

## A FICÇÃO DE FERNANDO PESSOA: ESTUDO DE UM CASO ORIGINAL

«Mistério é aquilo que os homens não conseguem explicar»

António José Saraiva

1. Escrito em 1907 e assinado pelo heterónimo inglês de Fernando Pessoa, Alexander Search, «A Very Original Dinner»<sup>1</sup> não alcançou a fortuna dos *English Poems* da autoria do mesmo heterónimo. Facto que, aliás, nada tem de estranho, já que faz parte de uma produção ainda hoje marginalizada da obra de Pessoa: os textos de ficção<sup>2</sup>. Relegados para um segundo plano, os textos de ficção constituem, por isso mesmo (e por outros motivos), um desafio a exercícios exegéticos diversos e necessários para uma melhor compreensão da totalidade da obra pessoana.

«A Very Original Dinner» é um texto quase desconhecido, ignorado mesmo por muitos dos que bem conhecem outros textos *periféricos* de Pessoa — as chamadas «novelas policiárias» ou «contos de raciocínio». E, no entanto, é um dos poucos textos de ficção que se nos oferece em forma acabada, com um princípio, meio e fim, construídos pelo próprio Pessoa. Ao contrário das «novelas policiárias» e do *Livro do Desassossego*, de carácter fragmentário, esta é uma narrativa dotada de organicidade e de fechamento, o que não deixa de ser surpreendente se tivermos em conta a totalidade da obra

---

<sup>1</sup> Cf. SOUSA, Maria Leonor Machado de — *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, Lisboa, Novaera, 1978. Nesta obra, a autora procede à tradução e ao estudo do conto «A Very Original Dinner», cujo manuscrito é aí incluído em *fac-simile*.

<sup>2</sup> É significativo que no Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa, que decorreu na Fundação Calouste Gulbenkian de 5 a 7 de Dezembro de 1988, apenas 9 comunicações (entre dezenas) se tenham debruçado sobre os textos de ficção. De relevar que, destes 9 textos, 4 tratam d' *O Livro do Desassossego*, cujo estatuto ficcional é discutível (O Círculo de Leitores, por ex., não inclui *O Livro do Desassossego* entre os textos de ficção).

de Pessoa. Surpreendente e excêntrico é, decerto, o tema do canibalismo que encontramos nesta história, uma das suas primeiras experiências na ficção e que o próprio Pessoa terá votado ao esquecimento. Como sublinha Maria Leonor Machado de Sousa, são raras, na história da literatura moderna, as histórias de canibalismo. Na literatura portuguesa, o texto mais conhecido para ilustrar o tema é o conto de Álvaro do Carvalho, «Os Canibais», editado em livro pela primeira vez em 1868<sup>3</sup>. As afinidades entre a história de Pessoa e a de Álvaro de Carvalho são, no entanto, muito poucas. Neste conto, é, aliás, problemática a existência de canibalismo: não é o visconde de Avelada também estátua, matéria inerte? Os ingredientes fantásticos que aqui encontramos e o tom paródico-jocoso do narrador diluem os elementos de horror que o tema sugere. O próprio desfecho deve mais ao cómico do que ao trágico<sup>4</sup>. A esta dimensão lúdica da história de Álvaro de Carvalho contrapõe-se, porém, a dimensão macabra de «A Very Original Dinner» (ainda que nela perpassasse um subtil humor negro), onde reconhecemos traços do romance gótico. Embora a experiência relatada seja invulgar (quase impensável) e não se integre nas vivências do nosso quotidiano, não há nela nada de sobrenatural ou de fantástico; a globalidade da história pode ser entendida dentro dos limites da possibilidade, i.e., uma das dimensões do verosímil aristotélico. Contribui para criar um efeito de real a referência a lugares reais como Francoforte e, em especial, Berlim, capital do império alemão nos inícios deste século, onde se situa a acção desta história. Forçada seria, decerto, a sua inclusão na categoria do fantástico, conquanto se trate de uma história extraordinária, pouco provável, mas não impossível.

De facto, os crimes com que aqui deparamos não são crimes comuns ou ordinários, susceptíveis de serem explicados racionalmente. Ao homicídio gratuito de cinco pessoas, segue-se um acto colectivo de canibalismo, num cenário com todos os requintes de um banquete numa sociedade civilizada: os cadáveres são servidos à mesa, corporizando, assim, pelo conteúdo e pelo arranjo estético, «o jantar muito original» que Prosit, o anfitrião, prometera aos seus convidados. Assistem a este jantar cinco criados negros, silenciosos, quase invisíveis na penumbra em que se ocultam.

---

<sup>3</sup> Esta edição tem o título *Contos*. Publicado pela primeira vez em 1865, na *Revista de Coimbra*, com o título «A Estátua Viva». Reeditado em 1978 pela editora Arcádia no volume intitulado *Contos Frenéticos por Álvaro do Carvalho*.

<sup>4</sup> O humor de «Os Canibais» é pertinentemente relevado por Fernanda Damas Cabral num ensaio intitulado *A sedução do fantástico e do humor. Uma leitura de "Os Canibais"*, in «Vértice», Lisboa, 10, Janeiro de 1982, pp. 73-80.

Com estes ingredientes macabros e insólitos, e num estilo rebuscado e arcaizante, Pessoa compõe uma história profundamente grotesca e perturbadora, sem paralelo na literatura portuguesa, e incompatível, num primeiro olhar, com uma certa imagem do poeta modernista que foi Fernando Pessoa.

Não é de admirar, por isso, que ainda hoje muitos leitores de Pessoa coloquem a si mesmos a questão enunciada por Maria Leonor Machado de Sousa: «Como pôde um escritor tão intelectual como Fernando Pessoa conceber uma tal desumanização, uma loucura tão degradante?»<sup>5</sup>.

As respostas para tal interrogação e perplexidade são múltiplas e complementares. Perante esta história, o que de imediato se impõe salientar é a independência de um jovem autor, que bem cedo separa o sentimento estético do sentimento moral. Com este texto, Pessoa enceta uma experimentação estético-literária sem limites, indiferente a preconceitos vigentes, num desafio a valores condicionadores da criação artística ou do conhecimento científico. Tentando ele próprio explicar a atracção de muitos autores (e.g., Edgar Allan Poe) por assuntos repugnantes, Pessoa invoca os seguintes motivos: «Penso que uma das razões para este gosto se poderá encontrar no espírito científico e analítico do autor. Outra razão consiste na originalidade do tema. Residirá no cultivo de sensações novas? [...] Como Baudelaire em *Le Voyage* descerão eles “*au fond de l'enfer pour trouver du nouveau?*”»<sup>6</sup>.

Estas razões ou hipóteses poderão ajudar-nos a compreender «A Very Original Dinner». Escrita em inglês, a história de Pessoa está impregnada do clima esteticista e decadentista de finais do século, no qual se nutre a obra de Alexander Search. A selecção do canibalismo como assunto de interesse estético e a atracção pela figura do criminoso-artista, corporizada na personagem Prosit, colocam Pessoa numa tradição de modernidade marcada por figuras como Edgar Allan Poe ou Baudelaire. Na sua extrema perversidade e imoralidade, Prosit surge-nos como um esteta degenerado, que tudo sacrifica à Arte e à originalidade, inclusive a vida humana. Na sua «loucura lúcida», Prosit é o artista-monstro, em busca de sensações raras, interditas, sem qualquer respeito por códigos humanos, morais ou legais.

A estranha história de Pessoa não é assim tão estranha quando a consideramos à luz da influência decisiva de Poe<sup>7</sup>, de quem Pessoa foi um ávido

---

<sup>5</sup> *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, p. 125.

<sup>6</sup> Cf. «Textos de Crítica Literária e de Doutrina Estética» in *Fernando Pessoa. Obras em Prosa*, II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p. 142.

<sup>7</sup> Maria Leonor Machado de Sousa destaca ainda a influência de Oscar Wilde e de Shakespeare. Pessoa leu grande parte das obras de Shakespeare, inclusive a tragédia *Titus Andronicus*, onde surge o tema do canibalismo.

leitor, ou quando a consideramos à luz de interesses e fixações de sempre de Pessoa por temas como a originalidade, o génio, o artista, a loucura, temas presentes quer nos textos de criação literária quer nos textos teórico-críticos.

Como o demonstra George R. Lindt no ensaio «Fernando Pessoa e a loucura», a loucura (ou o medo da loucura) é mesmo, a par do tema da morte, um dos temas mais obsessivos e recorrentes na obra poética de Alexander Search<sup>8</sup>.

Pessoa partilha com Poe o fascínio por situações-limite: a perversidade, a violência nas suas diversas formas (veja-se o sado-masochismo de Álvaro de Campos), a loucura ou outras formas de degeneração mental, em suma, a complexidade psicológica do homem em geral, e, em particular, do artista.

Pessoa não foi alheio às discussões de fim de século sobre as relações entre o génio e o louco ou entre o génio e o criminoso, como o provam algumas reflexões sobre o assunto. Num texto a que deu o título «Sobre o Artista», Pessoa estabelece uma íntima conexão entre *o génio, o crime, e a loucura*: «O génio, o crime e a loucura, provêm, por igual, de uma anormalidade, representam de diferentes maneiras, uma inadaptação ao meio. Se repousam, porém, sobre um igual fundo degenerativo, se o génio constitui, de por si, uma espécie nosográfica — são *coisas que não sabemos.*»<sup>9</sup>.

A ênfase situa-se aqui na ignorância total do homem perante certas realidades ou mistérios que não pode explicar. É esta ausência de explicação e de compreensão que encontramos também no conto «A Very Original Dinner». Pessoa coloca-nos perante os crimes horrendos (inescrutáveis) de Prosit, mas não os transforma em objecto e matéria de teorização como fará no conto «A Carta Mágica» ou no esboço «O Caso Vargas». Por esta razão e por outras que procurarei evidenciar, este texto de Pessoa afasta-se das histórias de enigma de finais do século, seguindo bem de perto os passos de Edgar A. Poe, autor de histórias mórbidas e extraordinárias, não Edgar A. Poe, autor de histórias de raciocínio. Só esse Poe serve a Pessoa de «modelo» e de «motivação», para utilizar as palavras de Maria Leonor Machado de Sousa. Parece-me, pois, destituída de fundamento a leitura de «A Very Original

---

<sup>8</sup> Cf. *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editora, Centro de Estudos Pessoaanos, 1978, pp. 281-293. George R. Lindt diz-nos que só por volta de 1909-1910 Pessoa terá conseguido libertar-se parcialmente do medo da loucura. É possível que a escrita de «A Very Original Dinner» tenha sido, de alguma forma, um modo de exorcizar essa obsessão.

<sup>9</sup> Cf. «Textos de Crítica Literária e de Doutrina Estética», p. 196. Sublinhado meu. Neste texto, Pessoa demonstra conhecer as teses de Cesare Lombroso. Sabemos também que Pessoa leu a obra *Degeneração* (1892) do psiquiatra alemão Max Nordau.

Dinner» como esboço da ficção policial de Fernando Pessoa, como o faz Maria Leonor Machado de Sousa, ao referir-se-lhe como «uma primeira tentativa detectivesca», ou ao considerá-la como «uma primeira tentativa de novela de mistério que viria a evoluir para a novela policial»<sup>10</sup>. É aliás significativo que da história de Poe, *Thou art the Man*<sup>11</sup>, em que provavelmente se inspirou, Pessoa tenha apenas retido os seus ingredientes de horror. Da investigação levada a cabo com sucesso pelo narrador de Poe resta, na história de Pessoa, uma tentativa frustrada. Os crimes de Prosit são revelados pelo próprio Prosit, que experimenta um prazer paroxístico ao contemplar o efeito de horror que provoca nos seus convidados. Prosit, o criminoso, torna-se, desta forma, a figura poderosa e central desta narrativa, onde ainda não há lugar para o investigador. No final da história, é também vedada ao leitor a sensação de tranquilidade que as histórias de enigma lhe oferecem. Como mais adiante veremos, o efeito catártico não acontece, a harmonia não é reestabelecida.

É este final, conjugado com outras particularidades desta narrativa, que torna a história de Pessoa tão singular e difícil de rotular. Não sendo uma história de enigma, «A Very Original Dinner» excede também o âmbito dos «contos de terror», categoria em que a incluem críticos como António Quadros<sup>12</sup> ou Frederick C. Hesse Garcia<sup>13</sup>, na tipologia que estabelecem da ficção pessoana.

«A Very Original Dinner» não é uma gratuita e sensacionalista história de terror (ou de «horror»), uma experiência literária isolada e marginal no contexto da obra pessoana. Por um lado, ela tematiza o desejo e a busca de originalidade (ou novidade) do jovem Pessoa num mundo onde já não parece haver originalidade possível. Por outro, ela «encena» e anuncia, pela via da

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 14 e p. 123, respectivamente. Esta perspectiva é seguida por José Lança-Coelho, num artigo intitulado *A literatura policiária em Fernando Pessoa: «A Very Original Dinner» é pois a primeira tentativa de Pessoa no campo policial...*, in «Vértice», Lisboa, 45, Dezembro de 1991, p. 118. Fernando Luso Soares, pelo contrário, não faz qualquer referência a este conto nos estudos que dedicou à obra «policiária» de Fernando Pessoa, nomeadamente em *A novela policial-dedutiva em Fernando Pessoa*, Lisboa, Diabril, 1976, ou na introdução à antologia *O Banqueiro Anarquista e outros contos de raciocínio de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ed. Lux, 1964.

<sup>11</sup> Cf. a análise comparativa entre os dois contos feita por Maria Leonor Machado de Sousa (*op. cit.*, pp. 127-133).

<sup>12</sup> Cf. capítulo «O Ficcionista» do livro *Fernando Pessoa. Iniciação Global à Obra. A obra e o homem*, vol. II, Lisboa, Arcádia, 1982.

<sup>13</sup> Cf. *A Ficção Policial de Fernando Pessoa*, in «Actas do 2.º Congresso dos Estudos Pessoaanos — 1983», Porto, Brasília Editora, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, pp. 195-205.

ficção, algumas preocupações de sempre de Pessoa: as fronteiras — ou ausência de fronteiras — entre o normal e o anormal, a loucura e a sanidade, o moral e o imoral, o bem e o mal, a razão e o instinto, a cultura e a natureza.

Ao nível da composição, este texto pode ainda encarar-se como uma experimentação literária de princípios que só mais tarde Pessoa formulará em termos teóricos. Como, por exemplo, os princípios expostos no texto «Sobre o Artista», onde Pessoa aponta como qualidades fundamentais do artista: «1) A originalidade, 2) a construtividade, e 3) o poder de suspensão»<sup>14</sup>. Ou ainda o princípio defendido em «"Erostratus" — Ensaio sobre a Fama Póstuma de Obras Literárias»: «A concisão e a captação de interesse do leitor, necessários nas histórias policiais não o são menos em todas as formas de literatura. Não se ganha nada em cansar o leitor.»<sup>15</sup>.

Pessoa aprendeu, decerto, a «lição» de Poe sobre o rigor da construção e sobre a importância da técnica dos efeitos — «tendo sempre em vista a originalidade»<sup>16</sup>.

2.1. Através da utilização de artifícios narrativos adequados, Pessoa capta a atenção do leitor logo no início da história, criando nele um misto de curiosidade e de expectativa, que, no final, se transformará em profunda sensação de repulsa. Estes efeitos são construídos na base de procedimentos alheios à *narração* (i.e., por oposição a *descrição*) e que dão origem a uma forma narrativa pouco dinâmica. Na ausência de uma progressão linear dos acontecimentos, e em virtude do carácter retrospectivo da história contada por um narrador de primeira pessoa, quer o ponto de vista adoptado quer a descrição desempenham aqui um papel preponderante.

Revelando já a sua propensão para a reflexão, e em plena sintonia com as tendências da ficção moderna para abolir o enredo e desvalorizar a acção, Pessoa não nos surge aqui como um construtor de enredo. Como é fácil de comprovar, a acção é reduzida quase ao mínimo. Em primeiro lugar, porque a factos diegéticos importantes (morte dos rapazes e sua preparação culinária) corresponde uma elipse narrativa significativa: o leitor é confrontado (aliás como o narrador e os outros membros da Sociedade) com crimes consumados e cadáveres consumidos. Em segundo lugar, há um peso excessivo da descrição — de Prosit, do banquete, da sala — para o qual concorre a própria imo-

---

<sup>14</sup> Cf. «Textos de Crítica Literária e de Doutrina Estética», p. 188.

<sup>15</sup> Cf. «Textos de Crítica Literária e de Doutrina Estética», p. 261.

<sup>16</sup> Cf. «A Filosofia da Composição», p. 34, in *O Corvo e outros poemas*. Edgar Allan Poe, tradução de Fernando Pessoa, Lisboa, Ulmeiro, 1989.

bilidade ou inacção das personagens, sentadas à mesa durante a quase totalidade da história; em terceiro, e decorrente deste, as potencialidades simbólicas do episódio do banquete, que parecem criar um momento de suspensão no tempo e no espaço; por último, o recurso, em alguns pontos da história, ao processo narrativo do *showing* (na reprodução das falas das personagens, em particular de Prosit) que leva à diluição momentânea da voz do narrador. A combinação destes procedimentos contribui para a configuração de um quadro mais dramático do que narrativo, e, de certo modo, alegórico.

A contribuir para a feição estática da narrativa temos ainda a quase impossibilidade de estabelecer uma relação de causalidade entre a primeira e a segunda partes da história. A própria relação temporal de sucessividade parece ser pouco significativa em face do hiato narrativo acima referido. Dir-se-ia estarmos, na segunda cena, perante uma repetição com variação: há também um jantar e as mesmas personagens — a que se juntam os cinco criados negros; o lugar, a razão de ser e o conteúdo do jantar é que são diferentes. Este último revela-se totalmente insólito, novo, grotesco, mas não de todo inesperado para o leitor, já que vários indícios são disseminados ao longo da primeira parte, dando origem a um certo grau de previsibilidade. Aliás, todos os aspectos responsáveis pelo estatismo assinalado inscrevem na história essa previsibilidade que se confirma no ponto culminante da narrativa. Como veremos, trata-se de uma previsibilidade inerente à semântica (textual), mas não à ética ou a padrões sócio-culturais, condicionadores de qualquer leitura.

Nem sequer poderemos falar de uma transformação da personalidade de Prosit. Prosit é-nos apresentado, desde as primeiras páginas, como um ser ambivalente, dicotómico, um ser de luz e trevas. Não há, portanto, metamorfose ou loucura inesperada. As expectativas do leitor não são frustradas; bem pelo contrário, elas são confirmadas, ainda que de uma forma brutal.

Do mesmo modo, o motivo da vingança não serve para instituir uma relação de causa-efeito. A vingança de que se fala não passa de uma conjectura, que racionalmente excluímos, dada a desproporção monstruosa entre a hipotética ofensa e a possível vingança. Neste contexto, é impossível estabelecer um móbil real para os crimes.

A segunda parte, materializando os acontecimentos sugeridos, surge, de certa forma, como uma ilustração de uma teoria esboçada pelo narrador logo no início da história. Ao contrário do que acontece na maioria das histórias de enigma e suspense, o narrador dá-nos uma explicação apriorística de factos que desconhecemos, oferecendo-nos a chave de interpretação para o *caso* que vai relatar: *a perversidade*. O procedimento é idêntico ao usado por Poe

(invocado, neste passo, pelo próprio narrador): primeiro, a sugestão — que determina um modo de ler e que alicia o leitor —, depois a narração. O que se passa na segunda parte da narrativa, enquadrado assim numa teoria<sup>17</sup>, é a exemplificação de um caso de perversidade de que o narrador tem conhecimento.

2.2. Pouco acontece até ao momento em que Prosit revela o seu segredo. A Sociedade Gastronómica de Berlim reúne-se para gozar uma vez mais o prazer da comida: é a quingentésima sessão de um ritual pouco comum. Nesse encontro, o Presidente, Prosit, faz, segundo o narrador, «o famoso convite». E este é, de facto, o único acontecimento, puro acto de linguagem que nos remete para um tempo futuro. De imediato, serve apenas para desencadear outros actos verbais ou gerar curiosidade. E desde o momento em que o narrador menciona «o famoso convite», o leitor é igualmente convidado e desafiado a prosseguir na leitura, impelido por esse artigo definido, de valor catafórico, que apela a informações subsequentes. O adjetivo «famoso», na sua indefinição, revela-se também um recurso estilístico eficaz e adequado ao efeito pretendido: o de captar a atenção do leitor, de o fazer aproximar.

O interesse do leitor é, aliás, imediatamente desencadeado por elementos paratextuais como o título ou a epígrafe. O título, na sua concisão e indeterminação, surge como o primeiro elemento apelativo de uma estratégia retórica de sedução. De cunho ligeiramente publicitário, este título desperta a curiosidade e avidez do leitor, ao focar o tópico, sempre atractivo, da originalidade — muito mais quando em superlativo. A leitura é iniciada em busca dessa originalidade, que julgamos estar dissociada do universo artístico.

Mais do que uma directriz de leitura, o título funciona como um apelo à leitura, um incitamento. Por seu lado, a epígrafe escolhida «Diz-me o que comes, dir-te-ei o que és» esboça já pistas de leitura, apontando prospectivamente para o conteúdo da narrativa. Insistindo na matéria gastronómica, restringe as possibilidades de leitura em aberto no título: a originalidade liga-se, como veremos, ao conteúdo ou substância do jantar.

O desvio operado na fórmula mais familiar, «Diz-me o que comes, dir-te-ei quem és», cria no leitor um certo efeito de estranhamento. A comutação de «quem és» por «o que és» altera por completo o sentido, dando ori-

---

<sup>17</sup> Chamo desde já a atenção para o facto de se tratar de uma *teoria sobre acontecimentos*, de uma explicação psicológica do caso relatado, que não pode ser confundida com teorias sobre métodos, raciocínio e tipos de inteligência, que só encontramos nos «contos de raciocínio» (a par de teorias sobre acontecimentos).

gem a uma sentença enigmática: o que parece estar aqui em causa não é a definição de uma categoria sócio-psicológica (tipo de homem: classe social e carácter), mas de uma categoria ontológica (espécie de ser: homem?). Esta epígrafe, contendo alguma obscuridade, estabelece o mote para a narrativa, captando num mesmo tempo a atenção do leitor para a natureza do jantar e para a natureza dos homens que nele participam — de um homem em particular.

De facto, o início da narrativa privilegia a análise de um só homem: Prosit, o protagonista da história. Prosit ocupa claramente o centro da história, em torno do qual se organizam a narrativa e a nossa própria leitura. Desde as primeiras linhas que ficamos, tal como o narrador, suspensos do seu silêncio, das suas palavras, dos seus actos. A ausência de dinamismo narrativo deve muito ao excesso de análise desta personagem (que ocupa aproximadamente quatro páginas). Esta é, aliás, uma marca bem característica de Pessoa. Como diz Maria Leonor Machado de Sousa, «Fundamentalmente há nele, como em todos os heterónimos, uma tendência para a análise minuciosa dos homens e dos factos que se opõe à acção...»<sup>18</sup>.

Nesta narrativa, a descrição não tem qualquer papel subsidiário ou decorativo: ao nível da sintaxe narrativa e a um nível semântico a narração parece ser engendrada a partir da descrição. Na instância discursiva, o estranho e grotesco acontecimento desta história não é mais do que o desenvolvimento de uma célula narrativa contida na caracterização de Prosit, marcada pelo epíteto de «grosseiro» — espécie de estribilho que não pode deixar de se imprimir na mente do leitor atento ou desconfiado.

2.3. A caracterização exaustiva de Prosit é, mais rigorosamente, uma tentativa de caracterização. Há como que uma procura do termo certo para descrever Prosit. Num movimento de circularidade, o narrador repete-se, acrescenta matizes, inflexões mínimas para se acercar desse objecto — esse «Outro» — que procura conhecer, mas esse objecto foge, escapa-se-lhe: «leve enigma que ele próprio era»<sup>19</sup>.

Uma aura de mistério envolve Prosit, o homem sem história. Mistério das origens, da proveniência, da identidade. Quem é Prosit? De onde vem? Quem são os seus ascendentes? Onde vive e com quem vive? O que explica o fascínio que exerce sobre os outros homens? Não há respostas para estas questões. Evoca-se vagamente um passado longínquo de aventuras e de

---

<sup>18</sup> *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, p. 123.

<sup>19</sup> «A Very Original Dinner», in *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, p. 103.

vagabundagem nas Colónias (Índia ou África); evocam-se ascendentes com doenças mentais (pai epiléptico, antepassados neuróticos ou «patifes ultra-extravagantes»). É um passado envolto em trevas, acerca do qual não há verdades ou certezas estabelecidas. Mas, na ausência de factos, são esses rumores acerca de Prosit que o leitor retém e o levam a esboçar a imagem de um «outsider»: degeneração mental e social dos antecessores (i.e., desvio de padrões psicológico-sociais de normalidade) e vida de errância nas Colónias (nas franjas do mundo civilizado, subentenda-se).

Conduzidos por um narrador que é também personagem da história, com um conhecimento *necessariamente limitado* para o funcionamento da narrativa, o Presidente é-nos apresentado como um ser estranho, ou mesmo desconhecido. A indecisão ou limitação de conhecimento do narrador está bem vinculada no uso do discurso modalizante, na frequente ocorrência do verbo *parecer*, que a cada passo vem esbater (quando não negar) o valor assertivo do verbo *ser*: «Era um homem alegre e sociável, mas tudo isto com uma vivacidade anormal, com um comportamento barulhento que parecia revelar uma disposição permanentemente anti-natural. A sua sociabilidade parecia patológica»<sup>20</sup>.

O tropo do eufemismo surge em alternância com o tropo do disfe-mismo, denunciando o cuidado do narrador em não fazer juízos de valor definitivos — «Não escrevo nem louvor nem calúnia»<sup>21</sup>. Toda a descrição é organizada na base de construções antitéticas que apontam quer para a coexistência em Prosit de aspectos antinómicos — euforia/disforia; luz/trevas; natural/anti-natural; feminino/masculino — quer para as limitações (reais ou simuladas) do narrador. Desta forma, o narrador impõe a si mesmo um silêncio indispensável ao avanço da narrativa: «Basta! A minha análise da figura de Prosit, talvez excessiva em pormenores, é todavia deficiente: porque, segundo creio, faltam-lhe ou ficaram sem relevo os elementos que permitem uma síntese final. Aventurei-me em domínios que ultrapassam a minha capacidade, que não iguala a clareza do que desejo. Por isso não direi mais.»<sup>22</sup>.

Esta insistência do narrador nas suas limitações é, acima de tudo, uma estratégia para conquistar a confiança do leitor — uma forma de criar verosimilhança e inscrever no texto a imagem de um narrador credível ou fidedigno. No âmbito de um código de representação realista (por oposição a fantástico), e em virtude do seu envolvimento nos acontecimentos, ele não

---

<sup>20</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 103.

pode ser um narrador demiúrgico com capacidade para penetrar na interioridade das suas personagens. A focalização é aqui restritiva, limitada, o que permite gerar obscuridades e ambiguidades necessárias à criação de mistério em torno de Prosit, personagem ambivalente e enigmática, que se torna, desta forma, objecto (distanciado, mas privilegiado) da curiosidade do leitor. O narrador não nos descreve o carácter de Prosit, a sua essência, mas as manifestações externas, gestos, atitudes e subtis mutações que julga captar. Daí a necessidade ocasional de auto-correcção, que é também uma forma de relativismo: «esta contradição do seu carácter, ou, pelo menos, das suas manifestações»<sup>23</sup>. Porém, este narrador não se limita a observar e registar essas manifestações, deixando as conclusões para o leitor. Elas são sistematicamente interpretadas, tratadas como sintomas de uma personalidade complexa a descobrir. Torna-se claro o procedimento hermenêutico que sustenta a análise levada a cabo. Ver é aqui interpretar, e a imagem que temos de Prosit é já uma imagem reflectida, resultado de um efeito produzido noutra consciência e indissociável do sujeito que a cria. O processo, já usado por Poe, é típico da narrativa de Henry James: a chamada visão indirecta das pessoas e dos factos, que adensa ou cria o mistério em torno de tudo, que torna inacessível ou inexistente a essência, ou que, pelo menos, dissocia o ser do parecer. Da utilização marcada deste processo só pode resultar a incerteza e a ambiguidade, abrangendo quer o objecto (des)focado (Prosit) quer o sujeito que o foca (o narrador).

Por isso, a descrição de Prosit conduz-nos inevitavelmente à personagem-narrador. Uma personagem caracterizada também pela ambivalência. Prosit é «estranho homem» num momento, no momento a seguir, «o meu amigo Prosit». Ou ainda: «O Presidente», «Herr Prosit», «Wilhelm Prosit», ou «Prosit» apenas. É como se, na mente do narrador, coexistissem múltiplas imagens de Prosit. Imagens que reflectem, seguramente, dois tempos distintos — *o antes e o depois* do jantar — e que denunciam, acima de tudo, uma atitude de ambiguidade do narrador que se manifesta logo no início da narrativa. No primeiro parágrafo, por exemplo, dir-se-ia estarmos perante uma narrativa impessoal, com um narrador «de fora» da história, distanciados dos acontecimentos que relata. Só no início do segundo parágrafo vemos que estamos perante um narrador homodiegético. Ao longo da narrativa, é clara esta ausência de uma distância fixa (temporal, afectiva ou ideológica) que decorre, decerto, dos múltiplos papéis do narrador: personagem actuante, narrador e analista ou comentador. Estes papéis diferentes estabelecem também

---

<sup>23</sup> *Idem*, p. 100.

uma distância variável entre o narrador e o leitor; este último não pode deixar de se distanciar quando a subjectividade e a ideologia do narrador se tornam mais visíveis, distanciando-se também no modo de perceber e avaliar os «factos».

Ao descrever Prosit, o narrador insiste na grosseria e na anormalidade deste; mas, tendo em conta a experiência de horror que viveu e que agora evoca, esta é, ainda assim, uma descrição caracterizada pelo *understatment*. «Não escrevo nem louvor nem calúnia», diz o narrador, reclamando para si um distanciamento e uma isenção que lhe são vedados e negados — o narrador não poderá remeter-se ao papel de simples espectador ou de testemunha. O narrador era, efectivamente, membro da Sociedade a que Prosit presidia, formada, como ele diz no momento da escrita, por um «grupo de pessoas socialmente inúteis, humanamente em deterioração»<sup>24</sup>. Perante estas palavras, não deixam de permanecer obscuros, para o leitor, os padrões de normalidade por que o narrador se rege.

As limitações cognitivas em que o narrador insiste não deixam, no entanto, de fornecer ao leitor informações sobre Prosit. Ainda que ambíguas, tais informações (impressões) contribuem para que uma imagem de Prosit se estabeleça com alguma consistência. A conjunção de traços opostos não é harmoniosa e os traços de conotações negativas acabam por prevalecer. O narrador destaca o sorriso perpétuo de Prosit, para logo de seguida o transformar num esgar, ou ricto, comparando-o a uma «cureta grotesca»<sup>25</sup>. E o riso é «selvagem», i.e., não civilizado, conotador de excesso e de desequilíbrio. No momento de revelação do enigma, esta faceta histriónica de Prosit confirma-se na fugaz visão de um Prosit alucinado e histérico: «mexia-se na cadeira, estrebuchava, franzia a cara, sorria, fazia caretas, ria sem nexa e sem parar»<sup>26</sup>. Apesar do efeito global de indefinição, vemos que as várias reflexões sobre Prosit convergem para expressões-síntese que se repetem com variações: «anti-natural» («seriedade que não era natural»; «naturalmente postiça», «falso», «forçado»), «anormal», «brutalidade inata», «exuberância grosseira». A repetição marcada do adjetivo «grosseiro» faz dele uma palavra-tema a presidir à descrição e a orientar a nossa leitura: «... Prosit não era normalmente grosseiro, era-o anormalmente; a sua influência baixava o objectivo dos mais baixos desejos dos seus amigos. [...] Acabo de dizer que Prosit era grosseiro. É verdade: era grosseiro. A sua exuberância

<sup>24</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 117.

era grosseira, o seu humor manifestava-se grosseiramente. [...] Mas Prosit era grosseiro, disso não há dúvida.»<sup>27</sup>.

Ao comparar o efeito provocado por Prosit e o efeito das noites de tempestade, o narrador insinua um universo dominado por forças elementares e violentas: algo de agreste e primitivo é, desta forma, associado a Prosit.

É certo que Prosit é membro de uma Sociedade. É inclusivamente o seu presidente, porque, segundo o narrador, é ele que melhor corporiza o seu espírito: «Deste grupo de Pessoas, socialmente inúteis, humanamente em deterioração, era Prosit o chefe, porque era o mais grosseiro de todos»<sup>28</sup>. Referida como «uma daquelas dúbias sociedades marginais»<sup>29</sup>, esta é uma sociedade paradoxalmente associal, parasitária, constituída exclusivamente por homens, os quais se entregam a um modo de vida hedonista e ocioso, à saciedade dos seus apetites e instintos: ao prazer da comida, da bebida e do sexo. Esta é, decerto, uma sociedade decadente, umbilical, afastada das práticas habituais do sistema social dito «normal»: à margem dos valores do trabalho<sup>30</sup>, da produtividade, da família, da procriação. Em restaurantes ou em hotéis, os seus membros dedicam-se ou a «uma orgia vazia de ideias» ou a «uma sessão casta, masculina, artística»<sup>31</sup>. Sem qualquer função social, alheia a valores humanitários e a normas de moralidade, esta é (era), nas palavras peremptórias do narrador: «... uma sociedade cujas artes — têm que chamar-se artes — eram comer, beber e amar. Era artística, sem dúvida. Era grosseira, ainda com menos dúvida.»<sup>32</sup>.

É natural que seja Prosit, «poeta do sabor» (segundo o narrador), o Presidente desta Sociedade cujo modo de existência se esgota na arte e no prazer. O próprio nome *Prosit* deixa de ter, neste contexto, uma simples função de identificação; ele conduz-nos, por via metonímica, da identidade (ou ausência dela) às práticas habituais dessa Sociedade, aos seus ritos peculiares.

Neste ponto da história está já bem consolidada a imagem de marginalidade e de anormalidade quer de Prosit quer da Sociedade a que serve de guia — incluindo naturalmente o narrador.

De facto, a descrição feita está sobrecarregada de indícios (na acepção barthesiana do termo) bem relevantes para fazerem prever a ocorrência de

---

<sup>27</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Prosit, diz-nos o narrador (p. 110), vive de uma fortuna que acumulara nas Colónias.

<sup>31</sup> *Idem*, pp. 101-102.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

algo grotesco e perverso, ou, no mínimo extraordinário. Como veremos, a insaciável busca de inovação e de originalidade irá transformar um acto de criação num grotesco acto de destruição.

3.1. Quando os outros membros da Sociedade concluem (nessa «quingentésima sessão anual») que já não há originalidade possível, Prosit quebra o seu silêncio e convida os presentes para um jantar original, lançando então o seguinte desafio: «A originalidade do jantar [...] não está no que ele tem ou parece, mas naquilo que significa, no que contém. Desafio qualquer homem que aqui está (e, para o caso, podia dizer qualquer homem em qualquer parte) a dizer, depois de terminado, em que é que ele é original»<sup>33</sup>. Seguem-se especulações de vários membros sobre os motivos de tal convite, entre os quais se considera uma discussão sobre gastronomia entre o Presidente e cinco rapazes seus rivais da cidade de Francoforte. Terminado o jantar, cruzam-se com os cinco rapazes mencionados aos quais Prosit dirige palavras intrigantes e enigmáticas. Sem formular qualquer convite, Prosit garante que eles estarão presentes: «Quando digo uma coisa, faço-a, e digo que estareis presentes ao jantar, digo que contribuireis para que seja apreciado.»; «estareis lá bem presentes. Estareis lá em corpo, garanto-vos. Não vos preocupeis com isso. Deixai o caso comigo.»<sup>34</sup>.

Não deixa de ser estranho que este narrador, que de início salienta a sua perspicácia, não interrogue logo ali o sentido e os subentendidos destas palavras. E sobretudo que, na noite do banquete, não note de imediato (nenhum dos convidados notou) a flagrante ausência dos rapazes, a sua visível invisibilidade. Isto é tanto mais relevante quando se considera que, após este encontro, todas as conjecturas se centram sobre os rapazes, apontando para uma vingança de Prosit. Diz-nos o narrador: «Era grande a expectativa; começaram a correr murmúrios de uma partida excêntrica, histórias de uma vingança de notável originalidade»<sup>35</sup>. Na noite do jantar, esta expectativa dissipa-se de forma inverosímil. No início do jantar ninguém coloca a questão: onde estão os cinco rapazes? Dissociando as duas promessas, minimizando ou esquecendo as dúbias palavras de Prosit, demanda-se a originalidade a partir do nada, simplesmente porque se acredita na promessa feita. Partindo deste lugar vazio, sem palavras, sem pistas, sem indícios materiais para interpretar, não se trata já de decifrar um enigma, mas de descobrir em que consiste. Nenhum método pode, desta forma, ser instituído: «todas as

---

<sup>33</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 106.

coisas possíveis, tudo o que era vagamente provável, tudo o que era sensatamente improvável, impossível, era motivo de suspeita, de auto-interrogação, de *desorientação*.»<sup>36</sup>. Baseando a sua «investigação» na *observação* errática dos elementos presentes, em busca de um qualquer efeito de estranhamento, todos procuram aleatoriamente a originalidade em qualquer recanto da sala, em qualquer aspecto da decoração, deslizando metonimicamente do jantar enquanto refeição para objectos diversos periféricos. É uma cena caricata esta, a da procura do próprio enigma: «Vários tinham já examinado as cadeiras. Não poucos tinham, com ar de distração, dado a volta à mesa, à sala. Um espreitara para debaixo da mesa. Outro tacteara rápida e cuidadosamente a parte inferior da mesma.»<sup>37</sup>. Nenhum comentário particular ao sabor do que se degustava, nenhuma atenção especial para a substância do jantar, como no conto fantástico de Álvaro do Carvalho<sup>38</sup>. Não é esta uma Sociedade Gastronómica?! E a questão da originalidade não se colocara especificamente em relação à «arte culinária»?!

Para o leitor, a originalidade do jantar conjuga-se necessariamente com a presença dos cinco rapazes. As palavras de Prosit são bem explícitas: «Quando fiz este desafio, agora mesmo, senhores, estava a pensar em vós!»<sup>39</sup>.

De uma forma demasiado categórica para ser irrelevante ou destituída de sentido, Prosit afirma a presença dos rapazes no jantar: promessa-ameaça, pois contra a vontade manifesta destes. Mais: assegura ainda a contribuição destes para que o jantar seja apreciado. E, no entanto, os rapazes não precisam de saber a data (nem o lugar, subentende-se), nem precisam de se preocupar com nada. O discurso é de clara intimidação; as palavras imperativas de Prosit são portadoras de uma violência não explicitada, mas latente: a vontade, o desejo dos rapazes não contam para nada, o que faz pressupor a sua neutralização. Quando um dos rapazes procura a interpretação de tal enigma pela via do figurado, do *faz de conta* («em espírito»), Prosit (re)conduz o discurso para a via literal, «em corpo»: «You will be there *in body* — *in body*, I assure you.»<sup>40</sup>. A ausência de um «também» e esta repetição enfá-

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 111. Sublinhado meu.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> «O sabor da carne não correspondia à aparência. Era excessivamente insulsa, viscosa e adocicada.» in *Os Canibais*, Lisboa, Edições Rolim, 1984, p. 54.

<sup>39</sup> «A Very Original Dinner», p. 107.

<sup>40</sup> Cf. manuscrito em inglês, reproduzido em *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, p. 52. A tradutora omite esta significativa repetição: «Estareis lá em corpo, garanto-vos.», p. 107. Sublinhado meu.

tica só mais tarde adquirem significado inequívoco — para o narrador e restantes homens.

Ao leitor não escapa, porém, o sentido ominoso das palavras de Prosit. Neste momento da narrativa resta-lhe apenas aguardar pelo fim da história e assistir à cena de horror que já prevê. O narrador, esse, ousa apenas duvidar do poder de Prosit: «Pensa que consegue obrigá-los a comparecer, Prosit?»<sup>41</sup>.

No decurso do jantar, estimulado pela presença intrigante de cinco criados negros, o narrador conclui que os cinco negros são os cinco rapazes disfarçados. Afinal, Prosit obrigara-os a comparecer. O processo de descoberta nada deve à dedução ou a qualquer acto de raciocínio lógico, mas a uma iluminação súbita, uma intuição sem qualquer fundamento empírico-racional. A associação feita baseia-se numa coincidência de número, sustentada pela lembrança de que Prosit dissera aos rapazes que eles contribuiriam «materialmente» para o jantar. Há da parte do narrador uma surdez hermenêutica para com as conotações das palavras de Prosit, para com o tom em que foram proferidas (e que ele próprio assinala — «isto foi dito num tom de desprezo tão óbvio»<sup>42</sup>). A sua leitura, literal e denotativa, ignorando as ambiguidades presentes, rege-se por princípios de conveniência moral e social (na área do «sensatamente improvável»). Causa-lhe repugnância a ideia de que os cinco rapazes desempenhem o papel de criados, o que não se coaduna com «homens de certa condição social»<sup>43</sup>. É algo que viola o princípio horaciano do decoro: «Era coisa que causava um sobressalto grotesco, como um corpo de mulher com rabo de peixe. Provocava no espírito a sensação de que o mundo estava de pernas para o ar.»<sup>44</sup> São estes mesmos preconceitos morais (raciais?) que subjazem à sentença final do narrador (os negros são culpados) e à vergonha que sente (num sentido estético também) pelos seus actos violentos: «Devia ter sido, para um simples espectador, uma cena horrível ver estes homens bem educados, bem vestidos, requintados, meio-artistas, animados por uma fúria pior que de animais.»<sup>45</sup>.

A aproximação do narrador à solução do enigma nunca o levaria à descoberta: ele acerca-se do possível e do provável, mas dentro de um espaço racional e moral pensável, não num espaço de interdição imponderável. Mesmo que tivesse chegado à conclusão de que a chave para o enigma de

---

<sup>41</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>42</sup> *Idem*, p.107.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 118.

Prosit (a originalidade do jantar) residia na descodificação de uma mensagem verbal (significante sem significado), nunca chegaria a intuir o sentido subterrâneo das palavras de Prosit, porque ficaria sempre alguém desse lugar interdito violado por Prosit: a ética e os tabus das sociedades ditas civilizadas.

Assim, nenhum dos 52 homens é capaz de descobrir onde reside a originalidade. Prosit sabia-o à partida, quando dissera: «É original para além do que possam esperar»<sup>46</sup>. No final, Prosit, detentor único do segredo, tem o prazer de revelar a verdade, atribuindo, com um simples gesto, um significado e um referente às palavras obscuras antes proferidas. Repete-as enfaticamente, apontando, de seguida, para «*os restos de carne que estavam na travessa* que tinha mandado deixar sobre a mesa»<sup>47</sup>. Atingimos com este gesto e com aquelas palavras (que significam os factos sem os dizer) o ponto culminante da história, o momento de maior intensidade dramática, que se prolonga, durante algum tempo, na cena grotesca de violência que as palavras desencadeiam e no momento de silêncio e de paralisia que se segue. Curiosamente, é também aqui, neste momento de crise — onde tudo se precipita — que se situa o desenlace da história narrada. O que se segue, no último parágrafo do conto, remete mais para o tempo e sujeito de enunciação e pouco acrescenta, em termos narrativos, à história contada, funcionando como uma espécie de *post-scriptum* ou de epílogo — muito problemático, porém, pois muitas dúvidas e interrogações permanecem depois de a narrativa se ter silenciado.

A singularidade deste final (abarcando aqui o desenlace da história e o fecho ou conclusão desta narrativa), responsável, em parte, pelas dificuldades em rotular este texto, justifica uma análise e uma reflexão mais demoradas. Atenemos primeiramente no desenlace que temos, partindo de outros desenlaces possíveis.

3.2. O desenlace é, na maior parte das histórias de enigma, um momento de inteligibilidade, de explicação racional de todos os mistérios precedentes. É o momento de apoteose das faculdades intelectuais de um detective ou investigador, da apoteose da racionalidade e da confiança na inteligência. E é também o momento em que a sociedade recupera a ordem e a harmonia depois da crise (ou ruptura) que abalou a sua coesão e estabilidade.

---

<sup>46</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 118.

No texto de Pessoa, pelo contrário, o desenlace é exactamente o ponto onde a história atinge um grau mais elevado de ininteligibilidade e de irracionalidade — «o horror inerrável», indescrevível e incompreensível. O momento de decifração do enigma criado por Prosit é também o momento de revelação da sua loucura e da sua natureza maligna. Ele apresenta-se ao narrador como «mal-encarado, selvagem, *completamente* louco»<sup>48</sup>. O «leve mistério» que Prosit era, antes deste jantar original, transforma-se, no fim, em denso e profundo mistério ontológico e gnoseológico: mistério do ser, mistério do homem.

Não existe nenhuma explicação lógico-racional para os actos e prazer mórbidos de Prosit, porque não existe nenhum móbil para os crimes: a sua natureza arbitrária não poderá ser escamoteada. Na ausência de um enquadramento sociológico da personagem, é difícil considerar os seus actos à luz de um determinismo sócio-económico, i.e., na base de factores exógenos específicos e localizados. Apontar factores hereditários (não estabelecidos objectivamente) é, de alguma forma, recorrer ao inexplicável. Qualquer motivo invocado ficará vazio de sentido quando confrontado com a monstruosidade dos actos de Prosit, com a premeditação fria e calculada dos crimes ou com o banquete que, com arte, prepara.

O prazer de Prosit não se esgota, porém, na contemplação da sua obra de arte suprema e original. Prosit exacerba esse prazer na contemplação dos efeitos que provoca na sua audiência. Neste último desafio e provocação reside a sua perda.

À revelação do segredo de Prosit, segue-se uma transfiguração inexplicável (na perspectiva do narrador) de todos os homens presentes; apodera-se deles uma violência selvagem, uma ferocidade animalesca e incontrolável: «Prosit era louco, mas naquele momento também nós estávamos loucos. [...] neste instante, estávamos mais loucos que ele»<sup>49</sup>. O conhecimento dos crimes cometidos dá origem a um novo crime, ainda que motivado por uma explosão de ira, a uma loucura momentânea (desencadeadas, possivelmente, mais pelo conhecimento do canibalismo por todos praticado do que pelos actos assassinos de Prosit). Esta erupção da violência reduz os homens à sua condição animalesca: nenhuma norma social ou moral prevalece. Assistimos aqui a um processo catártico (pela violência e não pela força do intelecto),

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> «A Very Original Dinner», p. 118. Repare-se na ocorrência repetida do termo «animais» ou de verbos do mesmo campo semântico, como, por ex., «encarniçadamente» ou «guinchou», que traduzem o zoomorfismo presente nesta cena.

que liberta parcialmente as emoções, mas que não conduz à compreensão dos factos.

Por momentos, estes homens vislumbram facetas inomináveis e obscuras do ser humano — vivem a experiência fugaz do Desconhecido ou de uma descida aos Infernos. Muitos dos homens mergulham literalmente nas trevas: «os mais fracos» perdem os sentidos, incapazes de enfrentar o horror e a náusea que vêm do exterior na figura demoníaca de Prosit (não participando assim na punição deste); outros agridem-no brutalmente, matam-no (atiram-no pela janela) e desmaiam em seguida, incapazes de enfrentar o horror e a náusea de si mesmos.

O silêncio final das personagens (no penúltimo parágrafo da narrativa) não significa a reposição da tranquilidade e da harmonia individual e colectiva, mas o retraimento de cada homem, o seu isolamento, a incapacidade de comunicação: «Depois não se trocou uma palavra, um sinal; cada homem fechado no horror de si próprio, cada um de nós saiu daquela casa»<sup>50</sup>. Na suspensão da palavra, na separação de cada homem, captamos o desassossego que neles se instala: o medo espreita de dentro. O acto de exorcismo praticado liberta-os de Prosit, mas deixa-os presos, por instantes, às suas próprias incógnitas, às incertezas acerca do seu ser — sinais de uma crise que logo se dissipa.

Um forte simbolismo impregna este episódio do banquete, o último jantar oferecido por Prosit. Um clima sacrificial parece instalar-se nesta cena que mais parece a subversão paródica de um rito eucarístico. Mas em vez de um rito de harmonia, de comunhão, temos um rito de exclusão, de dissolução. O sacrifício dos rapazes leva à destruição do grupo, à libertação dos instintos, à violência. E a única janela da sala transforma-se num ponto de passagem para a noite, para a morte.

3.3. Concluído este parágrafo, a narrativa poderia ter terminado ali: final disfórico, história em aberto e algumas interrogações filosóficas na mente do leitor. Mas esta leitura, que inscreveria no grotesco desta história uma nota trágica, não passa de uma hipótese que logo se desmorona. O trágico é corroído de dentro, pelo humor, pela ironia, pelo «nonsense». Para finalizar a narrativa, Pessoa opta por um fecho reducionista e explicitamente convencional: o narrador fornece ao leitor esclarecimentos acerca da proveniência dos negros<sup>51</sup> e diz-nos que os culpados foram castigados. O carácter

---

<sup>50</sup> *Idem*, p. 119.

<sup>51</sup> Cf. *loc. cit.*: «Os cinco criados negros de Prosit — eram realmente negros, piratas asiáticos de uma tribo assassina e abominável».

judicativo e moralizante — mais do que informativo — deste epílogo está bem presente nas palavras sentenciosas que põem termo à narrativa: «Os quatro [negros] que foram *apanhados* foram *bem e justamente castigados*»<sup>52</sup>. No final, os negros (instrumentos do crime ou simples espectadores), em cujos rostos o antropólogo presente poderia ter lido «os estigmas maldosos da sua criminalidade»<sup>53</sup>, transformam-se subitamente nos bodes expiatórios de todos os crimes. Corpos estranhos na sociedade moderna, eles estão irremediavelmente presos na imagem que deles constrói o homem civilizado (mesmo o antropólogo).

A artificialidade e o pseudo-fechamento da narrativa são evidentes. Há entre a cena de violência que precede este parágrafo (marcada pela apoteose do grotesco e por uma atmosfera de quase irrealidade) e o epílogo da narrativa (onde se faz a celebração da «justiça») um desacordo irónico, um desajustamento que não pode deixar de desconcertar o leitor. A solução é inadequada quer do ponto de vista da lógica interna da história quer de um ponto de vista ético-moral. A imprevisibilidade de tal desfecho cria, mesmo no final da história, um efeito de surpresa e de perplexidade. Se este castigo por parte da sociedade serve para redimir as inquietações do narrador, ele não servirá, decerto, para tranquilizar o leitor, o qual não deixará de se interrogar: qual o sentido dessa intrusão da Lei (sendo de excluir a ideia de um castigo divino) neste universo de quase irracionalidade?

O recurso a uma convenção da história policial — a identificação e captura dos culpados — funciona aqui de modo irónico e como paródia dessa mesma convenção. Só numa leitura ingénua se poderá considerar que a harmonia e o equilíbrio foram recuperados. No final, o grotesco presente nesta composição é levado até às últimas consequências; o absurdo de toda a situação intensifica-se. As palavras de aprovação do narrador (isentas de culpa pessoal) e a auto-indulgência implícita adquirem um carácter anedótico e kafkiano. Como pode o narrador falar em castigo justo (i.e., punição civilizada), depois da execução selvagem de Prosit, feita à margem de qualquer Lei?! Contrariamente ao que poderíamos pensar, a experiência-limite vivida pelo narrador não lhe trouxe qualquer conhecimento; o percurso não é, de forma alguma, iniciático. O narrador apresenta-se-nos, no final, como uma figura alienada, destituída de um princípio de realidade, sem sentido do bem e do mal, a refugiar-se na ficção da justiça social, e que lhe restitui a imagem de um mundo inteligível e harmonioso. Mais do que a paródia de uma con-

<sup>52</sup> *Idem*, p. 120. Sem qualquer informação adicional, deduzimos que os quatro negros foram «apanhados nas malhas da lei». Sublinhado meu.

<sup>53</sup> *Idem*.

venção, insinua-se neste final uma nota satírica. A atitude do narrador transforma o acto de justiça de que fala na caricatura da própria justiça. A par da perversidade do indivíduo, outro tipo de perversidade é sugerido: a que se localiza na sociedade e nos seus mecanismos legais, e que, a todo o custo, localizam o Mal para reporem arbitrariamente uma ordem artificial. Indissociável do homem (selvagem ou civilizado), a violência assume diversos rostos. Na sociedade moderna em que a história é situada, a Lei é sinónimo de não-Lei, de irracionalidade, de violência ainda. A violência preside às diversas formas de regulação da ordem social, às formas institucionalizadas de exorcismo de uma comunidade, a violência preside, em suma, ao próprio acto de «civilizar». A «Sociedade Gastronómica de Berlin» não será, afinal, um corpo estranho e marginal na sociedade moderna, mas sim um produto dela.

Nesta história, não têm qualquer sentido os «crimes» de Prosit, assim como o não têm a culpabilidade e castigo dos negros e a impunidade do narrador (e dos outros membros da Sociedade). No final, o Bem não prevalece sobre o Mal, nem a Verdade é atingida. Bem e Justiça dissociam-se por completo da Verdade e revestem-se de um carácter relativista e parcial. Nenhum princípio de racionalidade ou de inteligibilidade, nenhum princípio ordenador do universo tem lugar em «A Very Original Dinner». Exercício lúdico ou não, esta história é marcada por uma intensa ironia e cepticismo.

4. Para concluir, e retomando a tese exposta no início deste estudo, parece-me ser de excluir a leitura de «A Very Original Dinner» como forma embrionária dos «contos de raciocínio». Confrontado com estes, «A Very Original Dinner» diferencia-se de imediato pela ausência dos procedimentos lógico-dedutivos, dos exercícios brilhantes de inteligência que nestes encontramos e que bem justificam a designação por que são conhecidos.

Para Pessoa, a dedução é elemento básico de definição da espécie «detective story». É o que podemos concluir não só da leitura dos «contos de raciocínio» que escreveu, mas também das reflexões que nos deixou num fragmento sobre este assunto: «The *detective story proper*, that is to say, *the deductive tale*, is at its highest and simplest when no investigation is conducted, as in Poe's «Purloined Letter», where Dupin's obtaining of the letter is a postscript to the narrative. The ideal detective story is that where the facts are put before the reader and the detective solves the problem without anything but those facts, that is to say without shifting from his chair.»<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Citado do trecho dactilografado por Fernando Pessoa, reproduzido em SOARES, Fernando Luso — *A Ficção Policial (Depoimento e Tese)*, Lisboa, 1954, p. 21. Sublinhado meu.

Se Pessoa tivesse ilustrado a sua ideia, recorreria, possivelmente, ao conto «The Mystery of Marie Roget». Tomando Poe como paradigma, Pessoa identifica «detective story» com «deductive tale», onde o investigador ideal é, acima de tudo, um *raciocinador*. A solução de um enigma depende apenas da inteligência deste e do seu raciocínio dedutivo, dispensando estratégias de natureza empírica.

Como vimos, não existe em «A Very Original Dinner» nenhuma figura capaz de preencher este papel. O narrador surge como potencial decifrador, mas, em virtude do seu envolvimento na história e, sobretudo, em função dos seus preconceitos ético-morais, surge-nos, no final, como uma personagem de visão limitada. Nos «contos de raciocínio», pelo contrário, é notória a relação de parentesco entre personagens como o Tio Porco ou o Dr. Abílio Quaresma e o famoso Dupin criado por Poe.

Em contos como «O Roubo da Quinta das Vinhas» e «A Carta Mágica», por exemplo, o Dr. Quaresma resolve racionalmente os mistérios, partindo realmente dos factos — um roubo de um cofre e o «desaparecimento de uma carta de um quarto hermeticamente fechado» (a influência de Poe é inegável) — para determinar, de seguida, circunstâncias variadas ligadas aos crimes: «onde»; «quando», «como», «porquê», «quem»<sup>55</sup>. A metodologia adoptada incide, então, parafraseando o Dr. Quaresma<sup>56</sup>, sobre o elemento preponderante de estranheza, ou de desconhecido, que no final se tornará iluminado ou conhecido.

Outra característica que se impõe nestes «contos de raciocínio» tem a ver com o espaço teórico dedicado à exposição, análise e dissecação desta e de tantas outras regras metodológicas — e dos critérios de investigação, e dos estádios por que passa, etc. É como se a intriga servisse, simultaneamente, de matéria ou substância para o raciocínio ou trajecto raciocinante, e de pretexto para as teorizações mais exaustivas e sistemáticas sobre temas constantes em Pessoa: verdade e ilusão, facto e preconceito, racional e irracional, normal e anormal, etc. Teorizações que normalmente fundamentam ou conduzem a tipologias variadas: da inteligência, do raciocínio, do criminoso. O formalismo dedutivo presente em maior ou menor grau nestes textos leva-nos a pensar que, em última instância, a intriga poderia ser dispensada ou funcionar como uma espécie de mote. De facto, qualquer um dos textos chamados «policiários» se ocupa mais dos princípios epistemológicos e hermenêuticos

---

<sup>55</sup> Cf. «A Carta Mágica», in *Fernando Pessoa. Obras em Prosa*, I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p. 349.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 351. A mesma ideia é exposta pelo Dr. Quaresma no conto «O Roubo da Quinta das Vinhas», p. 342.

que subjazem a qualquer investigação — ou antes, indagação — do que aos crimes em si. Fragmentos sem intriga, como «A Janela Estreita» e «A Arte de Raciocinar», ou também textos com intriga, como «A Carta Mágica» e «O Roubo da Quinta das Vinhas» poderão mesmo levar-nos a pensar que os «contos de raciocínio» são também «contos *do* raciocínio», já que o raciocínio, em sentido genérico, é simultaneamente instrumento e objecto de análise e de crítica. O leitor é convidado a entrar neste espaço de teoria ou de contemplação para assistir, como espectador, à *performance* mágica dessa lógica dedutiva surpreendente que actua no discurso do Dr. Quaresma ou do Tio Porco.

Esta dimensão ensaística e teorizante dos «contos de raciocínio», e que quase asfixia o elemento ficcional ou fabuloso neles presente, está, no entanto, ausente do conto «A Very Original Dinner». Dir-se-ia que fragmentos como «A Janela Estreita», «Um Paranóico com Juízo» (que integraria a novela «O Caso Vargas») ou parte do conto «A Carta Mágica» funcionam em relação a «A Very Original Dinner» como metatextos ou comentários. Neste conto encontram esses textos matéria para inspiração e reflexão. Não é difícil imaginar fragmentos como «Um Paranóico com Juízo», onde se fala de *loucura lúcida* e onde se faz a análise psicológica do criminoso, ou como «A Carta Mágica», onde o Dr. Quaresma discorre sobre graus de loucura, a servirem de apêndices explicativos de «A Very Original Dinner».

«A Very Original Dinner» é, possivelmente, o conto onde as tão conhecidas «carências efabulativas e ficcionais»<sup>57</sup> de Pessoa menos se fazem sentir.

*Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio*

---

<sup>57</sup> António Quadros — *op. cit.*, p. 144.