

Paisagens-Outras – a soma-síntese nas ficções de Fernando Pessoa

Ana Maria Freitas

Resumo

Os anos do projecto *Orpheu* e da sua concepção estético-literária foram de grande actividade criativa para Fernando Pessoa. Se os poemas produzidos nesta altura – “Opiário”, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Chuva Oblíqua”, “Gládio”, “Além-deus” – são dos mais marcantes da sua obra, pouco se sabe ainda da escrita ficcional. Este artigo procura analisar a forma como o cenário conceptual da poesia de *Orpheu* se reflecte nas ficções da mesma época, focando a sua análise em quatro delas: “A Estrada do Esquecimento”, “A Trincheira”, “Uma Carta da Argentina” e “A Perda do Hiato Nada”. Com um carácter estático, próximo do conceito de “Teatro Estático” que preside à concepção de “O Marinheiro”, estes contos ficcionam a transposição dos sentidos, a despersonalização, o diluir da personalidade individual no colectivo e os intervalos entre realidades, questões não só órficas, mas centrais na obra de Fernando Pessoa.

Palavras-chave: *Orpheu*, ficções, sensações, paisagens interiores, intervalo, despersonalização.

Abstract

The years close to the *Orpheu* project and its aesthetic and literary concept were a very creative time for Fernando Pessoa. If the poems written then – “Opiário”, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Chuva Oblíqua”, “Gládio”, “Além-deus” – are among the most important in all his work, we do not know enough about his fictional writings. It is the objective of this article to make an analysis of the way the conceptual scenery of *Orpheu*'s poetry reflects itself in the fictions of same epoch, by focusing the analysis on four of them: “A Estrada do Esquecimento”, “A Trincheira”, “Uma Carta da Argentina” and “A Perda do Hiato Nada”. With a static character connected with the concept “Teatro Estático” that marked the play “O Marinheiro”, these tales fictionalize the transposition of the senses, depersonalization, the dilution of the individual's personality into the collective and the interval between realities, all questions that belong not only to the *Orpheu* times, but to the work of Fernando Pessoa in general.

Keywords: *Orpheu*, fictions, sensations, interior landscapes, interval, depersonalization.

Paisagens-Outras – a soma-síntese nas ficções de Fernando Pessoa

Ana Maria Freitas

O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente.
(Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*)

Os anos próximos do projecto *Orpheu* e da sua concepção estético-literária foram de grande actividade criativa para Fernando Pessoa. Os poemas que foram produzidos nesta altura – “Chuva Oblíqua”, “Opiário”, as grandes odes “Triunfal” e “Marítima” – são dos mais marcantes em toda a obra. É desta altura também o conceito de drama estático e *O Marinheiro*, a obra representativa desse conceito. Pouco se sabe, no entanto, da prosa ficcional que, simultaneamente, Fernando Pessoa ia produzindo. De que forma se reflecte nas ficções o cenário conceptual da poesia de *Orpheu*?

A observação daquilo que vai sendo conhecido da prosa ficcional de Fernando Pessoa acrescenta elementos à compreensão dos processos de escrita e de construção da obra do autor. Esta é uma área muito rica para a formulação de análises e hipóteses, talvez pelo carácter de *work in progress* que é aqui mais marcado. É de referir que, no caso dos contos, não encontramos a estabilidade organizativa das novelas policiárias, por exemplo, ou da poesia. Os esquemas referem títulos de que não se encontra rasto, fragmento ou anotação correspondente. Terão existido somente na imaginação do seu autor, como hipótese de enredo a desenvolver? Correspondem a fragmentos de textos sem qualquer indicação? Na prosa ficcional, há títulos que se repetem em esquemas e listas ao longo de anos, mas que correspondem a textos fragmentados e incompletos, enquanto estão ausentes dos esquemas textos narrativos perfeitamente acabados. Somos ainda obrigados a concluir que a atribuição de autorias é instável e flutuante e varia ao sabor de estratégias e conveniências.

A análise de datas aproximadas através de esquemas e suportes de escrita revela a existência de momentos de grande actividade criativa. Surgem figuras autorais, novos títulos e os já existentes agrupam-se de novos modos, para publicação, subentende-se. Esses momentos coincidem com projectos importantes, como a *Empreza Íbis*, *Olisipo* e, também, com o projecto *Orpheu*. É por volta de 1915 que surge Pêro Botelho e é-lhe destinada uma obra bipartida: “As

Cartas de Pêro Botelho” e “Os Contos de Pêro Botelho”. Se é difícil identificar cartas que lhe pertençam, existe um esquema com uma lista dos seus contos, onde reconhecemos títulos anteriores, uns que transitaram dos “Contos Íbis”, de Vicente Guedes, e outros anteriores ainda, como é por exemplo *Voyage in Time*⁷¹, início de “O Vencedor do Tempo”.

Pêro Botelho tem vida breve e os títulos perdem a atribuição e integram diferentes projectos ainda nos anos de *Orpheu*. Num dos esquemas desta época encontramos 42 títulos, noutro 20. “A Perversão do Longe”, “O Mendigo”, “O Eremita da Serra Negra”, “Num Bar de Londres”, “A Morte do Dr. Cerdeira”, “O Prior de Buarcos”, todas estas narrativas pertencem a esta época, e outras, como “O Vencedor do Tempo” e “A Perda do Hiato Nada”, foram retomadas nesta altura e desenvolvidas.

Voltando à pergunta inicial – De que forma se reflecte nas ficções o cenário conceptual da poesia de *Orpheu*⁷²? Seleccionámos quatro contos que nos parecem reveladores. “A Estrada da Escuridão”, “Uma Carta da Argentina” (mencionados num caderno datável de 1914 a 1916 – 144D(2)-11); “A Trincheira” que tem no topo do manuscrito, ao lado do título, a data de 22/9/1917; e “A Perda do Hiato Nada” que, vindo de anos anteriores (dos *Contos Íbis*, de Vicente Guedes com o título “A Perda da Barca Texas” e depois “A Perda da Barca Quero”, de 1909/1910), é incluído num esquema de 1915 com o seu título definitivo e que tem nesta altura um dos seus grandes momentos de escrita.

Olhemos então com mais atenção para estes textos. Em “A Estrada da Escuridão, um grupo de homens cavalga sob a chuva, numa escuridão sem “forma, lugar ou fundo”. Pela data, o leitor pode colocá-los num cenário da Grande Guerra, talvez em Flandres, embora não exista qualquer elemento que permita localizar no espaço ou no tempo a situação. Inicia-se com a seguinte frase: “A noite estava ilegível”. Ilegível, isto é, impossível de ler, de conhecer, pela insuficiência das informações enviadas pelos sentidos. Como diz o texto, os únicos elementos que chegavam vinham pelos atalhos das sensações. Tudo é ilegível – o céu, a terra, os homens, o

⁷¹ Este título, a que correspondem várias páginas manuscritas, vem incluído numa lista de narrativas em língua inglesa, onde se encontra também “A Very Original Dinner”, de 1907, “The Case of the Science Master” e “Czaresko”.

⁷² De acordo com a definição de Fernando Cabral Martins, na entrada “Sensação” do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*: “A estas concepções tão gerais e directamente conectadas com a sensação [as indicadas por Fernando Pessoa no texto a que dá o título de “Princípios”] podemos, depois, ligar a criação de Sensacionismo – que se o entendermos *latu sensu*, no conjunto das suas três dimensões (Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo integral), é o nome da estética que é dominante em todo o movimento órfico (Pessoa, Sá-Carneiro ou Almada de *Cena de Ódio*), e forma o cenário conceptual em que ocorre e se constitui a heteronímia. O próprio desenho dos heterónimos depende de formas distintas de conceber a sensação e a sua relação com o pensamento.” (AAVV, 2008:786).

destino, a identidade individual – pela pobreza das sensações recebidas. “Apenas por atalhos das sensações podíamos confiar na existência do céu, em cima, e da terra, em baixo” (Pessoa, 2015:23). Que “atalhos” seriam esses? O universo sensorial deste conto é construído por mensagens que pertencem à audição e ao tacto, mas de um outro modo: o vento não se ouve, mas entra no corpo, o som das patas dos cavalos era de “outra espécie”. A presença dos outros, não se vê, intui-se, as sensações são recebidas comumente – o que um sente, sentem todos. Chuva e noite ganham estranhas características: a chuva fala, a noite é ilegível. A própria chuva não cai verticalmente, mas paira no ar e a água permeia tudo. As únicas sensações recebidas são o som dos passos dos cavalos – moles e duros na terra húmida, chapinhando quando calcam a água, só assim se adivinhando a existência da terra, quando os corpos dos cavalos que a pisam vibram e transmitem essa vibração ao cavaleiro. A chuva paira no ar em gotas eliminando a sensação de cima e baixo. A alma mais não é, diz o texto, que um som: “Toda a minha alma era um som de água calcada e que se ouvia saltar” (Pessoa, 2015: 26). Estamos perante as “transferências modais”⁷³ a comandarem a paisagem real e a paisagem sentida.

A audição substitui a visão, numa transposição de sentidos – o narrador “vislumbra” o som dos passos dos cavalos, como se diz no texto:

Do céu só a chuva nos falava, uma chuva miúda, incerta, como que sem pingos, gotas, que parecia pairar no ar, andar nele, não cair. A única coisa que se via adiante de nós era, para cada um, o som dos passos dos cavalos que iam adiante. Não havia ruído nenhum, salvo estes, que eram de outra espécie. Não soava vento, e o vento que não havia entrava-nos pela espinha abaixo num arrepio.

(Pessoa, 2015: 23)

A presença do chefe destes homens que cavalgam não era vista, era intuída. Não ia adiante, nem atrás, nem à direita, nem à esquerda. “Sentia-o no espaço em qualquer parte sem direcção, em qualquer parte para onde não se pudesse olhar, nem ver...” (Pessoa, 2015: 25) – os sentidos trocam de órgãos receptores, o ouvido substitui a vista, e a intuição sobrepõe-se aos dois, pois, com se diz no início, a realidade era ilegível.

O grupo de cavaleiros e o homem que comandava sofriam, na escuridão da noite, uma despersonalização especial, em que todos se diluíam no conjunto naquela paisagem feita de som e toda ela aquática. Todos eram a soma de cada um e o todo a sua síntese. “O que eu pensava pensavam os outros. Quem sabe se havia os outros. Eu sentia-me pensar colectivamente” (Pessoa, 2015: 24). Desaparecida a personalidade individual, a sensibilidade era colectiva e cada

⁷³ Conceito definido por José Gil, em *A Metafísica das Sensações*.

um era várias pessoas e estava em vários locais ao mesmo tempo, numa “multiplicidade de uma pessoa só”⁷⁴, como diz o texto, num intervalo, num espaço intermédio entre o ponto de partida e o de chegada, “numa demora transcendente”.

Em todo o conto, a ausência de um ponto de partida e de uma direcção retira um sentido de progressão a esta cavalgada atemporal, suspensa num espaço que mais não é que escuridão, água e lama. Trata-se, diz explicitamente o texto, de uma aventura estática.

Pensei em cantar, mas tremia, pensando como a minha voz seria mais uma pessoa a acompanhar-nos, e que uma pessoa, aparecendo então, nessa altura da aventura estática, era mais do que a alma poderia sofrer de medo.

(Pessoa, 2015: 26)

Prolonga-se pois à ficção o conceito do teatro estático, exemplificado por *O Marinheiro*.⁷⁵ Sem acção, enredo ou diálogos, recebendo colectivamente informações sensoriais transformadas pela incerteza dos sentidos, pela interioridade do seu processamento – os sons pertenciam à “parte de dentro de ouvirmos” –, o conto trata de uma multiplicidade suspensa, contrariando a estrada do título que, por definição, serviria para ir de um lado ao outro. A estrada do esquecimento de si próprio, como se depreende da frase seguinte: “Mas as cousas certas e definidas do meu passado eram uma escuridão absoluta sem noite, uma chuva sem água (...)” (Pessoa, 2015: 25). O movimento, a acção, é interior, numa expansão além-Eu. Podemos encontrar ecos do medo à própria voz nas palavras da primeira veladora de *O Marinheiro*: “Tenho menos medo à minha voz do que à ideia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando” (Pessoa, 1994: 37).

Pode dizer-se que o enredo deste conto reside na análise das sensações recebidas num estado de cansaço, de empobrecimento sensorial pela ausência de luz, pelos movimentos repetitivos, condições que conduzem aos intervalos entre realidades. A diluição do indivíduo na multiplicidade sem distinção constitui o outro lado do “ser toda a gente em toda a parte”, não um desejo ou ambição, mas um estado de perda do Eu. Tempo e espaço euclidianos desestruturam-se, para utilizarmos as palavras de José Gil:

⁷⁴ O outro lado do “Sentir tudo de todas as maneiras”, de “A Passagem das Horas” (Pessoa, 2002: 191).

⁷⁵ O conceito de “Teatro Estático”, tal como é definido por Fernando Pessoa, é aquele cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, como nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. (...) o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (Pessoa, 1986: 119).

Porque, ao desestruturar o espaço euclidiano comum, as sensações evoluem, como já vimos, num meio que, sendo o resultado da intersecção do espaço interior e do espaço exterior, apresenta de cada sensação o que ela tem de mais abstracto. O par interior/exterior passa a ser o primeiro operador das transferências modais: uma sensação da vista torna-se equivalente a uma sensação auditiva, graças às transformações do espaço sensível (...)

(Gil, 1987: 30)

Outro conto que também trata de um tema relacionado com a primeira grande guerra e onde a análise das sensações e as “transferências modais” se observam é “A Trincheira”. A data é assinalada no topo do primeiro manuscrito: 22/9/1917. Narrando a alteração do estado de consciência de um soldado das trincheiras vítima de um disparo, este texto, na primeira pessoa como o outro, pertence também ele à categoria das narrativas estáticas.

Inicia-se do seguinte modo: “Alguém disparou-me. Fez-se um vácuo na parte estática da minha consciência de mim” (Pessoa, 2015: 33). Após o disparo, a consciência dilui-se e os sentidos confundem-se. Mais uma vez, a audição se sobrepõe: “O ruído ao longe era uma dor quasi alegre no meu plano hirto. Uma voz amarga num vago espaço mental como eu tivera” (Pessoa, 2015: 34).

Como no caso anterior, este breve texto sublinha o desenraizamento, a despersonalização, o despertencer, a diluição no colectivo que são criados em situações de “intervalo entre realidades esbatidas”. A vida dos homens da trincheira é descrita da seguinte forma:

Toda a noite de todas as noites, todo o dia de todos os dias o estrondo e o sobressalto se haviam estendido como uma monotonia de lenços por sobre a paisagem desenraizada. A nossa vida era feita de fragmentos atados, a nossa continuidade de choque, num interrupto torpor lúcido de avivamento. De vez em quando o passado quieto surgia como uma ilusão passível de despertencermos.

(Pessoa, 2015: 33)

Tal com a cavalgada nocturna, a realidade das trincheiras potencia uma despersonalização através da diluição do Eu numa multiplicidade de consciências. Lê-se no texto: “Quebrara-se qualquer fio no sermos os mesmos” (Pessoa, 2015: 34). A trincheira e a estrada são espaços intervalares, inesterciais, onde os sentidos se alteram e o Eu se desdobra, uma “forma de intoxicação”, em que a própria consciência dos sentidos adquire valores novos. Sob o efeito do bombardeamento constante, a normalidade resvala e escoa-se progressivamente: “Quebrara-se qualquer fio no sermos os mesmos. Continuávamos de lado, em obliquidade linha-recta, timbrada de névoa de sol” (Pessoa, 2015: 34).

Este breve conto descreve as vidas feitas de “fragmentos atados”, a resvalarem imperceptivelmente, em que o fio da normalidade se quebra e se continua lado a lado em “obliquidade linha–recta”. Reconhece-se o peso da visão sensacionista e mesmo interseccionista, pela interpenetração de planos e imagens. A geometria é própria do Sensacionismo, tal como Pessoa o definiu: “Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements” (Pessoa, 2015^a: 61).

Da mesma época sensivelmente de “A Estrada do Esquecimento”, “Uma Carta da Argentina” (caderno de 1915) é um conto epistolar publicado pela primeira vez por Manuela Parreira da Silva em *Correspondência Inédita* (Pessoa, 1996: 199 e seguintes). Consiste numa carta que Guilherme, banalmente empregado de comércio, preso na Argentina e à espera da sua execução no dia seguinte, escreve a um antigo conhecido do tempo passado nos cafés de Lisboa. Guilherme assassinou a mulher casualmente, sem sentimento ou paixão, como quem rasga a camisa. As circunstâncias exteriores pouco tiveram a ver com os seus actos, pois, segundo afirma, pesam por norma pouco na balança do seu destino. “Acontece-me tudo por dentro” (Pessoa, 2015: 41), é o modo como descreve essa sua característica.

O essencial de “Uma Carta da Argentina” é dito no que o autor deixou escrito. Todo o texto é a preparação para a descrição do crime, o assassinato da mulher, que ficou por escrever no texto aparentemente inacabado. Mas estará inacabado? Se o essencial é a constituição da alma de Guilherme, o protagonista, e se o crime aconteceu tão acidentalmente como um raio ou um descarrilamento, o verdadeiro enredo desta narrativa estática foi desenvolvido na análise dos estados de alma de Guilherme, parte do texto que está completa.

Nesta análise de um espírito “espelhado e diverso” do indivíduo que de si próprio diz que nunca fez senão sonhar, faz-se a correspondência entre o dentro e o fora pelo espelhar da alma nos objectos menores do quotidiano:

A morte é um comboio em que se vai embarcar.⁷⁶

Morrer é como tirar o colarinho e a gravata para fingir que se vai estar mais à vontade.⁷⁷

Guilherme matou como quem rasga a camisa ao despi-la à pressa.⁷⁸

A busca, na imagem reflectida em superfícies polidas, da resposta à fragmentação do Eu vem claramente descrita na seguinte passagem:

⁷⁶ Cf. Pessoa 2015: 39.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cf. Pessoa 2015:40.

Unifiquei sempre tudo em fazer de tudo, de cada cousa, um espelho para os meus pensamentos. Compreendes bem que pouco me importava o que estava diante de mim – espelho ou cafeteira polida. O asco era o mesmo. Não empreguei adrede e por acaso esta imagem de me espelhar nas cousas. É que o meu sonho constante, desde a infância, o meu contínuo e único íntimo pensamento foi o ver-me de fora, foi eu desdobrar-me em Eu e em Testemunha de mim, em uma Vida estranha, curiosa, interessante, e em Autor dela.

(Pessoa, 2015: 41)

Esta clara expressão do desdobramento, pela divisão entre Eu e Testemunha do Eu, entre Vida e Autor dela, conduz-nos a textos de auto-análise e ao argumento da criação heteronímica. Neste conto epistolar surge na génese de um movimento para a morte do Outro. O “ver-se de fora”, o procurar o rosto reflectido nas superfícies, a procura de uma verdade impossível, pois reflexo é inversão, relaciona-se com o “efeito heterónimo”⁷⁹ ligado à visualização e à máscara, o “eu inalcançável”:

A própria noção de máscara, tantas vezes usada, é equívoca, pois ela pressupõe uma face verdadeira que a máscara esconde. Tal face verdadeira nunca aparece, nem pode aparecer, pois ela é um “eu” inalcançável, presente e oculto em todos os “eus” que nos textos se manifestam.

(Pessoa, 2012: 28)

O último conto a caber nesta análise é “A Perda do Hiato Nada”, título com presença destacada em muitos esquemas, apesar de corresponder a um texto fragmentado. Estamos mais uma vez no imaginário marítimo de “Opíario” e “Ode Marítima” e até de *O Marinheiro*. O autor parece hesitar entre um registo mais próximo de, por exemplo, “O Vencedor do Tempo”, isto é, de uma narrativa sustentada por considerações filosófico-científicas que procuram a justificação teórica da existência de universos paralelos e outro registo mais poético, ligado a sensações, a emoções, a estados oníricos e à duplicação de estados de consciência intersticiais. Encontram-se, neste conto, os orientes para lá do oriente, as paisagens de sonho que surgem noutros textos, mas com uma diferença: estas paisagens correspondem a uma das realidades entre a multiplicidade de realidades que coexistem no mesmo espaço, embora separadas pelo infinito. Como explica o comandante:

⁷⁹ Expressão usada por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith no prefácio a *Teoria da Heteronímia*: “(...)o irresistível efeito-heterónimo, enquanto concretização em figura humana de toda a existência textual, é com que o efeito de uma visualização” (Pessoa, 2012: 27).

Aqui mesmo no “lugar” onde estás, há um número infinito de lugares. No lugar onde está o continente que chamamos Europa, pode haver, e porventura há, um número sem fim de outras Europas, tão reais como aquela a que chamamos real, porque é a que é real para vós. E essas infinitas realidades vão se distinguindo infinitesimalmente umas das outras. Entre uma e uma há o infinito, pois há infinito entre todas, mas cada uma difere em muito pouco da mais próxima. De uma não se vê nenhuma das outras.

(Pessoa, 2015: 177)

É uma dessas realidades que o Hiate Nada vai percorrer, uma realidade feita de paisagens que “fascinavam a alma e gelavam o coração” pela sua horrível beleza: rochedos altíssimos, palácios de sonho, um mar que não era o mar, era o mar-beleza, absolutamente perfeito, ilhas longínquas escuras de arvoredos compactos, ilhas vagamente brancas de areais extensos. Tudo possuía uma horrível perfeição, em que as paisagens diferiam das do nosso mundo por serem a própria beleza sob a forma de paisagem. Não viviam na beleza, eram a beleza, Paisagens-Ideias, portanto. Confrontado com a beleza estranha e absoluta das paisagens, a consciência sofria uma alteração indizível, que conduzia à duplicação e à despersonalização. Diz o protagonista: “Sentíamos-nos existir no que não era nós, mas existir interiormente e vivamente na dupla unidade” (Pessoa 2015: 181).

Embarcado como médico a bordo de um Hiate chamado “Nada” capitaneado e possuído pelo seu comandante, o protagonista inicia uma viagem por esse universo de uma beleza horrível por perfeita, um universo que é produto da mente do Comandante Desconhecido que Hayakwamm é. Este comandante busca ser o supremo artista, utilizando a arte da vontade para, tal como um deus, criar o seu mundo. Para as suas criações utiliza os sentidos, que classifica da seguinte forma:

... a vista, geradora da ideia, é o sentido da inteligência, e é posterior ao tacto; e o mesmo acontece com o ouvido, sentido da emoção, que gera a intuição. Assim as artes do “pensamento” são as visuais, visto que uma pintura ou uma estátua são símbolos fatalmente, pensamentos realizados. E a música é a arte da emoção-pura. E da vontade a única arte é a acção, arte suprema porque cria realidade. Ora a poesia conjuga o ouvido e a visão – é uma arte superior porque busca somar quanto o pensamento nos dá a quanto a emoção nos dá.

(Pessoa, 2015: 170)

A soma e síntese dos produtos do pensamento e da emoção produzirão uma Realidade maior que irá superar os sonhos da humanidade ao criar o mundo perfeito sonhado pelos

homens. No conto, a realidade criada desmorona-se quando o narrador questiona a sua real existência, fazendo deste modo naufragar o hiato. Sente-se então cair simultaneamente, por dois espaços, perpendiculares um ao outro e em dois sentidos diferentes, ao mesmo tempo para baixo e para fora. O tempo altera-se:

Isto durou um momento, uns momentos; porém foi a queda num dos espaços que durou momentos, que a no outro espaço, ainda que parecesse durar, não parecia durar em tempo, mas em outra qualquer coisa incógnita com que também se pudesse medir.
(Pessoa, 2015: 184)

De regresso à nossa realidade, o narrador continua a sentir o chamamento de outras paisagens nas “horas subtis do instinto profundo”. Nessas alturas procura no espaço uma espécie de porta que lhe permita um caminho e uma fuga e ouve, por vezes, “o som das outras vagas” e as paisagens do outro mundo sobrepõem-se às desta vida, que ganham assim, elas próprias, irrealidade. Também Hayakwamm lhe surge então com características divinas: “E, às vezes, gélido, supremo, em antevisão e aviso, surge-me a olhos que não tenho, de novo, real e nítida, a figura divina e sinistra do Comandante Desconhecido” (Pessoa, 2015: 186).

Os outros olhos com que vê Hayakwamm indiciam um atalho dos sentidos, interior, vindo do instinto profundo, próprio de diferentes estados de consciência. Neste conto, como, de outra forma, em “O Vencedor do Tempo”, o autor desenvolve o conceito dos espaços alternativos, de outras dimensões a que se chega através das alterações do estado de consciência. Não estaremos longe da “Quarta dimensão” de que fala, considerando que o Sensacionismo seria a sua arte.⁸⁰ O que Hayakwamm fez mais não foi que transformar a sua paisagem interior na paisagem exterior de outro que por ela viajou.

Concluindo, o cenário conceptual da obra de Fernando Pessoa à data do projecto *Orpheu* é reconhecível nestes quatro contos, com a sua temática focada nos sentidos, nos estados de alma, nas paisagens sentidas em que interior e exterior se entrepenetram e criam a sua soma-síntese numa realidade alternativa. Do texto com o título “Princípios”, de Fernando Pessoa:

Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se entrepenetram-se de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo (...)

⁸⁰ “O sensacionismo é a arte das quatro dimensões” (Pessoa, 2015^a: 72).

De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e exterior. Resulta que terá de tentar dar uma *intersecção de duas paisagens*. Têm de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. Isso é interseccionismo igualmente.

(Pessoa, 2015^a: 72)

Mais do que influências órficas, no entanto, os elementos aqui referidos são intrínsecos a toda a obra pessoana. Outras ficções da mesma época – “O Mendigo”, “Num Bar de Londres”, “O Eremita da Serra Negra”, “Uma Tarde Clerical” –, de carácter filosófico-metafísico, não apresentam o desdobramento, as sensações, os estados de consciência como elementos dominantes, mas o leitor encontra-os no *Livro do Desassossego*, por exemplo, anos mais tarde. Todas as ficções mantêm, no entanto, como traço comum, um carácter estático, com um conceito diferente de enredo, em que a acção é interior, do espaço da alma ou da mente, e os argumentos focam conceitos ou ideias. Os mandamentos da lei de Deus, que são ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar nas suas transposições (ouvir com os olhos, ver com os ouvidos, ver, ouvir e palpar aromas⁸¹), presidiram, no entanto, aos contos pessoanos aqui analisados, na sua construção das paisagens outras das sensações.

Referências

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, Espólio de Fernando Pessoa, E3.

PESSOA, Fernando (1986) *Obra Poética e em Prosa*, Vol. III, introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros, Porto, Lello & Irmãos – Editores.

____ (1996) *Correspondência Inédita*, organização de Manuela Parreira da Silva, 1^a ed., Lisboa, Livros Horizonte.

____ (1998) *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

____ (2002), *Poesia de Álvaro de Campos*, Ed. Teresa Rita Lopes, 1^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

____ (2012) *Teoria da Heteronímia*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, 1^aed., Lisboa, Assírio & Alvim.

____ (2015^a) *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, 1^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

⁸¹ A referência é o seguinte trecho de Pessoa: “Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar – são os únicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a nossa relação com o Universo é Deus. / Embora pareça estranho, é possível ouvir com os olhos, ver com os ouvidos, ver e ouvir e palpar aromas, saber o gosto a cores e a sons, ouvir sabores, e assim indefinidamente. O caso é cultivar” (Pessoa, 2015^a: 56).

____ (2015) *A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*, Ed. Ana Maria Freitas, 1ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

GIL, José (1987) *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água.

AAVV (1994) *Orpheu*, 2ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto.

MARTINS, Fernando Cabral (2008) “Sensação” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, AAVV, Lisboa, Editorial Caminho.