad.). London: Collins and Harvill Press.
- Jaeger, Michael (1995). *Autobiographie und Geschichte: Wilhelm Dilthey, Georg Misch, Karl Löwith, Gottfried Benn, Alfred Döblin*. [Autobiografia e História: Wilhelm Dilthey, Georg Misch, Karl Löwith, Gottfried Benn, Alfred Döblin]. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Jolly, Margaretta (2001). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London: Routledge.
- Jünger, Friedrich Georg (1957). *Gedächtnis und Erinnerung* [Memória e Recordação]. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Jung, Carl Gustav & Pauli, Wolfgang (1952). *Naturerklärung und Psyche* [A Natureza da Psique]. Zürich: Rascher-Verlag.
- Jung, Carl Gustav (1988). *Bewusstes und Unbewusstes. Beiträge zur Psychologie* [O Consciente e o Inconsciente. Artigos sobre Psicologia]. Frankfurt/Main: Fischer-Verlag.
- Kalff, S. & Vedder, U. (2016). Tagebuch und Diaristik seit 1900. Einleitung [O Diário e a Diarística desde 1900. Introdução]. *Zeitschrift für Germanistik*, 26(2), 235–242. <http://www.jstor.org/stable/43923027> [acedido a 30/06/2022]
- Kant, Immanuel (2011). *Kritik der Reinen Vernunft* [Crítica da Razão Pura]. Köln: Anaconda Verlag GmbH.
- Keath, William John (2008). *John Cowper Powys: Autobiography, A Reader's Companion*. Powys Society. <https://www.powys-society.org/Articles.html> [Acedido a 29/11/2022]

- Kemperer, Victor (1982). *LTI – Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines Philologen* [LTI – Língua do Terceiro Reich. Livro de Notas de um Filólogo]. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Klemperer, Victor (1996). *Curriculum Vitae. Erinnerungen 1881-1918* (Vol. 1-2) [Currículo. Recordações. 1881-1918 (Vols. 1 e 2)]. Aufbau Taschenbuch Verlag: Berlin.
- Klemperer, Victor (1999a). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (Vol. I-VIII). *Tagebücher 1933- 1934* [Quero prestar testemunho até ao fim. (Vols. I-VIII). Diários de 1933-1934]. Vol. I. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor (1999b). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (Vol. I-VIII). *Tagebücher 1935- 1936* [Quero prestar testemunho até ao fim (Vols. I-VIII). Diários de 1935-1936]. Vol. II. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor (1999c). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (Vol. I-VIII). *Tagebücher 1937- 1939* [Quero prestar testemunho até ao fim (Vols. I-VIII). Diários de 1937-1939]. Vol. III. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor (1999d). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (Vol. I-VIII). *Tagebücher 1940- 1941* [Quero prestar testemunho até ao fim (Vols. I-VIII). Diários de 1940-1941]. Vol. IV. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor (1999e). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (Vol. I-VIII). *Tagebücher 1942* [Quero prestar testemunho até ao fim (Vols. I-VIII). Diário de 1942]. Vol. V. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor (1999f). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (Vol. I-VIII). *Tagebücher 1943* [Quero prestar testemunho até ao fim (Vols. I-VIII). Diário de 1943]. Vol. VI. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor (1999g). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (Vol. I-VIII). *Tagebücher 1944* [Quero prestar testemunho até ao fim (Vols. I-VIII). Diário de 1944]. Vol. VII. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor (1999h). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (Vol. I-VIII). *Tagebücher 1945* [Quero prestar testemunho até ao fim (Vols. I-VIII). Diário de 1945]. Vol. VIII. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Kloocke, Kurt (1988). L'autobiographie, un genre autonome? In Dieter Kremer (Ed.). *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Treveris/Trier) 1986*, T. VI (pp.253–261). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Koën, Emy (2009). Krankheitskonzepte und Krankheitsverhalten in der Türkei und bei Migrantinnen in Deutschland: Ein Vergleich [Conceitos sobre doença na Turquia e em Migrantes na Alemanha: Uma Comparação]. *Curare*, Nº 32 (3+4), 265–273.
- Köhnen, Ralph (2018). *Selbstoptimierung: Eine kritische Diskursgeschichte des Tagebuchs*. [A Optimização do eu. Uma história crítica sobre o discurso do diário] [ebook]. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 7. Berlin: Peter Lang Verl. <https://www.peterlang.com/document/1068012> [Acedido a 17/04/2022]

- Kohout, Karl (2003). Literatura y memoria. *América: Cahiers du CRICCAL*, Mémoire et culture en Amérique latine, Vol. 1, N<sup>o</sup> 30, 9–18.
- Koselleck, Reinhart (1987). Temps et histoire. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle. N<sup>o</sup> 56, Éditions SEDES, 7–12.
- Kotre, John N. (1995). *White Gloves: How We Create Ourselves Through Memory*. New York: The Free Press.
- Krauss, Hannes (2016). «Ein Tag im Jahr»(2003), «Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert» (2013), «Moskauer Tagebücher» (2014). In Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt [Coords.]. *Christa Wolf (Handbuch)* (pp.297–309). Stuttgart: B. Metzler Verlag GmbH. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05368-8\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05368-8_16)
- Kristof, Agota (2004). *L'Analphabète. Récit autobiographique*. Genève-CH: Editions Zoe.
- Książopolska, Irena & Wiśniewski, Mikołaj (Eds.). (2019). *Nabokov and the Fictions of Memory*. Warsaw: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego. [https://www.academia.edu/40373461/Vladimir\\_Nabokov\\_and\\_the\\_Fictions\\_of\\_Memory](https://www.academia.edu/40373461/Vladimir_Nabokov_and_the_Fictions_of_Memory) [Acedido a 23/09/2022]
- Kuhn, Anna (2014). Christa Wolfs «Ein Tag im Jahr» – Das Tagebuch als Alltagsgeschichte [O livro “Ein Tag im Jahr” de Christa Wolf – o diário como história do quotidiano] In Carsten Gansel (Ed.). *Im Strom der Erinnerung* [Na Corrente da Memória] (pp. 165–183). Göttingen: v & r unipress.
- Kuijpers, Erika; Pollmann, Judith; Müller, Johannes & van der Steen, Jasper (Eds.). (2013). *Memory Before Modernity: Practices of Memory in Early Modern Europe*. Netherlands: Brill. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0x4> [Acedido a 20/04/2022]
- Kundera, Milan (1978). *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris: Gallimard.
- Kuznetsova, Natalia Timoshenko (2016). Invitación a la lectura. In Pavel Florenski. *El Icononostasio. Una teoría de la estética* (pp.9–24). Salamanca: Editones Sígueme.
- Lanham, Carol D. (1975). “Salutatio” Formulas in Latin Letters to 1200: Syntax, Style, and Theory. *Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung*, Vol. 22. München: Ardeo Ges.
- Laurencin, Marie (2022 [1956, ed. definitiva]). *Les Carnets de Nuit*. Paris: Cooperative.
- Leão, Duarte Nunes de (1606). *Origem da lingua portuguesa*. Lisboa: Pedro Crasbeeck. BNP. [https://purl.pt/50/4/res-277-1-v\\_PDF/res-277-1-v\\_PDF\\_24-C-R0150/res-277-1-v\\_0000\\_1guarda-150-151\\_t24-C-R0150.pdf](https://purl.pt/50/4/res-277-1-v_PDF/res-277-1-v_PDF_24-C-R0150/res-277-1-v_0000_1guarda-150-151_t24-C-R0150.pdf) [Acedido a 18/04/2022]
- Lejeune, Philippe (1986). *Moi aussi*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe (1989). ‘*Cher Cahier...'*: *Témoignages sur le journal personnel* recuillis et présentés par Philippe Lejeune. Paris: Collection Témoins/Gallimard.

- Lejeune, Philippe (1991). Nouveau Roman et le retour à l'autobiographie. In Michel Contat (Org.). *L'Auteur et le manuscrit* (pp.51–70). Paris: Presses Universitaires de France/Puf.
- Lejeune, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique* — nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions du Seuil.
- Lemos, Esther de (1987). Memória Livre (sobre o volume de Fernanda de Castro «Ao fim da memória»). *Colóquio|Letras*, Nº 98, julho-agosto, 89–92.
- Levy, Primo (2022). *Se isto é um homem* (Simonetta Netto, Trad.) (11.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: D. Quixote.
- Lima, Ângelo de (1971). Autobiografia. *Poesias Completas*. Fernando Guimarães (Org.). Porto: Editorial Inova Limitada.
- Linton, Marigold (1986). *Ways of searching and the contents of memory*. In David C. Rubin (Ed.), *Autobiographical Memory* (pp.50–67). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lisboa, Irene (1992 [1939]). *Solidão – Notas do punho de uma mulher*. Paula Morão (Org.). Obras de Irene Lisboa, Vol. II. Lisboa: Editorial Presença.
- Lisboa, Irene (1993 [1940]). *Começa uma vida*. Paula Morão (Org.). Obras de Irene Lisboa, Vol. III. Lisboa: Editorial Presença.
- Lisboa, Irene (1994 [1956]). *Voltar atrás para quê?* Paula Morão (Org.). Obras de Irene Lisboa, Vol. IV. Lisboa: Editorial Presença.
- Lisboa, Irene (1998 [1943]). *Apontamentos*. Obras de Irene Lisboa, Vol. VIII. Lisboa: Editorial Presença.
- Lisboa, Irene (1999 [1965]). *Solidão II*. Obras de Irene Lisboa, Vol. X. Lisboa: Editorial Presença.
- Lobo Antunes, António (2005). *D'este viver aqui neste papel descripto. Cartas de guerra*. Maria José Lobo Antunes & Joana Lobo Antunes (Org.). Lisboa: D. Quixote.
- Lodge, David (1999). *The Art of Fiction*. London: Penguin Books.
- Lopes, Óscar (1994). Uma lágrima engolida no “comum existir”. *Colóquio|Letras*, Nº 131, janeiro, 7–23.
- Lourenço, Eduardo (1990). Prefácio. In Teixeira de Pascoaes, *Marânus* (pp.VII–XII). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Löwy, Michael; Sayre, Robert (2008). *Rebelión y melancolia. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Vision.
- Lúcio, João (1981 [1901-1921]). *Obra Poética: Descendo [1901]. O Meu Algarve [1905]. Na Aza do Sonho [1913]. Espalhando Phantasmas [1921]*. Olhão: Edição da Câmara Municipal de Olhão.
- Luzia (Maria Luísa de Freitas Lomelino Grande) (2023). *Diário de Luzia: Caminhos da Vida, Um Jornal* (1.<sup>a</sup> ed.). Ana Cristina Antunes & Luisa Antunes Paolinelli (Org.). Lisboa: Livros Horizonte.

- McAdams, Dan (1997). *The Stories We Live By: Personal Myths and The Making of The Self*. New York: The Guilford Press.
- McAdams, Dan (2001). The Psychology of Life Stories. *Review of General Psychology*. Vol. 5, Nº 2, 100–122.
- McAdams, Dan (2019). “First we invented stories, then they changed us”. The Evolution of Narrative Identity. *ESIC*, Vol. 3, Nº 1, Spring, 1–25.
- McCarthy, Mary (2004 [1957]). *Memories of a Catholic Girlhood*. UK: Random House.
- Mace, John H. (2007). Involuntary Memory: Concept and Theory. In John H. Mace (Ed.), *Involuntary Memory* (pp.1–19). Oxford/Malden M.A./Victoria: Blackwell Publishers.
- Macedo, Helder (1940). *Do significado oculto da Menina e Moça*. Lisboa: Moraes Editores.
- Macedo, Helder (1993). As ficções da memória. *Colóquio|Letras*, Nº 129–130, julho-dezembro, 199–203.
- Magalhães, António de (1953) Para a Compreensão de Teixeira de Pascoaes. *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 9, Fasc. 3, julho-setembro, 278–285. <https://www.jstor.org/stable/4033631> [Acedido a 31/12/2021]
- Magalhães, António de (1973) Visita a Pascoaes. *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 29, Fasc. 2, abril-junho, 167–168. <https://www.jstor.org/stable/40335224> [Acedido a 14-03-2022]
- Magalhães, António Dias de (1960). O Poeta-Filósofo. *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 16, Fasc. 2, abril-junho, 174–184. <https://www.jstor.org/stable/27860083> [Acedido a 14-03-2022]
- Mahrholz, Werner (1989 [1919]). Der Wert der Selbstbiographie als geschichtliche Quelle [O valor da autobiografia como fonte histórica]. In Günter Niggel, *Die Autobiographie – Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (pp.72–74). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Mandelstam, Nadescha (1974). *Generation ohne Tränen. Erinnerungen* [Geração sem lágrimas. Memórias] (Godehard Schramm, Trad.). Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Mandelstam, Nadescha (1991). *Das Jahrhundert der Wölfe* [O século dos lobos] (Elisabeth Mahler, Trad.). Frankfurt am Main: S. Fischer TB.
- Mann, Thomas (1955). *Death in Venice. Tristan. Tonio Kröger* (H.T. Lowe-Porter, Trad.). England: Penguin Books.
- Mann, Thomas (1984). Tonio Kröger. In Thomas Mann, *Erzählungen* [Novelas] (pp.121–181). Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Mann, Thomas (1987). *Der Zauberberg* [A Montanha Mágica]. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.
- Mann, Thomas (1992). *Tonio Kröger* (Cláudia Gonçalves, Trad.). Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Mann, Thomas (1992). *Tonio Kröger. Récit* (Geneviève Maury, Trad.). Paris: Éditions Stock.

- Mann, Thomas (2007). *Tonio Kröger*. Versão bilingue alemão-italiano. (Heinrich Fleck, Trad. e comentários). <http://www.heinrichfleck.net/traduzioni/toniokroeger.pdf> [Acedido a 14/03/2022]
- Marão, Serra (2021, 20.10.). 360° Portugal Virtual Tours. 26' [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=x0Xd8-UpO7A> [Acedido a 05/01/2024]
- Marcandier, Christine (2011). L'écriture de soi. In Éric Bordas, *L'analyse littéraire. L'analyse littéraire, notions et repères* (pp. 233–238). Nathan: Université. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01722123/document> [Acedido a 18/12/2022]
- Marcos de Dios, Angel (1978). Unamuno y La Literatura Portuguesa. *Catedra Miguel de Unamuno. Cuadernos*. Vol. 25/26, Ed. Universidad de Salamanca, 143–159. <https://www.jstor.org/stable/45368907> [Acedido a 14/03/2022]
- Marcus, Laura (1994). *Auto/biographical discourses — Theory. Criticism. Practice*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Marcus, Laura (2018). *Autobiography. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Margarido, Alfredo (1987). Bailar é Construir o Mistério e a Mudança (Introdução). In Teixeira de Pascoaes, *O Bailado* (pp.VII–LVIII). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martonyi, Eva (1987). Quelques remarques sur l'autobiographie en Hongarie. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle. N<sup>o</sup> 56, Éditions SEDES, 118.
- Massignon, Louis (1969). Le temps dans la pensée islamique. In Olga Fröbe-Kapteyn (Ed.), *Eranos Jahrbuch 1951*, Vol. XX (pp.219–252). Zürich: Rhein-Verlag.
- Mathes, Jürg (Org.) (1984). *Theorie des literarischen Jugendstils* [Teoria literária do Modernismo / Art Nouveau]. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Mathias, Marcello Duarte (1997). Autobiografias e diários. *Colóquio|Letras*. N.<sup>o</sup> 43/144, janeiro, 41–62.
- Mathias, Marcello Duarte (2001). *A Memória dos Outros*. Ensaios e Crónicas. Lisboa: Gótica.
- Mathias, Marcello Duarte (2019). Correspondências e diários — Aproximações e Afinidades. *Colóquio|Letras*, N<sup>o</sup> 202, setembro/dezembro, 27–31.
- Mayer, Robert (1990). The Reception of a Journal of the Plague Year and the Nexus of Fiction and History in the Novel. *ELH*, 57(3), 529–555. <https://doi.org/10.2307/2873233> [acedido a 26/05/2023].
- McCarthy, Mary (2004 [1957]). *Memories of a Catholic Girlhood*. London: Vintage.
- Melo, António Maria Martins (2017) (Org.). Apresentação. Paisagem e Literatura. Cartografias do Espaço e da Memória. *Revista Portuguesa de Humanidades 2* (21), 9–12.
- Mendilow, Adam Abraham (1952). *Time and the Novel*. London: Peter Nevill.

- Mendonça, José Tolentino (2000). Pascoaes: O Texto Sonâmbulo. Texto de Apresentação à obra *O Pobre Tolo*. In Teixeira de Pascoaes, *O Pobre Tolo* (pp.9–16). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Mercadier, Guy (1987). Recherches actuelles sur l'autobiographie dans le domaine hispanique. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle. Nº 56, Éditions SEDES, 117.
- Meyer, Richard M. (1905). Entwicklungsgeschichte des Tagebuchs [História da Evolução do Diário]. In Richard Moritz Meyer, *Gestalten und Probleme* (pp.281–299). Berlin: Georg Bondi.
- Miller, Patricia Cox (2005). Relics, Rhetoric and Mental Spectacles. In Giselle de Nie, Karl F. Morrison & Marco Mostert (Eds.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages* (pp.25–52). Turnout Belgium: Brepols.
- Miranda, José Carlos de (2001). A Memória em Santo Agostinho. *Hvmanitas*, V. LIII, 225–247.
- Misch, Georg (1949). *Geschichte der Autobiographie: Das Altertum* [História da Autobiografia: A Antiguidade, 1.<sup>a</sup> Parte]. Vol. I/1. Frankfurt am Main: Schulte-Sulmke (Vittorio Klostermann).
- Misch, Georg (1950). *Geschichte der Autobiographie: Das Altertum* [História da Autobiografia: A Antiguidade, 2.<sup>a</sup> Parte]. Vol. I/2. Frankfurt am Main: Schulte-Sulmke (Vittorio Klostermann).
- Misch, Georg (1955a). *Geschichte der Autobiographie: Mittelalter: Die Frühzeit* [História da Autobiografia: A Alta Idade Média, 1.<sup>a</sup> Parte]. Vol. II/1. Frankfurt am Main: Schulte-Sulmke (Vittorio Klostermann).
- Misch, Georg (1955b). *Geschichte der Autobiographie: Mittelalter: Die Frühzeit* [História da Autobiografia: A Alta Idade Média, 2.<sup>a</sup> Parte]. Vol. II/2. Frankfurt am Main: Schulte-Sulmke (Vittorio Klostermann).
- Misch, Georg (1959). *Geschichte der Autobiographie: Mittelalter: Das Hochmittelalter im Anfang* [História da Autobiografia: A Baixa Idade Média no Início, 1.<sup>a</sup> Parte]. Vol. III/1. Frankfurt am Main: Schulte-Sulmke (Vittorio Klostermann).
- Misch, Georg (1959). *Geschichte der Autobiographie: Mittelalter: Das Hochmittelalter im Anfang* [História da Autobiografia: A Baixa Idade Média no seu Início, 2.<sup>a</sup> Parte]. Vol. III/2. Frankfurt am Main: Schulte-Sulmke (Vittorio Klostermann).
- Misch, Georg (1967). *Geschichte der Autobiographie: Das Hochmittelalter in der Vollendung* [História da Autobiografia: A Baixa Idade Média no seu Auge]. Vol. IV/1. Frankfurt am Main: Schulte-Sulmke (Vittorio Klostermann).
- Misch, Georg (1969). *Geschichte der Autobiographie: Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts* [História da Autobiografia: Do Renascimento às obras autobiográficas principais dos séculos XVIII e XIX]. Vol. IV/2. Frankfurt am Main: Schulte-Sulmke (Vittorio Klostermann).

- Mondale, Sarah (Direção) (1992). *Marcel Proust: une vie d'écrivain*. Documentário. Arte. <https://youtu.be/iiJY2SFd3BI> [Acedido a 25/03/2023]
- Montémont, Véronique (2009). Dans la jungle de l'intime: enquête lexicographique et Lexicométrie (1606-2008). *Itinéraires*. N.º 4, pp. 15-18. <https://doi.org/10.4000/itineraires.585> [Acedido a 02/06/2024]
- Morão, Paula (1992). Prefácio. In Irene Lisboa, *Solidão – Notas de punho de uma mulher*. Obras de Irene Lisboa, Vol. II (pp.7–12). Lisboa: Editorial Presença.
- Morão, Paula (1994). Irene Lisboa e a crítica. Notas para um roteiro. *Colóquio | Letras*, N.º 131, janeiro-março, 25–36.
- Morão, Paula (1998). Prefácio. In Irene Lisboa, *Apontamentos*. Vol. VIII (pp.7–12). Lisboa: Editorial Presença.
- Morão, Paula & Sá, Maria das Graças Moreira de (2003). *Encontro com Teixeira de Pascoaes – No cinquentenário da sua morte*. *Actas do colóquio*. Lisboa: Edições Colibri.
- Morão, Paula (2012). “Ao Fim da Memória – Memórias” de Fernanda de Castro. *Colóquio | Letras*, N.º. 181, setembro, 102–116.
- Morão, Paula (2023, 31 de outubro). *Paula Morão Lê Irene Lisboa* [Palestra realizada para o Real Gabinete do Rio de Janeiro, na sequência da série de palestras “Ler com Eles Elas”]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=52jKZvXgtck> [Acedido a 15/06/2024]
- Morgenthau, Hans; Person, Ethel (1978). The Roots of Narcisism. *Partisan Review*. Vol. 45, N.º 3, pp. 337 – 347. [https://bu.userservices.exlibrisgroup.com/discovery/delivery/01BOSU\\_INST:AlmaViewer/121027668920001161?lang=en&viewerServiceCode=AlmaViewer](https://bu.userservices.exlibrisgroup.com/discovery/delivery/01BOSU_INST:AlmaViewer/121027668920001161?lang=en&viewerServiceCode=AlmaViewer) [Acedido a 01/06/2024]
- Mota, Carlos A. Magalhães; Belo, José M. Cardoso & Cruz, Maria Gabriela M. Bulas (1998). *A Polémica entre António Sérgio e Teixeira de Pascoaes*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Muir, Edwin (1954). *The Story and the Fable: An Autobiography* [ebook]. London: Hogart Press. Project Gutenberg. <https://gutenberg.ca/ebooks/muire-autobiography/muire-autobiography-00-e.html> [Acedido a 07/10/2022]
- Muldering, Gerald P. (2007). Telling Life Stories: The Rhetorical Form of Biographical Narratives. In Koray Melikoğlu (Ed.), *Life Writing. Autobiography, Biography, and Travel Writing in Contemporary Literature*. Proceedings of a Symposium Held by the Department of American Culture and Literature Haliç University, Istanbul, 19-21 April 2006 (pp.35–46). Stuttgart: Ibidem Verlag.
- Müller, Johannes (2013). Permeable Memories. Family History and the Diaspora of Southern Netherlandish Exiles in the Seventeenth Century. In Erika Kuijpers, Judith Pollmann, Johannes Müller & Jasper van der Steen (Eds.), *Memory Before Modernity: Practices of Memory in Early Modern Europe* (pp.283–296). Netherlands: Brill. JSTOR.

<https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0x4.21?seq=1> [Acedido a 20/04/2022]

- Musset, Alfred de (2014 [1836]). *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Les éditions du Cénacle.
- Nabokov, Vladimir (1979 [1947]). *Speak Memory. An Autobiography Revisited* (ed. rev.). New York: Paragon Books.
- Nabokov, Vladimir (1977). A Definition of 'Poshlost'. In Eugene K. Bristow (Trad. e Organ.), *Anton Chekhov's Plays*. New York: W. W. Norton & Co.
- Nascimento, Aires A. (Ed.) (2001). *A Conquista de Lisboa aos Mouros: Relato de um Cruzado*. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Lisboa: Vega.
- Nascimento, Sidnei Francisco (2019). Eternidade e tempo: Plotino e Agostinho. *Argumentos*. Revista de Filosofia, ano 11, Nº 22, julho/dezembro, 152–161. <https://doi.org/10.36517/Argumentos.22.13>
- Natário, Maria Celeste (2007). Entre Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno: um diálogo ibérico. *Entre Filosofia e Cultura. Percursos pelo pensamento Filosófico-poético português dos séculos XIX-XX* (pp.113–118). Sintra: Zéfiro.
- Neisser, Ulric (1986). *Nested structure in autobiographical memory*. In David C. Rubin (Ed.), *Autobiographical Memory* (pp.70–81). Cambridge: Cambridge University Press.
- Neisser, Ulric & Libby, Lisa K. (2000). Remembering Life Experiences. In Endel Tulving & Fergus M. Craik (Eds.), *The Oxford Handbook of Memory* (pp.315–332). Oxford/New York: Oxford University Press.
- Nervo, Amado (1920). *La Amada Inmovil*. Obras completas. Vol. XII. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Niggel, Günter (1989). Einleitung. In Günter Niggel (Ed.), *Die Autobiographie – Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* [A Autobiografia — Sobre a Forma e a História de um Género Literário] (pp.1–17). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Niggel, Günter (2012). Studien zur Autobiographie [Estudos sobre a Autobiografia]. *Schriften zur Literaturwissenschaft (SLI)*, Vol. 35. Berlin: Duncker & Humblot.
- Nobre, António (1892). *Só*. Paris: Léon Vanier. BNP <http://purl.pt/125> [acedido a 16/10/2023].
- Nordau, Max S. (1982). *Entartung* [Degenerescência]. Vol. 1. Berlin: Duncker Verlag.
- Novalis (1929). *Fragmente*. Erste, vollständig geordnete Ausgabe. Ernst Kamnitzer (Org.) [Fragmentos. Primeira edição completa organizada]. Dresden. <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragment/index.html> [Acedido a 28/12/2023].
- Novalis (1978). *Das dichterische Werk. Tagebücher. Briefe*. [A obra Poética. Diários. Cartas]. Vol I. Richard Samuel (Org.). München: Harder.
- Novalis (1985 [1798-1799]). *Werke in einem Band*. [Colectânea de obras num volume]. Berlin: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar.

- Ogawa, Yoko (2021). *A Polícia da Memória* (Inês Dias, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água (originalmente publicado em 1994).
- Paço d'Arcos, Maria do Carmo (1993). *Uma Amizade — Cartas de Pascoaes a Anrique Paço d'Arcos*. Lisboa: Vega.
- Palma-Ferreira, João (1981). *Subsídios para uma bibliografia do memorialismo português*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Palma-Ferreira, João (Ed.) (1983). *Autobiografia, de Antónia Margarida de Castelo Branco*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Paolinelli, Luísa (2021, 4 de abril). *Luzia (1875-1945). Quinta das Cruzes. "Vê como choro por ti, Jardim do meu coração!"* Uma das maiores escritoras da primeira metade do século XX, com o Jardim do Mar na alma. *Jornal de Notícias*. <https://www.dnoticias.pt/2021/4/7/256870-luzia-1875-1945-quinta-das-cruzes/> [Acedido a 21/04/2024]
- Papini, Giovanni (1913, janeiro). *Un Uomo Finito*. Quaderni della Voce Raccolti. Giuseppe Prezzolini (Ed.). Quaderno XVIII-XIX. Firenze: Pubblicazione della Libreria della Voce.  
<http://www.nilalienum.it/Letteratura/Letteratura%20univ/Letteraturaitaliana/900/Papini/Papini-UnUomoFinito.pdf> [Acedido a 17/05/2022]
- Pascal, Roy (2016 [1960]). *Design and Truth in Autobiography*. Vol. 7. London: Routledge.
- Pasternak, Boris (1986). *The Voice of Prose*. Early Prose and Autobiography (Christopher Barnes, Ed., Trad.). New York: Grove Press.
- Pasternak, Boris (1990). *Poems (1955-1959) and An Essay in Autobiography* (Manya Harari, Trad.). London: Collins Harvill.
- Pasternak, Boris (2022 [1957]). *Doutor Jivago* (António Pescada, Trad.). Porto: Porto Editora/Livros do Brasil.
- Pasternak, Evgeni (1990). *Boris Pasternak. The tragic years 1930-60 by his son Evgeni Pasternak* (Michael Duncan, Trad.). London: Collins Harvill.
- Pereira, João Carlos Seabra (2010). O Tempo Republicano da Literatura Portuguesa [Suplemento, 64 pp.], Colóquio|Letras, Nº 175, setembro-dezembro.
- Perrot, Michelle (1986). Journaux intimes. Jeunes filles au miroir de l'âme, *Adolescence*, IV, Nº 1, printemps, 29–36 (Journaux intimes de jeunes filles au XIX<sup>e</sup> siècle). <https://journals.openedition.org/genrehistoire/1382> [Acedido a 13-05-2023]
- Pessoa, Fernando (s/d - 1966?). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (Org.). Lisboa: Edições Ática.
- Pessoa, Fernando (1912). A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico, *Revista A Águia*. 1ª publ., 2ª série, Nº 9, 11 e 12. Porto: setembro, novembro e dezembro. <http://arquivopessoa.net/textos/3101> [Acedido a 20/11/2021]
- Pessoa, Fernando. *Sobre Teixeira de Pascoaes*. <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/3256> [Acedido a 01/11/2021]

- Pessoa, Fernando. *Sobre Teixeira de Pascoaes*. <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/3854> [Acedido a 01/11/2021]
- Pessoa, Fernando. *Sobre Pascoaes e Robert Browning*. <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/3253> [Acedido a 01/11/2021]
- Pessoa, Fernando. *Sobre Pascoaes e Shelley*. <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/3254> [Acedido a 01/11/2021]
- Pessoa, Fernando. *Sobre as Espécies de Poetas*. <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/2456> [Acedido a 01/11/2021]
- Pessoa, Fernando. *Carta a Pascoaes*. <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/3257> [Acedido a 01/11/2021]
- Pessoa, Fernando (2006 [1966]). *A Imoralidade das Biografias*. <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/2461> [Acedido a 01/11/2021]
- Pessoa, Fernando (2006). *Livro do Desassossego – composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* (edição Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando (s/d). *A manhã de nevoeiro*. <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3448.pdf> [Acedido a 06/03/2022]
- Pessoa, Fernando (2022). *Diários e Escritos Autobiográficos* (edição Fernando Cabral Martins & Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pigler, Agnes (1996). Plotin Exégète de Platon? La Question Du Temps. *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, 186 (1), 107–117. <http://www.jstor.org/stable/41097605> [Acedido a 06/01/2022]
- Pike, Burton (1976). Time in Autobiography. *Comparative Literature*, 28(4), 326–342. <https://doi.org/10.2307/1770020> [Acedido a 11/05/2024]
- Piñero, Ramón (2001). *Filosofía da Saudade*. Biblioteca Galega, Vol. 64, A Coruña: La Voz de Galicia.
- Planté, Christine (1987). Desbordes-Valmore, Marceline. L' autobiographie indéfini. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle. N<sup>o</sup> 56, Éditions SEDES, 47–58.
- Plath Sylvia (1995 [1955-1962]). *Die Tagebücher* (Alissa Walser, Trad.) [Os Diários]. New York: Piper Verlag.
- Plath Sylvia (2000 [1950-1962]). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (Karen V. Kukil, Ed.). New York: Anchor Books (Random House).
- Plotin (1967 [254-270 d.C.]). *Über Ewigkeit und Zeit (Enneade III 7)*. Rudolph Berlinger (Ed.). Werner Beierwaltes (Org. e Trad.) Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann.
- Plotino (1985 [254-270 d.C.]). Sobre a Eternidade e o Tempo. *Enéadas III e IV*. Jesús Igal (introd., org., trad.). (pp. 191–230). Madrid: Editorial Gredos S.A., Biblioteca

- Clássica 88. [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2014/12/Plotino-En%C3%A9adas-III-IV.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2014/12/Plotino-En%C3%A9adas-III-IV.pdf) [Acedido a 07/01/2022]
- Pohl, Rüdiger (2007). *Das autobiographische Gedächtnis. Die Psychologie unserer Lebensgeschichte*. [A Memória Autobiográfica. A Psicologia da História da Nossa Vida]. Stuttgart: Kohlhammer.
- Polkinghorne, Donald E. (1991). Narrative and self-concept. *Journal of Narrative and Life History* 1, 135–153.  
<https://www.yumpu.com/en/document/read/7198889/narrative-and-self-concept> [Acedido a 04/11/2021]
- Powys, John Cowper (1982 [1934]). *Autobiography*. London: Picador Books.
- Propp, Vladimir (1970). *Morphologie du conte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Proust, Marcel (1896). *Les Plaisirs et les Jours*. Paris: Calmann Lévy. Project Gutenberg.  
<https://www.gutenberg.org/files/58698/58698-h/58698-h.htm> [Acedido a 25/03/2023]
- Proust, Marcel (1946-1947). *A la recherche du temps perdu* [ebook]. La Bibliothèque électronique du Québec. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/proust.htm> [Acedido a 05/10/2022]
- Proust, Marcel (1988 [1913]). *A la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann* [texto integral]. Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel (1990 [1927]). *Le temps retrouvé* [texto integral]. Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel (2001 [1896-1900]). *Jean Santeuil* [Publicado postumamente em 1952]. Paris: Gallimard Quarto.
- Quadros, António (1967). *O Espírito da Cultura Portuguesa. Ensaios*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- Quadros, António (1992). *Estruturas simbólicas do imaginário na literatura portuguesa*. Lisboa: Átrio.
- Quispel, Gilles (1952). Zeit und Geschichte im antiken Christentum [Tempo e História no Cristianismo Antigo]. In Olga Fröbe-Kapteyn (Ed.). *Eranos Jahrbuch 1951*, Vol. XX (pp.115–140). Zürich: Rhein-Verlag.
- Ratton, Jacome (1992). *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo em Portugal — de Maio de 1747 a Setembro de 1810* (3.ª edição). Lisboa: Fenda Edições.
- Reimann, Brigitte (1999). *Aber wir schaffen es, verlaß Dich drauf! Briefe an eine Freundin im Westen* [Mas nós vamos conseguir, conta com isso! Cartas a uma amiga no Ocidente]. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Reimann, Brigitte; Wolf, Christa (1999). *Sei gegrüßt und lebe. Eine Freundschaft in Briefen 1964-1973* [Saudações e vive a tua vida. Uma amizade em cartas]. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.

- Reimann, Brigitte; Wolf, Henselmann, Hermann (2001). *Mit Respekt und Vergnügen. Briefwechsel. Eine Freundschaft in Briefen* [Com respeito e prazer. Correspondência. Uma amizade em cartas]. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Reimann, Brigitte (2001a). *Ich bedauere nichts. Tagebücher 1955-1963* [Não lamento nada. Diários de 1955-1963]. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Reimann, Brigitte (2001b). *Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964-1970* [Tudo sabe a despedida. Diários de 1964-1970]. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Reimann, Brigitte; Weinhofen, Irmgard (2003). *Grüß Amsterdam. Briefwechsel 1956-1973*. [Dá lembranças a Amsterdão. Correspondência de 1953-1973]. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Reimann, Brigitte (2008). *Jede Sorte von Glück. Briefe an die Eltern* [Todo o tipo de felicidade. Cartas aos pais]. Berlin: Aufbau Verlag.
- Reis, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Renard, Jules (1995 [1887-1910]). *Journal 1887-1910*. Paris: Actes Sud. Babel (collection).
- Reynaud, Maria João (1993). Reflexões sobre uma carta inédita de Raul Brandão a Teixeira de Pascoaes. *Colóquio | Letras*, Nº 129-130, julho, 121–129.
- Ribeiro, João Reis (2011) (Org.). Sebastião da Gama: A voz do poeta – Da poesia e do *Diário*. In Sebastião da Gama, *Diário* (pp.7-74). Lisboa: Editorial Presença.
- Ricoeur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul (2001). *Temps et récit*. Vol. 3. Paris: Éditions du Seuil.
- Rilke, Rainer Maria (1989 [1910]). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [As Anotações de Malte Laurids Brigge]. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Rilke, Rainer Maria (2007 [1916]). *Vergers – Obstgärten* [ciclo de poemas em francês de Rilke]. Cadolzburg: ars vivendi.
- Robbe-Grillet, Alain (1991). 'Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi ...'. In Michel Contat (Coord.), *L' auteur et le manuscrit* (pp.37–50). Paris: Presses Universitaires de France /Puf.
- Robinson, John A. (1989). *Autobiographical memory: a historical prologue*. In David C. Rubin (Ed.), *Autobiographical Memory* (pp.19–24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rocha, Clara Crabbé (1992). *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- Rother, Andrea (2007). *Die Tagebücher von Franz Kafka – Ein literarisches Laboratorium. 1909-1923* [Os Diários de Franz Kafka – Um laboratório literário 1909-1923] [Tese de Doutoramento da *Technische Universität* de Berlim].
- Rousseau, Jean-Jacques (1996 [1778]). *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Texte Intégral. Paris: Editions Carrefour.

- Russel, James H. (1991). Culture and the categorization of emotion. *Psychological Bulletin*, Vol. 110, Nº 3, 426–450.
- Sá, Patrícia (2023). Expressões de terror na literatura portuguesa no século XX: Mário de Sá-Carneiro e Florbela Espanca. *Enciclopédia do Terror Português* (pp.125–140). Oeiras: Edições Verbi Gratia. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/59902> [Acedido a 15/12/2023]
- Sá-Carneiro, Mário de (1986). *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Marujo Editora.
- Saint-Saëns, Camille (2016). *Sonata para violino e piano em Ré menor, opus 75* [Dong-Suk Kang, violino; Pascal Devoyon, piano] (original publicado em 1885). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=snpwCZLkAK0> [Acedido a 17/12/2022]
- Salaman, Esther P. (1970). *A collection of moments: a study of involuntary memories*. London: Longmann.
- Salaman, Esther P. (1973). *Great Confession: From Aksakov and de Quincey ... to Tolstoy and Proust*. Worcester/London: Penguin Books Limited.
- Salaman, Esther P. (1979). Memories of Einstein. On the Roots of Disaster & Decay. *Encounter*, abril, 18–23. <https://www.unz.com/print/Encounter-1979apr-00018/?View=PDF> [Acedido a 20/09/2022]
- Sallenave, Danièle (1991). Fiction et autobiographie. In Michel Contat (Org.). *L'Auteur et le manuscrit* (pp.71–75). Paris: Presses Universitaires de France/Puf.
- Sampaio, Albino Forjaz de (1911). Um Poeta em Rilhafolles. *Ilustração Portuguesa*, Nº 286, 14 de agosto, 212–214.
- Santagostino, Giuseppina *et al.* (1997a). Introduction. In Giuseppina Santagostino (Org.), *SHOA — mémoire et écriture. Primo Levi et le dialogue des savoirs* (pp.7–13). Paris/Montréal: L'Harmattan.
- Santagostino, Giuseppina (1997b). Primo Levi et le corps comme lieu de la mémoire. In Giuseppina Santagostino (Org.), *SHOA — mémoire et écriture. Primo Levi et le dialogue des savoirs* (pp.27–49). Paris/Montréal: L'Harmattan.
- Santo Agostinho (2008 [396 d.C.]). *Confessiones/Confissões*. Livros VII, X e XI [Trad. Arnaldo do Espírito Santo / João Beato / Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel]. Covilhã: Universidade da Beira Interior. [https://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](https://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf) [Acedido a 16/01/2024]
- Santo Agostinho (2011 [396 d.C.]). *Confessiones / Bekenntnisse*. Lateinisch/Deutsch. Frank Oborski (Ed.), Livros X e XI. Suttgart: Reclam.
- Sardoeira, Ilídio (1955). Influência do Princípio de Incerteza no Pensamento de Pascoaes. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 11(3/4), 620–632. <https://www.jstor.org/stable/40338331> [Acedido a 31/12/2021]
- Schalamow, Warlam (2011 [1978]). *Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma I* [Relatos de Kolimá I] (5.ª ed.). (Gabriele Leupold, Trad.). Berlin: Matthes & Seitz.

- Schirmacher, Frank (2017). *Die Stunde der Welt. Fünf Dichter – Ein Jahrhundert: George, Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Benn* [A Hora do Mundo. Cinco Poetas – Um Século: George, Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Benn]. München: Karl Blessing Verlag.
- Schlegel, August W., Schlegel, Friedrich (1984 [1789]). *Athenaeum – Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel* (Berlin 1789) [«Athenaeum», revista literária considerada como o início do período do Romantismo na Alemanha]. Bd. 1. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Schneider, Manfred (1986). *Die erkaltete Herzenschrift – Der autobiographische Text im 20. Jh.* [A escrita esfriada do coração – O texto autobiográfico no séc. XX]. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Schuh, Julien (2016/4). Le temps du journal. Construction médiatique de l'expérience temporelle au XIX.<sup>e</sup> siècle. *Romantisme – littératures – arts – sciences – histoire*. La Medure du Temps. N<sup>o</sup> 174, Éditions Armand Collin, 72–818. <https://doi.org/10.3917/rom.174.0072>
- Schwarz, Bill (2010). Memory, Temporality, Modernity. Les Lieu de Mémoire. In Susannah Radstone & Bill Schwarz, *Memories: Histories, Theories, Debates* (pp.41–58). New York: Fordam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1c999bq.10> [Acedido a 07/10/2021]
- Schwob, Marcel (2022 [1894]). *Vies Imaginaires*. Culturea 34980 (Hérault).
- Schwob, Marcel (1905). Il Libro Della Mia Memoria. *Vers et Prose: Recueil trimestriel de littérature*. Vol. 1, março, 9–16. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5849246h/f18> [acedido a 01/03/2023]
- Seara, Isabel Roboredo (2023, 15 de fevereiro). *Texto epistolar: fonte histórica, revelação biográfica, lugar de memória, texto fragmentário, diálogo literário?* [Video] Conferências Lusófonas, Goa, Instituto Camões. Youtube. [https://youtu.be/5Q\\_RBd2WQcl](https://youtu.be/5Q_RBd2WQcl) [Acedido a 15/02/2023]
- Sebastian, Mihail (1998). *Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt. Tagebücher 1935-44* [Completamente consternado, mas não desesperado. Diários de 1935-1944]. (Edward Kanterian, Organ. e Trad. & Roland Erb, Trad.). Berlin: Claassen.
- Sebastian, Mihail (2016 [1934]). *For Two Thousand Years* (Philip Ó Ceallaigh, Trad.). London: Penguin Books.
- Sebastian, Mihail (2020 [1932]). *Fragments From a Found Notebook* (Christina Tudor-Sideri, Trad.). Seattle: Sublunary Editions.
- Seidlin, Oskar (1941). Die Romantische Seele [A Alma Romântica]. *Monatshefte Für Deutschen Unterricht*, 33(5), 217–220. <http://www.jstor.org/stable/30169794> [Acedido a 07/10/2021]
- Seixo, Maria Alzira (1984). O outro lado da ficção: diário, crónica, memórias, etc. [crítica a 'O Candidato de Luciféci. Diário III (1977-1981)', de João Palma-Ferreira; 'O Mapa Cor de Rosa. Cartas de Londres', de Maria Velho da Costa]. *Revista Colóquio|Letras*. Notas e Comentários, N<sup>o</sup> 82, novembro, 76–81.

- Seligmann-Silva, Márcio (2005). *O local da diferença: ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34.
- Semprún, Jorge (1998). *Adieu, vive clarté...*. Paris: France Loisirs/Gallimard.
- Sérgio, António (1913). Epistolas aos Saudosistas. *Revista A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 22, outubro, 97–103.
- Sérgio, António (1914). Regeneração e Tradição, Moral e Economia. *Revista A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 25, janeiro, 1–9.
- Sérgio, António (1914). Despedida de Julieta. *Revista A Águia*, 2.<sup>a</sup> série, Nº 28, abril, 109–111.
- Sérgio, António (1914). Explicações Necessária do Homem da Espada de Pau ao Arcanjo da Espada dum Relâmpago. *Revista A Águia*, Nº 30, 2.<sup>a</sup> série, junho, 170–175.
- Serrano, Inês Domingues (2017). Leituras da paisagem urnbana na Lisboa finissecular. Paisagem e Literatura. Cartografias do Espaço e da Memória. *Revista Portuguesa de Humanidades* 2 (21), 91–100.
- Shattuck, Roger (2014). *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time and Recognition in "A la Recherche du Temps Perdu"*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Scherer, Edmond (1908). Préface. In Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un Journal intime* (10.<sup>a</sup> ed.). Edmond Schrerer (Ed.). Vol I (1848-1866) (pp.I–LXXVI). Genève: Georg & Co. Libraires-Éditeurs.
- Shumaker, Wayne (1954). *English Autobiography. Its Emergence, Materials, and Form*. Berkely and Los Angeles: University of California Press.
- Shumaker, Wayne (1989 [1954]). Die englische Autobiographie. Gestalt und Aufbau [no original: English Autobiography. Its Emergence, Materials, and Form (Irmgard Scheitler, Trad.)]. In Günter Niggel, *Die Autobiographie – Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (pp.75–120) [excertos]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Shweder, Richard A. (2008). The Cultural Psychology of Suffering: The Many Meanings of Health in Orissa, India (and Elsewhere). *ETHOS*, Vol. 36 (1), American Anthropological Association, 60–77. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1352.2008.00004.x>.
- Sinésio de Cirene (373-414 d.C.). *De Insomniis* [Tratado sobre os Sonhos]. (versão em inglês, A. Fitzgerald, Trad). <https://www.livius.org/sources/content/synesius/synesius-dreams/> [acedido a 21/05/2023]
- Smith, Sidonie & Watson, Julia (2007). Say It Isn't So: Autobiographical Hoaxes and the Ethics of Life Narrative. In Koray Melikoğlu (Ed.), *Life Writing. Autobiography, Biography, and Travel Writing in Contemporary Literature*. Proceedings of a Symposium Held by the Department of American Culture and Literature Haliç University, Istanbul, 19-21 April 2006 (pp.15–34). Stuttgart: Ibidem Verlag.

- Soares, Maria Luísa de Castro (2007). *Profetismo e Espiritualidade. De Camões a Pascoaes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0478-7> [Acedido a 30/09/2021]
- Soares, Maria Luísa de Castro (2015). Nos 100 Anos D'Orpheu e D'Arte De Ser Português: As Antinomias do Progresso. *Nova Águia* — Revista da Cultura para o Século XXI, Nº 15, 76–81.
- Spiewok, Wolfgang *et al.* (1983). *Kurze Geschichte der deutschen Literatur* [Breve História de Literatura Alemã]. K. Böttcher, H. J. Geerdts (Eds.). Berlin: Volk und Wissen.
- Starobinski, Jean (1970). Le style de l' autobiographie. *Poétique* 3. Nº 3, 257–265.
- Stepánova, Maria (2022). *A Memória da Memória* (Nina Guerra & Filipe Guerra, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água.
- Stifter, Adalbert (1857). *Der Nachsommer*. Eine Erzählung [O Fim do Verão. Uma história]. Vols. I, II, III, Pesth: Verlag Gustav Heckenast. [https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/stifter\\_nachsommer01\\_1857](https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/stifter_nachsommer01_1857)
- Tarkovsky, Andrei (Direção) (1974). *The Mirror* [Filme]. Mosfilm [Versão restaurada, com legendas em inglês]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs> [Acedido a 18/10/2022]
- Tarkovsky, Andrei (Direção) (1983). *Nostalgia - Special Edition* [Filme]. Studio: Alive – Vertrieb und Marketing/DVD. ASIN: B0035I4564.
- Tarkovsky, Andrei (1986). *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema* (Kitty Hunter-Blair, Trad.). Austin: University of Texas Press.
- Taylor, Catherine (2015, 27 de agosto). Towards another Summer by Janet Frame – travelling home, around the world. *The Guardian Online*. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/aug/27/towards-another-summer-by-janet-frame-travelling-home-around-the-world> [Acedido a 31/03/2023]
- Tekcan, Rana (2007). Too Far for Comfort? A Discussion of Narrative Strategies in Biography. In Koray Melikoğlu (Ed.), *Life Writing. Autobiography, Biography, and Travel Writing in Contemporary Literature*. Proceedings of a Symposium Held by the Department of American Culture and Literature Haliç University, Istanbul, 19-21 April 2006 (pp.47–65). Stuttgart: Ibidem Verlag.
- Telmo, António (2002). Introdução. In Pascoaes, *Londres, Cânticos Indecisos, Cânticos* (pp. 9–19). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Terdiman, Richard (2010). Memory in Freud. In Susannah Radstone & Bill Schwarz, *Memories: Histories, Theories, Debates* (pp.93–108). New York: Fordam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1c999bq.10> [Acedido a 07/10/2021]
- Thaner, Kathrin (2014). *Die Rekonstruktion von privaten Textwelten. Historische Tagebücher als Gegenstand der gemeinsprachlichen Übersetzungspraxis* [A

- Reconstrução de Mundos Privados. Diários Históricos como Objeto da Prática Geral de Tradução]. Trier: WVT, wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Thelen, Albert Vigoleis (1997). *Cartas a Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Thürnau, Carl (2018 [1906]). *Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts* [Os Fantasmas na Literatura Inglesa do século XVIII]. Bremen: inktank publishing.
- Thun-Hohenstein, Franziska (2022). *Dass Leben schreiben. Warlam Schalamov: Biographie und Poetik* [Escrever a vida. Varlam Shalamov: Biografia e Poética]. Berlin: Matthes & Seitz.
- Tiedke, Irma (1936). *Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts* [Símbolos e Imagens na Obra de Marcel Proust]. Hamburg 11: Paul Evert Verlag. <https://ethnolinguiste.org/wp-content/uploads/2021/01/Tiedtke-Emma.-Symbole-und-Bilder-im-Werke-Marcel-Prousts-1936.pdf> [Acedido a 21/10/2022]
- Todorov, Tzvetan (1978). *Poétique de la prose (choix). Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1987). *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Éditions du Seuil.
- Trakl, Georg (2017 [1908-1915]). *Sämtliche Gedichte* [Poemas Completos]. Köln: Anaconda Verlag.
- Träger, Claus (1986). Autobiographie [Autobiografia]. In Claus Träger (Org.), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (pp.57–58). Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Träger, Claus (1986). Bildungsroman [Novela de formação]. In Claus Träger (Org.), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (pp.70–72). Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Träger, Claus (1986). Memoiren [Memórias]. In Claus Träger (Org.), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (pp. 336–337). Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Träger, Claus (1986). Tagebuch [Diário]. In Claus Träger (Org.), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (pp.508–509). Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Tudor-Sideri, Christina (2020). Translator's Introduction. In Mihail Sebastian, *Fragments from a Notebook* (pp.VII–XXI). Seattle: Sublunary Editions.
- Tulving, Endel (2000). Concepts of Memory. In E Tulving & F. I. M. Craik (Eds.), *The Oxford Handbook of Memory* (pp.33–43). Oxford /New York: Oxford University Press.
- Unamuno, Miguel de (1900). *Tres Ensayos*. Madrid: B. Rodríguez Serra, Editor.
- Unamuno, Miguel de (1969 [1911]). *Por Tierras de Portugal y de España* (7.ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- van Ghent, Dorothy (1952). The Window Figure and the Two-Children Figure in «Wuthering Heights». *Nineteenth-Century Fiction*, 7(3), 189–197 (<https://doi.org/10.2307/3044358>) [Acedido a 17/12/2023].
- van Ghent, Dorothy (1961). *The English Novel: Form an Funktion*. New York: Harper Torchbooks.

- Vasconcellos, Maria da Glória Teixeira de (1996). *Olhando Para Trás Vejo Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (2020). *A Saudade Portuguesa: Divagações Filológicas e literar-históricas em Volta de Inês de Castro e do Cantar Velho “Saudade minha — ¿quando te veria?”* Porto: Editora Cravo.
- Vasconcelos, Maria José Teixeira de (1993). *Na sombra de Pascoaes* [Fotobiografia]. Lisboa: Vega.
- Vaisse, Pierre (1987). L’ autoportrait: quéstions de methode. *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième Siècle*. “Images de Soi: autobiographie et autoportrait au XIX.<sup>e</sup> siècle”. Nº 56, Éditions SEDES, 101–112.
- Veliq, Fabiano, Gomes, Ana Paula Ferreira (2020). O amor e memória no Livro X das *Confissões* de Santo Agostinho. *Sapere Aude*. 11(22), 577–588.
- Verlaine, Paul (1999 [1886]). *Les mémoires d’un veuf*. Paris: Éditions Gallimard.
- Viana, António Manuel Couto (1980). *As (e)vocações literárias: estudos & memórias*. Lisboa: Secretaria do Estado da Cultura.
- Vieira, Estela (2007). “Saudade” and “Soledad”: Fernando Pessoa and Antonio Machado on Nostalgia and Loneliness. *Romance Notes*. Vol. 48, Nº 1, 125–133. <https://www.jstor.org/stable/90011900> [acedido a 30/04/2021]
- Vila Maior, Dionísio (2015). Modernismo e Indagação Identitária. *Revista da Anpoll*, 1 (38), 211–223. <https://doi.org/10.18309/anp.v1i38.849> [Acedido a 07/02/2023].
- Vila Maior, Dionísio (2021). O *Livro do Desassossego* e a essência literária da escrita. *Revista Lingue e Linguaggi*. Vol. 44, Lecce, Università del Salento, 359–371. <http://hdl.handle.net/10400.2/12075> [Acedido a 21/07/2023]
- Viterbo, Joaquim de Santa Rosa de (2017 [1798]). *Elucidario Das Palavras, Termos e Frases Que Em Portugal Se Usaram e Que Hoje Regularmente Se Ignoram*. Tomo Segundo (G-Z). Lisboa: Editor A. J. Fernandes Lopes.
- Viterbo, Joaquim de Santa Rosa de (2018 [1798]). *Elucidario Das Palavras, Termos e Frases Que Em Portugal Se Usaram e Que Hoje Regularmente Se Ignoram*. Tomo Primeiro (A-F). Lisboa: Editor A. J. Fernandes Lopes.
- Vygotskij, Lev Semënovič (2002). *Denken und Sprechen*. Psychologische Untersuchungen. [Pensamento e Linguagen. Investigações Psicológicas]. Joachim Lompscher & Georg Rückriem (Org. e Trad.). Weinheim und Basel: Beltz Taschenbuch.
- Warren, Howard Crosby (1921). *A history of the association philosophy*. New York: Charles Scribner’s Sons. [https://openlibrary.org/books/OL7196566M/A\\_history\\_of\\_the\\_association\\_psychology](https://openlibrary.org/books/OL7196566M/A_history_of_the_association_psychology) [Acedido a 15/11/2022]
- Waugh, Evelyn (2008 [1945]). *Brideshead Revisited* (ed. revista). Florida: Black Bay Books.
- Wellek, (1949). The Concept of “Romanticism” in Literary History I. The Term “Romantic” and Its Derivatives. *Comparative Literature* Vol. 1, Nº 1 (Winter), 1–29. <https://www.jstor.org/stable/1768457> [Acedido a 13/05/2020]

- Wilde, Oscar (1997 [1895-1897]). *De Profundis. Collected Works Of Oscar Wilde* (pp.1068–1098). Great Britain: Wordsworth Editions.
- Wilson, Sonia (2006). Reading the Preface to Marie Bashkirtseff's "Journal" through Rousseau's "Confessions." *The French Review*, 80(1), 140–156. <http://www.jstor.org/stable/25480590> [acedido a 29/04/2023]
- Witte, Georg (1992). Poröse Lebenstexte: Russische Schriftsteller-Autobiographien zwischen Klassizismus und Romantik [Textos de uma vida porosa: Autobiografias de escritores russos entre o Classicismo e o Romantismo]. *Poetica*, 24(1/2), 32–61. <http://www.jstor.org/stable/43027977> [Acedido a 02/04/2023]
- Wolf, Christa (1973). *Lesen und Schreiben. Aufsätze und Betrachtungen* [Ler e Escrever. Artigos e Observações]. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Wolf, Christa (1982). *Kindheitsmuster* [Modelos de infância]. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Wolf, Christa (1989). *Die Dimension des Autors. Aufsätze, Essays, Gespräche, Reden. 1959-1985 Betrachtungen* [A Dimensão do Autor. Artigos, Ensaio, Conversas, Palestras 1959-1985]. (2.ª ed.), Vol. I. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Wolf, Christa (2003). *Ein Tag im Jahr: 1960-2000* [Um dia do Ano: 1960-2000 (diário)]. München: Luchterhand.
- Wolf, Christa (2014a). *Ein Tag im Jahr. Im neuen Jahrhundert: 2001-2011*. [Um dia do Ano. No Novo Milénio: 2001-2011 (diário)]. Berlin: Suhrkamp.
- Wolf, Christa (2014b). *Moskauer Tagebücher: Wer wir sind und wer wir waren* [Diários de Moscovo: Quem somos e quem éramos]. Berlin: Suhrkamp.
- Wolf, Werner (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLC WEB. Comparative Literature and Culture*. Vol. 13.3. Purdue University Press. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> [Acedido a 11/03/2023].
- Wood, Michael (2010). The Musik of Memory. In Susannah Radstone & Bill Schwarz (Org.), *Memory: Histories, Theories, Debates* (pp. 109–122). Fordham University Press. [https://www.jstor.org/stable/j.ctt1c999bq.11#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/j.ctt1c999bq.11#metadata_info_tab_contents) [Acedido a 07/10/2021]
- Woolf, Virginia (1925). *Jane Eyre and the Wuthering Heights. The Common Reader: First series*. Project Gutenberg. <https://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html>
- Woolf, Virginia (1979 [1953]). *A Writers Diary*. Beeing Extracts from the Diary of Virginia Woolf. (Leonard Woolf, Ed.). Great Britain: Triad/Panther Books.
- Worms, Frédéric (2013, 31 de julho). La philosophie de la durée. *Henri Bergson expliqué par Frédéric Worms* [Podcast]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QGmPhQBH5Y8> [Acedido a 09/01/2023]
- Worms, Frédéric (2013, 31 de julho). La durée pure. *Henri Bergson expliqué par Frédéric Worms* [Podcast]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jkfU8BZcOkg> [Acedido a 09/01/2023]

- Wunenburger, Jean-Jacques (2007). *Philosophie des images*. Paris: Thémis, Presses Universitaires de France.
- Wuthenow, Ralph-Rainer (1974). *Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographien im 18. Jh.* [O Eu recordado. Autobiografias europeias no séc. XVIII]. München: C.H. Beck.
- Wuthenow, Ralph-Rainer (1990). *Europäische Tagebücher. Eigenart. Formen. Entwicklung* [Diários Europeus. Particularidade. Formas. Evolução]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.