

## **SALOMÉ OU UMA HISTÓRIA EM QUE NOS FECEMOS DA VIDA**

Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa (Mestrando – USP / FAPESP)  
Orientador: Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi (USP)

**RESUMO:** O artigo propõe-se a analisar *Salomé*, texto dramaturgicamente inacabado com o qual Fernando Pessoa procurou inserir-se na profusa tradição de releituras do mito bíblico, que inclui nomes como Flaubert, Mallarmé e Wilde. A peça aproxima-se de um teatro de forte influxo lírico, na medida em que ação e diálogo são esvaziados. Assim, discute-se o diálogo do autor com a concepção de “teatro estático” de Maeterlinck, bem como algumas das particularidades da noção pessoana de “drama”. Na leitura da peça, confere-se particular atenção ao mecanismo intertextual que lhe é inerente e também ao papel que nela desempenha o sono, conceito-chave da obra de Pessoa.

**PALAVRAS-CHAVE:** drama; sonho; ficcionalidade.

### **1.**

Fernando Pessoa destacou de maneira recorrente o caráter dramático de sua poesia, autodeclarando-se “poeta dramático”. Em carta a um de seus críticos, vai além e chega mesmo a afirmar: “O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo” (PESSOA, 1999, p. 350). Aqui, a designação “dramaturgo” diz respeito antes ao poeta criador dos heterônimos do que àquele por trás de uma peça teatral como *O marinheiro*. De fato, a concepção pessoana de “drama” transborda a tal ponto as convenções de gênero que Teresa Rita Lopes, estudando com igual profundidade tanto os textos dramaturgicamente quanto a poesia de Pessoa, analisa as relações dele com o drama simbolista e observa que, à maneira deste, o escritor procurou se distanciar de concepções tradicionais de teatro e dramaturgia, engajando-se na criação de um novo drama que se despojasse, em sua forma, das características que o gênero dramático apresenta de comum (LOPES, 1985, p. 109). Embora enfatize que, a despeito do diálogo com esse movimento artístico-literário finissecular, *O marinheiro* apresente maior apuro formal e psicológico do que as peças compostas por Maeterlinck naquele período, a estudiosa sublinha ser nas *Ficções do interlúdio* (título projetado pelo próprio autor para a reunião da obra heteronímica) que se manifesta o gênio dramático de Pessoa, marcando não apenas o distanciamento como a superação do modelo simbolista. Ou seja: em sua obra, o drama encontra sua plena realização justamente “fora” do drama.

De todo modo, Fernando Pessoa projetava um lugar de destaque, no conjunto de sua obra por construir, ao drama propriamente dito. Não obstante seja sua única peça divulgada em vida, inclusive por marcar sua estreia literária (antes do aparecimento deste texto na revista *Orpheu*, em 1915, o autor era conhecido exclusivamente por seu papel como crítico), *O marinheiro* dá a medida da importância que a execução de uma extensa obra teatral assumiria no projeto artístico-literário concebido por ele. Caso contrário, não faria sentido que, quase duas décadas mais tarde, ainda sinalizasse tal texto como sujeito a emendas. De acordo com a mesma linha de raciocínio, tampouco

teria se empenhado durante tantos anos na composição de dezenas de outros dramas se não tivesse a pretensão de estabelecer-se como dramaturgo que dinamita o drama “dentro” do drama e que, por meio da criação dos heterônimos, o reconfigura para além do drama.

Há, assim, uma situação paradoxal a se enfrentar no trato de *O marinheiro* e das dezenas de dramas inacabados dispersos no arquivo do escritor. O primeiro é sem dúvida obra que merece destaque, não apenas na dramaturgia portuguesa, como mundial (ainda que, transcorrido quase um século desde seu aparecimento, permaneça praticamente semidesconhecido fora dos círculos dedicados ao estudo da obra de Pessoa ou à história do teatro em Portugal). Os demais, se por estarem inconclusos não demarcam o lugar do autor na tradição dramática propriamente dita, são de muito interesse. Quanto mais porque a partir do trabalho de Teresa Rita Lopes, que reconstituiu quatro de suas peças em estágio mais avançado de elaboração,<sup>1</sup> podemos vislumbrar um autor lançando as bases de um teatro de forte influxo lírico e que se opõe, assim, àquilo que tradicionalmente é esperado de um drama, na medida em que a ação quase que inexiste e o diálogo, se ainda assim pudermos chamá-lo, acontece entre personagens de pouca ou nenhuma nitidez.

O problema é que o titânico projeto heteronímico eclipsou a produção dramática de valor de Pessoa (*O marinheiro*) e também suas demais tentativas nessa esfera. Dificilmente se faz referência às peças, ou fragmentos de, sem que logo se pense na criação genial do poeta criador dos heterônimos. Por outro lado, não fosse a elevada estatura de Fernando Pessoa & Cia Heterônima, para lembrar a feliz expressão de Jorge de Sena, não chegaríamos aos textos reunidos por Caio Gagliardi em *Teatro do êxtase* (2010), cujo texto toma por base a versão firmada pela já referida pesquisadora portuguesa e o título faz referência a um projeto que Pessoa nomeou “Teatro d’êxtase”.

Aqui, faz-se necessário, portanto, precisar, dosar, os termos “dramaturgo” e “poeta dramático”, isto é: entender o que essas categorias põem em jogo quando buscamos considerar o conjunto da obra arquitetada pelo autor, que almejou tanto a criação de um drama fora do drama – a produção heterônima e ortônima – quanto a composição de dramas que, sendo dramas propriamente ditos, escapam às principais convenções do gênero. Tanto num quanto noutro sentido temos um dramaturgo; tanto num quanto noutro sentido não temos um dramaturgo na acepção convencional do termo – ou, pelo menos, não mais do que um mau dramaturgo, ou um dramaturgo frustrado, ou um dramaturgo falhado (esse é o juízo de alguns críticos que se ocuparam dos textos dramáticos de Pessoa). Num e noutro caso, somos convidados a repensar os conceitos de dramaturgo/dramaturgia, estabelecendo uma zona de indeterminação que muito lhe agradava.

Temos, aqui, o paradoxo como programa: fator de dissonância, próprio daquilo que se encontra fora de lugar. O teatro da poesia, a poesia do teatro; a peça de traços mais líricos do que dramáticos, o poema de traços mais dramáticos do que líricos. O ideal de criação poética de Fernando Pessoa, em que se refrata a noção de “drama”, é norteado por um propósito de junção que se baseia tanto na superação de fronteiras nítidas entre o gênero lírico e o dramático quanto pela certeza da impossibilidade de dar à luz obras perfeitamente adequadas à tradição de um gênero.

---

<sup>1</sup> São elas: *A morte do príncipe*, *Diálogo no jardim do palácio*, *Salomé* e *Sakyamuni*. Cf. LOPES, 1985, p. 515-50.

## 2.

Ao nos referirmos a *O marinheiro*, convencionou-se explorar possíveis ligações com o drama simbolista, particularmente aquele imaginado e produzido por Maurice Maeterlinck. Assim, seja para encampar essa relação, seja para negá-la por completo, o que é mais raro, o Simbolismo francês converteu-se em referência incontornável na abordagem deste drama e, por consequência, de uma parcela expressiva daqueles deixados inconclusos pelo autor.

No primeiro caso, o trabalho de Teresa Rita Lopes (1985) permanece ainda a principal referência, em razão do cuidado com que estabelece a ligação do escritor com o drama simbolista (sem se deixar seduzir pela tentação de traçar influências redutoras) e também pela profundidade com que percorre o tema, analisando concepções estéticas defendidas pelos intelectuais do *fin de siècle*. Quanto ao segundo, pode ser representado por “*O Marinheiro: uma charada esotérica?*”, de Antonio Tabucchi, que, neste curto ensaio, é responsável por uma interpretação bastante ousada da peça. Baseando-se não apenas, porém sobretudo, em “juízos pouco lisonjeiros” do português para com o dramaturgo belga, defende a hipótese de que o significado profundo do drama estaria na concepção shakespeariana de *Play within the play*, isto é: “traduzir, no plano da ficção teatral, a ficção da vida” (TABUCCHI, 1984, p. 91-2).

Embora perspicaz, a análise do crítico italiano tem como ponto frágil precisamente a estratégia escolhida para lidar com o lugar-comum da analogia com o Simbolismo: não se trata, por certo, de pontuar o quanto Pessoa é ou não devedor de Maeterlinck, como se houvesse uma hierarquia a seguir e respeitar, mas sim de compreender em que medida se dá o diálogo do primeiro com o segundo. Isso porque Fernando Pessoa era um escritor bastante atento ao fato de que não se pode criar a partir do vazio: no campo artístico, todos sempre se inserem em uma tradição, quer para reafirmá-la, quer para negá-la. Nessa direção é que é possível lermos como algo mais do que mera afronta as assertivas a seguir, originalmente redigidas em inglês, provavelmente em 1916, sob a assinatura de Álvaro de Campos:

O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro [...] mais próximos dos simbolistas. [...] Fernando Pessoa é mais puramente intelectual; a sua força reside mais na análise intelectual do sentimento e da emoção, por ele levada a uma perfeição que quase nos deixa com a respiração suspensa. Do seu drama estático, *O Marinheiro*, disse uma vez um leitor: “Torna o mundo exterior inteiramente irreal” e, de facto, assim é. Nada de mais remoto existe em literatura. A melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação. (PESSOA, 1973, p. 148-9)

Ainda no âmbito de reflexões familiares ao Sensacionismo, autêntico movimento literário de um homem só, posto que imaginado, formulado, instaurado e defendido quase que exclusivamente por Pessoa (sobretudo entre 1913 e 1916), podemos ler também um texto, não atribuído a heterônimo algum, que muito se aproxima da forma de manifesto, postulando quais ideais estéticos o Sensacionismo aceita e quais aquele que rejeita do Classicismo, do Romantismo e do Simbolismo:

Do Simbolismo rejeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção, que deveras caracteriza aquele sistema estético. [...] Do Simbolismo aceita a preocupação musical, a

sensibilidade analítica; aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la. (PESSOA, 1973, p. 190)

Com o Sensacionismo, Pessoa busca a criação de um movimento de vanguarda cujo traço distintivo seria o de tolerar uma ampla variedade de estéticas. Por isso, assumir tantas referências díspares significa, a um só tempo, abraçar todas e nenhuma, já que em mais de um aspecto elas se excluem mutuamente. Fato é que a expressão “drama estático”, com a qual designa *O marinheiro*, remonta às teorizações propostas por Maeterlinck. Em “Le tragique quotidien” (1896), associa a expressão “teatro estático” às tragédias de Ésquilo, realçando a imobilidade subjacente a estas peças, passível de ser identificada também em textos dramáticos de Sófocles e no *Hamlet* de Shakespeare (MAETERLINCK, 1945, p. 126-8).

Na opinião do autor belga, ainda que haja uma intriga a sustentar o desenvolvimento daquelas peças, o que lhes determinaria o alcance dramático era a capacidade de destacar “a existência duma alma em si mesma, no meio duma imensidade sempre ativa” (MAETERLINCK, 1945, p. 121). Não se tratava, pois, de trazer para o palco momentos excepcionais ou violentos da existência, senão que de focalizar, simplesmente, a existência, sem quaisquer atributos. Nesse sentido é que a personagem Hamlet lhe agradava mais do que Otelo, visto que, estando ambas às voltas com eventos motivados pelo exacerbar de paixões (num caso, a vingança; noutro, o ciúme), o príncipe da Dinamarca por vezes se entregava à atitude contemplativa e reflexiva diante da vida. Para Maeterlinck, o sujeito atinge as fibras mais profundas da existência não através dos punhais, mas sim ao deixar-se repousar.

A coexistência entre ação e imobilidade nas peças a que este dramaturgo recorre em suas teorizações nos leva ao caráter paradoxal da própria definição “drama estático”: em grego, a palavra “drama” significa “ação”. Todavia, como bem observou Peter Szondi (2011, p. 61), uma vez que, na perspectiva estética daquele autor, importava sublinhar o que havia de trágico na existência cotidiana, mesmo a noção de “drama” tem seu estatuto em parte modificado: ao contrário do que sucedia nas tragédias da Antiguidade Clássica, em que o herói via-se obrigado a defrontar o destino, nos primeiros dramas de Maeterlinck é focalizada a impotência do Homem diante de seu destino – a morte: inevitável, incontornável. Reduzida a ação ao mínimo, não é esta quem se coloca no centro desses dramas, mas sim a situação. Assim, o diálogo deixa de mover uma ação e passa a comentá-la. Verifica-se, aqui, um expresso desvio da tradição dramática, na medida em que se opera um profundo questionamento do princípio fundamental do drama clássico: esvaziando a ação, a representação dialógica não mais se dá no sentido de troca de informações, antes servindo de comentário à situação posta em cena. Não estamos muito distantes, pois, da forma como Fernando Pessoa concebeu a questão, em manuscrito cuja data provável situa-se em 1914:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de

situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA, 1976, p. 283)

Subintitulado “drama estático em um quadro”, *O marinheiro* insere-se no âmbito desta modalidade teatral pensada por Pessoa. Conforme indica Claudia Fischer, a expressão confunde-se, em diversas listas de obras dramáticas no espólio do escritor, com a denominação “Teatro d’êxtase”, projeto do qual a peça publicada em *Orpheu* seria apenas a primeira de muitas (FISCHER, 2012, p. 9). Pertence a este mesmo projeto o drama *Salomé*, cuja redação situa-se nesse mesmo período<sup>2</sup>; o horizonte de leituras, todavia, volta a ligar-se ao ambiente finissecular.

### 3.

A criação mitológica está na base do imaginário simbolista. Em estudo consagrado ao tema, Jean-Nicolas Illouz esclarece que, para os adeptos daquela corrente, o mito era não apenas uma fonte em que se inspirar, mas principalmente um meio de colocar em prática um processo de deformação e transformação que lhes servia de suporte para projeções fantasmagóricas (ILLOUZ, 2004, p. 101). Bastante numerosas, as referências vão de lendas medievais a narrativas da Antiguidade, motivando versões diversas para mitos tal como os de Orfeu e Édipo. Dentre tantas figuras então retomadas, destaca-se a de Salomé, a qual se infiltrou de tal maneira na produção artística do *fin de siècle* que acabou por transcender aquele período, atravessando todo o século XX.<sup>3</sup>

Quando Fernando Pessoa dá início à sua *Salomé*, é provável que o faça consciente de que buscará espaço na constelação formada por nomes como: Aubrey Beardsley e Gustave Moreau, na pintura; Richard Strauss, na ópera que se baseia na peça de Oscar Wilde; na literatura, além do escritor inglês, sobressaem Apollinaire, Eugénio de Castro, Flaubert, Heine, Huysmans, Laforgue e Mallarmé – não podemos esquecer, ainda, do amigo Sá-Carneiro, que, no ano anterior, havia composto um poema em torno do mesmo motivo.

Se foi esse seu intento, não se pode dizer que tenha sido bem-sucedido, visto que a peça sequer foi finalizada e o que conhecemos hoje desta pouco referida versão pessoana do mito bíblico de Salomé se deve ao esforço da pesquisadora que rearranjou, inevitavelmente a seu próprio modo, parcelas do texto. Ainda assim é possível pensar, a partir da comparação com outras retomadas do tema – particularmente as de Wilde e Mallarmé, referências diretas para Pessoa –, em que medida a ideia de emulação, que tanto atraía aquele jovem escritor (então com cerca de vinte e cinco anos) ajuda a constituir esta *Salomé*, em que já se plasmam motes que o perseguirão até o fim de sua carreira literária; é o caso do questionamento do estatuto de realidade, associado à ideia de sonho, central na concepção deste drama, onde o universo onírico se afirma como única instância passível de fundar o real. Nesse sentido, o recurso ao sonho está longe

<sup>2</sup> Não é possível delimitar a data precisa de início da redação, mas um dos fragmentos que comporiam o drama encontra-se manuscrito no verso de uma carta datada de 9 mar. 1914.

<sup>3</sup> Em levantamento feito à época, Maurice Kraft alega ter contabilizado, já em 1912, nada menos do que 2789 retomadas artísticas do mito (*Apud SYMINGTON*, 2006, p. 221). Como exemplos de releituras mais recentes, podem-se citar duas no âmbito cinematográfico: *Salomé's last dance*, dirigido por Ken Russel em 1987, e *Salomé*, sob a direção de Carlos Saura, em 2002.

de configurar aquilo que Mario Praz identifica como clichê na representação arquetípica da *femme fatale*, citando o caso do poeta italiano Enrico Nencioni (1837-1896):

Teu rosto, teus cabelos,  
Teus olhos vejo em sonho...  
E ao mesmo tempo no sonho se me apresentam  
Vagas formas de beleza antiga (Apud PRAZ, 1969, p. 260).

Na *Salomé* de Pessoa, tampouco o sonho serve de instrumento para impulsionar o erotismo, concebido por Mario Praz como “projeção fantástica de uma necessidade sexual”, algo que ele identifica na *Salammbô* de Flaubert, em que somos transportados, por intermédio do sonho, “a um clima de antiguidade bárbara e oriental, onde se podem descarregar os mais desenfreados desejos e as mais cruéis imaginações assumir forma concreta” (PRAZ, 1969, p. 214).

O drama é aberto com uma longa autodescrição da personagem-título, da qual cita-se aqui somente o primeiro parágrafo:

A minha beleza faz os homens sonâmbulos, e o som (encanto) da minha voz distrai-os de sonhar. As suas preferidas odeiam-me sem saber se existo, porque entre as palavras vagas dos seus discursos amorosos, a minha imagem embarga as frases e elas sentem-me passar, como um canto de sereia, nos esquecimentos da voz, e nos abrandamentos dos braços e das mãos, que cingem ou que apertam. Sou o perfume que, uma vez sonhado, lhes faz aura à imaginação, e não poderão ter esposa, nem noiva, nem até irmã a que acarinhem, porque se lembram de que eu sou a princesa que um dia lhes foi toda a vida. (PESSOA, 2010, p. 101)

Embora haja um elemento de acordo ao molde da *femme fatale* (a beleza extasiante a suscitar ódio e ciúmes nas demais mulheres, levando os homens a se perderem), chama logo a atenção o papel desempenha o sonho no trecho acima. Observe-se, por exemplo, que tão encantadora é a princesa que sua aparência faz os homens sonâmbulos, mas, ao mesmo tempo, a melodia da sua voz distrai-os de sonhar.

Diferentemente do que propõe o heterônimo Alberto Caeiro, a quem Pessoa atribui os versos “E deixar que o vento cante para adormecermos/ E não termos sonhos no nosso sono.” (PESSOA, 2004, p. 74), tal ausência de sonho não se conforma de modo positivo. Ainda que por vezes flagremos aquele “guardador de rebanhos” a desconfiar dos sentidos, exaltados em inúmeros de seus poemas, almejando um estágio de pura existência que independeria da mediação de faculdades sensoriais (“Ah, os nossos sentidos, os doentes que vêem e ouvem!/ Fossemos nós como devíamos ser/ E não haveria em nós necessidade de ilusão...”) (PESSOA, 2004, p. 79), não se verifica ali uma concepção negativa desse estar no mundo através das sensações.

Na fala de Salomé, configuram-se homens que, vendo, não enxergam, pois dormem; inconscientes de seus movimentos, obedecem a um verdadeiro canto da sereia que os mantém alijados do sonho. Em outras palavras: imersos em sono, não sonham. O sono não é figurado, pois, como um tranquilo “intervalo” entre a vigília e a vida – o sonho, que o interromperia, pertence à ordem da metafísica, tal como o concebe Caeiro, procurando ater-se fundamentalmente à matéria –, mas sim como espaço interdito à vida, cuja vivência mais intensa seria facultada pelo sonho. Surge de forma bastante evidente, aqui, a associação, a um só turno, entre sonho e vida, sonho e morte. Ou por acaso pode se considerar vivo aquele que caminha sem tomar posse de seu corpo? Ou

então aquele que, desperto da mórbida e apática vida de todo dia pelo encanto daquela voz, encontre no absoluto apagamento de si (equivalente, em última instância, à morte) a plenitude da vida?

Havendo questionado logo de saída categorias fixas como vida e morte, eivando-as de contradições que relativizam tal estatuto, Pessoa segue a colocar nas palavras de sua personagem ênfase ao segundo elemento:

Morreriam milhares só por beijar minhas mãos. Milhares deixariam seus lares só por ouvir a própria voz chamar-me a mim princesa. Pelo meu desprezo visível trocariam muitos todos os amores que lhes foram dados, e até aqueles que desejariam. Sou fatal como as noites e os outonos, e no meu coração há já uma saudade de todos quantos matarei. (PESSOA, 2010, p. 101-2)

O binômio vivo-morto/morto-vivo permanece no horizonte, na medida em que a visão que esta Salomé tem de si não deixa de ser paradoxal, pois compõe uma imagem de formas e cores contrastantes: “o recorte das minhas sobrancelhas muito negras contra a *pele morena muito branca* da minha fronte coroada de sombras” (PESSOA, 2010, p. 102, grifo meu).

A última imagem desenhada na descrição que esta Salomé faz de si mesma introduz o tema da amorosa inveja que seu ser suscita em suas escravas, sublinhado no desejo que elas alimentam de dar nova harmonia ao universo que as cerca: “As escravas invejam-me com amor, e cada uma sonha, a sós com o leito sem outro peito, em como haveriam seus olhos de fazer amar os cães, e seus gestos de fazer relinchar os cavalos, nas grandes noites em que a virgindade se sente nas entranhas” (PESSOA, 2010, p. 102). À maneira de um caso lembrado por Mario Praz, sucedido em um dos *English poems* (1892) de Richard Le Gallienne, a mulher fatal de Pessoa é irresistível não apenas para os homens como também para outras criaturas: “Os gatos roçam-se contra as minhas pernas e sentem-se tigres até o sexo. As aves cantantes calam-se quando passo, e as rosas altas roçam pela minha face porque eu tenho o privilégio dos caminhos”. Não há nesta passagem, entretanto, o efeito involuntário de humor identificado pelo crítico italiano no poeta norte-americano, em que vacas, sapos e até mesmo caramujos convertem-se em objeto de adoração daquela mulher fatal: “As vacas sonolentas se movem em torno de mim, ansiosas, e roçam com seus lábios gotejantes meus cabelos, os sapos me beijam os pés e as criaturas da lama, os caramujos, saem de suas conchas para me contemplar” (*Apud* PRAZ, 1986, p. 282).

Os exemplos até agora colhidos do seminal estudo de Mario Praz não têm outro objetivo senão que o de ilustrar uma ideia exposta no início deste artigo: em matéria de criação artística, não há como escapar à tradição, seja ela conhecida ou não do autor. Assim, o que aqui se propôs foi estabelecer não ainda um diálogo efetivo, mas um eco entre textos de autores que, por hipótese, Fernando Pessoa desconhecia (exceção feita a Flaubert). O que se propôs a seguir é a aproximação do drama a duas versões bastante familiares a Pessoa: a *Salomé* de Wilde e a *Hérodíade* de Mallarmé.

Na peça de Pessoa, logo após anunciar a inveja de suas escravas, a princesa as convida a juntarem-se a ela, oferecendo-nos também a primeira remissão ao espaço físico em que se encontram: “Trazei, disse, vossos sonhos para este terraço de onde se vê o mar”. A escolha de um terraço como cenário remonta à peça em um ato de Oscar Wilde, o qual tinha em conta a *Hérodíade* de Flaubert, desenvolvida em conformidade às mais correntes interpretações das ideias aristotélicas, respeitando unidade de tempo, lugar e ação. Além disso, embora os fatos narrados situem-se a séculos de distância, a

narração é marcada pelo foco no presente dos acontecimentos, o que realça o potencial senão cênico, ao menos dramático, deste conto. Conforme veremos, Pessoa conferirá ênfase similar ao tempo presente nesta sua *Salomé*, sempre se baseando na capital noção de sonho.

Se a remissão ao espaço se liga a Wilde, a situação de diálogo da princesa com as escravas – aqui identificadas apenas pela inicial “A”, que tanto pode significar uma analogia às palavras “ama” ou “aia”, quanto marcar o grau de indeterminação daquelas vozes, à maneira do moderno teatro de uma Marguerite Duras ou de uma Nathalie Sarraute –, essa situação de diálogo da princesa com as escravas nos leva, por seu turno, à “Cena”, única parcela de sua *Herodiade* que Mallarmé publicou. No poema mallarmaico, assistimos à moça resistir seguidamente aos chamados de sua ama, entregando-se a infindáveis digressões enquanto se mira ao espelho, o que ali se afigura não como uma negação à vida, mas sim como uma maneira outra de concebê-la. Pode-se enxergar um eco dessa concepção no seguimento da fala de Salomé, citada no parágrafo anterior: “Quero sonhar convosco em voz alta, e que a minha voz teça com as vossas o casulo de uma história em que nos fechemos da vida” (PESSOA, 2010, p. 102-103). Como se vê, o convite ao sonho consiste não em uma mera recusa à vida (quem sonha, dorme; quem dorme, não vive), senão que uma forma de, pela recusa, viver verdadeiramente, uma vez que esta noção de sonho transcende o conjunto de imagens e pensamentos desenvolvidos na mente durante o sono e passa a designar histórias, narrativas.

A mesma ideia é retomada pouco adiante: “Sinto-me menos imortal que as coisas que sonho. [...] Quando sonho sinto que não morro. É quando acordo, e escuto com o meu sangue, que eu ouço passar a vida” (PESSOA, 2010, p. 103). Reforçando o convite às escravas, Salomé acaba por reforçar esta analogia: “Quero que sonhemos juntas. Se uns vivem juntos, porque não sonharão juntos outros? Há alguma diferença entre o sonho e a vida?” (PESSOA, 2010, p. 103-4). Com efeito, o que se vê neste drama fragmentário é uma sequência de assertivas que encaminham um jogo de correspondências embaralhadas umas às outras: sonho = vida; sonho = história; história = canto; vida = história.

Essa dinâmica de afastamento da realidade cognoscível – “os olhos têm a venda de ver e os ouvidos estão tapados com o ouvir” (PESSOA, 2010, p. 104) – a fim de suplantá-la por outra, intangível (se bem que mais cheia de vida), é intensificada pela entrada em cena do sonho, isto é, a narrativa de Salomé, narrativa que, neste drama, exerce função semelhante àquela do sonho d’*O marinheiro*, personagem que por sua vez é sonhado pelas veladoras: a imaginação não foge do real; antes, é ela quem efetivamente o cria.

Se a contarmos bem e for bela, e por isso a sonharmos bem, será mais que um sonho, nalgum lugar, algum momento, ela terá de ser, porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois. [...] Os livros grandes que meu Pai lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque foram narradas. Que temos nós com o que foi? O que foi é morto e como se não fora nunca. O que é do que foi é [que] verdadeiramente hoje foi antes. (PESSOA, 2010, p. 104-5)

Uma vez que as aias aceitam esta espécie de pacto proposto por Salomé, a princesa põe-se a sonhar, quer dizer, a contar sua história, ou seja, a instituir o real:

S[ALOMÉ] – (*depois de uma breve pausa*) Suponde que... Não, supor é perder... Não, não é assim que se sonha... Espera, que quero ver... (*Outra pausa*) Havia, no deserto para além do deserto, entre a parte dos desertos que é rochedos, e a solidão é mais dura do que nas areias e a alma mais triste que ao pé das palmeiras, um homem que queria um deus, porque não havia deus dos homens que habitassem naqueles desertos nem naquela alma. Queria um deus com mais sede que a da água, e mais fome que a dos frutos que são como água e são doçura, e para os quais as crianças estendem o olhar e a mão. Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João. É um nome de entre os hebreus, mas não há felizmente profeta ou rabino de entre eles que ainda usasse deles. Esse homem clamava-a porque a queria e não porque ela houvesse de ser. Mas ele clamava tanto que sem dúvida o ouviria esse deus que ele estava criando. E o deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino. (PESSOA, 2010, p. 105-6)

O trecho é sugestivo em vista da forma com que apresenta o poder divino da palavra: a partir do sonho (criado pela palavra), se criará a realidade e mesmo o que a transcende; por meio da palavra, cria-se um homem que por sua vez cria um deus. Ora, sabemos que o Deus da tradição bíblica criou o mundo pela palavra – é o que se lê nos versículos iniciais do Evangelho segundo São João: “[1] No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. [2] Ele estava no princípio com Deus. [3] Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA SAGRADA, 1995, p. 1036). No sonho de Salomé, vê-se um homem a criar um deus pela palavra.

A essa altura, porém, o leitor/espectador já sabe estar diante da história de João Batista, que, segundo a narrativa do *Novo Testamento*, conheceu a morte pela mão de um carrasco a pedido de Salomé<sup>4</sup>, que toma a cabeça do santo em uma salva de ouro, influenciada por Herodias, esposa do tetrarca Herodes Antipas, padrastra da moça. Sabedores de que aquele sujeito “arbitrariamente” nomeado João corresponde à figura do profeta responsável pelo batismo de Jesus Cristo e cuja existência independe, por hipótese, da narrativa de Salomé, começamos a nos perder nas veredas que se bifurcam desse relato a partir da fala seguinte:

Quero, com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. Quero que homens morram, que povos sofram, que multidões rujam ou tremam, porque eu tive este sonho. Quero que o profeta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses, e outras coisas, e outros sentimentos, e outra coisa que não seja a vida. Quero tanto sonho que ninguém o possa realizar. Quero ser a rainha do futuro que nunca haja, a irmã dos deuses que sejam amaldiçoados, a mãe virgem e estéril dos deuses que nunca serão (PESSOA, 2010, p. 106).

A fala de Salomé é interrompida pela indicação de um grito ao longe, que uma das escravas informa ter sido decorrente de um bandido morto a mando do tetrarca. A esta informação, a princesa responde:

---

<sup>4</sup> Não nomeada no Evangelho de São Mateus (14: 6-12), tampouco no de São Marcos (6: 19-29), é o historiador romano Flávio Josefo, no ano 94 D.C., quem primeiro identifica a figura por Salomé, em *Antiguidades Judaicas* (XVIII, 7, 2). Para uma análise mais detalhada da evolução das referências histórico-literárias da personagem-mito, cf. BARBAS, 1992, p. 37-56.

S[ALOMÉ] – Tragam-me a cabeça de um bandido. Tragam-ma numa salva de ouro.

S[ALOMÉ] – De quem é essa cabeça?

X – De um bandido que matava nas aldeias.

S[ALOMÉ] – Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses. (PESSOA, 2010, p. 106-7)

Diante da recusa do guarda, aí identificado apenas pela letra X, em aceitar que o morto, afinal um bandido – mas que nós, leitores/espectadores, sabemos se tratar de João Batista –, tenha seu estatuto modificado para o de um “santo que criasse deuses”, Salomé pede que lhe aproximem a salva de ouro com a cabeça do morto e passa a descrever o que enxerga:

Vede como as pálpebras podem ser de um sonhador, e a boca pode ser de um pecador arrependido ou de um asceta que nunca pecou. As faces têm rugas — podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa pouco, porque estamos criando a história. (PESSOA, 2010, p. 107)

Se entrarmos no jogo proposto pelo drama, vemos um ser real (Salomé) que cria um ser fictício (João) que na verdade é real (o santo morto a mando de Herodes). Se, por outro lado, procurarmos nos distanciar do que lemos/vemos em cena, teremos um ser fictício (Salomé), nascido de um mito que pode ou não ter inspiração histórica, o qual cria outro ser fictício (João) que corresponde a um terceiro ser fictício (o santo morto a mando de Herodes). Não importa qual a perspectiva que escolhamos para compreender o que se passa na peça, o resultado parece o mesmo: uma ficção, criando outra ficção, termina por apagá-la, na iminência de apagar também a si mesma. Pode-se lembrar, aqui, o seguinte verso de uma das odes de Ricardo Reis: “Somos contos contando contos, nada” (PESSOA, 2001, p. 131).

Esse entroncamento, bastante representativo desta *Salomé* forjada por Pessoa, ganha contornos mais acentuados à medida que o drama avança e a tensão sonho/fato vai ganhando consistência: o guarda volta a afirmar que o homem cuja cabeça está numa salva de ouro era um bandido que matava nas aldeias; indignada, Salomé ordena que o capitão da guarda mate o homem que insiste em desmenti-la. Aparecendo o tetrarca Herodes, assistimos à situação se inverter: agora é a princesa quem afirma ter sido o homem um bandido que matava nas aldeias.

H[ERODES] – Que novo sonho é este, ou que novo capricho? Que malícia fez que se trouxesse aqui esta cabeça que pedi me fosse levada? Quem a desviou dos meus olhos para os teus?

S[ALOMÉ] – É a cabeça de um bandido que matava nas aldeias.

H[ERODES] – Não é. Esta é a cabeça de um santo que estava a criar deuses pelos desertos. Mandei-o matar e quis que me trouxessem a sua cabeça. Porque foi que a pediste?

S[ALOMÉ] – Porque foi que a pedi? Porque foi que a pedi? Não sei. Não sei. Que foi isso que disseste, senhor que me tira a alma toda do coração. Não digais que me disseste a verdade porque isso é demais para o meu sonho. Ah, que talvez o sonho não crie mas veja, e não faça senão o que adivinha. Aquela cabeça era de um santo que andava nos desertos?

H[ERODES] – Que vinho de luar te embebedou, que falas com os mortos entre os vivos? Aquela cabeça é de um santo que cantava nos desertos a memória dos deuses futuros. (PESSOA, 2010, p. 108)

Até este ponto, empreendeu-se, tanto quanto possível, uma descrição interpretativa desse drama inacabado de Fernando Pessoa. Da mesma forma, procurou-se sublinhar aspectos que guardam semelhanças com textos tributários de um mesmo imaginário cultural, não importando se conhecidos ou não do escritor português, na medida em que se trata de um “eco” entre textos e não entre autores. Mas o caso é que, ao compor sua própria versão do mito de Salomé, ele mantém no horizonte prioritariamente as realizações de Wilde e de Mallarmé. Portanto, esse breve expediente comparativo que aqui se efetua deixa agora de apontar para as semelhanças e passa a olhar para as diferenças. Em confronto com as duas versões referidas – e também com o relato bíblico, origem do mito –, o que Pessoa subtrai? E o que acrescenta?

É sabido que a versão de Oscar Wilde não apenas subverte, como profana a narrativa bíblica – e também um de seus modelos mais imediatos: a *Hérodiade* de Flaubert. Se no conto do escritor francês a princesa funcionava apenas como apêndice da mãe (tal como na versão dos Evangelhos), na peça de Wilde o foco se vira completamente para Salomé, figurada como uma mulher sedutora e obcecada pelo profeta, ali designado não pelo nome cristão, mas sim pelo bizantino, Iokanan. Não bastasse a obsessão da protagonista, que beira o vampirismo – ocorrendo à então conhecida passagem do *Atta Troll* de Heine, bem como à versão paródica de Laforgue, na peça de Wilde a princesa cobre de beijos a cabeça do santo morto a seu pedido –, o texto se encerra com o assassinato de Salomé pelos guardas, seguindo ordens do tetrarca Herodes Antipas, algo que não se verifica em nenhuma das versões anteriores.

Se Pessoa toma a versão de Wilde por modelo, pode-se afirmar que não foi em decorrência do elevado grau de erotismo e sensualidade com que o escritor inglês pintou sua protagonista. Talvez tenha enxergado ali uma concepção dramaturgica próxima à que ele mesmo buscava alimentar, na senda aberta pelas reflexões de Maeterlinck em torno do “teatro estático”. Na peça em um ato do escritor inglês, as personagens são postas numa situação de inércia semelhante à das primeiras peças do dramaturgo belga, limitando-se não propriamente a não agirem, mas a olharem, apenas. Com efeito, há um entrecruzar de olhares no texto: o olhar obcecado de Salomé para com Iokanan, o qual lhe devolve olhares de repulsa; o olhar desejoso de Herodes para com sua enteada, no que o tetrarca é seguido pelo olhar reprovador de sua esposa Herodíade; por fim, o olhar apaixonado do capitão da guarda para com Salomé, fechando o ciclo. Esses olhares que se atravessam são refletidos pela própria estrutura dos diálogos, na maior parte das vezes desencontrados. A palavra, portanto, perde boa parte de sua função comunicativa e passa a operar fundamentalmente como elemento de sedução, combinando-se ao olhar. Daí resulta o diálogo em ritmo lento, acompanhando a atitude contemplativa de cada personagem, ao mesmo tempo em que se converte em um conjunto de solilóquios.

Enquanto modelo de arquitetura dramaturgica, Pessoa recorre à peça de Oscar Wilde. No entanto, a realização difere tanto no tratamento do tema quanto no que concerne ao modo de configurar a dificuldade de relação entre as personagens. Tal como na abordagem mallarmaica do mito, Pessoa recusa-se a erotizar a dança de Salomé. Mallarmé sublinha o que há de perverso no poder de sedução da personagem, excluindo com isso o problema do incesto, em proveito de uma exploração mais profunda da relação entre beleza e crueldade, a fim de não demonizá-la, pura e

simplesmente; Pessoa, por seu turno, isola na figura feminina de Salomé sua concepção de sonho como fundador do real; seu texto está muito mais próximo de um monólogo do que a peça de Wilde, aproximando-se, nesse sentido, do texto de Mallarmé, que também se serve da estrutura dialógica para mascarar um solilóquio. Mas se o francês realça o que a princesa tem de cruel, em todo seu egotismo, Pessoa a delineia como uma sonhadora visionária, cuja capacidade de sonho margeia a constituição do real.

Ao final do texto de Pessoa, quando se encontra novamente sozinha, Salomé enuncia, pouco antes de executar sua famosa dança: “Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que nos desertos havia um santo que chamava por um deus novo” (PESSOA, 2010, p. 110). Deste modo, Pessoa termina por inverter as premissas do mito bíblico que, à parte suas inúmeras retomadas e revisões por outros artistas, permanece como ponto de partida de seu drama: não é a princesa, tampouco sua mãe, quem ordena a morte de João Batista, senão que o próprio tetrarca Herodes Antipas; não é a dança de Salomé o que provoca o desejo de seu padrasto e, conseqüentemente, a morte do santo, dança que se estabelece como produto de uma morte já consumada.

Essa intuição de que não é a vida o que cria a história, mas sim o contrário, faz-se perceber também em um texto publicado por Pessoa n’*O Jornal* de 4 abr. 1915, cuja leitura pode iluminar ainda o que, em termos de projeto, pretendia seu autor com esta *Salomé*:

#### Fábula

Num fabulário ainda por encontrar será um dia lida esta fábula:

A uma bordadora dum país longínquo foi encomendado pela sua rainha que bordasse, sobre seda ou cetim, entre folhas uma rosa branca. A bordadora, como era muito jovem, foi procurar por toda a parte aquela rosa branca perfeítíssima, em cuja semelhança bordasse a sua. Mas sucedia que umas rosas eram menos belas do que lhe convinha, e que outras não eram brancas como deviam ser. Gastou dias sobre dias, chorasas horas, buscando a rosa que imitasse com seda, e, como nos países longínquos nunca deixa de haver pena de morte, ela sabia bem que, pelas leis dos contos como este, não podiam deixar de a matar, se ela não bordasse a rosa branca.

Por fim, não tendo melhor remédio, bordou de memória a rosa que lhe haviam exigido. Depois de a bordar foi compará-la com as rosas brancas que existem realmente nas roseiras. Sucedeu que todas as rosas brancas se pareciam exactamente com a rosa que ela bordara, que cada uma delas era exactamente aquela.

Ela levou o trabalho ao palácio e é de supor que casasse com o príncipe.

No fabulário, onde vem, esta fábula não traz moralidade. Mesmo porque, na idade de ouro, as fábulas não tinham moralidade nenhuma. (PESSOA, 2000, p. 102)

Nesta “Fábula”, lemos de uma jovem bordadora que busca por toda a parte um modelo no qual se apoiar – leia-se “imitar” – durante a criação de sua própria rosa branca. Não encontrando nenhuma que lhe satisfaça, borda de memória a que lhe haviam exigido e, depois, ao compará-la com as que existiam realmente, verifica que estas correspondiam à forma exata da que bordara – como vimos, Pessoa insiste na constatação, ao repetir o advérbio “exactamente” na oração seguinte: a rosa criada era não apenas “como” a real, senão que “era” a própria; deixa de espelhá-la e toma-lhe a essência.

Embora o texto advirta não trazer moralidade, que princípio podemos extrair do que ali se conta? Ora, enquanto esteve presa ao gesto mimético, a bordadora foi incapaz de dar vida à sua rosa. Apenas quando dele se desgarrou e permitiu que aflorasse sua própria voz é que teve sucesso em sua tarefa. Ainda que se aceite que as rosas presentes nas roseiras precedessem àquela criada pela jovem, ou seja, que ali estivessem presentes antes, durante e após a criação, importa verificar o caráter simbólico da ação: o distanciamento do modelo permitiu à bordadeira não imitá-lo, mas sim recriá-lo – e em tal medida ela o faz, que o encontro com as rosas “reais” se lhe afigura não como um reconhecimento, mas sim como uma descoberta.

Pode-se aproximar esse princípio daquele subjacente à tarefa a que se propôs o então jovem autor, já bastante interessado pela ideia de emulação, que lhe permitia medir-se com seus mestres. Assim como havia feito em *O marinheiro*, gestado à luz de Maeterlinck, Pessoa talvez enxergasse no intertexto inerente a esta *Salomé* não propriamente um recurso que lhe facultasse imitar um modelo, mas sim a condição mesma para equipará-lo e, quem sabe, suplantá-lo.

### Referências bibliográficas

BARBAS, Helena. O silêncio da bailadeira astral: “Salomé” de Mário de Sá-Carneiro. *Taíra: revue du centre de recherche et d'études lusophones et intertropicales*, Grenoble, n. 4, p. 37-56, 1992.

*Bíblia Sagrada*. Edição revista e corrigida. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

FISCHER, Claudia J. Auto-tradução e experimentação interlinguística na gênese d’“O Marinheiro” de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural – revista de estudos pessoanos*. Providence, n. 1, p. 1-69, 2012.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2004.

LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2.ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.

MAETERLINCK, Maurice. “A tragédia quotidiana”. In: *O tesouro dos humildes*. Tradução de Maria José Sette Ribas. São Paulo: O Pensamento, 1945, p. 121-36.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Seleção, prefácio e notas de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.

\_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976.

\_\_\_\_\_. *Correspondência: 1923-1935*. Organização, posfácio e notas de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

\_\_\_\_\_. *Poesia – Ricardo Reis*. Organização de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poesia – Alberto Caeiro*. 2.ed. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teatro do êxtase*. Organização e introdução de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Tradução de Jorge Cruz. Caracas: Monte Avila, 1969.

SYMINGTON, Micéala. *Écrire le tableau: l'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*. Bruxelas: Peter Lang, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1850-1950]*. 2.ed. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TABUCCHI, Antonio. “O Marinheiro: uma charada esotérica?”. In: *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Tradução de António Mateus Vilhena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.