

PASCOAES E A FOME DE IMORTALIDADE: UMA ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA

Paulo Motta Oliveira
(UNICAMP)

Teixeira de Pascoaes publicou uma vasta obra - entre poesias, conferências, ensaios, biografia, etc.- que, ao meu ver, não tem tido a atenção que mereceria. Este artigo, primeira etapa em um trabalho mais longo sobre Pascoaes, visa, através da análise de alguns aspectos de O Bailado, sair do que é o centro de interesse mais comum de sua obra, o auge do movimento saudosista, para desta perspectiva poder começar a repensar o papel da saudade na mesma. Como veremos, também em O Bailado a saudade se revelará central, mas intimamente vinculada ao desejo de sobrevivência (ou fome de imortalidade), o que permitirá uma primeira aproximação entre o pensamento de Pascoaes e o de Miguel de Unamuno.

Antes de partirmos para a leitura do livro, é importante ressaltar que uma das características gerais das obras em prosa de Pascoaes é o entrecruzamento de gêneros, como nos mostra Jacinto Prado Coelho: "(...) Convém entretanto sublinhar desde já que só muito à superfície e com extrema liberdade Pascoaes molda as suas obras em prosa aos gêneros tradicionais. São muito indecisas as fronteiras genéricas entre os livros que escreveu. A prosa, para ele, é ainda poesia - talvez uma poesia mais quente ou inspirada que a do verso (...) De qualquer modo, na prosa de Pascoaes irrompe a cada passo a poesia, brilham relâmpagos da intuição, a linguagem é imaginosa, metafórica e simbólica, a escrita procede por associações, sucedem-se bruscos saltos, desgarres imprevistos (...)"¹. Se a dissolução das fronteiras entre os gêneros é uma característica das obras em prosa do autor, em O Bailado, encontramos além desta dissolução uma outra, que se caracteriza pelo entrecruzamento de três tendências: este livro é ao mesmo tempo uma obra ficcional, uma tentativa de auto-biografia e um livro de reflexões existenciais e metafísicas. Este entrecruzamento entre um discurso ficcional e outros não ficcionais faz com que os instrumentos típicos de análise literária sejam úteis, mas não deem conta totalmente do objeto estudado, como veremos no decorrer deste artigo.

Para uma leitura de O Bailado, é importante notar que este livro é estruturado como um grande diálogo que tem em um de seus pólos o narrador, e no outro um leitor, criado no interior do livro, ao qual o narrador interroga, faz críticas,

etc., sem quase nunca ser interrompido. Apenas em dois momentos no epílogo, o "leitor"² fala, e, portanto, o que inicialmente parece ser um diálogo de fato acaba configurando-se como um grande monólogo a dois, no qual o narrador é aquele que "fala", e o "leitor" é, tão sorrente, aquele com quem o narrador fala, o outro pólo mudo, mas presente, da interlocução. Se esta é a interlocução básica, não é a única: o narrador invoca uma série de outros seres, alguns (raros) que aparecem apenas uma vez, outros que aparecem, desaparecem e reaparecem, uma ou mais vezes, no interior do discurso. Assim como com o "leitor", o narrador fala com estes seres, lhes faz perguntas, críticas, etc., sem ser por eles interrompido. A título de exemplificação, temos abaixo alguns fragmentos que mostram momentos destas interlocuções.

Com o "leitor":

"(...) Eis aqui leitor, a atitude dum amigo que sonha imortalizar-se perante outro amigo que tem certeza de não morrer. Uma atitude arável, pois não é?"³

"(...) É o sacrifício da tua pessoa aos filhos que tu amas. Eles continuarão a tua vida, e tu serás presente, através deles, ao Terroroto Universal. (...)" (OB, p. 51).

Com os "outros"⁴:

"(...) E o Bom Senso não pode deixar de ter razão porque Bom Senso e Razão é tudo o mesmo osso, ou antes, a mesma carne de toucinho... Pois não é assim, senhor Antunes dos Negócios? Espere um pouco e falaremos... (...)" (OB, p. 44).

"(...) Sabes, ó velha Elvira dos feitiços, ó velho retrato da Fealdade pintando a sujo - sabes que foste um beijo de luz perdido na Irensidade tenebrosa? Lembras-te, por acaso? Decerto, não... (...)" (OB, p. 103).

Apesar de o narrador manter, em relação aos "outros", uma relação discursiva bastante semelhante à que mantém com o "leitor", existe uma diferença patente entre estas duas interlocuções: Enquanto o "leitor" percorre todo o texto (constituindo um pólo mudo e sempre presente na interlocução), os "outros" surgem e desaparecem, não sendo interlocutores fixos.

Desta primeira aproximação, surgem as questões: Quem é este "leitor"? Quem são estes "outros"? Qual a relação de cada um deles com o narrador? A relação "outros" - narrador fica explicitada em um trecho do capítulo "A Ponte":

"Quando encontrava o Francisco carpinteiro, a tirar fitas e mais fitas dum tábuca, com um lápis enorme atrás da orelha e a perisca do cigarro ao canto da boca; e o Joaquim dos Anjos, negro e feio, a chalacear entre as moças que se perdiam de riso diante dele; e o Gesso, de opa vermelha e suja, a pedir esrola para as almas; e o Chizinho (...); e o Chico Nozes (...); quando os via na ponte de S. Gonçalo, mal reparava neles. A sua presença inutilizava-os para mim. Veio a morte e levou-os. (...)

(...) Mas vejo-os agora iluminados dum grande interesse misterioso. Porque? Porque já não existem... O Gesso não me sai da memória, nem a opa vermelha nem o prato de cobre. Abandonou as ruas da vila e anda na minha lembrança, a pedir esrolas para as almas..." (OB, pp. 283, 284).

Ou seja, os "outros" são seres que estão na memória do narrador, e que, em última instância, são partes dele, na medida em que são fragmentos de sua memória⁵. Sendo assim, quando o narrador fala com eles, de fato está falando consigo mesmo, ou seja, está se dividindo em dois: aquele que fala e aquele para quem fala. Se os "outros" são partes do narrador, o mesmo não ocorre com o "leitor", este outro do discurso? Também neste caso o narrador explicita a sua relação com o "leitor", como fez com os "outros", em uma parte de suas reflexões:

"O leitor já notou... O leitor? Sim: o meu leitor ideal que eu não troco por todos os leitores de carne e osso... O meu leitor ideal! És tu: sou eu, sou eu mesmo... aquele espectro que me não deixa. És tu, meu caro leitor... Por tua causa, escrevo noite e dia e me consumo neste delírio quixotesco de lançar palavras ao vento... Há outros que atiram pedras, de tal modo concebem a realidade! Uma pedra existe. E as palavras existem porventura?" (OB, p. 146)⁶.

— Ou seja, tanto o "leitor" como os "outros" são partes do narrador, e este se divide tanto quando fala com um, como quando fala com os "outros". Mas, apesar desta semelhança, estes interlocutores não são constituídos da mesma forma. O "leitor" existe apenas no discurso, enquanto que os "outros" são fruto da memória do narrador e de seu discurso. O narrador retira da "massa informe" de sua memória partes específicas dela, e as põe em evidência através do seu discurso: procedimento este que também é explicitado pelo narrador:

"Eis aí o assunto deste livro: certas pessoas e certas cousas que o tempo espectralizou na minha lembrança.

Amei-as, assimilei-as; não as distingo do meu ser:- floresta de sombras, ao luar... Há este e aquele perfil que se destaca no meio duma turba indecisa; depois mergulhar na mesma onda sentimental que me leva de braços para o Abismo (...)" (OB, pp. 12, 13).

"É doloroso e agradável surpreender e fixar, em poucas palavras, as figuras que se iluminam nas trevas do sepulcro e são da mesma sombra que nós somos (...)" (OB, p. 13).

Logo, estes "outros" são frutos da intersecção de dois planos, o da memória do narrador e o de seu discurso. Como veremos, mais à frente, a importância destes dois planos é grande, pois eles estão diretamente vinculados ao que é, ao meu ver, o centro gerador de todo o discurso do livro. Mas para chegarmos a isto temos antes de nos prender a outra questão: se neste livro o narrador se divide em dois, em ambas as interlocuções básicas (narrador-"leitor", narrador-"outros"), qual o significado deste procedimento?

O narrador, num fragmento do epílogo, responde em parte a esta questão:

"(...) Por isso não fiz mais neste livro do que mostrar-me. Isolei, pus em destaque todas as vidas que são a minha vida - todas as mortes que são a minha morte. Analisei-me... (...)

(...) Da minha análise (que é a decomposição do meu ser nas várias criaturas que eu não sou, mas entram de algum modo na formação de minha pessoa) e da

minha síntese⁷ (que é o casamento electivo destes seres, a unidade independente e superior em que eles se fundem, criando a presença original que sou eu); da análise e da síntese aludidas resultará, para o leitor, a minha integral revelação - o perfeito desenho deste fantasma que o persegue!" (OB, pp. 318, 319).

Como vemos, tivemos, até aqui, um solícito narrador que respondeu, em uma ou outra parte do livro, a todas as perguntas e hipóteses que colocamos. Porém é chegada a hora de desconfiarmos deste narrador solícito, para chegarmos a uma melhor resposta à questão acima: se no epílogo o narrador explicita que o livro foi uma análise, esconde aqui o que deixa transparecer no início do livro: que o desejo inicial não era o de fazer uma análise.

"Desejei falar de mim neste livro, redigir uma espécie de Memórias. Fui escrevendo, escrevendo... Falei dos outros afinal (...)" (OB, pp. 11).

Existe, portanto, uma distância entre o desejo inicial - falar de si - e o resultado final - falar dos outros, e esta distância nos rerete a um dos pontos centrais deste livro: por que o narrador foi incapaz, segundo ele próprio, de mostrar uma síntese de si, esta unidade superior?

Ao meu ver, podem ser levantadas duas hipóteses para a incapacidade de síntese, e estas vão se ligar ao plano do discurso e ao plano da memória, planos que já foram citados quando falamos da diferença entre o "leitor" e os "outros".

A primeira hipótese se relaciona com o plano do discurso: ao meu ver, a própria forma na qual o discurso está estruturado impossibilita esta síntese, visto que todo o discurso é montado como uma interlocução entre o narrador e o "leitor". Logo, uma redução hipotética do narrador/"leitor" a um único "ser", se fosse possível, destruiria a interlocução. Dito de outra forma, o que permite a existência deste livro é a própria divisão do narrador em dois pólos, o que "discursa" e o que "escuta". Mas, se este livro não existiria sem esta divisão, qual o seu significado?

Parece-me que nisto temos uma marca (e uma armadilha) do autor implícito: falar, fazer um discurso, e, em especial, escrever um livro, é dividir-me em dois: aquele que fala e aquele para quem se fala (ou, no mínimo, a imagem que o "que fala" tem do "para quem fala"). Esta divisão do narrador em dois simula, no interior do livro, a relação autor-leitor. Mas qual o objetivo do autor-implícito ao simular esta relação? Por que ela é necessária? A resposta a isto nos levará ao motivo pelo qual, ao meu ver, a síntese no campo da memória é impossível. Mas para chegarmos a isto é necessário, antes, analisarmos uma característica especial dos "outros". Esta característica se manifesta de forma explícita, pela primeira vez, logo após este trecho, já citado:

"Eis aí o assunto deste livro: certas pessoas e certas cousas que o tempo espectralizou na minha lembrança.

Há este ou aquele perfil que se destaca no meio dura turba indecisa; depois mergulhar na mesma onda sentimental que me leva nos braços para o Abismo (...)"

Temos:

"Eu e as minhas lembranças varros todos na onda... E elas agarram-se a mim, para que eu as salve - a mim que vou também na onda... Lá varros abraçados uns nos outros, desesperadamente, como náufragos... (OB, p. 13) (o grifo é meu).

Se aqui encontramos a vontade de sobreviver das lembranças, dos "outros", que se agarram ao narrador para que ele as salve, em outro ponto do livro, no capítulo "A Ponte", esta idéia reaparece de forma ainda mais clara. Entendamos como isto ocorre. No início deste capítulo o narrador fala de uma ponte:

"Vejo um rio atravessado por uma ponte de pedra.

Nas duas margens acumularam-se as casas dum velho burgo. É Amaranite, norre alegre, exposta à luz, sobre um outeiro e o Cuvelo, escorrendo sombra húmida sob as fragas dum Calvério..." (OB, p. 241).

Esta ponte de pedra logo se transforma numa alegoria da vida do narrador:

"As horas passam na ponte: as horas vivas, feitas de todos os séculos que morreram.

Passa o Marcelino - a idade de ferro em carne magra. Passa a Delfina de S. Lázaro (...)" (OB, p. 242).

O narrador se metamorfoseia em ponte por onde os "outros" de sua memória passar. Numa parte posterior deste capítulo teros:

"A ponte de granito gere... Irá cair? Os transeuntes ficam pálidos de medo" (OB, p. 312).

Sendo a ponte uma alegoria da vida do narrador, o medo gerado pela possibilidade de queda da ponte (queda que causaria a morte dos "passantes") pode ser interpretado como o medo que os "outros" têm de sua morte, que ocorreria com a morte (queda) do narrador (ponte). Mas como os "outros", estes "seres" que só tem existência na memória do narrador, que já estão mortos, podem terer a morte e querer agarrar-se ao narrador para sobreviver? É justo supor que este medo seja o medo do narrador, projetado nos "outros" que são, em última instância, parte de si. Esta hipótese abre carinho para as duas questões deixadas em aberto: por que a síntese é impossível no campo da memória e por que o narrador simula no livro a relação autor-leitor? Parece-me que uma das fontes geradoras do discurso deste livro é o objetivo do autor-implícito de perpetuar-se usando seu narrador (essa máscara) para introjetar no leitor (este outro de carne e osso, para além do livro) os "outros" que compõem sua memória, e através deles "passar" a si próprio. Neste sentido o discurso tem duas funções: ele não somente retira da "massa informe" da memória estes "outros", mas também os projeta (ou pelo menos pretende projetá-los) para além desta memória, em outra memória. Neste sentido o próprio discurso pode ser visto como uma ponte, que permite a sobrevivência do eu. Isto está de acordo com a visão que o narrador tem da arte como uma tentativa de sobrevivência:

"Afinal o que é a Poesia? O desejo que certos homens têm de não morrer. Poesia, Arte, Filosofia, Ciências - mãos de náufragos agarrados a uma tábuia flutuante..." (OB, p. 55).

Se considero que a síntese no campo da memória é impossível, isto ocorre pois sintetizar-se seria destruir estes "outros" enquanto seres aparentemente independentes, enquanto "fantasmas", e privilegiar apenas "o casamento electivo destes seres, a unidade independente e superior em que eles se fundem, criando a presença individual e original que sou eu" (OB, p. 319). E estes fantasmas ocupam papel fundamental na estratégia de sobrevivência do autor-implícito. Este papel fundamental, conjuntamente com a parte deste jogo que engloba a alegoria da relação autor-leitor, pode ser facilmente entendida se olharmos o final do epílogo, no qual o "leitor" tem a sua única fala longa:

"O leitor libertou-se deste fantasma que o persegue?

E aquela nuvenzinha roxa que ficou a pairar na tua alma?

E a tua velha casa solitária, entre velhas árvores, pelo outono? E a imagem de Leonor gravada, ao luar, em cada cousa? (...)

(...) E o Gesso e as alminhas do Purgatório? E o Cipriano e o Silêncio? E o Jacinto e Jerusalém? (...)

(...) E outros e outros...

O leitor venceu estes demónios?

- Naturalmente. Bastou-me abrir a janela para que o sol viesse limpar os recantos mais escuros. Nem uma nódoa, nem um átomo de pó...

Já reparaste nesta casa? Poucos sinais existem da sua velhice. Rejuveneceu a venerável criatura! As velhas árvores deitei-as abaixo (...)

(...) Um sobreiro recordava-se ainda dos franceses que incendiaram esta casa (...)

(...) Sim. Cortei as velhas árvores; e espalhei a luz elétrica por todos os salões e corredores... Foi um dilúvio, uma hecatombe de fantasmas! Uma limpeza perfeita. Compreendes?

Libertei-me, caro poeta. Fica-te para aí, nessa estante carrunchosa, no meio de outras múrias esquecidas, com teus espectros, velhos retratos à óleo, velhos móveis enigmáticos, teias de aranha nos ângulos das paredes onde a penumbra congelou...

Fica-te, que eu fico-me, nesta janela, a olhar o sol...

- Por mais que rias e gracejes, caro leitor e amigo, lá no fundo, bem no fundo, és a tristeza, o medo, a morte: uma sombra tecida pelas mãos de todos os fantasmas... (OB, pp. 325 a 329).

Esta "conversa", que encerra o livro, na superfície parece apenas confirmar que o "leitor" é de fato o narrador (pois a casa do "leitor" é a do narrador, e poderos chegar a esta conclusão não só pela descrição geral da casa, como também por um fragmento em que, falando de seu avô, o narrador diz "Aquele António de 1970 que viu, do alto do Marão, a casa incendiada pelos franceses" (OB, p. 221) que se liga à "(...) um sobreiro recordava-se ainda dos franceses que incendiaram esta casa (...)"). Mas, se observarmos atentamente, veremos que esta "conversa" tem outras funções. Primeiramente, ela confirma e explicita a hipótese que levantamos: "Fica-te pa-

ra aí, nesta estante carrunchosa, no meio de outras múmias esquecidas (...)" O objetivo do autor-implícito é perpetuar-se, seu medo é o esquecimento, e mais que isto, o confinamento de todo o seu discurso em um livro esquecido. O livro é, dentro deste objetivo, apenas uma ponte para a memória deste outro para além do livro, o leitor, e não um objeto para ser lido e esquecido. Por outro lado, esta "conversa" revela-nos qual o significado da relação narrador-"leitor": ao dar a voz ao "leitor", o autor-implícito pretende, de fato, destruir o discurso deste "leitor" que espelha, no interior do livro, objeções que possivelmente teria o leitor em relação ao discurso do narrador. O discurso do "leitor" é destruído pela fala do narrador, pois este mostra que o pressuposto a partir do que o "leitor" monta sua fala é falso, visto que "és a tristeza, o medo, a morte: uma sombra tecida pelas mãos de todos os fantasmas..."⁸ Por tudo isto, poderemos supor que o objetivo profundo da alegoria da relação autor-leitor, trazida para dentro do livro pela relação narrador-"leitor", seja o de trazer para dentro do jogo do autor-implícito o leitor: o embate narrador-"leitor" simula (e desmascara), no campo possível do livro, o outro embate, autor-leitor que se trata para além, e através, do livro⁹. E neste embate têm papel fundamental os "outros", pois é através destes fantasmas que o autor - implícito pretende sobreviver: eles são os elementos, através dos quais, o autor-implícito pretende "passar-se" para a memória do outro. Ele tenta atingir o seu objetivo de várias formas: o constante invocar de um número relativamente pequeno de "fantasmas", a sua caracterização de forma simples (com poucos traços), e um aspecto que não tínhamos visto, a tentativa de dar-lhes significados que transcendem a sua vida particular, e apontam para mistérios universais¹⁰ (tudo isto talvez seja um dos motivos pelo qual estes fantasmas, e alguns outros, são tão insistentemente invocados na obra de Pascoaes). Assim, o invocar estes fantasmas não é apenas o desejo de reviver o passado que não mais existe (lado pelo qual o saudosismo é, em geral, (mal) visto), mas o desejo de, através de seu discurso e de sua memória, sobreviver para além de sua morte na memória de (muitos) outros. Para alguém em dúvida sobre a imortalidade ou não da alma, talvez seja esta a única estratégia segura de sobrevivência: a saudade do passado colocada em discurso, que tem por objetivo gerar um futuro possível para o eu. Neste contexto não é a saudade do passado, mas a presença da futura ausência (que poderíamos chamar de saudade de futuro) que é o ponto focal de onde provém todo o discurso.

O que aqui vimos, por um lado, já havia sido notado, em outro contexto, por Eduardo Lourenço, por outro abre a possibilidade de relacionarmos esta necessidade de sobrevivência que percorre o livro com o pensamento de Miguel de Unamuno, que também tem nesta necessidade um dos pontos centrais de suas reflexões.

Eduardo Lourenço, em seu artigo "Da literatura como interpretação de Portugal", analisa o período da história literária portuguesa que vai de Garrett a Pessoa, considerando que a preocupação básica que percorre todo este período é a "preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que somos como portugueses", preocupação esta que gerou, nestes 150 anos, uma série de interpretações do que é Portugal. Seria possível, deste ponto de vista, traçar uma linha de pensamento que começa

em Garret, passa por Herculano, pela geração de 70, por Junqueiro, por Pascoaes, até chegar em Fernando Pessoa. Da parte sobre Pascoaes extraí os seguintes fragmentos:

"(...) O poeta das Sombras evoca a realidade pátria como Pátria-Saudade, elevando ao universal a particularidade com que somos supostos viver a nossa relação com o Tempo, ou se se prefere, a sua tonalidade "saudosa". Tudo o que existe - como os homens para quem tudo existe - é da ordem do evanescente, mas de um evanescente que se torna real através de uma espécie de rememorização criadora, a única que pode conferir ao que já não existe uma plenitude "à rebours" que o fenómeno da saudade encarna. Tornou-se, por uma dessas aberrações exegeticas que são o lugar comum da nossa crónica desatenção cultural, a ideia pascoalina da Saudade como reflexo de um pendor passeísta, forma insuperável de recusar através dela não apenas o presente como o futuro. Contudo, é de Pascoaes a fórmula maravilhosa do Verbo Escuro: "o futuro é a aurora do passado". É em termos dessa "futuridade" como horizonte cada vez mais revelador do percurso havido e da verdade nele contida que Pascoaes mitificou a pátria e não como mero acontecer-passado a regozar em êxtases de duvidosa plenitude (...)" (p. 109)

"(...) É nesse sentido que Pascoaes nos outorga e se outorga o estatuto de Povo-Saudoso, quer dizer, de povo que apercebe em tudo quanto toca a sombra da ilusão e da morte, mas a uma e outra exige a promessa da vida (...)" (p. 110)

É interessante notar que, nestes fragmentos, o que Lourenço diz sobre a criação da Pátria-Saudade de Pascoaes é bastante semelhante com o que vimos: o passado como forma de sobrevivência no futuro, a exigência de promessa de vida àquilo que é da ordem da sombra e da morte. Parece-me que poderos entender O Bailado como um aprofundamento existencial de questões recorrentes na obra pascoalina. Assim, como no auge do movimento saudosista, Pascoaes parece querer dar um sentido à existência de "um povo sem destino terrestre definido e convincente", em O Bailado parece-me que ele busca dar um sentido para a sua própria existência, subtrair-se da ordem da morte, projetando-se na memória do outro, dando a si mesmo a possibilidade de sair da esfera do evanescente. Passar a ser memória do outro e enquanto memória do outro sobreviver, da mesma forma que os "outros" de sua memória sobreviver.

Este desejo de sobrevivência, esta vontade de escapar da ordem da morte, permite-nos uma ligação com o pensamento de Miguel de Unamuno, que em época semelhante, mas em outro país, tem também neste desejo um dos pontos centrais de suas reflexões, como nos mostra Ángel Marcos de Dios em seu livro Escritos de Unamuno sobre Portugal:

"En Unamuno, hombre contradictorio y paradójico, pero fiel, se pueden distinguir unas coordenadas que mantuvo durante toda su vida. Son las siguientes:

1 - Patriota. Primero, español; pero también peninsular (si es que se puede utilizar este término).

2 - Hombre espiritual, en el sentido de intimista y reflexivo.

3 - Hombre ansioso de la inmortalidad post mortem." (p. 16). É esta terceira característica que nos interessará, em especial a forma como ela se manifes-

tou em um livro de Unamuno, Del sentimiento trágico de la vida, livro que, como veremos, certamente Pascoaes leu, pois é citado indiretamente em O Bailado.

Um dos eixos centrais deste livro de Unamuno é que "(...) cada ser se esfuerza por perseverar en él, y (...) este esfuerzo es su esencia misma actual, e implica tiempo indefinido, y (...) el ánimo, en fin, ya en sus ideas distintas y claras, ya en las confusas, tiende a perseverar en su ser (...)" (p. 39). Como poderos ver por este fragmento, para Unamuno a essência do homem é a sua vontade de perseverar, de continuar vivendo por tempo indefinido, ou seja, para sempre. É, como ele mesmo a charra, "el hambre de inmortalidad". Esta idéia, que Unamuno retirou de uma parte da filosofia de Spinoza, é constantemente repetida em seu livro, sendo um dos alicerces em que se baseia toda a sua reflexão.

A partir disto, e do que vimos sobre O Bailado, poderos levantar a seguinte hipótese: tanto Unamuno como Pascoaes partem de um ponto comum - a essência do homem é a fome de imortalidade; no entanto, a forma como cada um tenta resolver esta "fome" é distinta. Enquanto para Unamuno a alma é imortal, e este seu livro pode ser entendido como uma tentativa de justificar esta sua crença, Pascoaes tem dúvidas sobre a imortalidade ou não da alma, o que poderos ver, por exemplo, no fragmento abaixo:

"Se o ventre da mulher nos dá à luz do mundo, é possível que o túmulo, esse outro ventre, nos dê à luz da Eternidade. É possível? É. Por isso nos lançamos numa esperança que desespera e num desespero que espera. Atingimos a Dúvida sublime, o casamento conflituoso de duas crenças. (...) Trata-se da dúvida exaltada, num delírio de autodestruição; dúvida que luta para ser certeza ou certeza alanceada pela dúvida, mas sempre um estado de alma heróico e doloroso" (OB, p. 31).

Logo, para Pascoaes, parece que a única forma segura de saciar a fome de imortalidade é introduzir-se na memória do outro, passando para este os seus fantasmas.

Sendo mais claro, o que proponho é a possibilidade de que a saudade, pelo menos do ponto de vista existencial, tenha como um de seus focos geradores a fome de imortalidade. Ou seja, que a saudade (como aparece dentro da obra de Pascoaes) é resposta a uma preocupação que, na época, possivelmente, era no mínimo Ibérica. Parece-me que o próprio autor-implícito intui, na fala de seu narrador, esta relação entre Pascoaes e Unamuno: ambos querendo a imortalidade, mas buscando-a de formas distintas - um na crença, o outro na arte. Levanto esta hipótese a partir do trecho abaixo, do início do capítulo "A sombra e a pedra".

I

Afinal o que é a Poesia? O desejo que certos homens têm de não morrer. Poesia, Arte, Filosofia, Ciência - mãos de naufragos agarrados a uma tábuia flutuante...(...).

(...) Aristóteles era mais amigo da verdade que de Platão. Aricus Pla-

to, magis amicus Veritas. Quer dizer: tu, Platão, não passas dum mero fantasista. A verdade só me pertence a mim! A Verdade sou eu e não és tu, meu querido amigo... Comprendes, meu caríssimo Platão?

Eis aqui, leitor, a atitude dum amigo que sonha imortalizar-se, perante outro amigo que tem certeza de não morrer. Uma atitude amável, pois não é?

Viva o leitor com seus filhos. Valem mais que as nossas obras. Compre (caridade), leia (distracção) e passe ao largo dos filósofos.

II

Sim. Toda a obra de arte é um protesto contra a Morte. Ela ouve e ri; mas o protesto sempre fica...

Também eu, caro leitor, me atrevo a lavar o meu protesto. É um fraco protesto em voz obscura. A Velha nem o ouve, nem se ri! Valha-nos isso!

III

E aquele que incendiou o templo de Delfos, a fim de perpetuar o seu nome através dos séculos? E o doido que se mata, para que os jornais falem dele e lhe publiquem o retrato?

Fome de imortalidade! Hambré de imortalidad, como disse Unamuno, esse vasco desesperado contra a Morte, um D. Quixote esgremindo contra esqueletos (...)" (OB, pp. 55 a 57).

Pela semelhança das relações Aristóteles/Platão e Pascoaes/Unamuno, pelo fato do próprio narrador assumir a "voz" de Aristóteles (note-se que após os dois pontos não temos travessão, o que não acontece em nenhum outro momento do livro com nenhuma outra pessoa citada), e pelo fato de Unamuno ser citado pouco após este trecho (como veros acima), parece-me bastante provável que aquilo que o narrador fala da relação Aristóteles/Platão seja uma metáfora da relação Pascoaes/Unamuno: dois amigos (e o eram, como o atesta a vasta correspondência entre ambos) que, fanáticos de imortalidade, buscam saídas distintas para esta "fome".

Se esta preocupação com a morte e a imortalidade era ou não uma tendência mais geral nos dois países, é uma questão que fica aqui em aberto, bem como uma série de outras que este artigo pode gerar. Como disse no início, este artigo é apenas o começo de um trabalho mais longo sobre a obra de Pascoaes.

NOTAS

1. "Pascoaes: do Verso à Prosa" in Obras Completas de Teixeira de Pascoaes, VII Volume, I da Prosa. pp. 9 a 11.

2. A partir deste momento chamaremos de "leitor" ao leitor criado no interior do livro, com o qual o narrador "conversa".
3. PASCOAES, Teixeira de. O Bailado. p. 56. Sempre citaremos este livro e edição (ver bibliografia) sob a sigla OB.
4. A partir deste momento chamaremos de "outros" a estes outros seres (distintos do "leitor") com os quais o narrador mantém uma interlocução.
5. Este não é o único momento em que o narrador explicita os "outros" como seres de sua memória, parece-me, porém, o mais claro, o que aponta a necessidade de morte da pessoa para que ela se constitua como um "outro" para o narrador. Outro momento em que esta relação é explicitada ocorre no "Prólogo", onde após falar de Tomésia e Cipriano, pessoas que "há trinta anos que partiam deste mundo" (OB, p. 47) diz: "E vejo outras pessoas que a Morte roubou para as entregar à minha alma. Fazer parte de mim mesmo (...)" (OB, p. 48). Neste trecho de novo encontramos a morte quase como um "rito de passagem" para que as pessoas se transformem em parte da memória do narrador.
6. Temos aqui uma exacerbação de um procedimento relativamente usual em certo tipo de livro ficcional: o "conversar" com o leitor. Se neste caso o leitor (criado no interior do texto) pode ser visto como uma personagem periférica, praticamente exterior à trama, neste livro ele vai para o centro, conjuntamente com o narrador (que o assume explicitamente como criação sua). Como diz o narrador, em outro fragmento do livro "(...) O leitor, na sua qualidade feliz de criatura imaginária, seria um simples espectador, se a minha pessoa o não obrigasse a aparecer com ela sobre o palco" (OB, p. 156)
7. Que em outro fragmento o narrador promete, talvez, para um futuro volume: "É possível que em outro volume eu dê a síntese do meu ser (...)" (OB, p. 318).
8. Esta postura é idêntica a tomada com a outra (curta) fala do "leitor". Logo após o trecho citado na nota 7 temos:

" - Deixa em paz a tua pessoa! Esta vaidade dos poetas! dirá o leitor indignado, que a vaidade alheia é insuportável.

E eu respondo:

- A minha pessoa, como a do leitor, é tudo o que há de interessante neste mundo. Um homem ainda é para outro homem o bicho mais bizarro e curioso (...)" (OB, p. 318).

Também aqui o narrador tenta destruir o ponto de vista do "leitor", desrascarando (a vaidade alheia é insuportável) e destruindo o presuposto de sua fala, para tentar garantir um espaço futuro em que continuará falando com o "leitor".

9. Disse, no início deste artigo, que os instrumentos típicos de análise literária (em especial, os conceitos de "narrador" e "autor-implícito" que venho utilizando) seriam úteis, mas não dariam conta totalmente do livro. Tanto o narrador como o autor-implícito são, poderos dizer, seres-de-papel, e, portanto, no plano do real a questão da vida e da morte não lhes é pertinente. São seres-de-papel e consequentemente não estão sujeitos às leis biológicas que nos regular. Neste sentido, como falar que o autor-implícito deseja perpetuar-se? Só poderos entender isto se repararmos que este livro não é somente uma obra ficcional, e que, portanto, a clássica cisão entre o autor e o autor-implícito, pertinente para livros ficcionais, aqui está deslocada. Na própria estrutura deste livro o narrador se coloca como a imagem especular do autor, Pascoaes, no interior do livro, e a trara fluída que este livro tem é a trama das preocupações e reflexões de Pascoaes. É neste sentido que considero que o embate narrador-"leitor" simula, no campo que este livro permite, o embate entre a vontade de sobrevivência do ser-Pascoaes e os possíveis leitores do mesmo, possíveis leitores que o autor tenta imaginar como seriam e, a partir desta imagem, imaginar os pontos de vista que poderiam ser contrários a seu desejo, para desqualificá-los. Entendo também, que o desejo de perpetuar-se do autor-implícito é o desejo de perpetuar-se que o autor deixou no interior deste livro.
10. Este procedimento, bastante recorrente no livro, pode ser visto, a título de exemplificação, no fragmento abaixo.
- "A alegria é ouro; a tristeza é prata e a dor é bronze. Todos os estados de alma têm a sua base de metal entranhado no planeta. A veia profunda de minério aflora em lágrimas e risos. O riso é ouro volatilizado; o choro é prata liquefeita, a dor é bronze incandescente sob o martelo dos Titãs (...)
- (...) Ó Beatriz das novenas, imagem de cera escondida num véu de seda roxa, a tua voz, rezando, é um halo de ouro em que o teu ser se perde além das nuvens... Vai em procura de Deus... (...)
- (...) Ó Viscondessa de Tardinhale, assim a tua loucura é bronze desvairado, um peso escuro que te esraga os lábios num riso fulminante... (...)" (OB, pp. 179, 180).

BIBLIOGRAFIA

- DIOS, Angélio Marco de - Escritos de Unamuno sobre Portugal. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo - Da literatura como interpretação de Portugal. O Labirinto da Saudade. Lisboa, Publicações Don Quixote, 1982.

PASCOAES, Teixeira de. O Bailado. Obras Completas de Teixeira de Pascoaes, VIII Volume, II da Prosa. Amadora, Livraria Bertrand, 1973.

PRADO COELHO, Jacinto do. Pascoaes: do verso à prosa, v. Obras Completas de Teixeira de Pascoaes, VII Volume, I da Prosa. Amadora, Livraria Bertrand, s/d.

UNAMUNO, Miguel de. Del Sentimiento Trágico de la Vida Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1964.