

Paulo de Tarso

Grego e Romano, Judeu e Cristão

José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel,
Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues (coords.)

PAULO DE TARSO E TEIXEIRA DE PASCOAES

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO

Universidade de Évora

Centro de Estudos em Letras da Universidade de Évora

São Paulo de Teixeira de Pascoaes (1877-1952), publicado em 1934, é um livro marcante na obra do autor e traça mesmo uma fronteira entre o que está antes e o que vem depois. Pascoaes sobreviveu ao livro dezoito longos anos, que foram dos mais activos e laboriosos da sua vida de poeta. Nesse período deu à estampa quatro outras biografias (São Jerónimo, Napoleão, Camilo e Santo Agostinho), uma autobiografia espiritual, um livro de viagens (que é talvez o acume da sua obra de escritor), dois romances, dois livros de versos, uma súpula de ideias, num total de milhares páginas, isto sem falar das outras milhares que deixou inéditas, algumas delas ainda hoje por publicar.

O livro de 1934 está na origem duma reviravolta decisiva da obra de Pascoaes, que a partir dessa altura trocou quase em absoluto o verso pela prosa. A chave que nos permite entender este modo poético final de Teixeira de Pascoaes, que vai de 1934 a 1952, encontra-se com certeza na abordagem cerrada do processo narrativo desse período, mormente das particularidades do seu narrador. A parcela poética de que estamos aqui a falar foi toda ela dada a conhecer depois do desaparecimento de Fernando Pessoa – salvo o *São Paulo*, dado à estampa uns meses antes da morte do autor de *Mensagem* – e pode ser tida por múltiplas razões, desde logo cronológicas, como pós-pessoana.

Julgo por isso que a decisiva afirmação que o grande poeta surrealista português Mário Cesariny fez em 1973 – *Teixeira de Pascoaes, poeta bem mais importante, quanto a nós, do que Fernando Pessoa* – só no quadro destes dezoito anos finais se entende em plenitude.

São Paulo de Teixeira de Pascoaes é uma obra enganadora e esmagadora. O leitor que da literatura do autor não conheça mais que superficialidades feitas, como as que enxameiam os manuais, espera porventura encontrar uma hagiografia canónica, presa de simpatia, com um processo narrativo de aproximação à personagem, em que a dramatização, o ponto de vista interno, o diálogo mimético, tenham um lugar de relevo. Demais, num livro que trabalha o século I, aguardará ainda uma reconstituição histórica do Médio Oriente bíblico, uma arqueologia histórico-cultural capaz de fazer reviver os espaços e as figuras que deram vida ao passado.

Ao invés, a biografia de Teixeira de Pascoaes contraria estas expectativas, a ponto de a podermos classificar de biografia desalinhada, logo a começar pela narração. Não há, salvo duas excepções irrelevantes (cap. II e cap. XIV), um

único diálogo ao longo dos vinte e três capítulos que a constituem. Também as formas de perspectivar a história a partir do ponto de vista interno à personagem, o monólogo interior, não são significativas. Daí que toda a fonte de informação desta narrativa nunca saia das mãos do narrador. A primeira grande novidade do *Paulo* de Pascoaes prende-se com esta subversão do modelo narrativo mais comum; sem dramatização, sem diálogo, sem imitação não há verosimilhança poética.

A primeira consequência de vulto desta opção narrativa, que passa por retirar a palavra às personagens, rasurando o discurso directo da narração, é o papel do narrador. É dele o ponto de vista permanente com que se aborda a matéria narrada; é ele que desde o princípio ao fim do livro, em qualquer momento, está em contacto directo com o leitor. Mesmo que conte uma história, ele, o narrador, nunca abandona o proscénio. É óbvio que uma presença assim compacta e avassaladora não pode deixar de representar na narrativa em causa uma entidade própria, que ao longo das páginas se revela porventura mais definida e actuante que o próprio protagonista.

Quer isto dizer, que o *Paulo* de Pascoaes é uma autobiografia, em que o protagonista se confunde ao narrador? Paulo metáfora de Pascoaes? Já lá iremos. Para já importa conhecer, em narrativa assim diegética, com tão pouca dramatização, qual a identidade deste narrador sempre presente; é quase certo que dele depende a forma de modelação do Paulo que encontramos neste livro. Percebendo os traços deste narrador, ficamos com certeza a saber alguma coisa da sua personagem, antes mesmo de nos debruçarmos sobre ela.

O narrador do *São Paulo* de Pascoaes não tem uma identidade ficcional. Não lhe conhecemos nome, passado ou presente. Trata-se tão-só duma instância enunciativa, uma voz que narra. Ainda assim o narrador do *São Paulo* tem um perfil, um perfil consistente de valores, cujo conhecimento se mostra na verdade intorneável para um conhecimento prévio da sua personagem. Este narrador declara os seus gostos, faz afirmações de princípio, toma posições, mostra inclinações, professa uma linha de valores. Em resumo, é uma voz activa e bem definida dentro da narração, como não podia deixar de ser num caso de representação não-mimética.

Se nos pedissem três elementos representativos deste perfil, capazes de ajudarem ao entendimento prévio da história e ao mesmo tempo a uma definição concisa do ideário da voz de enunciação, seleccionaríamos os seguintes artigos, até pela frequência com que aparecem repetidos ao longo da narrativa: a criação do mundo é encarada como um pecado; Deus, o Criador, arrependeu-se do seu pecado, a criação (o mundo); é preciso valorizar o pecado como loucura sublime e o remorso como força de resgate.

Seria demasiado moroso ilustrar com exemplos tirados do livro, tanto mais que como se disse eles se repetem com apertada regularidade. Bastam

dois parágrafos, inseridos estrategicamente no longo «Prefácio» que antecede os vinte e três capítulos da narração, para se perceber a importância crucial dos três artigos atrás referidos. De resto, o «Prefácio» tem papel determinante na delimitação do narrador como instância bem definida em termos de ideias próprias, o que se compreende tendo em atenção o seu aspecto introdutório.

A criação é imperfeita; e, por isso, o homem é o pecado. Criar é ofender a lei, é um acto criminoso. Deus, que é vida, sonhou a existência, a morte. E realizou o seu desejo em Adão e Eva. Realizou, pecou. O pecado, ou o crime, está na origem de todas as cousas. Cada estrela é uma ferida aberta, a sangrar, e é uma nódoa de sangue a Via Láctea. A existência é um crime perpétuo. Que é viver, senão morrer, matando? A terra foi natural, quando pertenceu a todos os animais à solta e a todas as árvores crescendo livremente, a terra antes do homem espiritual, visionado por S. Paulo.

Deus, sentindo a imperfeição da sua obra, não a pôde destruir. Noé salvou-se na barca. Resta apenas emendá-la, expiar o crime. É o significado do Calvário. Jesus é o remorso de Deus, o Filho. (2002: 30)

Esta concepção dum Deus pecador, cujo maior pecado é o homem, atravessa todo o livro e ajuda a perceber muita da importância que Paulo de Tarso tem aos olhos de Pascoaes. Mas antes mesmo de explicar Paulo, esta noção do homem como pecado de Deus serve de ponte para outro dos complicados e capitais enredos do narrador de Pascoaes, a valorização do ateísmo, que levará depois, no *Santo Agostinho* (1945), à canibalização da santidade e à ideia dum ateísmo ou dum *ateísmo divino*, que nos parece já fora de propósito textualizar aqui. O *São Paulo* é apenas o ponto de viragem duma poética, que depois se aprofundou em sucessivos livros, ao longo de quase vinte anos.

Esta valorização do ateísmo ou das experiências da negação em relação a Deus é um dos tópicos que o narrador de Pascoaes arrecadará deste livro, transmitindo-o em herança aos narradores posteriores, que a desenvolverão e alargarão em sentidos inauditos. É por esse motivo que muita desta literatura final do autor é credora do livro publicado em 1934. No seu estado inaugural a valorização do ateísmo pelo narrador hagiográfico – melhor diríamos *hagiomáquico* – de Pascoaes é como segue.

O moderno ateísmo, essencialmente político, não resulta dum estado definitivo do nosso espírito. E a acção dos ateus é mais fecunda, no campo religioso, que a dos crentes. É uma acção de hostilidade criadora; e a crença dos crentes representa um acordo estéril e pacífico. (2002: 263)

Depois de vivermos a intimidade deste narrador, não é difícil perceber quem é o Paulo de Pascoaes. É o *pecador*, quer dizer, uma imagem de Deus,

do Deus possuído pela sublime loucura da criação. Logo aquilo que o narrador mais decisivamente valoriza na sua personagem é o pecado de Paulo, como homicida de Estêvão, lapidado em Jerusalém por volta do ano 35, e perseguidor dos primeiros cristãos. De resto todos os santos tratados por Pascoaes neste seu período final são «pecadores», ao ponto de o narrador de *Santo Agostinho* afirmar mesmo que o mais belo de um santo são os seus pecados. A primeira consequência duma tal asserção é a impossibilidade da santidade, que se volverá impossibilidade narrativa em torno dum santo. Daí a hagiomaquia, tão consistente e tão presente no *Santo Agostinho* com o declarado abandono da narrativa. Mas em 1934 estamos ainda longe desta desconstrução absoluta da vida dum santo (que é aquilo que se passa no livro de 1945).

Por esse motivo o Paulo de Pascoaes, ainda à imagem do Criador, é outrossim o arrependido, mordido pelo remorso do pecado. Deste estado resulta a decisão de corrigir a trajectória do erro. Esta decisão, que no *Santo Agostinho* é desvalorizada, é no caso do *São Paulo* de primeira importância. A narração da vida de Paulo, como facto empolgante, é aí que toma lugar. O que está em causa é a transformação do homem clássico, melhor, do cidadão romano, materialista e desiludido, no homem novo, ascético e moral, de genealogia bíblica. Temos então Paulo possuído pelo impulso poético de criar um mundo novo, teimando com contumácia em alargar o Evangelho aos gentios. A subversão do mundo clássico faz-se pelo incêndio desta novação.

De qualquer modo, por muito que os passos deste Paulo poeta e sonhador duma nova idade sejam de molde a entusiasmar o narrador de Pascoaes, criando uma linha de narrativa que nunca perde o fio, a representação anti-dramática da história acaba por se impor, sobrepondo o plano da «narração» ao da «narrativa». Prova disso é por exemplo a passagem do tempo enunciado ao da enunciação. Dito de outro modo o passado da história sofre sobressaltos importantes, subversões de princípio, aparecendo em momentos estratégicos substituído pelo presente do discurso ou da enunciação. Veja-se o seguinte exemplo, que carrega inclusive a dramatização da vida do narrador, sem que mesmo assim o avaliemos como personagem com identidade ficcional:

A subida de Paulo a Jerusalém é uma cena, como, por exemplo, a morte de Tolstói, a única cena bíblica dos tempos de hoje. Também me faz pensar numa avezinha, que passa as noites de Inverno, sob o tecto do pátio de entrada de minha casa, num pequeno recanto, que a protege contra a escuridão tempestuosa. A presença de pessoas não a intimida, nem a luz dum foco eléctrico, acendido, de repente. Lá está, toda metida nas suas asas, imóvel, com o bico pendido e triste, nessa atitude suprema de desolação, resignada. É ela, tão pequenina e desprotegida, e a negra noite infinita... (2002: 116),

Um facto da narrativa, relativo ao ano de 47 (saída de Antioquia e chegada a Jerusalém de Paulo, Tito e Barnabé) serve de trampolim ao aparecimento dum facto do século XX, a morte de Leão Tolstoi, que só pode ser entendido dentro do tempo próprio da enunciação e não do enunciado. Não satisfeito com esse salto temporal da narrativa para a narração, o narrador de Pascoaes dá-se ainda a liberdade de permanecer no plano da enunciação, dramatizando um recanto da entrada da sua casa e abandonando por largos momentos a sua personagem e o tempo do enunciado.

É evidente que um tal processo de narração nos faz lembrar os sobressaltos narrativos de autores românticos como Garrett ou Camilo. Quem não se lembra das longas divagações do narrador de *Viagens na Minha Terra*, que lhe permitem transformar uma modestíssima viagem de Lisboa a Santarém num denso romance de quarenta e nove capítulos? O mesmo para Camilo.

O caso de Pascoaes é porém diferente. Enquanto Camilo e Garrett avançam os seus longos excursos relativos ao tempo da enunciação ou por diletantismo lúdico, como é muitas vezes o caso de Camilo, ou por simples necessidade de alongar um curto espaço narrativo, como acontece no romance de Garrett, Pascoaes não parece partilhar nenhum desses motivos. O seu narrador não tem os tiques da distanciação, nem tão pouco precisa de efectuar cortes na narrativa de modo a fazer durar o seu caso. A sua matéria narrativa é suficientemente longa para lhe permitir a narração e o perfil do seu narrador, por vincado que seja, tem sobriedade bastante para não se entregar aos jogos do esconde-esconde do narrador camiliano.

Perguntar-se-á então que razões podem motivar numa narrativa de matéria ampla e narrador sóbrio a sobreposição da enunciação ao enunciado, mostrando uma narrativa em que o presente da narração se acaba por sobrepor múltiplas vezes ao passado da narrativa e em que o narrador toma em momentos tão decisivos o lugar da personagem? A resposta só pode ser a seguinte: Pascoaes quis escrever um Paulo cuja história não estivesse para sempre enterrada no passado; quis um Paulo vivo, que interpelasse o presente da leitura e todos pudessem sentir como um homem comprometido no contemporâneo. Dito de outro modo, Pascoaes quis ver o Cristianismo como um facto do presente e não do passado.

Se atentarmos nos momentos cruciais do sobressalto narrativo, em que o tempo da enunciação toma o passo ao enunciado narrativo, reparamos que alguns deles, ou mesmo todos por interpostas figuras, se fazem em função dum paralelo entre mundo romano e modernidade filosófica e científica. Por isso este livro mais do que um livro sobre o passado pretende ser um livro sobre o presente; o passado é apenas uma forma de falar do presente. Falar de Roma é falar de Londres, Paris ou Nova Iorque. Este Paulo é de feito uma metáfora do próprio Pascoaes (enquanto Tolstoi amarantino), corpo e imagem um do outro, como neste livro o passado romano o é do presente americano.

Neste sentido, o livro de 1934 mostra claramente o propósito de intervir no presente. É um livro que não hesita em falar dos problemas civilizacionais da contemporaneidade, debatendo-os em momentos cruciais da narrativa, aqueles mesmos em que o tempo da enunciação se sobrepõe ao da narrativa. Se quisermos perceber em que sentido é que este debate se faz vale a pena atentar nos sobressaltos narrativos do último capítulo, pela excelente posição que ocupam junto da memória do leitor, se bem que todos os anteriores, e alguns são, tenham papel também determinante. Vejam-se alguns períodos desse derradeiro capítulo.

O mundo foi da Poesia, nos primeiros séculos da nossa era. Repetir-se-á o milagre? Voltará o deus dos poetas contra os sábios, que só acreditam na matéria, e com elas fabricam explosivos, gases asfixiantes, máquinas pavorosas? Nesta orgia industrial moderna, paródia em ferro e vapor, da orgia pagã, o homem está morto ou isolado do seu espírito. Existe, mas não vive. Existe a duzentos quilómetros à hora, mas com a vida parada, dentro dele. Vida inerte numa existência delirante. Seduzido pelo ruído e movimento, as duas faces desta civilização americana ou neo-neroniana, integrou-se num sistema mecânico industrial e é simplesmente uma engrenagem. (...)

Esta civilização americana depende materiais esgotáveis ou em quantidade limitada. A fábrica, esse templo moderno, há-de ser destruída, como o templo de Artemisa, em Éfeso, e o de Vénus, em Pafos. Templo quer dizer túmulo, casa dos mortos, que os mortos foram os primeiros deuses. Foram eles que dirigiram, para além do mundo, a atenção dos vivos. Destruída a fábrica pagã, teremos a igreja de Cristo, a confraria dos irmãos, o convívio universal e amoroso. (2002: 305-6)

Faz-se agora claro porque motivo a morte de Tolstoi é para o narrador de Pascoaes o único facto contemporâneo digno da história de Paulo. Não vale a pena explorar aqui o tópico, mas ainda assim paga a pena lembrar Tolstoi como tendo sido dentro da modernidade o crítico da técnica como meio social de progresso. Nessa linha são notáveis as antecipações ecológicas, em termos de recursos, datando de 1934, do narrador de Pascoaes. E é por esse motivo que uma biografia que ludibria todas as regras da poética aristotélica – verosimilhança, imitação, discurso directo das personagens – pode no entanto ser aceite pelo leitor como um livro de leitura comovente.

O narrador de Pascoaes apela no presente a uma ruptura civilizacional, à imagem daquilo que Paulo de Tarso fez em relação ao mundo romano. O passado, repito, não mais é neste livro do que uma outra forma de falar do presente. Por isso as identificações ou homologias que nele se estabelecem de forma cerrada entre a fábrica e o templo, a América e o império de Nero, Tolstoi e Paulo, são aquelas que melhor nos servem para perceber a passagem do enunciado à enunciação.

Antes de fechar sumarie-se a questão do moderno. Por um lado o narrador de Pascoaes não se coíbe de encetar a crítica do moderno, como se percebe pela anterior transcrição; por outro topamos nesse narrador com um conhecimento por dentro dele, que não nos deixa classificar este pensamento como ante ou pré-moderno. Há na sua posição um desengano e um cansaço, já posteriores ao moderno. O desencanto do narrador de Pascoaes diante da ciência é de alguma maneira o de Einstein depois das explosões nucleares de 1945.

É natural que um livro com estas características esbarrasse em Portugal, onde os atrasos são mais fundos que as antecipações, com algumas dificuldades de leitura. Por isso o livro esperou vinte e cinco anos para ter uma reedição e outros vinte e cinco para nova impressão. Ao invés, na Europa central, num momento em que os totalitarismos tecnológicos se impunham, ele pôde encontrar os leitores ideais e atentos, que esgotaram em poucos anos várias edições do livro.