

 ARTICOLO

Dante Alighieri e Teixeira de Pascoaes: A concepção lírica da Poesia de dois realistas do desejo

Sofia A. Carvalho

Proponho uma análise hermenêutica da concepção lírica da poesia de Teixeira de Pascoaes (1877-1952), poeta representativo do alto romantismo português, e de *Vita Nuova* de Dante Alighieri (1265-1321), lido por Auerbach como um criador do romantismo. Respeitando as idiosincrasias autorais, a exegese fundamenta-se num tópico bifurcado que perpassa a legião dos poetas líricos, a saber: a invenção do amor, através da distinção entre «amor amante» e «amor criador», e da figura da mulher amada, Beatriz e Eleonor, respectivamente. Esta distinção permite entender Dante e Pascoaes como dois realistas do desejo e o amor como o protesto mais sério contra a morte.

I propose a hermeneutic analysis of the lyrical conception of the poetry of Teixeira de Pascoaes (1877-1952), a representative poet of high Portuguese romanticism, and of *Vita Nuova* by Dante Alighieri (1265-1321), read by Auerbach as a creator of romanticism. Respecting authorial idiosyncrasies, this exegesis is based on a bifurcated topic that runs through the legion of lyrical poets: the invention of love, through the distinction between «loving love» and «creational love», and the figure of the beloved women, Beatriz and Eleonor, respectively. This distinction allows us to understand Dante and Pascoaes as two realists of desire, and love as the most profound protest against death.

Parole chiave: Poesia, alto romantismo, lirismo, saudade, amor, desejo

Keywords: Poetry, high romanticism, lyricism, longing, love, desire

Sommario: 1. Preâmbulo - 2. A batalha agónica de dois peregrinos de *Amore* - 3. Beatriz e Eleonor: figuras metonímicas do «amor cantado» - 4. Dante e Pascoaes: dois realistas do desejo - 5. Considerações finais

Peer review

Submitted 12/11/2024
Accepted 25/03/2025
Published 22/04/2025

Open access

© 2025 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

Cita come

Sofia A. Carvalho, *Dante Alighieri e Teixeira de Pascoaes: A concepção lírica da Poesia de dois realistas do desejo* in *Rivista DILEF - IV, 2024/4 (gennaio-dicembre)*, pp. 109-130. 10.35948/DILEF/2025.4364

DOI

10.35948/DILEF/2025.4364

1. Preâmbulo

O voi, che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave;
e prego sol ch'audir mi sofferiate,
e poi imaginare
s'io son d'ogni tormento ostale e chiave.
(Dante, *A Vida Nova*, VII)

Quero ser o Infinito e a Eternidade;
Não ser a estrela e ser a claridade;
Ser apenas o Amor, não ser quem ama [...].
(Pascoaes, *As Sombras*)

Ao descrever as disposições afectivas do amor e do ódio no II livro do *Tratado da Natureza Humana*, Hume avança com uma relação entre impressões e ideias que a série de paixões convoca. A primeira paixão, a do amor, comporta um «prazer distinto», cujo apetite é a benevolência; a segunda, a do ódio, produz um «mal-estar distinto»¹, cujo apetite é a cólera. A descrição de Hume é feita a propósito de duas faculdades: a da imaginação e a das paixões. Estas duas faculdades do espírito encontram-se em conexão, embora variem em grau, transição e oposição, conforme a relação, a familiaridade e a semelhança entre as ideias, as impressões e o objecto da paixão.

Ora, segundo Hume, a imaginação transita facilmente de um objecto pequeno para um maior, tal como de um objecto longínquo para um objecto próximo, o que não acontece com as paixões, que encontram nisso grande dificuldade. Esta transição árdua parece dar-se entre aquilo que é imaginado e aquilo que se apresenta aos nossos sentidos, como se existisse uma espécie de dificuldade de retorno da imaginação «em passar do maior para o mais pequeno»². Esta dificuldade assenta na incompatibilidade entre o amor, tal como é cantado pela legião de poetas líricos, e a poética do amor, espécie de curto-circuito na transição entre o longínquo e o próximo. Todavia, se a desproporção for tremenda, tal como acontece em Pascoaes e em Dante, a relação estabelecida acaba por ser suprimida. O que se torna interessante na leitura de Hume, além da hierarquia entre paixões refinadas e grosseiras, é o objecto da paixão não surgir, por si só, como causa das paixões, pois nesse processo dinâmico intervém aquilo a que Hume apelida por «prazeres ou as mágoas da imaginação»³. Defendo que este aspecto lírico percorre toda a obra de Pascoaes, cujo gesto precursor se encontra em Virgílio e em *Vita Nuova* de Dante, «um criador do romantismo»⁴. Com efeito, a recepção criativa de Dante na literatura portuguesa dá-se, como justamente sustentado por Rita Marnoto⁵, com o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Este gesto coloca Dante como poeta canónico nos séculos procedentes. O acme deste tributo referencial acontece em Portugal no século XIX, com as figuras de

Antero de Quental, que reconhece a grandeza lírica de Dante, Michelangelo, Shakespeare e Camões, mas também com Almeida Garrett e Teófilo Braga, sendo que este último elege Virgílio, Dante e Camões como figuras proeminentes.

Também Pascoaes, leitor atento de Dante⁶, se encontra neste filão de reconhecimento do Poeta italiano e, embora a recepção crítica aponte para as relações fecundas entre Dante e Camões⁷, torna-se pertinente apurar as relações poéticas entre Dante e Pascoaes, sob o tópico bifurcado que perpassa a legião dos poetas líricos, cujo antepassado é Virgílio, a saber: a invenção do amor, através da distinção entre «amor amante»⁸ e «amor criador»⁹, e da mulher amada, Beatriz e Eleonor, respectivamente.

2. A batalha agónica de dois peregrinos de *Amore*

Pascoaes considera que o «Amor quando se faz paixão» se torna doloroso, «como tudo o que é grande de mais e geme, sob o seu próprio peso»¹⁰. Este aspecto agónico permite ao Poeta apontar para a existência de um desvio entre o amor sexual e o amor poético, dado o primeiro surgir como uma espécie de armadilha vulgar que encapsula e oprime o segundo. Nesta linha hermenêutica, o inimigo poético do amor é, para Pascoaes, a proximidade, sinónimo de morte e destruição, como o amigo poético é o ausente, o remoto lírico.

O movimento de depuração do amor em Pascoaes encontra-se muito próximo do processo transfigurador descrito e cantado em *Vita Nuova*, obra de relevância para a «biografia interior de Dante»¹¹, cuja inflexão é «inconfondibilmente quella del discorso elegiaco»¹², o que não deixa de convocar o edifício agostiniano das *Confissões* e das *Retractationes*, como apontado por Carrai¹³. A par disto, e à semelhança do que acontecerá com o sistema dualista e antitético de Pascoaes, Dante permeará o discurso lírico-elegiaco de *Vita Nuova* com a sublimação espiritual e metafísica do Amor, o que conduz Carrai a cotejar a obra de Dante com um dos maiores textos elegíacos da Antiguidade, *Amores* de Ovídio. Note-se, no entanto, que contrariamente a *Amores*, a *Vita Nuova* não é, na verdade, «il libello dell'amore felice – com'erano stati gli *Amores* per Ovidio, bensì quello della sua giovanile infelicità.»¹⁴

No entanto, e contrariamente a Carrai¹⁵, não creio que a leitura de *Vita Nuova* como emblema da poesia lírica obnubila a narrativa desta obra de Dante. Defendo, assim, que a estrutura alternada (poesia e prosa) de *Vita Nuova* combina magistralmente as duas expressões através da integração do esquema lírico confessional da prosopopeia e o esquema tipológico figural da metalepse, como argutamente apontado por Bartolomei¹⁶, ainda que a propósito da *Commedia*. Note-se, porém, que o recurso desta análise em *Vita Nuova*, obra relevante no *corpus* de Dante, não será despicienda porque ambos os Poetas, Dante e Pascoaes, reconhecem Virgílio como seu divino

precursor, mas também porque *Vita Nuova* surge como o necessário ponto de ignição da *Commedia*, assim:

A *Vida Nova* é muito mais a necessária fase preliminar do conceito dantesco da realidade, o seu verdadeiro rebento, o prelúdio necessário à *Comédia*. Pois o que Dante era e continua a ser, o poeta cristão da realidade terrena preservada no Além, na perfeição por meio do juízo divino, corresponde àquilo em que ele se transformou na experiência da sua juventude, e a *Vida Nova* é o testemunho dessa transformação¹⁷.

Nesta obra de juvenília, Dante não surge apenas como o artífice da palavra, mas também como crítico do seu poema híbrido, procurando aclarar o que pode ser dito, deixando pistas para o que não pode ser cantado. É Auerbach, na verdade, quem distingue nos poetas provençais o seu carácter diferenciado através de «uma forma suprema de elegância e de moda, um sentimento de pertença, uma aliança secreta de eleitos»¹⁸. É, pois, esta aliança trans-histórica, condensada no nome *Amore*, que aproxima os dois Poetas aqui convocados e que se encontra expressa, nestes termos: «o amor não é, por princípio, nem prazer nem loucura passional (embora ambas as categorias estejam presentes), mas a finalidade mística da vida nobre, e ao mesmo tempo também a sua condição fundamental e a fonte de inspiração»¹⁹. Com efeito, a importância de Francisco de Assis para a renovação poética do *Amore* é reconhecida pelo Poeta italiano e, também, pelo Poeta português, que afirma ser Assis uma alma original que se lembra de «Deus só Deus, antes de ser Criador e Criatura, ou antes do Mal e do Bem»²⁰.

Pois bem: a rubrica *Incipit vita nuova*, sob a qual Dante inscreverá a sua visão, surge ao Poeta como «lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore»²¹. Neste momento inaugural, o gesto poético de Dante aponta para o consórcio entre a alma do Poeta, o seu elemento feminino, e o *Amore*, seu mestre pela «per la virtù che li dava la mia imaginazione»²².

A marca visionária, condensada na descrição desta «maravigliosa visione»²³, comporta duas tonalidades que concedem a toada lírico-elegíaca ao «soave sono»²⁴ de Dante: a primeira, o temor numinoso provocado pela visão de um senhor de temeroso aspecto; a segunda, a exortação dessa figura numinosa – «*Vide cor tuum*»²⁵. Esta exortação traz, no entanto, um gesto de violenta antropofagia: a figura numinosa faz com que Beatriz se alimente de «questa cosa che in mano li ardea»²⁶, isto é, o coração do poeta: «Poi la svegliava, e d'esto core ardendo/ lei paventosa umilmente pascea»²⁷. Segundo Auerbach, as visões de Dante comportam um «tipo de exagero novo», assente na «violência real», que surge quando se pretende «extrair do sentimento o máximo de intensidade» e se tenta «fixá-lo nas mais elevadas regiões da validade objectiva e da derradeira absolutidade»²⁸.

Ao recordar com temor esta primeira aparição do *Amore*, o Poeta escuta, então, os famosos trovadores daquele tempo e dispõe-se à «l'arte del dire parole per rima». Neste sentido, e porque os nomes são consequências das coisas, Dante elenca «li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire, e compuosi una pìstola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò [...]»²⁹. Na verdade, este «melancólico jogo»³⁰ de enumeração, espécie de gesto evasivo do Poeta, permitirá a Dante cinzelar mais um encontro com a visão remota de Beatriz, desta feita em *Commedia*, aspecto que atesta um «único facto modestíssimo: a cena foi imaginada por Dante. Para nós, é muito real; para ele, foi-o menos. (Para ele, a realidade era que primeiro a vida e, depois a morte, lhe haviam arrebatado Beatriz.)»³¹.

Neste encadeamento lírico-elegíaco, convém notar que na descrição do soneto VII de *Vita Nuova*, inspirado nos lamentos de Jeremias – «Piangete, amanti, poi che piange Amore»³² –, os Poetas são descritos como os «fedeli d'Amore»³³, ou seja, aqueles que amam o *Amore*, traço lírico que permite entender o Amor quer como um processo de auto-conhecimento, quer como uma figura que chega ao Poeta como «uma imaginação de Amor»: «àquela Beatriz chamaria Amor»³⁴. Neste sentido, pode-se afirmar que a fonte de poesia para Pascoaes e Dante, tão distantes no tempo, quanto próximos na intensidade poética, é o *Amore* entendido, simultânea e paradoxalmente, na sua concepção universal e «subjectivista em alto grau»³⁵. A descrição de Beatriz em *Vita Nuova*, resgatada aliás em *Inferno* como aquela que é movida pelo Amor³⁶ numa evidente reminiscência do *dolce stil novo*³⁷, a mesma que saúda o poeta, lembra a criação de Eleonor e da Saudade por Pascoaes, descrita como «a virgem sem pecado, a mística pureza, a palidez em flor, uma Primavera só brancura e perfume de açucenas»³⁸.

Tal como acontece com Beatriz de Dante, a criação de Eleonor, a Musa que nasceu de Pascoaes, «a sua noiva do Além», não é apenas a «inglesinha Leonor» ou a Emília, que conserva a pureza «da sua hora de açucenas»³⁹, mas o acontecimento que revelou ao Poeta a verdadeira efígie da Saudade. Este acontecimento poético precede todas as coisas, sendo Leonor um seu substituto, já espiritualizado em Eleonor. O caso poético de Pascoaes, Eleonor, assemelha-se, assim, à experiência-acontecimento de Dante, Beatriz, descrita nestes termos:

Ele tinha visto a figura da perfeição na Terra, que o tinha preenchido e abençoado com a desmesura do seu encantamento: neste caso único e decisivo, ele tinha sentido como visão a unificação da aparição terrena com a eterna imagem originária; nunca mais lhe seria possível contemplar um fenómeno histórico sem avistar imediatamente a perfeição que lhe correspondia, e a distância que o separava dele; [...] o espaço vazio, que persiste continuamente na poesia amorosa provençal entre o mundo poético e o mundo real [...] – este espaço vazio é abolido; cada poema é uma oportunidade autêntica, na qual o acontecimento, no seu aspecto terreno irrepitível, irrecuperável, unido a si mesmo, se

converte imediatamente em objecto; irrompe da experiência pessoal e avança no sentido do mais universal, recebe dele a sua articulação formada, por assim dizer, como efeito contrário, e aparece agora como visão inalterável do real propriamente dito, da particularidade terrena tal como esta foi preservada, no espelho de um olho intemporal.⁴⁰

A visão de Beatriz, que congrega a tensão entre a «unificação da aparição terrena com a eterna imagem originária», faz com que Dante exorte os «fedeli d'Amore» a chorar, ouvindo a razão do lamento. O espaço privilegiado da escuta abre com um soneto de protesto contra a Morte «villana, di pietà nemica»⁴¹. Dante percorre, então, «lo cammino de li sospiri»⁴², depois de lhe ter sido negada a bem-aventurança da saudação de Beatriz. No entanto, o Poeta é exortado, desta feita por «uno giovane vestito di bianchissime vestimenta»⁴³, a compor palavras rimadas «quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno»⁴⁴. É neste sentido que Auerbach sustenta que «o pretexto para um poema de Dante não é tanto um sentimento ou um pensamento, mas antes um acontecimento»⁴⁵, que muito raramente descreve um acontecimento real e, por isso, não se esgota na sua descrição empírica.

A suave harmonia da balada XII de *Vita Nuova* torna saliente, porém, a batalha travada na mente e no coração do Poeta, que será vertida em rima e prosa. Com efeito, Auerbach considera que «as tormentas do sentimento fervoroso» em Dante surgem «subordinadas a uma forma sintáctica e métrica fortemente fechada»⁴⁶, o que permite cinzelar a imagem de uma «luta trágica» feita através de um jogo de contrastes entre «as verdadeiras fontes da retórica antiga» e o desejo inquieto de uma «ânsia do êxtase e da transfiguração»⁴⁷, que não negligencia a «livre efusão lírica»⁴⁸. Esta tensão agónica, condensada e controlada de forma brilhante no soneto «Tutti li miei penser parlan d'Amore»⁴⁹, agudiza a complexidade variável que permeia a grandeza de Dante e que importa não harmonizar, como certamente indicado por Teresa Bartolomei e João R. Figueiredo no prefácio da obra *In the footsteps of Dante*. Este aspecto agónico torna-se, pois, um elemento constitutivo dos «fedeli d'Amore», que escutam os caminhos estreitos e, não raras vezes, paradoxais do *Amore*, descritos por Dante assim:

La prima de le quali si è che molte volte io mi dolea, quando a mia memoria movesse la fantasia ad imaginare quale Amore mi facea. La seconda si è che Amore spesse volte di subito m'assalia sì forte, che 'n me non rimanea altro di vita se non un pensiero che parlava di questa donna. La terza si è che quando questa battaglia d'Amore mi pugnava così, io mi movea quasi discolorito tutto per vedere questa donna, credendo che mi difendesse la sua veduta da questa battaglia, dimenticando quello che per appropinquare a tanta gentilezza m'addivenia. La quarta si è come cotale veduta non solamente non mi difendea, ma finalmente disconfigea la mia poca vita.⁵⁰

São estes, pois, os termos da batalha deste peregrino de *Amore*. Este aspecto agónico, que inunda o Poeta de inquietações é, ainda, reforçado no final de *Vita Nuova* através do deleite excessivo sentido pelo Poeta aquando do avistamento de uma «pietosa donna»⁵¹, cuja tez lhe lembrava a de Beatriz. O modo de travar esta batalha traduz-se na composição de mais um soneto, neste caso «L'amaro lagrimar che voi faceste»⁵², com a posterior descrição das tribulações do Poeta, que sustenta ter «così più volte combattuto in me medesimo»⁵³.

No entanto, um poeta forte como Dante não esmorece e, em XVII, dá-se uma viragem significativa impulsionada pelo retomar de matéria nova e pelo grupo de damas que deseja saber qual o fim de tal amor, que decerto será singular e «novissimo»⁵⁴. A canção XIX retoma o excuro visionário de Dante sobre *Amore* e permite ao Poeta «isfogar la mente»⁵⁵. Este gesto poético é altamente significativo para a compreensão do argumento aqui tratado, porquanto o nome *Amore*, ao tornar cativos os seus fiéis, permite que o canto lírico se enlace inextricavelmente com a dor irremediável da sua perda. Por outras palavras, a tensão agónica que preside ao enlaçamento lírico do Amor com a sua perda irremissível concede ao Poeta a possibilidade de rectificar a realidade empírica e abrir um espaço soteriológico em que o pensamento se torna melodia, tal como defendido por Auerbach⁵⁶.

3. Beatriz e Eleonor: figuras metonímicas do «amor cantado»

A tarefa soteriológica do Amor em Pascoaes cabe apenas à poesia e não à teologia, pois «a verdade revelada e a sua forma poética são uma *única coisa*»⁵⁷. Ainda assim, o ímpeto de rectificação deste mundo em Pascoaes ecoa o gesto poético de Dante em desenhar figuras de anjos⁵⁸. Na verdade, também algo maior habita a obra de Pascoaes, porque «entre duas pessoas que se amam»⁵⁹ existe a figura do Amor, a mesma que as separa.

Portanto, tal como sucede em Dante, cantar o amor por uma mulher não significa para Pascoaes ficar restrito ao aspecto feminino e sexual do objecto da paixão, mas antes condensar o Universo na sua figura. Este é o traço distintivo entre uma paixão vulgar, cujo fruto não ultrapassa os limites do visível, e o amor metafísico e universal que gera um mundo espiritual através do desejo em permanente tensão. Assim, a figura abstracta da Mulher permite ao Poeta a contemplação de distâncias infinitas. Neste sentido, o Amor em Pascoaes surge como uma figura anti-natural inventada pela legião dos Poetas Líricos: «E quem vai pela estrada do mundo? É o Amor ou a Esperança desejosa: radiação de Deus, que decai materializada, e volta a Deus, remida pela dor»⁶⁰.

Neste encadeamento lírico-elegíaco, a invenção do amor em Pascoaes, que é o desejo em permanente tensão ou insatisfeito, não poderá ser interpretada como uma

doutrina filosófica, menos ainda como uma crença religiosa, mas como um desejo inquieto, cuja saciedade poética não conhece fim, porque o seu fito desenha uma experiência espiritual em que uma «visage de femme a suffi pour inspirer le poète le mépris des vil plaisirs auxquels s'attachent ordinairement les hommes, et le poète lui-même, en tant qu'il n'est qu'un homme»⁶¹. Contrariamente aos românticos alemães e aos simbolistas que apontam para um desejo espontâneo, Pascoaes revela a sequência sinistra do desejo espontâneo, que mostra a sua dupla faceta através do ódio e da violência. O Poeta revela, assim, a equivalência de todos estes sentimentos que, mudando apenas de direcção, possuem a mesma fonte de energia. Defendo, então, que Eleonor de Pascoaes é um nome distinto para a mesma descrição de Dante, de seu nome Beatriz, cujo antepassado remonta a Virgílio⁶². Dois nomes que cinzelam duas concepções poéticas que não são nem puramente intelectuais nem anteriores ao pensamento, como defendido por Auerbach a propósito de Dante, mas um acontecimento visionário, cuja realidade não está posta em causa. É assim que a Saudade, a figura do «amor cantado», não irrompe como um sonho, uma imagem ou uma ideia, mas como a figura da Mulher a superar a da fêmea. Esta última, encontra-se circunscrita à realidade *sub specie temporis*. Aquela, enquanto pertença da Poesia, participa da realidade *sub specie temporis*, excedendo-a. Isto mesmo se encontra condensado em *Vita Nuova*, assim:

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
 sì come il saggio in suo dittare pone,
 e cosè esser l'un sanza l'altro osa
 com'alma razional sanza ragione.
 Falli natura quand'è amorosa,
 Amor per sire e'l cor per sua magione,
 dentro la qual dormendo si riposa
 tal volta poca e tal lunga stagione.
 Bieltate appare in saggia donna pui,
 che piace a gli occhi sì, che dentro al core
 nasce un disio de la cosa piacente;
 e tanto dura talora in costui,
 che fa svegliar lo spirito d'Amore.
 E simil fàce in donna omo valente.⁶³

O primeiro verso deste soneto, que se divide em duas partes (acto e potência), como fixado pelo Poeta, aponta para uma metonímia entre «Amore» e «cor». Aquele como «sire», este último como «magione» do «disio de la cosa piacente». No entanto, e a favor do argumento, se se focar a atenção no último verso, que aponta para a redução da potência do acto amoroso reduzido em homem e, depois, em mulher, ver-se-á, numa ligeira torção hermenêutica, que o espírito do *Amore* se fez mulher no Poeta, tornando-o mulher de si mesmo. Este aspecto permite aos poetas (e.g.: Virgílio, Lucano, Horácio, Homero, Ovídio⁶⁴, linhagem em que Dante e Pascoaes se

entroncam), pela saudação do *Amore* e, sobretudo, pela sua ausência, serem eles mesmos a figuração do amor criador, dado lhes ser concedida maior licença de falar sobre *Amore* do que aos «prosaicos autores»⁶⁵. Mas recuperem-se as linhas de *Vita Nuova* em que é feita a descrição da saudação do *Amore* e da possibilidade da sua rememoração através da sua ausência, espécie de *acme* da «imersão meditativa» e, simultaneamente, da «quebra do feitiço»⁶⁶:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
Da cielo in terra a miracol mostrare.⁶⁷

Tal como acontece com a figura da Saudade, Dante transforma a visão da amada na «mediadora da suprema misericórdia e do mais elevado conhecimento»⁶⁸. Beatriz surge como um *daimon* que, ao conjugar «um ser humano especial e uma experiência muito pessoal e contingente»⁶⁹, activa o caminho soteriológico, que é «o próprio *Amore* que lidera os homens até à visão de Deus»⁷⁰ e, por isso, é possível encontrar no *Amore* um duplo de Dante, tal como defendido por Risset⁷¹. Mas, avistar, ainda, em Beatriz um duplo de Dante e, como certamente indicado por Borges a propósito da *Commedia*, ver em Homero, Horácio, Ovídio e Lucano «figurações de Dante»⁷². Aliás, este aspecto é reforçado por Dante, quando o Poeta elenca as razões que o fazem calar a partida de *Amore*, firmando que se o fizesse se tornaria «laudatore di me medesimo»⁷³. Ao evocar a leitura de Blanchot, que vê em Beatriz a contra-imagem de Eurídice⁷⁴, Franke sustenta que a visão de Beatriz é uma espécie de sombra ou figura a lembrar que Deus não pode ser avistado, pois este último é encarado pelo Poeta como o Estrangeiro, o absolutamente Outro, aspecto que encontra ecos fortes no sistema gnóstico-marcionita de Pascoaes, embora exceda o tópico aqui analisado.

4. Dante e Pascoaes: dois realistas do desejo

Tal como defendido ao longo deste excursão, as visões de Beatriz e de Eleonor não se prendem com o objecto reverenciado, o que permite entender Dante e Pascoaes como dois realistas do desejo e não do objecto, mas aclare-se o modo como isso acontece. Em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, Girard analisa a estrutura do desejo triangular, o desejo conforme o outro que, ao contrário dos apetites, não possui um objecto predeterminado, exposto assim a propósito da obra de Cervantes:

A paixão cavaleiresca define um desejo segundo o *Outro* que se opõe ao desejo segundo *Ele Próprio*, que a maioria de nós se gaba de sentir. D. Quixote e Sancho vão buscar ao *Outro* os seus desejos, num movimento tão fundamental, tão original, que eles o confundem perfeitamente com a vontade de ser *Ele Próprio*.⁷⁵

Este esquema do desejo triangular agrupa as obras romanescas em duas categorias fundamentais: a «mediação externa» em que o herói do romance venera o seu modelo abertamente; a «mediação interna» em que o herói dissimula o seu «projecto de imitação»⁷⁶. Dir-se-ia, juntamente com Girard que o afirma sobre Dante, que Pascoaes acedeu, por um lado, à «*verdade romanesca*», que condena os amantes do desejo espontâneo ao revelar o desejo mimético, e, por outro, rejeita a «*mentira romântica*»⁷⁷, que assenta na autenticidade do desejo mais fraco, o espontâneo. Tal como acontece com Dante, também Pascoaes se torna o denunciador da ilusão que perpassa o desejo espontâneo.

A figura da Saudade surge, assim, como sinal de uma consciência desiludida e, por isso, inundada de uma esperança que a contradiz. A leitura de Auerbach sobre a poesia lírica de Dante parece, assim, ter sido escrita sobre a poesia lírica de Pascoaes:

A homogeneidade da poesia lírica de juventude de Dante, que é ainda mais clara em outros poemas com motivos mais concretos e mais nítidos, não tem, portanto, um carácter racional, mas visionário; e da mesma maneira que as imagens, de que são feitos os poemas, são invocadas na sua completude real a partir do centro do seu ser, e não no enfileiramento dos seus traços característicos, assim é também o seu efeito; trazem em si forças de irradiação, cobiçam o poder e alcançam-no.⁷⁸

Sendo o amor «a única força revolucionária legítima»⁷⁹, e encontrando-se, por isso, numa escala que excede o impulso sexual, o lugar que esta paixão assume no sistema poético de Pascoaes apresenta, na linha de Victor Hugo, uma componente gnosiológica. Porém, o amor não é apenas uma apreensão intelectual, mas, sobretudo, um veículo electivo dos sentimentos superiores da alma, que a Poesia transporta e canta, espécie de *appetitus rationalis* convertido em *substantie separatae*, como lembra Auerbach a propósito de Dante.

Na verdade, em Pascoaes, o amor carnal e o amor poético surgem como duas forças distintas, com duas direcções opostas, ainda que gerados pelo mesmo impulso: «o amor nasce da morte, como protesto contra a ela»⁸⁰. Assim, o primeiro, o amor carnal, sendo de natureza inconstante, animal e biológica, desenha uma curva que se perpetua, por um lado, na gestação dos filhos e, por outro, na satisfação do desejo, matando-o, mas ainda assim iludindo a morte. O segundo, o amor poético, de natureza metafísica, desenha-se pela curva sonora da lira, em clara sinonímia com o que Pascoaes entende por poesia lírica, pois ilude a morte através da concepção de uma obra – «toda a cabeça de poeta é ventre de mulher!»⁸¹ –, em que abundam os seres espirituais, espécie de Reino psíquico da Super-Humanidade que, segundo

Pascoaes, permite resgatar a escrita como o gesto poético de desenhar Anjos, como cantado por Dante.

No poema «Sombra do Amor» de *As Sombras* «aparece o desejo sexual como sendo a própria substância da criatura, o seu dinamismo biológico, a sua arte de ser e amar»⁸². No entanto, Pascoaes reitera que apenas «o desejo insatisfeito não se esteriliza», porque reprimido «intensifica-se até à espiritualização, e gera outros filhos»⁸³. A apologia de Pascoaes pela abstinência e pela castidade, por oposição a um mundo sensual e cruel, encontra uma fundação «revolucionária legítima», exposta pelo Poeta nestes termos: «Recorramos à linguagem da abstinência e do bom senso, em defesa da civilização e da poesia. Da abstinência deriva a poesia; e do bom senso a poética»⁸⁴.

Se em Pascoaes a fonte da poesia é a abstinência, isto é, o desejo insatisfeito, então, o «desejo satisfeito é cinza», pois a «sensualidade sem castidade arde toda»⁸⁵. Para que a Poesia soe a lira deve estar retesada, tal como acontece com o arco de Apolo: «o desejo em tensão incandescente, eis toda a força mítica do ser»⁸⁶. Esta noção forte de Poesia, enquanto tensão permanente, faz com que a castidade e a abstinência se tornem os elementos continuadores da Poesia: «graças à castidade, o amor perdura; e uma certa fome conserva a saúde»⁸⁷. É nesta linha hermenêutica que Pascoaes, ao considerar a vista como um «acto sensual irresistível!», afirma que aquela está para a sensualidade, tal como a «cegueira é castidade»⁸⁸. Este tipo singular de cegueira conduz o Poeta à visão do Remoto e do Inatingível, contrariamente ao primado da vista e da sensualidade que circunscreve o Poeta aos domínios da proximidade e da morte. Pascoaes vê na invenção poética do Amor, um sentido anti-natural e, por isso, divino e espiritual:

O amor não é natural; natural é a sensualidade e a crueldade. Basta a sensualidade para que haja vida; mas a vida humana só aparece com o amor. É obra de Jesus a metamorfose da sensualidade em amor; a passagem de cá para lá, a transfiguração e a ascensão.⁸⁹

Se este mundo é, para Pascoaes, o reino da sensualidade e da crueldade, cabe à Poesia rectificar este mundo e ao Poeta transformar a sensualidade em amor ou a morte em vida. Esta concepção recupera, por um lado, a tradição lírica e revela, por outro, uma actividade própria de «todos os tristes solitários que amam e não são amados»⁹⁰. Borges notou certamente que «Apaixonar-se é criar uma religião cujo Deus é falível»⁹¹, acrescentando que é incontestável a paixão de Dante por Beatriz, como também o réprobo e a zombaria desta última face ao Poeta, aliás expressos de maneira notável no soneto XIV de *Vita Nuova*⁹², e, por isso, conclui: «Beatriz existiu infinitamente para Dante. Dante muito pouco, talvez nada, para Beatriz; todos nós propendemos, por piedade, por veneração, a esquecer essa lamentável desarmonia, para Dante inolvidável»⁹³.

Também por isso a visão de Eleonor é descrita por Pascoaes como uma materialização não sensual do fantasma da amada, um «amor poético, uma ansiedade de beleza personificada, em que a donzela esconde a fêmea»⁹⁴, mas oiça-se o Poeta: «num *eléctrico*, sentada em frente de mim, a Eleonor do *Marânus*, já presentida na *Minha alma* e na *Elegia do Amor*. Era *Ela*, em presença humana, aquele sonho que enevouo de luz a minha infância, e paira ainda nos longes do meu ser»⁹⁵.

Com efeito, Pascoaes admite que a palavra Amor é uma «invenção» dos poetas e, por isso mesmo, o Poeta «adora a Poesia»⁹⁶. Uma invenção, aliás, incompatível com a poética, dado o poeta ser «um faminto de Deus, de Amor, de Eternidade, de todos os divinos fantasmas que pairam sobre o mundo»⁹⁷. Longe do drama vulgar do amor, com as suas sequelas de ciúme e possessão (tal como Dante, também Pascoaes foi vítima e carrasco da paixão nas suas primícias amorosas), importa a Pascoaes as figuras metafísicas e espirituais que perfazem a sua mundividência. O grau de tensão inerente a esta criação comporta a composição de um mundo que se inicia nos antípodas de um mundo cruel e sensual: um mundo poético, que rectifique os excessos através da abstinência.

Assim sendo, a criação da figura da Saudade em Pascoaes não dista da criação da figura da amada patente nos poetas do *dolce stil nuovo* de Dante. Existe, nesta última, através do «feito ético do olhar», uma «saudação» ou «interpelação que intensifica a escala da purificação interior que precede o despertar de *Amore*»⁹⁸. Tendo em conta a tèmpera gnóstico-marcionita de Pascoaes, aspecto fundamental do sistema de Pascoaes, que excede o tópico analisado, a figura da Saudade assume, a par disso, a relevância metafísica do Apelo gnóstico, à semelhança do que acontece em Dante, que transforma o efeito ético numa «esperança ‘anagógica’»⁹⁹ ao firmar «Vede perfettamente ogne salute/ chi la mia donna tra le donne vede»¹⁰⁰. Em Pascoaes e, anteriormente, em Dante, o objecto poético é inatingível, porque não existe. Porém, a inacessibilidade do objecto torna a Poesia expressão universal e o Poeta num «aspecto novo não revelado» de Deus.

Ciente de que «o murmúrio da água aumenta a sede»¹⁰¹, Pascoaes sabe que o objecto desejado é apenas um substituto para o objecto que se sabe perdido. Para o Poeta, o perfeito estado amoroso encontra-se na «*presença de saudade*»¹⁰². Portanto, o objecto desejado surge como uma marca inatingível, residindo aí a sua verdadeira força poética. É este aspecto que faz com que Dante e Pascoaes não se tornem realistas «do objecto», mas dois realistas «do desejo»¹⁰³. O berço e o sepulcro da Musa encontram o seu lugar de eleição na cabeça do Poeta e os desejos, como diria Stendhal, são sempre «de cabeça»¹⁰⁴, aspecto salientado por Dante ao longo de *Vita Nuova*, cujo carácter final se encontra grafado no verso «Era venuta ne la mente mia»¹⁰⁵, passado um ano da partida de Beatriz deste mundo.

A concepção de Eleonor surge, assim, como uma substituição para uma perda, cuja anterioridade nasce com a poesia lírica. Ao contrário do «amor amante», fruto do desejo carnal que quer «a face que se beija, o corpo que se abraça: – a matéria trágica da morte»¹⁰⁶, a Poesia representa o amor criador. A invenção do amor cantada pela legião de poetas líricos é, assim, o protesto mais sério contra a morte, um protesto em nome da vida e da eternidade. Este aspecto surge reforçado em *Vita Nuova* na canção viúva em que o Poeta descreve as causas pelas quais Beatriz foi levada ao «l'alto cielo», afirmando que «ch'esta vita noiosa/ non era degna di sì gentil cosa»¹⁰⁷. Este protesto contra a morte e contra este mundo concede aos poetas a força de uma divindade, explicitada por Pascoaes deste modo:

É a arte de amar que o salva, a ele e a que se prende à sua pessoa. Por isso, o homem quer amar e ser eterno; amar eternamente. Sem este desejo sublime, o Universo não seria mais que uma fantasmagoria banal; um imenso e fúnebre bailado de máscaras vazias. Quem salva o mundo do seu nada é o coração do homem, que sendo mortal, quer amar eternamente. Este querer infinito exaltado numa frágil criatura; esta luz eterna a arder numa lâmpada de barro quebradiço; esta insaciável sede febril de uma água que não existe; esta ansiedade de Deus, num pequenino verme da terra, – eis o milagre e a tragédia: o mais doloroso e inexplicável da Vida, mas também a sua grandeza extraordinária. É o mistério do amor.¹⁰⁸

A distinção saliente entre o amor sexual e o amor universal dá espaço à «ansiedade de Deus», cujo mote é a castidade e a abstinência. O amor universal, enquanto alavanca que preside ao desejo insatisfeito, coloca o Poeta num estado de permanente tensão, visão dicotómica, aliás, descrita em *O Banquete* entre aqueles que «são fecundos segundo o corpo» e aqueles que «são fecundos segundo a alma»¹⁰⁹.

Ao criar a figura da Saudade, Pascoaes cinzela uma figura compósita e antitética: através da lembrança, o Poeta ordena o caos da natureza e da existência, isto é, cria um «acontecimento melhor do que o real»¹¹⁰; através da esperança, reconstrói o aspecto espiritual de uma Poesia anti-natural, porque amorosa e divina. Estes dois movimentos, de natureza abstracta e trans-histórica, compõem a figura dupla e antitética da Saudade.

Assim, a figura da Saudade não só concede ao Poeta um escudo protector contra a volatilidade das paixões, como se torna «a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza»¹¹¹. Todavia, a Saudade, figura que tem comportado leituras ideológicas estranhas ao sistema poético de Pascoaes, deverá ser entendida como uma forma plástica dúctil e radiante, que não permite leituras etno-geográficas, senão leia-se o que frisa o Poeta em 1919:

Acabamos de estudar as formas que a Saudade adquiriu desde Virgílio a Frei Agostinho da Cruz; desde o seu nascimento em Roma até à sua divinização na Arrábida. Seria curioso observar também as suas viagens lá por fora, pela França de Rousseau, Victor Hugo e

Renan; pela Inglaterra de Shelley, Keats, Wordsworth, etc.; pela Alemanha de Novalis e dos Filósofos panteístas.¹¹²

Neste esquema antitético, a figura da Saudade, que é «o próprio Amor a converter-se na criatura bem amada», transforma a matéria em espírito, pois «só ela cria a imagem espiritual e eterna das cousas»¹¹³. Esta é a fórmula do desejo insatisfeito em que o remoto é a forma do amor divino, tal como a proximidade a do amor humano. Na mesma linha, Dante considera que a entrada de Beatriz no «secol novo,/ lingua non è che dicer lo sapesse»¹¹⁴. No entanto, a tarefa nobre da descrição de Beatriz no reino novo será cumprida e traduzida na sua *Commedia*, espaço poético em que ecoa o misticismo do *dolce stil nuovo* através da figura da amada «transfigurada e transida no êxtase»¹¹⁵, cinzelada por Dante em *Paraíso*, assim:

Cosí orai; e quella, sí lontana
come pareo, sorrise e riguardommi;
poi si tornò l'eterna fontana.¹¹⁶

Tal como em Pascoaes a criação da Saudade é também, mas não só, a ferida cicatrizada de um amor não correspondido, também «Dante edificou a melhor obra de toda a literatura para intercalar alguns encontros com a irrecuperável Beatriz»¹¹⁷. A Saudade é a Figura do Remoto, sendo espiritualmente a «Esperança criadora» e corporeamente a «Lembrança que perpetua»¹¹⁸. A paixão que alimenta a Esperança criadora e a Lembrança perpetuadora é a invenção poética do amor. Este último, entendido como a «matéria-prima do Espírito», «cria a substância imperecível em que a nossa imagem se desenha»¹¹⁹. Os elementos que activam esta *metanoia*, ancorada na Saudade, são, por conseguinte, a castidade e a abstinência, dois aspectos contrários do mundo sensual e cruel.

Na linha do seu platonismo anti-platónico, Pascoaes defende que o verdadeiro ser transcendente não é senão a imagem entendida como «uma ampliação da criatura»¹²⁰ criada pela Saudade. Por conseguinte, também o «Amor é sombra»¹²¹ e, como sombra, torna-se marca inelutável de uma perda. Portanto, em Pascoaes, a última expressão do Amor, neste processo de «auto-revelação constante»¹²², só poderá ser metafísica:

Arte e religião correspondem-se. Na emoção religiosa há Poesia; na emoção poética há Deus. Nem a emoção é mais do que o espanto, o medo tentador, que em nós provoca a Aparição do Reino Espiritual, a Obra divina e eterna que o Ser construiu sobre a obra de Satan, material e contingente.

É pelo sentimento religioso que nos elevamos àquela altitude, onde todas as almas se encontram, como que libertas de seus corpos e esquecidas da sua tenebrosa ascendência.
[...]

A atitude duma alma perante outra alma, é sempre religiosa, embora pareçam hostis os corpos que as separam. As palavras que se dizem, são orações, os beijos que se trocam são

estrelas... [...]

Compete ao progresso moral, fomentado pelo verdadeiro sentimento religioso, revelar, *exteriorizar*, cada vez mais, esse íntimo e divino estado das almas¹²³.

A correspondência inicialmente referida por Pascoaes é, no entanto, superada pelo primeiro termo, a Arte ou a Poesia, que excede a Teologia, o que faz com que aquela aglutine esta última, aspecto distintivo do sistema poético de Pascoaes. Neste esquema poético, também a Saudade, ao apresentar uma força constitutiva dupla, se torna a figura precursora da invenção do Amor nas suas duas potências: a da carne e a do espírito. No entanto, o amor espiritual, que já «não é um estado de alma», mas a própria alma na sua actividade, «abrange interiormente o Universo», «eleva-se e confunde-se com Deus»¹²⁴, aspectos novos que aproximam Pascoaes do sistema poético de Dante.

5. Considerações finais

O desfecho de *Vita Nuova*, enquanto prelúdio necessário de *Commedia*¹²⁵, desenha um gesto poético significativo, espécie de espiral ascendente que recupera a primeira visão gloriosa de Beatriz «con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi»¹²⁶. Tal como acontece com a força constitutiva dupla da Saudade, também Dante pensa em *Amore* através da razão poética, recordando-a, com os olhos do coração.

Ante a cidade enlutada e viúva, por ter sido contaminada pelo lamento da perda irreparável de Beatriz, Dante concebe mais um soneto «ne lo quale io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo»¹²⁷. A última exortação acústica do Poeta, «*Venite a intender*»¹²⁸, que surge como «expressão natural da plenitude de poder do seu espírito»¹²⁹, expande o monólogo dos tristes solitários – «piangendo mette in lui, pur sù lo tira»¹³⁰ – ao lembrar o leitor da magnitude poética da «Elegia do amor» de Pascoaes, considerada por Pessoa como sendo «um poema de amor metafísico» superior a «'Last Ride Together', de Browning»¹³¹.

É assim que os elementos constitutivos da poesia de Dante – «o carácter de acontecimento da sua representação, o aspecto invocador do seu tom, a unidade visionária da sua composição»¹³² –, bem como a criação de uma amada perfilhada por todos os poetas do *dolce stil nuovo*, irrompem como marcas fortes do lirismo de Pascoaes. Aquilo que é perseguido por Dante, isto é, «to state a vision, and no vision of life can be complete which does not include the articulate formulation of life which human minds make»¹³³, repete-se com Pascoaes, sob aspectos novos, porque variáveis pela dicção e pelo estilo, embora o fundo atmosférico seja o mesmo.

Em suma, através da combinação de elementos lírico-elegíacos exortativos, Dante e Pascoaes surgem como dois aspectos singulares na aventura da tradição lírica, cuja cabeça é Virgílio.

Note

1. Hume 2001, p. 389.
2. *Ibid.*, p. 405.
3. *Ibid.*, p. 461.
4. Auerbach 2018, p. 143.
5. Marnoto 2023, pp. 243-255.
6. Na Biblioteca Privada de Pascoaes pode encontrar-se a presença de Dante nas seguintes traduções francesa e espanhola: *La Divine Comédie, L'Enfer –Le Purgatoire – Le Paradis*, Imprimerie de Lagny, E. Grévin, Ernest Flammarion, Éditeur, 26, Rue Racine, 26, Paris, s.d.; *L'Enfer; poème en XXXIV Chants*, traduit par Rivarol, tome premier, Bibliothèque Nationale Collection des Meilleurs Auteurs Anciens et Modernes, Imprimerie Nouvelle (assoc. ouv.), 11, rue Cadet, A. Mangeot, directeur, Librairie de La Bibliothèque National, passage Montesquieu, rue Montesquieu, près de Palais-Royal, Paris, 1898; *L'Enfer; poème en XXXIV Chants*, traduit par Rivarol, tome second, Bibliothèque Nationale Collection des Meilleurs Auteurs Anciens et Modernes, Imprimerie Nouvelle (assoc. ouv.), 11, rue Cadet, A. Mangeot, directeur, Librairie de La Bibliothèque National, Passage Montesquieu, rue Montesquieu, près de Palais-Royal, Paris, 1897; *Dante*, traductores Enrique Alzamora, Adolfo Bonilla y San Martín, Carolina Coronado, Juan Luis Estelrich, Manuel Machado, Fernando Maristany, Arturo Masriera, Manuel Milá y Fontanals, José Luis Pons y Gallarza, Antonio Rubió y Lluch, Luis Carlos Viada y Lluch, 4.000, In *Las Mejores Poesías (Líricas) de los Mejores Poetas XII*, Col. «Biblioteca Obras poéticas», desenho da capa por Arturo Ballester, Imprenta la Polígrafa, Balmes, 54, Barcelona, apoderado general en Sud-América Jose Blaya, Formosa, 463, Buenos Aires, Editorial Cervantes, Rambla de Cataluña, 72, Barcelona, s.d.
7. Sobre este tópico tornam-se imprescindíveis as leituras de Isabel Almeida «Dante in the Century of Camões», pp. 179-202 e de João R. Figueiredo «Dante and Camões: Epic and the Portrayal of Humanity», pp. 203-213, dois ensaios que compõem a obra *In the footsteps of Dante, Crossroads of European Humanism*. Edited By Teresa Bartolomei and João R. Figueiredo, Berlin/Boston, De Gruyter.
8. Pascoaes, 1987a, p. 99.
9. *Ibid.*, p. 182.
10. Pascoaes 1999, p. 91.
11. Auerbach 2018, p. 80.
12. Carrai 2006, p. 22.
13. *Ibid.*, p. 11.
14. Cf. *Ibid.*, p. 41.

15. Cf. *Ibid.*, p. 43.
16. Bartolomei 2023, pp. 112-115.
17. Auerbach 2018, p. 83.
18. *Ibid.*, p. 33.
19. *Ibid.*, p. 34.
20. Pascoaes 1954, p. 37.
21. Dante, *A Vida Nova*, II.
22. *Ibid.*.
23. *Ibid.*, III.
24. *Ibid.*.
25. *Ibid.*.
26. *Ibid.*.
27. *Ibid.*.
28. Auerbach 2018, pp. 58-59.
29. Dante, *A Vida Nova*, VI.
30. Borges 1984, p. 90.
31. *Ibid.*, p. 94.
32. Dante, *A Vida Nova*, VIII.
33. *Ibid.*, VII.
34. Dante, *A Vida Nova*, XXIV.
35. Auerbach 2018, p. 37.
36. Dante, *A Divina Comédia*, Inferno, II, 72.
37. Cf. Carvalho 2023, p. 261. A este propósito, Risset sustenta que o Amor do *dolce stil nuovo* se define, à semelhança do que acontece no *Tractatus de Amore* de André le Chapelain, como uma «cogitation immodérée», isto é, «l'amour, comme activité intérieure, ne signifie pas la simple mise en place d'une fantasmagorie mais – reprenant ce qu'était la poésie pour les premiers troubadours – *sévère exercice mental*.» (Risset 1982, p. 30).
38. Pascoaes 1987b, p. 100.
39. *Ibid.*
40. Auerbach 2018, p. 88.
41. Dante, *A Vida Nova*, VIII.
42. *Ibid.*, X.
43. *Ibid.*, XII.
44. *Ibid.*.
45. Auerbach 2018, p. 56.
46. *Ibid.*, p. 63.

47. *Ibid.*, p. 88.
48. *Ibid.*, p. 64.
49. Dante, *A Vida Nova*, XIII.
50. *Ibid.*, XVI. Note-se, porém, que Dante, já antes, esboçara quatro dos contornos deste combate que «ingombrassero più lo riposo de la vita», assim: «L'uno de li quali era questo: buona è la signoria d'Amore, però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose. L'altro era questo: non buona è la signoria d'Amore, però che quanto lo suo fedele più li porta, tanto più gravi e dolorosi punti li conviene passare. L'altro era questo: lo nome d'Amore è si dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi sèguitino le nominate cose, sì come è scritto: *Nomina sunt consequentia rerum*. Lo quarto era questo: la donna per cui Amore ti stringe così, non è come l'altre donne, che leggeramente si muova dal suo cuore.» (Dante, *A Vida Nova*, XIII)
51. *Ibid.*, XXXVI.
52. *Ibid.*, XXXVII.
53. *Ibid.*, XXXVIII.
54. *Ibid.*, XVIII.
55. *Ibid.*, XIX.
56. Auerbach 2018, p. 52.
57. *Ibid.*, p. 129.
58. Cf. Dante, *A Vida Nova*, XXXIV.
59. Pascoaes 1987b, p. 123.
60. Pascoaes 1987a, p. 105.
61. Gilson 1951, p. 49.
62. Em *Purgatório* XXX, Dante afirma que para salvar se confiou a Virgílio, seu mestre. Assim acontece com Pascoaes que em *Verbo Escuro* afirma ser Virgílio «o nosso grande antepassado, o espírito *moderno* da Antiguidade.» (Pascoaes 1999, p. 117).
63. Dante, *A Vida Nova*, XX.
64. *Ibid.*, XXV.
65. *Ibid.*.
66. Auerbach 2018, p. 45.
67. Dante, *A Vida Nova*, XXVI.
68. Auerbach 2018, p. 45.
69. *Ibid.*, p. 128.
70. *Ibid.*, p. 129.
71. Cf. Risset 1982, p. 34.
72. Borges 1984, p. 28.
73. Dante, *A Vida Nova*, XXVIII.

74. Cf. Franke 2012, pp. 89-94. A análise de Franke, feita à luz da teoria de Blanchot, comporta uma leitura inovadora sobre o grau de transgressão constitutiva da obra de Dante. No entanto, e no que concerne à visão do cristianismo em Dante, Franke tenta apaziguar a tensão inerente ao sistema de Dante através de uma leitura que, ao convocar Mestre Eckhart, Giordano Bruno e Nicolau de Cusa (cf. pp. 126-127), aponta para uma *coincidentia oppositorum*. Defendo que uma das marcas singulares do Poeta italiano é, justamente, a força tensional, por vezes, estirada até ao paradoxo, aspecto defendido pelo próprio Poeta em *Vita Nuova*, através das batalhas aí descritas, e reforçado pela interpretação de Auerbach do mestre florentino. Aliás, Borges, a propósito do episódio de Ugolino (Dante, *Inferno*, XXXIII), «uma das raras falsidades que a *Comédia* admite», considera que Dante não quer que pensemos que o seu Ugolino comeu a carne dos seus filhos, mas que disso suspeitemos, dado a «incerteza» fazer parte do seu «desígnio» (Borges 1984, p. 34).

75. Girard 2019, p. 7.

76. *Ibid.*, p. 12.

77. *Ibid.*, p. xi.

78. Auerbach 2018, p. 59.

79. Pascoaes 1988, p. 197.

80. Pascoaes 1978, p. 218.

81. Pascoaes 1993, p. 172.

82. *Ibid.*, p. 51.

83. *Ibid.*, p. 52.

84. *Ibid.*, p. 88.

85. *Ibid.*, p. 102.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*, p. 79.

89. Pascoaes 1994, p. 138.

90. Pascoaes 2001, p. 132.

91. Borges 1984, p. 84.

92. Cf. Dante, *A Vida Nova*, XIV.

93. Borges 1984, p. 85.

94. Pascoaes 1978, p. 218.

95. *Ibid.*, p. 183.

96. *Ibid.*, p. 157.

97. *Ibid.*, p. 158.

98. Auerbach 2018, p. 47.

99. *Ibid.*, p. 48.

100. Dante, *A Vida Nova*, XXVI.

-
101. Pascoaes 1999, p. 83.
 102. *Ibid.*, p. 84.
 103. Girard 2019, p. 72.
 104. Stendhal *apud* Girard 2019, p. 19.
 105. Dante, *A Vida Nova*, XXXIV.
 106. Pascoaes 1987a, p. 99.
 107. Dante, *A Vida Nova*, XXXI.
 108. Pascoaes 1987a, p. 182.
 109. Platão 1998, 80.
 110. Auerbach 2018, p. 14.
 111. Pascoaes 1988, p. 25.
 112. Pascoaes 1987a, p. 183.
 113. *Ibid.*, 75.
 114. Dante, *A Vida Nova*, XXXI.
 115. Auerbach 2018, p. 89.
 116. Dante, *A Divina Comédia*, XXXI, 91-93.
 117. Borges 1984, p. 90.
 118. Pascoaes 1987a, p. 99.
 119. *Ibid.*.
 120. *Ibid.*, 75.
 121. Pascoaes 1999, p. 108.
 122. Pascoaes 1987b, p. 6.
 123. Pascoaes 1988, p. 88.
 124. Pascoaes 1987a, p. 183.
 125. No último andamento poético de *Vida Nova*, XLII, depois de uma «mirabile visione», Dante promete ao leitor dizer de Beatriz «quello che mai non fue detto d'alcuna», caso a sua vida dure ainda alguns anos.
 126. Dante, *A Vida Nova*, XXXIX.
 127. *Ibid.*, XL.
 128. *Ibid.*, XLI.
 129. Auerbach 2018, p. 49.
 130. Dante, *A Vida Nova*, XLI.
 131. Pessoa 1980, pp. 192-193.
 132. *Ibid.*, p. 61.
 133. Eliot 1980, p. 242.

Bibliografia

- Auerbach 2018 = Erich Auerbach, *Dante, Poeta do Mundo Terreno*, tradução de Bruno C. Duarte, Lisboa, Imprensa da Universidade de Lisboa.
- Borges 1984 = Jorge Luis Borges, *Nove ensaios dantescos*, Lisboa, Editorial Presença.
- Carrai 2006 = Stefano Carrai, *Dante elegiaco, una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- Carvalho 2023 = Jorge Vaz de Carvalho, «Dante: Poetry and Translation», *In the footsteps of Dante, Crossroads of European Humanism*, edited By Teresa Bartolomei and João R. Figueiredo, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Dante 1996 = Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, edição bilingue em italiano e português, tradução de Vasco Graça Moura, 2.^a edição, Venda Nova, Bertrand.
- Dante 2010 = Dante Alighieri, *Vida Nova*, Tradução, introdução e notas de Jorge Vaz de Carvalho, Lisboa, Relógio D'Água.
- Dante 2021 = Dante Alighieri, *A Vida Nova*, edição bilingue em italiano e português, tradução e prefácio de Vasco Graça Moura, Lisboa, Quetzal.
- Eliot 1980 = T. S. Eliot, *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, London and New York, Methuen.
- Franke 2012 = William Franke, *Dante and the Sense of Transgression, 'The Trespass of the Sign'*, London/ New York, Bloomsbury Academic.
- Gilson 1951 = Étienne Gilson, *L'École des Muses, essais d'Art et de Philosophie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Girard 2019 = René Girard, *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Lisboa.
- Hume 2001 = David Hume, *Tratado da Natureza Humana*, tradução de Serafim da Silva Fontes, prefácio e revisão técnica da tradução João Paulo Monteiro, Lisboa, Serviço de Educação e Bolsa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marnoto 2023 = Rita Marnoto, «Dante in Portugal: An Ethereal Gaze», *In the footsteps of Dante, Crossroads of European Humanism*, edited By Teresa Bartolomei and João R. Figueiredo, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Pascoaes 1924 = Teixeira de Pascoaes, *Elegia do Amor*, Lisboa, D. Manuel de Castro e Guilherme de Faria, Editores.
- Pascoaes 1954 = Teixeira de Pascoaes, *A minha cartilha*, Figueira da Foz, Tipografia Cruz & Cardoso.
- Pascoaes 1978 = Teixeira de Pascoaes, *Uma Fábula (o Advogado e o Poeta)*, Porto, Brasília Editora.
- Pascoaes 1987a = Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, introdução intitulada «Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny», Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pascoaes 1987b = Teixeira de Pascoaes, *O Bailado*, introdução de Alfredo Margarido, Lisboa, Assírio & Alvim.

-
- Pascoaes 1988 = Teixeira de Pascoaes, *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa, Assírio & Alvim.
 - Pascoaes 1993 = Teixeira de Pascoaes, *O Homem Universal e Outros Escritos*, fixação do texto, prefácio e notas de Pinharanda Gomes, marginália Ramos de Almeida. Lisboa, Assírio & Alvim.
 - Pascoaes 1994 = Teixeira de Pascoaes, *A Beira (Num Relâmpago)/ Duplo Passeio*, introdução de António Mega Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim.
 - Pascoaes 1996 = Teixeira de Pascoaes, *As Sombras/ À Ventura /Jesus e Pã*, introdução de Gil de Carvalho, Lisboa, Assírio & Alvim.
 - Pascoaes 1999 = Teixeira de Pascoaes, *Senhora da Noite/ Verbo Escuro*, apresentação de Mário Garcia, Lisboa, Assírio & Alvim.
 - Pascoaes 2001 = Teixeira de Pascoaes, *Livro de Memórias*, prefácio de António Cândido Franco, Lisboa, Assírio & Alvim.
 - Pascoaes 2004 = Teixeira de Pascoaes, *Ensaio de Exegese Literária e Vária Escrita (Opúsculos e Dispersos)*, compilação, apresentação e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa, Assírio & Alvim.
 - Platão 1998 = Platão, *O Banquete*, Tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, assistente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Clássicos Gregos e Latinos, Lisboa, Edições 70.
 - Risset 1982 = Jacqueline Risset, *Dante écrivain ou l'intellecto d'amore*, Paris, Éditions du Seuil.