

Existência e criação enquanto drama religioso simbólico: a filosofia poética de Teixeira de Pascoaes em *Duplo Passeio* e algumas das biografias

António Carlos Figueiredo Simão

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Golgona Anghel

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

SETEMBRO, 2024

RESUMO

Tomando a obra tardia de Teixeira de Pascoaes, em particular algumas das biografias (*São Paulo, São Jerónimo e a Trovoada* e *O Penitente*) e *Duplo Passeio*, como súpula de uma filosofia poética original, propõem-se leituras comparativas com expressões literárias, filosóficas e cinematográficas, na tentativa de deslocar o autor para uma leitura mais ampla e um diálogo que ultrapasse a sua condição epocal. Esta filosofia poética será entendida enquanto drama religioso, representado pelos “santos” das biografias de Pascoaes, que prefiguram uma sinonímia entre poesia e existência, dos biografados e do autor. Para compreender este drama religioso, localizam-se as suas origens no Gnosticismo e no Romantismo. Conceitos como o “cavaleiro da fé” de Søren Kierkegaard, a “Obra” no pensamento de Maurice Blanchot, entre outros, serão utilizados para problematizar a poética de Pascoaes, em roda de um conjunto de características representativas deste drama religioso, enquanto filosofia poética. Leituras comparadas de Emil Cioran, enquanto poeta da insónia, e das representações da experiência do divino na obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, servirão para reflectir possíveis respostas às ambiguidades e angústias criadas pela modernidade, condição em que se insere, o drama religioso de Pascoaes. Por fim, o ateísmo de Pascoaes é comparado com o ateísmo cristão, desenvolvido em anos recentes por Slavoj Žižek. Conclui-se com uma análise da capacidade soteriológica da saudade ateísta como proposta final de Teixeira de Pascoaes.

PALAVRAS-CHAVE: Teixeira de Pascoaes, poética, criação, existência, drama religioso, saudade, ateísmo, Kierkegaard, Blanchot, Pasolini, Cioran, Žižek.

ABSTRACT

Taking the late works of Teixeira de Pascoaes, particularly some of the biographies (*São Paulo, São Jerónimo e a Trovoada e O Penitente*) and *Duplo Passeio*, as a summary of an original philosophy of poetry, several comparative readings are done, against literary, philosophical and cinematographic works, in an attempt to dislocate the author to a wider look and a dialog that can surpass its epochal condition. This philosophy of poetry will be understood as a symbolic religious *drama*, represented by the “saints”, in the biographies written by Pascoaes, which prefigure a synonymy between poetry and existence, both of the biographed figures and of the author himself. To better understand this religious drama, its origins are traced back to Gnosticism and Romanticism. Concepts such as “the knight of faith” by Søren Kierkegaard, Maurice Blanchot’s “*œuvre*”, among others, will serve to problematize the poetics of Pascoaes, around a number of representative characteristics of this religious *drama* as a philosophy of poetry. Comparative readings of Emil Cioran, as the poet of the insomnia, and the representations of the “divine” presented in the films of Pier Paolo Pasolini, are taken as a way to reflect upon possible answers to the ambiguities and anguishes created by the modernity, condition in which, the religious drama is born and expanded by Pascoaes. At the end, “atheotheism”, an original concept formulated by Pascoaes, is compared side-by-side with the recently developed theories of “Christian atheism” by Slavoj Žižek. The dissertation concludes with an analysis of the concept of an “atheotheistic *saudade*”, in its soteriological capability, as the *drama*’s ultimate answer proposed by Teixeira de Pascoaes.

KEYWORDS: Teixeira de Pascoaes, poetics, creation, existence, religious *drama*, *saudade*, atheotheism, Kierkegaard, Blanchot, Pasolini, Cioran, Žižek.

ÍNDICE

1. Introdução

1.1. Situação de Pascoaes no cânone: estado da Arte

1.2. Intenções, métodos e estrutura da dissertação

2. O Pecado e o Remorso: o drama religioso de Pascoaes contextualizado

2.1. Drama religioso

2.2. Herança romântica

2.3. Gnosticismo

2.4. Ateotéismo

3. Existência e criação enquanto drama religioso simbólico: uma filosofia poética

3.1. O paradoxo de ter fé na Literatura

3.2. Fiat Lux e a loucura criadora

3.3. O demoníaco genésico

3.4. Exílio e errância

4. Propostas Soteriológicas

4.1. A insónia de Cioran e o sonho de Pascoaes

4.2. Pasolini e Pascoaes: hagiógrafos subversivos

4.3. O Ateotéismo de Pascoaes ao lado de Žižek

5. Concluindo com a Saudade Ateoteísta

1. Introdução

1.1. Situação de Pascoaes no cânone: estado da Arte

A obra de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos (1877-1952), pela sua vastidão temporal, erudição e cultura, é capaz de estabelecer um diálogo intelectual de proporções e alcance consideráveis. A sua literatura permanece original e aguenta o confronto ou ultrapassa ansiedades de influência e comparação com a Literatura, e as indissociáveis questões filosóficas, desde o século XIX até ao nosso XXI. Assim mesmo, trata-se de uma obra complexa e de potência interpretativa capaz de permitir leituras diversas e polimáticas. No entanto, permanece a sensação de que Teixeira de Pascoaes não está ainda totalmente livre do encargo de rótulos como romântico saudosista, demasiado nebuloso para ser útil, de escrita demasiado formal e liricamente anacrónica. Ao seu pensamento, e sem que as cabeças se virem de indignação, podem ser feitas ainda ligações, mesmo que tangenciais, a conceitos como ruralismo provinciano, conservadorismo tradicionalista ou reaccionarismo e até, crime raro, mas maior, salazarismo. O ónus da prova fica sempre do lado da defesa. De facto, creio ser mesmo pela sua complexa natureza plástica, de difícil sistematização, aquilo que torna pouco popular a literatura de Pascoaes. Não que isso seja necessariamente prova de mérito ou objectivo da prática literária, mas depois da leitura da sua obra tardia, se firma estranha alguma da sua obscuridade. Para além da avalanche que Fernando Pessoa causou na literatura portuguesa, a que Pascoaes enquanto claro precursor não ficou intacto, a contribuição maior para a percepção enunciada anteriormente é, talvez, o facto de a figura e obra de Pascoaes se terem fixado, à conta do empenho e impacto que o autor se esforçou por causar, durante a Renascença Portuguesa (1911-1933), que é curiosamente a parte da sua obra menos interessante. Exactamente por ser a altura em que ele foi menos poeta e mais ideólogo. As suas posições durante a polémica com António Sérgio, debate democrático de ideias mais ou menos opostas sobre a revitalização económica e cultural de um Portugal em plena revolução republicana foram eventualmente capturadas pela ideologia dominante de um nacionalismo tradicionalista e rural, saída do golpe de 28 de Maio de 1926 e posterior implantação do Estado Novo em 1933. Pascoaes aparentemente mais próximo desta, mas apenas de acordo com uma leitura superficial, ficou confundido com ela. Prova do afastamento é a tentativa falhada do Estado Novo em tentar juntar a si a figura do então poeta-mor Teixeira de Pascoaes, através de uma condecoração sugerida pelo novo regime em 1933. Pascoaes recusou e imediatamente foi afastado da atenção do regime até ao fim. No

entanto, alguns dos seus supostos discípulos, como António Corrêa de Oliveira ou Mário Beirão, declarados apoiantes do salazarismo e descritos como poetas saudosistas, tornaram-se poetas laureados do regime de então e o mestre, mesmo que afastado, foi a reboque por associação. Por esses discípulos, ficou talvez a ideia de que ser saudosista era lembrar em lamurio tempos passados, supostamente felizes, apenas porque se tratava da juventude. Um contentamento fatalista com a vidinha, que o regime salazarista soube aproveitar. E não em encontrar nessa saudade, uma lembrança da maior prova do desejo e do dever de acção autêntica, a ser feita no futuro, como todas as utopias, uma promessa de liberdade. Não é fácil defender sentenças de Pascoaes durante a sua época de revolucionário republicano da Renascença Portuguesa. Provavelmente, Pascoaes não era um democrata ao estilo de Mário Soares, mas, no entanto, era republicano convicto. Com a consolidação do salazarismo, o conseqüente fim da revista *Águia*, Pascoaes, que nunca havia sido muito gregário, começou progressivamente um isolamento no Marão, onde produziu, entre vários outros trabalhos, biografias de santos. Que continham aforismos deste género: “O pecado é mais fecundo que a virtude” (PASCOAES, S.P.: 35)¹. Naturalmente desagradando o regime de Salazar e a Igreja Católica. Mas também deste: “A religião interessa-me como Revelação instintiva ou consciente (poesia pura e ciência pura); e não como regra de conduta. Deus não está nos preceitos da Moral (...) Deus é além de tudo, o Espírito criador.” (PASCOAES, S.P.: 29). Por outro lado, não colhendo agrado no neo-realismo, corrente no pólo oposto. Como tal, a sua aceitação foi sendo vaga, pois não respondia com militância às necessidades imediatas do seu tempo, de um lado ou de outro. No entanto, tudo estava lá, nessa obra, que, por ter na capa nomes de santos, ainda hoje contribui para uma certa desatenção. O aparente anacronismo desta obra tardia ter-se-á confundido com o evidente anacronismo do regime salazarista. É sobretudo esta desatenção à sua obra tardia (1934-1952), a que revela um Pascoaes maduro, pós-pessoano, que causa a estranheza do seu próprio esquecimento. Obra que não pode ter sido a base da última e mais contemporânea centelha de inspiração

¹ As citações feitas às obras de Teixeira de Pascoaes contidas nesta dissertação serão identificadas pelas seguintes abreviaturas e respectivas correspondências bibliográficas:

S.P.: *São Paulo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

Pen.: *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

Jer.: *São Jerónimo e a Trovoada*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1992.

D.P.: “Duplo Passeio” in *A Beira (Num Relâmpago / Duplo Passeio)*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994.

A.P.: *Arte de Ser Português*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.

V.B.: “Verbo Escuro” in *Senhora da Noite / Verbo Escuro*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.

S.S.: *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

EELVA: *Ensaios de Exegese Literária e Vária Escrita*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

pascoaesiana, a Filosofia Portuguesa, que ainda se atém à obra anterior e regressa a uma tentativa de ideologizar com recurso a conceitos de Pascoaes, doutrinas que o próprio havia já abandonado por tentativa falhada. Dito isto, não é minha intenção fazer, e mesmo que fosse não creio que estivesse no meu poder, a defesa de Pascoaes ou a sua popularização. Ou seja, sanar alguma má consciência, explicar que o que diz não é bem o que diz, para o salvar. Com esse propósito existem já trabalhos, como alguns textos dispersos de António Cândido Franco.² A minha posição e leitura é a de que este tipo de questões é simplesmente estéreis. Não interessa para este trabalho as opiniões políticas de Pascoaes, como não interessa a uma leitura da melhor obra de Louis-Ferdinand Céline, por exemplo. É minha convicção que o poeta não precisa de propaganda salvífica. Muito menos este. Não pode ser impunemente que se dedica meio século de vida à Literatura. A melhor forma de fazer de Pascoaes útil, e contrariar leituras poeirentas, é lendo-o e escrevendo-o para, através da renovação crítica, retirá-lo de uma posição definitiva ou canónica e olhá-lo antes como Esfinge, sem cair na tentação de ser tão ou mais dogmático e poeirento como essas leituras. O estudo académico da obra de Pascoaes não está saturado e é fácil entrever caminhos interpretativos ainda não explorados, desde logo já identificados ou sugeridos anteriormente por outros académicos. A Tese de Doutoramento de António Cândido Franco, *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, é sem dúvida um estudo essencial para abordar com profundidade a obra de Pascoaes e, no entanto, ainda que seja de dimensão bastante considerável, ao tratar transversalmente da obra não-poética do escritor, inevitavelmente, não se propõe a aprofundar cada uma delas em todos os seus possíveis pontos de fuga. Mais recente, para além de teses de doutoramento que se dedicam especificamente ao papel de Teixeira de Pascoaes junto do movimento Renascença e da revista *Águia* (e que portanto apontam o seu estudo ao impacto cultural da revista e do movimento), e outras que colocam Pascoaes em diálogo comparativo com autores do seu tempo como Leonardo Coimbra, Miguel de Unamuno ou Fernando Pessoa (servindo estas, quase sempre, mais para estudar Pessoa do que Pascoaes), a grande parte do corpus académico encara Pascoaes, com boas razões, como um filósofo e explora essencialmente o conceito de Saudade, entre outros, dissecando o seu pensamento metafísico.³ Importa ainda referir, como fonte de pesquisa para este

² Ver, por exemplo, “Da Arte de ser Português à Arte de ser Homem Universal”, “António Sérgio e Teixeira de Pascoaes ou o Conflito Cultural Português” ou “Para uma Cronologia de Teixeira de Pascoaes”, incluídos na antologia *Trinta Anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*, INCM, Lisboa, 2014.

³ Por exemplo: Rodrigo Michell dos Santos Araújo. (2020). *Silêncio e Poesia em Teixeira de Pascoaes*. [Tese de Doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto].

trabalho, directamente referenciada nele ou apenas consultada, outras teses de doutoramento muito relevantes: *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, de Maria das Graças Moreira de Sá, *O pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*, de Jorge Coutinho ou *Teixeira de Pascoaes, Contribuição para o estudo da sua personalidade e para a leitura crítica da sua obra*, de Mário Garcia.

1.2. Intenções, métodos e estrutura da dissertação

Este trabalho é sobretudo fruto de intuições nascidas da leitura de uma obra estranhamente desconhecida, conduzindo a outras leituras sugeridas por associação, comparações e intervalos de conflito. Importa sobretudo vincar que esta dissertação não é um trabalho teológico, nem pretende fazer a apologia de uma substituição cultural de Religião por Literatura. Acontece apenas que o autor é religioso e essa é a sua linguagem simbólica. Por isso, se recorre, por vezes, a reflexões e linguagem teológicas ou místicas. No entanto, nada em Pascoaes é religioso num sentido dogmático ou ortodoxo. A intenção deste trabalho pode ser reduzida, fundamentalmente, a uma tentativa de deslocamento da figura de Pascoaes para um diálogo abrangente com alguns dos pensadores mais originais do seu século e outros posteriores. A dimensão e erudição da obra de Teixeira de Pascoaes permite antever longas distâncias iluminadas e paralelamente intuir cantos escurecidos. *Chiaroescuros* mascarados, que proponho desobscurecer através de algumas linhas de desenvolvimento. Muitas são uma extensão de alusões já feitas, indicações de lacunas no estudo do autor, convites por aceitar. Outras, intuições próprias que decorrem naturalmente da leitura sempre prolífera de Pascoaes. A maior influência neste trabalho é a leitura feita por António M. Feijó sobre as últimas obras de Pascoaes em *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*: “As biografias de Pascoaes formalizam um sistema gnóstico preciso. São (...) o «romance obscuro» do próprio

<https://hdl.handle.net/10216/126642>; Jorge Coutinho. (1994). *O pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*. [Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Filosofia de Braga da Universidade Católica Portuguesa]. <http://hdl.handle.net/10400.14/13514>; José Manuel de Barros Dias. (1995). *Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes. Compromissos Plenos para a Educação dos Povos Peninsulares*. [Tese de Doutoramento em Filosofia da Educação, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/11024>; Dirk Michael Hennrich. (2014). *Europa: paisagem e pensamento : um excursão sobre Teixeira de Pascoaes, Friedrich Hölderlin, José Marinho e Martin Heidegger*. [Tese de doutoramento em Filosofia, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/11215>; Ana Sofia Couto. (2011). *Eliminar a metafísica: filosofia e poesia*. [Tese de doutoramento em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/3841>; Raquel dos Santos Madanêlo Souza. (2008). *Convergências e Divergências: revistas literárias em perspectiva*. [Tese de doutoramento em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.tde-18092008-160545>; Cecília Rego Pinheiro. (2003). *Os poetas passam e os artistas ficam: Fernando Pessoa, influência e construção*. [Tese de doutoramento em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/3682>

Pascoaes (...) O sistema gnóstico e o romance obscuro de si mesmo entrelaçam-se aqui com uma teoria da criação poética. Estes três tópicos implicam-se numa sinonímia que constitui um único tópico.” (FEIJÓ, 2015: 97). Mas também o é António-Pedro de Vasconcelos que, na Apresentação à edição de *São Paulo*, identifica semelhanças entre Pascoaes e Pasolini e assim compara ambos: “(...) o mesmo gosto polémico da contradição, a mesma violência verbal, o mesmo espírito anárquico e anti-burguês, a mesma desconfiança da cultura, o mesmo amor da natureza como revelação do sagrado, a mesma comunhão com os mendigos e os que desafiam a ordem, a lei e o destino.” (VASCONCELOS, 2002: 9). Recebendo destes convites e reptos a segurança necessária para especular, por associação, em sentidos distintos ou alargar os já iniciados, proponho analisar o tema central das Biografias de Pascoaes: existência e criação enquanto drama religioso na forma de uma filosofia poética. Proponho analisar a obra tardia de Pascoaes (1934-1952), iniciada com a publicação de *São Paulo*, como súpula de uma filosofia poética original, desenvolvida ao longo de quase duas décadas de actividade literária. Colocando-a a par com leituras de autores, que permanecem pouco ou nada explorados neste contexto, e que possibilitem, no contacto com Pascoaes, uma iluminação bilateral, através de uma abordagem comparativa que procurarei estabelecer. Alguns destes autores servirão de lente interpretativa, outros serão colocados em confronto com Pascoaes. Pela sua natureza plástica, por vezes paradoxal e contraditória parece-me que pouco proveito traria uma operação crítica que tentasse sistematizar, de forma unívoca, uma leitura desta obra. Procurarei antes indícios, focado em determinados textos seleccionados, consciente ser esta obra também derivada, pela correcção ou reforço, daquela que a antecedeu. A obra tardia de Pascoaes é ainda assim extensa, (1934-1952), e por isso necessária foi uma escolha. Esta dissertação irá incidir sobre algumas das biografias (*São Paulo* (1934), *São Jerónimo* (1936), e na de Camilo Castelo Branco, *O Penitente* (1942)) e *Duplo Passeio* (1942). Nestes livros, procurarei encontrar os símbolos, o código semiótico que Pascoaes emprega para montar a sua Cidade de Deus, a sua pentalogia de “santos”, enquanto uma poética que trata simultaneamente da condição humana como drama religioso e da experiência da criação, sempre em espelho com a biografia do próprio autor. Será importante explicar porque é que se podem comparar estas biografias de santos, a autores tão diversos e a problemas do pensamento que à primeira vista nos parecem anacrónicos? Primeiro, porque o anacronismo nos estudos literários se encontra em vias de extinção e, por vezes, se confunde com falta de intuição e ciência. Mas razão maior é a seguinte: na verdade, estes textos não são precisamente biografias canónicas. Na última publicada,

Santo Agostinho (1945), o subtítulo que a acompanha é revelador: “Comentários”. De facto, Pascoaes não consegue parar de comentar, em digressão escrita e de pensamento muitas vezes caótico, aquilo que prometia ser uma biografia que, rigorosamente reconstituindo, se apresentasse como uma espécie de drama histórico. Não se trata disso, embora Pascoaes se tenha documentado para estas biografias⁴, a verdade é que a dimensão histórica, costumes ou guarda-roupa, acaba por ser inexistente. A própria narrativa dos biografados é secundária. Aliás, na última das biografias (*Santo Agostinho*), a narrativa desaparece por completo, ficamos diante de comentário puro. Ou seja, as supostas “biografias”, servem apenas como estratégia literária para Pascoaes discorrer livremente sobre o seu tempo, a sua vida, a sua filosofia, a experiência da criação e a condição humana enquanto drama religioso. É este o tema central das biografias de Pascoaes. Mas isto não quer dizer que os biografados escolhidos por Pascoaes não sejam importantes, são muito, porque representam este drama religioso de forma exemplar. Não serão tratadas neste trabalho toda a pentalogia biográfica de Pascoaes. São obras longas e complexas, muitas vezes repetitivas entre si, que exigem uma selecção ora estratégica ora intuitiva. *São Paulo* (1934) é uma escolha obrigatória porque representa a “conversão” do apóstolo em espelho com a de Pascoaes. É a partir desta publicação que o autor inicia um novo ciclo literário, onde ao longo de cinco livros vai definindo uma poética baseada em temas como a loucura criadora, o pecado e o remorso, que são fundados nesta primeira biografia. Outra das razões é a sua ligação com alguma da filosofia contemporânea. A figura de São Paulo tem despertado interesse em pensadores importantes como Alain Badiou, Slavoj Žižek ou Giorgio Agamben⁵. *São Jerónimo* (1936), a segunda biografia publicada, leva mais longe a análise desta criação poética. O biografado representa alguns dos traços bem característicos deste drama religioso: a errância, o exílio, a hesitação e o conflito interno. Esta biografia tem muito que ver com o processo da individuação do artista, da procura da escrita. Importante seria tratar uma biografia que não fosse de um santo (santo da Igreja, leia-se, porque na verdade todos os cinco biografados são, por Pascoaes, tratados como santos). Destas, escolhi *O Penitente*

⁴ [Entrevista, decerto cedida a Joaquim Manso, in *Diário de Lisboa*, nº 4108, Lx^a, 24.4.1934, p.4] “Investiguei tudo do mundo antigo, que tivesse referência com a figura: a história, a geografia, a economia. Desci a pormenores mínimos para abundantemente me documentar.”. Incluída na antologia *Ensaios de Exegese Literária e Vária Escrita*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004, pp. 243.

⁵ Por exemplo, Alain Badiou em *Saint Paul: La fondation de l'universalisme* (1997), Giorgio Agamben em *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera i Romani* (2000), e Slavoj Žižek, de forma dispersa, em *Die Puppe und der Zwerg* (2003), *The Fragile Absolute or, Why is Christian legacy worth fighting for?* (2001), *Christian Atheism: How to Be a Real Materialist* (2024).

(1942), sobre Camilo Castelo Branco, em vez de *Napoleão* (1940). Camilo é um autor muito próximo de Pascoaes, em quem se revê, sobretudo na obsessão com a Morte e nos relacionamentos amorosos. Permite uma excelente síntese de Jerónimo e Paulo, pela intensidade da escrita, a loucura trágica criadora, a ferocidade irónica e satírica. Camilo é talvez o mais trágico dos biografados e por isso importante para reflectir a questão do demoníaco no escritor. Pascoaes constrói um Camilo mitológico, focado sobretudo nos seus conflitos internos, trágicos, representantes exemplares do drama religioso. Por fim, não poderia deixar de tomar em análise, um dos conceitos filosóficos mais importantes e originais do pensamento de Pascoaes e que faz a ponte para a modernidade e a contemporaneidade: o “ateoteísmo”. É em *Duplo Passeio* (1942) que assume a sua primeira forma mais concreta, enquanto conceito filosófico. Embora o “ateoteísmo” na sua forma mais definitiva e madura se encontre em *Santo Agostinho* (1945). Tratarei antes de *Duplo Passeio* porque, para além de ser talvez a melhor obra desta fase de Pascoaes, permite entrever o sonho como resposta ou salvação, ainda que transitória e fugaz, para o drama religioso, exposto nas biografias anteriores, e, em articulação com estas, fazer ligações com propostas, com carácter igualmente soteriológico, de outros autores, por exemplo Emil Cioran, o cinema de Pier Paolo Pasolini ou o recente trabalho de Slavoj Žižek. Sobre a escolha dos autores para a leitura comparativa de Pascoaes valerá a pena dizer algumas palavras. Na tentativa de amplificar o alcance do diálogo que a obra tardia de Pascoaes e a figura do autor permitem, é fundamental encontrar parceiros com quem partilhe afinidades intelectuais, ainda que não seja explícita, no tratamento do tema central da dissertação: o drama religioso. Filosoficamente centrais para este tratamento, mas não exclusivos, serão: Maurice Blanchot, Eduardo Lourenço, Georges Bataille e Søren Kierkegaard. Haveria talvez escolhas mais óbvias a fazer para estas leituras comparadas. Mas o facto de serem as escolhas óbvias por associação canónica ou de tradição, não indica que sejam as mais óbvias para as intenções deste trabalho. O conflito bloomiano entre Pessoa e Pascoaes é obviamente de inegável importância para uma leitura de ambos, no entanto, já muito se tem escrito sobre ele⁶. No deslocamento de Pascoaes para uma modernidade, ou mesmo pós-modernidade, e se o tema central é o drama religioso, então talvez poetas como José Tolentino Mendonça ou Daniel Faria

⁶ Por exemplo, entre muitos outros, Eduardo Lourenço no “Prefácio” à edição de *Marânus* de 1990, Paulo Borges em *O Jogo do Mundo – Ensaio Sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa* (2008), António M. Feijó no já citado *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)* (2015), ou António Cândido Franco, ao longo de *A Literatura de Teixeira de Pascoaes* (2000) e também de forma dispersa na antologia *Trinta Anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes* (2014).

seriam talvez os indicados. No entanto, não creio que se possa encontrar neles herdeiros verdadeiros de Pascoaes, na atitude gnóstica e herética, nas intenções e mecanismos narrativos. Nesse sentido e para esse efeito seria melhor procurar herança em Herberto Helder, Mário Cesariny ou Agustina Bessa-Luís⁷. Mas se assim fizesse, receio que a importância destas obras seria reduzida mutuamente, no sentido que propõe este trabalho. Olhar para a obra de Pascoaes, ou para a literatura portuguesa, apenas como um ecossistema endogâmico é aquilo que pode impedir que se perceba a sua importância. Esta obra de Pascoaes apresenta um constante diálogo, extremamente eclético, com o seu tempo. O autor viveu durante um período histórico de importantes acontecimentos. Com base nisso, Pascoaes antevê questões fulcrais do nosso século e é, ao mesmo tempo, herdeiro de uma tradição filosófica assente, sobretudo, no Gnosticismo e no Romantismo. Para estas influências, usarei Peter Sloterdijk e Octávio Paz como lentes ópticas, durante a segunda parte da dissertação. Sem deixar de ser influenciado pela, sua contemporânea, física quântica, e conseqüentes problemáticas da modernidade, que contribuem também para formação do ateísmo. É inegável o impacto de Pascoaes na literatura e cultura portuguesa. Menos óbvia e talvez polémica, por isso desafiante, não evitando, é claro, os riscos associados, parece-me ser a sua situação dialogante com o seu século fora de Portugal. Para desta forma retirá-lo da perspectiva por vezes vigente de que a sua obra só pode ser lida de uma perspectiva já cristalizada. Aquela que olha para Pascoaes como um autor unicamente preocupado com as questões de identidade portuguesa, ou da “alma” portuguesa, e leituras que tais. Esta perspectiva corre o risco de ir parar inevitavelmente à sua fase mais doutrinária, a da Renascença Portuguesa, a menos interessante de um ponto de vista literário. Nestas biografias, Pascoaes desloca para primeiro plano as vidas de santos e escritores, personagens atormentadas e paradoxais, repletas de incoerências identitárias, interioridades formadas a partir de um conjunto amplo de acontecimentos contrários, que produzem resultados não imediatamente dedutíveis pela lógica. Estas biografias disfarçadas funcionam como reflexões de uma poética e, em última análise, autobiografias. Como lembrou Paul Valery, “não há teoria que não seja o fragmento cuidadosamente preparado de uma autobiografia” (VALERY, 2020: 58). Esta dissertação tomará Pascoaes na sua posição entre autor literário e filosófico, sintetizada em teórico

⁷ Para além do romance *O Susto* (1958), que trata directamente a relação Pascoaes-Pessoa, Agustina vai escrever biografias e hagiografias, mais ou menos romanceadas, que remetem para o estilo da literatura tardia de Teixeira de Pascoaes, revelando assim a sua influência sobre a autora. Por exemplo, *Fanny Owen* (1979), *Santo António* (1979) ou *Sebastião José* (1981),

da criação, sentido lato, e explorará as suas propostas teóricas, que muito se assemelham a uma disposição mística e gnóstica, através de um complexo sistema de símbolos, muitas vezes, contraditórios e que se ligam com os conceitos filosóficos mais importantes de Pascoaes como a Saudade e o Ateoteísmo. Por isto, na terceira parte da dissertação, à figura de Pascoaes, e à sua poética, serão associados os conceitos de “cavaleiro da fé” e do paradoxo do salto de fé, de Søren Kierkegaard, enquanto indivíduo, encarnado na figura de Abraão, que suspende o universal, a dimensão ética, em nome de uma relação directa com um absoluto, neste caso, Deus. Juntarei as ideias de Maurice Blanchot, sobre a figura do escritor e a sua total obediência à Obra, como um absoluto comparável a Deus, que acarreta o sacrifício de uma possibilidade de vida justificada pelas ortodoxias ideológicas da sociedade em que está inserido. Neles se encontra o drama religioso, que toma como questão central a existência celebrada pelo isolado pulsar da força criadora em actividade, contrastando com o mundo em catástrofe e degradação. É o remorso, indissociável do pecado enquanto desejo de redenção, que interessa a Pascoaes, porque é esperança, força criadora capaz de mudar porque a vida é mudança, logo criar é ser capaz de viver. Novamente: “A acção criadora do crime e a acção aperfeiçoadora do remorso, eis a tragédia universal (...)” (PASCOAES, *S.P.*: 30). Convalescida destas aproximações, na quarta parte, a dissertação passa a tratar de possíveis respostas a este drama religioso, tanto de Pascoaes como de outros autores já anunciados: Emil Cioran, Pier Paolo Pasolini e Slavoj Žižek.

2. O Pecado e o Remorso: o drama religioso de Pascoaes contextualizado

2.1. O drama religioso

Da vida e obra de Camilo aproveitei apenas o que constitui o drama camiliano, profundamente humano ou religioso. (PASCOAES, *Pen.*: 201)

[Sobre *São Paulo*, em entrevista]: Quis apenas pô-lo [Paulo] a viver o seu drama de homem e de profeta inspirado (...) Creio que é útil tirar dos nichos onde jazem petrificadas, estas figuras que encarnam a acção divina do espírito para que as almas em contacto com elas se animem do mesmo ideal, e vivam não como simples organismos animais, mas como seres representativos do sobrenatural. (PASCOAES, *EELVA*: 243)

O tema central das biografias e talvez de toda a obra de Pascoaes, embora na fase tardia seja apresentada maturada e com forma mais completa, é o drama religioso vivido pelos seus biografados. Estes simbolizam, por um lado, uma representação metafórica de certos aspectos da condição humana, precisamente dramatizados nestes textos. Ao mesmo

tempo, sugerem uma reflexão sobre a experiência da criação, novamente representada mais ou menos metaforicamente pelos seus biografados, enquanto criadores ou poetas. Ou seja, o que está em causa é uma poética. E claro, também isso nos diz não ser difícil entrever neste drama religioso a figura do próprio autor, funcionando assim como uma espécie de autobiografias filosóficas. No fundo, como bem resumido por Feijó, as biografias de Pascoaes estão algures entre estas três categorias de intenções reflexivas:

As biografias de Pascoaes formalizam um sistema gnóstico preciso. [...] Este sistema gnóstico e romance obscuro de si mesmo descrevem uma teoria da criação poética. Os três domínios implicam-se numa sinonímia que constitui um único nó, um único tópicico. (FEIJÓ, 1992: XXIII)

Para Pascoaes, a linguagem que lhe serve para tratar deste drama é naturalmente a cristã. No entanto, as passagens pela Teologia são sempre breves e servem apenas como ponto de partida, para rapidamente abrir novos trilhos contraditórios. São golpes de mão poéticos, apontados aos conceitos e imagens retóricas da tradição representada pela Teologia, que Pascoaes encontra já em avançado e veloz declínio, sem grande mágoa aliás, esforçando-se por não perder aquelas preocupações filosóficas, atestadas por uma riqueza imagética e mitológica que essa mesma tradição delega, contando com o sentido de responsabilidade de quem recebe. O seu estilo é o de sempre subverter a linguagem da teologia cristã, desafiar os dogmas e as ideias canónicas. Toma preferência por inventar, pensar poeticamente os conceitos, as ligações e as redes semânticas, afastando-se dessa forma das ortodoxias originais, por vezes de forma diametral. Podemos dizer que Pascoaes é consciente da tradição, insere-se inevitavelmente nela, mas, como infiltrado, sente também a necessidade de romper com a leitura vigente dessa tradição. Sem destruir a fonte, antes propõe interpretações próprias. O drama religioso de Pascoaes pode ser resumidamente descrito enfatizando pontos-chave de um percurso que se pretende universal, humano. Partindo do tríptico teológico ortodoxo: Criação, Queda e Salvação, para Pascoaes os dois primeiros estão consolidados num só. Ficamos perante uma criação-queda ou criação-erro. Nesta conciliação fica evidente um pensamento gnóstico, que se estenderá ao dualismo fundamental entendido pela cosmologia pascoaesiana e à problemática de *estar no mundo* vs. *ser do mundo*, traduzido na linguagem de Pascoaes para um *viver* vs. *existir*, reflexão aliás que surge já em livros de fases anteriores como *Verbo Escuro*, em forte ligação com a sua obra tardia. “A acção criadora do crime e a acção aperfeiçoadora do remorso, eis a Tragédia universal (...)” (PASCOAES, S.P.: 30). Desta consolidação conceptual decorre uma ambiguidade original causadora de angústia

existencial. O humano, lançado no mundo, sentindo que não é deste mundo, é obrigado, por isso, a procurar um gesto correctivo da sua própria criação, que é ele mesmo e aquilo que cria. O humano vê em si mesmo e na sua acção um indício de possível salvação ou redenção. Para Pascoaes, o destino do humano é “(...) ser o coração e a consciência do Universo: o sagrado coração e o santo espírito. Eis o destino do homem, desde que se tornou consciente.” (PASCOAES, S.S.: 302). Mas a virtude, ou a redenção, é alcançada através do erro. É o pecado que, incitando ao remorso, permite o gesto correctivo. Esta tensão paradoxal é supremamente manifestada pelo pêndulo Pecado-Remorso, que é o móbil de todo o drama religioso, experimentado pelo humano ou poeta. O método apofático do pensamento de Pascoaes, de que pelo erro se chega à verdade, pelo pecado se chega à virtude, é aqui sobremaneira evidente. Herdado dos escritos teologicamente negativos dos místicos com tendências gnósticas. Esta aspiração superior, consequente da consciência do erro, que tem como representação máxima o binómio Pecado/Remorso, e lido de uma perspectiva poética, é criação/crítica, ou erro-culpa, cósmicos, ao estilo de Heidegger, e representa o cerne do drama religioso enquanto experiência-conflicto da condição humana. Esta experiência é representada de forma caricaturada, hiperbolizada, pelos personagens biografados, enquanto poemas-vivos, mas não, importante a adversativa, como modelos exemplares, estilo imitação de Cristo. O drama religioso, como entendido por Pascoaes, uma tragédia humana universal, embora uma inevitabilidade, não é um niilismo. Permite possibilidades de sublimação ontológica e redenção existencial, ainda que frágil ou temporária. Estas possibilidades são a sua soteriologia, ramo teológico dedicado ao estudo da salvação, sua possibilidade, forma, sujeito e objecto. Para isso são fundamentais as capacidades do sonho, da humana função mitológica e a reconstrução, pela Saudade, do passado no presente e vice-versa, numa operação semelhante à do tempo messiânico de Walter Benjamin. Estas capacidades, ou inclinações naturais, que são por vezes reprimidas durante a vida, são aquilo que permite escapar ao niilismo, que Pascoaes rejeita. A descrição do drama religioso ou humano, ao longo das biografias, transformadas poética e autobiografia, atravessam reflexões profundas sobre a experiência da criação poética e do seu criador. Mas, ao mesmo tempo, são precisamente estas condições anteriores, que levam à consciência do erro que é a criação e da consequente necessidade de correcção, perpetuando o ciclo. Não é um eterno retorno nietzschiano, é mais uma saudade, enquanto conceito filosófico complexo, que é mediação entre tempo passado e futuro. Para Pascoaes, esta possibilidade soteriológica, enquanto correcção, redenção ou salvação, vem da temporária quebra destes ciclos,

criando qualquer coisa nova, tirando daí alívio momentâneo, mesmo que esse gesto criador, louco, volte inevitável e paradoxalmente a colocar o ciclo em andamento, repetindo o processo. O drama religioso pode ser resumido no conceito do Ateoteísmo. Que é a oscilação incerta entre o ser e o não ser, o crer e o não crer, muito informados pelas leituras que Pascoaes faz da sua contemporânea, então em veloz avanço teórico, física quântica. Entendidas estas características da experiência humana, em estrita analogia com a poética, recebida do gosto romântico por fazer igualar poesia a vida, e depois retomado pelos surrealistas, leva a que, inevitavelmente, estes comentários sobre os “santos-poetas” de Pascoaes, não consigam ocultar os indícios autobiográficos, mesmo que fosse essa a sua intenção, o que em todo o caso é muito duvidoso, dada a marca autobiográfica presente em toda a sua obra anterior. Para Pascoaes, o poeta vive este drama interior, religioso ou humano, para ele sinónimos. É, digamos, a experiência simbólica fundamental: “Haverá poetas profanos? Sim, os medíocres.” (PASCOAES, *Jer.*: 152) ou, “A obra poética ou é religiosa, isto é, espiritualizante da existência, ou então, não passa duma obra plástico-decorativa, como qualquer paisagem numa parede, ou dentro dum quadrado fechado, sem um respiradouro.” (PASCOAES, *EELVA*: 55). Esta forma de olhar a poesia não é exclusiva de Pascoaes, e conseguimos encontrar estas mesmas formulações, embora provavelmente com intenções distintas, em autores modernos ou pós-modernos. Por exemplo, note-se o que escreve Georges Bataille em *Literatura e o Mal*: “(...) o mundo, numa palavra, é-nos dado quando a imagem que dele temos é sagrada, pois tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é poético é sagrado (...) Não há nada na religião que não esteja na poesia.” (BATAILLE, 2016: 80). Este tipo de discurso, e as suas figuras metafóricas, encontram indícios originais na radicalidade do movimento romântico, que se prolongaram até ao surrealismo. Como tragédia universal, o drama religioso está inserido numa certa visão onto-teológica de Pascoaes, que se propõe a ser descoberta ao longo dos textos. Diria até, que através dos textos, dada a inclinação que Pascoaes tem para a digressão, e a divagação. A errância vertiginosa da escrita. Como se não o conseguisse evitar, vai pedindo desculpa, dirigindo-se directamente ao leitor, ao retomar o comentário narrativo depois de cada digressão. Este é, talvez, um vício da sua época literária e da que o precede e, ao mesmo tempo, consegue prever gestos aplaudidos como virtudes do pós-modernismo. É um texto que se constrói em significado à medida que é escrito. Por isso, deve ser entendido da mesma forma à medida das leituras que dele são feitas. Embora, em parte devido a este comportamento fugidivo, esquivo, avesso a definições, esta obra seja dificilmente capturada por um sistema

com pretensões de infalibilidade, conseguimos identificar traços mais ou menos fundamentais. O que marca e orienta esta obra, enquanto atitude conceptualizadora, é a sua construção a partir de uma atitude gnóstica e apofática. Que, se tem raízes variadas e muito distantes do seu tempo, podem também ser encontradas na consequência desses mesmos problemas filosóficos que são recuperados pelo movimento Romântico, a sua ironia e analogia. São estas raízes que permitem que Pascoaes se estabeleça como um autor que oscila entre conceitos, aparentemente aporias, mas que na verdade se complementam. Por exemplo: crítica/criação, poesia/vida, sentimento religioso/morte de deus. Para Maria Borralho, “mais do que uma poética da antítese, Pascoaes elabora uma poética do oximoro, da união de contrastes no mesmo ser, no mesmo sintagma.” (BORRALHO, 2003: 89). De facto, é notória esta constante linguagem binomial de Pascoaes, ao colocar em contante confronto, por vezes, paradoxal ou contraditoriamente, conceitos simbióticos como: luz, escuridão e sombra; presença/ausência; pecado/remorso; lembrança/desejo; loucura/razão. No entanto, uma melhor descrição seria ainda um pensamento hesitante. Ou seja, não é o oximoro, que inclui ambos os contraditórios de forma positiva, união que sublinha e intensifica o significado individual de um deles. Nem é a oscilação, que pressupõe estar num ou noutra pólo em determinado momento. Antes uma hesitação, que compreende e identifica os dois pólos, prova-lhes a existência, e, ao mesmo tempo, não escolhe um só. Mantém o potencial de cada pólo activo, sem eliminar um deles, ou capturá-los numa unicidade de duas faces da moeda. É essa hesitação que, ao mesmo tempo, causa a ansiedade existencial e causa também o grande desejo, uma potência de liberdade: “O que há de belo, na criatura é o ponto em que ela hesita entre o pessoal e o universal.” (PASCOAES, *S.P.*: 26). Tratarei com maior detalhe destas duas atitudes mais práticas, de execução do autor, nos capítulos seguintes, ou seja, gnóstico e apofático. Por enquanto, a herança romântica como delegação contextual.

2.2. Herança romântica

A verdade da obra está na obra mesma, e um discurso que parte de um princípio oposto só pode afastar-se indefinidamente dela. (...) A obra recupera em si a totalidade temporal. Inventa o seu passado e futuro. Onde o futuro determina o passado e o passado o presente e o futuro. (...) Toda a «ciência» literária que perde de vista esta incompatibilidade radical entre o «tempo» das obras e o «tempo» histórico, onde a aparência delas se manifesta, é um discurso sem substância crítica. (LOURENÇO, 2017: 68-70)

Não raras vezes, a discussão crítica em torno da obra de Pascoaes preocupa-se com a arrumação histórico-literária em categorias canônicas. Se é moderno ou romântico. O objectivo desta leitura não é enveredar por aqui na tentativa de esclarecer a questão. Como bem explica Eduardo Lourenço, fazer da obra uma leitura crítica puramente historicista ou genealógica, significaria atribuir a sua origem a fenómenos apenas históricos. Como se, o contexto que circunda o autor, o impedisse de pensar para além desse mesmo contexto. Seria uma leitura que, seguindo princípios arqueológicos, assim retiraria à obra a sua própria essência e originalidade. Dito isto, penso ser útil uma breve e selecionada introdução de um percurso filosófico e literário, para mais fácil referência nos capítulos seguintes deste trabalho, que para ele apontarão com alguma frequência. O pensamento de Pascoaes é sem dúvida original, ocupando um lugar único no cânone da literatura portuguesa. Mas se é certo que se trata de uma literatura muito própria, também o é que Pascoaes tenha recebido e declaradamente dialogado com as tempestades do pensamento do seu tempo e tradição. Convém, por isso, enunciar brevemente o contexto filosófico-literário em que o drama religioso de Pascoaes se insere, de onde possivelmente se terá alimentado e as conclusões próprias a que chegou pela pulsão desse mesmo contexto. A obra de Pascoaes insere-se num período que poderíamos denominar de Romantismo tardio, aquele que faz e é ele próprio transição para o Modernismo. Pela sua extensão, a obra de Pascoaes e em particular as biografias e o *Duplo Passeio*, acaba por ser contemporânea de vários autores e movimentos diferentes. Segue um caminho paralelo ao das vanguardas que despontaram no início do século XX, como o Surrealismo ou o Neo-Realismo, sem que essa paralelidade se confunda com uma ausência de pensamento sobre o tempo que vive e que a sua literatura reflecta esse mesmo tempo. O drama religioso dos seus biografados, enquanto tema central para Pascoaes, é certamente informado pela forma como temas religiosos tratados já por teólogos e filósofos, foi recuperado pelos Românticos. Não existe uma visão propriamente admirativa dos Românticos portugueses por Pascoaes. Poder-se-ia dizer até, já o foi dito anteriormente⁸, que Pascoaes aparece como uma súpula do Romantismo português que o precede. Ou poder-se-ia dizer melhor que Pascoaes é o autor que corrige o Romantismo português, encarreirando-o para uma tradição e contexto mais vasto, de onde os autores anteriores

⁸ “(...) mesmo depois da morte de Pascoaes, continuaram a considerar-se os livros que ele escreveu entre 1885 e 1915 como os mais significativos. A crítica prosseguiu falando de panteísmo saudosista, de neo-lusitanismo, de neogarretismo ou de neo-romantismo quando se referia a Pascoaes, considerando-o a síntese do século XIX português ou o último e o mais completo dos românticos.”, António Cândido Franco, “Notas sobre a complexidade de Teixeira de Pascoaes” in *Revista da Faculdade de Letras: Série de Filosofia*, Série II, nº21, pp. 222, (2004).

se teriam desviado ou não teriam conseguido articular com sucesso. “O romantismo, entre nós, degenerou ainda em Euricos e Hermengardas de retórica, e no lirismo banal e adocicado das *Judias* e dos outros *sons que passam*, sobre as teclas de anémico piano, só dentes brancos numa boca negra.” (PASCOAES, *Pen.*: 85). A passagem anterior pode ser lida com uma lente bloomiana. Pascoaes acalentando uma vitória no conflito com os mestres que o precedem. Mas é sobretudo revelação da característica do próprio Romantismo, enquanto movimento que se revela detentor de uma crescente capacidade crítica, inseparável da criação. Pascoaes procura assim instaurar finalmente em Portugal uma fileira literária que, obviamente informada pelas suas idiosincrasias próprias, permite o diálogo com as vanguardas europeias da época, sem que isso seja imediatamente visível ou anunciado pelo próprio autor. Pensar, por isto, Pascoaes como provinciano ensimesmado no nevoeiro de um Marão interior e isolado da Europa, é no mínimo cegueira. A herança do Romantismo é obviamente inegável em Pascoaes. Mas é-o de forma muito particular e absolutamente distinta daquela que informou Herculano, Castilho ou Garrett, que Pascoaes parece desvalorizar na citação em cima. Sobre esta herança e a forma como se manifesta em Pascoaes, é útil a leitura de Octávio Paz, que nos propõe olhar o Romantismo como início da literatura moderna, em *Los hijos del limo* (1989). Para Paz, com o Romantismo se inicia uma forma de fazer e pensar literatura, indissociável da actividade filosófica e crítica, e que transporta e cede em herança ao modernismo e pós-modernismo os mesmos problemas e preocupações. Esta herança de Pascoaes e a forma como ele a trabalha, recorrendo a determinadas observações feitas por Paz, são evidentes quando aplicadas a uma leitura do trajecto de formação de Pascoaes enquanto autor. Sobretudo para perceber que tipo de problemas assombram Pascoaes, e consequentemente qual a origem das biografias, ou da possível intenção revelada por essas obras.

(...) el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural. En una palabra, la ironía – la gran invención romántica. (...) amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción – define admirablemente la paradoja del romanticismo alemán. Fue la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política. (PAZ, 1989: 67)

Da segunda citação, referência à nostalgia do passado enquanto estética e política, como não encontrar o tratamento que Pascoaes deu à Saudade? Transformando o saudosismo garrettiano, inspirado em Camões, de uso tradicional e popular como gesto identitário

português, em, talvez, o mais bem pensado conceito filosófico da literatura portuguesa. Destas citações, não podemos deixar de encontrar paralelos nas biografias de Pascoaes, com o gesto literário que equipara pecadores a santos, ao colocar Napoleão e Camilo Castelo Branco ao lado de São Paulo e Santo Agostinho. Directamente recebido desta tradição que inventa a ironia e que coloca lado a lado os paradoxos, o quotidiano e o sobrenatural, o grotesco e o sublime. Tudo isto informa o estilo de Pascoaes.

La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. (...) Universo sin leyes, mundo a la deriva, visión grotesca del cosmos: la eternidad está sentada sobre el caos y, al devorarlo, se devora. Estamos ante la “naturaleza caída”. (...) La contingencia universal se llama, en la esfera existencial, orfandad. Y el primer huérfano, El Gran Huérfano, no es otro que Cristo. (PAZ, 1989: 74-77)

As derivações problematizantes da morte de Deus, citadas em cima, e a consequente condição de orfandade característica da modernidade, explica, por exemplo, de que forma é estabelecida a relação contraditória entre religião e poesia. Uma de recusa e re-instauração: “Negación de la religión: pasión por la religión. Cada poeta inventa su propia mitología y cada una de esas mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales.” (PAZ, 1989: 72). As ortodoxias não chegam para os poetas, nem sentido lhes fazem. Mas em vez de estas ortodoxias serem eliminadas, como porventura teria sido a tentativa do Iluminismo, os românticos preferem antes criar as suas próprias religiões, as suas próprias mitologias. O gesto de criação mitológica de Pascoaes, já revelado na sua fase intermédia dos épicos *Marânus* (1911) e *Regresso ao Paraíso* (1912), no panteão de “santos” que surge durante a fase das biografias pode ser assim entendido. A ortodoxia teológica não lhe é suficiente. Como reforço, vale a pena lembrar que não é só nesta fase tardia que Pascoaes adere a esta espécie de sentimento romântico-moderno. Por exemplo, na fase da Renascença Portuguesa, em que faz da Saudade, mais do que um sentimento poético ou metáfora da realidade, para passar a ser, talvez sofrendo de exagero, uma religião, uma ética. Pascoaes, aliás, chega a propor a criação de uma Igreja Lusitana, gesto e ideal a ser explorado com detalhe em capítulos seguintes. De qualquer forma, é manifesto, desde cedo, a sua tendência para o desvio, para a invenção de uma mitologia própria, mais perto do projecto nacionalista dos Românticos durante a fase da Renascença, e depois solidamente individual durante a fase tardia. Mesmo rejeitando o luso-centrismo da fase da Renascença, Pascoaes mantém a criação de uma mitologia própria através dos seus

“santos”, embora neste caso com um alcance Universal e já não ligado a uma ideia de “portugalidade”. O panteão de Pascoaes não é o do cristão ortodoxo e dogmático. É dele próprio. Como fazem Hölderlin, Shelley ou outros poetas românticos, que recorrem a revisitar mitos gregos para criar a sua própria mitologia. Embora possamos colocar Pascoaes perfeitamente neste gesto, nesta mesma tentativa de criar uma mitologia própria, não é nos gregos clássicos que encontra a inspiração, antes na mitologia cristã. É uma posição duplamente herética e original. Mas regressando à ideia da morte de Deus e à condição existencial por ela criada, que como explica Octávio Paz, é talvez o problema central da literatura moderna, encontramos possíveis respostas curiosas. Vejamos:

Respuesta al absurdo: angustia e ironía. Aunque el origen de todas estas actitudes es religioso, se trata de una religiosidad singular y contradictoria, pues consiste en la conciencia de que la religión está vacía. (...) La muerte de Dios convierte el ateísmo de los filósofos en una experiencia religiosa y en un mito; a su vez, esa experiencia niega aquello mismo que afirma: el mito está vacío, es un juego de reflejos en la conciencia solitaria del poeta. (PAZ, 1989: 74-79)

Pascoaes não é imune à morte de Deus, mesmo sendo um autor profundamente religioso, aliás, precisamente por isso. É de facto, uma questão fundamental da modernidade e de toda a obra de Pascoaes. Octavio Paz identifica a sua origem no romance de Jean-Paul Richter⁹ e depois a liga, por exemplo, a *The Wasteland* de T.S. Elliot e ao *Anjo da História* de Benjamin. De qualquer forma, no caso de Pascoaes, é sobretudo notória a influência de Nietzsche. Foi deste que Pascoaes recebeu esta questão e é provavelmente a sua maior influência, ou é, pelo menos, o autor mais citado durante as biografias e o *Duplo Passeio*. No entanto, Pascoaes conseguiu fazer leituras diferentes desta influência e construir conceitos filosóficos originais, que mais tarde abordaremos. É precisamente esta capacidade irónica, de trabalhar o paradoxo, sem deixar de ser também fruto de um pensamento apofático, vindo da teologia negativa, aquilo que vemos Pascoaes tentar com as suas biografias. Outra das características fundamentais do Romantismo e literatura moderna, apontadas por Paz, é a sua inseparabilidade da actividade crítica. Com a suposta invenção da ironia, a criação e crítica, assumem-se como simultâneas actividades: “La historia de la poesía moderna (...) es la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica.” (PAZ, 1989: 65). É esta também a opinião de

⁹ “El tema de la muerte de Dios, en este sentido religioso/irreligioso, aparece por primera vez, según creo, en Jean-Paul Richter. (...) El célebre *Sueño* de Jean-Paul es el sueño de la muerte de Dios y su título completo es: *Discurso de Cristo muerto en lo alto del edificio del mundo: no hay Dios*”, Octavio Paz, *Los hijos del limo*, (1989), pp. 74-75.

Eduardo Lourenço, que identifica no Romantismo o momento em que a palavra sagrada, anteriormente associada aos deuses e seus ventríloquos, regressa com este movimento na linguagem simbólica por excelência, a poesia. No entanto, a criação surge como acto do sujeito humano, não como testemunho de um acto divino já realizado, ao contrário do que acontecia anteriormente: “Nenhuma obra moderna *re-diz* ou reformula um discurso já garantido por qualquer espécie de transcendência (Deus, História, Sociedade). Ela tem de o inventar, suscitar a sua própria necessidade, discutir no interior de si mesma o ser que quer ser ou que imagina ser.” (LOURENÇO, 2017: 102). Como já explicado por Octávio Paz, as ortodoxias não são suficientes para os poetas e, por isso, no Romantismo, a vocação da criação só se pode “manifestar à sombra dessa inaudita suspeita do sujeito em relação a si mesmo que foi chamada *crítica*” (LOURENÇO, 2017: 102). Ou seja, com a morte de Deus, enquanto figuração máxima da sensação de orfandade, que caracteriza a modernidade, o mal-estar, a condição de angústia existencial, toda a criação sente a necessidade de largar um olhar crítico contra si própria:

Não há obra moderna sem consciência crítica, no sentido de desconfiança em relação ao seu próprio projecto. Criação e crítica não se encontram mais numa relação de objecto e espelho, mas de espelho e espelho, pois o verdadeiro sujeito da criação não é já um *criador* (...) mas uma espécie de *des-criador*, obrigado a descobrir ou fabricar o sentido de um mundo que perdeu as suas referências. (LOURENÇO, 2017: 102)

Neste sentido, é relevante pensar os prefácios e os epílogos que Pascoaes escreve para as suas biografias. Como exemplo maior, note-se o longo prefácio a *São Paulo*, a primeira das biografias. Sobretudo este prefácio funciona como uma espécie de súplica do livro. Muito denso, como se o autor tivesse medo que não se lesse tudo o resto e servisse esta introdução como um resumo testamentário. Pensar nestes prefácios como faziam os épicos, com aquela página inicial que resumia a intenção de cada canto. Pascoaes não consegue nunca ignorar a tradição, subverte-a ainda assim, de onde se pode retirar a ideia de ser ele uma espécie de autor Clássico Moderno ou Clássico Romântico¹⁰. Os prefácios serão boas fontes para as análises propostas ao longo do presente trabalho. Raros são os casos em que um prefácio não seja na verdade um posfácio. E de outra ligação tradicional, a sua escrita talvez seja vício que aprendeu dos Românticos portugueses, Camilo sobretudo, ídolo ou santo de Pascoaes, conhecido pelos sumptuosos prefácios aos seus livros. Verifica-se que nos prefácios, Pascoaes explica de forma concisa, concentrada, o

¹⁰ O ensaio de Maria Luísa Malato Borralho, citado anteriormente, tem precisamente o título: “Teixeira de Pascoaes: Um Clássico Romântico?”.

que fez em cada obra, ou irá fazer. Nota-se que os prefácios foram escritos depois da obra, como todos são, mas, neste caso, essa percepção pelo leitor é intencional, ou seja, que só pode ter sido feito depois da obra escrita, assente numa reflexão dessa obra já concluída e que, por isso, forma uma espécie de auto-crítica. Noutras obras do mesmo período, como *O Homem Universal*, vemos novamente este gesto, sendo este um livro publicado logo após *São Paulo* e *São Jerónimo*, onde Pascoaes tenta assumidamente dar conta das suas intenções com as biografias anteriores. Sente a necessidade de se justificar teoricamente, fruto das críticas negativas que os livros anteriores receberam. Conceitos tão fundamentais ao drama religioso de Pascoaes, como o pecado-remorso ou a criação-correção, são o espelho desta forma de pensar com origem encontrada por Paz e Lourenço no Romantismo, enquanto início da literatura moderna: “Se o criar é divino, é humano corrigir. Mas estes verbos incluem um estado de luta ou conflito entre duas entidades diferentes. O drama religioso é esta luta constante, entre o Criador e o Redentor (...)” (PASCOAES, *S.S.*: 271). Para Pascoaes, criação e crítica são simultâneas actividades, parte do mesmo processo, tanto poético como existencial. Estamos sempre perante o olhar crítico do próprio criador. Como Deus olhando a criação ou o Humano olhando Deus. O drama religioso de Pascoaes pode ser entendido, também, na sua dimensão de resposta crítica, necessária e inevitável, da criação ao criador. Lembrança em conflito com a esperança, passado e futuro que hesitam entre si. No fundo, a Saudade de Pascoaes: “Na criatura humana, a herança é incompleta. Sendo incapaz de reproduzir os antepassados, é obrigada a ser original. Onde falha a lembrança perpetuadora, surge a esperança criadora.” (PASCOAES *D.P.*: 119). Outra das invenções do Romantismo, destacada por Octávio Paz, e no seguimento das anteriores, é o de fazer evoluir o acto poético de bonitos versos líricos, somente, para uma analogia directa entre Poema e Universo, poesia e acção, criação e existência. Para Octavio Paz, o Romantismo é entendido como a primeira tentativa de conceber a poesia, ou a criação, como um movimento total da existência. Mais do que apenas movimento literário, formal ou temático, é um movimento total de vida através da analogia: “La analogía hace del universo un poema (...) Doble consecuencia: podemos leer el universo, podemos vivir el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto.” (PAZ, 1989: 86). É integrado neste contexto, que Pascoaes consegue fazer a ponte entre poesia e vida e, por isso mesmo, é possível ler nas suas biografias, tanto uma autobiografia como uma poética, criadas a partir do drama religioso, que constrói com a narrativa dos biografados. É esta analogia entre poema e universo, aquilo que permite Pascoaes pensar os seus biografados como

poemas-vivos exemplares da experiência humana e, por sinonímia, da criação, da poesia e do poeta. E é na consequência lógica deste pensamento que, para Pascoaes e outros autores modernos, o papel do poeta assume uma tão grande relevância no mundo, longe das concepções simplesmente miméticas ou catárticas de Platão e Aristóteles, respectivamente. Vejamos Octávio Paz:

La palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres y así es el verdadero fundamento de la comunidad. (...) la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas estas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna. (PAZ, 1989: 66, 67)

E comparemos com a já gasta de citada sentença de Ezra Pound: “artists are the antennae of the race.” (POUND, 1991: 81). Ou esta de Pascoaes: “Cristo não é da Teologia, é da Poesia.” (PASCOAES, *D.P.*: 158). Este nível de importância atribuído à poesia e ao poeta, escolhendo quase ao acaso dois autores contemporâneos, está em linha directa com o que nos propõe Octávio Paz acerca da literatura moderna: “Los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa.” (PAZ, 1989: 75). E assim se compreende também Pascoaes achar-se ideólogo cultural, político e económico de uma renovação na cultura portuguesa durante a fase da Renascença. É esta a relevância que a figura do poeta assume para a literatura moderna, muitas vezes, a maior parte, com resultados catastróficos. A poesia confundida com revolução e liberdade, ao estilo surrealista, ou visões proféticas de um caminho para a sociedade do futuro, tudo capacidade que o poema teria de alterar a realidade, na sua potência criadora, que revela e urge a uma possibilidade de transformação prática, de ação explícita. Embora, novamente, raras vezes esta associação e relação artista/arte e associações renovação/revolução tenham sido bem-sucedidas, terminada essa mesma revolução. Mas sobre este aspecto em Pascoaes, dedicarei um capítulo adiante. Em conclusão, o drama humano, ou religioso, manifesta-se neste período de obras através de características representadas, exemplarmente, pelos “santos” de Pascoaes, construindo uma poética que, literalmente, pressupõe uma sobreposição de poesia e ética. Tanto prevê a existência como uma experiência de cariz ontológico-ético, como uma da experiência da criação. Sem possibilidade de se identificarem claramente, nem se separarem por isso mesmo, partilham eventos característicos, identificados por Pascoaes como Universais e fontes de reflexão e orientação para uma autenticidade humana ou poética. Para melhor isolar a

análise destes eventos característicos, os “santos” de Pascoaes servem de veículo, representações metafóricas. Os biografados são poemas vivos, que através da leitura que deles faz Pascoaes, lhe servem para discutir a loucura criadora, o demoníaco, o exílio, a errância, a ascese, a alucinação e o êxtase. Em conjunto ou em particular, lhe servem para prefigurar uma tangente entre a experiência do místico e a do poeta. Não é fácil falar das biografias de Pascoaes na tentativa de descobrir nelas um sentido obrigatório de leitura. Aconselhável é encontrar em cada uma delas preocupações dialogantes, que em articulação remetem, sob diferentes corpos metafóricos, para a mesma origem. Na verdade, as biografias, iniciadas com *São Paulo* (1934), representam um novo ciclo literário na obra de Pascoaes, em que o venerado poeta lírico, com quase 60 anos, abandona os formalismos e se vira para uma prosa que é de uma poesia aparentemente impensável para o rigor do Pascoaes lírico anterior. Uma escrita nada límpida, antes caótica, repleta de digressões vertiginosas, comentários, apartes em catadupa a que o autor não consegue aparentemente resistir. Apresentam uma marca genésica vinda de uma espécie de discurso puro, do grau zero, que parece querer falar do indizível mais cósmico. Por vezes se encontra nelas uma estrutura operativa quase bíblica. Não pela sintaxe ou estilo em que escreve, antes na forma como funcionam a sequência de imagens e cenas descritas, como linguagem simbólica para uma obra conjunta que as biografias, como pentalogia, representam. Aqui, as representações metafóricas não são apenas ornamentos, mas sim uma forma de pensar absolutamente simbólica. Não existe nas biografias uma linguagem assente na lógica e assim se intui que, para Pascoaes, como no caso da Bíblia, a Literatura é entendida como apocalipse, isto é, revelação. Não é o manual de Aristóteles que Pascoaes segue. Não estamos perante biografias nem mesmo ficções clássicas. À conta de constantes aforismos, que se perseguem uns aos outros, muitas vezes em contradição lógica, mas de seguimento imagético, estilo surrealismo, é interrompida qualquer tentativa de uma narrativa estruturada. Antes uma narrativa feita de pedaços que são chuva que aleija, caso queríamos correr mais depressa para uma fuga fácil contra ela. O que encontramos aqui é um poeta místico em *overdrive* espiritual. Pascoaes faz uso de contradições, aforisticamente processando o erotizar da palavra, pela forma como é tratada enquanto segredo, não imediatamente captado. Em *São Jerónimo*, Pascoaes explica aquela que é a atitude dos poetas ou místicos, no seguimento da ideia de Blanchot, e que, muito provavelmente, se aplica a si próprio: “(...) os místicos e os poetas não se conformam com a retórica, rasgam todas as gramáticas e aspiram ao Verbo original.” (PASCOAES, *Jer.*: 157). Embora tenha sido ensaiado em cima, e no capítulo anterior,

uma espécie de resumo e origem do drama trágico que estas obras representam, não é possível falar delas de uma forma totalmente sistemática. De qualquer forma, na contradição de tentar encontrar rigor lógico dentro do paradoxo, passamos a tratar dos aspectos gnósticos e apofáticos da literatura de Pascoaes desta fase. E do seu culminar no conceito do Ateoteísmo, fulcral para o autor, com ecos inusitados em pensadores nossos contemporâneos.

2.3. *Gnosticismo*

As cousas da Natureza tiveram, para mim, grande encanto. Vivia-as, como se vive a dor ou o amor. Agora, só me interessam as almas. (PASCOAES, *S.P.*: 23)

Com esta reflexão se inicia o prefácio da primeira biografia publicada, *São Paulo*, em 1934. No contexto da obra de Pascoaes, esta reflexão oferece duas leituras importantes. Uma é a de, aparentemente, sublinhar uma mudança nas intenções do autor, o início de um novo ciclo literário, como de facto se verifica. Pascoaes já não quer falar “das cousas da Natureza” que, aparentemente, o ocuparam durante tantos anos e textos, em especial, os poéticos. Assim mesmo, Pascoaes é popularmente reconhecido como o poeta do Marão, das imagens pastorais, associado, não por equívoco, pelas leituras críticas mais unânimes, a um panteísmo. Contudo, apenas ignorando a sua obra tardia, na qual as biografias se incluem, esta leitura pode ser representativa do poeta. Porque, como veremos, a partir de *São Paulo*, o poeta maduro, vira a sua atenção para outra coisa: as almas. É ainda necessário fazer uma referência de correcção a este tipo de panteísmo e percebê-lo, antes, enquanto um, talvez paradoxal, panteísmo transcendente, como bem explica o próprio autor, durante uma entrevista em 1925, antes das biografias, portanto: “O meu *panteísmo* não é mais que o sentimento poético da vida universal, animando superiormente não só os seres como as próprias coisas, mas destacados, isolados, do Deus uno e criador. É um *panteísmo* que não é panteísmo.” (PASCOAES, *EELVA*: 233). A última frase é reveladora do seu pensamento paradoxal. Porque no panteísmo, Deus é imanente, está nos objectos, na Natureza que rodeia o humano. Para Pascoaes, Deus, ou a divindade, essa coisa que anima poeticamente a existência, é transcendente, destacada do mundo, alienígena. É certo que a citação anterior remete para uma época pré-biografias. No entanto, esta diferença e acentuação na questão da transcendência, torna-se relevante para compreender a literatura da fase tardia de Pascoaes, em especial, na forma como esta se articula com aquilo a que chamaremos, ao longo deste capítulo e de todo o trabalho, de disposição ou atitude gnóstica, apresentada por Pascoaes. O que nos remete para a segunda leitura possível da citação que abre este capítulo e inicia o ciclo

literário das biografias: Pascoaes estabelece uma oposição conceptual na demarcada separação ontológica entre Alma e Natureza, que encontra a sua origem no pensamento gnóstico. O que entende Pascoaes por estas “almas”, e que características exemplares apresentam para lhes serem dedicadas cinco biografias e uma década de vida literária, é assunto que tratarei mais tarde, na segunda parte deste trabalho. Por enquanto, partimos para uma leitura de Pascoaes sob olhar gnóstico. O pensamento dos primeiros movimentos cristãos, considerados heréticos e marginais, conhecidos como gnosticismo, vem a receber leituras contemporâneas, recicladas e reintroduzidas no discurso reflexivo da modernidade e pós-modernidade, através de estudos feitos por autores como Hans Jonas, Harold Bloom ou Peter Sloterdijk. Pascoaes pode também ser considerado um destes intérpretes, ainda que de forma mais prática, aplicando estas categorias filosóficas nas suas biografias, e, portanto, em diálogo com eles. Um dos intérpretes contemporâneos do gnosticismo é Peter Sloterdijk, a que dedica um capítulo, “*The True Heresy: Gnosticism*”, em *After God* de 2017. Como Sloterdijk, a maioria das reflexões contemporâneas que resgatam o pensamento gnóstico, fazem-no assumidamente, e de forma inexorável, através da tentativa de estabelecer uma ligação com a modernidade. Como vimos anteriormente, não é rara característica da modernidade, a de recuperar concepções filosóficas anteriores, na tentativa de inventar mitologias próprias que compreendam e informem a própria modernidade.

(...) one gets the feeling that great insights into Gnostic thought emerge as a function of decisive philosophical self-interpretations of the modern age rather than as a result of archeological-philological discoveries (...) [O Gnosticismo] is not salvaged from urns, but rather reconstructed in radical meditations on the structures of the contemporary consciousness of human existence. (SLOTERDIJK, 2020: 44-45)

Nestas passagens, Sloterdijk, refere-se à descoberta feita em 1946, em Nag Hammadi, no Egipto, de antigos textos gnósticos com 1600 anos, e de como isso provocou um enorme entusiasmo no círculo académico, cheio de vontade de estudar os textos ancestrais que pareciam brotar da própria terra. A riqueza intelectual, o segredo do mundo, escondidos durante séculos pelas areias do tempo como petróleo descoberto. Talvez o mais famoso desses estudos seja o de Hans Jonas, que se doutorou orientado por Heidegger, e que escreve um epílogo ao livro *The Gnostic Religion* (1958), informado pelo pensamento heideggeriano, estabelecendo uma relação entre o existencialismo moderno e o gnosticismo. Para Sloterdijk, o verdadeiro Nag Hammadi não é geográfico e arqueológico, mas localiza-se no acto de re-interpretação dos textos antigos, feito por

contemporâneos intérpretes e estudiosos de outras filosofias modernas precedentes, como as de Hegel, Heidegger ou Nietzsche, que depois são usadas na leitura do gnosticismo. Quando, no capítulo anterior, citando Eduardo Lourenço criticando a perspectiva historicista, se falou do tempo que cada obra funda, e nesse gesto altera passado e futuro, poderíamos ter igualmente usado esta observação de Sloterdijk. A actividade da crítica e dos estudos literários é, precisamente, menos geografia ou arqueologia, e mais auto-interpretação radical das estruturas do seu pensamento contemporâneo, ainda que se sirva de textos milenares. O mesmo se passa com as biografias de Pascoaes quando recupera e livremente altera e comenta as narrativas dos seus biografados, na tentativa de fazer a ponte com o seu próprio tempo.

Nestas épocas de evolução acelerada, o homem é mais dócil; fraqueja, hesita no seu ser; treme de *nuance* em *nuance*, e não se fixa. Estranho ao Passado e ao Futuro, ondula num presente incerto, e não avista nenhuma praia, nem a do Oriente, descrita por Homero, nem a ocidental, cantada por Camões (PASCOAES, *Jer.*: 76)

Nesta passagem de *São Jerónimo*, publicada em 1936, ignorando as referências a Camões e Homero, não sabemos que época de evolução acelerada é esta de que fala Pascoaes. Refere-se ao período da queda do Império Romano e transição para a Idade Média, a que Jerónimo assiste, ou ao seu próprio tempo, com todas as aceleradas e conturbadas evoluções da primeira metade do século XX? Mesmo sabendo que se trata da época de Jerónimo, afinal a biografia é sobre esta personagem, quem fala é alguém que tenta ver com os olhos do tempo de Jerónimo, ou alguém que vê com os olhos do tempo do autor? A própria contração inicial, “Nestas”, significa, nestas de que falo ou nestas que vivo? Arqueológico ou auto-interpretativo? Por isto mesmo, contrariando o título deste capítulo, não cabe neste trabalho fazer uma exposição extensa e profunda de todas as variantes do pensamento gnóstico, nem sequer fazer uma associação detalhada e absoluta entre Pascoaes e os equivalentes gnósticos, missão logo à partida gorada, pela própria natureza heterodoxa de Pascoaes e pela natureza dispersa do conjunto de escolas de pensamento a que chamamos, de forma simplificadora, de gnosticismo. Esta heresia primordial por excelência impossibilita a ortodoxia de um cânone, ou sistema, narrativa unívoca que permita a captura facilmente sistematizada. Assim mesmo, segundo Sloterdijk, o gnosticismo, nas suas diferentes manifestações ao longo dos séculos, resiste a uma definição, que parta de uma unificadora categoria ou linha de pensamento filosófico comum: “Up until now, those who have attempted to define Gnosticism have had no luck – as is the case with so many phenomena of spontaneous spirituality.” (SLOTERDIJK,

2020: 47). As tentativas de sistematizar o gnosticismo falham, eventualmente, de uma ou outra forma, por ignorarem certos aspectos que não surgem de forma unânime em todos os textos, ou interpretações ao longo dos séculos. Um destes critérios, supostamente definitivos do gnosticismo, pode ser atribuído e identificado em Pascoaes: o dualismo metafísico. Vejamos algumas reflexões em *São Jerónimo*: “Não será a luz o avesso da treva? e o mal a outra face do bem? (...) Tudo nos mostra duas caras, pois tudo é interior e exterior ao nosso ser. Somos a realidade idealizada e o ideal realizado.” (PASCOAES, *Jer.*: 113/115). Mas como bem explica Sloterdijk, este critério não é suficiente para descrever sem dúvidas o gnosticismo: “Some tried to make metaphysical dualism its criterion – and then failed when confronted with the monistic and triadic varieties of the older systems.” (SLOTERDIJK, 2020: 47). Também em Pascoaes, este dualismo metafísico, embora impossível de negar a sua presença, não consegue encapsular totalmente a sua atitude gnóstica. Veremos, no próximo capítulo, como a progressiva construção, ao longo das biografias e *Duplo Passeio*, do conceito de Ateoteísmo, trará alguns problemas sobre a solidez desta dualidade metafísica encontrada em Pascoaes. No entanto, este dualismo remete para um tema importante em Pascoaes que se liga directamente com o gnosticismo: o problema do Mal. Por enquanto, é necessário entender Sloterdijk e a sua proposta de que o gnosticismo é antes uma espécie de heresia em potencial, ou melhor um potencial de pensamento herético. Indefinível através de conceitos comuns, é antes a sua atitude perante a ortodoxia que é definição. Deve ser, então, visto como uma atitude, ou disposição, sem que, no entanto, essa atitude deixe de mostrar características idiossincráticas:

(...) Gnosticism had already individualized the religious need, so much that even the counterwordly world form of the church was no longer acceptable to it; hence modern opponents of every sort of churchanity can find their own striving for freedom preconfigured in gnostic individualism. (SLOTERDIJK, 2020: 47)

A atitude gnóstica é herética e heterodoxa, não se rege por um dogma. Permanece aberta e disponível e, acima de tudo, individualista. Neste contexto, a categoria de oponente moderno, que resiste a dogmas institucionais de uma Igreja, poderia ser atribuída, por exemplo, a Kierkegaard, que exploraremos em detalhe na segunda parte, mas sobretudo, e em sentido mais lato, a Pascoaes, como vimos nos anteriores capítulos, e também a Georges Bataille, Emil Cioran e mesmo Pier Paolo Pasolini. Todos autores desenvolvidos, na sua relação com Pascoaes, ao longo das partes seguintes deste trabalho. No entanto, todos partilham e beneficiam de uma importante distinção a ser feita: *gnosis*

e *episteme*. Desde Aristóteles que *episteme* se aplica mais a um conhecimento cientificamente demonstrado, proveniente de um estudo sistemático e sistematizado, e assim se manteve, aproximadamente, até hoje. *Gnosis*, a um conhecimento proveniente da percepção, de factos particulares. Com o grego do Novo Testamento, *gnosis*, adquiriu um uso mais relacionado com conhecimento espiritual, hoje indistinto do próprio gnosticismo. Sempre que Pascoaes critica a preponderância, a que assiste ou relata, da ciência sobre a poesia, ou, como um romântico, da racionalidade sobre a intuição, vai no sentido da *gnosis*: “*Abandonai a sabedoria e a ciência dos sábios. O que, em Deus, parece loucura tem mais verdade que a ciência dos homens*” (PASCOAES, Jer.: 204). O mesmo se poderia dizer da “experiência interior” de Bataille. Ou do desrespeito do princípio da não contradição de Cioran. Sobre estas relações gnósticas partilhadas, será interessante explorar, mais adiante neste trabalho, as suas possíveis ligações e diferenças estabelecidas. De qualquer forma, serve esta distinção sobretudo para fazer argumento da atitude gnóstica de Pascoaes e da sua concepção de Poesia enquanto acto criador que só pode ser cumprido de acordo com esta atitude. Distingue-se pelo pensamento apofático, anti-racional, anti-filosófico e que por isso se opõe a dogmas. Resumido numa sentença: “Para mim um poeta é sempre herético” (PASCOAES, S.S.: 296). Regressando à leitura de Sloterdijk, e ao problema do Mal, a cosmologia fundamental que o pensamento gnóstico nos apresenta é a da sensação, experimentada também pela modernidade, de uma existência alienada do mundo:

(...) in the world, but not of the world. (...) Only since the soul has understood itself as an entity opposite to the world – more precisely, surrounded by the world yet not reducible to it – has it been possible for the “world” as a whole to be displaced and exposed as a superobject. (SLOTERDIJK, 2020: 48-50)

Novamente, é fácil perceber que esta leitura de Sloterdijk é informada pela filosofia de Heidegger e outros. Mas, esta separação ontológica de estar “*no mundo*”, mas não ser “*do mundo*”, provém fundamentalmente do problema do Mal, prefigurado pelos gnósticos. Façamos, com Sloterdijk, uma espécie de narrativa da consciência gnóstica desde a sua origem e contexto histórico-social. “The negation of the “world” emerges from being appalled by the world powers.” (SLOTERDIJK, 2020: 51). Sloterdijk explica que esta alienação só pode surgir de uma visão pessimista do Mundo, ou seja, que o Mundo é demoníaco. Estes “poderes do mundo” são, na leitura de Sloterdijk, os poderes políticos, ou seja, o Império Romano, no contexto dos antigos gnósticos. Aquele é um mundo em que as injustiças, os abusos de poder, a desigualdade, são inexplicáveis na sua ostentação

sem remorso. Catástrofes, como guerras ou épocas de fome, geralmente associadas a ações desse mesmo poder político, fazem nascer uma inegável equivalência entre soberania e criminalidade ou crueldade. É um regime que se auto-glorifica pelos seus massacres, que após as suas conquistas normaliza a catástrofe: “Criaram um deserto e chamaram-no de paz”¹¹. Mais, o poder do império está directamente ligado a actos de exageros eróticos, banquetes ostentativos, celebrações perversas, nas quais os deuses participam invocados, e imitados, pensados à imagem deste poder político: “In “this world” a picture of Juno performing a *fellatio* on Jupiter hangs above the emperor’s bed; their gods are no different from them.” (SLOTEDIJK, 2020: 51). Para agravar a situação, foi este poder político, conivente com os Judeus, os culpados pela morte do Messias, Jesus. Como é possível olhar para isto e não pensar, está tudo doido, tudo é absurdo, eles matam o salvador? Representam uma espécie caricaturada de *ultimate villains*. São o *cowboy* vestido de preto, arqui-inimigos do mundo, Némesis da existência comum. Da perspectiva dos primeiros gnósticos, como não concluir de tudo isto que “este mundo” só poder ser mau, de loucos, absurdo, e como não compreender a sensação alienante causada por esta percepção? Se “O meu reino não é deste Mundo”, possesso, incapaz de remorso, então a criação foi um erro, ou pelo menos, qualquer coisa que correu mal. É a Queda, ou melhor, Criação-Queda. Entretanto, o Império Romano converte-se e esta percepção muda. Muda a ideia do mal associado ao poder, porque agora o poder é a Igreja, representação de Cristo no mundo. Com esta mudança, a crítica dos gnósticos perde força. Crítica claramente anti-poder, por associar ao poder os males do mundo, são considerados uma seita herética perigosa por doutores da Igreja, como Jerónimo, perseguidos e a sua popularidade cai: “After Constantine had changed to the Christian side, a reinterpretation of the office of world ruler became necessary; overnight, a descendant of the demons became the thirteenth apostle.” (SLOTEDIJK, 2020: 53). Neste momento, a imagem de Jesus Cristo toma o lugar antes ocupado pela imagem do *fellatio* entre dois deuses. Esta substituição, aparentemente salvífica, causou, na verdade, problemas complexos.

The agonized world – thought of as creation – towers up like a profusion of irrationalism into the sea of divine wisdom. (...) Either the creator god bears responsibility for the state of “this world”, in which case irrationality flares up in his very being and obliterates his unity and

¹¹A expressão de Tácito aparece na obra Agricola: “Criaram um deserto e chamaram-no de paz”. É geralmente atribuída a Cálgaco, chefe guerreiro caledónio, que resistiu à conquista Romana, referindo-se ao discurso de branqueamento praticado pelo Império Romano, depois de cada conquista e pilhagem violentas.

goodness; or his wisdom and supreme goodness should remain intact, in which case he must be released from direct responsibility for “this world.” (SLOTERDIJK, 2020: 53)

E eis-nos perante o problema do Mal. Contradição teológica clássica que, na sua conclusão lógica, leva a uma impossibilidade de Deus enquanto Criador e ao mesmo tempo Redentor. E daqui ao problema do abandono de Deus, da separação de Deus do Mundo, ou seja a Queda do Mundo: “The distinction between “in the world” and “of the world” (...) gives rise to a sort of theological splitting of the atom. It becomes impossible for the creator of “this world” to remain the same as the one who redeems people from it.” (SLOTERDIJK, 2020: 54). Assim sendo, para Pascoaes, o homem-criatura fica consciente da sua obrigação de corrigir a criação, de ser a consciência do universo, vivendo na angústia deste dualismo existencial. Mas o que significa esta correção?

The kinetic metaphor of the “plunge” makes evident the violence of the primal alienation of the downward movement. (...) From the point of the turn onward, to exist means to turn back, to unbind oneself, to take oneself back. (SLOTERDIJK, 2020: 58)

De acordo com Sloterdijk, esta correção só pode significar, sem contar com a atitude niilista, uma trajectória ascendente, que contrarie a da Queda. Mas se assim é, então o movimento de subida é, por consequência, um de regresso ao ponto de origem de onde se caiu. Não é difícil estabelecer paralelos entre a situação dos gnósticos antigos e a modernidade, para Pascoaes em 1936, depois da Primeira Guerra Mundial, com o crescimento dos totalitarismos por toda a Europa, entre outras já herdadas catástrofes. Da mesma forma, não é descabido sugerir que Pascoaes tenha, propositadamente, usado as suas biografias para estabelecer os mesmos paralelos: “Sim, este mundo é que é o Outro Mundo.” (PASCOAES, *Jer.*: 30). Este “no mundo”, mas não “do mundo”, encontra-se manifestado em Pascoaes de outras formas. Nomeadamente, nos dualismos metafísicos conflituantes: “ser” vs. “existir” ou “aparição” vs. “aparência”:

O mundo, como nós o vemos, é uma aparição quimérica, perfeitamente estranho à Natureza. E eis porque este mundo é o Outro Mundo. (PASCOAES, *Jer.*: 153)

(...) a realidade é um complexo de aparências ocultando a aparição ou a verdade. (...) Não é permanente a nossa entidade verdadeira, mas sim, intermitente: uma sucessão de ausências duradouras, e de presenças efémeras. (...) O nosso ser verdadeiro é interrompido constantemente pelo nosso ser real. (...) O mal é uma aparência terrível, e o bem uma divina aparição. Que o aparecer domine o parecer; e a nossa ausência real seja vencida pela nossa presença verdadeira. (PASCOAES, *S.S.*: 267-270)

Portanto, a realidade é aparência, a verdade é aparição. O Bem é aparição, o Mal, aparência. Decorre assim uma curiosa noção de autenticidade. Somos autênticos quando somos fabulosos. Esta função mitológica será essencial para analisar a obra de Pasolini, em comparação com Pascoaes, na terceira parte deste trabalho. No entanto, convém ficar presente a influência gnóstica destas considerações existenciais para futura referência. É importante sublinhar que Pascoaes, ao longo das biografias estudadas e de *Duplo Passeio*, nunca faz referências directas ao gnosticismo ou se assume como gnóstico. Para António M. Feijó, este estatuto gnóstico e as suas redes conceptuais são evidentes. Na verdade, Feijó vai mais longe ao declarar que, nas biografias de Pascoaes, estamos perante a formalização de “um sistema gnóstico preciso” (FEIJÓ, 1992: XXIII). Especulando, se Pascoaes quis esconder esta influência, propositadamente, é talvez porque quisesse distanciar-se dessa tradição para fundar uma “gnose portuguesa”, sem a nomear, para que se impusesse como uma tradição pascoaesiana e não gnóstica, a marca vaidosa de qualquer autor. Ou então, por preferir a linguagem simbólica, afastada de categorias bem definidas, a comunicação indirecta, técnica que muito utiliza. Ou ainda, recorrendo à sugestão de Harold Bloom, no sermão gnóstico que encerra um estudo do gnosticismo que inclui Ralph Waldo Emerson como um filósofo com esta atitude e, pela sua mão, a conseqüente influência na literatura americana, *Omens of Millenium: The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection* (1996): “(...) the paradox that they already are gnostics, “knowers”, without consciously knowing it.” (BLOOM, 1996: 233). Talvez que um gnóstico nunca admita ser gnóstico porque isso seria já ser anti-gnóstico. O gnosticismo é, fundamentalmente, um pensamento apofático, que prefere a não-definição. Em todo o caso, fica difícil elencar, de forma sistemática, a filosofia gnóstica subjacente às biografias de Pascoaes e até a própria noção de sistema, enquanto autor reconhecidamente anti-sistemático. Para além de que isto poderia significar que apenas o gnosticismo influenciou Pascoaes e que a construção desse sistema seria a sua intenção primeira ao escrever as biografias, o que não parece ser o caso. No entanto, não podemos deixar de concordar com Feijó, quanto à existência de conceitos gnósticos que informam as biografias de Pascoaes. E, a partir dessa leitura gnóstica, é bem possível reconhecer conceitos fundamentais que vêm à superfície durante a leitura desta obra tardia de Pascoaes, mesmo que depois estas tenham sido trabalhadas e modificadas pelo espírito original do autor. Mais, ainda que Pascoaes não tenha tido a intenção de escrever o dito sistema nas biografias, isso não impede que da sua leitura, não se consiga reconhecer nele um sistema, ainda que não intencional. Os traços gnósticos de Pascoaes não se iniciam

com a obra tardia. É possível encontrar em textos anteriores às biografias e *Duplo Passeio*, ideias gnósticas na sua obra. Ideias que provavelmente terá recebido de duas leituras essenciais, Guerra Junqueiro e Sampaio Bruno.¹² De facto, no prefácio à edição de 1990 de *Marânus*, Eduardo Lourenço identifica, já nesta obra de 1911, conceitos gnósticos, como a questão do Mal: “Sensível à presença e ao mistério do Mal (...) como os gnósticos, prefere imaginar que a «Criação» não é tanto o efeito da onipotência e da bondade de Deus mas a sua dor e a sua imperfeição.” (LOURENÇO, 1990: IX). Ou, um dos pilares fundamentais da cosmologia de Pascoaes, a ideia de criação-queda ou criação-dor: “Uma criação-dor - nós como seres enraizados na dor e na angústia - precisa de ser redimida, salva.” (LOURENÇO, 1990: XI). Percebemos como esta ideia de criação-erro informa o seu pensamento apofático e gnóstico. Com ele, vem a ideia de Pecado e Remorso, pêndulo fundamental do drama humano ou religioso, que é a chave da estrutura narrativa que informa tanto as biografias como algumas obras anteriores de Pascoaes, por exemplo *Regresso ao Paraíso* (1912). Esta estrutura narrativa segue uma linha parabólica com a concavidade para cima, ou seja, uma de descida e posterior subida, ou em termos teológicos, uma de catábase e anábase, respectivamente. Consolida, portanto, as mais ostensivas simbioses dualistas de Pascoaes: Criação-Queda, ou Pecado, e Utopia-Redenção, ou Remorso. Por fim, e retomando a estrutura narrativa das biografias de Pascoaes, também o conceito de Saudade pode ser lido à luz da ideia gnóstica, enquanto capacidade universal (ainda que em fases iniciais, especificamente portuguesa) de conseguir articular ambos os movimentos, ascendente e descendente, e de estabelecer o futuro como reconstrução de uma Origem, ou seja, a gnose, veículo da salvação ou redenção, como um Regresso.

(...) Desejo como forma da existência buscando desde a Origem novas formas para se encarnar em vão e nessa busca criando o que não existe e por fim o verbo escuro em que se redime da sua própria insatisfação. (...) a esse verbo escuro (...) Pascoaes chamou (...) Saudade, pondo nele nova substância, a do mesmo Desejo transfigurado pela consciência da sua imperfeição divinamente criadora. (LOURENÇO, 1990: XII)

A Saudade perde destaque com o avançar da obra de Pascoaes. Nas biografias e em *Duplo Passeio* são raras as vezes em que esta aparece nomeada. Mas esta perda é apenas

¹² “A tentação da gnose foi frequente em outros pensadores na viragem dos séculos XIX para XX. Em Portugal, inscrevem-se muito particularmente neste movimento Sampaio Bruno e Guerra Junqueiro, dois homens a quem Pascoaes deve uma parte de influência (...)”, Jorge Coutinho, “Um São Paulo em chave gnóstico-saudosista: Teixeira de Pascoaes”, in *DIDASKALIA*, XXXVIII, 2008b, pp.118.

aparente. Digamos que Pascoaes, parou de nomear directamente a Saudade e começou antes a colocá-la em acção, através das narrativas dos biografados, reservando-lhe um lugar cimeiro e, ao mesmo tempo, na sombra da incógnita. No contexto da estrutura narrativa pascoaesiana, o conceito que funciona como articulador dos já mencionados dualismos “Criação-Queda-Pecado” e “Utopia-Redenção-Remorso”, é mesmo a Saudade, personificada na acção dos biografados. Esta Saudade, para Pascoaes, surge como solução do problema do Regresso à Origem, identificado por Sloterdijk no pensamento gnóstico e no qual Pascoaes participa e dele se informa: “Mas no homem há outra lembrança mais antiga: a lembrança da Origem ou do Criador. Cultivá-la é que é viver religiosamente.” (PASCOAES, *S.P.*: 95). Cultivando a Saudade, vive-se o drama religioso. A lembrança do desejo e o desejo da lembrança. Por isto, uma visão psicanalítica, não é descabida: “As a critique of the hypnotic power of the world, Gnosticism implies the first great psychotherapy.” (SLOTERDIJK, 2020: 62). Ou seja, a ideia de uma verdade escondida, que vem de dentro, alojada num interior inacessível à consciência, é já uma prefiguração do inconsciente da psicanálise, colectivo ou não. Neste sentido, muita relação há entre Freud ou Jung e Pascoaes, como, em entrevista, identifica António M. Feijó: “Esse dualismo unifica muito mais Pascoaes a Freud do que unifica Pascoaes a outros autores que têm essa forma enevoada de falar de saudosismo.”¹³. Contudo, afastados desta visão, mas ainda na sua rede conceptual, podemos perceber esta questão da Origem e do Regresso como algo ligado ao esquecimento e memória. E, neste sentido, a anamnese platónica ou neo-platónica, que muito influencia o pensamento gnóstico, entra em cena. Lembremos que, em *São Paulo*, “o remorso é a lembrança da inocência, mais que a lembrança do crime” (PASCOAES, *S.P.*: 147) ou “Não é a saudade a forma etérea do remorso?” (PASCOAES, *Pen.*: 75). A ideia de que o remorso nos lembra que qualquer coisa poderia ter sido diferente, de que poderíamos ter feito algo que não fizemos, talvez por esquecimento da inocência inicial, e esse estado original, embora irrecuperável, arrisca construir a utopia, sonhando, sem provavelmente a alcançar nunca, mas que a mantém viva enquanto potência. Por isso, esta Saudade de Pascoaes, não deve ser entendida como uma recuperação ou uma restituição, mas sim como uma reconstrução. Não é a procura de uma essência agora perdida, mas reconstrução de uma existência desejada por lembrança. Quando Pascoaes escreve, em *Duplo Passeio* (1942): “Todo o aperfeiçoamento é regresso. Deus significa Origem.” (PASCOAES, *D.P.*: 137);

¹³ <https://imprensanacional.pt/antonio-m-feijo-em-entrevista-pascoaes-e-um-autor-da-dimensao-de-pessoa/> - António M. Feijó em entrevista para a Imprensa Nacional, a 22 de Março de 2017. Consultado em 30/09/2024.

a ideia principal implícita é a da necessidade de um Regresso, no sentido gnóstico, como podemos ver pela proposta de leitura de Sloterdijk. Como esse Regresso se faz, para Pascoaes, veremos mais tarde e em comparação com outros autores, que igualmente nos propõem gestos de salvação, propostas soteriológicas. Embora este trabalho não tenha intenção de contribuir para o estudo do “confronto” Pascoaes vs. Pessoa, não resiste, ainda assim, a fazer uma breve nota sobre a relação bloomiana entre eles, integrada nesta reflexão sobre a origem e regresso. Falamos ainda da obra pré-biografias de Pascoaes, *Regresso ao Paraíso* e *Marânus*, altura em que terá sido criado Alberto Caeiro que, como explica António M. Feijó, é uma resposta directa a Pascoaes.¹⁴ Aceitando esta premissa, é curioso notar que na figura e na postura anti-intelectual de Alberto Caeiro, com toda a sua suposta natureza, intenção e pensamento anti-pascoaesiano, encontramos representado, precisamente, o Paraíso pré-consciência que descreve Pascoaes. Aquele ainda antes da “doença de pensar”, que é a Queda. Na verdade, Pessoa, ao escrever Caeiro contra Pascoaes, mostra a Pascoaes um exemplo do que seria a sua própria perspectiva originária, se tomada literalmente. Pessoa inventa uma personagem, Caeiro, que, simbolizando tudo o que a filosofia de Pascoaes representa, se lesse Pascoaes, diria “Li hoje quase duas páginas / Do livro dum poeta místico, / E ri como quem tem chorado muito.”¹⁵ Caeiro, enquanto Mestre, é aquele que informa e precede, supostamente, todos os outros heterónimos principais. A doença de Alberto Caeiro, que acontece em *O Pastor Amoroso*¹⁶, será o amor, o “*fall in love*”, a Queda. Caeiro é o Mestre porque ainda tem memória da origem, ou seja, no presente, carrega ainda a marca do passado original, da não-filosofia. É uma espécie de paródia de Pascoaes, atitude irónica que é um dos traços da modernidade e de Pessoa. Pascoaes, no que toca a estes assuntos, leva-se demasiado a sério. Mas o facto de Pessoa o caricaturar é o claro sinal do que sentia em relação a Pascoaes. Tentamos sempre a caricatura dos poderosos. Em resumo, a leitura com olhar gnóstico, tentada neste capítulo, contextualiza ideias essenciais das biografias de Pascoaes, nas suas dimensões mais teológicas ou místicas. Estas derivam não só da herança romântica, mas também daquilo a que podemos concluir ser a sua atitude ou disposição gnóstica. Como vimos até aqui, atitude ou disposição são palavras propósito, porque, de facto, se o gnosticismo vai num sentido de heresia no pensamento, por natureza, resiste a um sistema filosófico dogmático. O presente capítulo serve,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ <http://arquivopessoa.net/textos/1188> - Consultado em 30/09/2024

¹⁶ <http://arquivopessoa.net/textos/643#> - Consultado em 30/09/2024

directamente, para relacionar as biografias de Pascoaes, no tratamento das narrativas e nos seus comentários às mesmas, enquanto obras que expressam esta disposição gnóstica. Indiretamente, serve para lançar bases contextuais, redes de significado de disposições filosóficas, que, argumentarei, partilha com os autores que ao longo da dissertação iremos explorar, junto com Pascoaes. Para concluir, é importante declarar, em especial no contexto desta dissertação, que todas estas considerações, muito próximas da teologia, representam, na verdade, uma concepção poética de Pascoaes. Da forma como a sua literatura se escreve e lê. Recuperando Octavio Paz, e fazendo aqui uma ponte entre a herança romântica e o gnosticismo, atentemos à seguinte passagem: “La influencia de los gnósticos, los cabalistas, los alquimistas y otras tendencias marginales de los siglos XVI y XVIII fue muy profunda no sólo entre los románticos alemanes (...) los románticos ingleses y, claro, de los franceses.” (PAZ, 1989: 103). No capítulo anterior, percebemos que uma das fundações essenciais da modernidade se prende com a situação de orfandade após a morte de Deus. Embora Paz argumente, com razão, pela originalidade do Romantismo nesta situação de orfandade, encontramos subjacente ao mal-estar moderno, dito de outra forma, a ideia de se sentir estranho no Mundo. O panteísmo transcendental de Pascoaes implica, precisamente, esta separação entre a divindade e o mundo. É esta a ideia que subjaz na separação ontológica entre o Divino e a Natureza, que permeia a frase inicial do prefácio de *São Paulo*, que inicia este capítulo. A partir deste estado de alienação no Mundo, conseguimos estabelecer uma ligação evidente com o pensamento gnóstico antigo. Aliás, Sloterdijk, afirma que “The Gnostic irony towards creation anticipated the romantic irony towards the text.” (SLOTERDIJK, 2020: 47). Irónico em relação à criação como o foram os românticos em relação ao texto. Relembremos Octávio Paz e a analogia romântica entre Poema e Universo. Por analogia, como explica Eduardo Lourenço:

(...) o mundo da arte, que é, em todos os sentidos da expressão, *um mundo que não é deste mundo*, entendendo por isso sobretudo que aquilo a que chamamos «mundo» ou «realidade» é o que existe e se manifesta no interior do quadro espaço-temporal, ao qual a obra escapa por essência. (LOURENÇO, 2017: 70-71)

Para Lourenço, a obra “não é jamais da ordem da *afirmação*, mas da *negação*, ou, melhor, da *suspensão* do mundo tal como este se apresenta enquanto correlato natural da percepção ou do discurso banal que o visa” (LOURENÇO, 2017: 70-71). E a consequência desta suspensão e negação do real é que “(...) a obra (...) é justamente a *interrupção*, a abolição dessa facilidade imediata de *um* sentido, substituída por uma

germinação plurivalente de sentidos plausíveis, de múltiplas leituras.” (LOURENÇO, 2017: 70-71). Da mesma forma que Pascoaes opera e entende a obra literária, não podemos encarar a sua atitude gnóstica apenas como uma busca por conhecimento interior ou espiritual, mas sim uma intenção poética muito particular, uma teoria estética que acompanha com grande proximidade a descrição que Sloterdijk avança:

Great artworks, as defined by Gnostic aesthetics, would therefore be more than another monument to the aesthetic will to power; (...) In such works, we would be able to hear something of the creature’s protest against the catastrophe of creation. (...) The Gnostic work, as a sublime breach with one’s own power, is the trace of a nostalgia for that which surpasses work. (SLOTERDIJK, 2020: 68)

2.4. Ateoteísmo

Se Deus não existe, a crença dos homens fará tremer o nada. (PASCOAES, *Pen.*: 43)

O conceito filosófico mais popular de Teixeira de Pascoaes é, sem dúvida, a Saudade. Vários estudos foram feitos no sentido de investigar as capacidades discursivas que o autor criou, partindo de um conceito que é uma espécie de carta-branca cultural, indissociável da cultura portuguesa. Encontramos a Saudade impressa em ímanes vendidos a turistas e cantada em casas de fados. Em poetas e romancistas *best-sellers* ou mais marginais. Fixada em labirintos de “autognose colectiva”¹⁷, propostos por figuras marcantes da cultura portuguesa. Estudada em Universidades e solta em queixumes interiores ou exteriores nas esplanadas do dia-a-dia da existência. Talvez, ninguém tenha pensado tão bem a Saudade como Pascoaes, na sua forma poética, aquela que provavelmente melhor a descreve. Com a Saudade, Pascoaes desdobra-se em poeta e filósofo. E, com a sua desarticulação, chega a locais do pensamento talvez não previstos. Um destes locais é o Ateoteísmo. Conceito que não goza, injustamente, de tanta popularidade como a Saudade, no contexto da obra de Pascoaes, fora dele seria obviamente impensável. Mesmo que Pascoaes tenha, a certa altura, com as biografias e restante obra tardia, alterado a ideia nacional da Saudade e a tenha pensado enquanto capacidade universal, que o português teria simplesmente nomeado como nenhuma outra língua, isso não conseguiu evitar que, de toda a sua obra, o Ateoteísmo seja o conceito que lhe permite, e ao estudo sobre ele, estabelecer e consolidar o maior diálogo universal com o seu tempo e permanecer relevante no futuro. Podemos dizer, com certeza, que Pascoaes é absolutamente moderno com este conceito e, como veremos na terceira parte

¹⁷ Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, (1978).

desta dissertação, prefigura recentes discursos de pensadores, nossos contemporâneos, como Slavoj Žižek. O ateoteísmo aparece pela primeira vez nomeado em *Duplo Passeio* (1942). Pascoaes tem, então, publicadas quatro das cinco biografias, *São Paulo, São Jerónimo e a Trovoada, Napoleão e O Penitente (Camilo Castelo Branco)*. Aliás, *Duplo Passeio*, é publicado no mesmo ano que a biografia de Camilo. Existe, por isso, uma relação de proximidade entre estas duas obras. Camilo parece representar o mais ateoteísta dos santos de Pascoaes. Como sabemos, as biografias servem de poética e autobiografia de Pascoaes. É, portanto, natural que, à medida que o seu pensamento evolua, as biografias reflitam essas evoluções. A essa reflexão chegaremos. Mas é, de facto, no livro de 1942 que a nomeação e uma primeira explicação do conceito são avançados por Pascoaes. Desde então, este tornar-se-ia, talvez, o seu tópico predilecto e, posteriormente, explora-o com maior detalhe em *Santo Agostinho* (1945). O que se sugere, ao longo deste capítulo, é dissecar duas páginas de *Duplo Passeio*, onde Pascoaes expõe o conceito paradoxal do ateoteísmo. Fazendo a ponte com os capítulos anteriores, para a formação deste conceito, outros eventos da biografia de Pascoaes e da sua constante formação cultural, serão usados para articular o ateoteísmo no contexto da sua obra. Proponho uma espécie de outro Passeio, com as inevitáveis digressões pascoesianas, que, à medida que avança, torna mais claro o impacto e alcance deste paradoxo na obra do autor. A capacidade de Pascoaes navegar o pensamento paradoxal e articulá-lo sem pejo, aplicando análises verdadeiramente heréticas a santos, ortodoxamente canonizados pelo dogma das Igrejas, é, de facto, curioso e revelador. Eduardo Lourenço, no prefácio a *Marânus*, anteriormente citado, identifica, precisamente, esta característica em Pascoaes, oposta à dos modernos da Orpheu e da sua fragmentação. Por Lourenço, é vista de um modo agregador, que dispensa a multiplicidade de personalidades:

Em Pascoaes os contrários não se opõem e a contradição não exige múltiplos *eus* para suportar inconciliáveis visões do universo. Tudo é só uma realidade, misteriosamente a mesma e o seu contrário. (...) uma realidade originariamente caótica e paradoxalmente criadora. (LOURENÇO, 1990: IX)

Convém, no entanto, referir que, como já avança outro trabalho, talvez que as biografias, ou os biografados, funcionem como uma espécie de heterónimos¹⁸. Mas, não creio que seja assim, ou, pelo menos, com o mesmo significado formal. É indubitável que as

¹⁸ Ver, por exemplo: Ricardo Namora. “Das Tulherias a Amarante: Pode a História ser uma forma de Literatura?”, *Carnets, Invasions & Évasions. La France et nous; nous et la France*, número spécial automne-hiver 2011-2012, pp. 187-206. Disponível em <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12097.pdf> - Consultado em 30/09/2024

personagens serão sempre, seja de que forma, parte do autor. Mas, neste caso, Pascoaes usa os biografados para falar de si próprio sem se desdobrar, como nos heterónimos. Simplesmente, faz dos seus sentimentos, intuições, filosofias ou ambições, personagens nos livros. As personagens não são inventadas, mesmo que ele as descreva e interprete de forma original e heterodoxa. Não deixam de ser figuras históricas que remetem sempre para referências já consolidadas no leitor. De qualquer forma, aludimos anteriormente à tendência de Pascoaes para privilegiar a intuição sobre a razão, inserindo-se assim num grupo particular de criadores que poderíamos apelidar de anti-filósofos. Este espírito anti-filosófico, no sentido anti-hegeliano, anti-sistema, pode ser comparado ao dadaísmo e à sua intenção anti-arte. Da mesma forma que Marcel Duchamp leva um urinol para o interior do museu, também a atitude anti-filosófica faz uso de experiências fora do âmbito clássico da filosofia, para que, ao serem integradas no discurso filosófico, funcionem como instrumentos de radical auto-questionamento, tanto da disciplina como das instituições que as representam.¹⁹ De Pascoaes, atente-se nas seguintes passagens:

A razão falhou, a loucura dominará. Dantes, Atenas; agora, Jerusalém. (...) Dum lado, a filosofia racionalista, de origem grega, que leva ao cepticismo e à inacção; do outro lado, a poesia iluminada, que apaixona, de hebraica origem, sobrenatural. (PASCOAES, *S.P.*: 232)

Pascoaes estabelece um novo dualismo entre Atenas e Jerusalém. O primeiro representa a razão clássica, o segundo a intuição messiânica. Neste conflito é clara a posição do autor. O anti-racionalismo de Pascoaes é um gesto de libertação dos dogmas e de esperança numa utopia que só pode ser feita *acto continuum*. Poder-se-ia dizer que, para Pascoaes, o desejo humano de racionalidade é bastante irracional. Se o pensarmos como incapacidade de lidar com o Vazio, com o nada, surge de uma posição de fragilidade e de medo. A ambiguidade, o mistério, o indefinido, assusta-nos. Precisamos de respostas, soluções inequívocas, certezas. Pensar que essas possam sequer existir, ou que nós as possamos contemplar, é, em si mesmo, irracional, mais próximo de um paradoxal salto de fé. Para Pascoaes, a rejeição de uma dimensão de mistério, ou dúvida, inerente à existência, não é humano. Encontrar sentido é abandonar certezas, numa busca infinita.

¹⁹ No entanto, e de passagem, é curioso notar que estas supostas anti-disciplinas são facilmente integradas pelas instituições que originalmente criticam. O urinol de Duchamp, rapidamente se tornou um objecto inquestionável de museu. O mesmo acontece com pensadores e escritores ditos marginais ou malditos. Luiz Pacheco, por exemplo, passou a ser alvo de biografias, estudos honoríficos, canonizado, e enfim, absorvido pela instituição literária. O choque causado, intencional ou não, pelos criadores é, fatalmente quase sempre depois da morte, rapidamente integrado pelas instituições.

No texto da *Lição* inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, proferida em 1977, Roland Barthes comenta e explica sobre o seu método semiológico:

Alguém que tenha questionado durante toda a sua vida, (...) esse sortilégio que é a linguagem, não pode deixar de ser atraído pelas formas do seu vazio (...) A semiologia aqui proposta (...) é apofática: não por aquilo que ela nega no signo, mas sim por negar que seja possível atribuir-lhe caracteres positivos, inalteráveis, a-históricos, a-corporais, numa palavra: científicos. (BARTHES, 1979: 33-34)

Pascoaes, pela sua natureza anti-racionalista, anti-filosófica, também não resistiu certamente às formas do vazio da linguagem. E, ao dedicar toda a sua vida a lidar com esse “sortilégio”, opera o seu pensamento e literatura, sobretudo em *Duplo Passeio* e nas biografias, de acordo com este mesmo apofatismo que Barthes descreve. Não porque nega, mas porque nega que se possa definir com certezas. Ou, porque afirma, negando. Que se vence, falhando. Se chega à verdade através do erro. Novamente, a virtude reside na procura, no processo inacabável da construção utópica: “Definir, Realizar, é matar. Vencer é falecer. Ai dos que vencem! A virtude é lutar, sem vitória. A virtude é procurar e não encontrar. (...) A crença nasce da descrença, como a ciência da ignorância e a luz da treva.” (PASCOAES, *S.P.*: 119/145). Nestas passagens, fica claro o pensamento apofático, que se aplica à própria fé. E, como já vimos anteriormente e veremos em maior detalhe em próximos capítulos, que pelo crime se chega à virtude, pelo pecado se chega à santidade. Chega-se à fé através da dúvida, como à coragem através do medo. Não apenas enquanto trajecto lógico, mas antes, como movimento hesitante contínuo, ora fé, ora dúvida. Uma necessita da outra, ambas se equivalem. A fé implica dúvida, porque a fé está para a dúvida como a coragem está para o medo. Sem medo, a coragem não é possível. A dúvida, como teste da fé, é aquilo que precisamente serve de prova. Só acredita quem duvida. Vimos, no anterior capítulo, a forma como a atitude gnóstica se manifesta na obra de Pascoaes e a que lugares essa atitude o leva. É fácil perceber que este tipo de pensamento apofático é também característica herdada da atitude gnóstica e se manifesta na clara obsessão pelos escritos dos místicos:

In its upward, *anodos*-related movement, the soul tends to its *apothēiosis*, divinization through insight. As soon as it knows that it is close to it, it looks back on its own period of obscurity almost in gratitude, (...) after the reversal, it feels (...) sweetness of an error overcome. To think greatly means to have erred greatly. (SLOTTERDIJK, 2020: 61)

Os místicos sempre tiveram essa intuição de que, no derradeiro horizonte do ser, o que se perfila (...) [é] uma palavra de silêncio, que, todavia, no seu não-dizer-se, diz o bastante para que possamos dizê-la como indizível. (COUTINHO, 2005: 172)

Aqui, Sloterdijk explica que o fim último do gnosticismo, ou seja, a apoteose divinizante através da gnose, é, enquanto, regresso a uma origem, implicitamente credora do inicial estado de erro, como disparo que colocou todo o processo em movimento. Extactamente como Pascoaes declara nas citações imediatamente anteriores. Por sua vez, Jorge Coutinho, identifica nos escritos místicos, como São João da Cruz ou Teresa de Ávila, que Pascoaes foi declarado leitor atento e apaixonado, a intenção da teologia negativa, apofática, de que, por via destes autores, Pascoaes terá entendido como a única forma de pensar a existência e, ao mesmo tempo, a linguagem, a lógica e a poesia. Terão, sem dúvida, tido o máximo impacto na postura de Pascoaes e nas suas criações filosóficas. O que nos remete, em boa hora, para os primeiros parágrafos do ateoteísmo, como surge em *Duplo Passeio*:

Tão sensível às nossas aflições, é o encanto da nossa fantasia, sempre a sonhar paraísos e a fazer infernos. Só ele enche o Vazio em que vivemos ou imaginamos viver. Quem é que sabe se está vivo ou morto? E por isso duvidamos...até de Deus. Esta dúvida, aliada a um anseio místico inerente à nossa adâmica natura, originou um estado de alma característico, uma espécie de Ateísmo religioso. Estas duas palavras penetram-me mutuamente, formando uma palavra nova e de novo significado: Ateoteísmo (...) É uma crença a alvorar da descrença, um alvorar...Há quem descreia dum modo religioso; e há quem acredite irreligiosamente. Mas o descrente religioso é hoje o tipo humano superior, o único representante duma concepção poética da vida. A crença em Deus nasceu da descrença nos deuses... (PASCOAES, *D.P.*: 151)

Nestas longas passagens, lemos o vazio de sentido, fruto da morte de deus e da condição de orfandade românticas, ou a sensação de alienação do mundo, como nos gnósticos, que infectam a modernidade. E, como consequência e resposta, o peso que o dever do ser humano tem de ser a consciência do universo, de procurar a correção, a redenção. Em última análise, causa da consciência crítica, a dúvida angustiosa. Ateoteísmo é uma vontade de acreditar, depois de desacreditar em tudo, depois da crítica radical.

Se o *terror do inferno* foi a alma da crença antiga, a origem da crença moderna está no *horror ao nada*. O inferno apagou-se, ou apagaram-no. Mas o homem ficou descontente; sentiu o frio do Vácuo, o horror ao Nada (...) (PASCOAES, *Pen.*: 201)

Podem ser encontradas referências ao ateísmo, e ao seu mecanismo de pensamento que fortalecerá as suas posteriores invenções, em obras anteriores a *Duplo Passeio*. Estas podem ser lidas como indícios, presságios do pensamento em construção do ateoteísmo. Vejamos as seguintes passagens de *São Paulo* e *São Jerónimo*, em que, Pascoaes, com o seu já conhecido pendor herético, discorre sobre a necessidade do conflito, até mesmo em

questões de fé, contrariando o ortodoxo pensamento dogmático, geralmente associado a estas reflexões. “(...) 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.” (PASCOAES, *S.P.*: 263). Pascoaes não tem qualquer receio de polemizar os conceitos teológicos. Procura inventar novos significados, apontando a cristalizadas interpretações, subjacentes a obras e figuras consideradas sagradas, para se desenvolver enquanto poeta original. Para se definir a si próprio, não teme o conflito, pois entende que só assim é possível compreender a mensagem dos textos bíblicos, ou até ter fé. Já sugerido nas páginas de *São Paulo*, e depois continuado em *São Jerónimo*, é extremamente provocadora a atitude de Pascoaes, ao colocar nas páginas de biografias com títulos que, apenas aparentemente, poderiam ser entendidas como uma apologia das figuras centrais do cristianismo, reflexões desta natureza:

Sim, Deus não *existe*, nem *é*; e o homem não se limita a ser e a existir. (...) Todos os sentimentos esboçam a figura de Cristo, mesmo na alma dum ateu. E o ateu adquire, deste modo, um valor extraordinário. É o próprio símbolo do Universo, cheio de Deus e a mostrar apenas o Demónio. (PASCOAES, *Jer.*: 80)

É fácil de ver que Pascoaes não rejeita a linguagem cristã nem os seus episódios, mas que faz uso dessas ferramentas para as re-inventar. Subversivo, interpretando livremente e atingir aquilo que para ele seria a verdadeira lição destes textos e figuras. No capítulo anterior, vimos também como a característica do dualismo metafísico, próprio dos gnósticos, pode ser atribuído a Pascoaes. No entanto, o ateoteísmo rompe com esta concepção clássica ou com a ideia maniqueísta que possa existir acerca de Pascoaes. Repare-se como, ainda em *São Jerónimo*, o clássico dilema hamletiano é invertido: “A questão não é *ser* ou *não ser*, é *ser* e *não ser*.” (PASCOAES, *Jer.*: 41). Pascoaes rejeita o princípio lógico da não contradição e aceita antes o princípio da contradição como única possibilidade de entender o paradoxo da existência. Neste caso, vai em sentido oposto a, por exemplo, Kierkegaard, e o seu *either/or* teológico. Não é *uma coisa ou outra*, é *uma coisa e outra*: “Visionamos um conceito ambíguo do Universo, o ser e o não ser, ao mesmo tempo. Um absurdo, mas natural. (...) Este conceito ambíguo da Criação e, portanto, do Criador, este *sim* e não no mesmo Deus, este novo princípio de identidade em que A é A e não é (...)” (PASCOAES, *D.P.*: 191). No pensamento de Pascoaes, a influência de Nietzsche é certamente fulcral. Não só a perspectiva da verdade relativa, mas, sobretudo, repetindo o que já foi dito, a questão da “morte de Deus”. Esta é mais geradora de reflexões pascoaesianas do que, talvez, qualquer outra. Mas é-o, novamente,

enquanto poeta integrado numa ampla discussão e reflexão moderna. E é no Alto Romantismo que encontramos outra provável ligação a Pascoaes e a este tipo de pensamento apofático. É na senda da modernidade romântica que um dos grandes poetas do segundo movimento inglês, John Keats, apresenta a sua teoria da “negative capability”. Numa carta de 1817, Keats, explica: “at once it struck me what quality went to a form a Man of Achievement, especially in Literature (...) I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”²⁰. O acesso à verdade (beleza) pelo artista deve ser feito sem o recurso à lógica. Um grande pensador é capaz de existir de acordo com grandes incertezas, mistérios, dúvidas, sem nenhuma busca ansiosa por factos e razões. Desta forma, o poeta teria a capacidade de sobrepor-se à sua própria consciência e hesitar numa espécie de estado de absoluta abertura às percepções exteriores. Ter a “Negative capability” é afirmar o nada que se segue da condição estética despreocupada com qualquer interesse fora dela própria. Escrever desta forma é permanecer nas incertezas sem tentar resolvê-las, abrir novas incertezas à conta de originais interrogações. É esta a capacidade que as biografias e *Duplo Passeio* de Pascoaes manifestam, para maior heresia, partindo de uma base abertamente cristã. Retomando agora as últimas passagens do ateísmo, em *Duplo Passeio*. Vimos como o pensamento moderno Romântico, se alinha com Pascoaes. Mais tarde, seguiram-se as várias descobertas da física quântica do início do século XX, revolucionárias do nosso entendimento do Universo. Pascoaes contactou, pela sua curiosidade interdisciplinar, com a vanguarda dos estudos da física quântica do seu tempo, como Einstein ou Heisenberg. Encontravam-se na sua biblioteca obras destes físicos²¹.

A Criação (...) pode não afirmar um Criador; mas não o nega. (...) Também o nada é relativo; e por isso existe alguma coisa. Deus é possível, logo existe. (...) A incerteza é a base de tudo. Nela se apoia a estrutura atômica dos corpos e a estrutura das almas, dois extremos que se tocam e se indefinem na mesma névoa imaterial. A incerteza vale como a certeza; e o relativo como absoluto, por isso mesmo que tudo é incerto e relativo. Assim, a incerteza é equivalente a um novo conceito de certeza, um conceito vivo, em acção, no qual entram elementos concordantes e discordantes, forças contrárias, todo o complexo mecânico dos fenómenos

²⁰ Carta de John Keats de 1817: www.mason.gmu.edu/~rnanian/Keats-NegativeCapability.html ; Entrada no glossário online da *Poetry Foundation*, de “negative capability”, de Keats: <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/negative-capability> - Consultados em 30/09/2024

²¹ Na tese de doutoramento, *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes: Estudo hermenêutico e crítico*, (1994), pp. 53, Jorge Coutinho elenca uma série de autores presentes na biblioteca de Teixeira de Pascoaes, onde se incluem obras de cientistas modernos como Albert Einstein.

primordiais e finais ou imateriais e psíquicos. E a sua ação animada resulta da instabilidade desse conceito ou do dualismo contraditório. Idêntica a esta nova ideia de certeza é a ideia de Deus, que perde também o seu antigo carácter inerte, imutável, dogmático. A sua existência e não existência fundem-se numa existência possível. E é quanto basta para que Deus seja realmente. A realidade é probabilidade, um mar que apenas se dá em ondas e ondas de promessa. E eis porque a virtude é lutar e não vencer, procurar e não encontrar, caminhar e não chegar... (PASCOAES, *D.P.*: 152)

Pascoaes viu no princípio da incerteza e na teoria da relatividade, não teorias físicas, enquanto expressões matemáticas, mas metáforas para a modernidade que, progressivamente, se depara com um vazio teológico e um vazio de sentido, tomado por catástrofes, apesar do avanço científico. Para Pascoaes, o interesse nestas teorias físicas não é a impossibilidade de calcular com certeza a posição e a velocidade de uma partícula, ou o impacto do efeito do observador. Para o autor, este tipo de pensamento, da física a descobrir e teorizar sobre partículas infinitamente pequenas, ou quantidades de tempo e espaço infinitamente grandes, terá levado Pascoaes a fazer uma relação directa com a própria existência humana e, claro, reflecti-la no seu drama religioso. É fácil estabelecer relações metafóricas entre o Big-Bang, ou a partícula original, e Deus. Entre a física e a filosofia, ou teologia. Pascoaes pensa sempre de acordo com estruturas simbólicas, como as narrativas bíblicas.

(...) o infinito antecede o espaço, como o Nada antecede o Tudo. Do Nada saiu Tudo. E do ingrávido não resulta a gravidade? Como é que o imponderável se ponderaliza? Tocamos a origem das coisas, que tanto preocupa actualmente Einstein. O Não convertido em Sim! (...) O acto que eu classifiquei de milagroso, explica-o Einstein matematicamente num trabalho já anunciado. (PASCOAES, *S.S.*: 250/268)

A relatividade e o princípio da incerteza, ainda que afastadas da sua interpretação físico-matemática, reforçaram-lhe o apofatismo e o gosto pelo paradoxo. O Nada não pode ser só nada. A incerteza, a probabilidade, a indeterminação, a relatividade, são tudo possibilidades de um sim e um não, ao mesmo tempo. Da mesma forma, não se pode determinar a existência de Deus, existe e não existe. E basta acreditar que existe para que exista. Não existem absolutos, verdades inquestionáveis, tudo é incerto, logo, tudo deve ser pensado e tido em consideração. Tudo deve ser procurado, de forma anti-dogmática, sem qualquer preocupação em chegar a uma verdade unívoca, porque ela não existe. Para Pascoaes, a ciência vem muitas vezes provar, matematicamente, ideias que a poesia, previamente, intuiu: “A intuição poética ou orfaica antecede, como fonte original o conhecimento euclidiano ou científico.” (PASCOAES, *S.S.*: 302). Concluindo, o

ateoteísmo funciona como uma espécie de corolário existencial dos santos de Pascoaes. Neste conceito está toda a sua filosofia e o seu projecto estético, a sua poética. Consolida as principais preocupações e temas pascoesianos. É o seu último contributo filosófico, uma espécie de testamento intelectual. Que, como podemos ver, é o do drama profundamente religioso que explica, por metáfora, toda a existência humana. O ateoteísmo consolida em si, e no seu mecanismo filosófico, o drama religioso que é o tema central das biografias de Pascoaes. Levando em conta o seu estilo paradoxal, podemos dizer que o ateoteísmo serve de resumo do drama religioso e, ao mesmo tempo, a irresolução do drama religioso. Como resumo exemplar, por sucinto e eficaz, socorro-me de Jorge Coutinho e da sua explicação: “Ateoteísmo não é teísmo, mas também não é ateísmo. É a condição de quem, procurando não encontra, mas, ao mesmo tempo, não encontrando pensa que há todavia razões para procurar.” (COUTINHO, 2005: 172). É impossível, como vimos, dissociar estas características dos biografados, da própria autobiografia de Pascoaes. Um agnóstico com fé, perdido no conflito da incerteza e relatividade, enquanto percepção da existência, do século XX. Tudo tem significado e, no entanto, tudo é aleatório. O humano é ambivalente, um paradoxo. Precisa de mitologia, porque lhe é natural e, ao mesmo tempo, porque consciente dessa necessidade, sabe que essa mitologia, ao ser criada por si, só pode ser apenas consolo parco, não é inquestionável. O humano está em luta permanente com Deus. No início do capítulo, a alusão ao facto de *Duplo Passeio* ter sido publicado no mesmo ano em que a biografia sobre Camilo leva a uma necessária ligação entre as duas obras. E, de facto, é Camilo o mais exemplar representante deste ateoteísmo. É nesta biografia, exceptuando *Santo Agostinho*, em que Pascoaes mais directamente aplica o seu conceito. Notáveis são as várias passagens de *O Penitente*, em que a obsessão de Pascoaes pela incerteza, a relatividade e o paradoxo, é reflectida nas descrições que faz de Camilo e do seu drama religioso:

O seu drama é o da incerteza, o dum temperamento líquido, ondulante, inadaptável à quietude. Vai na onda, não deitado, a flutuar, mas como um naufrago, em luta contra a morte. (...) o seu drama deriva da contradição do seu temperamento, ascético e libidinoso, poético e prosaico: duas tendências, tão confundidas, que ele, compondo versos, é prosador e, escrevendo prosa, é poeta. (PASCOAES, *Pen.*: 138)

Mesmo que deslocadas de contexto, não é fácil perceber se Pascoaes se refere apenas a Camilo ou também a si próprio. Na última sentença, a prosa e a poesia que se confundem, poderia ser aplicada directamente a Pascoaes. O caso fica mais curioso por sabermos da

passagem de Camilo pelo seminário, após um desgosto amoroso, que Pascoaes bem aproveita para articular a sua mais interessante aporia filosófica, tratada neste capítulo. No epílogo da sua biografia, escreve, novamente, Pascoaes sobre o drama religioso de Camilo:

Sendo uma alma religiosa (...) é-o cepticamente, ou por tendência emotiva a que se junta o espírito critico, filosoficamente esclarecido (...) A sua crença e descrença é um dos sintomas modernos duma nova revelação da Divindade. (PASCOAES, *Pen.*: 174-175) (...) O seu primeiro ataque místico fê-lo seminarista (...) Mas logo abandonou a Teologia medievá (...) Caiu então numa espécie de ateísmo, que o não era essencialmente, por hostil ao seu temperamento de Poeta. A sua maior glória é a luta moral entre o teísta, que pressente a Divindade, e o ateu que a vê negada pelos acontecimentos sublunares. (PASCOAES, *Pen.*: 201-202)

Aplicado a Camilo, define o atoteísmo do autor e da personagem em simultâneo. Embora Pascoaes nunca tenha estado no seminário, é clara a sua tendência para a teologia. Novamente, a linha que separa Pascoaes dos seus biografados é extremamente ténue. Esta forma de encarar a existência, enquanto drama religioso, é também a sua forma de ver e fazer a Literatura. Enquanto arte que só pode existir reflectindo esta condição existencial, o drama religioso. Por consequência, a crítica ou o seu estudo literário, deve acompanhar estas mesmas considerações. Assim se compreendem passagens de Blanchot, em *O Livro por Vir* (1959), descrevendo a Literatura, não como um conjunto de formas e realidades definidas, mas sim:

(...) como qualquer coisa que nunca se descobre, nunca se verifica e nunca se justifica directamente, de que só nos aproximamos desviando-nos, que só apreendemos quando a ultrapassamos, numa busca que não deve preocupar-se minimamente com a literatura, com aquilo que ela é «essencialmente», mas que, pelo contrário, se preocupa em reduzi-la, em neutralizá-la ou, mais exactamente, em descer, num movimento que afinal lhe escapa e a menospreza, ate um ponto onde só a neutralidade impessoal parece falar. (BLANCHOT, 2018: 224)

Ou, de Eduardo Lourenço, quando descreve o perfil do crítico, sentenciando: “O verdadeiro crítico é aquele que *não compreende* a obra e antevê (um pouco) as razões por que não pode compreendê-la.” (LOURENÇO, 2017: 72). Nestas passagens, entendemos a posição apofática em relação à literatura, muito próxima da linguagem e mecanismo da teologia negativa. É exactamente como Barthes a descreve, numa citação anterior, ou como Pascoaes a aplica na sua actividade literária. Valerá a pena declarar, novamente, que este não é um trabalho teológico. Da mesma forma que não é um trabalho sobre

Física. Se estes conceitos foram aqui articulados, é por impossível de fugir ao seu tratamento, ainda que de maneira superficial, por necessidade de entender o pensamento simbólico de Pascoaes. Quando analisarmos as suas obras, as referências simbólicas, ficarão em princípio clarificadas, à conta desta primeira parte, como preâmbulo contextualizador. Falamos de fé, de Deus, ou qualquer outro conceito associado, no contexto da biografia de Pascoaes, escritor profundamente religioso, enquanto símbolos literários edificadores das suas estruturas narrativas. É esse o processo do autor, como explica Coutinho: “Evidentemente: trata-se aqui, não da fé sobrenatural, mas de fé natural que brota da intuição poética do coração.” (COUTINHO, 2005: 173). No entanto, a divindade, natural e humana, para Pascoaes, encontra a sua máxima instituição e manifestação na poesia: “Sem Poesia não há Humanidade. É ela a mais profunda e a mais etérea manifestação da nossa alma.” (PASCOAES, S.S.: 302). Por outro lado, esta ideia de Poesia associada à Divindade é também entendida pelo autor enquanto disposição existencial: “aquele encanto da vida que passa, por nós, como um relâmpago, em certos instantes maravilhosos...Se o fixássemos, em nós, e refizéssemos dele o nosso ser, participaríamos então da Divindade (...)” (PASCOAES, *Jer.*: 7). Com estas reflexões se conclui a contextualização teórica do drama religioso de Pascoaes. Partimos agora para as suas obras, enquanto uma poética, informados por todo o anterior. Exploraremos alguns dos traços marcantes da obra e pensamento tardios de Pascoaes, quando postos em prática, enquanto poética autobiográfica, no seu panteão de biografias-romances filosóficos.

3. Existência e criação enquanto drama religioso: uma poética

3.1. O paradoxo de ter fé na Literatura

A húbris de Pascoaes

Pascoaes não queria ser mais um poeta. Queria servir, servir e pertencer. Não queria ficar de fora nem sozinho. Queria escrever, mas escrever como quem presta um serviço: um serviço de observar, de ouvir, de descrever. Não queria ser mais um escritor português. Queria ser o escritor através do qual escrevia Portugal. Nem menos! (ESTEVES CARDOSO, 1998, IX)

A fase da obra de Teixeira de Pascoaes situada durante a Renascença Portuguesa, (1912-1932), corresponde, historicamente, ao período que vai da revolução republicana até à consolidação do Estado Novo. Durante esta fase, Pascoaes, enquanto fundador e principal ideólogo do movimento e director da revista do movimento, *A Águia*, deixou-se enamorar pelo apelo sedutor da revolução. Da possibilidade de intervir directamente no campo

social ou político. Pela promessa utópica que todas as revoluções provocam. Estamos perante o tropo clássico, romântico, do poeta a querer mudar o mundo. Usando as palavras de Jacinto Prado Coelho, Pascoaes concebeu a poesia “não só como aventura metafísica, mas ainda como anunciação e fonte dum ressurgimento pátrio.” (PRADO COELHO, 1965: 25). De facto, para Pascoaes, escrevendo em 1912, o objectivo da Renascença, enquanto movimento cultural, seria:

Criar um novo Portugal, (...), ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancando-a do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de obscuridade física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram (...) o movimento da «Renascença Portuguesa» se faz e fará dentro da *Saudade revelada*, a qual se ergue à altura duma Religião, duma Filosofia e duma Política (...) (ainda o saudosismo e a «Renascença»), (PASCOAES, S.S.: 45/ 74)

Pascoaes propõe uma audaz responsabilidade para um conceito poético-filosófico. A ideologia orientadora desta ressurreição pátria, seria, nada mais, nada menos, do que a Saudade. A figura do poeta transforma-se assim em criador de valores, líder doutrinário político da renovação social, perante a nova e incerta situação portuguesa no pós-monarquia. Desta forma anunciada, a Saudade, enquanto ideologia espiritual alternativa, deveria orientar os desígnios da recém-nascida República. Esta proposta, que sobrepõe a saudade poética com ideologias político-económicas, delega uma missão, em princípio, difícil de cumprir. A verdade é que Pascoaes parece aproximar a Saudade, traduzida em literatura, a uma Instituição, por tentar atribuir-lhe uma função demasiado unívoca. Pascoaes pretende que esta renovação de Portugal, deveria ser uma experiência coletiva, partilhada por todos. Por isso, chega a propor, ainda em 1912, a ideia de criar uma Igreja Lusitana: “É necessária a fundação definitiva da Igreja Lusitana, devendo ela ficar integrada no Estado e por ele superiormente dirigida, sendo o Estado representado, é claro, por autênticos portugueses de inteligência e coração.” (PASCOAES, S.S.: 64). Que a Saudade tenha salvado Pascoaes, ou que a sua poesia o tenha salvado, que Pascoaes tenha sentido na Saudade uma espécie de religião pessoal, que melhor definia a sua vivência espiritual, é compreensível. Querer estender esta ideia a todo o poeta, a toda uma nação, como participantes, já é um salto lógico problemático. Outro exemplo, da *húbris* de Pascoaes, é a sua proposta de fazer de *Arte de Ser Português*, um manual ou curso escolar:

(...) pelas verdades que encerra, deveria ser lido, estudado e comentado nos cursos de Literatura e História Pátria, (...) poderia mesmo constituir um curso independente e o último

dos Liceus, pois a sua matéria abrange, numa síntese superior, as matérias tratadas em quase todos os cursos liceais. (PASCOAES, A.P.: 5)

Segundo Joaquim de Carvalho, num discurso em homenagem ao poeta, aquando da sua recente morte:

(...) as suas incursões no foro cívico (...) põem bem à vista que Portugal lhe interessou como objecto ideal, por assim dizer estético, (...) e não como realidade estatal à qual se propusesse ser prestável como político, isto é, como realizador de interesses comuns e de aspirações colectivas. (CARVALHO, 1975, 319)

Fazendo caso do que afirma Joaquim de Carvalho, e embora seja uma reflexão contrária às próprias palavras de Pascoaes, podemos concluir que todos estes textos doutrinários são, de facto, mais poesia do que programa político. Isto é sobremaneira evidente em *Arte de ser Português*. Porque, na verdade, ao lermos esta obra, percebemos estar perante poesia, ora espiritual, ora política, mas, no fundo, sem método científico, afastado do texto académico, que pudesse servir as vezes do ortodoxo manual escolar que, esperemos, tenha as bases pedagógicas fundadoras do que hoje entendemos ser uma ideia de escola universal que elimine distinções de classe. Neste sentido, e sem intenções de embrenhar este trabalho pela selva da discussão pedagógico-política, a ideia de renovação cultural de todo um povo, proposta por Pascoaes, através da Renascença, é novamente um equívoco paternalista. Em “O Espírito Lusitano ou o Saudosismo” (1912), Pascoaes elenca um conjunto de poetas que todo o povo português deveria ler e dessa forma elevar-se à condição de povo superior, através do seu estudo, “O Povo precisa de ler e amar estes Poetas (...)” (PASCOAES, S.S., 1912: 58). Como, enfim, achar que uma das necessidades maiores de um povo, que sofria atrasado estágio agrário e analfabetismo, seria ler Camões ou Guerra Junqueiro? Pascoaes não está claramente atento aos problemas sociais e económicos do país, embora pretenda estar na vanguarda dos diagnósticos e soluções desses mesmos problemas. Como explica Joaquim de Carvalho, Pascoaes vive um Portugal ideal, fabricado à sua semelhança de homem culto, economicamente estável. Não quer isto dizer que a leitura destes poetas, ou quaisquer outros, fosse sugestão de mau gosto literário, pelo contrário. Mas convenhamos que a Literatura não mata a fome, pelo menos, aquela que faz suar ruídos do estômago. Nem mesmo quer dizer, que seriam essas, necessariamente, as preocupações que se exigiriam de Pascoaes. É, precisamente, o contrário. Exigir-lhe, se é que é possível, que fosse poeta, maior como foi, seria responsabilidade suficiente. Foi exactamente o seu desvio de poeta para ideólogo político, fracassado, que causou a sua *húbris*. Certamente inspirado pelos Românticos, que se

associaram à Revolução Francesa, o equívoco de Pascoaes, ao acreditar demasiado na sua função enquanto agente político ou de renovação cultural, foi ter privilegiado o serviço que achou que poderia prestar a Portugal em vez do sacrifício à obra, armadilha fatal para qualquer escritor. Achou-se ideólogo messiânico de uma nova era. E que Pascoaes acredite achar-se nessa posição, colocar-se propositadamente lá, é de uma falta de lucidez tremenda, apenas compreensível pelo entusiasmo dos tempos de revolução. Como este tipo de discurso, podemos encontrar vários exemplos na literatura associada a qualquer outra Revolução. Um discurso e uma visão que encarna perfeitamente o espírito da poesia moderna, na medida em que tende ao rompimento do actual e à instauração imediata de um novo, o corte com a tradição, com o passado. É novamente o caso, instaurado pelo Romantismo, de colocar a ideia de poesia e revolução lado a lado. É sabido, no entanto, que a generalidade dos artistas que se associam a revoluções, acabam por sair desiludidos, porque só a podem apoiar enquanto ela é revolução, enquanto faz o tempo parar, como escreve Blanchot, “enquanto é liberdade absoluta tornada acontecimento” (BLANCHOT, 2021: 41). Depois, naquele que tem sido o processo natural de todas as Revoluções, embora algumas prometam o contrário, quando acaba por se transformar em ortodoxia, institucionalizada, e o tempo recomeça, o artista vê-se novamente no estado inicial, que lhe permitiu associar-se à revolução em primeiro lugar. Por isto, a minha leitura propõe que Pascoaes pretendeu, com o novo ciclo literário que as biografias iniciam, uma correção de um erro. Arrependeu-se dos seus escritos doutrinários da fase da Renascença. Não defendo que o autor renegue todas as ideias que escreveu durante esta fase. O pensamento presente nas biografias é obviamente resultado de uma natural maturação associada à obra tardia. Embora muito mais interessante, por maior originalidade e alcance de diálogo e leituras, mantém-se nas biografias e em *Duplo Passeio*, uma série de ideias sobre a literatura e a função do poeta, já prefiguradas nos escritos doutrinários anteriores. Todavia, pretendo ler a obra tardia de Pascoaes, como uma espécie de correção velada, das anteriores tentativas de usar a Literatura para outro fim que não aquele que enuncia no seu prefácio a *São Jerónimo*: “Nesta biografia de Jerónimo, como na de Paulo, como em todos os meus livros, não obedeci a nenhum pensamento preconcebido. A nenhuma intenção agressiva ou defensiva deste ou daquele Credo, tanto religioso, como político. Escrevendo, cedo apenas a uma necessidade espiritual de revelação ou confissão. Cumpro uma lei da Vida.” (PASCOAES, *Jer.*: 9). Prova disso é Pascoaes ter abandonado o projecto de definir uma política para passar a definir uma poética. Sugiro que com esta obra tardia, o autor, descreve o drama religioso dos seus biografados, obliquamente

aplicando-o a si próprio, na senda das já enunciadas leituras, por outros académicos, que associam às biografias uma intenção autobiográfica. O Pecado e o Remorso, pêndulo fundamental do drama religioso, poderá aplicar-se ao próprio autor. Quando Pascoaes se dedica aos textos doutrinários, da fase da Renascença, está também a querer impor uma doutrina, um dogma, contradizendo assim a sua perspectiva tardia de um universo antinómico. Como bem identificado por António M. Feijó²², em *São Jerónimo*, Pascoaes tem “um insólito lapso de enunciação na primeira pessoa (...), «a ambição matou-me»”. Parece ser uma espécie de lapso freudiano, tanto ao nível da questão “biografia ou autobiografia”, que é o sentido que Feijó lê neste lapso, mas também quanto à “ambição” de Pascoaes durante a fase da Renascença. A ambição de que o poeta poderia de facto ser o motor e o ideólogo principal de uma revolução cultural, religiosa, política e até económica. A fase do período da Renascença não cai no objecto desta dissertação e aqui não será analisada, enquanto texto ou obra literária, mas sim enquanto manifestação da atitude que caracteriza o Pascoaes desta fase. A “ambição” do autor, exemplarmente sumarizada na citação que encabeça este capítulo, retirada do prefácio que Miguel Esteves Cardoso escreve para a edição de 1998 de *Arte de Ser Português*, é o seu equívoco, a sua *húbris*. Esta ambição e atitude, manifestada pela tentativa e aplicação de recursos literários com uma intenção claramente política, propagandística de uma doutrina, permite-nos fazer uma reflexão generalizada sobre o paradoxo de ter fé no poder da Literatura. Armadilha facilmente sofrida pelo escritor, ou artista, dada a sua especial condição na sociedade. Ao propor esta função salvífica da saudade traduzida em poesia, com o poeta a liderar, enquanto ideólogo, uma revolução não só espiritual, mas também política, Pascoaes avança uma proposta específica, um dever, quase um imperativo categórico. Apoiado no tom que usa no seu discurso: épico, messiânico, Pascoaes crê neste destino da saudade, ou da poesia, coletivo e fraterno, não como um ministério no sentido político, mas sim religioso. Como uma ordem de missionários poetas, espalhando a palavra, convertendo e salvando as almas perdidas do mundo. Assemelha-se a um acto de fé.

O cavaleiro da fé de Kierkegaard

Em *Fear and Trembling* (1843), Søren Kierkegaard analisa a subida de três dias, feita por Abraão, até ao Monte Moriá, para, a pedido de Deus, sacrificar Isaac, filho herdeiro que

²² António M. Feijó, *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)* (2015), pp. 96.

lhe garante a continuidade da sua geração na terra prometida²³. Kierkegaard apresenta esta subida como um movimento carregado de dúvidas, ansiedade e desespero, porque Abraão está consciente que o seu gesto vai contra as mais basilares leis éticas. Porque deve permanecer em silêncio, não podendo revelar as suas intenções a nenhum membro da comunidade, incluindo a mulher, Sara, mãe de Isaac, sob pena de ser incompreendido, tido como maníaco, e travado. É uma leitura essencialmente romântica. O tema, aproveitando a história original, mistura o sublime e o grotesco. Sublinha o valor do individual, ao colocar as angústias psicológicas de Abraão no centro do problema e por enfatizar o seu movimento, como um de transgressão, de um indivíduo contra as regras da sociedade em que está inserido. À semelhança de Nietzsche com o *Übermensch*, Kierkegaard cria uma figura literária, a do cavaleiro da fé. Brevemente, para Kierkegaard, o cavaleiro da fé é um indivíduo, encarnado na figura de Abraão, que suspende o universal, a dimensão ética, em nome de uma relação direta com um absoluto, neste caso, Deus. Em *Fear and Trembling*, Kierkegaard descreve assim o paradoxo traduzido no movimento do cavaleiro da fé:

For faith is just this paradox, that the single individual is higher than the universal, though in such a way, be it noted, that the movement is repeated, that is, that having been in the universal, the single individual now sets himself apart as the particular above the universal. (KIERKEGAARD, 2005: 63)

Kierkegaard é um filósofo atípico. À margem da instituição, salta, frequentemente, na sua escrita entre a filosofia, a teologia e a escrita literária. Apropria-se de técnicas literárias, como o uso de pseudónimos e a repetição narrativa, para confrontar o leitor com um problema e as suas contradições, sem que uma solução explícita seja avançada pelo autor. Digamos que tenta colocar o leitor na posição em que Abraão estaria. No final, ficamos com a incompreensibilidade da figura e do gesto de Abraão, por se tratar de um paradoxo. Como pode Abraão ser um modelo para a fé e, ao mesmo tempo, um pai disposto a matar o filho? Kierkegaard, faz de Abraão, uma figura heroica, exactamente, por não ser compreensível, pela dificuldade que o leitor, e ele próprio, têm em identificar-se com o seu movimento. As relações entre Kierkegaard e Teixeira de Pascoaes não se limitam ao seu conteúdo de cariz teológico. Ambos escrevem em géneros e estilos não imediatamente capturados por classificações canónicas e partilham um gosto pelo pensamento paradoxal. Embora escritores religiosos apropriaram-se do discurso ortodoxo para, subvertendo-o,

²³ (Genesis 22 KJV).

inventarem uma muito original crítica e re-interpretação das instituições que representavam essas religiões, os seus dogmas e as suas formas de funcionamento. Retomando a proposta de Teixeira de Pascoaes, a ser entendida como um acto de fé, acreditar na salvação pela literatura implica um paradoxo conduzido por gestos transgressivos e solitários, semelhantes à figura do cavaleiro da fé de Kierkegaard. A incompreensibilidade do acto de Abraão permite aproximações do seu gesto à literatura e à figura do escritor: por um lado, a possibilidade da literatura e, na mesma medida, o seu poder salvífico, serem admirados sem, necessariamente, serem compreendidos, ou univocamente compreendidos, na incerteza de uma relação entre autor, Obra e o leitor, como cadeia de leitura e sentidos. Por outro, o gesto literário como solitário e transgressivo, à mercê de uma relação absoluta com uma Obra que exige sacrifícios do escritor. O que *Fear and Trembling* apresenta não é a imagem de uma fé benigna e fácil de alcançar. É, precisamente, essa a atitude que Kierkegaard queria criticar na comunidade religiosa em que estava inserido. Considerava que ter fé se tinha tornado fácil e, por isso, sem valor. Uma leitura de *Fear and Trembling* que aponte para uma apologia da obediência cega a um Deus furioso e perverso é, no mínimo, insuficiente. Para este ensaio, a leitura de Kierkegaard é feita por uma lente que considera a importância do cavaleiro da fé como uma chamada de atenção para o problema da autenticidade, como principal tarefa humana. Em particular do escritor e a sua vocação, quando, muitas vezes, esta implica um conflito interno que surge agarrado ao conflito externo com as ortodoxias ideológicas da sociedade.

O sacrifício individual

António Lobo Antunes, em várias entrevistas, conta como, quando adolescente, ao acto de escrever estava associada uma sensação de culpa. Por isso o fazia em letra minúscula, num caderno que estava a um gesto brusco de ser escondido por um livro da Matemática, que deveria estar a estudar. Como se estivesse a praticar um crime, em silêncio, sem que ninguém soubesse e sobretudo sem o consentimento dos pais, ou melhor, com a expressa proibição dos pais. É o próprio que admite que esta culpabilidade o acompanha desde então e a letra com que escreve não mudou de tamanho. Esta culpabilidade é a sensação que o cavaleiro da fé experiencia. O que é exigido a Abraão, não é apenas o sacrifício do filho, mas sim o sacrifício da continuidade da sua geração na terra prometida por Deus, promessa cumprida após longos anos de espera²⁴. É este mesmo Deus que agora lhe pede

²⁴ (Genesis 21:1-7 KJV).

o sacrifício dessa continuidade, no futuro. Mas é um paradoxo, pois ao sacrificar Isaac, Abraão está a sacrificar o desejo inicial de Deus, quando lhe entregou Isaac, ou seja, a continuidade de Deus (materializado na comunidade de Abraão) na terra prometida. Há no movimento de Abraão algo de análogo ao do escritor por, também ele, suspender a dimensão universal, ou a ortodoxia ideológica, que lhe permitiria uma vida justificada, por uma relação individual com um Deus chamado Obra. A realização interminável de uma obra exige ao escritor o sacrifício desse futuro justificado. O escritor, na sua total obediência à Obra, tem de escrever, nem que para isso sacrifique uma possibilidade de vida justificada pelas ortodoxias ideológicas da sociedade em que está inserido. A dificuldade do escritor está em conseguir uma conciliação paralela das duas dimensões. Não há escritor que não sinta as exigências da sociedade e da realidade quotidiana. De alguma forma, ele tem de participar na vida, é isso que lhe permite escrever, por um lado, por outro, quando escreve, está afastado da realidade. Ao entrar na total liberdade da literatura, perde-se o contacto com a realidade: “A palavra dá-me o ser, mas dá-mo privado de ser. Ela é a ausência desse ser, o seu nada, o que permanece dele quando perdeu o ser, quer dizer, o simples facto de que não é.” (Blanchot, 2021: 50). É a linguagem literária a produzir ausência. A partir do momento que fala, sai da realidade: falar de um beijo não é o mesmo que dar um beijo. Ao criar o espaço literário, lança-se o escritor a uma solidão, um afastamento da realidade causado pela linguagem:

O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si. (BLANCHOT, 1987: 17)

O escritor vive então uma ambiguidade fundamental²⁵. Não consegue fazer as duas coisas ao mesmo tempo, ocupar o espaço real e o literário. Um paradoxo semelhante ao de Abraão. O escritor precisa da realidade, vive nela, e ela manifesta-se nas actividades mais básicas, que lhe permitem viver, ou no tempo exigido por uma outra profissão, que lhe permita escrever. Também Pascoaes passou por este conflito. Embora oriundo de famílias abastadas em propriedades latifundiárias, sofreu vários desterros durante a sua formação académica, que nunca encarou com particular simpatia. O maior destes terá sido a sua carreira jurídica:

²⁵ «O escritor que escreve uma obra suprime-se nessa obra e afirma-se nela. Se a escreveu para se desfazer de si, descobre que essa obra o implica e o volta a lembrar de si, e se escreveu para se manifestar e viver nela, vê que o que fez não é nada, que a maior obra não vale o acto mais insignificante, e que o condena a uma existência que não é a sua e a uma vida que não é da vida.» Maurice Blanchot, *A Literatura e o Direito à Morte* (2021), p.82.

«Entre o poeta natural e o bacharel à força, ia começar um duelo que durou dez anos, tanto como (...) o cerco de Tróia. Vivi dez anos, num escritório, a lidar com almas deste mundo, o mais deste mundo que é possível! – eu que nascera para outras convivências.» (PRADO COELHO, 1965: 27)²⁶

Vivia numa espécie de Egipto bíblico, sonhando em direção a uma terra prometida, atravessando dez anos sofridos de deserto.

O tédio, a impaciência, a saudade continuaram a consumi-lo. Até que o poeta venceu, o duelo findou, e Pascoaes passa a viver no solar de Gatão (...) e, entrega-se por inteiro à terra e à poesia (...) (PRADO COELHO, 1965: 27)

Passou de ser o Dr. Joaquim, jurista, para ser Teixeira, de Pascoaes. A vírgula anterior é propositada porque Pascoaes é um local, a casa de Pascoaes, como era conhecida. A sua identidade poética é, não só, o nome de família, mas também o paraíso da infância, a terra prometida. É notório o sentimento de exílio enquanto funcionário cansado de escritório, a lidar com um tédio que era mais uma dissociação identitária, existencial. Mesmo no caso de escritores profissionais, são lhe exigidas entrevistas, fotografias, sessões de autógrafos. Por vezes, é exigido que se transforme em celebridade intelectual, para conseguir continuar a escrever. A vida familiar é outra das dimensões que lhe exige tempo e, talvez, a mais propícia a criar um estado de conflito. A este capítulo da biografia de Pascoaes, Jacinto do Prado Coelho dedica uma secção na sua Introdução às *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*. Podemos dizer que Pascoaes teve uma vida amorosa e familiar, do ponto de vista do matrimónio, atribulada, cheia de decepções, que acaba numa espécie de desistência e dedicação quase completa à actividade literária. O primeiro amor é traumático, morre prematuramente aos quinze anos e para Pascoaes “logo se tornou, (...) lembrança triste e símbolo de pureza inacessível” (PRADO COELHO, 1965: 27). Seguem-se outros casos amorosos, nunca correspondidos, ora de um lado, ora de outro. Um destes chega mesmo a acusar Pascoaes de ser «um fantasma sem coração». A derradeira tentativa de casamento é com Leonor Dagge, uma senhora inglesa, que o poeta chega a visitar em Londres para lhe propor casamento, em 1909. A última declarada e arrebatada paixão do poeta, termina com a rejeição da inglesa e Pascoaes destruído. Não prosseguiu novas tentativas de constituir família, talvez por pressentir que aquilo que buscava nessas relações seria um ideal que só na poesia conseguiria encontrar. Todavia, não o fez sem mágoa. Poderíamos mesmo dizer que para ele foi um sacrifício. Prado

²⁶ Jacinto do Prado Coelho citando Teixeira de Pascoaes em *Livro de Memórias* (1928).

Coelho identifica, na margem de um exemplar de 1916 de uma obra de Leonardo Coimbra, pertencente a Pascoaes, a seguinte nota, escrita pelo poeta: “Perder uma família, isto é, não a constituir (porque a família possuída jamais se perde) é um desfalque irremediável na parte que tomamos da grande taça da Alegria Mãe.” (PRADO COELHO, 1965: 32). Aceitou então esse sacrifício, quase como uma fatalidade, que lhe permitiu dedicar a vida à literatura: “Aceitou, porém, o destino de solitário porque reconheceu ser este o preço da sua grandeza de poeta, por natureza asceta e místico, devassador de mundos ocultos, companheiro de sombras.” (PRADO COELHO, 1965: 32). Em sentido contrário, mas dentro da mesma concepção de escritor e actividade literária, Kierkegaard toma esse sacrifício, quando rompe inesperadamente o seu noivado com Regine Olsen, para se dedicar à escrita. Os seus motivos nunca ficam totalmente esclarecidos, nem para Regine, nem para a família. Comentando os diários de Kierkegaard, Blanchot sugere que os livros do filósofo são uma espécie de carta de amor indirecta a Regine e comenta que as obras de Kierkegaard são “an attempt at once to explain himself before her and to confuse the explanation, a procedure at the end of which he will have said everything to her without revealing anything to her.” (BLANCHOT, 2001: 19) Também na Introdução às *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*, Prado Coelho identifica várias ligações entre os amores de Pascoaes e personagens, ou mulheres desconhecidas, nomeadas nos seus poemas. Para Kierkegaard e Pascoaes, o casamento oferecia-lhes uma vida justificada, um curso de vida normal, esperado pela ortodoxia ideológica, mas, ao mesmo tempo, também um sacrifício de liberdade e tempo, que a Obra exige. A Obra tem um preço, um contrato faustiano, e é uma dívida que, mesmo a crédito, tem de ser saldada. *Fear and Trembling* pode ser lido como uma analogia entre o sacrifício de Isaac, feito por Abraão, e o do casamento com Regine, por Kierkegaard. Fernando Pessoa aparenta ter passado por uma situação semelhante. Uma das cartas de rompimento com Ofélia lembra esta exigência difícil de explicar:

(...) O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam. Não é necessário que compreenda isto. (...) ²⁷

Como Pessoa bem identifica, o escritor não espera ser compreendido, porque quem o ouvisse falar, diria que estaria certamente louco, como Abraão. Kierkegaard sente que sacrifica uma vida justificada, o seu nome e o nome de família (não podemos esquecer

²⁷ <http://arquivopessoa.net/textos/1464> - Consultado em 30/09/2024

que estamos no século XIX), por algo que é difícil de explicar. Que o escritor queira dedicar a sua vida à literatura, como um santo, é só de si incompreensível para quem nunca ouviu o canto da sereia da obra. Essa atitude é tida como suspeita, e para mais o escritor sabe disso, porque como Abraão, embora o seu gesto transgrida o Universal, ele parte do Universal, respeita-o e sente o seu peso, daí vem a sua ansiedade, medo e dúvida. Kierkegaard descreve assim o isolamento do cavaleiro da fé: “(...) the knight of faith who, in cosmic isolation, hears never a voice but walks alone with his dreadful responsibility.” (KIERKEGAARD, 2005: 95). O acto não é tomado com facilidade, tal como o cavaleiro da fé, mas revela-se absolutamente necessário, mesmo sendo incomunicável, em oposição à ortodoxia ideológica em que está inserido, como se estivesse à margem da lei.

Movimento paralelo para o Universal

A promessa a Abraão ou à sua semente não aconteceu através da lei – promessa segundo a qual ele seria herdeiro do mundo – mas através de justiça de fé. Se os de lei são os herdeiros, esvaziou-se a fé e anulou-se a promessa. Pois a lei produz ira; e onde não há lei, também não há transgressão. (Carta aos Romanos 4:13-15)

Teixeira de Pascoaes, ao longo dos escritos doutrinários da fase da Renascença, parece, por vezes, querer colocar a literatura, ou atribuir-lhe uma função, perto de um nível ético-moral, um imperativo categórico, que, na sociedade, se traduz na lei. Tentou, perigosamente para a literatura, aproximá-la da lei. Ora, a lei faz o seu movimento para o Universal, através da tentativa de eliminação do excepcional, do individual. A literatura é o movimento contrário, afirma o individual.

Daí, o perigo de escrever para os outros, para despertar a fala dos outros e os revelar a si mesmos: acontece que os outros não querem escutar a sua própria voz, mas a voz de um outro, uma voz real, profunda, perturbadora como a verdade. (BLANCHOT, 2021: 18)

Como escreve Blanchot, o que o leitor procura, é uma voz própria, que não a sua e que possa reconhecer como verdadeira. Dessa forma se torna universal. No caso de Abraão, a lei era clara: Não matarás. Era esta a moral universalmente aceite: deves amar e cuidar do teu filho. O seu gesto foi o de suspender o universal para afirmar o individual. O movimento de Abraão é semelhante ao do escritor e ao da literatura. Como nos diz Adorno na sua “Palestra sobre Lírica e Sociedade”: “(...) A composição lírica tem esperança de extrair da mais irrestrita individuação, o universal.” (ADORNO, 2003: 66). Se a literatura pode ser algo, para além das ortodoxias ideológicas e das suas leis, que regem os modos de viver, será sempre, nesse sentido, um movimento de transgressão. Se

o crítico fosse um legislador, colocaria a literatura ao nível das formas de governar a cidade. Movimento perigoso, pois está a um passo de ver ser criada uma elite oficial, que tentaria impor uma verdade, longe da essência da literatura. A verdadeira liberdade da literatura é exactamente que alguém fora da instituição, marginal, possa contribuir para ela. Apresenta-se do lado marginal, por mais que seja, a tempos, absorvida pelas instituições. Existe sempre a possibilidade de estar do lado de fora, na transgressão, e é desta forma que, geralmente, avança para uma inovação. Em vez de ser colocada em alternativa, na mesma dimensão que as ortodoxias ideológicas, a literatura deve, antes, ser vista como algo paralelo a essa realidade. É desta forma que se assume como resistência à ideia de Platão. A Musa não pode reger a vida da República, mas isso não impede que não permita e legitime, na sociedade, formas de viver distintas, sem que se substituam as ortodoxias ideológicas. A literatura permite a heterodoxia, sem precisar de se tornar ela própria uma ortodoxia. A lei não pode ser paradoxal. A literatura permite o paradoxo, na medida em que permite tudo, até mesmo não salvar ninguém ou arriscar a não ter impacto social nenhum. A literatura apresenta-se como uma recusa de responder a exigências de várias dimensões, (social, ética, política, etc.) porque o direito e a liberdade de dizer tudo, que lhe dá base, é o mesmo que lhe dá o direito e a liberdade de não dizer nada, ou deixar de dizer, ou dizer indirectamente. Algo que a lei não tem permissão para fazer. A lei também incorre em paradoxos, mas sempre como um erro. Assim que o paradoxo é descoberto, o impulso da lei é, ou deveria ser, corrigi-lo. A literatura aceita-os e promove-os.

Destino da obra

Para Blanchot, o escritor existe a partir da obra, antes da obra ele não existe²⁸. Por sua vez, “a obra não existe senão quando se torna essa realidade pública” (BLANCHOT, 2021: 41). Assim, para além da incerteza de conseguir completar a obra, o escritor também não sabe que efeitos ela irá provocar. A partir da publicação, ela deixará de ser sua e desaparecerá no leitor. A obra é entregue à História. Se assim é, então o escritor é impotente quanto às suas intenções. Por mais que a sua missão seja a “salvação” ou, no caso de Pascoaes, a regeneração cultural de um país, que escreva com esse propósito, que participe consciente desse movimento colectivo, nada garante que o leitor vá entender o que o escritor quis dizer, ou mesmo que entenda, nada garante que participe na aventura.

²⁸ “Suponhamos a obra escrita: com ela nasce o escritor. Antes, não havia ninguém para a escrever; a partir do livro, existe um autor que se confunde com o seu livro.”, Maurice Blanchot, *A Literatura e o Direito à Morte* (2021), pp.15.

Não há garantias para a intenção do autor, se é que existiu. Como nos revelou Roland Barthes, com “A Morte do Autor”, o escritor não cria nem decide sobre o significado da sua obra. Essa tarefa recai no destino, o leitor: “(...) o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (...)” (BARTHES, 2004: 64). Como prever, no momento da sua publicação, a apropriação dos textos e ideias de Nietzsche pelo regime nazi? Como prever a provável apropriação de Pascoaes feita pelo Estado Novo e Salazar, que terá tentado fazer dele o poeta do regime e, é sabido, do autor retirou o famoso “Deus, Pátria e Família”?

O que, sobre o nosso esqueleto, substitui a sombra pela carne, é a capacidade de sonho transcendente que nos eleva a Deus, à Família e à Pátria, e nos obriga a cumprir alegremente a lei do sacrifício. (PASCOAES, A.P.: 82)

Prefigurada, aqui, uma dimensão importante da ideologia fascista, a do sacrifício a um bem maior. Prefigurado também o tríptico que Salazar, mais tarde, usaria em discurso e na propaganda do regime. Ao contrário de Nietzsche, Pascoaes tentou deliberadamente afectar e fundar instituições políticas, aproximou-se demasiado do poder, convenceu-se demasiado que a sua escrita teria uma missão salvífica nacional. Escreveu para um público específico, com uma voz intencional, qual propagandista panfletário. O que, como vimos com Blanchot, simplesmente significa que não escreveu. Mas de qualquer forma, até que ponto poderia Pascoaes ser consciente do alinhamento político que a sua obra sofreria? Não era essa, certamente a sua intenção. E, por outro lado, poderia prever Pascoaes que, por um acaso, Albert Thelen, se depararia com uma versão espanhola de *São Paulo* e, naquele momento, ter o impacto que teve no suíço, dependente e circunscrito ao seu estado de espírito, que se tornou seu tradutor e quase agente internacional, fazendo assim de Pascoaes o mais traduzido e internacional autor da sua época? Alguém que leia Abraão pode decidir repetir o gesto, só porque julga ouvir uma voz divina que o ordenou. Aliás, nada garante, nem mesmo Kierkegaard, que Abraão não seja um maníaco. Abraão ouve uma voz e lê essa voz de uma certa forma, Kierkegaard, por sua vez, faz uma leitura de Abraão e depois, o leitor, faz uma leitura de Kierkegaard, numa cadeia sucessiva de significado. Aceitar que a literatura pode salvar o homem é ao mesmo tempo aceitar que o pode corromper. Ao inspirar a uma revolução individual, rumo a uma autenticidade, também pode inspirar alguém a repetir o gesto de Raskolnikov, motivada por essa mesma chamada de autenticidade. A literatura pode assumir, de facto, uma dimensão pedagógica e orientadora. Encontrar sentido, a partir de mitos presentes no inconsciente colectivo,

baseados em histórias, mesmo que nunca tenham sido lidas. São muitas vezes personagens da literatura ou gestos literário, que governam as decisões individuais. Mas depois do ensaio de Barthes, o impacto da obra é um salto de fé. Uma resignação total ao leitor, na incerteza de saber se aquilo que se escreve irá ter algum valor, hoje ou no futuro. Kierkegaard descreve assim o salto do cavaleiro da fé:

He resigns everything infinitely, and then took everything back on the strength of the absurd. He is continually making the movement of infinity, but he makes it with such accuracy and poise that he is continually getting finitude out of it, and not for a second would one suspect anything else. (KIERKEGAARD, 2005: 45)

Kierkegaard, à semelhança de outros autores, escolheu escrever porque confiou no poder da obra. Na possibilidade de a obra viver depois do seu autor. Este é o mesmo gesto de Abraão, quando se resigna inteiramente à fé em Deus, esperando que tudo o que sacrificou lhe seja devolvido, no absurdo. Considerando a incerteza da aproximação da obra e a incerteza da sua conclusão, a página em branco, as constantes revisões, os erros e a repetição infinita do acto de escrever, a que a obra obriga, o escritor está disposto a sacrificar Isaac porque acredita que Deus lhe devolverá Isaac. Ou seja, espera que, através da Obra e do leitor, a sua vida e o seu sacrifício sejam justificados pela mesma ortodoxia ideológica que transgrediu, mesmo que na incerteza de um futuro, que ele poderá nem sequer presenciar.

O paradoxo

(...) a essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: nunca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar. Nem sequer é certo que a palavra literatura ou a palavra arte alguma vez corresponda a algo de real, a algo de possível ou a algo de importante. (BLANCHOT, 2018: 225)

De facto, ao longo da modernidade, a literatura resistiu a qualquer tipo de função que lhe quis ser imposta. Sobretudo se for uma definição muito estrita do que é e do que deve fazer. Talvez tenha sido essa uma das razões para a sua força, o não se deixar capturar. Por nunca se definir o que é, a literatura não morre e avança sem contraditório, subindo a um nível tal, que permite que Pascoaes acredite ver na sua capacidade literária a salvação ou regeneração de Portugal. Mas ter fé na literatura, não prova nada. Na verdade, *Arte de ser Português*, é mais um poético guia espiritual, ou ético, do que um programa político. É poesia travestida e, no contexto da obra do autor, talvez a menos interessante. Pascoaes tentou fazer dessa poesia um programa político. O político pretende fazer, implementar, e a poesia é uma carta geográfica num fadado concurso de orientação. Lembremos uma

brilhante sentença de Céline: “A experiência é uma lâmpada muito fraca que só ilumina o caminho de quem a carrega”²⁹. Precisamente, por essa tentativa de equivalência, dizer que ser poeta é o mesmo que ser político, seria dizer que um mecânico poderia operar e corrigir os defeitos de um complexo sistema de artérias, que têm o coração como motor central. Embora a analogia possa ser perfeitamente estabelecida, de um ponto de vista retórico e, até, talvez, mecânico, na realidade, há todo um outro conjunto de factores que a analogia não contempla, porque, neste caso, felizmente para todos, no fim, trata-se apenas de Literatura. Como escreve Nietzsche, basta “uma rápida visita a uma casa de alienados e teremos a prova suficiente de que a fé ainda não transforma em ideia verdadeira uma ideia fixa” (NIETZSCHE, 1994: 106). Não é que a literatura não seja, decididamente, uma alternativa, mas sim que pode também não o ser. E esse resultado foge ao poder do escritor, que só pode um salto de fé. É também esta a força da liberdade da literatura: poder existir sem salvar ninguém, sem mesmo ter valor algum, poder permanecer incompreensível na sua natureza, na sua utilidade e, contudo, não ficar desvalorizada por isso: “A literatura não é nada. Os que a desprezam cometem o lapso de acreditar que a condenam por tê-la como nada.” (BLANCHOT, 2021: 29). Um paradoxo, como permanece Abraão. Defender a sua utilidade é também defender a sua possível inutilidade. A literatura resiste a definições, por isso, não é fácil defender que tenha uma função clara. Mais difícil ainda, que tenha uma função positiva no mundo. A proposta que Pascoaes apresenta é um salto de fé, paradoxal, mas não significa por isso, que não valha a pena ser feito, que não possa ser feito, que a Literatura o impeça à partida. É exactamente isto que Kierkegaard obriga o leitor a ponderar. Pode ser um absurdo que, no entanto, se justifique. A razão não entra nesta discussão:

(...) how monstrous a paradox of faith is, a paradox capable of making a murder into a holy act well pleasing to God, a paradox which gives Isaac back to Abraham, which no thought can grasp because faith begins precisely where thinking leaves off. (KIERKEGAARD, 2005: 61)

O primeiro capítulo de *Fear and Trembling* tem o título: “Attunement”, afinação. Neste, Kierkegaard, numa tentativa de aproximar o leitor a Abraão, utiliza a repetição narrativa para apresentar as possíveis escapatórias, todas legítimas e facilmente compreendidas pelo leitor, que esta figura podia ter tomado em vez do salto de fé. Desta forma, a vida e fé de Abraão torna-se mais extraordinária, porque de todos os possíveis gestos, Abraão

²⁹ Louis-Ferdinand Céline entrevistado por Jacques Darrilhaude e Jean Geunot para “The Art of Fiction No.33” in *The Paris Review*, nº 31, 1964. Tradução minha.

escolhe, precisamente, o mais incompreensível. Utilizando uma técnica literária, Kierkegaard, empreende o processo de afinar o estado de espírito do leitor, para o que se segue. Mesmo Abraão, que permanece um mistério até mesmo para crentes, consegue ser aproximado. Ainda que fique sempre algo de incompreensível, consegue ser integrado na instituição literária. Uma figura que tanto pode ser vista como um herói ou um louco. É aqui que o crítico assume uma função importante, mais perto das instituições, como uma rede que ampara a obra e o escritor. Contudo, o crítico arrisca-se a actuar ambigualmente como carrasco e advogado. Por um lado, mata as leituras, por outro, as aumenta. Descrever é já uma atitude paternalista. Falar por outro, define-o, limita-o. Por isso, a Literatura deve fugir à definição, ser integrada, a um dado tempo, e depois, capaz de se libertar, ressurgindo através da margem. Isso prova a sua potencial permanência eterna, prova que a liberdade intacta é possível. Quanto mais capaz de escapar a uma definição unívoca, mais forte é a Literatura. Um manual de instruções não é capaz de fugir à sua própria definição e propósito, imediatamente úteis. O facto de a literatura estar à margem, permite que se renove, fora das instituições, e que depois as instituições a absorvam, para que novamente algo de novo possa nascer, fora delas, repetindo o processo. Como Kierkegaard ou Pascoaes, o crítico funciona muitas vezes como um tradutor, entre o transgressor solitário, que é o escritor, fora das ortodoxias e as próprias instituições. Um tradutor de formas de vida, que não se justificam pelas ortodoxias, mas que, no entanto, produzem obras absorvidas pelas ortodoxias e, assim, aumentam essas mesmas ortodoxias, introduzindo novas formas de viver. A proposta de Pascoaes, encarada como um acto de fé, depara-se com este paradoxo. Da literatura se infiltrar nas ortodoxias que sacrificou, de não poder chocar directamente com elas por surgir sempre à margem da lei, de forma transgressiva. A depender de um leitor, crítico, que a ampare e a integre nas instituições e, por consequência, nas próprias ortodoxias ideológicas, através de uma afinação kierkegaardiana. Correndo o risco de, em última análise, ficar sempre no limiar frágil da incompreensibilidade, sem que isso impeça o fascínio pelo seu poder: “(...) for as I have said, I cannot understand Abraham, only admire him.” (KIERKEGAARD, 2005: 137). Posto isto, é necessário repetir que estas dificuldades não só não desvalorizam a literatura, como são, aliás, a força que permite acreditar no seu poder salvífico. É tudo isto que permite Pascoaes acreditar na poesia (ou literatura, ou saudade poetizada) como uma panaceia, e escrever os seus textos doutrinários, e propor a renovação da Renascença, da forma como fez. Como um acto de fé incompreensível, e até mesmo absurdo, são estas inconsistências aquilo que tem suscitado, ao longo da modernidade, o fascínio pelo poder,

difícil de capturar em definições, que a liberdade da literatura constrói. O seu paradoxo essencial é, talvez, a sua única prova.

O Remorso de Pascoaes

Para concluir, no caso de Pascoaes, e qualquer outro, o problema não está em possuir opiniões políticas e ter a liberdade de as expor. Não é censura ao poeta. Mas, usar a literatura como uma missão salvífica no campo político é perigoso para a própria literatura. É atribuir-lhe um propósito que facilmente, em geral quanto maior o seu génio, é capturado pelo poder político, que tem sempre intenções muito diferentes do poeta visionário e que este não consegue controlar. Fazê-lo é trair a própria natureza da literatura, que é expressão de humanidade e não projecto de humanidade. Em todo o caso, é curioso notar que, de todo o seu esforço, o que Pascoaes recebeu foi silêncio. Sobretudo após a consolidação do Estado Novo, Pascoaes isola-se progressivamente no Marão. A censura imposta pelo novo regime inicia-se, e esteve directamente relacionada com a consequente morte do projecto da Renascença³⁰, o que certamente fez confusão a um escritor que, como já vimos, desde cedo mostrou posições muito originais, pessoais e heréticas. Pascoaes percebeu que nada mudara, que o seu projecto de intenção Republicano, muito bem-intencionado, falhara, com o Estado Novo de 1933. Pior, terá dado conta de que as suas ideias, textos e intenções haviam sido capturados por um regime que abertamente rejeitava. Como explica António Cândido Franco:

Teixeira de Pascoaes resiste ao estado de sítio interno e externo, com o afrontamento civil em Espanha e a generalização da guerra à Europa, recusando em 1933 uma condecoração de Estado oferecida pelo régimen saído da nova Constituição (o grau de Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago), recebendo na sua casa de São João de Gatão, de Setembro de 1939 a Janeiro de 1947, um casal de foragidos alemães, escapados ao nazismo (...) e fazendo em 1949 contra o cesarismo autocrata de Oliveira Salazar campanha pública a favor da candidatura presidencial de Norton de Matos. (FRANCO, 2014: 306)

Na minha leitura, Pascoaes poderá ter percebido que, por exemplo, a sua ideia de fundar uma Igreja Lusitana, recuperando a memória da citação feita anteriormente neste capítulo, tenha sido uma possível prefiguração das relações promiscuas estabelecidas entre o regime do Estado Novo e a Igreja Católica, muito longe das suas intenções. Ou ainda o tríptico, tão famoso, “Deus, Pátria e Família”. Independentemente do já anteriormente dito, a leitura tentada neste capítulo e dissertação, não é fazer a releitura dos escritos

³⁰ “Para uma Cronologia de Teixeira de Pascoaes” in *Trinta Anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*, António Cândido Franco, (2014), pp. 299-317.

doutrinários de Pascoaes, para neles encontrar diferenças com o salazarismo. A análise de Cândido Franco em vários textos de *Trinta Anos de Dispersos sobre Teixeira De Pascoaes* (2014), particularmente no texto que cito em cima, é diferente da que proponho. Cândido Franco executa uma leitura exímia, neste sentido, de reler as propostas políticas e sociais da fase da Renascença, para explicar claramente o afastamento de Pascoaes do regime salazarista. Para a leitura que proponho, isso não é um problema sequer. Pascoaes é um excelente poeta e está morto, que importa ser fascista ou não? O problema é a falta de lucidez de um homem inteligente que, compreensivelmente capturado pelo espírito revolucionário que viveu, embarca em ilusões recheadas de uma condescendência e paternalismo enormes, mesmo que com boas intenções. Como se costuma dizer, melhores pessoas certamente sucumbiram de forma pior. A Literatura pode ser coisa perigosa para almas sensíveis. O que verdadeiramente importa, nesta linha de leitura, é o remorso de Pascoaes, o seu arrependimento. Talvez que o falhanço do projecto da Renascença tenha sido a razão para que Pascoaes comece a dirigir as suas atenções literárias para o drama interior, ainda religioso na sua concepção, e inicie o ciclo das biografias e obra tardia (1932-1952). Prova disso é o abandono do luso-centrismo, ou pelo menos da sua posição cimeira como acontecia na fase anterior: “(...) Em lugar do homem português, (...) vai aparecer o homem universal. Na última conferência saudosista, «Da Saudade» (1952), Pascoaes acabará a dizer que «as raças humanas são uma só, com várias cores»” (FRANCO, 2014: 324). Pascoaes abandona os conceitos ultra-nacionalistas, abandona qualquer tentativa política ou de reforma social, desiludido com a sua anterior tentativa, e inicia novo ciclo literário. No contexto de uma nova censura instalada, Pascoaes, experimentado homem e poeta de quase sessenta anos, desiludido com messiânicas promessas políticas, não se revendo no então regime político, utiliza também as biografias como uma crítica muito inteligente ao estado do país, que acompanhava o estado da Europa. Esta crítica, ao estilo de Kierkegaard é feita através de uma muito inteligente forma de contornar a censura dogmaticamente clerical: no fundo, são biografias de santos, mas o tratamento é absolutamente herético. Teixeira de Pascoaes, quando lido por religiosos conservadores, parece ser ateu, e, quando lido por ateus, parece ser religioso dogmático. A fase final de Pascoaes, (1934-1952), é um período de grande exílio institucional, a que responde resistindo através da obra. Numa irónica mudança, passa de auto-proposto ideólogo cultural do país, a incompreendido marginal provocador: “(...) desterrado, criticado sem rodeios por Oliveira Salazar e pela Igreja, escrevendo uma obra quase secreta sobre o ateísmo de Deus (...)” (FRANCO, 2014: 306-308). De facto, a

corrupção da Igreja, no contexto do clericalismo perverso do Estado Novo, é uma questão pessoal para o poeta e, portanto, alvo predilecto, junto com o estado político. Cândido Franco explica que as obras tardias são: “(...) pela liberdade intrínseca com que trabalha as suas imagens, a melhor resposta a uma censura de imediatismos ideológicos (...)” (FRANCO, 2014: 306-308). Por exemplo, um dos temas principais da poética de Pascoaes, como exposta nas biografias, é o exílio e a errância, enquanto movimento de formação do artista ou processo de individuação. Tema, aliás, que trataremos com detalhe num dos próximos capítulos. Não será esta uma decisão *poética* que responde directamente ao arrependimento, como correcção das tentativas da fase da Renascença? De compreender a necessidade de afastamento da sociedade, leia-se política e socialmente ideológica, para a formação do artista, Pascoaes, maduro? Título menos subtil, mais evidente, desta mudança é a obra de 1937, *Homem Universal*. Como um todo, Pascoaes está então operando um deslocamento da sua obra literária. Afasta-se da procura da “arte de ser português”, para procurar “a arte de ser”, ou “o ser da arte”. Daí a poética que julgo surgir durante as biografias, procura das fundamentais considerações sobre a condição humana, tema único da grande literatura.

3.2. *Fiat Lux e a loucura criadora*

São Paulo

A filosofia poética emergente das biografias, na leitura que aqui se propõe, esboça a sua iniciática revelação com *São Paulo*. O enredo, que a narrativa acompanha, é o já conhecido canónico. Quanto a fontes, nada de excêntrico, os *Actos dos Apóstolos* e os detalhes autobiográficos das poético-teológicas *Cartas* atribuídas à figura de Paulo. Como vimos antes, Pascoaes gosta de subverter por dentro. Não inventa toda uma nova narrativa, não permite que o leitor crítico argumente que parte de uma base diferente da canónica. Não, Pascoaes utiliza tudo o que se sabe para que, daí partindo, o embate orquestrado pelo original comentário e interpretação heréticos cause, propositadamente, maior estranheza. A acção de *São Paulo* segue a biografia da figura bíblica, desde o nascimento, 12 d.C., ao seu desaparecimento em Roma, 64 d.C. O Paulo de Pascoaes, não morre, no entanto, martirizado como a história afirma. Desaparece simplesmente, porque “é certo que S. Paulo é uma fonte que não secou ainda, e que a verdade histórica é anedótica e a lendária essencial.” (PASCOAES, *S.P.*: 306). Como em Alcácer Quibir, no nevoeiro de areia e sangue, Dom Sebastião desaparece e a sua morte é impossível por ser um inominável necessário. Os importantes factos da biografia do apóstolo estão todos

presentes, o martírio de Estevão, a conversão na estrada de Damasco, a errante militância, a evangelização intensiva, que como revolucionário cria células cristãs em vários locais do Mediterrâneo, as cartas de conforto e exegese teológica, os naufrágios, a passagem por Atenas, Jerusalém, e, finalmente, a prisão, Roma e o famoso incêndio de Nero. A dramatização é quase inexistente. A única voz a que temos acesso é a de um narrador totalitariamente diegético. Não existem diálogos, nunca ouvimos o pensar ou falar de Paulo, o narrador é senhor absoluto do comentário intrusivo. Fala com o leitor, exemplifica argumentos com referências ao século XX, fala de si próprio. Estratégia técnica que será repetida em *São Jerónimo* e *O Penitente*. A ausência de dramatização faz com que Paulo seja quase, ao invés de um narrador não-confiável, uma personagem não-confiável. Uma ausência, um sonho, uma lembrança que, por isso mesmo, se torna mais presente no leitor, que acompanha o pensamento de Pascoaes. Que aguça o desejo de compreender, de descobrir a sombra que Pascoaes vai lançando, ao longo do livro, e levanta a questão sem resposta: “Quem é este Paulo?”. Desta forma, percebe-se o porquê de as biografias serem consideradas autobiografias, “«o romance obscuro» do próprio Pascoaes” (FEIJÓ, 1992: XXIII). A ficção de um outro sombrio, inexistente enquanto agente, evidencia uma intensa procura existencial de si mesmo como principal objectivo. Porquê, então, o truque? Porquê as biografias travestidas, a-romanceadas, de outros? Porque não uma autobiografia? De facto, Pascoaes tentou, se não, vejamos: em 1921, com 44 anos, publica *O Bailado*, livro aforístico que se inicia com o seguinte: “Desejei falar de mim, neste livro, redigir uma espécie de *Memórias*. Fui escrevendo, escrevendo...Falei dos outros, afinal.” (PASCOAES, 1973: 11). Sete anos depois, em 1928, publica *Livro de Memórias*. Duas tentativas aparentemente falhadas, no sentido assumidamente autobiográfico, e que, após as biografias, pára de prosseguir. O sucesso, enfim? Como explica Blanchot, escrevendo sobre *A Morte de Virgílio* (1945), para Hermann Broch, “Virgílio não é porém, simples nome de empréstimo. O mito protege Broch e permite-lhe explorar o que não poderia atingir apenas em seu nome” (BLANCHOT, 2018: 136). Como Broch, Pascoaes não quer dar voz a Paulo através da sua escrita, pelo contrário, quer dar voz a si próprio através do poema-vivo que, para Pascoaes, Paulo representa. O mito protege-o, não tem de falar sobre si próprio, abertamente, operação que corre o risco, paradoxalmente, de não conseguir chegar à sua própria experiência. Sendo outro, o autor é mais autêntico do que se fosse ele próprio. É o truque literário por excelência. O autor inventa personagens, enredos e diálogos, apenas para chegar a si próprio, talvez o mais difícil lugar, o âmago da sua própria experiência e

identidade. Mas se é assim, porquê a ausência de dramatização? Porquê a ausência de diálogos? Embora Pascoaes se tenha documentado para escrever as biografias, quase tudo desse estudo histórico, antropológico ou sociológico, ficou por usar. Não pretende com as biografias ser um pintor da vida antiga, mimético no retrato fidedigno dos costumes sociais. Para Blanchot, no romance, o diálogo é “expressão da preguiça e da rotina: as personagens falam para meter brancos numa página, e para imitar a vida onde não há narrativa, mas conversas” (BLANCHOT, 2018: 173). O diálogo é uma “economia, um repouso (para o autor, ainda mais do que para o leitor)” (BLANCHOT, 2018: 173). Talvez que Pascoaes não procure esse repouso. Quer antes mostrar o quão intensamente asoerbarante é o drama individual de cada biografado. Ao mesmo tempo, permite-lhe nunca abandonar aquele que é o foco principal da obra: falar de si próprio e do seu tempo. Tudo o que Pascoaes escreve é, por isso, um monólogo interior. O seu único interlocutor é ele próprio. Por outro lado, também pode significar a impossibilidade do diálogo. As personagens estão demasiado longe, demasiado silenciosas e incompreensíveis. São como a Esfinge, de quem não se pode esperar resposta e interrogar é inútil. Não se trata da discussão socrática, do diálogo platónico. Apenas questões, não atendidas, incompreensíveis acções que reflectem a própria experiência do autor. Quer Pascoaes, com isto, mostrar que a dialéctica hegeliana, a procura de uma síntese, que explique e integre com coerência, não triunfa sobre o drama interno, subjugado pela ausência de um sentido, uma resposta externa a si. É a violência do mundo, incomparavelmente mais forte do que a única arma disponível, a linguagem. Não há provas, apenas indícios. Como numa citação do capítulo anterior, Kierkegaard não compreende Abraão, apenas consegue admirá-lo. A literatura é a comunicação indirecta e Pascoaes, ao escrever estas biografias, mais que autor, é sobretudo um crítico, um leitor. “É em torno do que escapa a toda a comunicação directa que se reconstitui a comunidade das palavras” (BLANCHOT, 2018: 175). Pascoaes procura esta comunidade. Seria, talvez, ridículo colocá-los a falar, tanto como entrevistar um autor, por mais que isso agrade aos leitores apaixonados. Aquilo que havia para ser dito, está na obra, que, no caso destes biografados, é sobretudo a sua vida, ou poema-vida. Pascoaes depara-se com este problema da “dor do diálogo” (BLANCHOT, 2018: 172), do silêncio avassalador. São tudo Esfinges, arquétipos que não respondem, sábios inacessíveis. Impossível, para Pascoaes, arriscar a atribuir-lhes diálogo. Os personagens são como oráculos que falam numa língua incompreensível, sem discurso coerente e que Pascoaes tem de interpretar. Deslumbrado pelo impacto que

enquanto poemas-vivos têm sobre ele próprio. Calam-se os personagens para poder falar a Obra, a dos biografados e a que Pascoaes escreve, confundida com a sua própria voz.

Fiat Lux

Em entrevista dada em 1934, aquando da publicação de *São Paulo*, o entrevistador pergunta-lhe, “porquê São Paulo?”, Pascoaes responde: “devido talvez à impressão que me causou a cena da estrada de Damasco, que eu considero o acontecimento mais belo e sublime que se produziu sobre a terra” (PASCOAES, *EELVA*: 243). *São Paulo*, no contexto da filosofia poética de Pascoaes, trata duas paradoxais ideias-chave, relevantes para todas as biografias, mas aqui em particular, porque introduzidas com maior força e presença: a conversão enquanto apocalipse individual e a loucura criadora que redime o pecado santificador. Para Cândido Franco, “Paulo é o arquétipo pascoaliano desta genealogia de criminosos compungidos, (...) pecadores conscientes, (...) ateus religiosos” (FRANCO, 1997: 229). O remorso, o desejo de corrigir, é, nesta biografia, o motor de toda a narrativa. A sua origem é o martírio de Estevão, o pecado de Paulo, perseguidor de cristãos e a posterior conversão na estrada de Damasco, em que Paulo, com a aparição admoestadora de Cristo, fica cego para depois poder ver. É o modelo da conversão por excelência, o paradigma representativo de todas as cenas literárias ou cinematográficas que procuram o mesmo simbolismo. É este o tropo da conversão, o *Fiat Lux*. Em *São Jerónimo*: “receberam o Espírito Santo; e ficaram deslumbrados ou poetas” (PASCOAES, *Jer.*: 122). O deslumbramento é equiparado à poesia, tropo clássico, mas há aqui outra coisa: quem se deslumbra fica poeta. Esta ideia de “ficar poeta”, associada aqui, de forma simbólica, a receber o espírito santo, implica o “ser poeta”, ou o “ter poesia”, como um estado existencial, podendo o seu receptor dizer: “hoje estou poeta” ou “hoje não estou poeta”. É receber a poesia como uma graça, como algo que nos altera do estado inicial. Opera uma mudança existencial. Como se o poeta fosse o conhecedor de uma verdade, inescapável. Uma revelação, do grego, *apocalipse*. Mas é revelação de si próprio, enquanto ser que deve existir para um propósito. Esse propósito é o apostolado, a transmissão de uma verdade, a comunicação, a literatura. O escritor é, de facto, o apóstolo do seu próprio génio, da sua inspiração ou verdade encontrada. Essa verdade é a vocação. Paulo “foi a alma ansiosa que jamais parou (...)” (PASCOAES, *S.P.*: 38). É o avanço, inexorável da vocação. Com o *Fiat Lux*, Paulo toma consciência da sua existência. É uma operação que só pode ser entendida como interior, uma fuga para dentro, com consequências curiosamente contrárias. Por momentos, o mundo é excluído

e a sua consciência é revelada. Por isso, o afastamento do escritor, o exílio da realidade, ou como vimos no capítulo anterior, o sacrifício à obra. A conversão de Paulo é o verdadeiro apocalipse, novamente, a revelação. Mas essa revelação, como fim do mundo, que exclui o mundo exterior, carrega também uma exigência para quem a sofre. Agora, não há hipótese de escapar. Convertido, Paulo está possuído de uma Verdade e não pode mais ignorá-la. Por outro lado, ele sabe que não está sozinho no mundo, que eventualmente a vida normal recomeçará, é geralmente imediato, e, por isso, sabe que essa verdade não pode excluir o mundo e, sobretudo, não pode excluir os outros. “Paulo é deste *mundo interior* que envolve o mundo e os outros mundos, e ninguém sabe onde ele acaba” (PASCOAES, *S.P.*: 135). O *Fiat Lux*, surgimento da luz, é a epifania, o trajecto apofático desde a cegueira até à visão. É a Gnose redentora, que analisámos num dos anteriores capítulos. Antes do *Fiat Lux*, Paulo, que ainda é Saulo, no momento do seu pecado, o de participar na morte do primeiro mártir cristão, Estevão, “Sente-se brutal e ridículo. Sente o ódio caricaturar-lhe o rosto (...) Desespera-o ser quem é” (PASCOAES, *S.P.*: 60). Paulo está na Noite, no antes da luz, procurando encontrar-se. É o acordar da noite, do vazio de sentido, da alienação. O chamamento na estrada de Damasco “demonstra a inspiração divina do apóstolo, a força sobrenatural que o animava” (PASCOAES, *S.P.*: 65). É a vocação ou inspiração. Ganhou identidade: “Agora, é ele, destacado na sua pessoa inconfundível. (...) É o supremo orientador das almas” (PASCOAES, *S.P.*: 89). Interessante é a aparição ser sonora e não visual. Imediatamente, nos remete para a poesia, para o som poético, a voz da Musa, a ideia do poeta que ouve o mundo, ou o divino no mundo. É o nascimento do poeta. O supremo exemplo da tomada de consciência, do conhecimento da voz interior, impossível de localizar a sua origem, divina, a que logo o poeta, possuído por ela, tentará dar forma. É o momento em que no escritor se opera uma mudança. Como vimos no capítulo anterior, a Obra, passa a ser o absoluto, o escritor dirige-se-lhe como um servo de Deus possuído. Porque é que o escritor repete? Como é um ideal nunca realizado, sempre aquém dos seus meios, já que a criação é imperfeita, nunca satisfeito, em permanente busca, o escritor repete. “Paulo é o ser eterno, o *homem novo* ou perpetuamente a renovar-se (...) (PASCOAES, *S.P.*: 307). Repete-se o martírio de Estevão a cada obra, o pecado, a insatisfação existencial, o remorso, e, com sorte, novo milagre, a conversão. É o demoníaco genésico. Para Cândido Franco, “O *São Paulo* é apenas o ponto de viragem numa poética, que depois se aprofundou em sucessivos livros, ao longo de quase vinte anos” (FRANCO, 2012: 239). Este ponto de viragem, na filosofia poética de Pascoaes, pode ser entendido como uma

espécie de conversão. Do grego, tiramos o sentido etimológico de conversão, que significa, regressar ou reencontrar. É um recomeço que procura repensar, corrigir, aperfeiçoar o caminho até então feito. *São Paulo* é a conversão, a ressurreição de Pascoaes, enquanto autor. Mas é também a tão procurada voz, qual unicórnio, que todo o poeta procura e sofre, infelizmente, não abundantes vezes. A sua voz é ele, autêntico, original, por mais infernal que possa ser. É a procura narcísica de si próprio, que deve ser comunicada ao outro para existir e imediatamente morrer com esse mesmo outro, num ciclo infinito.

Loucura criadora

“Eu vos abençoo. Malucos, lunáticos, mágicos, criminosos, poetas!” (PASCOAES, *V.B.*: 51)

Para Pascoaes, Paulo é um poeta. E mesmo tendo em conta a estrutura de pensamento simbólica de Pascoaes, e as liberdades metafóricas que toma, facto histórico é que, a Paulo, são atribuídos textos de uma capacidade poética que rivaliza os melhores gregos, com versos ainda hoje repetidos *ad nauseam* nos votos de matrimónio. Para além da veia poética, é talvez o primeiro, e para alguns o fundador, teólogo do cristianismo. A exegese bíblica que faz é entendida como uma re-interpretação das escrituras antigas, embora não as exclua. Ou seja, é como o poeta que, assente na tradição, que respeita e admira, re-interpreta e inova. Quando Paulo, em Jerusalém entra em conflito com “os judeus rigorosos” enfurecidos pela sua “propaganda *herética*”, “Debate-se o magno problema. O Cristianismo será ou não compatível com o prepúcio? Que fantástica pergunta!” (PASCOAES, *S.P.*: 115-117). Com muito sentido de humor, Pascoaes quer ainda assim mostrar que a questão da circuncisão, criada por Paulo contra a tradição, é, naquele contexto, uma proposta ultra-radical para a ortodoxia hebraica. Paulo representa o Novo Testamento, o moderno, em oposição ao estabelecido Velho Testamento. Mas novamente, não o exclui. O que diz é que o Novo continua o Velho, aperfeiçoando-o, corrigindo-o, cumprindo-o. Quando Paulo, fala no Areópago em Atenas, para Pascoaes o símbolo da razão, e durante o seu sermão, sobre a vida e significado de Cristo, expõe a questão da ressurreição, a mais fundamental para Paulo e única que justifica a fé em Cristo, os atenienses “Escarnecem-no e debandam, a rir” (PASCOAES, *S.P.*: 145). A importância destas duas cenas, para Pascoaes, é dupla: estabelecer a figura simbólica de Paulo como, por um lado, radical inovador, criador do moderno, e, por outro, oposto à razão, característico da loucura. Não interessa a Pascoaes apresentar um Paulo perfeito, sobrenatural e divino. Na tentativa de entender o significado e importância de Paulo para

a sua filosofia poética, precisa de desconstruir a figura, colocada num altar inacessível pelos dogmas da Igreja. “Paulo retoma a sua existência quotidiana: trabalhar, amar, sofrer (...) Artífice, ganha a sua vida; apóstolo, ganha a vida dos outros (...)” (PASCOAES, *S.P.*: 153). Haverá melhor descrição do escritor e das exigências e sacrifícios que a obra exige, como discutidos no capítulo anterior? É necessário que Pascoaes mostre um Paulo também circunscrito pelo mundo produtivo de que fala Georges Bataille³¹, para que possa ser, simbolicamente, a representação da sua libertação, à semelhança de Pascoaes e da sua passagem pela advocacia. É curioso que Pascoaes revele Paulo como um epilético, condição aparentemente atestada por uma das Cartas paulinianas³². Paulo apresenta uma patologia. “Nas crises supremas, Barnabé ampara-lhe o corpo torcido, a estrebuchar, com a boca espumosa, os olhos queimados e perdidos” (PASCOAES, *S.P.*: 109). É um piscar de olho a Dostoiévski, de quem Pascoaes era grande admirador. Mas é também uma represália da conversão sofrida: “Ressente-se ainda do espantoso abalo sofrido, na estrada de Damasco” (PASCOAES, *S.P.*: 108). A mudança que Paulo representa, depois do *Fiat Lux*, é, enquanto símbolo do poeta criador, demasiado radical e vertiginosa para que possa ser um simples momento que não implique represálias. Uma espécie de ressaca da inspiração. É o escritor enlouquecido, com ataques de possessão. Pascoaes coloca o sublime muito perto do ridículo, para mostrar que, por vezes, o defeito é virtude. É típico da sua atitude paradoxal, que o ateotismo descreve na perfeição. O sublime e o ridículo estão mais próximos do que imediatamente se pensa. O gesto de Abraão está mais próximo de um terrorista fanático do que de um bom pai de família, crente a Deus. Trata-se de uma diferença mínima, o que os separa, como o génio da loucura. Por isso, o grandioso está perto do inútil. “O génio é quase sempre louco e idiota, como é ridículo e sublime.” (PASCOAES, *Pen.*: 164). Há em tudo isto uma espécie de apologia da loucura, mas, como vimos, para Pascoaes, a loucura é criadora. No contexto da sua filosofia poética, o que isto significa é o impulso poético de criar novos mundos, novos deuses, novas formas, em perpétua renovação, simbolicamente representado por Paulo. Pascoaes chega a dizer que Paulo “é o primeiro ímpeto romântico” (PASCOAES, *S.P.*: 25). Do que vimos num dos capítulos anteriores, é clara a intenção simbólica do Paulo de Pascoaes na

³¹ “No domínio da vida, o excesso manifesta-se na medida em que a violência prevalece sobre a razão. O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, relacionado com a eficácia produtiva, é constante. Requer uma conduta razoável, onde os movimentos tumultuosos que se libertam na festa e, geralmente, no jogo não têm cabimento. Se não conseguíssemos refrear esses movimentos, não estaríamos aptos para trabalhar, mas o trabalho introduz precisamente a razão para os refrear”. Georges Bataille, *O Erotismo*, (2021), pp. 46.

³² 1 Cor. 3:18

sua filosofia poética. Esta loucura, que remete para o inútil e o grandioso ao mesmo tempo, é reveladora, como Kierkegaard também entende, de um estado de enorme ansiedade existencial. Se pensarmos em Platão, e na eterna questão técnica vs. inspiração, exposta em Íon, a diferença é que Íon, o poeta, é veículo para a voz dos deuses, mas o Paulo de Pascoaes, e a sua inspiração, são *causa sui*, contra a interpretação tradicional das escrituras. Ou seja, contra a ortodoxia, mantém a sua vocação por ser impossível de escapar a ela, já que se trata da sua identidade, mesmo que o chamem de louco. “Paulo é e será o apóstolo de todos os poetas em delírio sobrenatural” (PASCOAES, *Jer.*: 41). É, neste sentido, um apóstolo marginal, que não alcançou esse estatuto através das incipientes instituições cristãs da época. Paulo faz-se apóstolo por conversão mística e não por apontamento directo de Cristo. É o apóstolo existencial. O deus que possui o discurso de Paulo é um deus interior. “*Sou eu! Sou eu!*, é o grito de Paulo repercutido em cada ser.” (PASCOAES, *S.P.*: 303). Por isto, representa a trajetória do escritor que obsessivamente procura a autêntica voz da originalidade. É o poeta da individuação do poeta, enquanto percurso necessário para a sua formação. Mas é também o precursor de um tipo de universalismo que não procura definições. Que integra ao mesmo tempo que se renova individualmente. De novo, é todo o ateísmo de Pascoaes que enquanto conceito, concilia e não exclui. Não é oxímoro³³, é hesitação. O oxímoro tem ainda um conceito que é centro de significado. Pretende, com o conceito contrário, sublinhar aquele que é central, pretende destacar um deles. Na errância hesitante, nada é destacado ou sublinhado. É uma espécie de meta-niilismo, que, em vez de negar algo ou tudo, nega que se possa negar, ou da mesma forma, afirmar. E já que falámos de um filósofo dinamarquês, é pertinente invocar outro criador conterrâneo. O realizador Carl Dreyer que no filme *Ordet* (1955) nos apresenta um retrato austero e fidedigno da loucura criadora de Pascoaes. Em *Ordet*, o personagem Johannes que enlouquecido, após ter lido demasiado, nomeada e ironicamente, Kierkegaard, agora se imagina ser Jesus Cristo. Mas é precisamente o louco Johannes que, no final do filme, produz o milagre da ressuscitação. O louco, através da palavra (que em dinamarquês significa Ordet) e do verbo que é divino, ou seja, que pelo seu poder criador se faz carne, pela magia da palavra ao nomear, consegue trazer à vida, Inger, a cunhada morta. O que distingue o louco de todos os outros membros da família, é o salto de fé. O seu individualismo, articulado com o pedido

³³ Maria Luísa Malato Borralho, “Teixeira de Pascoaes: Um Clássico Romântico?” in, *Revista da Faculdade de Letras: Série de Filosofia*, Série II, nº21, pp. 81-102, Universidade do Porto, Porto, 2004 – Disponível em <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3914.pdf> - Consultado em 30/09/2024.

universal, que faz à família, para que “saltem” com ele. A loucura, como a criação, é um salto de fé, individual e universal em paralelo. Esta questão é vital. O escritor não pode perder a loucura. Como Johannes, tem de acreditar em si próprio, na sua própria loucura, acreditar que tem algo para dizer. Mesmo a um nível técnico, se o escritor perde a inconsciência e permite que o acto da escrita seja interrompido, por um acesso invasivo de lucidez, o ritmo da escrita é quebrado. Como Johannes, o escritor deve acreditar poder ser um “Super-Camões”³⁴. Ter a audácia necessária de tentar derrubar os precursores, perante o combate bloomiano, por mais louco que pareça, como Paulo em Atenas, e deixar o tempo crítico decidir. No fim do filme, o salto de fé, é o gesto definitivamente humanizador: “O bom senso tem quatro patas. A loucura é bípede implume...” (PASCOAES, *Jer.*: 117)

3.3. *O demoníaco genésico*

O Penitente: a origem do demoníaco

O resto da vida é uma preparação para merecer a nossa infância. (LOURENÇO, 2003: 45)

Camilo Castelo Branco é, dos biografados de Pascoaes, o mais próximo do autor. O único Português e o único escritor, ou ficcionista, “profissional”. No prólogo de *O Penitente*, Pascoaes, revela que “Meu pai conheceu-o no Porto. (...) E eu mesmo, talvez houvesse olhado para ele, em qualquer Verão da minha infância”. Depois de Camões, talvez não haja figura pública da literatura portuguesa mais trágica do que Camilo. Só a sua vida seria suficiente para desenhar uma notável planta arquitectónica do arquetípico escritor romântico, atormentado, demoníaco. Mas neste caso, obra e vida confundem-se. Como explica Eduardo Lourenço, Camilo é expressão da criação literária, “como forma essencial do nosso estar no mundo (...) A vida como ficção” e que foi ousou “misturar-se íntima e pessoalmente com a sua escrita, o único a viver uma vida paralela (...) À das suas criaturas e dramas descabelados”, vivendo o que se pode chamar de “o romance do romancista” (LOURENÇO, 2017: 328). É exactamente assim que Pascoaes o encara. Não analisaremos a obra de Camilo, não é esse o propósito deste trabalho. Mas sim, Camilo enquanto personagem de Pascoaes, enquanto biografado representante do drama religioso, de que talvez seja o mais imitado e mitificado por Pascoaes. Precisamente por estar mais próximo ou porque, simbolicamente, Camilo representa o mais claro exemplo do drama religioso vivido por um escritor. Em *Canto do Signo*, Eduardo Lourenço conta

³⁴ <http://arquivopessoa.net/textos/3101> - Consultado em 30/09/2024

que “Unamuno colocou Camilo entre os santos da sua predilecção, vendo nele a encarnação da intimidade original da nossa alma com a Dor e o Sofrimento” (LOURENÇO, 2017: 326) e ainda que “A ficção de Camilo é a passagem à escrita da sua situação original, a de um excluído do amor em busca de reconciliação.” (LOURENÇO, 2017: 336). Esta intimidade e situação original, associada à dor, ao sofrimento, à exclusão, é o que interessa a Pascoaes em *O Penitente*. Pascoaes não precisa de tomar muitas liberdades com a vida de Camilo, tal é a tragédia biográfica do escritor, que podia passar por ficção pura. Mas, d’*O Penitente*, no contexto da filosofia poética de Pascoaes, algumas cenas são basilares. O nascimento e infância de Camilo, os momentos genésicos, revelam a, acima mencionada, origem e implicações consequentes. Pascoaes começa por narrar o nascimento de Camilo em Lisboa, “por ironia do Destino” como se “Maomé tivesse nascido na Gronelândia”, num período em que a peste da “cólera lavrava na cidade”. Órfão aos dez anos, com a morte do pai, sem “o amparo da mãe”, que “somente (...) conheceu como terra de sepultura (...) como saudade ou triste sentimento de órfão”. Aos dez anos, “só e pobre, sem nada e sem ninguém, em pleno Vácuo”, vai então viver com uma tia paterna, na Samardã, viajando “a bordo dum paquete, batido do temporal. É o Atlântico a pôr-lhe, diante dos olhos, a imagem futura da sua vida, a expiação”. (PASCOAES, *Pen.*: 27-30). A tia Rita “não o recebeu amavelmente. Via, nele, um sobrinho fora da lei sagrada” (PASCOAES, *Pen.*: 35). A origem de Camilo representa um Êxodo bíblico. Nascido no exílio de um Egipto estrangeiro, hostil e catastrófico, que é Lisboa rodeada de peste e morte, num progressivo vazio de sentido precoce, traumatizado pela orfandade que “torturou Camilo toda a vida” (PASCOAES, *Pen.*: 28). A terra prometida é o Norte do país, para sempre associado a Camilo e Camilo a esse Norte, que não alcança sem antes passar por um deserto de tempestades, um quase naufrágio do paquete em que viajava. O símbolo da tempestade, como evento formador em Camilo, já em *São Paulo* aparecia, embora os sucessivos naufrágios sofridos por Paulo não sejam formadores no mesmo sentido, antes provações de fé a um apóstolo errante. Mesmo em *São Jerónimo*, o desastre iminente das invasões bárbaras, é um dos temas principais, mas novamente, neste caso, com diferenças importantes que exploraremos adiante. Chegado Camilo à terra prometida, que ainda não o era pois ele havia de a construir simbolicamente, a desilusão que o acompanhará na vida está prefigurada na reacção da tia. Ter nascido fora do casamento não é um pormenor. Entrega-lhe uma marca herdada que ultrapassa as suas próprias acções. Nasceu fora das instituições, à margem, fruto de uma transgressão e é, por isso, logo à partida, uma existência ilegítima. Para

Camilo, “A Samardã e a tia Rita vão adquirir um valor simbólico”, a que correspondem, respectivamente, “Portugal e a (...) Sociedade.” (PASCOAES, *Pen.*: 47). A orfandade, o naufrágio e a rejeição da tia são os acontecimentos genésicos de Camilo e da sua característica demoníaca, que Pascoaes quer representar. Escreve Blanchot: “Todo o artista está ligado a um erro, com o qual mantém uma relação especial de intimidade” (BLANCHOT, 2018: 125). É como que uma espécie de maldição, associada à criação, e à criatura que, apresentando uma sensibilidade aguçada para a linguagem, se afasta e ao mesmo tempo se atrai pelo mundo, semelhante ao que vimos anteriormente com Paulo e com Blanchot num dos capítulos anteriores. Todos os biografados de Pascoaes vivem num mundo repleto de catástrofes. Guerras, pestes, revoltas, invasões. Como nos gnósticos, em todos eles, o mundo se apresenta hostil e demoníaco, a que por mimese, os biografados reagem sendo precisamente demoníacos e hostis para com o mundo. Como um *bully* que deve ser enfrentado, mostrando os dentes, que no caso dos escritores, “Os dentes de um poeta são palavras” (PASCOAES, *Jer.*: 78). Assim se explica a tendência satírica, irónica, com talento para o ataque injurioso por escrito, característica que Camilo partilhará, segundo Pascoaes, com Jerónimo. A escrita para Pascoaes é uma arma na luta com o mundo. Tarefa de proporções injustas para o escritor ou poeta, pois como escreveria Hemingway: “Quando as pessoas defrontam o mundo com tanta coragem, o mundo só pode quebrá-las matando-as, e por isso, é claro, mata-as. O mundo quebra toda a gente (...)” (HEMINGWAY, 1999: 251). Para a estrutura existencial simbólica de Pascoaes, os momentos genésicos e a tomada de consciência da hostilidade que o rodeia, impele Camilo a procurar a conversão, ou correcção, característica máxima do drama religioso. Mas, em *O Penitente*, a palavra conversão degenerou, através do latim, em penitência, ao contrário de *São Paulo*, em que o sentido era ainda o grego, recomeço correctivo, mudança de pensamento. Esta degeneração etimológica é essencial para entender o perfil trágico do drama religioso que Pascoaes inventa. Para Blanchot, “Toda arte tem origem numa falha excepcional, toda a obra de arte é a execução dessa falha de origem, de que resultam para nós a ameaça de aproximação da plenitude e uma luz nova” (BLANCHOT, 2018: 125). Como se em todo o escritor, ou criador, estivesse implantada uma parte inalienável do caos primordial, a Noite, a origem, ao mesmo tempo caótica e criadora. O demoníaco é precisamente a incorporação deste sentimento contraditório, no drama religioso vivido, o que impele Camilo, ou o escritor, para a criação da Obra, vista como Deus a que se sacrifica, como procura de correcção. Como adverte Eduardo Lourenço, “A mitologia não é inofensiva” e explica que a divinização da poesia, ou da

Obra, implica a noção de que “Todos os deuses têm altares, e como são deuses de homens, todos os sacrifícios são sacrifícios humanos.” (LOURENÇO, 2003: 47). Note-se como Pascoaes faz a associação da figura da Mãe, de Camilo, à sepultura, a Morte. Acrescenta que, simbolicamente, Camilo vive perseguido pela “(...) sombra da mãe, que é a sua melancolia ou inspiração, e o fantasma do pai, que é o seu terror fúnebre, e também inspirador” (PASCOAES, *Pen.*: 35). Simultaneamente, é a sua inspiração que só pode ser melancólica. No caso particular de Camilo, isto representa de forma exemplar a tendência auto-destrutiva, que o levará ao suicídio. Mas esta tendência está directamente relacionada com a sua génese. Nasceu nele o ímpeto de procurar a Mãe, a Origem. Por isso se sacrifica à Obra, na tentativa de criar o “mundo demiúrgico, esse mundo onde a moral, a lei, o Estado, a escola e o acanhado rigor paterno devem calar-se e onde se faz sentir, como uma potência que tudo autoriza, o grande fascínio da atracção materna” (BLANCHOT, 2018: 192). Mas a Mãe é, ao mesmo tempo, a inspiração e a morte. É a Saudade de Pascoaes. A sua procura é “o estranho movimento que vai da origem à obra, e a própria obra passa a ser a busca inquieta e infinita da sua nascente”. (BLANCHOT, 2018: 222). Para Cândido Franco, “A morte de Camilo é o tema maior que interessa ao narrador. É nela que de alguma maneira se encontra com o seu crime e a sua sublimação dos vivos, a marca ateoteísta da figura.” (FRANCO, 1997: 224). Não é uma apologia do suicídio, nem uma relação directa entre o suicídio e a escrita. Mas sim, a demonstração do paradoxo ateoteísta da Origem, que é o Nada e que gera o impulso da criação. É do Vazio que se constrói a Obra, como do Nada se constrói a vida: O escritor “necessita de encontrar o vazio (...) para a partir desse vazio começar a ver” (BLANCHOT, 2018: 116). O que pretende mostrar Pascoaes afinal? Que a própria literatura, que viver a procura da obra, como viver a vida, analogia romântica já analisada, é perigoso, para quem a ela se entrega de forma absoluta. “A obra de arte é a projecção, no exterior, da Fauna e Flora criadas na nossa intimidade” (PASCOAES, *Pen.*: 31). Como um pacto com o demónio, feito numa encruzilhada, tema clássico do *blues* americano. “A Musa (...) empece aos solitários desprezados, para que eles ganhem, a cantar, o que lhes nega o silêncio do mundo.” (PASCOAES, *Pen.*: 37). Com o passar do tempo, também Camilo se isola, solitário e afastado do mundo, da realidade, à semelhança de Pascoaes, dedicando a vida a um Deus: a Obra. E depois de toda a tragédia que foi a sua vida, depois de todo o sacrifício, de todo o sofrimento, para Camilo, perceber que está cego é perceber que está sem salvação. “(...) o sentimento de incómodo do artista ao dar-se conta de que ainda é qualquer coisa num mundo onde não encontra justificação” (BLANCHOT, 2018: 220).

Se a Obra é Deus então “a sua angústia é a de falhar-se deus, falhando a poesia” (LOURENÇO, 2003: 50). É isto o que permite que Pascoaes escreva: “o suicídio é um acto religioso, uma oração em lágrimas de sangue. *Quando me libertarei deste corpo de morte?* Eis um grito de suicida.” (PASCOAES, S.P.: 156). Mas com isto, quer Pascoaes mostrar, através da analogia, que o escritor é um suicida em permanência, ateoteísta, na medida em que erra entre a fé absoluta e a descrença completa. A procura do escritor por uma Obra, que deve ser realizada, é uma constante fonte de ansiedade. Cada vez que recomeça, ou pretende recomeçar, depara-se com o silêncio de Deus, como Job. Blanchot cita Gide: “cada nova obra coloca problemas, perante os quais sentimos as incertezas e as angústias do estreante” e Péguy; “É sempre no tremor que inicio uma nova obra. Vivo no tremor de escrever.” (BLANCHOT, 2018: 116). O ateoteísmo de Pascoaes, aplicado à filosofia poética, é o acto de escrever, ou criar, em que cada tentativa é composta de momentos nunca permanentes, que aparecem tão sem aviso quanto desaparecem e que nunca podem ser ignorados. Que exigem uma resposta que seja “paixão breve, violenta e obstinada”, mas ao mesmo tempo “reflectida” e “pensativa”. (BLANCHOT, 2018:117). No entanto, estas reflexões não devem ser confundidas como um manifesto do escritor enquanto vítima do destino. O ateoteísmo de Pascoaes não permite ver a figura romântica do escritor sofredor. Na verdade, o pacto com o demónio, muito prazer dá ao escritor, por ver, com a actividade literária, algo a surgir do nada. É um narcótico poderoso. O gosto de Camilo pela polémica e sátira, já aludido, o usar da escrita, seu talento, como arma no conflito com o mundo, faz com que o escritor se sinta poderoso. O elogio e a crítica mais áspera não passam incólumes ao escritor. A ideia do escritor que se liberta dos seus demónios pela escrita é também relevante nesta reflexão, mas talvez ingénua, como qualquer pacto com o demónio. De facto, como vimos, num dos capítulos anteriores, ao criar o espaço literário, o espaço de liberdade onde tudo é possível, e à conta da transgressão do útil, do prático ou produtivo, o escritor liberta-se desses mesmos demónios, encontra refúgio e a sua parte anti-social é, ironicamente, capaz de expressão. No entanto, esta relação narcótica pode correr mal (Hölderlin, Nietzsche, Sá-Carneiro, Camilo). Porque, como vimos, este espaço literário, de refúgio, ao assumir a função de espaço sagrado, exige o sacrifício. Blanchot: “A obra exige (...) que o escritor se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”. Então, a obra e o espaço que é criado, como movimento para o alcançar, não é “de modo nenhum (...) um recinto onde permaneça, no seu eu sereno e protegido, ao abrigo das dificuldades da vida”. (BLANCHOT, 2018: 241). Em Camilo, o caso é mais grave, porque escrever é a sua

profissão, ao contrário de Pascoaes, forma de ganhar a vida, ou seja, é ao mesmo tempo o útil, o produtivo, o prático. Nesta contradição plena, Camilo é de facto o ateoteísta por excelência, no que toca à filosofia poética de Pascoaes. Ao proteger-se dos demónios, aparentemente exorcizando-os, Camilo arrisca-se, neste mesmo gesto, a uma ameaça muito maior e contra esta, “o escritor não deve defender-se (...) pelo contrário, abandonar-se-lhe”. (BLANCHOT, 2018: 241). No fundo é a relação contraditória entre o escritor e a sua obra, o que Pascoaes quer enfatizar com Camilo, que “adora o que lastima e até o que detesta” e “detesta mais ainda o que adora”. A irmã de Pascoaes conta que, quando o autor visita a casa de Camilo, durante a escrita desta biografia, foi açoitado por ataque espontâneo de choro nervoso, ao subir as escadas para a porta principal. Conta como a escrita das biografias consumiu Pascoaes, o destruiu, pela intensidade com que ele vivia o drama dos biografados, que no fundo é também o seu próprio³⁵. Gestos auto-destrutivos, que se afiguram ridículos, se pensarmos que tratam apenas de palavras e livros. Mas como vimos, “o mundo da arte não é deste mundo”. Para Pascoaes, “Os seres superiores (...) Não se desenvolvem pedagogicamente, mas em ímpetos vulcânicos, dum modo anárquico, imprevisto, como as lufadas (...) do génio criador. Camilo é este vulcão (...)” (PASCOAES, *Pen.*: 32). O génio criador, associado à loucura, nascido num mundo que é hostil ao seu espírito, só pode ser demoníaco. Camilo, ou o escritor de que Camilo é arquétipo, vive de uma forma demoníaca. Tanto Pascoaes como os seus biografados sofrem deste demoníaco. No entanto, é em Camilo que este demoníaco está mais visível, à semelhança do que provavelmente achou Pascoaes, ao escolhê-lo, sem desconsiderar a profunda admiração que sente pelo escritor. Mas, curiosamente, é uma admiração pelo demoníaco, característica essencial do drama religioso, da luta interior e contra a sociedade, enquanto ortodoxias admoestadoras. “Camilo, para mim, é um autor sagrado. Amo-o, porque se entregou todo à sua obra, como as crianças se entregam aos brinquedos.” (PASCOAES, *Pen.*: 25). É o sacrifício à Obra, a que o escritor se submete, o que Pascoaes admira em Camilo. Para Pascoaes, o verdadeiro escritor e a verdadeira obra, distinguem-se, por um lado, pela entrega sacrificial, “Uma obra a realizar, absorve-nos, por completo. Entregamo-nos de todo à geração dum filho, e o resto do mundo não existe” (PASCOAES, *Pen.*: 146). Por outro, como diria Herberto Helder, pela “presença e quantidade de inferno que carregam”. A obsessão pela morte é partilhada entre Camilo e Pascoaes, quase como se o biógrafo invejasse o gesto último de fascínio pela morte que

³⁵ Entrevista a Maria da Glória Teixeira de Vasconcelos, irmã de Teixeira de Pascoaes, em 1970. Disponível em RTP Arquivos: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/teixeira-de-pascoaes-2/> - Consultado em 30/09/2024.

Camilo enceta ao suicidar-se. Por exemplo, é simbólica, e certamente parte consciente da sua visão identitária, a data de nascimento de Pascoaes, 2 de Novembro: o “Dia de Finados”, ou dia de todos os mortos. A marca genésica traumática, que acompanha o escritor e a procura da Obra, qual gesto suicida, ateoteísta, de alguém que vive em confronto com as leis da sociedade, à conta das exigências da Obra, com “um demónio na cabeça e uma fogueira no coração” (PASCOAES, *Pen.*: 95), e que só pode ter como epíteto: o Penitente.

Eros e Cristo

Acrescentar uma breve análise da figura feminina, nas biografias de Pascoaes, a um capítulo dedicado ao demoníaco é arriscar ser mal-interpretado. No entanto, não podemos esquecer a estrutura de pensamento altamente simbólica com que Pascoaes funciona e que, neste caso, permite relacionar o erótico e o divino no drama religioso representado pelos biografados. Começar com a sentença de Eduardo Lourenço: “As histórias de amor de Camilo são histórias de salvação, reflexo da vida como *Paixão*, ou seja, *sacrifício redentor*.” (LOURENÇO, 2017: 332), é demasiado revelador do permanente diálogo entre sensualidade e espiritualidade presente nas ficções-vida de Camilo. Conflito dialogante que Pascoaes não ignorou, ao elaborar a sua biografia, e que quer reflectir no seu drama religioso, talvez projectando os seus próprios relacionamentos amorosos. De Camilo, o casamento “*in articulo mortis*” (PASCOAES, *Pen.*: 196) com Ana Plácido é o casamento do escritor com a própria obra, nado-vivo. Para Pascoaes, Ana Plácido amava em Camilo o romântico escritor aventureiro: “Ser amante de Camilo, o escritor da sua paixão! E na sua fantasia, o escritor e o homem confundiram-se” (PASCOAES, *Pen.*: 124). Com o casamento e os problemas familiares e financeiros conhecidos, tudo isso cessa. “Ama-o ou admira-o?” (PASCOAES, *Pen.*: 108). Mas neste, que é o caso amoroso mais famoso de Camilo, está presente o elemento essencial das figuras femininas de Pascoaes, literárias e biográficas. Antes do casamento, Camilo ter-se-á brevemente exilado no seminário por desgosto amoroso, “Camilo procura a morte na carreira eclesiástica” (PASCOAES, *Pen.*: 105). Pascoaes sublinha assim um contraponto entre o erótico e o divino. Quando um deles falha, o outro surge como alternativa. Mas, como descreve Pascoaes, a propensão suicidária de Camilo é o verdadeiro elemento dialéctico entre ambos, a relação obsessiva com a morte. Para Pascoaes, quem Camilo realmente

amou foram Fanny Owen³⁶ e Maria do Adro, “cuja beleza é feita de distância”. A última foi um “amor em que ele [Camilo] ardeu como poeta ou intérprete do que há de sagrado, no mundo” (PASCOAES, *Pen.*: 68-70). Maria do Adro é também a protagonista da cena da exumação do seu cadáver, por Camilo. Para Georges Bataille, “O erotismo é a aprovação da vida, até mesmo na morte” (BATAILLE, 2021: 13) e no gesto de Camilo, estamos perante a tentativa de tocar o divino, de transcender a morte, literalmente desenterrando-a para uma ressurreição própria: “Camilo ressuscitou da sua morte, não da morte da Maria do Adro” (PASCOAES, *Pen.*: 70). Bataille sugere que se se fez a associação entre erótico ao divino, é porque já existia nessa actividade uma qualidade percebida como parte do sagrado³⁷. Sabemos que, para Bataille, o sagrado implica a transgressão. A exumação do corpo é uma profanação do sagrado, talvez a mais grave, porque tão ancestral na cultura humana. Não conseguindo conciliar erótico e divino, Camilo, “tinha feito a experiência do amor e da morte, dum modo romântico e macabro (...) por natural tendência comunicativa, que é o tormento dos artistas”. (PASCOAES, *Pen.*: 74). É o desejo erótico ligado à morte porque, para Pascoaes, “o que ele ama realmente é a morte” (PASCOAES, *Pen.*: 72). Se no caso de Camilo o conflito erótico-divino, decorre do seu temperamento aventureiro e libidinoso, já nas biografias de *São Paulo* e *São Jerónimo*, o caso é menos óbvio. Nestes, o conflito está também associado simbolicamente ao ascetismo, característica integral do drama religioso. Analisaremos este, em detalhe, no próximo capítulo, com foco particular na figura de Jerónimo. Mas já em *São Paulo*, a inclusão de um tom erótico, ainda que muito ténue e subtil, em comparação com Camilo, é assinalável. Pascoaes faz questão de incluir uma, ou várias, figuras femininas que sirvam de contraponto no conflito. Para Paulo é Lídia. Figura que Pascoaes eleva a uma posição de extrema importância embora sempre em plano secundário ou até mesmo figurante. É uma espécie de refúgio para Paulo, um *side-kick* à distância, sempre pronta a ajudá-lo financeiramente, a dar-lhe abrigo, a funcionar como uma espécie de Mãe, de Virgem Maria, espontaneamente criadora, sem pecado, naturalmente cuidadora e com a capacidade de sofrer em silêncio sem que um protagonismo seja reclamado. Na relação dos dois, é possível ler uma relação platónica

³⁶ “É importante assinalar que esta biografia de Pascoaes instaura a tradição de considerar Fanny como um dos amores de Camilo. Podemos citar, como exemplos desta tradição que se inicia com *O Penitente*, no campo biográfico, *Camilo compreendido* de Godin da Fonseca e, no campo ficcional, *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Lúis.”, Paulo Motta Oliveira, “Um Camilo metafísico: O Penitente de Teixeira de Pascoaes” in *Filosofia e poesia: congresso internacional de língua portuguesa*. (2016). pp. 344, nota nº 14.

³⁷ Georges Bataille, *O Erotismo*, (2021), pp. 257.

que não dispensa um tom erótico. O encontro dá-se, por iniciativa de Lídia, após ouvir Paulo discursar na sinagoga: “ouvindo Paulo, é como se ouvisse a voz do seu próprio coração”. Como com Ana Plácido e Camilo, o homem confunde-se com o apóstolo e talvez aqui surja a potencial relação erótica, que Pascoaes associa mais a uma admiração do que ao amor: “Lídia ficou elevada na palavra divina do apóstolo. Era ele, o sonhado, o eleito, o esposo.” Clássico conceito do matrimónio divino, permanecendo ainda o potencial erótico, porque a distância ainda não está assegurada: “O que ela deseja agora é a sua presença para sempre. *Vinde, entrai em minha casa!*”. Conotação dupla na ideia do convite a entrar: uma sexual, outra espiritual. Mais, “A casa de Lídia torna-se uma nova igreja.” É a própria mulher que se torna igreja, instituição corpórea para o contacto com o divino. Novamente, a Mãe simbólica. Por isso, Pascoaes descreve que Lídia apareceu a Paulo, “toda pureza e humildade”, a conotação virginal, e que, “Paulo não viu, em Lídia, a mulher, mas o anjo da Beleza” e ainda que “Lídia é a (...) eterna Eva”, ou seja, a Mãe Original. Em ambas as passagens, Pascoaes revela, claramente, o carácter simbólico que atribui à figura feminina. E utiliza novamente a distância para resolver o conflito, como com Maria do Adro: “Lídia e Paulo são duas almas de Cristo”, o que implica a união divina, casamento sagrado: “Mas ele e ela estão distantes um do outro. Nem o apóstolo avista o homem Saulo nem a irmã Lídia avista Lídia”. A relação com potencial erótico transfigura-se em relação divina; de potenciais amantes passam a irmãos. Para Pascoaes, a figura feminina ou é divinizada ou desejada carnalmente, geralmente por motivos frívolos, de vaidade, libidinosos e não por um verdadeiro amor que Pascoaes reconhece apenas na relação divinizante, distante e não carnal. Será o espelho do próprio Pascoaes, que nunca casou, mas teve várias paixões ao longo da vida, como conta a irmã em entrevista³⁸? Talvez que Pascoaes não tenha conseguido unir o erótico ao divino. Vendo-os sempre em confronto e, portanto, dois aspectos conflituosos e incompatíveis. Pensado na sua própria biografia, terá Pascoaes pensado a vida eclesiástica como resposta à rejeição de Leonor Dagge, a senhora inglesa, aludida em capítulo anterior? E, à semelhança de Camilo, percebido que não seria essa a sua vocação, porque ambos adeptos do “dogma a afirmar-se” e não do “dogma estabelecido” (PASCOAES, *Pen.*: 42)? Talvez, por isso, a divinização do acto da escrita, uma paixão que dispensa representação corpórea, mas que estabelece precisamente a ideia de sacrifício redentor, avançada por Eduardo Lourenço. Paixão, enquanto veículo simbólico,

³⁸ Entrevista a Maria da Glória Teixeira de Vasconcelos, irmã de Teixeira de Pascoaes, em 1970. Disponível em RTP Arquivos: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/teixeira-de-pascoaes-2/> - Consultado em 30/09/2024.

igualmente exigente, mas sempre pronta a fazer sofrer e rejubilar em espírito, como a procura dos místicos. Um desgosto que os respectivos talentos inegáveis não permitiam a rejeição, ao contrário das figuras femininas. Pascoaes é demasiado preconceituoso e estereotipado nos comentários sobre mulheres, ao longo das suas biografias, para que uma análise contemporânea não seja facilmente degenerada em julgamento da época. De qualquer forma, o seu tratamento da figura feminina é quase sempre um modo idealizante, positivo ou negativo, ora figura divina, ora carnal. Dir-se-ia que, à semelhança de outras figuras, a da mulher, é mais uma estetização, um símbolo poético da sua estrutura de pensamento. Mas, ainda no contexto da leitura dos casos amorosos de Camilo à luz da biografia de Pascoaes, é interessante notar os seguintes paralelos. Fanny Owen é a Leonor Dagge, pelo triângulo amoroso e pelo nome estrangeiro. Ana Plácido é a admiradora de Pascoaes, já referida num capítulo anterior, que o terá acusado de ser um “fantasma sem coração”, ou seja, aquela que confunde amor com admiração. Maria do Adro é a mulher, também já aludida anteriormente, que morreu muito jovem e que terá sido o seu primeiro amor. Por isto, Pascoaes entende que os únicos amores de Camilo foram Fanny Owen e Maria do Adro. Porque, em espelho com a sua biografia, são as únicas com quem não se materializou qualquer contacto carnal, permanecendo a ideia platónica intacta. Para Pascoaes, amor é distância, inconciliável com o aspecto libidinoso.

3.4. *Exílio e errância*

São Jerónimo

Jerónimo é um leitor, um exegeta escritor dividido entre duas culturas, a latina e a cristã, duas paixões, os clássicos latinos e os textos das escrituras. Tal como Pascoaes, é um intelectual dividido entre a fé e a racionalidade. E também como Pascoaes, Jerónimo, ao contrário de Paulo, escreve de uma posição integrada na sua sociedade, já não é o revolucionário que Paulo foi ou que Pascoaes quis ser. Durante a vida de Jerónimo, Teodósio I (347 d.C. – 395 d.C.) faz ascender o cristianismo a religião oficial do Império. Mas é também o último imperador de todo o Império Romano, antes da cisão. Por um lado, uma fase de decadência e declínio do Império, por outro, aumenta o poder da Igreja. Jerónimo foi conselheiro e secretário do Papa Dâmaso (305 d.C. - 384 d.C.), que encomendou a Jerónimo a tradução da Bíblia para o Latim, a *Vulgata*, ainda hoje a tradução oficial. Participa no concílio de Roma, 382 d.C., onde se decidem os textos canónicos a incluir na Bíblia. Jerónimo granjeou reputação de grande mérito literário, teológico e sociopolítico. Consolidando progressivamente a sua reputação, Jerónimo é

recebido nas casas da elite aristocrática romana, aceite e incluído pela Sociedade, enquanto Paulo era marginal, louco e perigoso agitador político, uma espécie de terrorista. Jerónimo vive e escreve à beira do desastre iminente, a queda do Império Romano, com a ameaça crescente das invasões bárbaras. À semelhança de Jerónimo, também Pascoaes se acha a escrever numa época de catástrofe iminente. Depara-se com o risco, que vê progressivo, do desaparecimento da poesia, enquanto modo actuante, e a substituição desta pela máquina, tanto de um modo prático como de pensamento mecanizante, o pensamento obrigatório, base dos autoritarismos e totalitarismos, crescentes na época da obra tardia de Pascoaes. “O homem é sublime quando ergue a voz, ao céu, cantando; e mais sublime ainda, se for inútil o seu canto...O sublime é de natureza trágica.” (PASCOAES, *Jer.*: 78). O inquestionavelmente útil é que é verdadeiramente o inútil pois não permite a fácil confusão com o suposto inútil, ou seja, o produtivo, a vida ortodoxa imposta pelas leis da sociedade, como vimos em capítulo anterior. Como no ateoteísmo, a ideia aqui é a incerteza. É dela que surge, paradoxalmente, a verdade. Tudo o que é definido é falso. Entre a cultura greco-latina e a bíblica, Atenas e Jerusalém, vive Jerónimo também outra hesitação, outra errância, outro conflito. O do Poeta e da Cidade. Entre estar integrado na sociedade, ser secretário do Papa, escrever cartas moralistas a senhoras da alta sociedade romana, ser convidado para festas e eventos sociais como um sage inofensivo. Como se convida um cardeal para reuniões da alta sociedade, enquanto membro da igreja, sem ameaçar o sistema instalado. Não é uma ameaça à masculinidade tóxica, própria do sistema patriarcal, não é pobre, não envergonha pelo aspecto, mas não é rico o suficiente para fazer uma OPA a qualquer empresa de dimensões consideráveis. É culto e inteligente, mas de uma espécie de cultura e inteligência que se gosta de ver nos museus. Vista como estática, não produtiva, que serve para saber uns versos de cor, de vez em quando declamados para entreter ou apaziguar o espírito, mas não é a cultura e a inteligência dos negócios, a verdadeira, a que faz dinheiro, a que detém o poder, a que é útil. É uma aposta segura para convidar para festas de ricos e poderosos. Não é o mesmo que convidar um marginal, um escritor maldito, que vai apalpar o rabo das senhoras, que vai beber a adega toda e desfalcar a despensa. Não é perigoso, não é imprevisível, não vive no limite. Mas, curiosamente, Jerónimo, quer viver esse limite. Vive no conflito de sentir responsabilidade e capacidade para falar com os outros, de os aconselhar, e ao mesmo tempo de procurar o exílio, o ascetismo, o ser errante. Mesmo no exílio final, Jerónimo, não tem paciência para receber visitantes, peregrinos que o visitam para pedir o conselho do grande sábio. No entanto, escreve cartas moralistas e sobretudo gosta é do

conflito literário, à semelhança de Camilo, gosta da polémica, envolve-se em várias disputas teológicas com outros exegetas e faz uso de ataques sarcásticos e satíricos. É um espírito em perpétuo conflito interno o que Pascoaes quer mostrar, novamente, com Jerónimo. “O que me comove, São Jerónimo, é o teu íntimo duelo, tu contra ti mesmo, as tuas unhas cravadas no teu coração” (PASCOAES, *Jer.*: 55). Mas, por isto mesmo, deste duelo surge um espírito de errância que contém em si, ou implica, a errância da errância. É uma meta-errância. Mesmo depois do *Fiat Lux*, que analisámos anteriormente, até o escritor mais anti-social, tem a necessidade da comunicação, a necessidade da ligação ao Outro, porque, ou mesmo que, seja por medo de ficar louco. Não dá para ser eterno errante, eterno exilado, eterno nómada. O leitor não permite.

O exílio e a individuação do poeta

“A contradição entre o Poeta e a sua Cidade é possível, é quase fatal. Mas é na Obra que ela se resolve.” (LOURENÇO, 2017: 35).

A Roma de Paulo é uma cidade demoníaca, chefiada pelo incendiário Nero, catastrófico símbolo do desastre que a loucura destruidora origina. É-o em contraponto com Paulo, que apenas desaparece em Roma porque, para Pascoaes, o génio da loucura criadora de Paulo não pode morrer, nem mesmo perante a catástrofe. A de Nero também não, mas a sua permanência no mundo é um facto tão evidente que, infelizmente, não exige uma prova. Embora tenhamos visto, no capítulo sobre o *Fiat Lux*, que é Paulo o grande preponente da dimensão individual, com o seu grito de afirmação existencial “*Sou eu! Sou eu!*” (PASCOAES, *S.P.*: 303), a continuação que Pascoaes dá a esta afirmação existencial, com Jerónimo, é mais sombria, austera e terrível, menos fantástica mas não menos heróica e romântica. No caso de Jerónimo, esta afirmação existencial, remete para uma leitura do processo da individuação do poeta, enquanto individuo que necessita de sair do Mundo para se desenvolver. Por isso, a grande marca da biografia de Jerónimo é o exílio e a errância do poeta, em conflito com a Sociedade, o habitar da Cidade. É interessante pensar na reflexão que faz o Pe. António Vieira sobre ser português, implicar a peregrinação: “implicava, por si só, a obrigação de “sair de si”, de “estar fora de si” tanto quanto sair da pátria” (CALAFATE, 2016, 45). A atitude do místico asceta é semelhante à do poeta, que tenta criar uma outra forma de vida, um espaço literário, afastado da Cidade, das preocupações com a utilidade ou produtividade ortodoxas. Quando Pascoaes escreve, “O convento é a única habitação que não é cárcere.” (PASCOAES, *Jer.*: 32), é, para além da visão gnóstica que concebe o mundo demoníaco,

uma ideia de liberdade que envolve a solidão e o afastamento da comunidade. É escrever para escapar do mundo, como o místico asceta quer afastar-se do mundo, para chegar a um contacto directo com o divino. No exílio, Jerónimo, “rezava e meditava, à espera de vencer a distância que nos separa de Deus. Essa distância é a Criação” (PASCOAES, *Jer.*: 44). Mas, paradoxalmente, retomando a reflexão do Pe. António Vieira, o objectivo final desta solidão, o ganhar uma identidade, é, precisamente, o sair de si próprio, esquecer-se de si próprio, através do confronto directo e solitário consigo próprio: “(...) A individualidade que nos define, conquistamo-la, hora a hora, lutando e trabalhando, cobertos de suor e pó. Esta luta heróica distingue-nos dos outros animais, que jazem num perpétuo estado colectivo.” (PASCOAES, *Jer.*: 42). Se Paulo teve o *Fiat Lux* e a conversão na estrada de Damasco, Jerónimo teve o exílio e a ascese como conversão formadora, que se procura e conquista, em vez de acontecimento espontâneo. Neste sentido, à luz da filosofia poética de Pascoaes, Jerónimo representa menos a inspiração de Paulo e mais o trabalho solitário associado à formação do artista. A sua individuação por acto próprio e o seu trabalho de intelectual leitor que, inevitavelmente, implica a solidão de se afastar da realidade, seja através do trabalho da linguagem, nunca real, seja do literal afastamento da realidade que o trabalho exige. Paulo tem uma atitude diferente, isola-se brevemente, logo após a sua conversão, como convalescença. Depois, pela sua intenção política, até na escrita, não afasta o mundo ou sociedade. Tenta, aliás, defender o universalismo da verdade cristã. Sem que, no entanto, procure a cisão, contribuindo para a crise de criar algo novo, em conflito com a lei ortodoxa. Jerónimo, enquanto personagem do drama de Pascoaes, faz-se, paradoxalmente, a partir da e contra a Cidade. O primeiro exílio de Jerónimo, narrado no capítulo quinto da biografia, é mais ou menos auto-imposto, vai em busca da fé, numa provação, num teste de talentos e capacidades. Esta descrição apresenta semelhanças com a que Kierkegaard faz da subida ao monte de Abraão, enquanto gesto que envolve ansiedades e terríveis provações. Jerónimo, instala-se num pequeno convento, com dois amigos, que durante o exílio morrem, deixando-o sozinho. Jerónimo adocece, resiste e decide partir para uma gruta no deserto, continuar o exílio asceta. Sofre alucinações, à conta da alimentação pobre, e com a solidão imagina visitas dos fantasmas dos amigos mortos, imaginando inimigos que o provocam e agriDEM, sofrendo tentações, fala sozinho, endoidece, delira. Tudo representações simbólicas do conflito consigo próprio, em auto-definição constante. Ao mesmo tempo, estuda, lê os textos clássicos e as escrituras, aprende o grego e o hebraico, cultiva-se. O sofrimento romântico do artista, isolado consigo próprio, é sempre acompanhado da

produção de cultura. Este capítulo é uma espécie de *Fear and Trembling* de Pascoaes. O deserto da Cálcida é a versão asceta da ideia de conversão que contrapõe a fabulosa de Paulo. Como se quisesse mostrar aos arautos da vida activa, produtiva e do trabalho como libertação, a versão da dificuldade que envolve a vida contemplativa, por mais inútil que possa parecer. “Morrer por um sonho, dar tudo ao Nada, é a única atitude sublime, a do Herói como antípoda do Burguês.” (PASCOAES, *Jer.*: 16). O símbolo do exílio, nas biografias de Pascoaes, tem sempre presente uma ideia de interioridade. O exílio é feito em grutas, conventos com celas minúsculas, instalados num absoluto deserto que o rodeia. Há uma noção de espaço que é interior ao Mundo, à Terra, ao próprio humano, a prefiguração do inconsciente. O espaço interior ou o espaço literário é uma espécie de regresso à caverna de Platão. À inconsciência, ao delírio e à alucinação. Novamente, a loucura criadora, mas sempre em vista um conhecimento interior, do como viver, como escrever, no fundo, a gnose redentora. Nesta leitura, para Pascoaes, a formação do artista é uma espécie de ascetismo, conflito consigo próprio na procura de uma justificação própria, existencial e redentora. É a procura da fé em Deus de São Jerónimo. Ascetismo e isolamento, a procura da solidão, do afastamento dos Homens e da comunidade, como passo necessário para a trajectória da individuação, de se criar a si próprio: “(...) à acção da liberdade individual, responde a inércia colectiva, permitindo a conservação da sociedade. O que, em nós, é a nossa pessoa, não se conforma com a lei, não se aquieta; mas o que, em nós, é a pessoa dos outros, jaz numa obediência constante.” (PASCOAES, *Jer.*: 62). Escreve Pascoaes que, “a poesia, como a religião, é um acaso individual. Deriva de certas *almas diferentes*, que desceram ao mundo por engano.” (PASCOAES, *Jer.*: 69) E que, “é mais certo haver religiosos e artistas, do que uma religião ou uma arte.” (PASCOAES, *Jer.*: 35), súpula da intenção de Pascoaes, ao representar simbolicamente a individuação do artista, como um místico asceta. Por outro lado, não esqueçamos que as biografias são, ao mesmo tempo, filosofia poética e reflexo da própria biografia de Pascoaes. Quando o autor escreve que, “O único remédio contra os males morais e materiais do tempo, contra os bárbaros e o inferno, é viver só e longe; só e no deserto, no mínimo de mundo e humanidade.” (PASCOAES, *Jer.*: 33), remetendo novamente para a ideia moderna de alienação, fala também de si próprio. Por analogia, Jerónimo não sente a mesma justificação que Paulo, a mesma autoridade, simbolicamente enviada pela inspiração da época. Por se encontrar numa época de catástrofe iminente, o acto de escrever em Jerónimo, não é já o da revolução, como em Paulo, mas sim conservação, memória, o ascetismo no deserto, encarnado em Jerónimo com a caveira na sua frente,

prefiguração shakespeariana da dúvida existencial. Como se Jerónimo fosse o artista a quem a inspiração falta, deparado com o cliché da ansiedade perante a tela em branco, que é, ao mesmo tempo, uma crise existencial, já que é a Obra que justifica a existência do autor, tal é a importância divina que este último atribui à primeira. Esta crise, esta falta de inspiração, é precisamente a catástrofe. Como vimos, depois da fase de ideólogo revolucionário e militante de Pascoaes, surge a catástrofe. Perante ela, como escrever, ou, o que escrever? Essa dúvida leva Pascoaes ao exílio progressivo no Marão, que produzirá a sua obra tardia. Ideia paradoxal é reduzir a distância, palavra recorrente ao longo deste livro. Distância, entendida aqui, tanto como entre o autor e ele próprio, como entre o asceta místico e Deus. Cada um na vivência do seu drama interior, profundamente religioso. É necessário aumentar a distância dos outros, da política, da sociedade, para reduzir a distância de nós próprios. Trocar “Roma pelo deserto, o ruído multicolor pelo silêncio pardo, o vinho pela água, o leito de sedas pela esteira de palha no chão”. Gesto corajoso, que, por difícil, muitas vezes “preferimos praticar [apenas] em pensamento” (PASCOAES, *Jer.*: 59).

A errância e a vertigem da escrita

Depois do alucinante exílio, Jerónimo, regressa a Roma com identidade reforçada. Assume então o papel de doutor da Igreja. Protegido por figuras políticas influentes, atinge uma reputação bem estabelecida e é procurado, em especial por mulheres, pelos ensinamentos morais. Eventualmente, com a substituição dessas personagens influentes que o protegiam, a sua popularidade decresce e vê-se então caluniado, atacado por quem antes o adulava com inveja. Acrescentando a ameaça das invasões bárbaras, perto de Roma, Jerónimo decide partir para um segundo exílio, em Belém, não voltando mais a Roma. É, simbolicamente, o regresso à origem, já analisado, local de nascimento de Cristo. Agora é o poeta maduro que se faz ermita, retirando-se da sociedade, depois da época de bonança. Desiludido, vê o mundo em tempestade, não se reconhece mais nele. Qualquer semelhança com a própria biografia de Pascoaes é, como vimos, pura intenção, nenhuma coincidência. O que os biografados de Pascoaes têm em comum, se não tudo, é a errância, o desassossego. Paulo, pela natureza militante, é, talvez, o supremo exemplo. Esta errância não é apenas geográfica, mas também filosófica. A errância, nas biografias, está simbolicamente associada à escrita. Por exemplo, é um texto satírico o motivo da

primeira errância e exílio de Camilo³⁹. É, aliás, um dos elementos em comum com outro dos biografados, o gênio satírico cria inimigos tanto a Jerónimo como a Camilo⁴⁰. Para Blanchot, “O que atrai o escritor, o que agita o artista não é directamente a obra, é a sua busca, o movimento que a ela conduz (...)” (BLANCHOT, 2018: 223). O escritor, que se perde na busca da obra, pode ser lido como o errante de Pascoaes, aquele que é tomado pela vertigem da escrita. Pascoaes é daquele tipo de escritores que se deixa levar pela escrita, apodera-se dele. Por isso, a forma das biografias, aforística, repleta de digressões, referências ao seu tempo. Como se o autor não conseguisse evitar escrever, possuído, é a própria escrita quem manda. Não consegue sequer ser aquilo a que se propôs: biógrafo. Não consegue evitar o comentário intrusivo, a referência à sua própria biografia, ao seu tempo. É notório o processo que o levou à obra, o processo de escrita não é escondido, como se víssemos as costuras. Por exemplo, o início do capítulo oitavo de *São Jerónimo*: “Aqui, reatamos o fio do discurso quebrado por uma ligeira digressão.” (PASCOAES, *Jer.*: 71). Esta “ligeira” digressão representa sete capítulos, cinquenta páginas nesta edição. O reflexo do espírito errante dos biografados espelha a errância da escrita de Pascoaes. De novo, Blanchot: “o escritor muitas vezes deseja não acabar quase nada, deixando no estado de fragmentos com narrativas cujo interesse consistiu em terem-no conduzido a certo ponto e que deve abandonar para tentar ir além desse ponto” (BLANCHOT, 2018: 223). Esta característica de Pascoaes não deixa de ser notada por Cândido Franco, que a compara com os precursores românticos, Camilo e Garrett. Mas, ao contrário dos anteriores, que Cândido Franco rotula de truques narrativos, na “necessidade de alongar um curto espaço narrativo”, o narrador de Pascoaes, “não precisa de efectuar cortes na narrativa de modo a fazer durar o seu caso”, porque tem “matéria narrativa (...) 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.” (FRANCO, 2012: 241). Na minha leitura, penso que é mais ao jeito de Blanchot. Pascoaes perde-se na escrita, faz digressões, divaga, porque a escrita o consome. Submete-se ao processo da escrita porque, como qualquer escritor verdadeiro, tenha ou não matéria narrativa suficiente, precisa de

³⁹ “A lira, qual amante perigosa, vai perturbar-lhe os estudos. Espalhou-se (...) a sua fama literária. Resultado: pediram-lhe uns versos a ridicularizar um noivado. (...) Escrita a sátira, os interessados afixaram-na na porta da igreja (...) O noivo, ofendido em estilo transmontano, jura terrível vingança (...) Camilo, avisado a tempo, foge, é claro, deixando a mulher com um filho no ventre ou já nos braços.”, Teixeira de Pascoaes, *O Penitente*, (2002), pp. 55.

⁴⁰ “O renome de Jerónimo e a sua atitude combativa, criam-lhe imensos inimigos (...)”, Teixeira de Pascoaes, *São Jerónimo*, (1992), pp.78.

comunicar. Nota-se, na sua escrita, o processo, a vadiagem, o desvio, que é espelho dos personagens. Retomando a narrativa de Jerónimo, antes de chegar a Belém, empreende uma peregrinação pelo deserto, pelos locais simbólicos da Terra Santa. Esta peregrinação é como que uma necessidade logística. Já que têm de passar por lá, visitam os locais. Mas o objectivo é chegar a Belém. No entanto, Pascoaes perde muito mais tempo a narrar a viagem do que o momento de chegada, em concordância com o anterior. Para Blanchot, “O deserto é esse fora, onde não se pode permanecer, pois estar aí é sempre já estar fora (...)” (BLANCHOT, 2018: 95). E Pascoaes responde, “Quem parte para chegar? Partir não é já o termo da origem?” (PASCOAES, *Jer.*: 39). Durante este segundo exílio de Jerónimo, a sua errância filosófica é explícita. Jerónimo é errante entre o desejo de solidão e a reunião com a sociedade: “É um solitário fugido à solidão.” (PASCOAES, *Jer.*: 16). Se, por um lado, procura a “*A liberdade da solidão*” (PASCOAES, *Jer.*: 64), por outro, não compreende o abandono dos outros. Sensível a esse abandono, que interfere com a vaidade e frivolidade de cada escritor, enquanto assinatura de uma obra, “Jerónimo, só e esquecido, não entende o esquecimento que o rodeia como um deserto abstracto.” (PASCOAES, *Jer.*: 66). Chegamos então à ideia de uma meta-errância, ou, em termos pascoaesianos, ao ateoteísmo, a uma hesitação perante o próprio conceito fundamental. Em Paulo, a ideia de hesitação é ainda mais clara: “Paulo quer ir mais longe (...) até aos confins do ocidente (...) Possesso de Deus, sente-se capaz de tudo (...) Decide-se (...) Muda de direcção (...) Perde ainda o sentido do itinerário verdadeiro. Vários caminhos se cruzam, no ponto em que hesitamos. A hesitação desenha-se em vários caminhos solicitando as nossas pegadas (...)” (PASCOAES, *S.P.*: 126). A hesitação é o ateoteísmo, contra tudo o que conforma e define. Pascoaes, como os biografados, prefere a norma vaga que confere a liberdade. O que inclui em vez de excluir, como a Lei. A constante procura do caos original. Escreve Blanchot que nem sempre as obras que aumentam os limites do romance, renovando-o, ressuscitando-o, “são escritas por Proust”, podem ser “atormentadas, «desajeitadas», marcadas por convenções a que não ousam renunciar, por vezes exageradamente conscienciosas. Algumas são modestas. Mas todas elas (...) têm essa força que nasce de um contacto novo com a «realidade»” (BLANCHOT, 2018: 128). Talvez que a inovação de Pascoaes seja tosca. Não sendo perfeita inicia algo novo, que porventura terá a sua culminação estética com Agustina Bessa-Luís. No entanto, Pascoaes procura quebrar formas. As suas próprias e as do romance. Fazer diferente, original, é o impulso de qualquer escritor moderno. Por isso, o não alinhamento, nem com o género biográfico, nem com o género novelístico clássico, romântico ou realista. A fome de

realismo não afecta Pascoaes. Subverte a história, interpreta e comenta. Insere-se na narrativa, adereça o leitor. São livros que misturam o aforismo, o fragmento, o biográfico, o autobiográfico, a crítica, enquanto tentam manter uma narrativa coerente da vida dos biografados. É, enfim, o objectivo de qualquer escritor, colocar na obra toda a vida. Até os mais marginais autores, eventualmente são assimilados pelas instituições, ou, pelo menos, correm esse risco, de acordo com o seu génio. Até mesmo o “escritor que alega interessar-se apenas pelo modo como a obra é feita vê o seu interesse atolar-se no mundo, perder-se no todo da história, pois a obra faz-se também fora de si (...)” (BLANCHOT, 2021: 19). Por isto, a hesitação de Pascoaes, representada pelo ateísmo. Não elimina nenhuma parte, integra-as, na incerteza de saber. Descreve o mecanismo essencial de cada escritor. A exigência, por um lado, da imaginação, do grito individual pauliniano, existencialmente afirmativo, e, ao mesmo tempo, uma submissão para com as exigências da obra. Renúncia convicta e apaixonada, auto-afirmação teimosa. Concluindo, existe uma relação, talvez inusitada, na ideia de exílio e errância entre Pascoaes e Jack Kerouac. Na definição, apresentada pelo próprio, a palavra *beat* terá origem, e deverá ser entendida, como beato ou beatífico⁴¹. No final de *On the Road*, o personagem de Kerouac, depois da frenética errância, isola-se, rejeita a companhia e o convite de Dean Moriarty, para continuar na estrada, na busca da experiência transcendente, com a justificação de que precisa de se isolar e escrever. Para o escritor, depois da experiência do excesso, vem a necessidade da digestão através da escrita, de sublimar a experiência através da obra. Porque, como percebemos de Kerouac e de Jerónimo, não é na errância que surge o sublime, é na obra. Como bem explica Eduardo Lourenço, é na obra que a contradição entre Poeta e Cidade se resolve.

Diagnosticados através da análise literária, os problemas que o drama religioso levanta, deparamo-nos com a dúvida: é a redenção possível? Mapearemos agora encontros e desencontros, sobretudo entre *Duplo Passeio* de Pascoaes e obras de Emil Cioran como *Lágrimas e Santos* ou *A Tentação de Existir*, *La Ricotta*, *Empirismo Herege* ou *Entrevistas Corsárias* de Pier Paolo Pasolini e *A Marioneta e o Anão: O Cristianismo*

⁴¹ “Beat doesn’t mean tired or bushed, so much as it means *beato*, the Italian for beatific: to be in a state of beatitude, like St. Francis, trying to love all life, trying to be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart. How can this be done in our mad modern world of multiplicities and millions? By practicing a little solitude, going off by yourself once in a while to store up that most precious of goals: the vibrations of sincerity.”, Jack Kerouac, “Lamb, no Lion”, in *Good Blonde & Others* (1994), pp. 51-54.

entre Perversão e Subversão de Slavoj Žižek, na possibilidade de encontrar salvação perante a catástrofe.

4. Propostas soteriológicas

4.1. *A insónia de Cioran e o sonho de Pascoaes*

Entre Teixeira de Pascoaes e Emil Cioran (1911-1995) existem trinta e quatro anos de diferença na idade. No entanto, a obra tardia de Pascoaes é, mais ou menos, contemporânea da inicial de Cioran. Com base em *Lágrimas e Santos* (1937), completamente reescrito para a tradução francesa de 1987, versão que usaremos durante esta análise, e *A Tentação de Existir* (1956), avançamos para a comparação proposta de seguida. Encontram-se factos biográficos e estilísticos comuns. Ambos têm um passado polémico, com a sua própria obra e biografia, que talvez os persiga e molde, seja por outros, seja na auto-análise. Afastando-nos de questões políticas, mais útil é perceber as suas afinidades culturais. Cioran teve inclinações para uma carreira religiosa, na juventude, depois abandonada. A experiência da religião está muito marcada em ambos, seja pela influência da família, o pai de Cioran era padre da Igreja Ortodoxa Grega, seja por uma sensibilidade ou inclinação natural para se aproximarem da experiência mística. Que, no entanto, se manifesta enquanto experiência poética, ou mediada pela escrita, mas quase sempre estendida à ética, à experiência da vida. Incapazes de, presos a um ponto de vista, lhes faltar a lucidez de jurar por uma fé ou falta dela. Talvez seja por causa da frustração de não acompanharem aqueles místicos que tanto os fascinaram, as suas paixões impossíveis, por não serem capazes de estar lado a lado com os maiores admirados, os místicos, os santos, sejam então forçados a renegar essa experiência, sem nunca conseguirem abandonar o deslumbramento sofrido e lhes dedicarem páginas várias. Antes, dissecando-a, limpando-lhe o pó de séculos, sempre muito hereticamente, na busca do significado primordial, do original verbo divino, reconstruindo essa mesma experiência e o seu significado. Como disse Pascoaes, em entrevista de 1925: «Toda a minha aspiração é ser uma alma religiosa.» (PASCOAES, *EELVA*: 233). Ambos têm uma inclinação profundamente religiosa, oscilando entre a sua rejeição, nas formas ortodoxas, e o uso de linguagem e pensamento referentes a elas. Esta atitude é abertamente heterodoxa, na linguagem como no pensamento. Obcecados pela vida no extremo do possível, gostam de loucos, falhados, marginais, místicos. Filosófica e formalmente, as semelhanças entre os dois são muitas. Se, por um lado, é óbvia a influência da leitura de

Nietzsche e dos Românticos, menos óbvia é um autor que os une em relação de admiração: Miguel de Unamuno. Esta admiração não é uma surpresa, no caso de Pascoaes. Foram amigos, trocaram cartas, escreveram críticas da obra um do outro, visitavam-se e conviviam numa relação ibérica muito próxima. Mas Cioran, em entrevista de 1986, explica o seu fascínio, partilhado com Pascoaes, por Espanha e pelo tipo particular de místicos espanhóis, como Teresa de Ávila ou São João da Cruz. Místicos apaixonados, espiritualmente voluptuosos, localizando em Unamuno um contacto importante: “(...) *I have read the works of Unamuno (...) I was very impressed by the fact that around 1900 he learned Danish in order to read Kierkegaard in the original. Unamuno would call him "my brother," and I too was captivated by Kierkegaard.*”⁴². Ambos pertencem àquele tipo de pensadores, elencados anteriormente, de uma escola anti-racional e anti-filosófica. Pascoaes não gosta de sistematizar, prefere dar exemplos metafóricos, com uma estrutura simbólica muito original. De Cioran não podemos dizer ser um filósofo típico, a forma de filosofar é também muito autêntica. Estilisticamente, fazem, no fundo, uma espécie de filosofia poética. Anti-dogmáticos, trabalham fora da ortodoxia institucional:

A teologia é a negação de Deus. A ideia tola de ir procurar argumentos para provar a sua existência. Todos esses tratados não valem uma exclamação de santa Teresa. Desde que a teologia existe, nenhuma consciência conquistou uma certeza que fosse, pois a teologia não é senão a versão ateísta da fé. (CIORAN, 2022: 60)

Vi Cristo (...) fora da História (...) e da Teologia que não é de Deus. A *Suma Teológica* de Tomás! Que montanha vã! A historicidade de Cristo! Que ridículo! (...) Cristo não é da Teologia, é da Poesia. A sua divindade não se demonstra; revela-se no nosso coração. (PASCOAES, *D.P.*: 137/158)

Ambos pensadores anti-teológicos e apofáticos, privilegiam um saber sem conhecimento, negativo, inefável e incomunicável, de que pouco se pode estruturar e sistematizar, daí os aforismos e os fragmentos. Adeptos de paradoxos, não temem as contradições internas, a repetição exaustiva dos mesmos temas e frases ao longo das suas obras. Convidam as ambiguidades. A diferença marcante é a questão da consciência e o ponto de partida é, precisamente, exposto pela partilhada influência do autor espanhol, em *O Sentimento Trágico da Vida* (1912): “o homem, por ser homem, por ter consciência, já é, em relação

⁴² Jason Weiss, “An Interview with Cioran” in *Grand Street*, Vol. 5, No. 3 (Spring, 1986), pp. 105-140, disponível em: <https://spurious.typepad.com/files/cioran-interview.pdf> - Consultado em 30/09/2024.

ao burro ou a um caranguejo, um animal enfermo. A consciência é uma enfermidade.” (UNAMUNO, 2001: 19)

Misticismo e santidade

Estabelecida esta inicial proximidade dos dois autores, afinal o que lhes importa em matéria de drama religioso e suas propostas de redenção? Convém, primeiro, perceber, para cada um, o que significa esta ideia de santidade. O que é um Santo para Pascoaes, sabendo a sua heterodoxia? “Um Santo não é um Bandido lapidado, golpe a golpe sangrento, até à íntima luz da sua alma? (...) a santidade é um elogio académico (...)” (PASCOAES, *S.S.*: 292/298). Vimos já, com o caso de Camilo, que não é santo ortodoxo, que a dedicação a uma Obra, e sobretudo a Obra que essa dedicação produz, são candidatos fortes para características da santidade, mas, reveladora é também a citação em cima. Para Pascoaes, a questão da santidade implica uma capacidade sofredora, ou penitente, mas, ao mesmo tempo, título de distinção, um “elogio académico”, o que remete para um saber, arte ou ciência. Como se existisse uma arte do sofrimento. Cioran parece concordar. Em *A Tentação de Existir*, escreve: “Destruidor ao serviço da vida, demónio *que se virou para o bem*, o santo é o grande mestre do esforço contra si.” (CIORAN, 1998: 128) E em *Lágrimas e Santos*, que “Ao lado de Aristóteles, um santo é um analfabeto. Porque é que, nestes casos, nos parece que teríamos mais a *aprender* com o último? A filosofia é *sem resposta*. Diante dela, a santidade é uma *ciência exacta*.” (CIORAN, 2022: 38). Parecendo aproximar-se da sugestão anterior, de uma ciência do sofrimento, um saber sofrer, Cioran traz ainda uma outra das ideias de Pascoaes, quando se refere ao santo como um demónio que mudou de lado, ou seja, a ideia de São Paulo, pecado e remorso, que vimos antes com Pascoaes, e que, na sua citação em cima, sai claramente reforçada com a ideia de “Bandido lapidado”. Por outro lado, Cioran acrescenta uma *nuance* importante: este sofrimento é auto-dirigido, é um esforço contra si próprio. Mais, é um sofrimento voluptuoso: “Não há santidade sem voluptuosidade do sofrimento e sem um refinamento suspeito. A santidade é uma perversão sem igual, um vício do céu” (CIORAN, 2022: 45). Estabelece-se assim uma ligação entre o sofrimento e o prazer. Pascoaes faz o mesmo, em *São Jerónimo*: “A própria dor é voluptuosa, porque é ela no seu desejo de ser e de crescer” (PASCOAES, *Jer.*: 67) e *São Paulo*: “Queimam a carne e os nervos, que se exasperam e adquirem requintes dum melindre favorável a todos os desvios, que a fantasia mórbida imprime aos nossos instintos animais. E é assim que a sensualidade se traduz em misticismo. O misticismo é talvez uma forma

transcendente do instinto sexual (...) (PASCOAES, *S.P.*: 94). Ambos os autores vão mais longe e comparam a experiência da santidade, ou misticismo, com a prostituição. “Há um prazer de autodestruição na obsessão do absoluto. Daí a assombração do convento e do bordel. «Celas» e mulheres num lado como no outro. O desgosto de viver cresce tão bem à sombra dos santos como das putas” (CIORAN, 2022: 50); “A prostituição é uma espécie de misticismo febril do corpo; e o misticismo é a alma entregando-se, nua, a todos os beijos e abraços do seu divino Amante. Compreende-se a prostituição sagrada, a divinização dos órgãos sexuais e cerimónias religiosas, como a das matronas em Roma, passeando, nas ruas da cidade, um falo enorme, em cima dum andor.” (PASCOAES, *S.P.*: 94). Curiosas aproximações, mas que significam? É a apologia do prazer de sofrer, ou simples fascínio por estes personagens absurdos, loucos e incompreensíveis, o que atrai Pascoaes e Cioran para os místicos e santos? Como vimos, nos capítulos anteriores, os biografados de Pascoaes são poemas-vivos que representam de forma suprema o drama religioso, enquanto existência e experiência de criação. Os santos de Pascoaes não são, por isso, modelos exemplares. Como explica Cândido Franco: “Pascoaes gosta de trabalhar com as exceções, por ver nelas ultrapassagens das determinações e dos limites estabelecidos, mas nunca as toma decisivamente como modelos. Preza demasiado o erro para poder tomar a exceção como regra e como verdade.” (FRANCO, 1997: 212). Transmitem algo mais oblíquo que um manual de instruções, algo mais incerto e indeterminado. Por isso, o facto de Pascoaes parecer fazer a apologia de um dos seus biografados, não é o mesmo que aconselhar alguém a fazer igual. Não é um “tem de ser assim” ou “deve ser assim”, não são textos moralistas, isso seria absolutamente contrário à atitude do inventor do ateotéismo. É antes um “também é possível assim”. Mostra uma outra possibilidade de ser, propositadamente limítrofe, em vez do existir totalitário e obrigatório da lei ou da ortodoxia social, que, para Pascoaes, significa, pejorativamente, apenas existir. Por isso é que não interessam, a Pascoaes, santos incapazes de pecar ou criminosos incapazes de remorso. O que lhe interessa é a incerteza, pecadores santos ou santos pecadores, o ateotéismo. Escreve Cioran: “Shakespeare e Dostoievski fazem persistir em nós o lamento de não sermos um santo ou um criminoso. Essas duas maneiras de autodestruição...” (CIORAN, 2022: 35) e ainda: “Sem a *culpa*, não há consciência da existência divina. Raramente encontramos Deus numa consciência que ignora a agonia do *pecado*.” (CIORAN, 2022: 59). As semelhanças são grandes porque ambos partem desta ideia apofática de pensar. Através do erro, da negatividade da afirmação. Existe, em ambas as ideias, um erro que é bem-vindo, uma espécie de auto-sabotagem que leva ao

sucesso, um sacrifício causador de conflitos internos, inegável e inescapável na definição existencial. “Os ascetas cristãos consideram que só o deserto era sem pecado e comparavam-no aos anjos. Noutras palavras, só há pureza onde nada cresce.” (CIORAN, 2022: 84). Ou seja, sem pecado, o oposto da pureza, nada cresce, não há criação. Por isso a necessidade dos ascetas de se deslocarem para o deserto, como vimos anteriormente. Uma pausa do mundo, porque o mundo é o contrário da pureza, novamente, a percepção gnóstica de Cioran. Ao contrário de Nietzsche, que via o ascetismo e a santidade, assentes na filosofia cristã, como fraquezas, éticas da compaixão causadoras de paralisia, baseadas na vontade ressentida e murcha, que impediria os pensadores e criadores mais capazes, ou mais fortes, de criarem. Para Cioran não é assim. Antes, uma vontade louca de atingir e conquistar o divino. “A santidade é a superação da condição de criatura” (CIORAN, 2022: 48). De facto, o que interessa a Cioran é sobretudo a vida dos santos, não a santidade enquanto conceito em si, ou aspiração. É uma espécie de triunfo sobre a própria condição humana, um sublimar das imperfeições, erros e sofrimentos inescapáveis. Os místicos privilegiam a visão interior, a contemplação, sem qualquer utilidade aparente, que não a superação individual. Será então a postura de Cioran, em relação ao sofrimento, equivalente à de um *amor fati* nietzschiano, que ambos admiravam? Não propriamente, ou melhor, não só. Para Susan Sontag, no ensaio “Thinking Against Oneself: Reflections on Cioran”, incluído no livro *Styles of radical will* (1969), explica que Cioran, enquanto filósofo incluído numa escola a que pertencem também Nietzsche e Kierkegaard, entende a filosofia como algo que, “(...) demands the sacrifice of health, of mundane happiness, often of participation in family life and other community institutions, perhaps even of sanity. The philosopher’s taste for martyrdom is almost part of his good manners (...)” (SONTAG, 1968: 15). Para além da ideia do pensador, ou criador, em conflito com as instituições, já analisadas anteriormente, Sontag apresenta esta ideia da capacidade que o filósofo deve ter para ser uma espécie de mártir e acrescenta, “(...) for Cioran the use of the mind is a martyrdom, more specifically, becoming a writer – using one’s mind in public – is a problematic, partly shameful act; always suspect; in the last analysis, something obscene, socially as well as individually.” (SONTAG, 1968: 16). Ou seja, para Cioran, o facto de ser filósofo, escritor, criador, não é condição existencial suficiente para justificar de imediato uma grandeza espiritual. Na qual, o sacrifício implícito, fosse uma questão de “meios” que justificam os “fins”. Ideia de que talvez Nietzsche discordasse, pensando no seu *Übermensch*. Também a noção de conhecimento negativo de Pascoaes, assente no pecado e remorso, pretende que tenhamos consciência de uma culpa

existencial. Não de aspectos insignificantes, que servem apenas para distrair dos importantes. Mas sim, aqueles que definem, acto a acto, a identidade, sendo a maior, “como viver?”. Trata da procura eterna de valores, na tentativa de os cumprir, sem perder a capacidade crítica para alterar o eventualmente inútil e, em nós, ortodoxo pensamento. É uma espécie de existencialismo sem a parte adolescente tangente ao niilismo. Sem o foco no sofrimento enquanto gratuito exercício masoquista fanático, mas sim, o sofrimento, como processo maiêutico de correcção do pecado. Pascoaes escreve, em 1952, pouco antes de morrer: “A amplidão da nossa fantasia coincidirá com a da verdade? Oh, não! Fica muito aquém. Todavia, conseguimos fantasiá-la ou imaginá-la. E eis um ponto de contacto entre o Humano e o Divino, e a origem do sentimento religioso.” (PASCOAES, S.S.: 269). Este contacto, entre o humano e o divino, é o misticismo. A capacidade de fantasiar, conseguir projectar no futuro a verdade, que como Pascoaes refere, fica sempre aquém das nossas possibilidades. Mas e essa verdade, é mais autêntica do que a tentativa falhada, a realidade? Nada disso. A criação imperfeita é que é o autêntico. A capacidade de fantasiar é a verdade em si. Portanto, autêntico é falhar, e isto é a atitude filosófica de Cioran. Pascoaes afasta-se de Platão, e da teoria das formas, explicando que esta falha da realidade não se dá “(...) por decadência (...), à Platão, mas por genésica virtude”. Criar é a virtude, não é a verdade que é a virtude. Falhar é a virtude, por ser impossível acertar.

Insónia e Sonho

“Há quem ainda se pergunte se a vida tem ou não um sentido. Na verdade, o que vale a pena questionar é se ela é *suportável* ou não. Aí acabam os problemas e começam as *resoluções*” (CIORAN, 2022: 34)

Quais são, então, as possíveis resoluções? Quais as formas de fazer suportável a vida para Pascoaes e Cioran? Segundo Sontag, “Cioran’s fierce, tensely argued speculations sum up brilliantly the decaying urgencies of “Western” thought, but offer no relief from them beyond the considerable satisfactions of the understanding. Relief, of course, is scarcely Cioran’s intentions. His aim is diagnosis” (SONTAG, 1968: 29). Cioran não acredita, em última análise, não oferece alívio ou saída, apenas diagnóstico. A insónia é o seu elemento simbólico principal, desde a primeira obra. O não esquecimento, a obsessão, o ficar só, com a razão desestabilizada que nos coube em sorte, razão completamente alucinada, que prova a História, que traz várias catástrofes sob o seu nome. Estamos condenados: “Como não existe solução para nenhum problema nem saída para nenhuma situação, estamos

reduzidos a andar em círculos.” (CIORAN, 2022: 49). A insónia é o limbo, mas é também, na medida das nossas imperfeições humanas, a lucidez. Um conceito muito caro a Cioran, que o usa como um antídoto para utopias. Como explica Sontag, a justificação última dos textos de Cioran seria, “the thesis that, however much we may long to repair the disorders in the natural harmony of man created by consciousness, this is not to be accomplished by a surrender of consciousness. There is no return, no going back to innocence. We have no choice but to go to the end of though, there (perhaps), on the otherside, in total self-consciousness, to recover grace and innocence.” (SONTAG, 1968: 13). Ou, como escreve o próprio: “As insónias accionam um regresso às origens e transportam-nos aos primórdios da humanidade” (CIORAN, 2022: 37). Parece que Cioran associa o regresso à insónia, que é a extrema lucidez, o não dormir, o não esquecer. Pensando que este regresso, para Pascoaes traduzido na Saudade, tentando corresponder por analogia, então, para Cioran, a extrema lucidez levaria à Saudade de Pascoaes. Mas para Pascoaes, a Saudade é também uma espécie de inevitabilidade, única opção redentora, forma de suportar a vida. Concordam, então? Não, porque para Pascoaes, a Saudade não vem da lucidez, mas sim do sonho. Embora pareçam concordar no diagnóstico, diferem na solução, ou no entendimento do mecanismo gerador. Para Pascoaes é precisamente a capacidade de criar utopias, que o sonho e a fantasia possibilitam, a única solução: “Mas o homem é livre sonhando a liberdade. Sonhando, ofende a Lei; é um criminoso, um herói, um santo!” (PASCOAES, *Jer.*: 90). É a possibilidade de esquecimento, redenção ou salvação. Não apesar de, mas, precisamente, por esta mesma capacidade de ilusão ateoteísta. “No descrente superior, há sublime desinteresse, heróico desamparo, a atitude de quem afronta, sereno todos os golpes do Destino” (PASCOAES, *D.P.*: 163). Se o mundo é sofrimento, não significa que o sentido da vida seja sofrer. Não se trata de um masoquismo cósmico. É antes uma inevitabilidade. O sentido da vida é qualquer coisa, que não importa definir, que inevitavelmente, na sua construção e busca, envolve sofrimento. Não se procura e busca o sofrimento, procura-se qualquer coisa, sabendo que não será possível encontrar sem sofrimento. Mas para Pascoaes, somos seres absolutamente incoerentes, que nem sequer a felicidade procuramos. Como Cioran, procuramos apenas suportar a vida. Escreve Pascoaes: “Como adoramos o arrependimento inútil e angustioso! E adoramo-lo, porque é inútil. Só apreciamos o valor do nada, o reflexo do nada (...) Detestamos a verdade, fingindo prestar-lhe o maior culto.” (PASCOAES, *Jer.*: 44) e em *São Paulo*: “A felicidade é insuportável. Vivemos a falar nela e a evitá-la. O homem quer o que não quer.” (PASCOAES, *S.P.*: 281). No fundo,

com todo o absurdo envolvido, isto é cumprir-se enquanto ser humano, que para Pascoaes é ser a consciência do Universo. Mas esta consciência pode muito bem ser, paradoxalmente, a loucura, o êxtase místico: “O homem enlouquece para ultrapassar a Humanidade. Claro que me refiro à loucura dos Santos e dos Poetas.” (PASCOAES, *S.P.*: 94). Ou melhor, atingir a consciência pode ser feito através da loucura, da inconsciência, pensamento nada problemático para o apofático e paradoxal Pascoaes, da errância, do excesso, do demoníaco, da alucinação, tal qual os místicos. Em suma, o drama religioso, é possível de resolver, por mais fugaz e fútil que seja a tentativa, através do dever de criar, do sonho e da função mitológica. Os “santos” de Pascoaes são simplesmente representantes destas características, umas mais do que outras. De facto, o ser humano, olha para o lado e compara-se com as pedras, as árvores e os bichos, e não pode deixar de se ver como um ser fantástico, sobrenatural, “de outro mundo”, como no pensamento gnóstico. E esta capacidade de sonhar é uma forma de manter a sanidade, é como inventar amigos imaginários, para combater a consciência da solidão. Ou seja, é uma espécie de vantagem evolutiva, mantém-nos vivos, independentemente de conceitos como felicidade ou Deus: “Desejamos sempre mais como se fossemos infinitos e desejamos o impossível, porque o vemos realizado em nosso ser, e adoramos a Fábula porque somos fabulosos” (PASCOAES, *D.P.*: 155). Somos seres sobrenaturais, por isso procuramos o sobrenatural. Não é por aspirarmos ao impossível, ou porque queremos explicar o Mundo, que acreditamos, mas porque reconhecemos em nós uma criatura impossível, sobrenatural, fabulosa. Cioran, o poeta da insónia, é antes adepto de uma extrema lucidez. Mesmo que na ideia de lucidez, ou consciência, esteja subjacente uma doença, vinda de Unamuno, é para Cioran aquilo que deve ser tomado à letra, como se dissesse: “Somos doentes? Sim, vivamos com isso” Para Pascoaes, também originado por Unamuno, diz antes: “Sim, a consciência é uma doença, mas é ao mesmo tempo o destino do homem.” Embora muito próximos, quase indistinguíveis, existem diferenças ténues, como entre um pecador e um santo, sendo ambos filhos da mesma origem. A postura de Cioran é a da lucidez obrigatória: ter de enfrentar a realidade até ao fim, sem procurar sedativos. Pascoaes prefere o sonho, o esquecimento criador. Cioran é o Pascoaes que não acredita na redenção, que não é religioso, talvez. Cioran é o poeta da insónia: “Dormimos não para encontrar o repouso, mas para esquecer a noite e a nossa falsa vitória.” (CIORAN, 2022: 85). Pascoaes é o poeta do sonho: “Quero viver, isto é: tomar a Realidade nas mãos, e desfazê-la em sonho!” (PASCOAES, *V.E.*: 124)

4.2. *Pasolini e Pascoaes: hagiógrafos subversivos*

A função mitológica e o dever de criar

Em *São Jerónimo*, a progressiva ameaça das invasões bárbaras acompanha em segundo plano toda a narrativa. Perto do final do livro, Pascoaes conta mais uma cena em que vários exegetas, entre eles Jerónimo, participam numa espécie de conferência académica, com acesas discussões e polémicas teológicas, decorrendo e terminando com muito entusiasmo e satisfação intelectual. Pascoaes comenta então, com ironia, que “Todos discutiam Teologia, enquanto os bárbaros afiavam a espada para o pescoço dos teólogos.” (PASCOAES, *Jer.*: 205). Perante o desastre iminente, o provável sofrimento em massa, com a guerra a decorrer, a vida como era conhecida prestes a colapsar, e estão uns filósofos do deserto discutindo e escrevendo. Parece ridículo, absurdo. Mas que deve o artista fazer nestas condições? Pegar em armas, estilo Hemingway, e partir para o campo de batalha mais próximo? Formar um batalhão de ascetas, magríssimos, de livro na mão e espada na outra? Imagem não menos absurda, convenhamos. A questão que Pascoaes parece colocar é: qual o papel do intelectual perante o desastre e qual a sua justificação? Parece tratar-se de uma questão de dever, mas, para Pascoaes, o dever humano é ser a consciência do Universo. E, como vimos no anterior capítulo, esta é uma definição demasiado vaga para oferecer orientação imediata. Vimos também em capítulos anteriores, o perigo que o artista corre ao querer envolver demasiado a sua actividade literária como instrumento actuante no campo sociopolítico, reflectida na biografia de Pascoaes com a sua passagem por ideólogo da revolução republicana portuguesa. Certamente que cada um deverá decidir por si como cumprir esse dever. Pascoaes escolheu o dever de criar como cumprimento dessa consciência humana. Mesmo que pareça ridículo escrever biografias de santos perante o desastre político da Europa, a caminhar para uma II Guerra Mundial, é esse o seu dever. Talvez só no absurdo se encontre justificação. Ao longo de *São Jerónimo* há a sensação iminente de fim, o pressentimento da finitude, supremamente representada pela clássica imagem de Jerónimo, várias vezes invocada ao longo do livro, olhando a caveira no deserto com uma pilha de livros ao lado. É um futuro incerto, o que vive Jerónimo e Pascoaes. E perante este caos, o que Jerónimo e Pascoaes continuam a fazer é escrever e ler, interpretar e comentar. Jerónimo escreve cartas moralistas, respostas a pedidos de pessoas que não sabem como se devem comportar, ou polémicas religiosas de teologia e moral. No fundo, e à sua maneira, são tudo coisas que humanizam, que demonstram a preocupação com o

conhecimento, a conservação de uma tradição humanista, a sublimação de uma existência pautada pela atrocidade e animalidade. Henry Miller, em *Trópico de Câncer*, escreve: “O monstruoso não é que homens tenham criado rosas a partir do monte de esterco e sim que, por qualquer razão tenham *querido* rosas. (...) o homem espera o milagre, e para o conseguir é capaz de abrir caminho atolado em sangue.” (MILLER, 2002: 82). É a procura e a invenção da beleza, o dever de criar. A sua inexorabilidade, quase necessidade natural. Não quer isto dizer que o artista se alheie, completamente, dos problemas da sua época, aliás, tal não é possível, ele vive dentro dessa época e ela certamente informa a sua obra. Por isso mesmo, Pascoaes não resiste a fazer comentários ao seu próprio tempo, colocar os dramas, vividos séculos atrás, em directo paralelo com o seu tempo. Para o autor, é impossível estar a viver o drama dos “santinhos” sem a consciência do que isso pode significar enquanto crítica do mundo presente. Pascoaes acredita, precisamente, no poder da mitologia, enquanto ritual partilhado, como intemporal fonte de reflexão crítica. Outro poeta que faz uso da mesma estratégia narrativa é, o também cineasta, Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Entre Pascoaes e Pasolini, várias aproximações são possíveis. Ambos intelectuais muito autênticos e anti-dogmáticos, com princípios aparentemente conflituantes, cristianismo e marxismo, no caso de Pasolini, que por isso mesmo, lhes trouxe contestação, tanto da Direita, como da Esquerda. Em suma, artistas não consensuais, acusados de nostálgicos e saudosistas. Ambos representam a santidade ligada à loucura, à transgressão das ortodoxias, à marginalidade da contradição, à originalidade herética da força criadora. Por exemplo, em *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), embora de uma perspectiva neo-realista e com intenções abertamente mais políticas, Pasolini opera uma elevação da condição de marginal a santo, sobretudo quando aplica música erudita como banda sonora do quotidiano de prostitutas, proxenetas, ladrões e miseráveis. Mais curioso é o facto de Pasolini ter escrito um argumento, nos anos de 1960, para um filme, nunca realizado, sobre São Paulo. Em *Saint Paul: La fondation de l’universalism* (1997), livro em que o filósofo Alain Badiou explora a tese implícita no título, escreve sobre este argumento nunca realizado: “O objectivo de Pasolini era fazer de Paulo um contemporâneo sem mudar nada nos seus enunciados (...) Que é à nossa sociedade que Paulo se endereça (...) Paulo é o nosso contemporâneo fictício, porque o conteúdo universal da sua pregação, obstáculos e fracassos incluídos, é ainda absolutamente real.” (BADIOU, 2018: 56-57). Para Cândido Franco, a intenção de Pascoaes é bastante semelhante: “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” (FRANCO, 2012: 241). Sumariamente, o argumento de Pasolini, implicava um Paulo francês e fascista, perseguidor de membros da *résistance* francesa, que tem o seu momento de conversão em Espanha, quando para lá viaja com a intenção de visitar apoiantes franquistas, juntando-se então a um grupo anti-fascista da resistência. Viaja pela Europa, pregando a resistência ao fascismo, passa pela Atenas de São Paulo, representada pela Roma contemporânea e pelos críticos e intelectuais italianos que Pasolini detestava. Finalmente, Paulo dirige-se à capital do Império, Roma, representada no filme por Nova Iorque, a capital da ideologia americana, capitalista, onde é traído, preso e executado. De notar que, como dito por Badiou, “(...) o mais espantoso é que os textos de Paulo, tal como estão, se inserem com uma naturalidade quase incompreensível nas situações onde Pasolini os expõe: a guerra, o fascismo, o capitalismo americano, as pequenas discussões da *intelligentsia* italiana...” (BADIOU, 2018: 60). Esta intenção, a nível formal, é bastante mais radical que a de Pascoaes, que na sua biografia de Paulo mantém o tempo histórico, mas tem o mesmo objectivo subjacente e usa o mesmo mecanismo literário. A ideia é a mesma, retirar a figura da história, enquanto fonte inesgotável pelo tempo, de capacidade crítica. Repito uma já citada frase de Pascoaes, em entrevista de 1934, sobre o recém-publicado *São Paulo*: “Creio que é útil tirar dos nichos, onde jazem petrificadas, estas figuras que encarnam a acção divina do espírito para que as almas em contacto com elas se animem do mesmo ideal (...)” (PASCOAES, *EELVA*: 243). Para Pascoaes, esta capacidade é, talvez, apresentada de forma mais poética, mas o objectivo mantém-se. Simplesmente, o filtro da linguagem individual de cada um interpreta e fala de forma diferente. Esta operação, embora sem a subversão do tempo da narrativa, já havia sido usada por Pasolini noutros filmes, por exemplo, em *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969) ou *Decameron* (1971). A questão central é: subverter os mitos é a maior prova de que estes funcionam, precisamente porque são intemporais e se podem aplicar na contemporaneidade. O autor corrige uma perspectiva historicista, retirando o mito da historicidade. O sentido histórico desaparece, torna-se insignificante. Daí a importância da função mitológica, que Pascoaes resume de forma brilhante no final de *São Paulo*: “(...) a verdade histórica é anedótica e a lendária essencial. A Lenda corrige a História.” (PASCOAES, *S.P.*: 306). Também em entrevista de 1966, referindo-se ao filme que pensaria realizar sobre São Paulo, Pasolini explica que: “Nova Iorque tem muitas semelhanças com a antiga Roma de que fala São Paulo. A corrupção, as clientelas, o problema dos negros, dos drogados. E a tudo isto São Paulo dava uma resposta santa,

ou seja, escandalosa (...)” (PASOLINI, 2022: 42). Este paralelo estabelecido é amplamente feito também por Pascoaes em *São Paulo*. Em especial, no capítulo que encerra o livro, faz paralelismos intencionalmente objectivos com o tempo do autor, comparando a civilização americana do seu tempo, a uma civilização neo-neroniana: “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 ela 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 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.” (PASCOAES, S.P.: 305). Como Pasolini, também Pascoaes não pretende, com as hagiografias, remeter sofrimentos terríveis para um passado longínquo. Mantendo-os no passado, como se agora já não existissem, e, com isso, apaziguar o espírito do espectador ou leitor, que pensa: “agora, tudo está bem, ainda bem que a catástrofe já passou e ficou lá longe”. Pelo contrário, as constantes referências ao seu tempo e, no caso de Pasolini, a flagrante transposição dos textos de Paulo para os anos 1960, obrigam o leitor, ou espectador, a confrontar-se com as semelhanças estabelecidas. Funcionam, assim, como uma crítica muito forte do tempo contemporâneo, precisamente, porque fazem uso de mitos e histórias tão antigas de que já não há memória. Ambos os autores pretendem causar no leitor a reflexão: “vejam bem, que as coisas não mudaram muito”. Se ainda hoje podemos fazer facilmente paralelos com o que se passou há tanto tempo, é ainda mais forte a crítica, porque nos retira de uma das grandes ilusões, ou meta-narrativas, da condição moderna, a do progresso inquestionável. É, precisamente, esta a força literária do mito. Como explica Badiou: “Quando está na ordem do dia avançar um passo, podemos, entre outras coisas, servir-nos de um grande passo atrás” (BADIOU, 2018: 10-11). É este processo de revisitar o passado e com ele apontar um futuro, a intenção de Pasolini. Usar o passado para criticar o presente: “As civilizações do passado eram religiosas, e não racionalistas (...) a essência religiosa do cristianismo foi racionalizada pela classe dominante (...) Também a ciência pertence, na sua essência, mais ao mundo religioso do que ao da racionalidade. Repara no cientista. É um homem religioso, não tem sentido prático, é desinteressado (...) hoje triunfa a aplicação da ciência, isto é, a técnica, não a ciência.” (PASOLINI, 2022: 47). As semelhanças com Pascoaes são enormes, ambos detentores de um génio que não se conformou com

ideologias dogmáticas do seu tempo. Ambos partilham uma intenção crítica semelhante dirigida à civilização americana, enquanto representante da cultura capitalista hegemónica que, de alguma forma, desviou a humanidade, levando-a à condição moderna: “O homem, desviado do seu destino, que é tornar-se consciência universal, perante o Criador, mente à sua própria natureza e perde a razão de ser. Daí, a paralisia moral em que ele jaz e a velocidade que o desvaira, e leva para o tórumulo. Pretende eliminar o espaço e o tempo, converter-se numa entidade fictícia, simples imagem abstracta, perpendicular a um solo vertiginoso. Pretende evaporar-se. Eis a grande sensação moderna, depois do sofrimento antigo.” (PASCOAES, *S.P.*: 306). Na cena final de *Decameron*, Pasolini, que interpreta o pintor de um gigante fresco na parede de uma catedral, onde estão representadas todas as cenas que compõem o filme, admirando o fresco e de costas para a câmara, pergunta: “Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?”. Parece provocar uma questão semelhante à de Pascoaes em Jerónimo. De facto, porquê ou para quê criar? Por um lado, há uma leitura óbvia, platónica, de que a criação real é sempre inferior à sua idealização. Ou, de um ponto de vista mais existencialmente abrangente, de que as nossas fantasias estão acima dos nossos meios. Por outro lado, poderíamos fazer uma leitura com recurso ao drama religioso de Pascoaes que, aplicado à filosofia poética, desagua na angústia de criar. Já explorado, em capítulos anteriores, o ciclo que se inicia com a criação-erro, equivalente ao pecado, gerando o remorso, desejo de correcção da Obra. Enquanto Saudade, na linguagem de Pascoaes, não paralisante, nem obcecada pelo passado, mas sim na reconstrução de um futuro. Logo, o criador tenta criar novamente, de novo levando ao erro, e nova correcção, em eterno ciclo repetitivo. Mas, talvez, a melhor resposta seja encontrada em *A Literatura e o Mal* de Georges Bataille:

(...) a humanidade não é feita de seres isolados, mas de uma comunicação entre eles; jamais nos damos, nem que seja a nós próprios, senão numa rede de comunicação com os outros: estamos mergulhados na comunicação, encontramos-nos reduzidos a essa comunicação incessante da qual, mesmo no fundo da solidão, sentimos a ausência, enquanto sugestão de múltiplas possibilidades, como a espera de um momento em que ela se resolve num grito que outros ouvem.” (BATAILLE, 2016: 199)

A vontade de contar, partilhar, criar comunidades. A missão de Paulo com o seu universalismo, de estender o mito fabuloso e mensagem de Verdade, que ele próprio via na imagem de Cristo, a ser partilhada. Criar é uma procura de futuro, “uma promessa de felicidade”, como diria Stendhal. Esse desejo de futuro é uma esperança, uma mensagem,

por vezes, escandalosa, de santidade. Para Pascoaes, o destino do homem “é exceder a Zoologia, isto é, sobre-humanizar-se, não à Nietzsche, mas à São Paulo traduzido para o moderno.” (PASCOAES, *S.S.*: 303). É esta a sua intenção colectiva e é isto também a essência da função mitológica, partilhada com Pasolini. Quando Georges Bataille nos diz que, “Fazer obra literária é virar as costas à servidão, bem como a toda a diminuição concebível, é falar a linguagem soberana que, vindo da parte soberana do homem, se dirige à humanidade soberana” (BATAILLE, 2016: 191), encontramos aqui, não só o sentido de criar que responde ao pintor de Decameron, como o sentido da atitude, aparentemente, absurda dos teólogos do deserto, filosofando, enquanto os bárbaros afiam as espadas para a sua decapitação. No final de São Paulo, Pascoaes oferece-nos uma mensagem, à semelhança do seu biografado, de esperança: “Mas confiemos no espírito humano. Esta civilização americana depende de materiais esgotáveis ou em quantidade limitada. A fábrica, esse templo moderno, há-de ser destruída (...) Destruída a fábrica pagã, teremos a igreja de Cristo, a confraria dos irmãos, o convívio universal e amoroso.” (PASCOAES, *S.P.*: 305-306). Como sabemos, para Pascoaes, esta esperança, e o veículo para a ela se chegar, é iminentemente poética, no sentido da criação artística. Também a imagem que Pasolini pretendia com o filme sobre São Paulo era uma de esperança. Olhando Paulo, como um intérprete apocalíptico da nossa cultura, como da sua, espelhado na crítica inerente ao progresso, à inovação, à ditadura da técnica, é, ao mesmo tempo, uma espécie de prova de fé, por trazer para primeiro plano um santo fundador de comunidades. Quando perguntado a Pasolini, o que o surpreendia no comunismo, ele responde: “A sua religiosidade profunda. Os burgueses não acreditam em nada, apenas nos seus interesses, enquanto os comunistas têm uma profunda fé nas próprias ideias”. Este tipo de fé é o que Pasolini e Pascoaes procuram mostrar com Paulo, o apóstolo do *fiat lux*, da militância política que nunca se exonera da sua função mitológica, representação poética de uma verdade, porque, “depois da luz material, há outra luz entrevista pela nossa imaginação (...), do possível realizado (...) eis a esperança dos poetas” (PASCOAES, *Jer.*: 204). Badiou explica que, no argumento nunca realizado de Pasolini, “Deste pôr à prova artístico do seu valor universal, tanto do núcleo do seu pensamento como da intemporalidade da sua prosa, Paulo sai estranhamente vitorioso” (BADIOU, 2018: 60). Esta estranha, ou melhor, paradoxal vitória, pode ser perfeitamente aplicada também à tentativa biográfica de Pascoaes.

La Ricotta e Duplo Passeio

Na obra tardia de Teixeira de Pascoaes, a publicação de *Duplo Passeio* (1942) representa uma interrupção nas biografias. Ao mesmo tempo é um regresso à narrativa de viagem, já experimentada pelo autor em *A Beira num Relâmpago*, de 1916. No entanto, como é apanágio da obra tardia, a viagem narrada em *Duplo Passeio* apresenta características que impossibilitam a captura pelo género. O livro divide-se em duas partes. Na primeira, mais realista, autobiográfica, o autor parte em viagem de automóvel, de que era um enorme entusiasta, por Trás-os-Montes, e culmina na terra de Travassos, onde encontra um crucifixo tosco, de madeira, deteriorado e “trabalhado com mais devoção do que arte” (PASCOAES, *D.P.*: 220). Enquanto admira esta figura, é interrompido por “uma rapariga, de onze anos, talvez, apontou-me o Crucifixo, dizendo: - Aquele é o Senhor...” (PASCOAES, *D.P.*: 134). Este momento tem um grande impacto no autor, levando-o a enormes digressões reflexivas que vertem para a segunda parte. Esta é uma espécie de relato onírico fragmentado, de tal forma vívido e surreal que se diria mais semelhante a uma alucinação ácida. Considerando o título, não são dois passeios separados, é um só passeio, que é duplo. A primeira parte alimenta a segunda que é continuação da primeira. Escreve Pascoaes que “O sonho é o inverso e o em verso da realidade.” (PASCOAES, *D.P.*: 221). Fica estabelecida uma simbiose entre vida e sonho, chegando a ser indistinguíveis. A escrita tipo surrealista da segunda parte, com várias cenas que se sucedem umas às outras sem grande ligação lógica, descrevendo um sonho simbólico, infernal e herético, permite uma comparação com uma curta-metragem de Pasolini, *La Ricotta* (1963)⁴³, sobre a representação subversiva do divino nestes dois autores: o aspecto dionisíaco recuperado. Esta curta narrativa de Pasolini foi filmada pouco antes de *Il Vangeo Secondo Matteo* (1964), uma apoteose do cinema hagiográfico que, como vimos antes, faz parte dos temas que ocupam a obra do cineasta italiano. *La Ricotta* é uma comédia trágica, meta-cinematográfica, sobre a rodagem de um filme sobre a vida de Cristo, uma espécie de paródia sobre este tipo de filmes. Nesta, a personagem principal é Stracci, que faz figuração no filme rodado, no breve papel da figura do Bom Ladrão, o terceiro crucificado, oposto a Barrabás, limitando Cristo pela esquerda. Pasolini faz de Stracci, o actor, a personagem principal e mistura a representação do divino a temas mais mundanos, embora simbolicamente equivalentes, neste caso, a fome. Stracci tem fome e o filme é uma tentativa alucinante, constantemente interrompida, à maneira dos filmes de Charlie Chaplin, de conseguir matar essa fome. No princípio do filme vemos como Stracci

⁴³ *La Ricotta* é uma das quatro curtas-metragens que integram a antologia *Ro. Go. Pa. G.* (1963), abreviatura dos cineastas que participaram, Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti.

deve alimentar a sua família numerosa. Depois de entregar o seu almoço à família, disfarça-se de mulher para conseguir receber um segundo almoço, para si. Consegue, mas, no entanto, é interrompido para gravar uma cena. Nesse momento, um cão muito bem tratado, que pertence a uma das estrelas principais do filme, furta-lhe o pacote do almoço e come-o. Noutra local do *set*, um jornalista, entrevista o realizador, interpretado por Orson Welles, e encontra Stracci, oferecendo-lhe dinheiro pelo cão, de quem se enamora. Stracci aceita, vende o cão que não é seu, e, com esse dinheiro, compra um enorme requeijão (em italiano, *ricotta*) e um pão igualmente grande, a um vendedor de banca de estrada. Desloca-se para uma gruta, perto do *set* do filme, para devorar o requeijão. A certa altura, um grupo de actores descobre-o, em plena acção animalésca, lambuzado de requeijão, e assiste como se fosse um espectáculo, encorajando-o a comer mais, atirando-lhe comida, rindo do pobre Stracci. Na cena final do filme rodado, a da crucificação, Stracci acaba por morrer de indigestão enquanto está na cruz, sob as não respondidas orientações do realizador. A natureza fragmentária do filme, no estilo e na narrativa é muito próxima das da segunda parte de *Duplo Passeio*, em que a narrativa coerente é praticamente inexistente, porque o autor, protegido pela natureza caótica dos sonhos, muda as cenas e os seus intervenientes sem grande aviso. No entanto, esta fragmentação não é apenas técnica formal. Vimos já com Pascoaes como a estrutura simbólica das suas obras são sempre reflexos da existência e da sua própria biografia. Também Pasolini, ao recorrer, através da montagem das cenas e ao terminar a narrativa com a morte de Stracci, pretende expressar uma aproximação entre cinema e vida, ou existência. Para Pasolini, a morte no filme, outro dos seus temas essenciais, permite expressar a sua ideia de que “uma acção num filme (...) tem como significado o significado de uma acção real que lhe seja análoga.” (PASOLINI, 1982: 201). A ideia de paralelo entre o corte do plano na montagem, como símbolo da morte na vida real, tem a capacidade de atribuir à própria morte, um significado que valoriza, paradoxalmente, a própria vida. É a morte que lhe dá sentido. Vejamos em *Observações sobre o plano-sequência* (1967): “É assim absolutamente necessário morrer, *porque enquanto estamos vivos, falta-nos sentido*, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (...). Só graças à nossa morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme (que é

constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e de planos subjectivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida.” (PASOLINI, 1982: 196). Por sua vez, Pascoaes, recorre a uma técnica de descrição onírica, “os sonhos não perduram. Sucedem-se, uns aos outros, num turbilhão de fantasmagorias esboçadas” (PASCOAES, *D.P.*: 245), que muito se assemelha à explicação anterior de Pasolini. Contudo, nesta montagem literária onírica, Pascoaes, opera logros sobre si próprio e o leitor, dando a impressão que acordou do sonho, para logo de seguida narrar mais uma cena surreal, que só pode ser sonhada. Termina o livro desta forma: “(...) acordei (...) Mas o despertar não dissipa os sonhos; apenas lhes despe a aparência material. Quem é que atinge o estado racional ou vigilante?” (PASCOAES, *D.P.*: 252). Como se, depois de tantas vezes aparentemente acordar, para logo a seguir se perceber que ainda está no sonho, quem garante que este acordar último é o verdadeiro acordar? Novamente a simbiose, sonho e vida, como no cinema de Pasolini. Para mais, as cenas surreais que Pascoaes vai narrando, ao longo da onírica segunda parte, estão repletas de símbolos que, se não fosse a conhecida preocupação religiosa do autor, acharíamos legitimamente que este se encontrava morto, a transitar entre um purgatório, ou mesmo um inferno, reforçando mais ainda a ideia de indistinção entre sonho, vida e morte. Perto do final da narrativa, Pascoaes, é levado, como que por teletransporte, para a entrada de uma Catedral gótica. Vazia, Pascoaes entra e segue por escadas que o levam às catacumbas, limitadas por figuras de santos com expressões de sofrimento atroz, estátuas vivas. O autor, assustado, sugere que talvez esteja no inferno, mas uma cortina púrpura no final das escadas toma-o de curiosidade. Ao abrir, a cortina revela uma espécie de *dancing hall* dos anos 20, onde corpos nus dançam freneticamente, alcoolizados, ao som da música. Por ali circulam, personagens da sua vida e das suas obras, fazendo a sua já conhecida inter-relação entre vida e poesia, mas também biografados de Pascoaes, numa auto-referência intertextual: “De repente, aparece S. Jerónimo no meio do bacanal. Dança abraçado a um esqueleto de mulher, essa cortesã absolutamente nua, despida duas vezes, dum impudor que ultrapassa as raias da morte!” (PASCOAES, *D.P.*: 244). De súbito, o já infernal espectáculo a que Pascoaes assiste, torna-se ainda mais herético com Cristo a juntar-se à “turba delirante”, que se entrega “a deboches nocturnos monstruosos”: “(...) baila o cordeiro morto, com a espada a sair-lhe da boca”. E eis aqui outra aproximação entre os dois autores. A subversão da representação do divino. No filme de Pasolini, quando Stracci está já crucificado na cruz, mas esta ainda não levantada, o grupo de actores pede a uma das atrizes que faça um *strip-tease* para Stracci. O pobre Stracci,

não resiste a olhar, mas, ao mesmo tempo, não quer olhar, porque está preso por cordas à cruz. É uma tortura psicológica associada ao erótico. No momento em que o plano é cortado, Stracci emite uma expressão semelhante ao d'O êxtase de Santa Teresa de Bernini. Expressão ao mesmo tempo orgástica e de sofrimento, resignação à duplamente simbólica morte na cruz, que acontecerá de seguida, tanto no filme em que Stracci participa, como no filme a que assistimos. Também em *Duplo Passeio*, enquanto alucinação poética, pertíssima do surrealismo, se exhibe esta subversão simbólica de temas cristãos. São Jerónimo a dançar com o esqueleto de uma prostituta, numa espécie de bacanal dionisíaco, misturado a uma cena de *danse macabre*, que é uma alegoria para o êxtase da morte enquanto celebração e significante máximo da vida, como propõe Pasolini. Em *Lágrimas de Eros*, Bataille escreve que “Ao rejeitarem o erotismo da religião, os homens reduziram-na à moral utilitária...Perdendo o seu carácter sagrado, o erotismo faz-se imundo...” (BATAILLE, 2015: 75). É, de certa forma, o erotismo ligado ao êxtase religioso que Pasolini procura capturar e induzir no espectador. Da mesma forma, Pascoaes apresenta-nos figuras sempre desviantes na sua santidade, mais apaixonados que meditativos. Pascoaes e Pasolini trabalham na recuperação de mitos, aparentemente distantes, para o seu tempo. Tentam recuperar o factor dionisíaco da experiência religiosa. O erotizar desta experiência, seja através da palavra, seja no excesso do estilo artístico individual, são reflexo da postura contraditória e do conflito interno, tanto nas personagens, como em si próprios, que fundamentalmente projectam a imagem mítica do Poeta e da sua criação como força revolucionária, capaz de recuperar uma dimensão de humanidade, que entendem perdida.

Como nota de curiosidade, o apelo, talvez erótico, da crucificação, é biográfico tanto em Pasolini como Pascoaes. Em entrevista, a irmã de Pascoaes conta como era sua fantasia, em criança, numa espécie de brincadeira mórbida, pedir aos irmãos que o atassem a uma cruz improvisada, simulando a crucificação⁴⁴. Pasolini, por sua vez, explica melhor e, na primeira pessoa, escreve que: “In my fantasies there was expressly the desire to imitate Christ in his sacrifice for others, to be condemned to death and killed although innocent. I saw myself hanging from the Cross, nailed to it. My thighs were scantily covered by a light piece of cloth and a huge crowd was looking at me (...) With my arms spread out, my hands and feet nailed, I was utterly defenceless, lost”⁴⁵(ROHDIE, 1995: 68)

⁴⁴ Entrevista a Maria da Glória Teixeira de Vasconcelos, irmã de Teixeira de Pascoaes, em 1970. Disponível em RTP Arquivos: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/teixeira-de-pascoaes-2/> - Consultado em 30/09/2024.

⁴⁵ Pier Paolo Pasolini citado por Sam Rohdie em *The Passion of Pier Paolo Pasolini* (1995), pp. 68.

4.3. *O Ateísmo de Pascoaes ao lado de Žižek*

Para Slavoj Žižek, a ideia pode ter começado com G.K. Chesterton, quando, no seu *Ortodoxia* (1908), escreve:

(...) Acontece que existe, na tremenda narrativa da Paixão, a nítida sugestão emocional de que o Autor de todas as coisas passou (...), não apenas por um estado de agonia, mas por uma situação de dúvida. (...) O mundo estremeceu (...), não por ocasião da crucifixão, mas por ocasião do grito lançado da cruz, esse grito que confessava que Deus tinha sido abandonado por Deus. (...) Bem podem os revolucionários escolher um credo de entre todos os credos, (...) só conseguirão encontrar uma religião em que Deus pareceu, por instantes, ser ateu. (CHESTERTON, 2008: 196)

A tradição romântica prefigurou os motivos essenciais para a questão do ateísmo: morte de deus e conseqüente orfandade como condição existencial. Nietzsche ficou famoso pelo tratamento desta questão, tratamento esse que o dogma cristão poderia considerar herético e heterodoxo. Pelo contrário, Chesterton leu essa morte de Deus, enquanto ortodoxia, embora muito particularmente sua, essa dúvida instalada na condição existencial moderna, precisamente, a característica demonstrativa da força do cristianismo. Mais ou menos uma década depois da morte de Teixeira de Pascoaes (1952), o movimento da teologia radical ressurgiu pela mão de Thomas Altizer e William Hamilton, que, no conjunto de ensaios *Radical Theology and the Death of God* (1966), explicam, no prefácio ao livro: “Radical theology (...) is, in effect, an attempt to set an atheist point of view within the spectrum of Christian possibilities.”⁴⁶ Ainda no prefácio, os autores consideram a “morte de Deus” como a questão central deste movimento. Impossível de ser ignorada, tanto para a tentativa de entender o cristianismo no século XX, como para a proposta da teologia radical, a de juntar ateísmo e cristianismo: “Nor should the phrase “death of God” be linked to Nietzsche alone, for in one way or another it lies at the Foundation of a distinctly modern thought and experience.”⁴⁷ Este capítulo não é uma tentativa exaustiva de historiar o debate marginal que, ao longo do século XX, tentou re-interpretar o fenómeno da crença, na forma paradoxal conciliatória de teísmo e ateísmo cristão, numa época cada vez mais secularizada. Mas sim dar nota de publicações importantes que certamente influenciaram o último fulgor desta corrente interpretativa, vinda talvez de um sítio inusitado, o do muito popular filósofo marxista, Slavoj Žižek. É este quem tem avançado, pelo menos na massa intelectual popular, este pensamento

⁴⁶ Obra completa disponível em www.religion-online.org/book-chapter/preface-7/.com – Consultado em 30/09/2024.

⁴⁷ *Ibidem*.

filosófico paradoxal. Curioso é que, meio século mais tarde, nos deparemos com um contemporâneo que, certamente tomando as influências anteriores, é pouco crível que tenha tomado os escritos ateoteístas de Teixeira de Pascoaes. Este, obviamente sem ajuda de Žižek, prefigura conclusões do último, embora com as devidas diferenças, que vale a pena tentar relacionar neste capítulo. A preocupação do filósofo esloveno, com a questão em causa, vem a ser tratada parcialmente ao longo da sua obra, sempre integrada na questão central do seu pensamento: o estudo e crítica da ideologia, ou da crença, enquanto fenómeno humano, como necessidade e propensão para acreditar numa garantia transcendental, seja política, religiosa ou científica. De como este fenómeno está entranhado na cultura que o humano vive e faz, a que a literatura obviamente não escapa. Para Žižek, “(...) o supremo gesto heróico que espera o cristianismo: para poder salvar o seu tesouro, tem de se sacrificar a si mesmo, como Cristo teve de morrer para que o cristianismo pudesse emergir.” (ŽIŽEK, 2006: 230). Esta frase conclui o livro *A Marioneta e o Anão: O Cristianismo entre Perversão e Subversão* (2003), que, no seu subtítulo, não pretende a qualificação pejorativa, que, à primeira vista, pode parecer. Para Žižek, a perversão do cristianismo é a do mecanismo filosófico semelhante a Chesterton. Ou seja, é precisamente na capacidade de perverter ou subverter, uma certa atitude dogmática, para Žižek representada pelo judaísmo antecessor, em particular na figura de Job, que essa perversão se revela qualidade do potencial revolucionário cristão, representada pela figura de Paulo. “Quando Cristo morre, o que morre com ele é a esperança secreta discernível na frase: «Pai, porque me abandonaste?», esperança de que existe um pai que me abandonou.” (ŽIŽEK, 2016: 230). É esta perda, ou sacrifício, que faz do núcleo do cristianismo, subversivo, para Žižek, e que deve ser conservado, repensado e não deixado nas mãos erradas, por exemplo, a extrema-direita política ou fanáticos religiosos com intenções tangentes ao niilismo. Toda e qualquer tentativa de, aparentemente, secularizar o pensamento contemporâneo, com a generosa intenção de libertar o humano, mas perversa, quando assistimos a uma simples substituição nada subversiva, antes conversiva. Por exemplo, a fé na inteligência artificial, no amor fanático a um partido ou a teocracias que promovem o homem-bomba. Em todo e qualquer paraíso na terra, panaceia ubíqua, possível de acontecer já amanhã, caso entreguemos o poder nas mãos que prometem serem capazes de o fazer. Citando Žižek, a partir do filme, *The Pervert's Guide to Ideology* (2012), ao analisar a cena da crucificação presente em *The Last Temptation of Christ* (1988), de Martin Scorsese: “the only way really to be an atheist is to go through Christianity”. Esta declaração deverá servir como corolário da

aproximação possível ao ateísmo de Teixeira de Pascoaes, em *Duplo Passeio*, com duas representações subversivas de Cristo, no turbilhão onírico que é a segunda parte desta obra. O que interessa a Žižek, nesta ideia de que para ser ateu é preciso primeiro passar pelo cristianismo, não é a rejeição do pensamento religioso, como o entende Pascoaes. Ou seja, estrutura simbólica do drama existencial vivido pelo humano, isto é, Poesia e não Moral. Mas sim, a rejeição de uma garantia transcendental, estilo meta-narrativas, que impeçam o humano, e a comunidade em que se insere, de se desenvolverem na vivência deste mesmo drama. Importa sublinhar o tipo de operação pensante que une estes dois autores, caracterizada pelo apofatismo, já revelado em comparação com outros autores, ao longo deste trabalho. Como foi dito, para Žižek, o representante máximo desta capacidade subversiva é Paulo, como figura de proa do cristianismo militante, ao lado das recentes re-interpretações dos textos do apóstolo, que têm vindo a surgir nos últimos anos, por Alain Badiou ou Giorgio Agamben. Se pensarmos no *Fiat Lux* de Paulo, interpretado por Pascoaes, o apóstolo teve de primeiro ficar cego para depois poder ver. É o movimento apofático de Žižek e Pascoaes, simbólica e supremamente representado. Para Žižek, o gesto fundador de Paulo simboliza este potencial radical, revolucionário e apofático de romper com o dogma anterior, a crença na figura transcendental de Deus, a que o humano se encontra abandonado. Também a ideia de Pascoaes, já largamente tratada, do movimento pecado originador de remorso e posterior criação, está também presente na análise do filósofo esloveno, quando, sobre a figura de Judas, escreve: “Encontramos a mesma ambiguidade obscura no papel de Judas na morte de Cristo: visto que a sua traição era necessária para levar a cabo a sua missão (redimir a humanidade pela morte na cruz), não precisava Cristo dela?” (ŽIŽEK, 2006: 22). Está aqui o pensamento apofático que atravessa ambos os autores. A ideia de que se chega à virtude através do pecado, que se afirma negando, e que se nega afirmando. Neste caso, a necessidade da traição, para que se possa cumprir o plano divino. Mas, é uma traição que ocorre por dentro do movimento. Logo, é necessário primeiro ser cristão para se ser um verdadeiro ateu, no sentido que Žižek partilha com Pascoaes. Por isso, Žižek, partindo claramente de Chesterton, pode escrever que “(...) na cruz, o próprio Cristo tem de suspender momentaneamente a sua crença. Portanto, a um nível mais profundo, Cristo talvez seja antes o nosso (de nós, os crentes) sujeito suposto-NÃO-CRER: o que transpomos para os outros não é a nossa crença, mas antes a nossa descrença. Em vez de duvidar, questionar e troçar das coisas, continuando a acreditar nelas através do Outro, também podemos transpor para o Outro a dúvida lancinante que nos atormenta,

recuperando assim a capacidade de crer.” (ŽIŽEK, 2006: 127-128). Este Outro é, na linguagem lacaniana usada por Žižek, a representação, em letra maiúscula, de algumas das perversidades enunciadas em cima, da sociedade contemporânea, apenas aparentemente secularizada. Como tal, a dúvida do ateoteísmo de Pascoaes, encontra em Žižek, uma original e cheia de força filosófica declaração: “(...) a verdadeira comunhão com Cristo, o verdadeiro *imitatio Christi*, talvez consista em participar nas suas dúvidas e na sua descrença.” (ŽIŽEK, 2006: 128). É difícil, mesmo para leitores atentos e experientes de Žižek, conhecido por ser, à semelhança de Pascoaes, adepto de digressões, encontrar uma tese sumária dos seus livros. Neste caso, fugindo à tentativa de sistematizar Žižek, proponho que estamos perante a tentativa de explorar a capacidade que o cristianismo tem de resolução de um dos grandes dramas da pós-modernidade. O das ilusões, meta-narrativas, que teimam em persistir, apesar de todas as indicações contrárias. Muito provavelmente, como nos explica Pascoaes, pela tendência natural do humano, em querer acreditar, criando fábulas para acreditar. Em *O Penitente*, Pascoaes, em linha com Žižek, explica que, “a descrença é a raiz da fé, que desabrocha, à luz negra da dor, muito espontaneamente, por virtude própria e absoluta. *Creio eu, embora seja mentira!* (...) a humana crença religiosa tem uma tal existência individual e independente, que prescinde de tudo, até de Deus! É que nós acreditamos em Deus, para que ele exista.” (PASCOAES, *Pen.*: 79). A figura de Camilo, no sentido do ateoteísmo, aparece nas biografias de Pascoaes como uma espécie de contraponto de Paulo. Também Žižek faz uso de um contraponto para Paulo, já aludido anteriormente, com a figura de Job. Ambos, Job e Camilo, representam uma atitude, perante a existência hostil, de tragédia inexplicável e queixume irónico. Carregam aquela marca demoníaca já analisada. Para Žižek, o Antigo Testamento, encarnado em Job, simboliza o silêncio perante um Deus, um Outro, todo-poderoso, que não responde às suas dúvidas, a não ser, com uma exigência absoluta de submissão, que Job deve aceitar. Mas, perante esta situação, Žižek lê na atitude de Job, não a submissão a esse poder incompreensível, leitura dogmática e ortodoxa, mas sim, uma prova da própria falibilidade de Deus. “O que Job compreendeu subitamente foi que, nas suas calamidades, não era ele, mas o próprio Deus que estava a ser efectivamente posto à prova, e que essa prova se saldara por um fracasso lamentável” (ŽIŽEK, 2006: 155-156). Isto é, o Outro, todo-poderoso, falha em conseguir justificar a sua pertinência e, em última análise, revela-se impotente na sua capacidade de construir sentido para a existência humana. “Se ele [Job] guardou o silêncio, não foi por estar

paralisado pela presença esmagadora de Deus, nem por querer manifestar desse modo a sua resistência, ou seja, pelo facto de Deus ter evitado responder à sua pergunta, mas porque, num gesto de solidariedade silenciosa, apreendeu a impotência divina. Deus não é justo nem injusto, é simplesmente impotente.” (ŽIŽEK, 2006: 155). Por outro lado, o Novo Testamento, representado por Paulo, opera, no Testamento anterior, uma subversão. Citando Pascoaes: “O verbo do apóstolo tem a intensidade dos gritos. É o verbo divino da loucura, que todo o acto criador é de loucura, desde o Génesis. Ofende a Ordem estabelecida, a harmonia consagrada, os ditames da razão humana. A atitude divina é anti-racional.” (PASCOAES, *S.P.*: 102). Pascoaes critica a apatia dos rituais programados das missas ao domingo que encontra na sua sociedade, representada pela burguesia racional, a que se opõe através da figura literária de Paulo: “Só o [Paulo] evitam os chamados animais racionais, os burgueses (já os havia), os que ostentam, com prosápia, um zero enorme sobre os ombros, os da boa sociedade, os de ideias concretas, cravadas a martelo nos miolos, o que perderam o paladar, os envelhecidos, os que fecham as janelas ao vento, aos relâmpagos e ao ar fresco da manhã que, ao perpassar na paisagem, é como a respiração da vida a infiltrar-se num cadáver.” (PASCOAES, *S.P.*: 120). Para Pascoaes, ao contrário de Paulo, a figura de Camilo parece assumir muito mais a função de um Job, sarcástico, queixoso, obcecado pela sua própria tragédia, incapaz de a justificar e de lhe fugir ao mesmo tempo. E, como para Žižek, faz também prova da própria impotência de Deus, embora se mantenha conivente com ela. “Nas cartas aos amigos, desata cordões de lástimas, ou denúncia mortal desânimo. Algumas têm a assinatura de Job (...) Dir-se-á que o queixume é a expressão da sua alma, como, a dos seus lábios, é a ironia” (PASCOAES, *Pen.*: 163). Por outro lado, Paulo quer sobretudo a demonstração de que a morte de Cristo é o sublime gesto libertador da humanidade. Continua a mensagem inicial de Job, na prova da impotência de um Outro transcendente, mas desta vez sem a conivência e o silêncio do personagem do Antigo Testamento. A sua atitude é diferente do queixume camiliano: “[Paulo em Roma] Paulo caminha, conversando. Todos se acercam dele. Todos querem beber na Fonte. E o apóstolo não se cala, a fonte murmura sempre. Não ama a solidão nem o silêncio, duas figuras sepulcrais”. (PASCOAES, *S.P.*, 239). Embora possamos atribuir a origem destas duas atitudes à personalidade de cada biografado, um mais militante, outro mais solitário, seria ingénuo pensar que Pascoaes não está, também, a querer colocar lado a lado duas formas de experimentar a vida. Entre as quais, certamente, ele próprio hesitou, vivendo-as, e, por isso, necessárias de serem representadas através das figuras literárias que o autor constrói nas biografias. O potencial

revolucionário que Žižek vê em Paulo é um gesto absolutamente literário. É uma operação literária, de recuperação mitológica como vimos com Pasolini, o que encontra também Pascoaes em Paulo, por isso, o re-escreve. A literatura, os seus tropos e as suas consequências, podem ser de facto revolucionárias, no sentido de mostrar outra coisa para além da ortodoxia dogmática. Ou, mais cautelosamente, tem, pelo menos, esse potencial. Embora, ao longo deste trabalho, se tenha feito uma espécie de alerta para o perigo de ter fé na literatura, nada disso ficou, totalmente, provado pela via negativa. O pensamento mimético, o potencial de fabular e perseguir as utopias é certamente uma consequência do poder fantástico, neste sentido, da literatura. Ou, pelo menos, da sua capacidade de representar essa característica humana, a que não conseguimos escapar. Importa dizer que, mesmo com todas as semelhanças encontradas entre estes dois pensamentos filosóficos, existem algumas diferenças, quanto à trajectória e definição, daquilo a que podemos chamar o *teleos*. Para Žižek, este *teleos* existe e está bem definido. Através do pensamento apofático, é suposto que o crente, imitando Cristo, comece por acreditar para depois deixar de acreditar. Que desta forma se liberte do grande Outro e reconheça em si e na sua comunidade a responsabilidade, a liberdade e a potência de reinstaurar o mundo. A segunda vinda de Cristo já aconteceu. Em nós existe já a utopia. Para Pascoaes, mais pessimista, este *teleos* não está tão bem definido, como apontamento de uma direcção clara. Podemos referir novamente a questão de ser a consciência do universo, orientação existencial do humano para Pascoaes, mas, como vimos anteriormente, esta consciência está sempre ligada ao sonho e à fábula, que podem não compreender todas as respostas para o queixume de Job. Para além do mais, o *teleos* de Pascoaes é incerto. Mesmo que ele exista, não é fácil identificar a sua posição, à semelhança das teorias da física quântica. Portanto, o *teleos* de Žižek é ser ateu, deixar de acreditar, sentido lato, em qualquer garantia transcendental. Para Pascoaes, a esperança de acreditar, precisamente, pelos sinais afirmativos e garantidores da incerteza, entre acreditar e não acreditar, que garantem a transcendência. A via negativa de Pascoaes é irresolúvel. Mas, sempre no paradoxo, o ateísmo serve como resolução do drama e, ao mesmo tempo, sua súplica e corolário, que o intensifica, que o prova existencialmente. Dito isto, ambos pretendem a mesma conclusão, ainda que através de processos diferentes. Que o humano deve acreditar, sobretudo, em si, e na sua capacidade: “(...) em última análise, Deus é que acredita no homem; não é este que acredita naquele (...) Os deuses é que acreditam em nós; e tal sofrimento afirmativo, reflectido na nossa alma, dá-nos a ilusão de que somos os crentes. É a única prova real da nossa pessoa, mais verdadeira que o *cogito, ergo sum*”

(PASCOAES, *D.P.*: 186-187). É o humano que inventa Deus, para que Deus acredite nele, que depois o mata, para que no final só reste o humano, agora afirmativamente liberto e capaz de realizar o seu potencial, de provar a sua existência, de acreditar em si próprio. Em Pascoaes, tudo isto parece estar ligado à necessidade de consolo, consequência do estado frágil, da existência humana, que o ateísmo representa e concentra em si. O drama religioso da incerteza, do crer e não crer, do humano, sempre vivendo o estado ambíguo e ansioso, da angústia criada pelo binómio santo-pecador. Em súplica: a imperfeição da condição humana. Contraditórios, paradoxais e hesitantes, para Pascoaes, precisamos inventar Deus, enquanto incorrigíveis seres fabulosos que vivem em ambiguidade ateísta. Para Žižek, novamente em gesto filosófico semelhante a Chesterton, é a própria imperfeição humana, ou a imperfeição da criação, se quisermos falar como Pascoaes, precisamente, a prova maior da qualidade subversiva e perversa que se revela por fim libertadora: “Só um ser que sofre por saber que lhe falta alguma coisa, só um ser vulnerável, é capaz de caridade (de amor). Portanto, o grande mistério do amor é que a incompletude é, num certo sentido, superior à completude. Por um lado, só um ser que sofre com a falta de algo, um ser imperfeito, é capaz de amor: amamos porque não conhecemos tudo. Por outro, mesmo que conhecêssemos tudo, o amor seria ainda inexplicavelmente superior ao conhecimento completo. Talvez o verdadeiro sucesso do cristianismo tenha sido o de elevar um ser que ama (imperfeito) ao lugar de Deus, ou seja, da perfeição suprema. É aí que reside o cerne da experiência cristã.” (ŽIŽEK, 2006: 143). Para Žižek, em resposta à questão da morte de Deus, o que morre na cruz é o Deus transcendente, não o mensageiro, e muito menos a mensagem de Cristo. O que resta é o Espírito Santo que simboliza uma comunidade, unida pela igualdade e pelo Amor. De acordo com Žižek, quando Cristo diz que “Nisto se reconhecerão todos que sois meus discípulos, se amor tiverdes entre vós” (JOÃO, 13:35)⁴⁸, explicando aos discípulos a fórmula para o seu reconhecimento após a morte e ausência, está a revelar a crescente, e sempre necessária repetição, de um imanente gesto colectivo emancipatório. É também o que pensa Pascoaes ao escrever: “*Ressuscitar da morte!*, é o grito do apóstolo, através do mundo. *Todos irmãos!*, é outro grito do apóstolo (...) Dois gritos do desejo absurdo e da loucura.” (PASCOAES, *S.P.*: 264). Para ser ateu, que para Žižek como para Pascoaes, tem o sentido de experimentar a radical ausência de uma garantia transcendental, o que faria de estalinistas ou mesmo darwinistas, por exemplo, não-ateus, é preciso primeiro ser

⁴⁸ (Jo 13:35)

crente. Passar pelo processo de gnose, da assustadora condição de total liberdade, e com ela reconstruir o mundo. Tanto para Pascoaes como para Žižek, parece ser necessário mostrar o cristo ateu, bêbedo, imperfeito. Em *Duplo Passeio*, como mencionado no início deste capítulo, esta personagem criada por Pascoaes faz duas aparições, durante a segunda parte, a do passeio onírico. Nelas, Cristo surge, descrito por Pascoaes, bêbedo e com um discurso absolutamente ateu. Dirige-se a Pascoaes para lhe dizer: “Odeia-me e serás comigo. Amo os ateus que são os poetas, os pessimistas, os niilistas, todos os que precipitam de olhos abertos no abismo. (...) Mas os crentes exigem que o ideal seja real ou trocável em *reais*. Detesto os ambiciosos de Deus, os sibaristas da Bem-aventurança, os banqueiros da riqueza celestial” (PASCOAES, *D.P.*: 223). Em relação à menina, que o narrador encontra em Travassos e lhe indica o crucifixo chamando-lhe de Senhor, o Cristo ateu de Pascoaes diz-lhe: “Represento a paródia do Divino. Iludo a erma monotonia desta pobre Jerusalém, onde me encontro crucificado e de madeira, numa situação bastante cómoda (...) Não creias no que te disse a rapariga (...) Eu, Senhor? Um Senhor crucificado e adorado? Que sarcasmo!” (PASCOAES, *D.P.*: 224). Esta rejeição de uma espécie de objectividade moral, presente nas representações e reinterpretações heréticas de ambos os autores, é tremendamente libertadora. É necessário para eles, mostrar o Cristo ateu, porque, de facto, é esse o processo pelo qual o crente, seja de que grande Outro for, deve passar, como progresso, que é prova do arco da personagem no drama individual de cada um. Se quisermos, do mito arquetipal da experiência humana, reflectida na literatura de Pascoaes ou na filosofia de Žižek. Como propõe Žižek, “(...) a Queda não é seguida da Redenção: a Queda é idêntica à redenção, ela já é, «em si», redenção. O que é portanto a «redenção»? A explosão da liberdade, a evasão para fora da servidão natural — e é isso que acontece precisamente na Queda.” (ŽIŽEK, 2006: 148). Da mesma forma, podemos entender, através das construções de Pascoaes, que a mensagem desta literatura pode ser a da estrutura simbólica e narrativa do drama humano, religioso para o autor, pois “Na arte é que a imperfeição humana se revela. E a divina” (PASCOAES, *D.P.*: 223). Na ideia de que a Queda é já a Redenção, pois coloca em movimento o trajecto descendente e ascendente da catábase e anábase, importa explicar que um implica o outro. Se à catábase não se seguir a anábase, então estamos perante a morte, não o gesto de redenção criador. O regresso é obrigatório. É necessário voltar à superfície e, para isso, talvez a maior proposta soteriológica de Pascoaes seja a Saudade.

5. Concluindo com a Saudade Ateoteísta

A Saudade é a sensível existência humana, a si mesma inacessível e próxima. Inacessível porque próxima. (LOURENÇO, 2003: 35)

Ao longo deste trabalho, exploraram-se possíveis leituras da obra tardia de Teixeira de Pascoaes, enquanto uma literatura que constrói, através das biografias e *Duplo Passeio*, uma representação simbólica do drama religioso que, para o autor, constitui a experiência humana. Percebemos como os mecanismos de pensamento gnóstico e apofático, apurados pela tradição e herança romântica, são a base de referência, para o autor desenvolver as suas obras e, nestas, as estruturas simbólicas e mitológicas que compõem o drama religioso. Recuperando as tradições que o precedem, através da função mitológica, fazer um comentário ao presente e apontar para uma ideia de futuro, através do sonho. A noção inseparável de Pecado e Remorso sintetiza o pensamento apofático presente no drama religioso, apresentado ao longo das biografias. Para Pascoaes, estes são conceitos simbióticos, o que lhe permite afirmar que o pecado faz o santo, ou que o pecado apresenta maior capacidade criadora do que a virtude. Chegar ao sim através do não, chegar à verdade através do erro. É, simultaneamente, uma crítica aos dogmas das ortodoxias que parecem querer dominar a existência através de instituições de poder e um grito de liberdade radical, em que um falhanço extraordinário vale mais que um morno sucesso. Para Pascoaes, é impossível que o pecado se defina ao estilo da lei mosaica. Definitivo, enumerado numa lista. O Pecado de Pascoaes está fora daquela ideia beata da moral enquanto instrumento de poder e castração das liberdades. Vimos também como o seu último conceito filosófico, o ateoteísmo, descreve como súplica o próprio drama religioso, que é o cerne das obras de Pascoaes aqui estudadas: “Sim, o existir é tudo; e, por isso, existimos para nada. Somos o nosso princípio e termo, o alfa e o ómega de nós próprios, um mérito absoluto e inútil. Inutilidade significa Divindade.” (PASCOAES, *Pen.*: 77), ou ainda: “A *contradição* é o eterno drama, porque *somos e não somos*. (PASCOAES, *Jer.*: 58). Recordemos que as biografias são mais comentário do que investigação histórica. Apresentando uma intenção clara de dialogar com o seu próprio tempo. Por isto, é impossível que estes comentários, e mesmo as construções de personagem que Pascoaes elabora durante as biografias, consigam evitar a tensão tangencial com a própria biografia do autor. É fácil de perceber que, para Pascoaes, a sua obra e a sua intenção são coisas muito sérias. À semelhança de outros autores, para Pascoaes, não são literatices, mas sim reflexos altamente reveladores das problemáticas maiores da existência humana, o que a literatura produz. Certamente informado pela

tradição romântica, como vimos com Octavio Paz, na analogia estabelecida entre vida e poesia, poema e universo, o que fica patente, na atitude de Pascoaes, sobretudo na da obra tardia, é a de uma clara aproximação entre poesia e ética. A filosofia poética de Pascoaes é, simultaneamente, uma forma de fazer poesia, de criar, e uma forma de viver. Tentei, na terceira parte do trabalho, uma leitura das características chave dos biografados de Pascoaes, para compreender, assim mesmo, como viver é criação e *vice-versa*, para o autor, e algumas das problemáticas que daqui decorrem na estrutura simbólica de Pascoaes, quando explora, na sua opinião, as mais representativas características problemáticas da experiência de criar. Assim, se pensarmos na atitude dos surrealistas, e na sua visão da poesia como a revolução total, tópico também romântico, é difícil não perceber o interesse que Pascoaes despertou em Mário Cesariny, que nele se inspira e escolhe como verdadeiro precursor, substituindo Fernando Pessoa ou, como explica Osvaldo Silvestre, inventando um precursor para “matar” o verdadeiro⁴⁹. Diferente é a leitura de Cândido Franco, que vê mesmo nesta aproximação de Cesariny a Pascoaes, não uma técnica deflectora no combate bloomiano, entre este e Pessoa, mas sim, uma inevitabilidade, uma evidência impossível de ignorar⁵⁰. A minha leitura é, talvez, a mais fácil, uma de síntese. São, na verdade, perspectivas conciliáveis. Se é, obviamente, inegável que, por um lado, toda a poesia pós-pessoa se depara e confronta com a sombra que é Pessoa e, portanto, o combate com Cesariny é inevitável, por outro, também é inegável que a obra de Pascoaes, pós-pessoana, preconiza, e faz em avanço, muitas das práticas literárias surrealistas. Cesariny a isso não pôde ficar indiferente. Ainda que tenha

⁴⁹ “Que Cesariny reinventou Pascoaes e que isso teve consequências (...) é hoje algo de constatável, pese embora o facto de *Pascoaes* continuar a ser o nome de um debate por encerrar, debate esse que Cesariny (e quem o acompanha nas suas posições) *não está a ganhar* – mas nunca se tratou disso, e sim de ganhar Pascoaes para a genealogia órfã do surrealismo local. Que essa reinvenção não afectou o lugar canónico de Pessoa na poesia portuguesa do século XX, que é o *século de Pessoa*, eis o que também não suscita grande desacordo. Mais debatível é saber o grau da dívida contraída pela obra poética de Cesariny em relação à de Pascoaes. É certo que inventar uma tradição não tem de pressupor uma relação de filiação directa com ela (...) Contudo, a questão possui aqui a premência de um debate que, alimentado de 1946 a 1989, pôs frente Pessoa e Cesariny num diálogo que este último, com *O Virgem Negra*, expressamente desejou ficasse rotulado como um «diálogo de surdos» - coisa que muitas vezes ocorre entre pais e filhos. (...) A reconstrução de uma tradição para o surrealismo pressuposta na substituição de Pessoa por Pascoaes (...) é um caso típico de tentativa de substituição de um pai por outro (...)” Osvaldo Silvestre, “Pai Tardio. Ou de como Cesariny inventou Pascoaes.” in *Teixeira de Pascoaes. Obra Plástica*, Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão, 2002, pp. 26-27.

⁵⁰ “O que um Osvaldo Manuel Silvestre não percebeu, quando lançou ou relançou em 2002 uma tese sobre a relação de Cesariny com Pascoaes, a do falso «pai tardio», é que os textos mais representativos de Pascoaes só foram publicados muitos anos depois da morte do autor da *Mensagem*. Foram esses textos, dados a lume entre 1942 e 1952, e não aqueles que serviram ao Pessoa de 1912 para elaborar a tese do Super-Camões, que estiveram na base da releitura surrealista. O Pascoaes de Cesariny não é o de *Elegia do Amor*, mas o de *Duplo Passeio* e de *Santo Agostinho*. Cesariny, tal como aconteceu comigo, só leu o Pascoaes que interessa, aquele que Pessoa nunca chegou a ler, e que se constrói talvez contra ele, ou nos limites dele, depois de ler Fernando Pessoa & companhia.”, António Cândido Franco, “Prólogo” in *Trinta Anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*, INCM, 2014, pp. 18.

inventado um outro precursor em Pascoaes, para poder ultrapassar Pessoa, tal como Pessoa tinha feito antes, em relação ao próprio Pascoaes, num típico gesto bloomiano, no entanto, Cesariny encontra em Pascoaes essa analogia entre poesia e vida, que o surrealismo adopta de forma manifesta. Por isso o considera Pai. Mas também Osvaldo Silvestre está correcto. É um pai que se encontra mais tarde, que não serve bem para educar, mas para se procurar ou construir origem. Como se procurasse um progenitor que nunca esteve presente, já que sabemos que este encontro foi tardio na vida literária de Cesariny. É uma busca por origens que nunca nos tocaram directamente. E, nesta ideia de encontrar origens, não poderíamos ignorar aquela que permanece a proposta soteriológica, no contexto do drama religioso, mais forte, apresentada por Pascoaes. Que o autor leva desde o início da sua obra até esta tardia. Embora, nesta fase, tratada de forma mais oblíqua e com as devidas mutações que no seu pensamento foi sofrendo, muito por conta das suas próprias aventuras autobiográficas. Fazendo uso das palavras de Jorge Coutinho, para caracterizar a atitude pascoaesiana, que é uma de procurar e não encontrar, e que valoriza “(...) sistematicamente mais o desejo e a esperança – o sonho -, inerentes ao pressentimento da saudade, do que a realidade por eles pressuposta e prometida” (COUTINHO, 2005: 173). E é de facto esta ideia que atravessa a literatura tardia de Pascoaes, consolidada na saudade ateoteísta, sempre incerta na sua condição existencial humana e sumariamente explicitada na citação de Eduardo Lourenço que encabeça esta conclusão. Pascoaes, sempre heterodoxo, sempre paradoxal, constrói, ao longo das obras estudadas neste trabalho, uma representação deste conceito. Ignorando a ironia do título, neste contexto, e não ignorando a propositada ironia do título no contexto da obra em questão, em *Ortodoxia*, G.K. Chesterton, escreve que, “Todos nos esquecemos de quem somos de facto. Aquilo a que chamamos bom senso, racionalidade, pragmatismo e positivismo consiste apenas no facto de que, relativamente a determinados níveis mortos da nossa vida, nos esquecemos de que nos esquecemos. Aquilo a que chamamos espírito, arte e êxtase consiste apenas no facto de que, durante um instante terrível, nos lembramos de que nos esquecemos.” (CHESTERTON, 2008: 73). Neste sentido, pensando na saga dos filmes de *Jason Bourne*, particularmente no primeiro, é-nos apresentado um protagonista que acorda amnésico, mas que, no entanto, conserva, instintivamente, reflexos físicos e mentais que permitem ao protagonista perceber o caminho a tomar, as acções a fazer, mesmo sem saber porquê. Enquanto Bourne procura a sua identidade, pensando, legitimamente, que esta se encontra no seu passado, o que acaba por fazer, durante essa busca, é construir um futuro e uma outra identidade, mais autêntica. Ao longo

do filme, as informações que nos são reveladas da vida pré-amnésia de Bourne, acabam por ser irrelevantes para a narrativa que é, realmente, a construção de um homem ressuscitado. Na tentativa de regressar ao que foi, a sua identidade acaba por ser construída durante essa busca. É o que Bourne vai fazendo, pós-amnésia, que o define, muito mais do que aquilo que foi antes. Porque do antes, ele não sabe nada e tem apenas, como sinal dessa vida passada, reflexos de comportamentos militares, de artes marciais. Ou seja, uma memória muscular, mecânica, com origem em treinos mecanizantes, de carácter obrigatório e plano, contrastando com o que concebemos como personalidade humana, repleta de atritos e desvios paradoxais. À pergunta, “Quem é Jason Bourne?”, a resposta é mais o que ele é agora, pós-amnésia, e vai construindo, do que propriamente o que foi. No final do filme, ficamos com a sensação de que nos interessa menos o que conhecemos de Bourne, por aquilo que ele descobriu sobre o seu passado, do que aquilo que ele fez e construiu durante o filme. Noutro filme, *Knight of Cups* (2015), de Terrence Mallick, sobre um argumentista de Hollywood bem-sucedido, perante uma crise existencial, atentemos na história, que em voz-off, inicia o filme e serve como alegoria genésica para todo o filme. É uma antiga narrativa gnóstica, retirada do evangelho apócrifo do *Actos de Tomás*, à qual se tem dado o nome de “Hino da Pérola”⁵¹. Esta alegoria fortíssima representa um fenómeno fulcral para Pascoaes, o esquecimento da Origem, enquanto propósito existencial. O hino fala-nos de um príncipe cavaleiro do Oriente, que é enviado pelo Rei, seu pai, até ao Egipto para encontrar e trazer de volta uma pérola. Mas pelo caminho, o príncipe é levado a um adormecimento, depois de um encontro intenso e meio dionisiaco, durante a sua estadia no Egipto. O príncipe esquece-se da pérola, da sua missão, e permanece vivendo esquecido, até que o Rei consegue fazê-lo lembrar-se de novo. O filme, fragmentário, faz constantes associações à condição humana, de tropos clássicos da literatura como a figura do peregrino, de passagem por um mundo hostil, na eterna busca da pérola que é a gnose, busca da autenticidade libertadora, ou redentora. Tanto *Knight of Cups*, como Jason Bourne, representam exemplos do que seria a condição existencial pascoesiana. A do esquecimento de uma Origem, mesmo que depois, quando essa origem se revele, as dificuldades permaneçam agora informadas pela sua recuperação. Muito diferem, por exemplo, da narrativa de Ulisses que, embora naufrago e perdido, durante anos tentando um regresso à origem,

⁵¹ Sobre o “Hino da Pérola”, ver o capítulo “The Hymn of the Pearl” de Hans Jonas, em *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, (2001), Beacon Press, pp.112-129, que inclui o texto do Hino completo e um comentário extenso, dedicado à interpretação dos símbolos literários sob uma perspectiva gnóstica.

sabe precisamente o sítio para onde deve voltar e, sobretudo, sabe, ou confia que assim será, aquilo que tem à sua espera: casa, esposa, filhos, etc. Não é na figura de Ulisses que Pascoaes se detém e pretende representar. Antes a de Dom Quixote. Aquele que efabulando, constrói, sem nunca alcançar uma verdade ou certeza, categorias que representariam o fim e a morte da potência criadora. Por isso, ao longo da sua obra, as variadíssimas referências ao herói de Cervantes, como por exemplo: “O génio é quase sempre louco e idiota, como é ridículo e sublime. Eis a lição de D. Quixote” (PASCOAES, *Pen.*: 164). Percebemos como a literatura de Pascoaes funciona como uma estrutura metaforicamente pensante, que faz muitas vezes um uso herético da linguagem teológica. Da mesma forma que um desenhador pensa o mundo enquanto linhas e sombras, apreendendo a realidade através desse modo fenomenológico, Pascoaes faz o mesmo, com uma estrutura simbólica, metafórica e mitológica, assente nos ensinamentos da tradição cristã, enquanto representação maior do drama religioso, ou condição existencial humana. Mas o que interessa, de facto, a Pascoaes é a crítica do seu tempo e a reavaliação interior, ao estilo gnóstico, da sua própria autobiografia. Na quarta parte deste trabalho, leituras comparadas voltaram-se para o diálogo, extraordinariamente relevante e actual, que Pascoaes permite estabelecer com a condição pós-moderna, e alguns dos autores que com ela se preocuparam e preocupam. O ateoteísmo e a Saudade de Pascoaes, expostos na sua literatura, servem como críticas dialogantes da obsessão pela técnica e eficiência, enquanto características da pós-modernidade. Na sua dimensão de rejeição, aparentemente inexorável, da possibilidade de experienciar o divino, enquanto parece aumentar, através do positivismo tóxico, o desejo individual e colectivo, de encontrar sentido nesta suposta aporia. Que é, no fundo, uma tentativa de resposta à “morte de Deus” e a uma determinada e perniciosa ideia de progresso, que Pascoaes viu surgir na sua época. Tendências, certamente, intensificadas na que vivemos hoje. A certa altura, em *São Paulo*: “Quem não sonhar está morto” (PASCOAES, *S.P.*: 74), o autor, parece reagir ao excessivo racionalismo que viu surgir durante a sua época, que eventualmente levaria a fascismos, Holocausto e catástrofes atómicas, próximas de uma imagem do apocalipse. Como o Anjo de Walter Benjamin, Pascoaes, através de Paulo ou Jerónimo, olha para História como acumular de catástrofes onde as massas vêm progresso. Nas suas palavras, “o futuro é a aurora do passado”. Mas o regresso de Pascoaes não é uma ideia *rousseauiana* de retorno primitivo à selva caótica, infernal, mais representada pelas totalitárias ordens, dogmas e meta-narrativas vigentes, mas sim, o regresso ao paraíso, que só pode ser futuro por construir. É um apelo ao universalismo

humano e uma crítica ao progresso mecânico, que não é, no entanto, anti tecnológico. Pelas constantes referências panteístas na sua obra, pode parecer que Pascoaes é anti-progresso, ludita ou provinciano⁵², mas a sua crítica é mais profunda do que isto. A sua paixão pelo recente acessível automóvel é prova disso⁵³. A sua crítica vai no sentido de como o progresso e o avanço tecnológico se tornou um dogma, que substituiu o religioso, ou o poético. Como diria Pasolini, em *Entrevistas Corsárias*, “(...) hoje triunfa a aplicação da ciência, isto é, a técnica, não a ciência. O racionalismo burguês, que visa apenas a utilização prática das coisas, não tem nada que ver com o verdadeiro espírito científico” (PASOLINI, 2022: 47). Este é o perigo de que o progresso tecnológico se confunda com o progresso humano. Fazendo do humano refém das instituições de poder que o controlam. O progresso precisa da crítica. Se a perder, não só estamos perante a verdadeira atitude provinciana, como estará perdido na sua essência e *telos*. Sem a crítica, a tecnologia serve apenas para acumular capital e desigualdade. Lembremos também a famosa sentença de Paul Virilio, “when you invent the ship, you also invent the shipwreck” (VIRILIO, 1999: 89). Sem a crítica, o progresso tecnológico corre o risco de falhar em atingir o seu verdadeiro potencial, desde a invenção da roda: facilitar a vida humana. Libertar o humano do sofrimento desnecessário, inevitável. Porque o outro, o do drama interior, ou existencial, não tem, talvez, escapatória ou salvação, para Pascoaes. Embora o autor avance as suas propostas soteriológicas: saudade, poesia, utopia, messianismo, trata-se de perceber o que sobreviveu à “morte de Deus”. O que resta e de que forma a literatura contribui para essa reconstrução. Mesmo atendendo ao realismo capitalista de Mark Fisher, que diz ser “mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (FISHER, 2020: 11), mais próxima a total destruição do que outro sistema de organização da sociedade, um outro futuro, não significa que devamos aderir desesperançadamente à sua inevitabilidade. Mas sim, diz-nos Pascoaes, que nos falta ainda experimentar, que devemos permanecer atentos e receptivos a novas ideias. O regresso à origem, é o regresso a um tempo em que a fé num Deus, num êxodo possível de ser quebrado, e que uma terra prometida, é novamente possível. Assim se entende a

⁵² Curiosamente, é Fernando Pessoa quem melhor explica esta errónea correspondência entre provincianismo e anti-progresso, em *O Caso Mental Português*: “(...) o provinciano sente, sim, a artificialidade do progresso, mas por isso mesmo o ama (...) O amor às grandes cidades, às novas modas, às «últimas novidades», é o característico distintivo do provinciano.” – Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/2983> - Consultado em 30/09/2024.

⁵³ “Eu, mais ou menos poeta irracional, amante da paisagem e inimigo daqueles que vêm, num jardim, a última palavra da Literatura, caio nesta grande contradição: prefiro ao carro de cavalos o automóvel! Há uma fibra nervosa no meu ser que se modernizou, e vibra violentamente, e me arrebatava e leva, a 50 quilómetros à hora, através de uma estrada de Portugal!” Teixeira de Pascoaes, “O Auto” in *Ilustração*, n.º 24, Lx.ª., 20/12/1926, pp. 25-26. (Retirado de *Ensaio De Exegese Literária e Vária Escrita*, (2004), pp. 182).

famosa ideia de Pascoaes da “saudade de Deus” (PASCOAES, *D.P.*: 164). O humano tem saudades de acreditar de novo. É isto o que nos ensina o ateísmo: por mais difícil que seja acreditar em Deus (no futuro, na utopia, no humano, etc.), devemos acreditar em nós humanos, precisamente, enquanto criadores de Deus. A utopia sempre existiu, desde o início, conosco, no nosso poder de fabular e de sonhar e, no entanto, mantém-se, e talvez deva manter-se, utopia sempre por fazer. É a potência em nós por cumprir, que alimenta a esperança no futuro. Ser dogmático, cegamente, a um partido, igreja ou filosofia, é definir, e definir é morrer, para Pascoaes. Na posse inabalável da saudade, de qualquer coisa inclassificavelmente perdida, fazer dela força criadora de renovação em busca da redenção. E ao mesmo tempo, seguindo o pensamento paradoxal do autor, saber ser essa redenção impossível. Porque remonta a uma origem esquecida, anterior à lógica, que se manifesta claustrofóbica no instante em que existimos. Uma saudade do que nunca será possível alcançar, a não ser a própria existência, que é, no fim de contas, tudo o que sempre procuramos. Por isso mesmo, capaz de ser manifestada em acto criador de algo novo, como reacção revolucionária para o futuro. Através da figura de São Paulo, Pascoaes, sugere este acto que procura a experiência do instante apaixonado e que nela projecta um contacto místico com o mistério da existência. Que, nesta leitura, se traduz no potencial revolucionário da própria criação: “S. Paulo foi a alma ansiosa que jamais parou na subida, aquele *sim* do Amor gritado contra todos os *nãos* do egoísmo materialista.” (PASCOAES, *S.P.*: 38).

Bibliografia activa de Teixeira de Pascoaes

PASCOAES, Teixeira de, “O Bailado” in *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*, Prosa, VIII Volume, II da Prosa, introdução e aparato crítico por Jacinto do Prado Coelho, Livraria Bertrand, Lisboa, 1973.

_____, *Regresso ao Paraíso*, introdução de Agostinho da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa, 1986.

_____, *Marânus*, prefácio de Eduardo Lourenço, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

_____, *A Saudade e o Saudosismo - Dispersos e Opúsculos*, compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

_____, *São Jerónimo e a Trovoada*, introdução de António M. Feijó, Assírio & Alvim, Lisboa, 1992.

_____, *A Beira (Num Relâmpago) / Duplo Passeio*, introdução de António Mega Ferreira, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994.

_____, *Arte de Ser Português*, introdução de Miguel Esteves Cardoso, 3ª edição, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.

_____, *Senhora da Noite / Verbo Escuro*, apresentação de Mário Garcia, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.

_____, *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, apresentação de António-Pedro Vasconcelos, edição de António Cândido Franco, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

_____, *São Paulo*, apresentação de António-Pedro Vasconcelos, edição de António Cândido Franco, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

_____, *Ensaio de Exegese Literária e Vária Escrita – Opúsculos e Dispersos*, compilação, apresentação e notas de Pinharanda Gomes, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

Bibliografia passiva sobre Teixeira de Pascoaes

BORRALHO, Maria Luísa Malato, “Teixeira de Pascoaes: Um Clássico Romântico?” in *Revista da Faculdade de Letras: Série de Filosofia*, Série II, nº21, pp. 81-102, Universidade do Porto, Porto, 2004. – Disponível em - Consultado em 30/09/2024.

<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3914.pdf>

CARDOSO, Miguel Esteves, “A Arte”, in *Arte de Ser Português*, pp. IX-XII, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.

CARVALHO, Joaquim de, “Textos inéditos de Joaquim de Carvalho sobre Teixeira de Pascoaes”, apresentação de Joaquim de Montezuma Carvalho, in *Letras* n23, pp. 299-330, Curitiba, 1975.

CASTRO, José Acácio, “Literatura e antropologia em Teixeira de Pascoaes” in *Humanística e Teologia*, 32.2, pp. 51-66, 2011.

COELHO, Jacinto do Prado, “Introdução” in *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes, Poesia, I Volume*, pp. 9-68, Livraria Bertrand, Lisboa, 1965.

COUTINHO, Jorge, “Um São Paulo às avessas, ou a Redenção sem a graça: Teixeira de Pascoaes”, in *THEOLOGICA*, 2ª série, n.43, 2008a.

_____, “Teixeira de Pascoaes, um homem desencontrado: do «ateotéismo» como insinuação da «diferença teológica»”, in *THEOLOGICA*, 2ª série, n.40, 1, 2005.

_____, “Um São Paulo em chave gnóstico-saudosista”, in *DIDASKALIA*, XXXVIII, 2008b.

_____, *O pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*, 2004, [Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Filosofia de Braga da Universidade Católica Portuguesa]. <http://hdl.handle.net/10400.14/13514>

FEIJÓ, António M., *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, INCM, Lisboa, 2015.

_____, “Introdução” in *São Jerónimo e a Trovada*, PP. IX-XXIII, Assírio & Alvim, Lisboa, 1992.

FRANCO, António Cândido, *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, INCM, Lisboa, 2000.

_____, *Teixeira de Pascoaes nas palavras do surrealismo português*, Licorne, Lisboa, 2010.

_____, *Trinta Anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*, INCM, Lisboa, 2014.

_____, “Notas sobre a complexidade de Teixeira de Pascoaes” in *Revista da Faculdade de Letras: Série de Filosofia*, Série II, nº21, pp. 217-224, Universidade do Porto, Porto, 2004 – Disponível em - Consultado em 30/09/2024. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3926.pdf>

_____, “Paulo de Tarso e Teixeira de Pascoaes” in *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão*, pp. 237-243, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/6878/1/s.paulo-LIVRO.pdf> - Consultado em 30/09/2024

GARCIA, Mário, “Crime – remorso – paixão: Uma leitura teológica do «São Paulo» de Teixeira de Pascoaes” in *DIDASKALIA*, IX: pp. 307-338, 1979.

LOURENÇO, Eduardo, “Prefácio” in *Marânus*, pp. VII-XII, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

MANSO, Artur, “O Fundamento Cristão do Homem Universal em duas Biografias de Teixeira de Pascoaes: *São Paulo* (1934) e *Santo Agostinho* (1945)” in *As Biografias no Pensamento Português*, Vol. I, pp. 295-308, Edições Colibri, Lisboa, 2017.

NAMORA, Ricardo, “Das Tulherias a Amarante: Pode a História ser uma forma de Literatura?” in *Carnets, Invasions & Évasions. La France et nous; nous et la France*, número spécial automne-hiver 2011-2012, pp. 187-206. Disponível em

<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12097.pdf> - Consultado em 30/09/2024

OLIVEIRA, Paulo Motta. “Um Camilo metafísico: O Penitente de Teixeira de Pascoaes.” in *Filosofia e poesia: congresso internacional de língua portuguesa*, pp. 338-349, Universidade do Porto, Porto, 2016. Disponível em:

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14110.pdf>, Consultado em: 30/09/2024.

SÁ, Maria das Graças Moreira de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, I.C.L.P., Lisboa, 1992.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, “Pai Tardio. Ou de como Cesariny inventou Pascoaes.” *Teixeira de Pascoaes. Obra Plástica*, pp. 14-31, Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão, 2002. Disponível em:

<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/41073/1/Osvaldo%20Manuel%20Silvestre.%20PAI%20TARDIO.%20OU%20DE%20COMO%20CESARINY%20INVENTOU%20PASCOAES.%202002.pdf> – Consultado em 30/09/2024.

VASCONCELOS, António-Pedro de, “Apresentação” in *São Paulo*, pp. 11-19, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

_____, “Apresentação” in *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, pp. 9-16, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

Outra bibliografia

ADORNO, Theodor W., “Palestra sobre lírica e sociedade” in *Notas de literatura 1*, trad. e apresentação de Jorge de Almeida, Duas Cidades/Editora 34, São Paulo, 2003.

BADIOU, Alain, *São Paulo: A fundação do universalismo*, trad. Sandra Andrade, Vasco Santos Editor, Lisboa, 2018.

BARTHES, Roland, “A Morte do Autor” in *O Rumor da Língua*, trad. Mário Laranjeira, Martins Fontes, São Paulo, 2004.

_____, *Lição*, trad. Ana Mafalda Leite, Edições 70, Lisboa, 1979.

_____, *A câmara clara*, trad. Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 2018

BATAILLE, Georges, *As Lágrimas de Eros*, trad. e apres. de Aníbal Fernandes, Sistema Solar, Lisboa, 2015.

_____, *A Experiência Interior*, trad. António Hall e Lurdes Júdice, Edições 70, Lisboa, 2021.

_____, *O Erotismo*, trad. Jorge Melícias, Edições 70, Lisboa, 2021

_____, *A Literatura e o Mal*, trad. Manuel de Freitas, Livraria Letra Livre, Lisboa, 2016

BENJAMIN, Walter, *Sobre o conceito da História* in *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

BESSA-LUÍS, Agustina, *O Susto*, Relógio d’Água, Lisboa, 2019.

Bíblia, Volume I, trad. Frederico Lourenço, Quetzal, Lisboa, 2016.

BLANCHOT, Maurice, *A Literatura e o Direito à Morte*, trad. Sara Soares Belo, Sr Teste, Lisboa, 2021.

_____, *O Espaço Literário*, trad. Álvaro Cabral, Rocco, Rio de Janeiro, 1987.

_____, *O Espaço Literário*, trad. André Tavares Marçal, Snob, Lisboa, 2024.

_____, *O Livro por Vir*, trad. Maria Regina Louro, Relógio D’Água, Lisboa, 2018.

_____, “Kierkegaard’s Journals” in *Faux Pas*, trad. Charlotte Mandell, Stanford University Press, Stanford, 2001.

BLOOM, Harold, *Omens of Millennium: The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*, Riverhear Books, New York, 1996.

_____, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

CAEIRO, Alberto, “O Pastor Amoroso” in *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, Presença, Lisboa, 1994. <http://arquivopessoa.net/textos/643> - Consultado em 30/09/2024.

CALAFATE, Pedro, *Portugal, um Perfil Histórico*, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa, 2016.

CHESTERTON, G.K., *Ortodoxia*, trad. Maria José Figueiredo, Aletheia, Lisboa, 2008.

CIORAN, Emil, *Lágrimas e Santos*, trad. Cristina Fernandes, Edições 70, Coimbra, 2022.

_____, *A Tentação de Existir*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, Relógio d’Água, Lisboa, 1988.

_____, *Nos Cumes do Desespero*, trad. Jorge Melícias, Edições 70, Lisboa, 2020.

FISHER, Mark, *Realismo Capitalista: Não Haverá Alternativa?*, trad. Vasco Gato, Vasco Santos Editor, Lisboa, 2020.

FRYE, Northrop, *O Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*, trad. Judite Jóia, Edições 70, Lisboa, 2021.

HEMINGWAY, Ernest, *O Adeus às Armas*, trad. Adolfo Casais Monteiro, Livros do Brasil, Lisboa, 1999.

JONAS, Hans, *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God & The Beginnings of Christianity*, Beacon Press, Boston, 2001.

KEROUAC, Jack, *Pela Estrada Fora*, trad. Armanda Rodrigues e Margarida Vale de Gato, Relógio d’Água, Lisboa, 1998.

_____, “Lamb, no Lion” in *Good Blonde & Others*, Grey Fox Press, San Francisco, 1994.

KIERKEGAARD, Søren, *Fear and Trembling*, trad. Alastair Hannay, Penguin Books, London, 2005.

_____, *The Sickness Unto Death*, trad. Alastair Hannay, Penguin Books, London, 2008.

_____, *Either/Or: A Fragment of Life*, trad. Alastair Hannay, Penguin Books, London, 2004.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Duas Paixões (Artaud, Pasolini)*, trad. Bruno Duarte, Edições Vendaval, Viseu, 2004.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Gradiva, Lisboa, 2003.

_____, *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*, Gradiva, Lisboa, 2017.

_____, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 2019.

MILLER, Henry, *Trópico de Câncer*, trad. Fernanda Pinto Rodrigues, Livros do Brasil, Lisboa, 2002.

MURPHY, Jill, “Dark Fragments: Contrasting Corporealities in Pasolini’s *La Ricotta*”, in *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 7 (Summer 2014). Web. ISSN: 2009-4078.

NIETZSCHE, Friedrich, *A Genealogia da Moral: Uma Polémica*, trad. Carlos José de Menezes, BABEL, Lisboa, 2019.

_____, *O Anticristo*, trad. Tavares Fernandes, Europa-América, 3ª edição, Lisboa, 1994.

NOVALIS, *A Cristandade ou a Europa e Selecção de Fragmentos*, in trad. José Miranda Justo, Antígona, Lisboa, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo, *Entrevistas Corsárias*, trad. e intro. João Coles, Vasco Santos Editor, Lisboa, 2022.

_____, *Empirismo Herege*, trad. Miguel Serras Pereira, Assírio & Alvim, Lisboa, 1982.

PESSOA, Fernando, *Cartas de Amor*, Organização, posfácio e notas de David Mourão Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz, Lisboa, Ática, 3ª edição, 1994. <http://arquivopessoa.net/textos/1464> - Consultado em 30/09/2024

_____, “O Caso Mental Português”, in *Textos de Crítica e de Intervenção*, pp.165, Ática, Lisboa, 1980. <http://arquivopessoa.net/textos/2983> - Consultado em 30/09/2024

_____, “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, *Textos de Crítica e de Intervenção*, pp. 45, Ática, Lisboa, 1980. <http://arquivopessoa.net/textos/3101> - Consultado em 30/09/2024.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1989.

POUND, Ezra, *ABC of Reading*, Faber and Faber, London, 1991.

RAMOS, José Augusto M., “Paulo de Tarso: a conversão como acto hermenêutico” in *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão*, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012, pp. 55-68.

Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/6878/1/s.paulo-LIVRO.pdf> - Consultado em 30/09/2024.

RODRIGUES LOPES, Silvina, *Literatura, Defesa do Atrito*, Chão da Feira, 2012

ROHDIE, Sam, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, British Film Institute, London, 1995.

SCRUTON, Roger, *A Cultura Moderna*, trad. Judite Jóia, Edições 70, Lisboa, 2020.

SLOTERDIJK, Peter, *After God*, trad. Ian Alexander Moore, Polity Press, Cambridge, 2020.

_____, *Temperamentos Filosóficos: Um Breviário de Platão a Foucault*, trad. João Tiago Proença, Edições 70, Lisboa, 2018.

SONTAG, Susan, “Introduction” in *The Temptation to Exist*, trad. Richard Howard, Quadrangle Books, Chicago, 1968.

The Holy Bible: King James Version, Manila, Philippine Bible Society, 1987.

UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, trad. Maria do Carmo Silva, Quarteto Editora, Coimbra, 2001.

VALERY, Paul, *Discurso Sobre a Estética / Poesia e Pensamento Abstracto*, trad. Pedro Schacht Pereira, Nova Vega, 2ª Edição, Lisboa, 2020.

VIRILIO, Paul, *Politics of the Very Worst: An Interview with Philippe Petit*, ed. Sylvère Lotringer, trad. Michael Cavaliere, Semiotext(e), New York, 1999.

ŽIŽEK, Slavoj, *A Marioneta e o Anão: O Cristianismo entre Perversão e Subversão*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Relógio d'Água, Lisboa, 2006.

_____, *The Fragile Absolute or, Why is Christian legacy worth fighting for?*, Verso Books, London, 2001.

ZWEIG, Stefan, *The Struggle with the Daemon*, trad. Eden e Cedar Paul, London, Pushkin Press, 2012.

Teses de Doutoramento

José Manuel de Barros Dias. (1995). *Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes. Compromissos Plenos para a Educação dos Povos Peninsulares*. [Tese de Doutoramento em Filosofia da Educação, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/11024>

Cecília Rego Pinheiro. (2003). *Os poetas passam e os artistas ficam: Fernando Pessoa, influência e construção*. [Tese de doutoramento em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/3682>

Raquel dos Santos Madanêlo Souza. (2008). *Convergências e Divergências: revistas literárias em perspectiva*. [Tese de doutoramento em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.tde-18092008-160545>

Ana Sofia Couto. (2011). *Eliminar a metafísica: filosofia e poesia*. [Tese de doutoramento em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/3841>

Dirk Michael Henrich. (2014). *Europa: paisagem e pensamento: um excuro sobre Teixeira de Pascoaes, Friedrich Hölderlin, José Marinho e Martin Heidegger*. [Tese de doutoramento em Filosofia, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/11215>

Rodrigo Michell dos Santos Araújo. (2020). *Silêncio e Poesia em Teixeira de Pascoaes*. [Tese de Doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. <https://hdl.handle.net/10216/126642>

Filmografia

DRYER, Carl Theodore, realizador, *Ordet*, A/S Palladium, Dinamarca, 1955, 126min.

LIMAN, Doug, realizador, *The Bourne Identity*, Kennedy/Marshall & Hypnotic Productions, EUA, 2002, 119min.

MALLICK, Terrence, realizador, *Knight of Cups*, Dogwood Films & FilmNation Entertainment & Waypoint Entertainment, EUA, 2015, 118min

PASOLINI, Pier Paolo, realizador, *Accattone*, Arco Film, Itália, 1961, 117min.

_____, *Mamma Roma*, Arco Film, Itália, 1962, 106min.

_____, “La Ricotta” in *Ro.Go.Pa.G.*, Arco Film, Itália, 1963, 122min.

_____, *Il Vangeo Secondo Matteo*, Arco Film, Itália, 1964, 133min.

_____, *Edipo Re*, Arco Film, Itália, 1967, 104min.

_____, *Il Decameron*, Titanus, Itália & França & Alemanha, Produzioni Europee Associate & Les Productions Artistes Associés & Artemis Films, 1971, 106min.

ŽIŽEK, Slavoj, (argumentista e apresentador), realizado por Sophie Fiennes, *The Pervert's Guide to Ideology*, P Guide Productions & Blinder Films & British Film Institute, Reino Unido, 2012, 136min.