

## **Contos contando contos. *Salomé*, de Fernando Pessoa**

Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP

flaviorodrigo@usp.br

### **Resumen**

Esta ponencia analiza *Salomé*, texto dramaturgical inconcluso de Fernando Pessoa, centrándose la discusión de los puntos de contacto entre la presente versión del mito y las de Mallarmé y Wilde. Préstase especial atención al papel que el sueño, concepto clave en la obra del escritor português, ejerce en la construcción dramática.

### **Abstract**

This paper analyses *Salomé*, unfinished dramaturgical text by Fernando Pessoa, focusing the discussion of points of contact between this version of the myth and those by Mallarmé and Wilde. We give particular attention to the role that the dream, key concept in the work of the Portuguese writer, plays in dramatic construction.

Mais conhecido como poeta, Fernando Pessoa também escreveu textos dramaturgical. Ainda que tenha projetado uma vasta obra teatral, restam apenas fragmentos das mais de trinta peças em inglês e português que escreveu (a exceção é *O marinheiro*, de 1913, porém publicada apenas em 1915, no primeiro número da revista modernista *Orpheu*). Não obstante seu caráter lacunar, o conjunto permite entrever um teatro de forte influxo lírico e que se afasta daquilo que tradicionalmente esperamos de um drama, na medida em que ação e diálogo são esvaziados. Assim, norteando-se por um propósito de superação de fronteiras nítidas entre o gênero lírico e o dramático, o autor continuamente referia-se a si mesmo como “poeta dramático” ou “dramaturgo”.

Esse modo como Pessoa costumava autodesignar-se levou muitos de seus estudiosos a censurá-lo, em vista de sua escassa produção no âmbito dramaturgical propriamente dito. Todavia, em sua obra, pode-se dizer que o drama encontra plena realização apenas ao ser transposto para o universo dos heterônimos. Nossa hipótese é que isso acontece em razão de um anseio do escritor em estabelecer-se como dramaturgo que dinamita o drama *dentro* do drama e que, por meio do projeto heteronímico, o reconfigura para *fora* deste drama. O problema é que a heteronímia eclipsou suas investidas na esfera dramaturgical convencional, de modo que a elas não se faz referência sem que logo se pense no poeta criador dos heterônimos. Por isso, a fim de investigar em que medida Pessoa teve sucesso na composição de dramas que, sendo dramas em sentido estrito, escapam às principais convenções do gênero, esta comunicação analisará *Salomé*, um daqueles textos dramaturgical inacabados.

Quando por volta de 1914 principia a compor este drama, Pessoa busca inserir-se na profusa tradição de releituras do mito bíblico que abrange não apenas a já então célebre peça escrita por Oscar Wilde (um de seus modelos literários), como também as versões assinadas por nomes como Apollinaire, Eugénio de Castro, Flaubert, Heine, Huysmans, Laforgue, Mallarmé e, claro, seu amigo e companheiro de *Orpheu* Mário de Sá-Carneiro, que, no ano anterior, elaborara um poema dedicado à figura de Salomé.

Nesta peça, um ainda jovem Fernando Pessoa anuncia já algumas das preocupações que o perseguiriam 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, em que o universo onírico se afirma como única instância passível de fundar o real.

O texto introduz uma Salomé que apresenta elementos de acordo ao arquétipo da mulher fatal: ela tem, por exemplo, uma beleza extasiante que suscita ódio e ciúme nas demais mulheres, levando os homens à ruína; quando fala, os homens se perdem ao som de sua voz, quase um canto de sereia, e seriam capazes de morrer por ela. Mas o que salta à vista é a associação que Pessoa faz entre esses elementos e a ideia de sonho, conectando-a tanto à vida quanto à morte. Nós temos acesso a essas informações através da fala inicial da protagonista, que, sozinha em cena, se autodescreve.

Logo após anunciar a inveja de suas escravas, a princesa as convida a juntarem-se a ela, para que sonhem juntas, 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” (Pessoa 2010: 102). A escolha de um terraço como cenário remonta à peça em um ato de Oscar Wilde, que por sua vez levou em conta a *Hérodíade* de Flaubert.

Se a remissão ao espaço remete a Wilde, a situação de diálogo da princesa com as escravas nos leva, por seu turno, à “Cena”, única parcela de sua *Herodiade* que Mallarmé publicou. Neste poema, assistimos a moça resistir seguidamente aos chamados de sua ama, entregando-se a infundáveis 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 verificar 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: 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, quando Salomé reforça o convite: “Quero que sonhemos juntas. Se uns vivem juntos, porque não sonharão juntos outros? Há alguma diferença entre o sonho e a vida?” (Pessoa 2010: 103-104). O que vemos se desenvolver em todo o texto é 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: 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. “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” (Pessoa 2010: 104).

Deste modo, uma vez que as escravas aceitam esta espécie de pacto proposto por Salomé, a princesa põe-se a sonhar, isto é, a contar sua história, ou seja, a instituir o real:

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: 105-106)

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. 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 tradição narrada no *Novo Testamento*, conheceu a morte pela mão de um carrasco a pedido de Salomé, 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: 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:

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: 106-107)

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: 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. Podemos nos lembrar, aqui, do seguinte verso de uma das odes de Ricardo Reis: “Somos contos contando contos, nada” (Pessoa 2001: 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. Mande-i-o matar e quis que me trouxessem a sua cabeça.

Até aqui, empreendeu-se, tanto quanto possível, uma descrição interpretativa desse drama inacabado de Fernando Pessoa. Apontaram-se, também, algumas semelhanças com as realizações de Wilde e de Mallarmé. Esse breve expediente comparativo que aqui se efetua deixa agora de apontar para as semelhanças e passa a salientar as diferenças entre os textos. 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 *Hérodíade* 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 volta 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 –acorendo 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–, a peça em um ato do escritor inglês 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 naquela peça uma concepção dramática próxima à que ele mesmo buscava alimentar, na senda aberta pelas reflexões de Maeterlinck em torno de um “teatro estático”. No texto de Wilde, as personagens são

postas numa situação de inércia semelhante à das primeiras peças do dramaturgo belga, limitando-se não propriamente a 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 Herodiade; por fim, o olhar apaixonado do capitão da guarda para com Salomé, fechando o ciclo. Esses olhares que se cruzam 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 prioritariamente como elemento de sedução, combinando-se ao olhar. Assim, o diálogo é dotado de um 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 dramática, Pessoa recorre à peça de Oscar Wilde. No entanto, a realização difere no tratamento do tema e mesmo no que diz respeito 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. Mas se o francês realça o que a princesa tem de cruel, em todo seu egotismo, Pessoa a delinea como uma sonhadora visionária. Assim, ao final do texto, 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: 110).

Desta forma, 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. Assim, Pessoa nos mostra não ser a vida o que cria a história, mas sim o contrário.

## **Bibliografia**

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

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