

ETTORE FINAZZI AGRÒ

O «conto im-possível» de Fernando Pessoa



ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

POITIERS

1988

O «conto im-possível» de Fernando Pessoa

ETTORE FINAZZI AGRÒ

Raras vezes se elega como tema de uma comunicação algo que, praticamente, não existe. E a tarefa afigura-se, ainda assim, das mais fáceis: bastará desviar a atenção do auditório da não-existência desse *algo* e ter-se-á campo aberto para elucubrações teóricas, tanto mais simples quanto menos perspícuas — isentas, em todo o caso, de qualquer preocupação analítica ou hermenêutica e votadas, isso sim, à glorificação da Ausência do Objecto. Tarefa fácil, decerto, mas criticamente improdutiva e perfeitamente irrisória no que toca aos ouvintes.

Daí que seja talvez melhor procurar as razões do *não*: isto é, tentar explicar por que é que esse algo, que *poderia* ou *deveria* lá estar, não está. E é exactamente o que pretendo fazer em relação à novelística de Fernando Pessoa: mover-me pelas margens de um argumento vazio ou, pelo menos, amplamente lacunar; ater-me aos confins de um objecto de pesquisa que, antes do mais, importa encontrar e fixar na sua positividade e plausibilidade.

Trata-se, portanto, de de-limitar previamente o campo de análise para sondar, depois, as razões da sua defectividade, os motivos da sua marginalidade e da sua insuficiência no âmbito da produção pessoana. Já que, de facto, frente a um corpus poético, memorialístico, ensaístico e até dramático com dimensões notáveis, a experiência novelística do escritor português se limita a poucos contos completos e a uns fragmentos de conto. Se a isto acrescentarmos o carácter essencialmente «não-diegético» de algumas destas obras, o quadro tornar-se-á, então, bastante desolador: teremos o indício de um desinteresse quase total pela literatura de ficção por parte de Pessoa. Ora, é precisamente esta desafeição que eu tentarei fundamentar.

Entre os textos (por assim dizer) «acabados», vale a pena mencionar em primeiro lugar — e não só por razões cronológicas — a novela juvenil *A Very Original Dinner*, que vem assinada com o heterónimo inglês Alexander Search e que nos chega em forma de fascículo manuscrito, composto de 69 páginas numeradas e datado de Junho de 1907. Trata-se de um fruto (ainda verde, como veremos) da formação anglo-saxónica de Pessoa: resultado evidente do seu interesse e da sua admiração pela obra de Edgar Allan Poe e, mais genericamente, pela tradição da *Gothic Novel*.

Nele se nos narra como um tal Herr Prosit, presidente da Sociedade Gastronómica de Berlim, prepara um banquete à base de carne humana para os ignaros membros da sua associação. A carne é de uns tantos jovens de Frankfurt que tinham ousado pôr em dúvida a competência culinária do protagonista. Ao tomarem conhecimento do sinistro conteúdo da refeição, os convivas acabarão por destituir, ou melhor, «despedir» (literalmente, pela janela abaixo) o seu antropófago presidente.

A estrutura do conto pode considerar-se elementar, significativamente marcada, aliás, pelo recurso frequente a elipses explícitas (veja-se, por exemplo: «O leitor conhece agora suficientemente o estado das coisas para dispensar outras observações, quer sobre o Presidente quer sobre a própria casa. Portanto, passo à cena do banquete»¹). O pior, no entanto, é que estas mesmas elipses acabam, afinal, por tornar pouco claras também as razões do litígio entre Prosit e os jovens gastrónomos: o que deixa substancialmente imotivada e, sobretudo, cruelmente desproporcionada a vingança sanguinária do velho folião.

Por outro lado, precisamente a omissão de passagens-chave leva a crer que Pessoa estivesse muito mais interessado nos efeitos que nas causas; ou seja, que a sua atenção se centrava principalmente no banquete e nos seus conteúdos (também simbólicos) mais do que nos comportamentos do protagonista. O sinistro jantar, o *very original dinner* ironicamente mencionado no título, representa, neste sentido, a verdadeira (talvez a única) razão de ser da breve novela, escrita na esteira do romance gótico ou «à Poe», mas cuja proposta se reduz a um improvável caso de canibalismo.

¹ Cito da tradução portuguesa do conto, incluída no volume de M. Leonor Machado de Sousa, *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, Lisboa, Novaera, 1978, p. 110. Para esta obra remeto também pelo que se refere à influência de E. A. Poe sobre o jovem Pessoa.

Certamente que este interesse pela antropofagia seria imotivado e incompreensível, se não se pensasse no que Pessoa virá a escrever mais tarde na *Ode Marítima*:

Ah, torturai-me,
rasgai-me e abri-me!
Desfeito em pedaços conscientes
entornai-me sobre os conveses,
espalhai-me nos mares, deixai-me
nas praias ávidas das ilhas! ²

Uma orgia de sangue e de sensações fortes que reproduz, numa espécie de *théâtre de la cruauté*, a ânsia pessoana de desfazer-se, masoquisticamente, da sua identidade e unidade para entregar o seu corpo à pluralidade do real. Ser «desfeito em pedaços» e ingurgitado, portanto, como forma de redimir, através do sacrifício, a insuficiência do homem, como forma de espiar a sua «falta» original³.

Não será por acaso que, ainda na *Ode Marítima*, nos surge a similitude entre a paixão do sujeito (enquanto *sujeito de um corpo*) e a do Deus-feito-carne:

Como Cristo sofreu por todos os homens, quero sofrer
por todas as vossas vítimas às vossas mãos,
às vossas mãos calosas, sangrentas e de dedos decepados
nos assaltos bruscos de amuradas! ⁴

O simbolismo «cristológico» (que voltará a se manifestar, aliás, na obra pessoana: recorde-se, por exemplo, o *Cristo Negro* do *Primeiro Fausto*) reproduz, nesta perspectiva, o valor sublimante, catártico, que Pessoa atribui ao ritual antropofágico. O dar-se a comer, em última análise, como metáfora eucarística que permite entrar (materialmente) no «corpo de outrem» e, deste modo, salvar o sujeito do anulamento, da condenação eterna representada pela indivisibilidade e individualidade do *Eu*.

² OC, II, p. 186 (a sigla OC remete, neste artigo, para as *Obras completas de F. P.*, publicadas em vários volumes, a partir de 1942, pelas Edições Ática de Lisboa).

³ Sobre as relações entre as teorias de Artaud e a poética pessoana, cf. o meu volume *L'Alibi Infinito. Il Progetto e la Pratica nella Poesia di Fernando Pessoa*, Imola, Galeati, 1983, pp. 58-61.

⁴ OC, II, p. 186.

A esta luz, será também possível explicar o sentido da epígrafe («misteriosa»)⁵ preposta ao *Very Original Dinner*: «Tell me what thou eatest, and I'll tell thee what thou art. Somebody» («Diz-me o que comes, dir-te-ei o que és. Alguém»). Deformação paradoxal de um provérbio que só ganha sentido se recordamos o valor apotropeu que o escritor atribui à antropofagia: desmembramento do indivíduo que exorciza — secundando-a — a cisão egotista, a explosão da pessoa. Daí que seja também possível afirmar que o rito heteronímico constitui, através da «engurgitação» do *eu* por parte do *outro*, um modo de ser «alguém», face ao risco de continuar «ninguém» que se corre ao ficar fechado no interior da identidade e inividualidade próprias.

Ser um é cadeia,
 ser eu é não ser.
 Viverei fugindo
 mas vivo a valer⁶.

Outro aspecto digno de relevo no conto juvenil que aqui analisamos (e que, evidentemente, decorre da estrutura teleológica do texto) é a tentativa de criar um efeito de suspense. Este, um elemento que Pessoa vai buscar, é óbvio, aos seus modelos (a Poe, em especial), com a intenção de alimentar e, mais, de gratificar as expectativas do leitor. Neste caso, o interesse reside na descoberta de como Prosit conseguirá honrar a promessa inicial feita aos seus jovens detractores: a saber, que eles estarão «materialmente» presentes no jantar que ele vai preparar. Aliás, o protagonista desafia os seus destinatários explícitos e implícitos a adivinharem em que consiste, de facto, a «originalidade» da refeição.

A descoberta da verdade só surpreenderá os leitores mais ingénuos ou os menos atentos aos vários indícios que o autor dissemina ao longo do texto (a determinada altura, Prosit chega, mesmo, a declarar que os seus jovens antagonistas estarão presentes «em corpo» no jantar⁷), embora, de qualquer forma, mereça registo o facto de o conto se orientar para uma *verdade* final que solicite o interesse do fruidor, a sua ânsia de saber.

Efeito similar, de resto, tenta o escritor criá-lo também na outra novela completa que valerá a pena analisar: refiro-me ao *Banqueiro*

⁵ Cfr. Fernando Pessoa, *Due Racconti del Mistero*, ed. por A. Di Munno, Genova-Ivrea, Herodote, 1983, p. 63.

⁶ OC, VIII, p. 88.

⁷ Cfr. M. L. Machado de Sousa, *op. cit.*, p. 107.

Anarquista, obra de 22, assinada com o próprio nome e integrada na recolha que se designa por «Contos de Raciocínio».

Mais *pamphlet* que conto, em boa verdade, já que assenta num pseudo-diálogo entre duas personagens: o banqueiro do título e um anónimo interlocutor, cuja função é meramente «maiêutica». O suspense — se assim se lhe pode chamar — centra-se, neste caso, na própria intitulação da obra: a curiosidade reside inteiramente na descoberta de como se tornará possível conciliar numa só pessoa a profissão de banqueiro e o professor do anarquismo.

Provocado por uma questão posta pelo «deuteragonista», só para reavivar a conversa arrastada de um fim de jantar, o protagonista descreve as etapas que o levaram da originária condição de proletário à de capitalista: um percurso basicamente mental, que lhe permitiu atingir a actual situação na alta-burguesia sem nunca renegar, em seu dizer, a doutrina anarquista abraçada na juventude. Este mesmo itinerário ter-lhe-á, além do mais, facultado a possibilidade de *praticar* a sua crença ideológica, ao contrário dos anarquistas tradicionais, por ele definidos como *teóricos*⁸.

O entrecho é inexistente e a estrutura dialógica tem funções puramente instrumentais em relação à substância de pensamento que percorre e motiva o texto. Aquilo que interessa a Pessoa é, de facto, a exposição (necessariamente «monológica») de um método teórico que torne formalmente coerente e, portanto, possível o que empírica e, mesmo, historicamente não poderá nunca sê-lo.

Assim, a lógica que parece impor-se nestas páginas é a do paradoxo: a de um sistema racional que prescindia de todo e qualquer controlo factual — sendo que, desde o início, a argumentação se move no interior de uma irrealidade fundamental, ou, melhor ainda, dentro de uma situação não-histórica que deve, todavia, basear-se formalmente numa argumentação histórica. Daí que o protagonista se, por um lado, motiva a sua adesão à ideologia anarquista com a recusa intransigente de todas as convenções sociais, por outro, exclui qualquer tentativa de subversão das instituições, dado que (como ele próprio declara) as várias fases revolucionárias só deixaram atrás de si regimes autoritários e que, além disso, mesmo no âmbito dos grupos anarquistas, se experimentam formas de autoritarismo e se criam novas hierarquias. Chegado a este *impasse*, presume, então, ter conseguido

⁸ Cfr. F. Pessoa, *O Banqueiro Anarquista*, Lisboa, Antígona, 1981, p. 17 e *passim*.

sair dele ao estabelecer racionalmente que a solução consistia em ser anarquista sem o ser (ou, pelo menos, sem ser revolucionário), o que, aliás, se tornaria possível atendendo só a si próprio, ou seja, decidindo redimir-se apenas a si mesmo e ser (como ele diz) «exclusivamente egoista».

Os anarquistas, trabalhando em conjunto, influenciando-se uns aos outros [...] criam *entre si*, fora e à parte das ficções sociais, uma tirania; *essa* é que é uma tirania nova. Essa eu não a criei. Não a podia mesmo criar, *pelas próprias condições do meu processo*. Não, meu amigo; eu só criei liberdade. Libertei um. Libertei-me a mim ⁹.

O paradoxo põe-se e, ao contrário do que Pessoa nos leva a crer, não se resolve. O que acontece, isso sim, é que o autor, através da lógica da personagem, se instala *no interior* do paradoxo, criando-se uma espécie de *alibi* que lhe permita apresentar como histórico e verosímil o que, basicamente, o não é: que lhe permita, por outras palavras, construir-se um *mito*. Já que, como demonstrou Roland Barthes, «dans l'alibi aussi [tal como no mito], il y a un lieu plein et un lieu vide, noués par un rapport d'identité négative («Je ne suis pas où vous croyez que je suis; je suis où vous croyez que je ne suis pas»)»¹⁰. Procedimento paralelo ao seguido pelo protagonista da novela pessoana, o qual afirma não ser nem banqueiro nem anarquista (no sentido tradicional destes termos) e, simultaneamente, tão banqueiro quanto anarquista: nem *cá* nem *lá* e, ao mesmo tempo, tão *cá* quanto *lá*.

E esta aparente *não-escolha* encobre, obviamente, uma escolha bem precisa: a da abertura dum espaço precário dentro da contradição, a da reserva de um *algures* (dum *alibi*) que sirva de refúgio para a reconstrução da sua identidade fragmentada. Trata-se, aliás, de uma óptica à luz da qual é possível ler também o projecto heteronímico: faculdade de praticar (poeticamente) discursos e ideologias historicamente antitéticos para obter uma re-unificação utópica (não-histórica) do *Eu*.

Vou no caminho
que é meu vizinho
porque não sou
quem aqui estou ¹¹.

⁹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970², p. 209.

¹¹ OC, VIII, p. 174.

Neste sentido, o *Banqueiro anarquista* é um texto-chave para a compreensão do programa poético-ontológico pessoano, como, mais tarde, o será também *Ulisses*, poesia onde, não por acaso, o mito surge como dimensão virtual, só qualificável através de uma justaposição de sememas contraditórios, antinómicos: «O mito é o nada que é tudo». Os oxímoros disseminados pelo texto de *Mensagem* retomam, aliás, no plano retórico, a mesma propensão para aquela construção dual e antitética que a novela acusa logo a partir da sua intitulação: *Banqueiro anarquista*, título que pode, com efeito, considerar-se uma espécie de oxímoro socio-histórico¹².

O que se exclui nesta tentativa de ser (e enunciar) duas coisas ao mesmo tempo é, em última análise, a possibilidade de *dizer o Vero*: pelo menos, de o dizer de forma inequívoca. A «plurivocidade» heteronímica testemunha precisamente essa impossibilidade de atingir a *Verdade ficando no interior de uma lógica de identidade: só dentro e através da contradição e do paradoxo se pode aspirar a exprimir a «contraditoriedade» e a «paradoxalidade» do real.*

Não será por acaso que a obra pessoana representa o triunfo do *equivoco*, da ambiguidade ostentada e entendida não como meio, mas como fim. Já que, de facto, só a partir duma ambivalência lógico-semântica se pode chegar a respeitar a forma paradoxal do Vero: «A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo»¹³. Conjugação de qualidades contraditórias, portanto, como estrada aberta para uma Verdade que, note-se, não representa a solução do enigma, mas antes a reproposição (dir-se-ia a hipostatização) do Enigma, que, na sua estrutura originária, retoma, com efeito, a própria estrutura do Vero (pelo menos, na imagem que dele nos dá Pessoa).

A definição aristotélica da linguagem enigmática (de ascendência heracliteana) revela-nos, de facto, que essa não é senão um «pôr em conjunto coisas impossíveis»¹⁴: uma relação essencialmente antinómica que não se opõe, necessariamente, ao Vero, mas representa, isso

¹² Veja-se, sobretudo, R. Jakobson e L. Stegagno Picchio, *Les Oxymores Dialectiques de Fernando Pessoa*, em «Langages», n. 12 (décembre 1968), pp. 9-27. Sobre a relação paradoxo/oxímoro, cfr. também A. Saraiva, *O Paradoxo Pessoa*, nas *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília, 1979, pp. 147-60.

¹³ F. Pessoa, *A Nova Poesia Portuguesa*, Lisboa, Inquérito, 2.ª ed., s.d., p. 96.

¹⁴ «Τὸ ἀδύνατον συνάψαι»: Aristóteles, *Poética*, 1458a. Cfr., a esse respeito, G. Agamben, *Stanze. La Parola e il Fantasma nella Cultura Occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 163-66.

sim, uma forma particular, «oximórica», de o enunciar. Assim também para o escritor português:

Tudo quanto sugere, ou exprime o que não exprime,
tudo o que diz o que não diz,
e a alma sonha, diferente e distraída.
Ó enigma visível do tempo, o nada vivo em que estamos¹⁵

Essa dissolução do Vero na não-perspicuidade, na «maravilhosa» indecifrábilidade do Enigma, explica melhor do que qualquer outra coisa o interesse de Pessoa, por um lado, pelo romance policial e, por outro, a sua incapacidade de levar a cabo os muitos projectos de conto desse género a que deu início.

A atracção do escritor pela *Detective Novel* manifesta-se frequentemente nas «páginas íntimas» que dele nos ficaram¹⁶ e é clamorosamente confirmada na famosa *Carta sobre a génese dos heterónimos* escrita a Casais Monteiro: «Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas [...] hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande [...], englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele-mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar»¹⁷.

Com efeito, pelo espólio do poeta encontram-se numerosos esboços de conto mas nenhuma novela completa. Entre os muitos títulos (e, nalguns casos, só o título — ou pouco mais — nos chegou) vale a pena referir: *A carta mágica*, *O caso da janela estreita*, *O caso Vargas* e, sobretudo, *O roubo na Quinta das Vinhas*¹⁸. Só este último permite uma reconstrução do texto aceitável; dos outros, temos apenas partes desligadas, fragmentos de diálogo, hipóteses de entrecho.

É evidente que este carácter inacabado nos remete para essa dificuldade mais geral, que Pessoa tinha, em «terminar» os seus textos: uma espécie de poética do «fragmentário» que (ele próprio o afirma¹⁹)

¹⁵ OC, II, p. 49. Note-se o emprego do oxímoro *nada vivo* — num contexto, aliás, em que se retoma o essencial «antinomismo» do processo enigmático ('dizer/não-dizer', 'visibilidade do tempo').

¹⁶ Cfr., sobretudo, F. Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, ed. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Ática, s.d., p. 62.

¹⁷ F. P., *Páginas de Doutrina Estética*, ed. por J. de Sena, Lisboa, Inquérito, 2.ª ed., s.d., p. 195.

¹⁸ Para uma análise sistemática dos fragmentos «policiais» de Fernando Pessoa, veja-se F. Luso Soares, *A Novela Policial-Dedutiva em F.P.*, Lisboa, Diabril, 1976.

¹⁹ Sobre a incapacidade de «acabar» os seus textos, cfr. F. Pessoa, *Livro do Desassossego*, ed. por M. Aliete Galhoz e T. Sobral Cunha (prefácio e organização: J. do Prado Coelho), Lisboa, Ática, 1982, vol. II, p. 243.

o atraía. Mas, no caso dos contos policiais existe, a meu ver, uma motivação suplementar: a relação muito especial com a Verdade, a que já fiz alusão. Pois que, se, de facto, como ele afirma, «toda a verdade tem uma forma paradoxal», como é possível conseguir descobri-la de forma inequívoca? Ou seja, de acordo com a tradição do género, desvendar a identidade do culpado, desmascarando a falsidade do seu alibi? Quesitos a que se torna necessário juntar ainda outro: de onde provém, afinal, o interesse pela *Mystery Novel*? Considerando tudo o que temos vindo a referir, parece-me óbvio que a única resposta possível é que, muito mais que a explicação do mistério, o que devia fascinar Pessoa era o próprio mistério; muito mais que o desfecho, a construção do *Alibi*; muito mais que a solução do enigma, enfim, o *Enigma* em si mesmo.

Aliás, os teóricos do género policial já sublinharam que a característica deste tipo de contos é precisamente a de, em larga medida, serem *não-contos*: «tem-se, decerto, a impressão de chegar à «descoberta» que a aquisição da certeza torna prazer da leitura: prazer que, no entanto, o livro proíbe [...] e nesta mesma proibição de saber se constitui, já que, uma vez descrita a confissão, feita a descoberta, o livro termina, *não tendo mais nada a dizer, a partir do momento em que acaba de não dizer*»²⁰.

Neste sentido, Pessoa mais não faz do que levar às suas últimas consequências o que está implícito na poética do romance policial: a atenção centrada no pré-texto enigmático, na pro-posição equívoca do problema, e não tanto no seu desfecho; na busca da verdade e não tanto na sua aquisição.

A verdade, se ela existe,
ver-se-á que só consiste
na procura da verdade²¹.

Seguir o rasto de uma hipotética Verdade é, pois, já em si Verdade. E nesta perspectiva, nem será de espantar que a investigação do «detective» pessoano, Abílio Fernandes Quaresma, surja como uma actividade alheia aos factos: ela constitui, só por si, a sua própria razão

²⁰ Ch. Grivel, *Osservazioni sul Romanzo Poliziesco*, em AA. VV., *La Paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977, p. 232 (ed. or.: *Entretiens sur la Paralittérature*, Paris, Plon, 1970).

²¹ OC, VII, p. 171.

de ser, podendo prescindir de uma conclusão que, como tal, pouco interessa.

O que importa, em suma, é o método de investigação, o procedimento lógico, mais do que os efeitos a que ele possa conduzir. É o próprio escritor, de resto, a mostrar-se plenamente consciente deste aspecto, quando acusa Quaresma, pela boca de uma outra personagem (o Tio Porco), de gozar de uma «inteligência filosófica», de um «raciocínio abstracto», cuja finalidade é a de «objectivar-se, ou antes, de objectivar o que não é senão o seu método»²². Ora, esta atenção ao método, esta busca de uma coerência formal fora de qualquer controlo factual é precisamente a que vimos triunfar no *Banqueiro Anarquista*: também no caso das novelas policiais o contar é apenas um pretexto para exercitações lógicas, deduções abstractas baseadas em postulados teóricos que não exigem, necessariamente, um confronto com a realidade, com a História. Já que, de facto, a investigação (im)põe uma realidade própria; tem, em si mesma, o seu valor que, enquanto autónomo, não precisa da confirmação de uma verdade, não necessita de contraprovas históricas.

Com efeito, até mesmo no momento em que a investigação de Quaresma chega ao fim, ou seja, à descoberta do culpado, não se pode dizer que ela atinja a Verdade, mas sim, pelo contrário, que ela demonstra a não-verdade da história. Por outras palavras, ela denuncia, afinal, a ficção, a mistificação (poética) em que o conto assenta. Aludo, obviamente, ao *Roubo na Quinta das Vinhas*, novela em que o narrador, a personagem que fala na primeira pessoa e vai ter com Quaresma para esclarecer o mistério do roubo, se revela, por fim, o culpado do delito. Situação mais uma vez paradoxal, já utilizada, por sinal, ao menos num outro romance policial (*The Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, publicado em 1926 e, portanto, provavelmente anterior à novela pessoana).

O que nos interessa aqui é, todavia, o efeito de ambiguidade que o referido mecanismo comporta, visto que o fruidor se vê obrigado a re-interpretar o que lhe foi contado (e o como lhe foi contado) à luz de um final que põe tudo em dúvida; que subverte, ainda mais, as perspectivas de leitura do texto. De facto, através do mecanismo de identificação entre leitor e narrador, próprio do género policial, a partir do momento em que a voz que narra se revela a do culpado,

²² F. Luso Soares, *op. cit.*, p. 27.

aquele a quem a história foi contada sente-se, por assim dizer, culpabilizado. Sente-se, melhor ainda, em dúvida quanto ao seu próprio critério de verdade e à sua capacidade de ajuizar, tomando bruscamente consciência do facto de que o que parece certo pode não sê-lo. Isto é, de que entre verdadeiro e falso, ficção e realidade, não existem demarcações nítidas; de que a verdade pode até ser produto de uma mistificação.

Chegamos, de novo, ao triunfo do *alibi*: a uma situação inquietante em que aquele que institucionalmente «diz o Vero» é, simultaneamente, aquele que o encobre. E assim, a ubiquidade, esse estar em dois lugares ao mesmo tempo, acaba por não se resolver: já que, tal como o narrador, também o leitor é obrigado a colocar-se dentro e fora do texto, *cá e lá* no que se refere a um discurso que a si próprio se põe em causa, que põe em causa a sua própria verdade²³.

Poderá, então, concluir-se que Pessoa-narrador tende mais fortemente a problematizar do que a contar. Que o pretexto metodológico lhe interessa muito mais que o desfecho textual. A contraprova vem-nos, precisamente, do *Roubo na Quinta das Vinhas*, visto que aí o que, afinal, quase por completo se omite é, justamente, a história, ou seja, a descrição do delito e das personagens nele implicadas, enquanto que — nos fragmentos que nos chegaram — se dá largas a todas as deduções lógicas de Quaresma. Esta resistência ao conto, ou melhor, esta tendência a instrumentalizar o texto narrativo com objectivos extra-diegéticos é, no fundo, a que vimos emergir tanto no *Very Original Dinner*, como no *Banqueiro Anarquista* — obras que, por isto mesmo, acabam por resultar fundamentalmente *estáticas* (como, entretanto, o são, programaticamente, os textos teatrais pessoanos): pseudo-contos, sim, que ignoram as exigências do entrecho, privilegiando a enunciação teórica ou a estrutura «exemplar», contra uma dinâmica evenemencial que, na realidade, está praticamente ausente.

O próprio Pessoa admitiu, aliás, numa entrevista em nome de Álvaro de Campos (de Setembro de 26): «Nunca escrevi história nem histórias, e, por isso, não uso protagonistas, a não ser a variedade de pessoas que tenho sido»²⁴. A inexistência quase total de produção novelística parece-nos amplamente justificada a partir desta declaração

²³ Sobre a inelutabilidade do *alibi*, cf. *L'Alibi Infinito*, cit., pp. 191-202.

²⁴ Em J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de F. P.. História de uma Geração*, Lisboa, Bertrand, 1973, p. 665. E cfr., A. Di Munno, *op. cit.*, pp. 65-66.

de um autor que, na verdade, se interessou sempre mais pela experimentação de discursos que pela invenção de uma história. Daí que, tal como os heterónimos, também as personagens das suas novelas «falhadas» resultem articulações virtuais da subjectividade, hipóstases ideológicas e/ou comportamentais a que, por isso mesmo, falta toda e qualquer necessidade diegética, toda e qualquer capacidade de «mimese». Neste sentido, são «protótipos»: personificações alegóricas, reificações de «qualidades» que, enquanto tais, comportam o seu próprio valor, desde sempre estabelecido e para sempre válido²⁵.

Serão, em última análise, elementos de um mito subjectivo, onde a identidade do autor tenta espelhar-se: a racionalidade abstracta de um Quaresma, a «a-sociabilidade» legitimada e logicamente vencedora do banqueiro anarquista, a sádica sensualidade de Prosit, representam, assim, outros tantos modelos éticos «elementares» através dos quais se torna possível superar a insuficiência individual, experimentando, entretanto, literariamente, a real heterogeneidade do *Eu*.

Esta tentativa de conferir uma espessura linguístico-textual aos fragmentos delirantes de uma subjectividade e de uma verdade em explosão, não podia, evidentemente, encontrar um contexto narrativo homogéneo, confinar-se aos limites tradicionais de uma história. Daí que o único horizonte possível do contar pessoano seja, afinal, o mesmo horizonte do desejo: tensão «febril» visando um romance impossível no qual se falar infinitamente com vozes (e máscaras) sempre diversas, no qual reflectir a si mesmo como outro e encontrar, através do outro, a imagem perdida de si.

E narro-me prolixamente sem sentido, como se um parvo estivesse com febre.

²⁵ Cfr. *L'Alibi Infinito*, cit., pp. 194-202.