

Vozes conjugadas: conto, verso e drama em Fernando Pessoa

Conjugated voices: tale, verse and drama in Fernando Pessoa

Filipa de Freitas

Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa
filipasf2@gmail.com

Palavras-chave: Fernando Pessoa, contos, teatro estático, poesia, intertextualidade.
Keywords: Fernando Pessoa, short stories, static theatre, poetry, intertextuality.

Fernando Pessoa é, no curto tempo da sua vida, um dos autores mais extraordinariamente experimentais do século XX, e a sua obra tem sido alvo de sucessivas edições que procuram dar a conhecer diversos ângulos do seu vasto espólio. Poeta, prosador e um exímio pensador, Pessoa tinha um interesse insaciável por diversas áreas do conhecimento e uma não menos insaciável necessidade de escrever, deixando-nos um espólio com cerca de 30000 papéis, e centenas de volumes, muitos anotados, na sua Biblioteca Particular.

Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari identificaram 136 autores fictícios do poeta (vd. Pessoa, 2013a), a que acrescem diversas personagens que não se constituem como autores, o que revela uma capacidade imaginativa considerável, embora o núcleo fundamental da obra pessoana incida nos seus três heterónimos principais – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. A obra de Pessoa é, no entanto, muito mais vasta, e mesmo no que respeita ao seu desdobramento, as suas facetas não se evidenciam apenas no fenómeno da heteronímia, mas também em diferentes formas textuais: conto, poema, drama, entre outros, representam modos de desdobramento, ângulos de certas visões da vida ou da mesma visão da vida. O período entre 1910 e 1915 é fortemente profícuo na obra de Pessoa: escreve alguns dos seus contos filosóficos mais interessantes; dá origem aos seus principais heterónimos; e desenvolve, ainda, a sua vertente dramática com a escrita de várias peças de teatro. Conto, verso e drama estão, assim, intimamente entrelaçados nesta fase da vida de Pessoa. O cruzamento entre conto, verso e drama não é meramente temporal: tematicamente, encontram-se as mesmas questões fundamentais, o que denuncia conflitos marcantes no seio do autor que atravessam a sua obra e que são recuperados em textos mais tardios.

A designação de contos *filosóficos* anuncia imediatamente um objectivo particular: a exposição de um certo modo de *ver* a vida, de a questionar, de se relacionar com ela e a forma como essa visão condiciona a existência da personagem. É, nesse sentido, uma declaração de índole filosófica ao pôr em causa uma percepção normal, automática ou natural da vida. O interesse de Pessoa pela filosofia, que antecede a escrita destes contos, é inegável: a sua Biblioteca Particular contém uma vasta secção dedicada à filosofia e o seu espólio abrange numerosos papéis com reflexões de índole filosófica.

Os temas que se encontram nos contos filosóficos são frequentemente partilhados noutros textos temporalmente próximos e posteriores. Pretende-se expor algumas intertextualidades fundamentais através de três núcleos distintos: os contos filosóficos, o teatro estático¹ e a poesia heteronímica. O levantamento será necessariamente limitado, mas permitirá compreender o modo como certas questões atormentaram frequentemente o poeta. Os contos seleccionados antecedem geralmente as outras formas literárias com as quais se cruzam, o que leva à hipótese de os contos funcionarem como uma espécie de ensaio de temáticas amadurecidas noutros textos. Não sendo possível uma análise integral de todos os contos filosóficos, destacam-se *O Mendigo*, *O Eremita da Serra Negra* e *A Per-versão do Longe*.

Os contos filosóficos apresentam um modelo muito próprio: um diálogo entre duas personagens, que se torna insignificante por dar lugar à visão da vida transmitida pela personagem principal. As personagens, como se depreende geralmente pelo título do conto, são essencialmente definidas por uma característica genérica – o mendigo, o eremita, o marinheiro –, carecendo, na sua maioria, de um nome próprio ou de uma descrição física que as constitua enquanto *indivíduos*. A ausência de características diferenciadoras é um processo que voltamos a encontrar em algumas peças do teatro estático de Pessoa, influenciado pelo simbolismo francês do século XIX: a despersonalização no teatro estático é ainda mais evidente, na medida em que as suas personagens são maioritariamente identificadas por uma letra. A *personagem* torna-se, assim, insignificante e a atenção está focada na linguagem enquanto materialização de pontos de vista e de estados de alma. Não importa quem fala, mas o que é dito. A heteronímia anula parcialmente esta despersonalização, na medida em que Pessoa estabelece características definidoras de cada uma das suas vozes. Todavia, mesmo neste caso, essa identificação tem um papel secundário em relação àquilo que o autor fictício denuncia através da linguagem – a sua percepção da vida. Se pensarmos ainda no *Livro do Desassossego*, constatamos que, em certa medida, sucede o mesmo: a existência de um guarda-livros chamado Bernardo Soares ou Vicente Guedes,

¹ Pessoa define o teatro estático como aquele “cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde os fantoches não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-ha que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas” (Pessoa, 2017, p. 276).

na primeira fase do *Livro*, que trabalha num escritório de Lisboa, é irrelevante perante determinados aspectos da natureza da personagem. São estes aspectos – os seus estados de alma –, e a relação com a vida que se tornam fundamentais.

O *Mendigo*, conto redigido entre 1913 e 1914, assenta num diálogo entre a personagem principal, que dá título ao conto, e um interlocutor de que se desconhece qualquer informação. O mendigo define-se como um *atónito*, mas rejeita a ideia de ser um artista, pintor ou poeta. A peculiaridade da personagem é não apresentar nenhuma característica invulgar que justifique a sua condição de atónito – é, por conseguinte, um sujeito comum, que carece de atributos evidentes, tanto de ordem natural como artificial, mas que se destaca por uma relação peculiar com a vida. A filosofia do mendigo não é surpreendente para quem conhece outros textos de Pessoa. A personagem afirma:

O facto essencial e pasmoso das cousas é ellas realmente serem. O facto de qualquér cousa sêr é milagroso. O outro facto milagroso é estar eu aqui, a ter consciencia que ellas são. Goso este horror com todas as póses da minha alma. Conheço bem que nem as causas são o que parecem, nem eu o que me sinto ser. (Pessoa, 2016, p. 84)

A consciência das coisas, de um mundo que se revela como algo que escapa, de estar perante o mundo sem entender o processo que o originou, como as coisas se materializam, causa um verdadeiro horror na personagem, que também encontramos, de modo muito acutilante, na peça *A Morte do Príncipe*, de 1914. Esta peça, influenciada pela obra de Shakespeare, foca a incapacidade de se estar no mundo como se este fosse natural ou familiar. A vida surge como estranha, distante, o que leva a personagem principal – um Príncipe – a deambular num limbo entre a sanidade e a loucura:

As minhas mãos, ao tocar nas roupas do meu leito, sentem-lhes cousas que antes não lhes poderiam sentir, significações rugosas, frescuras, minucias timidas de linho... Ah, mas que extranho! mas que extranho! Não sei bem onde estás... As cousas em torno a mim são de tamanhos que não deviam ter... O meu leito é imenso, como o repouso de um mendigo... As minhas mãos teem uma brancura a incertas... Como que vejo por dentro os perfis e os contornos das cousas... Não te sei dizer o que sinto... Não te sei dizer o que sinto... Todas as cousas tomam aspectos attentos e remotos... Todas as cousas se tornaram heraldicas de mysterio. (Pessoa, 2017, p. 95)

A noção de estranheza que a personagem sente no contacto com a realidade, assinalando o encontro com sentidos escondidos, velados por uma realidade imediata que se impõe como natural, causa-lhe uma angústia e um horror que não pode expulsar, de modo mais intenso do que se pode encontrar no conto do *Mendigo*, e que se torna um tema recorrente na obra pessoana. Em *Fausto*, personagem de uma peça de teatro incompleta, fortemente influenciada pela personagem análoga de Goethe, encontra-se o mesmo conflito. *Fausto* é a personificação da dúvida e do horror do mistério, deambulando pelo tormento de uma vida que lhe escapa:

O mistério dos olhos e do olhar
Do sujeito e do objecto, transparente

Ao horror que alem dele está; o mudo
 Sentimento de se desconhecer,
 E a confrangida comoção que nasce
 De sentir a loucura do vazio;
 O horror duma existencia incompreendida
 Quando à alma se chega desse horror
 Faz toda a dor humana uma ilusão,
 Essa é a suprema dor, a vera cruz. (Pessoa, 1988, p. 7)

Mas a consciência do mistério da vida e dos seus sentidos ocultos, assim como a opacidade da própria natureza do sujeito, não é tema exclusivo deste período criativo. Vários anos mais tarde, em 1928, Álvaro de Campos retomará o mesmo tema, revelando a permanência deste conflito irresolúvel que não abandona o autor:

Ah, haver seres!
 Ah, haver maneira de haver seres,
 De haver haver,
 De haver como haver haver,
 De haver...
 Ah, o existir o phenomeno abstracto – existir,
 Haver consciencia e realidade,
 O que quer que isto seja...
 Como posso eu exprimir o horror que tudo isto me causa?
 Como posso eu dizer como é isto para se sentir?
 Qual é alma de haver ser?
 Ah, o pavoroso mysterio da existencia da mais pequena coisa
 Porque é o pavoroso mysterio de haver qualquer coisa
 Porque é o pavoroso mysterio de haver... (Pessoa, 2014, p. 213)

A lucidez que estes textos revelam não significa, no entanto, que esteja em causa, em cada personagem e autor fictício, o mesmo modo de lidar com a angústia, nem que essa angústia impeça um profundo fascínio pela vida. É precisamente este fascínio que dá origem ao horror, uma vez que a vida não é indiferente ao sujeito. Se, geralmente, vivemos o dia-a-dia com base em variáveis graus de interesse, de modo que certos fenómenos chamam a nossa atenção ou têm um carácter afectivo que outros não suscitam, para o Mendigo a vida é um espaço de abertura constante, de surpresa, de perplexidade, um lugar extraordinário em que cada fenómeno é uma novidade que o atrai. Para o sujeito comum, a vida parece estar imbuída de um carácter de repetição, mesmo que ilusório: os mesmos lugares, as mesmas pessoas, as mesmas tarefas, de tal forma que uma parte significativa das coisas não se destaca no seu horizonte privado. O mendigo, pelo contrário, não vê a vida como estando imbuída de um habitual ou um quotidiano que pareça repetitivo, mas como contínuo deslumbramento. Neste sentido, a personagem afirma: “Admiro-me ingenuamente da Natureza ser sempre tão mesma e tão diferente. Nada n’ella me cança. Só o prazer de aquecer as mãos ao lar da vida consola a minha modestia de desejos, nem esqueço que lá fóra, na noite infinita, o vento do mysterio arrepia a minha idéa de o sentir” (Pessoa, 2016, p. 84). O contínuo interesse pela Natureza traz à luz a ideia de uma beleza

que se espalha por todos os seus fenómenos: “Nada é feio. Tudo é bello. Tudo é igualmente bello. O que temos por feio é em relação á nossa treva de sentidos que nos aparece escuro” (Pessoa, 2016, p. 92).

A realidade enquanto dotada de beleza é uma visão que Campos também partilhará nos seus poemas, especialmente nas suas grandes odes, mas que ganha contornos mais latos. Para Campos, cada elemento da vida é igualmente belo, desejando sentir tudo de todas as maneiras, de modo que não há graus diferenciados, i.e., o heterónimo vê beleza em tudo o que faz parte da vida na sua totalidade. Não é apenas uma beleza que incide sobre a natureza em sentido estrito, mas sobre a vida em toda a sua dimensão. Por isso, a enumeração de várias possibilidades da vida nas suas odes reflecte esta paixão pela totalidade da vida. É o que sucede, por exemplo, na *Ode Marítima* (mas também nas outras odes), onde o desejo de sentir os elementos que compõem esse universo não conhece limites nem faz escolhas – cada elemento é um meio de preenchimento:

Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,
Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas,
Caí por mim dentro em montão, em monte,
Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!
[...]
Homens que metem a carga nos porões!
Homens que enrolam cabos no convez!
Homens que limpam os metais das escotilhas!
Homens do leme! homens das máquinas! homens dos mastros!
[...]
Estar convôscos na carnágem, na pilhágem!
Estar orquestrado convôscos na sinfonia dos saques!
Ah, não sei quê, não sei quanto queria eu ser de vós!
Não era só sêr-vos a fêmea, sêr-vos as fêmeas, sêr-vos as vítimas,
Sêr-vos as vítimas – homens, mulheres, creanças, navios –,
[...]
Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum pantheísmo de sangue,
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias! (Pessoa, 2014, pp. 78-91)

Com registos literários muito diferentes, tanto o Mendigo como o heterónimo ratificam uma visão em que predomina a beleza da vida. Mas se o mundo está dotado de beleza em cada um dos seus elementos, não há lugar para nenhuma bitola ética: a vida está para além do bem e do mal. E, por conseguinte, o desejo das personagens também não se rege por nenhum desses valores.

Alberto Caeiro, considerado o mestre dos heterónimos, também partilha a consciência da beleza da vida, mas apresenta matizes diferentes, nomeadamente no que respeita ao mistério de existir. Para Caeiro, o mundo revela-se como é, e a dúvida sobre os seus significados é uma doença do sujeito e não um erro da natureza. A sua visão da beleza da vida está próxima da do Mendigo, uma vez

que também vê a Natureza como permanente novidade, em que cada momento é diferente do seguinte. O Mendigo indica:

Os homens, na sua ignorancia aprendida, julgam que um campo é o mesmo campo sempre. Mas eu sei da Natureza que um campo de madrugada e um campo de dia e um campo de tarde, e depois de noite são, não quatro aspectos ou sequer fôrmas de uma cousa, mas 4 cousas inteiramente diferentes, com – e dispersas consciencias-de-si de tudo separadas umas das outras. O perfil de um monte não tem nada que vêr com o monte em si; é uma cousa diversa totalmente. Uma cousa é um campo, outra cousa as flores que elle contém que lhe pertencem, e não lhe pertencem que estão n'elle e não estão. (Pessoa, 2016, p. 86)

Caeiro apresenta uma visão semelhante, quando afirma:

Ao meu olhar, tudo é nitido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para traz...
E o que vejo a cada momento
É aquillo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo commigo
O que teria uma creança se, ao nascer,
Reparasse que nascera devéras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a completa novidade do mundo... (Pessoa, 2016a, p. 34)

Se ambos vêem a vida como constante mudança, em que a beleza tem lugar permanente, há uma diferença crucial entre a personagem do conto e o heterónimo: Caeiro não olha para a realidade como se ela escondesse sentidos, como se fosse incompreensível para o sujeito. Para o heterónimo, a vida não esconde sentidos, e, nessa medida, assume uma visão objectiva, em que cada fenómeno é aquilo que se mostra ao olhar. Assim, Caeiro não representa o conflito do mistério da existência, porque, para ele, a existência não tem mistério e as dúvidas pertencem exclusivamente ao âmbito da natureza humana:

O mysterio das cousas, onde está elle?
Onde está elle que não apparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mysterio?

Que sabe o rio d'isso e que sabe a arvore?
E eu, que não sou mais real do que elles, que sei d'isso?
Sempre que ólho para as cousas e penso no que os homens pensam d'ellas,
Rio como um regato que soa á roda de uma pedra.

Porque o unico sentido occulto das cousas
É ellas não terem sentido occulto nenhum. (Pessoa, 2016a, p. 66)

O modo como as diferentes personagens se relacionam com o mundo e com a consciência da beleza tem contornos diferentes que é preciso assinalar. Cam-

pos deseja sentir tudo de todas as maneiras, com a consciência de as sentir, isto é, mantendo-se, em última instância, sujeito; Caeiro e o Mendigo oferecem uma visão mais naturalista, na medida em que desejam sentir a natureza como se fossem a natureza e isto implicaria uma alteração da própria condição do sujeito. Por isso, o Mendigo afirma ao seu interlocutor: “Não vivas; sê vivido. Deixa que a natureza te viva. Sê nela como a flor à tona de água ou a folha suspirada pelo vento. Não sejas tu. Sê a natureza” (Pessoa, 2016, p. 88). Ser a natureza, como afirma a personagem, é, portanto, abdicar de ter consciência, de ser o sujeito que olha e que procura compreender, para se tornar o fenômeno. Mas ser parte da natureza, da comunhão do universo, é, no entanto, um desejo infrutífero, uma espécie de utopia que remonta à ideia da inocência e que leva cada uma das personagens a personificar o paradoxo. Campos é um sensacionista lúcido que deseja sentir a vida na sua totalidade; Caeiro é um sensacionista que não consegue impedir a interferência do pensamento; o Mendigo, que os antecede, parece ser um esboço de cada uma das vias dos futuros heterônimos: por um lado, intensamente agregado à Natureza, à novidade do mundo e à naturalidade da sensação; por outro, detentor de uma lucidez que não pode anular e que lhe revela o horror causado pela consciência de que existe uma realidade que lhe escapa.

No entanto, a perspectiva do mendigo não se esgota na sua lucidez ou no fascínio pela vida: outro elemento fundamental é a sua noção de que tudo é real, de que o mais pequeno fenômeno tem existência concreta:

Tudo o que é é sempre, foi sempre sendo. O nosso mais pequeno sonho, o nosso mais passageiro pensamento é tão real como o sol e as estrelas. Hamlet é tão absolutamente real como o cérebro que o concebeu [...].

Pensar, sonhar uma cousa é dar-lhe ser na alma; basta isso para ella existir, existir tão realmente como nós. Não ha graus no ser. Ou é ou não é. Dado que é, é da altura de tudo, ao mesmo nível do que tudo [...].

O nosso mais vago desejo está realísado em o termos. (Pessoa, 2016, p. 88)

A ideia de que o ser existe e que existe necessariamente em tudo é uma característica que também podemos encontrar na peça estática *Salomé*, de cerca de 1917. Influenciada pela *Salomé* de Oscar Wilde, a peça pessoana assenta, dentro dos parâmetros do teatro estático, na materialização do sonho: Salomé cria uma história – a vinda de São João Baptista –, narrando-a às suas aias, e a sua criação torna-se realidade. Trata-se, por conseguinte, de uma espécie de recuperação da ideia apresentada pelo mendigo, que confere ser a qualquer manifestação interior ou exterior ao homem. A fronteira que separa sonho e realidade está muito esbatida nas peças estáticas, como Salomé indica:

Salomé – Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que no deserto havia um santo que chamava por um deus novo, um deus triste como as rochas e sòsinho como as grandes planuras. Eu bem sabia que alguém haveria de querer um deus que conhece os sonhos e tem pena dos que não teem nada. (Pessoa, 2017, p. 183)

Estas intertextualidades não são, todavia, as únicas que se podem indicar. No fim dos anos 20, Pessoa traz à luz um semi-heterónimo chamado Álvaro Coelho

de Ataíde, mais conhecido por Barão de Teive. Esta figura, à qual atribuiu um conjunto de fragmentos em prosa sob o título *Educação do Estóico*, revela uma visão lúcida e angustiante que termina com o suicídio da personagem. Com laivos que lembram a segunda fase do *Livro do Desassossego*, temporalmente coeva, o Barão de Teive representa, também, o cansaço e o horror da vida, associados a um ostracismo necessariamente auto-infligido. Não é possível analisar detidamente o Barão de Teive, mas algumas das suas principais características já se encontram no conto de Pessoa intitulado *O Eremita da Serra Negra*. Iniciado provavelmente ainda em 1910 e desenvolvido até pelo menos 1915, este conto veicula uma visão marcadamente reflexiva, e não sensacionista, funcionando como uma espécie de contraposição ao conto do Mendigo. Partindo igualmente da inviabilidade do conhecimento, o Eremita acentua o lado negativo da reflexão, a face destrutiva da lucidez, num registo que se aproxima do que surgirá muito mais tarde no Barão de Teive: “A única felicidade do saber é o ignorar, é a inconsciência do quanto se não sabe, nem nunca se saberá. O nosso prazer na acção vem apenas de não medirmos quão limitado e inútil todo o acto humano radicalmente é” (Pessoa, 2012, p. 45). Em Teive surge igualmente a consciência da inutilidade da acção humana:

Nunca pude convencer-me de que podia, ou de que alguém seguramente poderia, dar allívio certo ou profundo, e muito menos cura, aos males humanos [...]. Assim assisto, e assisti sempre, desde que me lembro de sentir com as emoções mais nobres, á dôr, á injustiça e á miseria que ha no mundo do mesmo modo que assistiria um paralytico ao afogamento de um homem que ninguem, ainda que valido, pudesse salvar. A dor alheia tornou-se em mim mais do que uma só dor – a de a ver, a de a ver irreparavel, e a de saber que o conhecel-a irreparável me empobrece até da nobreza inutil de querer ter os gestos de a reparar. (Pessoa, 2007, p. 39)

O conhecimento não é, por conseguinte, um caminho viável, uma vez que a dúvida é uma presença constante que impede qualquer certeza, como o Eremita indica: “O mal completo está na dúvida negra e absoluta, na impossibilidade de formar uma teoria sobre qualquer coisa, sem que, no pensá-la, o senti-la falsa, o sabê-la falsa perfeição nos doa de terror” (Pessoa, 2012, p. 46). Teive deambula pelo mesmo problema, quando lida com o “conflicto entre a necessidade emotiva da crença, e a impossibilidade intellectual de crer” (Pessoa, 2007, p. 43-44).

A consciência de que não podemos encontrar a verdade, de que a dúvida é um instrumento acutilante que se instala e que devasta as crenças, de que a própria acção fica anulada pelo pensamento que não a consegue justificar e, por conseguinte, surge a noção de que a vida não tem nenhum sentido, de que é apenas vã, são algumas das linhas orientadoras do Eremita e do semi-heterónimo: “Veio-me cedo a consciência da futilidade de tudo” (Pessoa, 2012, p. 49). Teive também reconhece a “mais profunda e a mais mortal das secas dos seculos – o conhecimento intimo da vacuidade de todos os esforços e da vaidade de todos os propósitos” (Pessoa, 2007, p. 19).

No conto, escrito num tom melancólico que convida o leitor a repensar o modo como vê a vida, o Eremita manifesta um jogo intenso de desânimo e desilusão. Queima todos os seus escritos filosóficos incompletos – como Teive

queima todos os seus escritos fragmentados –, isola-se na sua aldeia – como Teive também o fará, ao instalar-se na sua Quinta –, e perde qualquer vontade de participar no curso natural da vida – como sucede com Teive, que, de modo mais extremo, chega ao suicídio. Estas duas personagens, temporalmente distantes, estão claramente próximas no que respeita aos seus traços mais significativos.

A dúvida, como elemento devastador, que perpassa em graus variáveis outros textos de Pessoa, mas que é fundamental para o Eremita e para Teive, também o é para outras personagens do teatro pessoano. *O Marinheiro*, *Dialogo no Jardim do Palacio* e *A Morte do Principe* são exemplos de visões fortemente condicionadas pela presença da dúvida, funcionando como obstáculo a qualquer tentativa de familiaridade com a vida. A dúvida manifesta-se de diversos modos, em âmbitos diferentes que radicam em núcleos próximos, como o mistério de existir um mundo, o mistério de existir uma natureza humana, a fronteira entre sonho e realidade. As veladoras de *O Marinheiro* deambulam entre um jogo em que a ficção e a realidade perdem os seus contornos e tudo é possível: o sonho dentro do sonho, a realidade tornada ficção e a ficção tornada realidade. Tudo é possível porque nada é certo e, por isso, as personagens criam a sua própria história; no *Dialogo no Jardim do Palacio*, é o desconhecimento do sujeito sobre si mesmo que orienta o diálogo: a dúvida sobre os sentidos do homem, sobre as emoções das personagens, sobre a própria consciência, são alguns vectores fundamentais da peça. E, no caso de *A Morte do Principe*, como vimos, a dúvida incide sobre o mundo exterior: o que é o mundo? O que são as coisas que fazem parte do mundo? O que vemos é real ou esconde outros sentidos?

O Eremita também sofre de um profundo tédio, que a sua consciência da futilidade de tudo acentua, uma disposição que partilha com Teive, Campos e Soares. A personagem do conto afirma: “Desceu sobre mim o tédio supremo – aquele que não é da superfície das coisas, nem de mim perante as coisas – mas do universo inteiro, de tudo quanto é e não é, do que pode ser e do que não pode ser” (Pessoa, 2012, p. 48). O tédio é uma das disposições mais recorrentes na obra pessoana, que radica numa consciência aguda da estranheza da vida e da ausência de sentido. Campos denuncia essa característica na sua poesia mais tardia, mas também em poemas anteriores, de modo que o tédio é uma disposição que surge com frequência. No seu famoso *Opiário*, de 1915, o heterónimo afirma que “ver passar a Vida faz-me tédio” (Pessoa, 2014, p. 38); na *Saudação a Walt Whitman*, do mesmo ano, assinala: “Eu, de monoculo e casaco exaggeradamente cintado,| Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,| Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...| Eu tão contiguo á inercia, tão facilmente cheio de tédio” (Pessoa, 2014, p. 610). Em poemas posteriores, o tédio também tem um lugar fundamental, como o poema *Lisbon revisited*, de 1926, evidencia: “Compreendo a intervallos desconexos; | Escrevo por lapsos de cansaço; | E um tédio que é até do tédio arroja-me á praia” (Pessoa, 2014, p. 184). E ainda noutro poema, sem data, o tédio é evidente: “Ah, não sabias,| Felizmente não sabias,| Que a pena é todos os dias serem assim, assim;| Que o mal é que, feliz ou infeliz,| A alma goza ou sofre o íntimo tédio de tudo,| Consciente ou inconscientemente,| Pensando ou por pensar –| Que a pena é essa...” (Pessoa, 2014, p. 338).

Mencionando apenas alguns exemplos que podemos encontrar na poesia de Campos, o tédio é uma disposição que o caracteriza frequentemente e que revela uma relação conflituosa com a vida: parece existir uma relação próxima entre a paixão pela vida, que faz o poeta desejar cada elemento que a compõe, de tal modo que tudo ganha um significado fundamental, e o tédio, através do qual tudo perde qualquer significado – a ausência de qualquer sentido fundamental, i.e., a indiferença.

No *Livro do Desassossego*, os fragmentos do seu autor fictício, escritos entre 1929 e 1931, denunciam frequentemente a disposição do tédio como fundamental no seu quotidiano, como os exemplos seguintes atestam:

Espaçado, o pestanejar branco escuro de um vagalume vae sucedendo-se a si mesmo. Em torno, obscuro, o campo é uma grande falta de ruído que cheira quasi bem. A paz de tudo doe e pesa. Um tedio informe afoga-me. (Pessoa, 2013, p. 438).

Não sei que vaga carícia, tanto mais branda quanto não é carícia, a brisa incerta da tarde me traz á frente e á compreensão. Sei só que o tedio que soffro se me ajusta melhor, um momento, como uma veste que deixe de roçar numa chaga. (Pessoa, 2013, p. 309)

Accordei hoje muito cedo, num repente embrulhado, e ergui-me devagar da cama, sob o estrangulamento de um tedio incompreensível. Nenhum sonho o havia causado; nenhuma realidade o poderia ter feito. Era um tedio absoluto e completo, mas fundado em qualquer coisa. No fundo obscuro da minha alma, invisíveis, forças desconhecidas travavam uma batalha em que meu ser era o solo, e todo eu tremia do embate incognito. Uma *nausea physica* da vida inteira nasceu com o meu despertar. Um horror a ter que viver ergueu-se commigo da cama. Tudo me pareceu oco e tive a impressão fria de que não ha solução para problema algum. (Pessoa, 2013, p. 280).

Se *O Eremita da Serra Negra* parece ser, por conseguinte, um primeiro ensaio daquilo que Pessoa desenvolveria em textos coevos e posteriores, um terceiro conto tornará ainda mais claras determinadas intertextualidades que se podem estabelecer na obra pessoana. O conto intitulado *A Perversão do Longe*, provavelmente de 1913, podia ser atribuído ao Álvaro de Campos da *Ode Marítima*, de 1915. O conto é narrado pelo interlocutor da personagem principal, um marinheiro que lhe conta brevemente a sua vida. No Cais das Colunas, às 7 horas da manhã, o marinheiro sem nome, de barba grisalha e olhar longínquo, revela como a sua vida é acima de tudo um sonho criado, uma ânsia de realidades não vividas, de sentidos por descobrir e de viagens imaginadas. A personagem menciona a Índia, Madagáscar, Oceânia, o Canal de Suez e Constantinopla. Mas é na última que o seu modo de viajar é revelado: “Sonhei Constantinopla estando lá, de perto. Uns gosariam com o visitar Constantinopla, outros, a quem visitar Constantinopla desilludiria ou □ só, gosariam com o sonhal-a sempre e apenas. Eu gosei-a sonhando-a ao estar lá. Preciso de possuir a realidade para sonhar” (Pessoa, 2016, p. 60). O marinheiro não viaja para ver, mas para construir outra realidade, outra viagem diferente da real e ancorada na imaginação. Esse íntimo cruzamento entre o desejo, a ficção e o real, conduz, segundo a personagem, à

perda da noção entre o que separa o sonho e a realidade: “todas as minhas sensações se misturavam e confundiam em mim, todas ellas como que perderam o seu caminho dentro de mim, como que se extraviaram da noção do que deviam ser” (Pessoa, 2016, p. 60). Oscilando entre fronteiras instáveis, a personagem deste conto é, na verdade, um navegador dentro de si mesmo, entediado com o que a vida oferece, insatisfeito com a realidade, não porque o real seja insuficiente, mas porque a imaginação é ilimitada. Não se trata de o marinheiro desprezar a vida: é precisamente por a vida poder ser tanto que se instala este confronto. O sonho é um universo inesgotável, mas é pela vida que ele se abre. Por isso, o contacto com a realidade é uma condição necessária para o sonho. Ver a realidade seria contê-la, limitá-la ao que é; estar em condições de a ver, senti-la diante de si e mantê-la desconhecida é deixar todas as possibilidades em aberto. Mas esta vontade de extravasar a vida, que caracteriza o marinheiro, revela, também, como em Campos, uma ânsia incontrolável por tudo o que a vida contém ou poderia conter. A personagem indica:

Vivo uma vida tremula e extravasada. Sinto toda a minha carne viver, viver, viver. Fervilho, formigo, multi-sou – e eu sinto tudo isto [...]. Não lh’o posso descrever bem senão dizendo-lhe que tenho a impressão de que a minha vida é, mesmo na sensação irrequieta, torturante e ■ d’ella, uma como que cópula constante com o ambiente... E, como as sexuae a ancia é toda de diversidade e mudança, assim eu preciso de mudar, de mudar de mundo sempre. (Pessoa, 2016, p. 62)

O marinheiro é, portanto, um desesperado pela vida na sua amplitude máxima: não basta o que há, porque o que é visto é apenas uma parcela da vida. E é pelo sonho que se preenche o vazio de um desejo que ultrapassa não só aquilo que a vida individual oferece, mas a própria vida no seu todo, enquanto permanente devir e perda do que poderia ter sido e não foi.

Álvaro de Campos é, sem dúvida, uma réplica mais apurada, mas fortemente próxima, do marinheiro. A visão que Campos nos dá na *Ode Marítima* apresenta características similares às do conto: uma manhã no cais, Campos entrevê na vida marítima um mundo de possibilidades que deseja abarcar e sentir sem restrições. Mas a viagem que nos descreve na ode é manifestamente irreal, proporcionada, como sucede com a personagem do conto, por um contacto inicial com a realidade. É a partir de um pequeno fenómeno – um pacote que se aproxima do cais – que Campos inicia a sua viagem sensacionista por tudo o que a imaginação abre. Ler a *Ode Marítima* é fazer uma travessia de excessos que se multiplicam e que alimentam a mesma ânsia carnal do marinheiro. Porém, Campos ultrapassa o seu antecessor, num rugido frenético que inevitavelmente se despedaça para dar lugar ao vazio e à tristeza. Se o marinheiro invoca a sua vida de sonhador insatisfeito, constituída por memórias criadas, Campos representa o surgimento do êxtase, do confronto que dá origem à deambulação imaginativa, mas que termina necessariamente no vazio.

No teatro estático de Pessoa, também se encontra, na peça *A Cadella*, um similar desejo de viver excessivamente através do sonho. Escrita em 1915, a peça assenta num diálogo entre duas personagens – Ella e Elle –, com laivos de violência. Embora o seu centro não seja, como no conto e no heterónimo, a vida

marítima, a questão fundamental da imaginação como âncora não só suficiente mas superior à vida está igualmente presente, como um trecho revela:

Ella. – Pra que havia eu de ir contigo? Agora já fômos pelas estradas. Já dormimos no chão. Já me bateste, já me fizeste escorrer sangue. Já não preciso de ti. Deste-me tudo o que me podias dar.

Elle. – Estás enganada... Só a vida é que pode dar tudo. Se viesses comigo, não virias comigo, virias com a vida toda. Parece-te que isto basta, porque nunca fizeste senão sonhar... Só dormir no chão realmente é que nos torna grandes.

Ella. – A vida nunca faz as cousas certas; dá sempre mais do que a gente precisa. Se dormissemos no chão a valêr, havia mais cousas – havia uma creatura que passava, uma – e tudo isto excusa de estar no meu sonho. No meu sonho eu sonho só o que quero. Posso sonhar-me sózinha, no meio d’uma cidade onde ninguém me veja. Mas se lá estivesse havia de me vêr. A vida engana-se sempre. Por isso, vêts tu, prefiro sonhar... (Pessoa, 2017, pp. 141-142)

O sonho como substituto da vida é, por conseguinte, o vector fundamental que atravessa estas personagens, cientes de que, por um lado, a realidade fica aquém do que o sonho permite e, por outro, de que qualquer sonho é, no fundo, pálium em relação à própria vida, causando desilusão e tristeza.

Muito mais poderia ser dito sobre a intertextualidade entre a prosa, o verso e o drama pessoanos e esta breve incursão pretendeu apenas abrir um pouco esse caminho. Nos contos de Pessoa já se antecipam vectores fundamentais de textos contemporâneos e ulteriores e, por isso, a veia contista do poeta, ainda pouco estudada, tem um lugar fundamental na sua obra. Ler os contos pessoanos não é apenas uma experiência estritamente literária ou ficcional, fechada no âmbito do autor. Trata-se de um convite a pensar sobre o significado da vida e do homem, que o teatro estático e a poesia heteronímica desenvolvem, revelando questões fundamentais não só para a compreensão do pensamento de Pessoa, mas também para a compreensão da própria natureza humana.

Referências Bibliográficas

- Pessoa, F. (1988). *Fausto. Tragédia subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- Pessoa, F. (2007). *A Educação do Stoico*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. IX.
- Pessoa, F. (2012). *O Mendigo e outros contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Pessoa, F. (2013). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.
- Pessoa, F. (2013a). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.
- Pessoa, F. (2014). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.
- Pessoa, F. (2016). *A hora do Diabo e outros contos*. Edição bilingue e tradução de Jorge Uribe. Colômbia: Tragaluz.
- Pessoa, F. (2016a). *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.
- Pessoa, F. (2017). *Teatro Estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari; colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.

Resumo

Fernando Pessoa não é apenas um poeta do desdobramento heteronímico. O período que antecede e inclui o desenvolvimento dos heterónimos contempla, também, outras experiências literárias fundamentais, de entre as quais destacamos os contos filosóficos e o teatro estático. Pretende-se estabelecer algumas intertextualidades entre três formas literárias distintas – conto, drama e verso –, que se aproximam temporal e tematicamente, sem excluir alguns exemplos flagrantes de textos posteriores que recuperam as mesmas directrizes.

Abstract

Fernando Pessoa is not just a poet known by his heteronymy. The period before the heteronymy, and throughout it, includes other fundamental literary creations, such as philosophical short stories and the static theatre. It is intended to establish some relations between the three distinguished literary creations – short stories, drama and verse –, which are temporal and thematic close experiences, and also bring forth later texts which reveal identical ideas.