

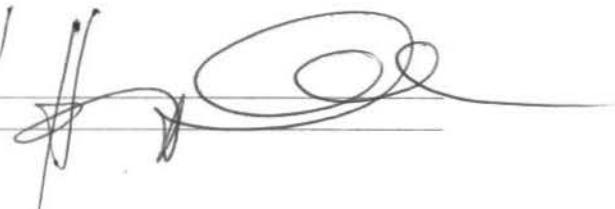
AS VOZES DO INTERMÉDIO
Ensaio Sobre o Fausto de Fernando Pessoa

JOSIANE M.^{da} DE SOUZA 189

Este exemplar corresponde à redação final
da Tese defendida por Josiane Maria
de Souza e aprovada pela Comis-
são Julgadora em 03/06/94

Data: 03/06/94

Assinatura

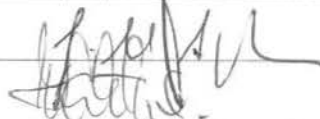


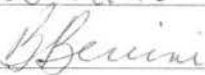
Tese apresentada como exigência
parcial para obtenção do Título
de DOUTOR EM TEORIA LITERARIA
na Area de Concentração: Litera-
tura Portuguesa à Comissão Jul-
gadora do Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas, sob a
orientação do Prof. Dr. Haquira

Osakabe, 1988 —

Comissário Julgado. a?

A large, stylized handwritten signature in black ink, featuring a prominent loop and a long horizontal stroke extending to the right.

A handwritten signature in black ink, appearing to be a name followed by a surname, with a distinct 'L' shape at the end.

A handwritten signature in black ink, which appears to be the name 'Berrini'.

SUMARIO

As Vozes do Labirinto.....	1
Fausto: Fragmentos em Busca da Totalidade.....	7
Símbolos e Fragmentos.....	27
Itinerário Fáustico no Imaginário Português.....	70
Fragmentos, Planos e Projetos.....	162
Furor Melancholicus e o Habitante da Fronteira.....	194
Fausto e a Dyade do Abysmo.....	264
O Poeta e o Homem de Porlock no Reino de Heimarmenê....	363
Uma Ficção do Interlúdio.....	396
Bibliografia.....	401

" (...) Os tratados não recorrem, tampouco, aos instrumentos coercitivos da demonstração matemática. Em sua forma canônica, só contém um único elemento de intenção didática, mais voltada para a educação que para o ensinamento, a citação autorizada. A quintessência do seu método é a representação. Método é caminho indireto, é desvio. A representação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado. Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo." (Walter Benjamin, ORIGEM DO DRAMA BARROCO ALEMÃO)

O FAUSTO de Fernando Pessoa sempre se apresentou a mim proferindo as mesmas palavras que Dioniso disse

para Ariadne: "Eu sou o teu labirinto".¹⁰ labirinto, como Deleuze assinala, "é múltiplo porque tem muitas dobras"², e em cada dobra é traçado o descontínuo, o caminho que recusa o espaço da linearidade. Nas dobras, veredas do labirinto, circunscreve-se a volta, a retomada do caminho, o reiniciar permanente diante dos becos sem saída. Percorrer o labirinto é redesenhar o seu centro que permanece como incógnita, já que o devir do andar o oculta para o caminhante. Antes da realização do percurso espacial do labirinto é necessário fazer o percurso mental. Nesse processo o centro aparece como a realização imaginária do devir, assim como o próprio centro já traz consigo o devir que o esconde e que faz dele um enigma.

O labirinto que Fausto me apresenta é um espaço aporético onde a obra de Fernando Pessoa é tecida pelos desvios, os caminhos bifurcantes constituídos pelos fragmentos que formam uma espécie de **vinculum universi**, tramando a urdidura do contexto global da obra pessoana. A composição deste **vinculum universi** constitui uma trama repleta de pontos de ruptura, já que a obra do autor nunca se realiza em totalidade. Paradoxalmente, os entrelaçamentos da urdidura formam de uma só vez os nós e os fios esgarçados do tecido da

1. Nietzsche, DITIRAMBOS DE DIONISOS, p. 69

2. Gilles Deleuze, A DOBRA - LEIBNIZ E O BARROCO, p. 13

obra. Nesse espaço aporético, o labirinto apresenta-se como o lugar da mobilidade na qual o **telos** aparece como uma construção imaginária do caminhante, que assim busca fugir da desorientação do percurso. Essa fuga para o centro leva para os limites, as fronteiras, que revelam a impossibilidade da coincidência entre o fim e o começo, porque aqui o fio de Ariadne foi rompido. A construção desse centro é permanentemente remodelada porque o caminho está desenhado nos passos da dança do grou. Cada passo da dança é a figuração do percurso percorrido dentro do labirinto, ao mesmo tempo em que cada passo prefigura a ambiguidade do movimento: estabilidade e transformação.

Plutarco conta nas **VIDAS PARALELAS**¹ que Teseu inventou uma dança para relembrar o caminho e os perigos do labirinto, esta dança é chamada de **gêranos** ou grou. A dança é executada por moças e rapazes que alternadamente dão-se as mãos formando uma fila. Os passos da dança são dirigidos por dois guias que ficam cada um numa das pontas da fila. A dança que lembra o fio de Ariadne ao mesmo tempo torna-se diferente dele, na medida em que o caminho pode ser alterado pelos guias, portanto a direção pode ser mudada constantemente. A reversão do caminho já é um prenúncio

1. Cf. explica Joaquim Brasil Fontes in, **EROS TECELAO DE MITOS**, p. 124

de Teseu abandonando Ariadne na ilha, e agora ela é que deverá encontrar o seu próprio fio que a guie no labirinto que Dioniso lhe apresenta.

O grou é uma ave pernalta e um grande navegador do céu, pois ele é capaz de voar de uma extremidade a outra da terra. Para se orientar no céu, o grou leva no bico uma pedra que é atirada do alto para indicar se o pássaro está sobre o mar ou sobre a terra. A orientação vem do barulho que a pedra faz ao cair. A dança do grou recebe esse nome, talvez, por lembrar os passos da ave pernalta, ou por lembrar o movimento em parafuso do vôo dessa ave. Na dança do grou o percurso do labirinto é feito através do movimento e do som.

No labirinto que Fausto me apresenta o meu percurso é a interpretação como movimento pelos fragmentos, interpretação guiada pelas vozes que estão ecoando nas encruzilhadas e nos espaços curvos. O centro aparece como um espaço não realizado, já que ele está situado na fronteira do **magnum opus**, o projeto da construção de uma obra que reescrevesse o universo, projeto tão caro ao poeta, mas que nunca se cumpriu. No percurso labiríntico dos fragmentos do Fausto a minha leitura é construída através de todas as vozes que podem ser ouvidas, e no meio delas a minha voz aparece como a interpretação elaborada como **vestitum contexta** do **magnum opus**, do intermédio da expressão. A veste que eu

vou urdindo é diáfana, mutável, sacudida pela polifonia das vozes que ecoam pelos fragmentos, e também, pelas vozes que ressoam das minhas leituras.

Estes ensaios são a expressão da minha caminhada pelo labirinto fáustico-pessoano. O meu fio de Ariadne é constituído pelos múltiplos nós simbólicos da própria escrita dos fragmentos. Esses nós são urdidos pelos mais variados fios que se entrelaçam para formar a rede simbólica com inúmeras ramificações : os **topoi** do mito fáustico na literatura, os símbolos da Alquimia, Cabala, Astrologia, Rosa-Cruz e Maçonaria, a poética e a melancolia do Decadentismo e do Simbolismo, a teoria poética pessoana. Para realizar esse percurso foi necessário analisar o símbolo dentro da poética pessoana na perspectiva da construção do símbolo como a figuração da impossibilidade da plena realização da expressão poética. Dessa forma, o símbolo aparece como representação do aparecimento do "outro", o interruptor da escrita que aglutina em si o dito e o indizível.

O símbolo funciona como o elo de ligação entre os fragmentos e o **magnum opus** sonhado. A escrita pessoana cria um universo hiper-racionalista, sendo que o Fausto é o momento crucial da tessitura desse universo, porque no interior dos fragmentos ressoa a síntese que a Obra busca e ao mesmo tempo reconhece como inatingível, já

que a arte moderna só se concretiza no espaço da ruptura.

Se os fragmentos se localizam na ruptura da escrita, a minha interpretação também se faz no intermédio da polifonia de vozes que o texto contém. A minha voz mistura-se com todas as outras e por isso ela se torna um ensaio, um desvio dentro do labirinto fáustico-pessoano. A única realidade que ela toca é o véu que recobre os símbolos das heterodoxias e por isso mesmo o som da minha voz desrealiza-se nas brechas, nos espaços vazios da Obra não terminada.

*"(...) Todos os meus escritos ficaram inacabados; sempre novos pensamentos se interpunham, associações de idéias extraordinárias e inexcluíveis de término infinito. (...) O caráter de minha mente é tal que odeio os começos e os fins das coisas, porque são pontos definidos."*¹ Essa é uma declaração feita por Fernando Pessoa em 1910 ao justificar o aspecto fragmentário de toda a sua obra. Numa carta escrita em 1914 para Cortes--Rodrigues, o poeta relata:

*"O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante sem querer, no LIVRO DO DESASSOSSEGO. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos."*²

A obra pessoana é composta por milhares de versos soltos, idéias, planos e projetos de obras inconclusas que buscam a sua realização em algum momento no futuro, ou talvez, elas já estejam realizadas na sua não realização, no espaço do fragmentário, que é o lugar da

1. Fernando Pessoa, in, OBRAS EM PROSA, pp. 38 e 39

2. *Idea*, ibidem, p. 50

modernidade, o mundo do múltiplo que só pode ser captado por seus fragmentos.

Essa visão fragmentada do mundo é que faz com que os artistas comecem a desejar escrever um grande livro que possa conter a multiplicidade da realidade, o texto absoluto que possa conter todo o conhecimento. Em 1780, Goethe anuncia a sua vontade de escrever um *"romance sobre o universo"*; em 1852, Flaubert escreve a Louise Colet que *"o que eu gostaria de fazer era um livro sobre nada"*; e no final do século XIX Mallarmé planeja fazer um livro absoluto. Os planos e projetos de obras que Fernando Pessoa deixou também revelam o anseio de escrever o universo, de apreender o conhecimento na teia poética. Mas onde está esse conhecimento total no mundo moderno? Italo Calvino diz que: *"hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla."*¹

A escrita do Absoluto segue a via da fragmentação, a totalidade deixa de ser um lugar estável a ser alcançado, e passa a ser concebida dentro da multiplicidade.

Quando o artista projeta escrever o texto do universo, isso revela que ele está buscando encontrar a

1. Italo, Calvino, in, SEIS PROPOSTAS PARA O PROXIMO MILENIO, p.131

identidade entre o conhecimento e a palavra, quer refazer o mundo da semelhança e da analogia. Assim a linguagem apresenta-se como a detentora da verdade que ele é capaz de construir e, ao mesmo tempo, revelar o Absoluto. O universo como texto e o texto como universo demonstra o anseio de recuperar o mundo adâmico onde a palavra é o objeto e, conseqüentemente, o conhecimento é a construção dos diversos discursos que envolvem a realidade. Dentro dessa perspectiva, o artista volta ao ideal do século XVI onde um texto de anatomia, por exemplo, engloba as descrições míticas, físicas e mágicas, demonstrando dessa forma que o saber está ancorado no interpretar e não no demonstrar.¹

Em que universo se inscreve a busca pessoana de escrever o Absoluto diante do aspecto fragmentário de sua obra? Fernando Pessoa autodeclara-se um "abúlico", demonstra o cansaço diante de todas as coisas, e ao mesmo tempo revela nos seus inúmeros projetos o desejo insaciável de escrever o universo. E esse estado é

1. A língua adâmica é aquela que mantém a sua dimensão nomeadora e tem a percepção dos textos enquanto coisas, e das coisas enquanto texto. Walter Benjamin no ensaio "Sur la Langage en Général et sur le Langage Humain" explica: "Le langage de l'homme au paradis ne pouvait être que celle du parfait savoir ne pouvait que se différencier à l'infini, que se différencier à un niveau inférieur, comme création dans le nom. Que la langue du paradis soit celle du parfait savoir, même la présence de l'arbre de la connaissance ne saurait le dissimuler. Ses fruits devaient enseigner ce qui est bien et ce qui est mal. Mais dès le septième jour Dieu l'avait connu avec les verbes de la création: "Et voici, cela était très bon". La connaissance dans laquelle fourvoie le serpent, celle du bien et du mal, est sans nom. Au sens le plus profond du terme, elle est néant, et ce savoir lui-même est justement le seul mal que connaît l'état paradisiaque. Le savoir du bien et du mal abandonne le nom, c'est une connaissance extérieure, l'imitation non-créatrice du verbe créateur. Dans cette connaissance le nom se quitte lui-même: le péché originel est l'heure natale du verbe humain, celui en qui le nom ne vivait plus intact, celui qui avait quitté le langage qui nomme, le langage qui connaît, on peut dire sa propre magie immanente, pour se faire magique expressément, en quelque sorte du dehors. Le mot doit communiquer quelque chose (en dehors de lui-même), tel est réellement le péché originel de l'esprit linguistique." (p.93)

próprio do poeta moderno, é o **ennui** de Baudelaire. O **ennui**, a abulia surge quando o poeta tenta abordar a totalidade e fazer dela o seu discurso, e só encontra essa possibilidade na dissolução do "eu" e na forma fragmentada que o seu texto do Absoluto constitui. A escrita fragmentada de Fernando Pessoa aponta para a inquietação do poeta moderno diante de um mundo que só revela o seu todo na transfiguração da totalidade em cacos, em fragmentos. Os múltiplos projetos de obras que Fernando Pessoa nunca conseguiu finalizar, na verdade, sua construção fragmentária é o próprio ser da escritura moderna. Diante desse fato, a obra pessoana em seu conjunto precisa ser revista, no sentido de encará-la como uma totalidade que está suspensa nos fragmentos, e portanto, a contextualização da obra deve ser elaborada em função de seus fragmentos e dos projetos, isto é, a análise da obra pessoana necessita passar pelo seu conjunto, pela projeção da construção da grande obra, o **magnum opus** que atravessa os fragmentos e todos os projetos que o poeta deixou. Até o momento, a maioria dos organizadores da obra de Fernando Pessoa não têm levado em conta esse aspecto, e editam os textos desvinculados do conjunto como se eles existissem independentemente de um projeto maior, e essa fosse a única forma de existência dos mesmos. Logo, a imagem que fica da obra pessoana é a de que ela restringe-se aos muitos projetos que sempre fracassaram diante da impossibilidade da sua plena realização.

O poema dramático FAUSTO de Fernando Pessoa não foge ao conjunto geral da obra do poeta, e apresenta-se também como fragmentos e planos de construção que três organizadores editaram de formas diversas. Em 1952, Eduardo Freitas da Costa edita os fragmentos com o título de PRIMEIRO FAUSTO; em 1986, Duílio Colombini organiza a obra também com o título de PRIMEIRO FAUSTO; em 1988, Teresa Sobral Cunha traz a público a edição de FAUSTO: TRAGÉDIA SUBJECTIVA. Diante dessas três edições, a pergunta inevitável surge: qual delas aponta para o verdadeiro FAUSTO de Fernando Pessoa? Na realidade, existe um Fausto de Fernando Pessoa? Qual é a sua configuração diante do contexto da obra pessoana? A obra completa, total, não está a disposição dos leitores, o que há de concreto são os fragmentos e os inúmeros projetos que apontam para a construção de uma totalidade que está inserida na obra pessoana como um todo, isto é, o FAUSTO só pode ser plenamente avaliado em função do projeto global que o poeta delineou para o conjunto da sua obra. A avaliação das três edições do FAUSTO, necessariamente, deve passar pelo crivo da construção do sentido que cada organizador imprimiu ao texto. Qual é o norteador de significado que orienta cada uma das três ordenações do texto? Há dois pontos

de orientação comuns e mais evidentes que são: (1-) a referência ao FAUSTO I de Goethe, tendo em vista que o mito fáustico tem a sua difusão no mundo moderno através da obra do poeta alemão;(2-) um projeto escrito por Fernando Pessoa, onde são sinteticamente descritos os atos e entreatos que a obra final possuiria. O projeto é o seguinte:

Primeiro Fausto

O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama.

No 1o. acto, a luta consiste em a Inteligência querer compreender a Vida, sendo derrotada, e compreendendo só que não pode nunca compreender a vida. Assim, este acto é todo disquisições intelectuais e abstractas, em que o mistério do mundo (tema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Inteligência) é repetidamente tratado.

No 1o. entreacto há a repetição lírica das conclusões a que o protagonista chegará no 1o. acto.

No 2o. acto a luta passa a ser da Inteligência para

dirigir a Vida, sofrendo na tentativa igual derrota, embora de outra maneira. A dificuldade está na maneira de representar essa Vida que a Inteligência tenta dominar. O preferível é representar essa Vida por discípulo ou alguém assim, em quem, por não compreender a subtilidade e o género de ambição do Mestre, as pretensas vontades e imposições deste nenhuma impressão causam, ou causam uma impressão falsa. O melhor talvez é representar a Vida aqui por três discípulos ou outras pessoas - um sobre quem a acção intelectual é nula, outro por quem é aceite mas erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instinto combatida, com uso também da Inteligência, que nele é arma, meio, instrumento para o instinto se manifestar.

O 2o. entreacto resume a lição que o drama do 2o. acto põe humanamente. Este entreacto é lírico como o primeiro. (Estudar o género lírico, da direcção essencial deste entreacto).

O 3o. Acto envolve a luta da Inteligência para se adaptar à Vida, que, neste ponto, é, como é de esperar, representada pelo Amor, isto é, por uma figura feminina, Maria, a quem Fausto tenta saber amar.

Que fazes tu?

Fausto: Tento saber amar.

Nasceu morto o que quis de mim.

A derrota da Inteligência é igualmente flagrante neste caso. O acto fecha com o monólogo da noite, de especial amargura, porque a incapacidade de adaptação à vida é mais amarga que é a falência em compreendê-la e dirigi-la, que são, a 1a. mais horrível (pelo mistério essencial) a 2a. mais desilusionante (pela disparidade entre os resultados e o esforço empregado e sua direcção intencional).

O 3o. entreacto, lírico também, é difícil de determinar que orientação tenha. (Não deve ser este sem dúvida o entreacto dionisiaco)(??)

No 4o. acto a tentativa que falha é a de dissolver a Vida, em que a raiva da inimizade falha ante a capacidade de reacção da Vida, caindo no Hábito (os revoltosos que reconhecem senhor o senhor contra quem se revoltaram), no Prazer Mais Próximo, e na Indiferença entre os grandes fins, ainda que tenham um apelo para o instinto (o que é representado pela cena em que os amorosos ouvem passar ao longe indiferentemente o tumultuar da revolta).

O 4o. entreacto deve ser o mais frio de todo.

No 5o. acto temos, finalmente, a Morte, a falência final da Inteligência ante a Vida. Enquanto se dança e se brinca em uma festa de dia-santo, Fausto agoniza ignorado. E o drama fecha com a canção do Espírito da Noite, repondo o elemento do terror do Mistério, que envolve tanto a Vida como a inteligência - canção simples e fria.

Um dos principais estudos a fazer aqui é o da natureza dos entreactos. Sem dúvida que o 1o. deve ser o de lirismo metafísico que acaba com a canção "a catarata de sonho". O 2o. entreacto, na passagem da falência da Inteligência para dirigir para a sua falência para se adaptar, deve ser o mais suave de todos, embora um ressaibo da falência que vai haver deva talvez pairar na lírica por ele espalhada. O 3o. entreacto é sem dúvida o dionisiaco, porque a tendência dionisiaca da Inteligência é que a leva a dissolver a Vida, tanto pelo erro no instinto, que leva ao excesso absurdo e teorizado, como pela raiva imanente nesse excesso. O 4o. entreacto, que é o que é bom que comece com a canção do Destino (??), fecha friamente a série lírica, o comentário lírico que os entreactos constituem.

É este, aproximadamente quanto aos detalhes, o ambiente dramático do Primeiro Fausto.

Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma

tese:

1o. Acto: Conflito da Inteligência consigo própria.

2o. Acto: Conflito da Inteligência com outras Inteligências.

3o. Acto: Conflito da Inteligência com a Emoção.

4o. Acto: Conflito da Inteligência com a Acção.

5o. Acto: Derrota da Inteligência. ¹

Este é o plano mais detalhado que se encontra no espólio de Fernando Pessoa, não está datado e, portanto, não se pode precisar o momento da sua elaboração. Ele assinala um caminho pontilhado por **topoi** do mito fáustico e, na realidade, se o plano for tomado isoladamente em relação aos fragmentos, a organização dos mesmos assume um carácter de grande complexidade.

O primeiro organizador do PRIMEIRO FAUSTO, Eduardo Freitas da Costa, acredita que a organização dos fragmentos, tendo como suporte apenas este plano, é um trabalho de relativa facilidade e por isso redige a seguinte nota explicativa:

1. Fernando Pessoa, in, FAUSTO: UMA TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp.190 a 192

"Porque não existiam nem atos nem sequer cenas completas adotou-se o critério - que se afigurou o único legítimo - de ordenar os fragmentos selecionados segundo os grandes temas tratados. A arrumação desses fragmentos, assim ordenados, pelos atos do que seria o drama - não será difícil perante a esquematização, acima transcrita, do próprio autor." ¹

Na verdade o organizador estava equivocado e caiu na armadilha dos fragmentos ao tentar dar-lhes a compleição de uma obra terminada. Eduardo Freitas da Costa faz uma seleção dos fragmentos que se adaptam a sua versão, e com isso exclui, e até mesmo adultera, a maior parte dos manuscritos. A sua organização dos fragmentos segue o critério de divisão do texto em quatro grandes temas: 1- O Mistério do Mundo, 2- O Horror de Conhecer, 3- A Falência do Prazer e do Amor, 4- O Temor da Morte. A opção em agrupar os fragmentos em temas deixa o organizador mais livre do que se ele procurasse ordená-los em atos e entreatos. Embora ele organize o texto em função dos quatro temas, ao final ele encerra a "obra" com excertos de "Dois Diálogos": o de Fausto com o Velho, e o de Fausto com Maria. Sendo que este último é usado para fechar o texto,

1. Eduardo Freitas da Costa, in, POEMAS DRAMATICOS DE FERNANDO PESSOA, p.50

remetendo-o para o final do FAUSTO II de Goethe, onde Margarida representado o eterno feminino, espera Fausto no reino celeste. Dessa forma Maria, como a possibilidade de redenção de Fausto, é usada por Eduardo Freitas da Costa para dar uma idéia de totalidade aos fragmentos, já que o diálogo termina da seguinte maneira:

Fausto (à parte)

*--Aquilo é amor...eu, pois, nunca
amarei*

*-----não posso-----
Fazer erguer em mim um sentimento
Que dê as mãos àquele. E de o não
poder,*

*Eu mais frio me sinto, mais pesado
N'alma na minha desconsolação.
Como me sinto falso, falso a mim [...]
Falso à existência, falso à vida, ao amor!*

(alto)

Perdoa, amor...

(à parte)

Amor! Como me amarga

De vazia em meu ser esta palavra

Como de isso assim ser me encolerizo!

(alto)

Perdoa, meu amor!

Cedo aprendi a duvidar de tudo

Por duvidar e mim, sem o querer,

Sem razão de o querer ou de o pensar

-----Mas eu creio em ti Maria,

Eu creio em ti...Como és bela! Não, não chores

Quero falar ternura e não o sei.

-----1

Eduardo Freitas da Costa poderia ter inserido este fragmento dentro do tema **A Falência do Prazer e do Amor**, mas se o fizesse o texto adquiriria outra feição e não remeteria ao final do FAUSTO II de Goethe, quando Margarida pede à Virgem Maria pela salvação de Fausto:

Uma penitente (outrora, Margarida;acercando-se humildemente)

Volve, volve

O incomparável,

O radiosa,

Teu olhar clemente sobre a minha paz!

Quem amei outrora,

1. Fernando Pessoa, in, OBRA POÉTICA, p. 490

*Purificado do erro,
Regressa agora.* 1

O organizador faz de Maria a ponte para a superação do abismo fáustico, lembrando a figura de Margarida, que através de seu amor proporciona a redenção para Fausto. Dessa maneira, o texto aparenta um fechamento e Fausto consegue encontrar um ponto de reconciliação para o seu conflito. A organização de Eduardo Freitas da Costa é extremamente falha pelo critério que ele usa, bem como pela supressão da grande maioria dos fragmentos.

Foram precisos trinta e quatro anos para que uma nova edição do FAUSTO fosse organizada, e durante todos esses anos esse texto de Fernando Pessoa foi tido como uma obra menor e totalmente desconexa. A edição de Duílio Colombini, que aparece em 1986, em nada contribui para que a obra possa ser avaliada com maior critério. A leitura que o organizador faz dos manuscritos é precária e a organização que imprime a eles não contexta a de Eduardo Freitas da Costa. E ele declara na introdução:

"No envelope 29 havia 108 originais; 37 do Primeiro

1. Goethe, in, FAUSTO II, p. 456

Tema, 30 do segundo, 24 do Terceiro, 13 do Quarto, 13 dos Dois Diálogos e 7 de poemas não incluídos na edição. O contacto com eles me evidenciou a extrema habilidade com que o Sr. Eduardo Freitas da Costa empreedndeu a leitura dos manuscritos, de alguns dos quais me era, a princípio, bastante custosa a compreensão. A continuidade desse labor pôs à mostra que, mercê da fidelidade ao critério de organização dos textos por temas, o Sr. Eduardo Freitas da Costa houve por bem deixar de lado, em alguns poemas, trechos que não se prestassem à coerência da proposta mesmo quando, aparentemente, sua leitura oferecesse certa facilidade. Por outro lado, foi possível verificar que a decisão de incluir "entre parênteses rectos" (colchetes) tanto "palavras cuja leitura se afigurou duvidosa e obscura" quanto "palavras que houve necessidade de intercalar no texto original por a sua falta corresponder a evidente esquecimento ou precipitação do autor" não contemplava a natureza diversa das duas circunstâncias, diferenciação que convinha estabelecer. O fato de mesmo os raros poemas datilografados apresentarem lacunas demonstra a justeza da observação do Sr. Eduardo Freitas da Costa quanto à circunstância de que "um original seu (de F. P.) se encontrar datilografado não significa pois fatalmente que Pessoa a considerasse definitivo. É de mais cômoda ou mais fácil leitura, evidentemente, mas não pode ser uma forma definitiva de original, portanto pronta a entrar

na tipografia." 1

As organizações que Eduardo Freitas da Costa e Duílio Colombini fizeram do FAUSTO de Fernando Pessoa retratam a forma como a obra pessoana vem sendo tratada durante todos esses anos. As edições das obras de Fernando Pessoa não têm sido elaboradas com o devido cuidado, gerando profunda distorções dos fragmentos. A consequência disso é que mesmo em seu conjunto a obra nunca perde a sua aparência de agrupamentos, de textos desconexos. A obra pessoana ainda está para ser repensada em função de seu aspecto fragmentário em relação aos inúmeros projetos de obras que o poeta deixou vislumbrando o conjunto como um **magnus opus**, pois os fragmentos fazem parte da constituição da grande obra que o poeta buscou durante toda a sua vida.

Dois aspectos da elaboração dos fragmentos, os dois organizadores não levaram em consideração: (1) Fernando Pessoa escreveu o Fausto durante a maior parte de sua existência; (2) nos diversos planos que ele deixou, aparece a idéia de construir três "Faustos", portanto, nos fragmentos existentes, deve-se atentar para a configuração desses três "Faustos".

Em 1988, Teresa Sobral Cunha edita FAUSTO TRAGÉDIA

1. Duílio Colombini, in, PRIMEIRO FAUSTO, pp. 10 e 11

SUBJECTIVA (FRAGMENTOS), que, após um exaustivo trabalho no espólio de Fernando Pessoa, resgata todos os fragmentos do poema dramático. Somente a partir dessa edição é que a crítica pôde tomar conhecimento da importância desse texto no contexto da obra pessoana, bem como, da totalidade dos fragmentos existentes no espólio. Até então, a maior parte dos fragmentos era desconhecida dos leitores, a edição de Eduardo Freitas da Costa foi organizada com os extratos de 90 dos originais dos 227 que fazem parte do acervo do espólio.

Na introdução da edição, Teresa Sobral Cunha explica a urdidura da sua organização:

"Procurámos, assim, estimular a leitura dum tecido verbal que, o mais das vezes, constrói e desconstrói sobre o impronunciável, articulando-o — com os olhos postos nos únicos planos existentes (e, esporadicamente, lembrando URFAUST) — na imediação dos incipientes episódios que participam, no entanto, pelo seu mesmo modo, na densa malha poética do discurso dominante.

"Acresce que estando nós, entretanto, a proceder ao levantamento dos projectos e planos editoriais que para a sua própria obra foi Pessoa formulando ao longo de toda a vida literária, se nos deparam alguns em que Fausto é considerado. Dentre eles uns lhe referem o título (ao lado de outras obras, também, e

similarmente, apenas pelo título mencionada) indo a acentuação subtitular para o caráter não objectivo do discurso.

"Assim se vêem confirmados, pela oscilação na atribuição dos títulos ao longo dos projectos, os desvios que no espirito do poeta se foram operando, desde o mais recuado registo poemático suscitado pela ideia dum Fausto superlírico de gosto goetheano e romântico, e que vão levá-lo a confluir num outro Fausto cuja dimensão trágica do conhecimento é o grande leit-motiv e a exclusiva análise de tipo autopsicográfico determina.

"Pareceu-nos, pois, uma justa correcção, e significativa do compromisso com que os textos se organizam, alterar o título que Freitas da Costa (e depois Duílio Colombini) privilegiaram para a divulgação destes fragmentos. E como em alguns esquemas de edição (que para uso do leitor também apresentamos) a obra é simplesmente como FAUSTO referida e o subtítulo "Tragédia Subjectiva" aditado uma vez por outra, decidimos pela melhor correspondência desta opção para o conjunto textual de que dispomos." ¹

A edição de Teresa Sobral Cunha aponta um aspecto

1. Teresa Sobral Cunha, in, FAUSTO UMA TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. XXI e XXII

fundamental para a compreensão do texto que é justamente a avaliação dos diversos projetos, e ao mesmo tempo chama a atenção para o fato de que o modelo goethiano vai se diluindo ao longo da elaboração dos fragmentos e que, portanto, o texto de Goethe não pode ser o único fio de Ariadne que ajuda a condução do texto pessoano. Diante desse quadro, algumas perguntas são necessárias: até que ponto a junção entre o projeto pessoano e o modelo de Goethe pode ser realizada? Qual é a mediação entre o Fausto da ação de Goethe e o Fausto da inércia de Pessoa? Na tessitura dos fragmentos, quais os outros discursos que compõem a sua trama e como eles interagem na construção do discurso pessoano?

A opção pela organização dos fragmentos tendo como norteador o FAUSTO de Goethe não consegue dar conta do processo criativo de Fernando Pessoa, que trabalhou grande parte da sua vida na escritura dos poemas, estrofes, versos que compõem os fragmentos. Ao longo desses anos é natural que o modelo fáustico que o poeta tinha em mente sofresse modificações, sobretudo porque ele esboçou a criação de três "Faustos". E embora, esses esboços não cheguem a planificação dos atos e entreatos que o projeto do PRIMEIRO FAUSTO aponta, não pode ser descartada a possibilidade de haver mais de um Fausto nos fragmentos.

A pergunta essencial é: o Fausto de Fernando Pessoa existe? A resposta indica uma construção mais ampla do que o poeta metaforiza na figura fáustica, isto é, o imaginário que envolve o Fausto pessoano não está somente ligado ao texto de Goethe, aos tropos utilizados pelos vários poetas que ao longo dos anos recriaram a literatura do mito, mas está ligado também ao imaginário português em relação ao mito, ao diálogo que o texto estabelece com a obra pessoana e com a simbólica poética que o autor trabalha. A interpretação dos fragmentos do Fausto não pode deixar de lado a idéia de conjunto dos fragmentos em relação ao projeto da grande obra, onde cada fragmento representa um elo de construção do universo pessoano que jamais poderá ser fechado.

"Aqueles coisas que estão veladas, descobertas ficam destruídas." (Tertuliano)

O homem de Porlock é o aparecimento do significado do outro, é o reverso que aponta para além do texto e retorna ao próprio poeta. Em 1935 saiu publicado na revista FRADIQUE, o artigo de Fernando Pessoa intitulado "O Homem de Porlock", no qual o poeta relata a forma curiosa como o poema "Kubla Kahn" de Coleridge foi escrito, e como o homem de Porlock teve "participação" na elaboração do mesmo. Coleridge morava num sítio entre as aldeias de Porlock e Linton, e um dia estava escrevendo um poema que trazia as imagens de um sonho que ele tinha tido durante um sono de três horas, provocado por um anódino, o poeta escrevia freneticamente para que as imagens do sonho não se perdessem. Ele já havia escrito trinta linhas, quando lhe anunciaram que o homem de Porlock estava a sua espera. Coleridge viu-se na obrigação de receber o tal homem e com ele ficou por volta de uma hora. Ao voltar para continuar o poema só conseguiu lembrar o final do texto e escreveu mais vinte e quatro linhas.

O poema "Kubla Kahn" ficou truncado , fragmentado, tendo só o início e o fim, no meio do texto está o homem de Porlock. Fernando Pessoa declara que na realidade todos os poemas têm o seu homem de Porlock, verdadeiro ou não, real ou imaginário, pois sempre fica um vácuo na expressão porque toda a composição poética é feita no espaço do sonho, "e a todos nós ainda que ninguém nos visite, chega-nos de dentro, "o homem de Porlock", o interruptor imprevisto. Tudo quanto verdadeiramente pensamos ou sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos sofre (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos), a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios:— a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser."¹

Para onde o homem de Porlock levou as palavras, as imagens que ele interrompeu? Para Wittgenstein , o indizível já está contido no que é dito, portanto, as palavras que Coleridge não escreveu no "Kubla Kahn" estão no poema veladas, camufladas, dispersas no estado fragmentário do mesmo, pois o fragmento traz consigo o fechamento e para além dele não está o indizível, o

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 359 e 400, vol. III

silêncio, mas sim a palavra velada do poeta, ele é o ser e o não-ser do poeta, uma mescla de sonho e de realidade, "o que somos e o que sonhamos ser", os paradoxos jamais resolvidos da identidade, porque o fragmento dialoga com a sua própria complementariedade que está embutida no seu relacionamento da parte com um todo que está no horizonte do impossível. O símbolo é o elemento fulgurante, a aparição momentânea do indizível.

Concluindo o artigo, Fernando Pessoa diz que: "E o que cada um de nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria se houvesse sido, a mesma expressão de nossa alma."¹ A grande obra, aquela concentra todo o universo do autor e exprime toda a criação está sempre por fazer e a única face que ela apresenta é a do fragmento.

A expressão está fadada à interrupção do homem de Porlock, nada pode ser dito integralmente, sempre haverá por detrás da escrita um texto subliminar, um resquício do não-ser que penetra as entrelinhas, os vazios e permeia os fragmentos. A totalidade da expressão implicaria um silêncio absoluto e, portanto,

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 400. vol. III

pleno, porque o em-si não se revela na palavra que é truncada, mas sim traduz-se na palavra única que engloba o poeta, a expressão e o leitor num sentido único. A linguagem só pode tocar numa parte restrita da realidade, as demais coisas estão contidas no silêncio, nos fragmentos, nas chegadas imprevistas que abrem as portas para o outro de nós mesmos.

Num texto das "Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação", Fernando Pessoa assim define a poesia: "*There is to me a meaning deeper than human tears in the smell of sandalwood, in the old tins on a dirt heap, in a match box lying in the gutter, in two dirty papers which, on a windy day, will roll and chase each other down the street. For poetry is astonishment, admiration, as of a being fallen from the skies taking full consciousness of his fall, astonished about things. As of one who knew things in their souls, striving to remember this knowledge, remembering that it was not thus he knew them, not under these forms and these conditions, but remembering nothing more.*"¹

Dante no Canto XXXIII da DIVINA COMÉDIA diz:

*Tornou-se, então, minha visão maior
que a voz humana, e foi suficiente*

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p.81, vol.II

o senso da memória a tal fulgor.

(...)

*e torna a minha voz ora potente
por que um vislumbre ao menos de tal glória
possa eu deixar à porvindoura gente!*

(...)

*Por narrar o que vi é a voz humana
mais que a de uma criança insuficiente,
que ao seio da nutriz inda se ufana.*

Dante, Fernando Pessoa, Coleridge, o homem de Porlock e a insuficiência das palavras e da memória para expressar o **Logos**, a palavra articulada da criação inicial, o nomeador dos deuses que parece que habita o mundo das idéias de Platão e para atingi-lo é necessário ser Prometeu e roubar o fogo sagrado da criação, da transformação e do nome não revelado, mas com a transgressão virá o Cáucaso e a águia a devorar o fígado do profanador. A expressão sempre está na linha limite do inexprimível e o poeta luta contra a perda da memória para poder aprisionar na palavra o conhecimento que adquiriu com a sua queda consciente, o conhecimento supremo que lhe dá o dom da criação, o **Fiat Lux**.

O discurso poético ao procurar a totalidade, o conhecimento absoluto, mascara-se no espaço do

simbólico e faz do jogo sagrado das palavras secretas, as senhas que o leitor deve mostrar para prosseguir o caminho do texto. Nesse jogo, o desvelamento só tem sentido se o conhecimento que ele traz remete a um novo enigma que sempre encerra o absoluto, esse jogo repete-se **ad infinitum**. O poeta é o "senhor das palavras" e, conseqüentemente, o "senhor do mundo" porque guarda a chave do saber supremo. O caminho para o conhecimento absoluto passa pela reconstrução do simbólico, este é a ponte entre o inconsciente e o consciente, e por isso, é múltiplo, pois o inconsciente não possui forma definida e para alcançar o consciente é necessário adquirir uma forma, para que se torne manifesto. A realização da manifestação do inconsciente reside na transformação, na multiplicidade das formas. O símbolo é o elo que une o consciente e o inconsciente. O saber poético é pulsante, é transformador porque, tal como o alquimista que transmuta a matéria para atingir o ouro verdadeiro, o poeta transmuta a palavra para chegar até a linguagem primordial, o lugar da expressão divina que é também o espaço onde se realiza o desafio ao sagrado, a transgressão prometética.

George Steiner afirma num ensaio intitulado "O Poeta e o Silêncio":

"Aos poucos, essa ambivalência no gênio da linguagem,

essa noção caráter do ato do poeta como sendo um desafio aos deuses, e portanto, sacrílego, torna-se um dos tropos recorrentes na literatura ocidental. Desde a poesia medieval latina até Mallarmé e o verso simbolista russo, o tema das necessárias limitações da palavra humana é frequente. Traz em si a crucial alusão àquilo que aguarda o poeta se ele chegar a transgredir as fronteiras do discurso humano. Como é, pela natureza de seu trabalho, alguém que busca sempre ir além, o poeta deve previnir-se para não se tornar, no sentido faustiano, alguém que vai longe demais. A criatividade demoníaca de seu instrumento ronda as cercanias da Cidade de Deus: deve saber quando recuar para não ser consumido, como Icaro, pela terrível proximidade de uma criação maior, de um LOGOS incomensurável com o seu próprio (no jardim dos prazeres decaídos, o poeta de Hieronymus Bosch é supliciado sobre a sua própria Iira)."¹

A criação poética está na dimensão da transgressão aliada a um conhecimento que ultrapassa a possibilidade de qualquer expressão, e George Steiner lança a advertência para que o poeta previna-se e não se torne um Fausto. Até que ponto Fernando Pessoa previniu-se? Como ele encara a sua própria criação poética? E o jogo

1. George Steiner, in, LINGUAGEM E SILENCIO, p. 58

dos heterônimos? O que representa ser Fausto para ele? Uma perspectiva para encontrar respostas para estas perguntas tem que relacionar no espaço poético pessoano os símbolos, o conhecimento e a estrutura da sua obra no espaço do fragmentário, espaço que visa a construção da grande obra. E portanto, essa obra possui um fio elaborado pelos símbolos que une os fragmentos ao projeto do **magnum opus**. A imagem que ele toma do homem de Porlock como algo inevitável a todo artista, e até mesmo como elemento de toda a criação, aponta para a noção de impossibilidade de construção da totalidade da obra, pois tudo o que sobra de uma vida inteira de criação são os fragmentos, e até mesmo o demiurgo do universo entra nesse processo. A entrada do homem de Porlock ocorre porque sempre há um caminho que não pode ser relatado, transferido para o leitor, o decifrador do texto universal. E mesmo naquilo que se relata está para sempre guardada uma visão única que só pode ser tocada pela simbologia que traz um sentido de totalidade, mas, ao mesmo tempo, mantém, sob uma espécie de véu abaixado, o rosto de Isis que não pode ser descoberto. Como Fernando Pessoa declara: "*Façam silêncio sobre o impenetrável e o irracional. Desçamos mostrando o véu que não erguemos nunca.*"¹

A criação não é uma revelação, mas sim uma limitação

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 365, vol. III

do sentido do ser, uma negação da sua plenitude, e o poeta afirma: *"A criação não é uma emanção, mas, mais propriamente, uma limitação, uma negação de Deus por si mesmo."* 1

É a penetração do não-ser dentro do ser e, por isso, o ato transgressor é também um ato divino, pois principia dentro do próprio **Logos** que profere a palavra nomeadora que é o seu nome e limita-se no espaço dando lugar à criação. O momento da criação pode ser retratado numa antiga lenda da Cabala a respeito do *"nome pronunciado sobre a água"*, ela conta que: *"A meia-noite Jele foi para o lago, ouvir o nome pronunciado sobre a água, mas lá não encontrou ninguém. Então transformou-se em dois, um para pronunciar o nome e outro para ouvi-lo. Mas esqueceu quem era quem. Ambos pronunciaram o nome, e nenhum ouviu. Puseram-se, então, a escutá-lo, mas ele não foi pronunciado."* 2

A criação divina, o primeiro gesto dessa criação, está fundado no som, na quebra do silêncio infinito, mas para que esse grito criador repercuta é necessário que o demiurgo quebre a sua unidade e encontre o espaço do outro. No processo criador, há uma fragmentação da

1. *Idea*, *ibidem*, p. 456

2. Harold Bloom, *CABALA E CRITICA*, p.138

plenitude do eu.

A tarefa fáustica do poeta consiste em manipular a criação e ao mesmo tempo resguardá-la dos olhares indiscretos, portanto o seu papel é cifrar aquilo que a memória lhe permite lembrar e trazer à tona o homem de Porlock, "o outro de nós mesmos", para interromper e fragmentar a revelação que nunca poderá ser concluída. Fernando Pessoa declara que: "*toda a vida é uma simbologia confusa.*"¹ Parece que ele retorna à floresta de símbolos de Baudelaire, e aí instala o seu reino, um reino de palavras preenchidas de silêncio e repletas dos outros de si mesmo.

Num texto intitulado "Teoria do Símbolo", Fernando Pessoa assim o define: "*Todos os símbolos e ritos dirigem-se, não à inteligência discursiva e racional, mas à inteligência analógica. Por isso não há absurdo em se dizer que, ainda que se quisesse revelar claramente o oculto, se não poderia revelar, por não haver para ele palavras com que se dizer. O símbolo é naturalmente a linguagem das verdades superiores à nossa inteligência, sendo a palavra naturalmente a linguagem daquelas que a nossa inteligência abrange, pois existe para as abranger.*"²

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 421, volIII

2. *Idea*, *ibidem*, p. 421

Compare-se esse texto com a seguinte declaração de Bernardo Soares : "*A poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau, de um ritual.*"¹. Traça-se novamente, o caminho do poeta, e da palavra poética como detentores do saber mágico, iniciático da sabedoria oculta dos deuses.

Para adentrar a simbologia confusa da vida é necessário o culto do Verbo, que é aquele que se transmuta, transforma-se nas imagens do próprio símbolo e consequentemente, do próprio universo. O Verbo é a performance do **Logos** nomeador, criador, o ídolo a quem o poeta serve em ritual e pede como no "Último Sortilégio":

*Converta-me a minha última magia
Numa estátua de mim em corpo vivo!
Morra quem sou, mas quem me fez e havia
Anônima presença que se beija,
Carne do meu abstrato amor cativo,
Seja a morte de mim em que revivo,
E tal qual fui, não sendo nada, eu seja.*

O ritual que o poeta dedica à palavra atinge o seu

1. Bernardo Soares, LIVRO DO DESASSOSSEGO, p. 14, vol.II

ápice quando consegue realizar o ser do não-ser na diluição plena da identidade, é o poder máximo do "último sortilégio", a total abstração que faz o oficiante confundir-se com o ritual, com a palavra mágica e conseqüentemente, ser absorvido pelo dom sagrado da magia ritual e iniciática.

Já em 1904 Fernando Pessoa esboçou um drama que ele hesitou em intitular "Vicenso" ou "Marino". Nesse esboço o mundo aparece como um texto simbólico que o herói se angustia por interpretar. Se a vida é repleta de simbologia, isso significa que o entendimento deve passar pelo caminho da interpretação, só que ele leva ao conhecimento de que *"todas as coisas são uma desconhecida" simbólica do Desconhecido. Conseqüentemente, horror, mistério, super-inteligente medo*¹

Adentrar a "desconhecida" simbólica do Desconhecido é aceitar o véu que envolve a realidade, a máscara que recobre o rosto e o conhecimento, que é o próprio medo de conhecer. Elias Canetti afirma que: *"o sentimento mais estimulante é o medo, é impensável o pouco que seríamos se não tivéssemos sentido medo. É peculiar ao homem a tendência de sempre se expor ao medo. Nenhum*

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 37, vol. I

*sentimento de medo se perde, mas seus esconderijos são misteriosos. De todos os sentimentos, talvez seja este o que menos se transforma. Quando penso nos meus primeiros anos, reconheço em primeiro lugar os temores, de uma riqueza inesgotável. Muitos deles só descubro agora; outros, que jamais encontrarei, devem constituir o mistério que me provoca o desejo de uma vida eterna."*¹

Na tessitura do mistério entrelaçam-se os fios do medo e do saber, é o Criador no meio do éden apontando para a árvore da vida, do conhecimento e lançando sobre Adão e Eva o desafio da transgressão, o desejo de saber. Para conhecer o mistério é necessário violar o paraíso e ter as costas a espada flamejante do anjo. A palavra poética é o instrumento de violação e ao mesmo tempo de penetração da linguagem dos deuses, é o arcabouço para a construção da ponte para o seu entendimento, é a reconstrução simbólica do aparecimento do "deus da identidade", que, no momento em que toma conhecimento de si e percebe-se como uma entidade isolada no tempo, profere as palavras: "eu sou". Nesse instante é que ele descobre o medo, a solidão de sua plenitude e a necessidade de preenchê-la com outros de si mesmo, é a partir desses sentimentos que passa a desejar o outro e torna-se o outro. A simbólica poética

1. Elias Canetti, A LINGUA ABSOLVIDA, pp. 65 e 66

é o resgate desse momento paradoxal em que a plenitude revela-se como uma falta e a identidade do eu está no encontro do outro, esse paradoxo traz o "super-inteligente" medo de tocar na palavra nomeadora e descobrir a solidão do deus da identidade e com ele povoar cada recanto do seu mundo com todos os pequenos pedaços de si mesmo, e nesse espaço-tempo o poeta depara-se com a chegada do homem de Porlock.

Para que possa ser entendida com maior clareza a relação entre o conhecimento simbólico e a obra poética no contexto pessoano, é preciso avaliar o que esse mesmo processo representa no espaço cultural português nas primeiras décadas do século XX. Em 1910, através da revista "A Águia" começa a ser difundido o movimento Saudosista, do qual fazem parte Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Alvaro Pinto e Augusto Casimiro. Segundo Jaime Cortesão, o objetivo desse movimento é *"restituir Portugal à consciência dos seus valores espirituais próprios mediante uma profunda ação cultural, junto de todas as camadas sociais."*¹ A ação cultural tem como ponto fundamental a saudade, que para Teixeira de Pascoaes é o sentimento que representa a própria formação do povo português, pois, traz consigo a união do judaísmo-cristianismo e paganismo,

1. Jaime Cortesão cit. por Fernando Guimarães in, POÉTICA DO SAUDOSISMO, p. 8

declarando que ela é "*a síntese do céu e da Terra*", "*Vênus e Maria*", é "*A alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza*". Fica claro, por essas declarações, que a tentativa de reestruturar a cultura portuguesa tem uma base no pensamento analógico e que através da união do helenismo com a cultura judaico cristão é buscada uma síntese para o pensamento do homem moderno, esse ideal já fôra parte do movimento Romântico. Essa simbiose é vista como a forma de alcançar o grande ideal artístico de fusão do homem com o seu antepassado pagão e a cultura judaico-cristã. A imagem recorrente dessa busca é dada por Teixeira de Pascoaes quando diz que "*o Desterrado é a esfinge da Raça*", e essa idéia se completa no seu REGRESSO AO PARAISO. O homem desterrado é aquele que possui a grande saudade da terra perdida, o paraíso ao qual não pode regressar. Ele também sente a nostalgia da natureza pagã, do mundo pagão que não pode ser refeito em sua integridade. O ponto de encontro desses dois desterrados é a saudade de construir o vir-a-ser porque a ausência traz o conhecimento da presença.

Leonardo Coimbra, o filósofo do movimento Saudosista, declara em seu sistema filosófico, o Criacionismo, que o homem só se realiza como imagem e semelhança do Criador, na medida em que ele próprio cria o mundo de

forma analógica. Portanto, a arte, a poesia são agentes criacionistas que tecem todas as idéias e todos os seres. Dessa maneira, tudo o que foi perdido está para ser recuperado através da *"colaboração do pensamento na construção da realidade"*. Em sua tese da monadologia, Leonardo Coimbra diz que "os esboços de alma", como mônadas potenciais, estão à espera do devir, pois elas anseiam alcançar a Mônada, assim como os diversos tipos de saudades buscam a Saudade. É como se cada mônada estivesse diante de uma janela e olhasse para as demais e nesse olhar vem o sentimento de ausência, e essa ausência ao mesmo tempo traz a presença da Mônada. A saudade possui cinco formas de elaboração discursiva, isto é, ela pode ser interpretada: de forma erótica, existencial, poética, ontológica e teológica porque diante da grande ausência, do nada, está a potência de criação do tudo.

No prefácio que Leonardo Coimbra faz para o livro *REGRESSO PARAÍSO* de Teixeira de Pascoaes, ele declara:

"A evolução do poeta é a libertação da Memória, e o próprio poeta o sente quando nos descreve a ascensão para o Reino Espiritual."

(...)"E o poeta adquire (liberta?) um poder de visualização mnésica evocadora do ausente..."

"Mas a recordação vai-se libertando e o poeta sobe do vale à serra, e nesta vai encontrar a expressão para as virtualidades dantescas da sua alma profunda.

(...) "A evolução do poeta é o despertar das virtualidades mnésicas da sua alma dantesca na idílica paisagem de Amarante.

*"As descobertas da paisagem são o caminho do mergulho interior: descobre o Marão precisamente quando em libertação mnésica começa atingir o abismo da alma."*¹

A palavra chave para o poeta é a memória e isso o entrelaça ao sentimento da ausência que pode retomar a presença, isto é, a saudade. Novamente o salto do poeta no abismo da alma está condicionado à sua capacidade de memória para expressar esse processo através da palavra poética. Em *REGRESSO AO PARAÍSO*, Pascoaes retoma o caminho de Dante e caminha pelo inferno acompanhado pelas sombras do poeta da *DIVINA COMÉDIA* e de Virgílio. Por entre as sombras e a lama do inferno estão Adão e Eva, que caminham unidos e ao mesmo tempo separados pela paixão que Satã lhes inspira. Até que do meio lama aparece Caim, e essa aparição é o suficiente para trazer a Adão e Eva o desejo do divino, a saudade do

1. Leonardo Coimbra cit. por António Telmo in, *"Regresso ao Paraíso"*, p. 141.

paraíso perdido. A memória traz a saudade do éden, o desejo de retornar ao mundo perdido. É a saudade que consegue uni-los e transformar o amor terreno em espiritual, e dessa forma eles conseguem retornar ao paraíso quando o Arcanjo da Saudade toca a trombeta no dia do Juízo Final e os próprios demônios são atingidos pela Memória, e anseiam para reencontrar o amor divino.

Visto por este prisma, o movimento Saudosista busca recuperar a unidade, a plena união do homem com o Criador, e o caminho para essa realização é a Memória. Como diz Leonardo Coimbra, *"Deus é a Memória universal."*

Essa memória universal concretiza-se na busca da essência do ser que é o espírito, pois a matéria só adquire forma através do espírito, portanto a memória é o encontro do éden, que só é alcançado na *"descousificação"*, isto é, em não considerar a coisa como o real, mas sim o ser. Dentro dessa perspectiva, a memória é o encontro com a essência, o ser real. O caminho para a realização dessa *"descousificação"* é centrado no pressuposto de que *"o pensamento (...)* fundamenta e garante a realidade, de tal modo que o mundo é ele mesmo um sistema dialético de

noções."¹Nesse contexto, Leonardo Coimbra, tendo em vista a relação homem e natureza, diz que "o artista dá a vida da pessoa; a pessoa é original, por isso o verdadeiro artista é uma individualidade. Ergue-se na dialética artística até pessoa do universo, mas, como pessoa e foco de ação, será original e próprio."²Para ele o conhecimento poético é alcançado por meio de uma "assimilação imaginífica", porque na imaginação poética existe "um maravilhoso equilíbrio entre a sensibilidade e a representação". A dimensão gnosiológica da poesia está na unidade como "ekstasis" de um ato de conhecimento que será vivido com emoção; e a saudade aparece como "o concreto daquela abstrata reminiscência de Platão".

A poética saudosista que Leonardo Coimbra desenvolve filosoficamente e Teixeira de Pascoaes e Jaime Cortesão elaboram poeticamente tem como suportes um aspecto de ordem religiosa que vem do panteísmo saudosista, e um aspecto de ordem nacionalista que se origina no sebastianismo. A vivência poética do Saudosismo faz com que Teixeira de Pascoaes declare que a poesia é "uma *florescência do espírito essencialmente naturalista e místico do nosso admirável povo*."³A poesia saudosista é

1. *Idea*, *ibidem*, p.40

2. *Idea*, *ibidem*, p.91

3. Teixeira Pascoaes cit. por Fernando Guimarães in, *POÉTICA DO SAUDOSISMO*, p. 44

construída com as analogias que trazem imagens da natureza relacionadas ao estado da alma. Essa função transfiguradora da poesia é que faz "o contato com a verdade íntima das coisas" que se revelam na expressão simbólica da palavra poética.

Para exprimir melhor o que o poeta representa no movimento saudosista, cito Jaime Cortesão: "por estranhas vias comunica o homem com o Universo. Poeta é o que reflui sobre si mesmo, e interiorizando-se segue por esses misteriosos caminhos a encontrar-se com fraterna comunidade com tudo quanto na Vida anseia, sonha, grita, murmura, reza e desmaia__árvores, pedras, rios, oceanos, e estrelas, para depois indicar aos homens o maravilhoso itinerário e ensinar-lhes a repetir a mesma viagem."¹

Aqui retorna-se à floresta de símbolos e ao poeta decifrador de Baudelaire que reconhece os símbolos e dá-lhes expressão poética para divulgá-los aos homens que permanecem cegos a essa realidade simbólica. Teixeira de Pascoaes, num artigo publicado na revista "A Águia" em 1913, refuta a possível ligação que possa ser estabelecida entre o Saudosismo e o Simbolismo e declara: "(...) o simbolismo ninguém o definiu melhor

1. Jaime Cortesão, *idem*, *ibidem*, pp. 14 e 15

que seu mestre Paulo Verlaine, nuns versos em que o grande poeta francês afirma que a poesia verdadeira é a poesia da nuance e a do impreciso...

(...) "A nuance foi uma ilusão de alma com que os poetas simbolistas mascararam as Coisas. Foi uma poesia musical, por isso mesmo.

(...) "Ora, o Saudosismo poético procura o mistério que difere da nuance: esta, é o revelado tornado indeciso, e aquele é o não revelado ainda, a face que a vida não desvendou ainda ao nosso espírito.

"O mistério é o próprio fundo de Vida, enquanto a nuance traduz o externo: é superficial.

"No mistério há vida e realidade; na nuance há ilusão e morte.

"O mistério é a própria ação, o drama íntimo da nossa Poesia, porque nela a sombra das Coisas e a luz do nosso espírito estão em perpétua luta criadora. É um diálogo entre a Esfinge e o Homem, entre as formas anteriores e materiais da Vida e a sua fase derradeira, projetada, em espírito no Além".¹

Leonardo Coimbra também refuta a ligação entre o Saudosismo e Simbolismo, dizendo que o Simbolismo é

1. Teixeira Pascoaes, *idem*, *ibidem*, p. 99

"um forçado simbolismo que consistia em chamar ao sol mancebo loiro, à lua virgem pálida e tudo dizer em artificial convencionalismo."¹

A grande questão para os saudosistas em relação aos simbolistas está centrada justamente na palavra poética como revelação da verdade, e, por isso, a acusação de Teixeira de Pascoaes a nuance, e de Leonardo Coimbra ao "artificial convencionalismo". Mallarmé assim define o processo de criação simbólica: "La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant; les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. c'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole; évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements."²

1. Leonardo Coimbra, *idem ibidem*, p.42

2. Stéphane Mallarmé cit. por José Pierre in, *L'UNIVERS SYMBOLISTE*, p. 35

A diferença que os saudosistas pleiteiam em relação aos simbolistas está na idéia de que o poeta não apenas capta as sugestões, as imagens simbólicas de um mundo oculto, mas sim que ele é capaz de alcançar de fato o desconhecido e de trazê-lo à tona para o mundo das aparências, e assim ao penetrar no mundo da essência e revelá-lo ocorre a "descousificação" das aparências. A relação entre palavra poética e verdade pode ser buscada em duas vertentes diversas no mundo grego: pré-socrático e no platônico.

O aedo ao entrar em contato com o mundo dos deuses é auxiliado por **Mnemosyne**, que o transforma para que o tempo mítico possa ser adentrado e os mistérios divinos sejam presentificados. O encontro com o mistério no mundo pré-socrático é o ponto de convergência da "alétheia", **lethe** é o silêncio, o esquecimento, e **alétheia** é o desvendar que se funda na sua própria sombra. O mistério é visto pelo aedo que novamente o envolve numa capa de silêncio que recobre a sua expressão para manter a opacidade dessa revelação. Na realidade a **alétheia** é o fundamento do seu desocultamento, assim como é a própria capa do esconder-se: a razão do enigma é a sua não-revelação, e a palavra poética é parte de um jogo de ocultamento. Esse jogo de luz e sombra no qual a palavra poética é envolvida, faz com que na **arhké** manifeste-se o seu poder ontofânico. Dessa forma, como afirma Marcel

Detienne, "funcionário da soberania, ou louvador da nobreza guerreira, o poeta é sempre um "Mestre da Verdade". Sua "Verdade" é uma "Verdade" assertórica: ninguém a contesta, ninguém a contradiz. "Verdade" fundamental, diferente de nossa concepção tradicional, **Alétheia** não é a concordância da preposição e de seu objeto, nem a concordância de um juízo com os outros juízos; ela não se opõe à "mentira"; não há o "verdadeiro" frente ao "falso". A única oposição significativa é a de **Alétheia** e de **Léthe**. Nesse nível de pensamento, se o poeta está verdadeiramente inspirado, se seu verbo se funda sobre um dom de vidência, sua palavra tende a se identificar com a "verdade".¹

A **alétheia** perde seu lugar e começa a ser desvalorizada no século sexto com a valorização da **doxa**. J. P. Vernant diz que Simonides de Ceos é o primeiro poeta a ver na poesia a imagem artificial do real e não mais a da **alétheia**. Isso ocorre quando começa a ser buscada a totalidade unificada, o **Pan Hen**, momento em que a palavra deve perder o seu poder mântico para adquirir a precisão da racionalidade.

Para Platão, **lethe** já não faz mais parte da memória,

1. Marcel Detienne, OS MESTRES DA VERDADE, p.23.

e, sim, é o esquecimento da verdade, para ele a posse da verdade está na **anamnese**. O relembrar platônico não é um retorno ao tempo mítico primordial, mas aos **eidos** que são as essências constituintes da verdade que vivem no mundo das idéias. Portanto, a verdade já não traz consigo a marca da sua sombra, mas é plena da luminosidade dos **eidos**.

Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra condenam nos simbolistas a idéia do fazer poético como **alétheia** pré-socrática, e assumem a poesia como verdade no sentido platônico de **eidos**, e, por isso, a afirmação de Leonardo Coimbra: "*Deus é a memória universal.*" A aspiração dessa memória que o poeta retoma no fazer poético é o desejo de chegar ao mundo das idéias, o mundo da essência sem a nuance e o ocultamento do **lethe**.

Quando os saudosistas recusam a influência do Simbolismo em sua poesia, na verdade estão assumindo uma forma equivocada de olhar para o movimento francês, o artificialismo e a nuance condenados são associados ao decadentismo que os poetas do movimento Saudosista abominam.

O contexto cultural no qual Fernando Pessoa vive é marcado pelas tendências decadentistas, simbolistas e

pela efervescência do Saudosismo. É a partir dessa confluência de idéias que o poeta, numa carta de 1916, traça as origens do Sensacionismo:

"As to derivation, then; the enumeration of our origins will be the first element towards anything like an integral explanation of the movement. We descend from three older movements—French "symbolism", Portuguese transcendentalist phantheism, and the jumble of senseless and contradictory things of which futurism, cubism and the like are occasional expressions, though, to be exact, we descend more from the spirit than from the letter of these. You know what French symbolism is, and are of course aware that being at bottom and carrying to extremes of romantic subjectivism, it is besides a carrying to extremes of romantic liberty of versification. It was further an extremely minute and morbid analysis (or synthetised for the purposes of poetical expression) of sensations. It was a "sensationism" already, though a rudimentary one, in relation to ours. It threw the world out of focus in obedience to those mental states the expression of which would have been incompatible with the normal equilibrium (balance) of sensations.

"From French Symbolism we derive our fundamental attitude of excessive attention to our sensations, our consequent frequent dealing in "ennui", in apathy, in

renouncement before the simplest and sanest, things of life. This does not characterise all of us, though the morbid and probing analysis of sensations runs through the whole movement.

"Now as to differences. We reject entirely, except occasionally for purely aesthetical purposes, the religious attitude of the symbolists. God has become for us a word which can conveniently be used for the suggestion of mystery, but which serves no other purpose moral or otherwise—an aesthetic value and no more. Besides this, we reject and abominate the symbolist incapacity for prolonged effort, their inability to write long poems and their viviated "construction".

(...) "As to our influences from the modern movement which embraces cubism and futurism, it is rather owing to the suggestions we received from them than to the substance of their works properly speaking.

"We have intellectualised their processes. The decomposition of the model they realised (because we have been influenced, not by their literature, if they have anything resembling literature, but by their pictures), we have carried into what we believe to be the proper sphere of that decomposition—not things,

*but our sensations of things."*¹

A situação de Portugal em relação a esses movimentos artísticos tem a sua própria especificidade, devido à sua situação sócio-econômica e ao seu provincianismo. Na realidade, a modernidade instala-se muito mais na imaginação poética do que no âmbito da realidade efetiva, e isso provoca um amálgama de visões contraditórias. Eduardo Lourenço afirma sobre Fernando Pessoa:

"Toda a sua vida foi simbolista. Nem há na literatura do Ocidente mais completa expressão do Simbolismo. O Modernismo foi a sua e nossa ficção. Devolvamo-lo, para terminar, à sua verdade-ficção, à sua dolorosa realidade de amante da Morte, de herói da impossibilidade de amar como o seu duplo e não menos wagneriano Luís Segundo, Rei da Baviera:

"Teu amor pelas cousas sonhadas era o teu desprezo pelas coisas vividas.

Rei-Virgem que desprezaste o amor,

Rei-Sombra que desdenhaste a luz,

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 192 e 193, vol. III

Rei-Sonho que não quiseste a vida!

*Entre o estrépido surdo de címbalos e atabales, a
Sombra te proclama Imperador."*¹

Fernando Pessoa circula pelo mundo simbólico em busca de uma modernidade sonhada, de um Portugal mítico que o movimento Saudosista pretende restaurar, por isso, ao enumerar as fontes do Sensacionismo, o poeta cita o panteísmo transcendentalista, o Simbolismo francês e os movimentos da vanguarda europeia do início do século. O projeto da modernidade portuguesa é elaborado com base numa tradição mítica, numa visão mágico-poética da realidade histórica, a busca eterna do reino d'el rei D. Sebastião. A nostalgia é o alicerce dessa modernidade que se nega a romper com o passado, é a "saudade do futuro". A angústia pessoana situa-se no espaço do sonho em que o Simbolismo vive imaginando o Modernismo, o que faz com que o poeta permaneça sempre com o olhar voltado para o mundo da decadência.

A teoria sobre "A Nova Poesia Portuguesa" que Fernando elabora está vinculada a uma idéia de objetivação da subjetividade:

"(...) a nossa poesia de hoje é que o seu arcabouço

1. Eduardo Lourenço, FERNANDO REI DA NOSSA BAVIERA, pp.19 e 20

espiritual é composto de três elementos __vago, subtileza, e complexidade, são vagas, subtis e complexas as expressões características do seu verso, e a sua ideação é, portanto, do mesmo triplo caráter. Importa porém, estabelecer de modo absolutamente diferencial, a significação daqueles termos definidores. Ideação vaga é coisa que é escusado definir de exaustivamente explicante que é de per si o mero adjetivo; urge, ainda assim, que se observe que ideação vaga é coisa não implica necessariamente ideação confusa, ou confusamente expressa (...). Implica simplesmente uma ideação que tem o que é vago ou indefinido por constante objeto e assunto, ainda que nitidamente o exprima mais classificável de vaga se tornará. Uma ideação o obscura é do simbolismo francês, cujo caráter patológico mais adiante explicaremos. __Por ideação sutil entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada __mas detalhada não em elementos exteriores, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações __sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na direta sensação inicial.

(...) Finalmente, entendemos por ideação complexa a que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido.

A expressão subtil intensifica, torna mais nítido; a expressão completa dilata, torna maior. A ideação subtil envolve ou uma direta intelectualização de uma idéia ou uma direta emocionalização de uma emoção: daí o ficarem mais nítidas, a idéia por mais idéia, a emoção por mais emoção. A ideação complexa supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma idéia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem.

(...) "O característico principal da ideação complexa__o encontrar em tudo um além__é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa.

"Mas a nossa poesia de hoje é, como acima dissemos, mais do que subjetiva. Absolutamente subjetivo é o simbolismo: daí o seu desequilíbrio, daí o seu caráter degenerativo, há muito notado por Nordau. A nova poesia portuguesa, porém, apesar de mostrar todos os característicos da poesia de alma, preocupa-se constantemente com a natureza, quase exclusivamente, mesmo, na natureza se inspira. Por isso dizemos que ela é também uma poesia objetiva."¹

Na descrição que Fernando Pessoa faz das tendências da nova poesia portuguesa para qual caminho ele

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 1174 a 1176, vol. II

aponta? O que faz dessa nova poesia uma construção diferente da proposta simbolista? E sobretudo como essa nova tendência procura elaborar a poesia moderna? A poesia de máxima complexidade que será plenamente realizada pelo supra Camões é o resultado da evolução da poesia a partir de dois pontos culminantes da história da humanidade: a Grécia com o seu representante máximo Homero, e a Renascença com Shakespeare. O supra Camões que está para chegar deve ser o representante máximo da evolução poética, e consequentemente, uma figura maior que Homero e Shakespeare. Esse supra Camões realizará "*o máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade.*" A nova poesia será essencialmente metafísica, religiosa, mas de uma religiosidade que deve se distanciar do catolicismo decadente ao qual os poetas simbolistas se apegam. Qual é a religiosidade dessa nova poesia? O poeta responde: "*é uma religiosidade nova, que não parece com a de nenhuma outra poesia, nem com a de qualquer religião antiga ou moderna.*"¹

A busca dessa nova religiosidade que estabelece o equilíbrio da subjetividade e da objetividade leva Fernando Pessoa a construir uma teia simbólica dentro de sua obra com elementos das diversas heterodoxias__

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 1181 e 1182, vol.II

tais como Alquimia, Teosofia, Astrologia, Maçonaria, Rosa-Cruz, Cabala — que o levam a desencadear um hiper-racionalismo. O seu transcendentalismo panteísta tem por objetivo alcançar uma elaboração dialética dos opostos que compõem a metafísica: o dualismo e o monismo. Essa duplicidade decorre do fato de que o ser humano possui uma dupla natureza — interior e exterior — que constitui a experiência da matéria e do espírito. O dualismo busca encontrar a unidade na Realidade Absoluta, visto que não podem existir duas realidades, e esta é a grande encruzilhada da metafísica que se vê forçada a optar pela supremacia de uma das duas experiências: material ou espiritual. O transcendentalismo panteísta não vai procurar eliminar os opostos, mas equilibrar de forma dialética o espírito e a matéria. O poeta esclarece:

"O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente. Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição — a irrealização do Real, que é a mesma coisa que a realização do Irreal —, uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve.

Dizer que a matéria é material e o espírito espiritual não é falso; mas é mais verdade dizer que a matéria é espiritual e o espírito material. E assim, complexa e indefinidamente..."¹

Qual é a consequência dessa metafísica para a elaboração da nova poesia? O equilíbrio da subjetividade e da objetividade é construído na tensão dos opostos que reconpõem a unidade na multiplicidade. Por isso, o Supra Camões será aquele que encontrará a sua identidade, sua individualidade, nos outros de si mesmo. Ele será o espelho da máxima representação da alma de sua raça que trará consigo o dom da universalidade no seu jeito múltiplo de ser. A tensão poética que visa à elaboração do equilíbrio tem por arcabouço três elementos : nitidez, plasticidade, imaginação. A nitidez da nova poesia portuguesa traz a forma ideativa do epigrama, que é a característica da poesia objetiva, do exterior. A forma epigramática funde-se no vago que é a base da poesia da alma, do interior. Desse equilíbrio entre o exterior e o interior é gerada a beleza espiritual que vem da complexidade da tensão dos opostos. A plasticidade é a fixação da expressão vago-epigramática, pois a sua função é a de tornar o exterior como interior, fundir

1. *Idea*, *ibidem*, p. 1189

os dois pólos da percepção, transformando a sensação em pura imagem, que é plenamente realizada pela imaginação, que dá à poesia "uma rapidez e um deslumbramento."

Essa poesia metafísica busca unir o poeta ao filósofo, visto que "o temperamento do filósofo é intelectual, o do poeta é emocional. (...) Na obra de filosofia a forma nada vale; a idéia é tudo. Na obra de poesia a idéia e a forma estão ligadas numa dupla unidade, unidade imaginativa, isto é, unidade que vem da fusão da emoção e da idéia que em sua essência é o ato de imaginar."¹ Esta fusão do universo da subjetividade com o da objetividade revela a ânsia do artista moderno em atingir a totalidade da expressão criativa dentro de um mundo fragmentado. Cézanne assim descreve como as impressões da sensação são transpostas para um quadro:

"Os grandes arco-iris, os prismas cósmicos, essas auroras do nosso eu por sobre o nada vejo-as elevarem-se e absorvo-as... Sob essa chuva miudinha respiro a virgindade do mundo. Trabalha em mim um agudo sentido das cambiâncias. Sinto-me colorido por todos esses matizes do infinito. Nesse instante não me distingo do meu quadro. Estamos no caos furta-cores..."

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 1190, vol. II

vejo as rochas rebrilhar debaixo de água, sinto o peso do céu. Tudo está a prumo. Uma onda lívida vela os traços lineares. A terra vermelha ergue-se de um abismo. Começo a separar-me da paisagem, a vê-la. desprendo-me dela pelo primeiro esboço, por estas linhas geológicas. A geometria, a medida da terra... Uma lógica colorida, cheia de ar livre, substitui de repente a soturna e obstinada geometria. Tudo se arruma, as árvores, os campos, as casas. Vejo. Tudo em manchas. Os fundamentos geológicos, o mundo do desenho, quebra-se, desmorona-se como uma catástrofe. Uma onda procelosa a varreu e a fez de novo ressurgir. Começa uma nova era... aquela em que nada me escapa, em que tudo é denso e fluido simultaneamente, como na natureza. Agora há só cores e nelas a cor, a essência que as pensa, essa assunção da terra para o sol, esse afluxo das profundezas para o amor. Ao gênio competiria reter magicamente esta assunção, num instante de equilíbrio, fazendo sentir o surto que a anima. Quero apoderar-me desta idéia, desta torrente de movimento. Deste vapor do ser por sobre a ardência do universo. O meu quadro torna-se pesado, há um peso no meu pincel. Tudo cai. Tudo se afunda no horizonte. Competiria ao gênio dar à luz do ar livre a amizade de todas estas coisas, na mesma ascensão, no mesmo anseio." 1

1. Cézanne cit. por Ernesto Grassi in, ARTE E MITO, pp. 40 e 41

O artista, o gênio é o ordenador do universo através das sensações, da objetivação da subjetividade e a arte é a única possibilidade de explicar o universo, seja através das cores ou das palavras.

"O encontrar em tudo um além" que Fernando Pessoa detecta na nova poesia portuguesa tem como função mediadora a analogia da natureza que objetiva a subjetividade, instaurando um equilíbrio que retoma a harmonia cósmica.

Nos "Apontamentos Para Uma Estética Não-Aristotélica", Alvaro de Campos aponta outros dois fatores fundamentais para a criação da obra de arte: o anabolismo e o catabolismo que fazem do gênio criador um "*foco dinamogêneo*" produtor das forças vitais. A dialética vital da desintegração e da integração, onde o artista faz da arte um foco de equilíbrio entre essas duas forças.

A expressão poética para Fernando Pessoa deve realizar-se no plano da emoção racionalizada: o **Logos** afirmando o fazer poético, ao mesmo tempo em que o homem de Porlock surge para trazer o sagrado, o espaço do outro, o inexprimível que é a abertura para que o significado simbólico se reproduza indefinidamente no

desdobrar das sensações, no hiper-racionalismo.

Os poetas simbolistas usam o não-texto para a construção do vago, a nuance, e é por esse lado que Fernando Pessoa discorda do processo que faz da palavra poética o espaço do vago e do obscuro, onde o texto perde-se, e o aproxima da patologia que Nordau vislumbra no movimento, pois, para o poeta a construção do significado está na tessitura da rede simbólica que elabora um texto paralelo, é um duplo texto que contraria o não-texto.

A mediação entre objetividade e a subjetividade feita pelo texto paralelo serve para retirar o obscuro, o artificialismo que o poeta vê no movimento simbolista, mas essa mediação ao mesmo tempo remete a arte poética ao "poeta fingidor", pois o contato com a verdade, com a natureza faz parte de um jogo dialético do mistério que encontra em tudo um além. Essa mediação integra-se ainda, à uma memória primordial que nunca realiza-se plenamente na expressão poética e sempre aponta para o mito, "o mito é o nada que é tudo". A revelação do mundo é o conhecimento analógico da natureza interior-exterior:

Ah, tudo é símbolo e analogia!

O vento que passa, a noite que esfria

*São outra coisa que a noite e o vento__
Sombras de vida e de pensamento.*

*Tudo que vemos é outra coisa.
A maré vasta, a maré ansiosa,
É o eco de outra maré que está
Onde é real o mundo que há.*

*Tudo que temos é esquecimento.
A noite fria, o passar do vento
São sombras de mãos cujos gestos são
A ilusão mãe desta ilusão.*

A expressão não retoma o mundo das idéias platônico, o **eidos**, porque a própria realidade para além desta também se constitui em maia, em ilusão, e o jogo analógico repete-se infinitamente. O universo pode ser lido através de um poema, mas só como símbolo dentro de uma espiral que sempre remete para outros símbolos. No texto sobre a nova poesia portuguesa, Fernando Pessoa assinala que os dois momentos mais importantes para a formação da poesia moderna são o Renascimento e o Romantismo. Sendo que no Renascimento a lírica espiritual está vinculada ao platonismo, e o Romantismo tem por filosofia o panteísmo onde o indivíduo "entrega-se para perder a individualidade"; este é o movimento que dá início a um grande período na evolução poética que deve culminar com o momento em que

aparecerá o Super-Camões. Portanto, Fernando Pessoa aponta para a elaboração de uma expressão poética que envolva o espiritualismo platônico, a plena consciência e a construção de uma individualidade na multiplicidade do outro. No mestre Alberto Caeiro que é o próprio paganismo o poeta procura representar o ponto exterior da espiral simbólica, onde a linguagem busca retomar o seu sentido primitivo e é acoplada ao estado anterior da **alétheia**, isto é, a linguagem adâmica:

*Creio no mundo como num malquequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia; tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...*

Retirar a intermediação da linguagem, tentar alcançar

o grau zero da escritura é desrealizar a realidade para se almagamar na natureza como um bicho, ou uma planta, é elevar a sensação ao grau máximo de expressão da criação e perceber que "sentir é criar. Sentir é pensar sem idéias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem idéias.

"__Mas o que é sentir?

"Ter opiniões é não sentir.

"Todas as nossas opiniões são dos outros.

"Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que se sente.

"Só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o leitor sinta a pena comum. Basta que sinta da mesma maneira.

"O sentimento abre as portas da prisão com que o pensamento fecha a alma.

"A lucidez só deve chegar ao limiar da alma. Nas próprias antecâmaras do sentimento é proibido ser explícito.

"Sentir é compreender. Pensar é errar. Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela. Compreender o

que outra pessoa sente é ser ela. Ser outra pessoa é de uma grande utilidade metafísica. Deus é toda a gente.

"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 Deus.

"Faze de tua alma uma metafísica, uma ética e uma estética. Substitui-te a Deus indecorosamente. É a única atitude realmente religiosa (Deus está em toda parte exceto em si próprio).

"Faze do teu ser uma religião atesta; das tuas sensações um rito e um culto."¹

O fazer poético não é só uma atitude verbal, mas é recriar o ser, o eu, o outro, e ao mesmo tempo envolve a dissolução da identidade na multiplicidade. O ponto de chegada da verdade está no paradoxo, na auto-criação do poeta que refaz os mundos dentro da expressão verbal, dentro da imagem simbólica que com a correspondência e a analogia faz do universo uma expressão poética a ser interpretada.

A relação entre o homem e a natureza é realizada pelo símbolo, pelo ritual que aponta para os paradoxos,

1. Fernando Pessoa, OBRA EM PROSA, pp. 37 e 38

para as ilusões que compõem o véu que recobre a realidade multifacetada. O sentido da realidade é dado pela relação entre as palavras-símbolos que tecem o texto da natureza. A objetividade do texto consiste em traçar os hieróglifos do mundo na expressão poética, é cifrar novamente o mistério no jogo eterno da analogia. A identidade poética dissolve-se na alteridade que busca a unidade na multiplicidade, a dissolução do eu é o encontro com o outro, da heterogeneidade que faz da analogia a intermediária que busca as semelhanças e traça as diferenças. O perpétuo dividir-se do eu é o reconhecimento da diversidade e do fazer poético como o espelho da auto-criação do poeta. O saber da analogia é o maelstrom, é a ilusão não da unidade, mas da ruptura. O Mestre Caeiro, que na verdade é um mestre provisório, não é capaz de apaziguar o dilema da expressão, de coser a brecha por onde o inexpresso penetra, o homem de Porlock permanece no espaço da escritura.

Dar o salto sobre o abismo envolve a busca do fazer poético que elimine a queda e transcenda as profundezas, é o pacto com a palavra para nela encontrar o símbolo primordial, a expressão máxima da criação, é a busca fáustica do saber, que, ao trazer a transgressão, também pode trazer embutida a totalidade do universo.

Mefistófeles caminhando no cemitério de Lisboa
escreve um epitáfio para Satã que diz:

Eis o rebelde antigo e o altivo Impenitente

__Eis o Espírito Mau.

Batalhou contra Deus, no azul resplandecente

Na Idade Média foi o Riso independente

__Acabou bonachão, poeta decadente, calvo, velho e marão.

É isto que diz um texto de Gomes Leal intitulado MEFISTÓFELES NO CEMITÉRIO, que data de 1899. Será realmente este o fim do "altivo Impenitente"? O que faz do "rebelde antigo" um "poeta decadente"? O mundo moderno encontra um fragmento de sua identidade do mito fáustico, e a poesia e a maldição se entrelaçam tecendo as malhas do exílio da palavra. A imagem satânica sempre trouxe o símbolo da rebeldia, mas, por outro lado, a própria maldição que ela carrega supõe uma decadência eminente, uma queda no abismo que só pode buscar a superação na esperança do gesto criador que faz do não-ser o ser. Qual é a porta de entrada de

Mefistófeles em Portugal? O grito luciferino de rebeldia sai da garganta amarga de um mundo decadente. Não é o Mefistófeles de Goethe que anuncia a reconstrução de uma futura Idade do Ouro, mas, sim, o anjo da decadência que mostra as fissuras da modernidade e já toca as trombetas do Apocalipse.

Portugal perdido em suas cismas, Portugal que vê as sombras das ruínas do progresso e que apenas pressente a angústia da modernidade, pois, essa ainda não chegou até as suas portas. O seu Mefistófeles caminha pelo cemitério, passeia por entre os mortos e faz a "autópsia eterna do mundo moderno." O Fausto de Gomes Leal, com o nome de O ANTI-CRISTO, já havia feito a sua passagem por Portugal em 1886, numa versão positivista da ciência. Por quais encruzilhadas Fausto passou na terra lusitana? No século XX, Fernando Pessoa retoma o mito e põe na boca do seu Lúcifer os versos:

*E clamei contra Deus, o além-Deus,
Disse aos meus pares o segredo ominoso.
Eterno condenado, errarei sempre
Sempre maldito,
Porque este mundo (...)
Só sendo mais que Deus eu poderia
Transcender o infinito do infinito
E nascer para o inumerável dia...*

*Como, banido, o arqueiro Filoctetes
Sou só na alma porque vi o abismo.*

*Excluído eterno (...)
A vida pávida que cismo.*

*Sou morte, porque sei que o infinito,
é limitado, e assim Deus morre em mim.*

*Deus sabe que é uno, um e infinito,
Mas eu sei que Deus, sendo-o, não o é.
Mais longe que Deus vai meu ser proscrito.*

Há uma lenda persa que diz que o demônio é um anjo caído porque é aquele que mais ama a Deus, e conhece os seus mistérios, e por isso, negou-se a curvar-se diante dos homens. Como resultado dessa recusa, Deus castigou-o dando-lhe por morada o inferno que é a pior das torturas, porque isola o demônio do ser amado, que é Deus. A rebeldia de Lúcifer vista nessa perspectiva assume um outro aspecto, o do desafio por amor, amor ao criador, que, conseqüentemente, também é o desejo de criar, de "transcender o infinito do infinito."

Na reconstrução do caminho fáustico no imaginário português está o percurso do Sedutor do Mundo que gera o Apocalipse (é desta forma que Lúcifer é mencionado no

texto de São João). Essa reconstrução é a busca das marcas deixadas no imaginário do mundo moderno português, pegadas da rebeldia, pegadas da decadência, são marcas que não se encontram na superfície, mas, sim, nas profundezas dos abismos e terminam nos fragmentos de um Fausto elaborado com os estilhaços das máscaras de Pessoa. O caminho da maldição que não se encerra, mas se abre para o *"ser proscrito"*, ou paradoxalmente, como é dito na lenda persa para aquele que mais ama a Deus e não desiste do Absoluto. Por detrás da máscara da maldição o rosto permanece íntegro, mas o segredo ominoso é só para aqueles que conseguem fitar o abismo, os roubadores do fogo sagrado, que não se deixam levar pela vertigem. Ao mesmo tempo a máscara é o vazio e o outro lado do mistério. O segredo pode ser des-velado na sua não-revelação porque o mistério que se abre totalmente perde a sua verdade oculta, e a palavra poética queda sem significado. O último véu de Isis não pode ser tirado e aquele que olhar para o rosto que se esconde por detrás do véu, estará para sempre envolvido na solidão do seu conhecimento, tornou-se um híbrido, um ser que não pode mais viver entre os homens, encontrou o exílio da palavra primordial. O círculo está fechado, e Lúcifer, o portador da luz, é prisioneiro de sua rebeldia e traça na testa daquele que fita o abismo o sinal de Caim, que revela a sua eterna maldição, a outra queda

depois da perda do paraíso.

O poeta moderno assume a sua condição demoníaca e traça no papel os sinais herméticos de uma linguagem esquecida, a linguagem poética que procura recuperar a linguagem adâmica, e deixa os rastros do segredo, mas em sua mão o pentagrama da maldição começa a ser desenhado, ele jamais poderá retornar ao mundo da inocência, o abismo já se colou na sua face.

Nas notas explicativas de O ANTI-CRISTO, Gomes Leal procura tornar mais clara a relação entre o seu herói e o Fausto de Goethe e afirma:

"Os heróis vão-se, e o seu crepúsculo já começou como o dos Deuses, e o seu reino será em breve um despojo maravilhoso dos Sábios, que serão os futuros Reis Magos. Não é pois estranhável que o autor tomasse um Sábio como símbolo, agora que todo o interesse mental se tem deslocado dos velhos ideais da Força para os da Idéia. A diferença entre os dois sábios é que o Fausto de Goethe é a síntese da ciência medieval, ainda titubeante e mal ousando arrojando as suas timoratas até às regiões diabólicas do Magismo, da Alquimia, ou do Ocultismo, mas sem todavia ousar, como o Antigo Fulminado, disputar primazias com a Divindade. As ambições e quiméricas aspirações de Fausto são mesmo, no fundo, assás modestas e ingênuas, visto que se

limitam a gerir com sabedoria cauta uns terrenos doados por um imperante germânico, e a satisfazer-se com o amor idílico de uma camponesa loira e o fantasma de uma Rainha Grega, que nunca fora muito arisca para os seus admiradores. Seria decerto uma insânia do autor, se ele pretendesse amesquinhar o Poema Alemão, o qual tem a consagração universal. Mas a verdade é que limitamo-nos apenas ao Símbolo, o Anti-Cristo é um Fausto levado à potência x, levado ao infinito. E a razão é: porque é um símbolo mais vasto e complexo: representa uma síntese mais universal e requintada: interpreta melhor a alma coletiva da Vida. É um Fausto mais orgulhoso, monstruoso, diabólico decerto, porque também retrata uma humanidade mais sábia no Mal, mais requintada e pomposa na Crápula, mais enfiada na sua Ciência e dos seus inventos maravilhosos. As suas aspirações são infundáveis, a sua filiaucia é interminável. A sua arrogância doura leva-o até querer dominar todos os Elementos, e num cúmulo de revolta gigantesca, pretender como Prometeu ou Satan—destronar dos céus longínquos e remotos o Incrédulo. Além disso ele pretende subjugar ao seu domínio todas as forças anímicas, todas as supremas energias, tanto as físicas como as sobrenaturais. O mérito todavia desta síntese arrojada não pertence ao autor, porque ele foi encontrar o Mito nas tradições cristãs, como Goethe foi procurar o seu Fausto às lendas da Idade Média. O único

mérito do autor reside na interpretação fiel ao Símbolo, na realização da grande Síntese. Reside ainda finalmente nas superiores doutrinas que propaga sobre a Alma, sobre Deus, sobre o Homem, sobre o Cosmo, em oposição às doutrinas materialistas correntes. Depois da sua leitura, Deus aparece-nos mais humano, a Natureza mais justa__o plano do Universo mais lógico__a Consciência mais grandiosa. Resumamos rapidamente essas doutrinas, que o autor defende com uma argumentação lógica inabalável.

"A tese primacial do poema é esta: O Homem, e por extensão o Cosmo de que ele é simples molécula, para ser perfeito, eterno, feliz, não carece de muita Ciência, carece de plena Consciência. A aquisição completa desta é que dá direito à Vida."¹

Gomes Leal sublinha que para escrever O ANTI-CRISTO, ele usa o mito do Fausto porque este é o símbolo da síntese, ou melhor, o mito fáustico realiza a "grande síntese". A que espécie de síntese ele se refere? A síntese entre o homem e o cosmos elaborada por meio da consciência que elimina o imenso abismo entre o ser e a sua dentidade cósmica. Para Goethe esta síntese estava na integração do mundo pagão com o mundo cristão: Eufórion, filho de Fausto com Helena,

1. Gomes Leal, O ANTI-CRISTO, pp. 378 a 380

representa a realização dessa fusão no espaço poético, na medida em que Goethe espelha nele a figura do ideal de poeta romântico, que é Byron . A busca dessa síntese na realidade corresponde ao anseio de totalidade do ser, da integração no universo sem a ruptura entre o corpo e a alma, ruptura que a teologia judaico-cristã impôs ao homem, e dessa forma arrancando-o de uma relação integrada com a natureza. Quando Fausto pactua com o demônio, ele busca tocar no Absoluto e igualar-se a Deus realizando a integração na totalidade do ser. Gomes Leal vê no Fausto de Goethe apenas o anseio de possuir um pequeno império, uma camponesa loira e uma rainha grega. De onde vem essa leitura? Será que ela é exclusiva do autor? Em que contexto cultural o Fausto de Goethe é assimilado em Portugal?

A leitura que Gomes Leal faz do Fausto de Goethe traz embutida a decadência, há um entrelaçamento do espírito decadente da época do autor português com a interpretação do Fausto heróico de Goethe. Há dois pontos a serem considerados:

1 - o contexto cultural do Romantismo português por onde o Fausto de Goethe penetra não é o **Sturm und Drang** alemão, e o imaginário da literatura portuguesa não é o imaginário alemão. O pacto satânico em Portugal não tece as mesmas teias de significações que produz na

Alemanha;

2 - como consequência, a decadência que Gomes Leal percebe no Fausto não é apenas um produto da sua leitura particular do texto, fruto da sua época, mas sim, insere-se na formulação do mito no imaginário português, no qual o próprio pacto satânico já tinha uma conotação de decadência do mundo espiritual.

Essa decadência decorre de uma leitura cristã e moralista que pode ter sido feita do mito. O mito do homem que compactua com o demônio surge no contexto medieval, e a sua divulgação pode ter se produzido como propaganda da moral da Igreja: todo aquele que pratica o mal nunca acabará bem, o pacto com o demônio tem que ser pago com a alma penando eternamente no inferno (Gomes Leal no seu O ANTI-CRISTO recupera essa visão). Por outro lado, dentro dessa mesma moral está germinando uma semente de rebeldia: caminhar pelo caminho misterioso do saber divino exige a coragem de desafiar os preceitos vigentes e fazer o pacto satânico. A dialética que traz a moral\pacto pode ficar truncada e a leitura do mito pode estabelecer-se num único nível: o da moral cristã. A moral das chamas do inferno é a reiteração da moral celestial, mas a rebeldia do ato de pactuar traz implícita a possibilidade da desobediência como uma saída heroica, muito embora Fausto vá acabar no inferno.

Spiers e Marlowe mostram nos seus textos um Fausto que recupera a moral celestial na medida em que é condenado às penas do inferno. O FAUSTO II de Goethe rompe com esse esquema quando no ultimo ato, Fausto é salvo pelo eterno feminino e vai para o céu em glória.

Gomes Leal afirma que o Fausto de Goethe possui "aspirações quiméricas" porque é uma criatura que ainda não atingiu o ápice da maldade, esse ápice ele pretende colocar no seu Anti-Cristo.

Para buscar o percurso da leitura do FAUSTO de Goethe que é feita por Gomes Leal, é necessário retornar ao Romantismo e avaliar como o mito e o texto foram vistos pelos autores portugueses da época.

Almeida Garrett se propõe a escrever um Fausto português, buscando a expressão nacional para o mito na figura de São Frei Gil de Santarém. Segundo Frei Luís de Sousa, citado por Gustavo Ramos Cordeiro, esta é a história do santo:

"Nasceu Gil Rodrigues no lugar de Vouzela, termo da cidade de Viseu, no ano de 1190, aproximadamente. Sua família bastante ilustre e abastada gozava de grande preponderância; o pai, D. Rui Pais de Valadares, foi

conselheiro de D. Sancho I e seu mordomo-mór; a mãe, D. Tareja Gil, era também de estirpe distinta. Mostrando grande vocação para as letras, frequenta as Escolas do Mosteiro de Santa Cruz, onde havia mestres de boas artes e ciências. Entrega-se com amor ao estudo da medicina, conseguindo grande reputação entre os contemporâneos. D. Sancho para o favorecer nos seus trabalhos, enriquece-o com cinco benefícios eclesiásticos, três conesias (Braga, Coimbra e Guarda) e dois priorados (Santa Iria de Santarém e Coruche). Em desafogadas condições financeiras, parte para Paris, encontrando no caminho "em figura humana o autor de taes pensamentos e o pae de toda a maldade." O inimigo insinua-se no espirito do inexperiente moço com palavras suaves e venenosas, aconselha-o a gozar os prazeres da mocidade, porque se assim não fosse "título e vão e sem substancia era a homa, sensabor e pouco de estimar o melhor tempo que Deus dera ao homem". Revela-lhe a arte mágica, com que poderia adquirir valimento na corte dos reis e ser senhor absoluto do resto do mundo. A medicina seria o pretexto para encobrir os seus malefícios, porque "atribuindo as cousas grandes à força natural da física, ganharia nome do maior Filósofo da terra e espantaria o mundo como outro Apolonio Thianeo". Convida-o a visitar um mestre afamado na ciência da magia; o pobre rapaz a princípio não se atreve a dar um passo tão arriscado; repugna-lhe

abandonar a fé, obrigando-se a isso por um contrato assinado com o seu próprio sangue, mas por fim cede. O demônio condu-lo a uma gruta em lugar ermo e longe do povoado, onde residiu muito tempo, feito discípulo de Lúcifer. A lenda diz que viveu sete anos nas covas de Toledo, mas a Frei Luís de Sousa repugna que durante tanto tempo lá se conservasse, a desvendar os segredos da Cabala e da Alquimia. Em Paris mostra logo o brilho do seu gênio, alcançando o grau acadêmico que pretendia. Leva uma vida dissoluta, mas a Divina Misericórdia compadece-se da sua alma e opera a sua maravilhosa conversão. Estando um dia entregue aos seus estudos prediletos aparece-lhe um homem armado, a cavalo e brandindo uma lança que diz: "muda a vida, homem, muda a vida." Gil de Valadares ficou sobressaltado bastante, mas dominou o medo convencido de que a visão fora puro sonho. Passados dias aparece novamente o cavaleiro com aspecto mais temeroso e arremessando-se com o cavalo para cima dele, põe-lhe a lança aos peitos e diz em ar de intimativa: "Muda, homem, a vida senão morto és." Frei Gil aterrado responde: "Si farei, Senhor." Ao mesmo tempo sente-se ferido com tal violência que grita por socorro. Quando os criados acudiram, nada mais encontraram que uma arranhadura leve e superficial. Resolve abandonar Paris e fazer um auto de fé dos livros da maldita ciência. Arrependido de tantos crimes, procura expiar os seus pecados com uma vida honesta e simples, Corroído pelo

remorso, quase não come e nem dorme. Entra em Espanha, onde por acaso encontra os frades de S. Domingos que andavam construindo um convento. Procura o prior, a quem conta a história da sua agitada existência e pede-lhe para tomar o hábito da ordem. É admitido com amor e alegria de todos tornando-se sempre digno da confiança de seus irmãos. Troca as alegrias dos saraus de França, as graças e galantarias da corte em que era único por um silêncio inviolável ainda nas cousas muito necessárias; deixa os apetites de grandeza e reputação pelos serviços mais humildes, como andar na cozinha a lavar louça e a tratar os enfermos. Finalmente em vingança dos prazeres dissolutos a que se entregara, cinge uma cadeia de ferro sobre as carnes fechada com cadeado e para se privar para sempre de toda a esperança de alívio lança a chave ao rio. Não sabemos a data em que foi mandado para Portugal. Em Santarém encontra belos exemplos, mas apesar de tudo a tristeza continua a consumi-lo, porque se lembra do terrível contrato assinado com o demônio. Implora em permanente oração a proteção da Virgem e do Santíssimo sacramento. O inimigo não o perde de vista e atemoriza-o continuamente com fantasmas e figuras medonhas. Estava uma noite orando quando de súbito se abre a terra até ao centro e vê os horrores do inferno em toda a sua hediondez. Outra vez o demônio tomou a figura de um monstruoso centauro armado de arco e flechas e apontou-

as para Frei Gil, a ponto de este julgar que não poderia escapar à perseguição do espírito do mal. Afugentava-o fazendo o sinal da cruz e pronunciando o santo nome de Jesus. Aparecia-lhe também em figura de disforme tartaruga. Um dia consegue recobrar ânimo e exproba-lhe corajosamente as suas vilanias e traições. Tão grande foi a sua penitência que a Virgem condoendo-se da sua desgraça, obrigou Lúcifer a entregar-lhe o fatal pergaminho que descendo do alto da capela veio cair aos pés de Nossa Senhora. Deu-se este grande milagre uma noite na sala do capítulo depois de ter sido assaltado por um bando de demônios que procuravam saciar as suas fúrias no desgraçado. Frei Gil cai por terra, desfaz-se em lágrimas de agradecimento e promete trilhar para o futuro o caminho da honra e do dever.

"Dirige-se de novo a Paris, para estudar a Santa Teologia, a que se dedica com todo o zelo dia e noite. Ai teve como companheiro Humberto que depois veio a ser geral da ordem. Conta este que a sua ocupação contínua era orar, estudar e servir enfermos com tal constância que todo o dia e todo ano enquanto estudou em Paris, nunca o viu uma só hora ocioso. Tinha gosto particular em servir na enfermaria, ora como médico, ora como enfermeiro, conseguindo pela sua ciência prodigiosa operar curas verdadeiramente milagrosas. Causava admiração a sua paciência evangélica. Assim atraía

todos que com ele conviviam, convertendo à religião muitos transviados.

"Depois de alcançar o grau acadêmico, foi nomeado mestre de Teologia para a província de Espanha. Mais uma vez o demônio volta à carga. Estando Frei Gil no convento de Coimbra, em companhia do prior, Frei Domingos Pais, aparece-lhe o espírito maligno na figura de um religioso da casa, chamado Frei Julião Francês, procurando atraí-lo com suas graças e risos e zombando por último de sua profissão e modéstia. Frei Gil dirige-se à cela do prior que se impacienta pela pressa com que o santo deseja falar -lhe. Conta-lhe o que se passara com grande admiração do prelado porque Frei Julião fora sempre tido por virtuoso. Chamado o frade, jurou que nesse dia não falara nem bem nem mal de Frei Gil.

"Reconheceram todos que fora uma nova armadilha do demônio. Falecendo o provincial Frei Soeiro, foi ele eleito para esse elevado lugar, onde deu prova de tato e de inteireza. Cresceram por toda a parte os conventos em Castela, Aragão, Catalunha e tiveram princípio em Portugal os do Porto e de Lisboa. Passou à ilha Maihorca onde devia celebrar-se um capítulo provincial, apesar do receio dos passageiros que tomaram um espirro que entre eles soou por sinal mau agouro, embarcou no cumprimento de seu dever. Não se enganaram os mercadores: desencadeou-se uma enorme tempestade,

revoltando-se a tripulação contra o santo. Mas por encanto o mar aplaca e o sol brilha novamente em todo o seu fulgor.

(...)"S. Frei Gil foi sabedor do naufrágio de uns capitulares que iam em outro navio e opera vários milagres pela força do amor divino, tais como, curas de doenças de garganta, inchaços, acidentes, surdez, mudez, paralisias, partos laboriosos, etc..

"Depois de vida tão movimentada recolhe-se a descansar no convento de Santarém para tomar um pouco de alento para o capítulo geral que se devia realizar em Bolonha em 1238. A ele coube o espinhoso encargo de comunicar a D. Sancho II a notícia de sua deposição em cumprimento dos mandatos apostólicos. Não foi essa missão das menos arriscadas porque devia bastantes obrigações a el-rei. Um dos membros da régia comitiva injuriou o santo com palavras grosseiras e expulsou-o do palácio. Tudo suportou pacientemente e quando Frei André se mostrou pasmado porque o céu não castigava tais injúrias, fez-lhe a profecia do fim desgraçado que havia de ter o irrequieto fidalgo. Assim sucedeu; foi um dos primeiros que o conde de Bolonha mandou enforcar. Já depois de morto apareceu em 1 de julho de 1271 a Frei João de Santarém e disse-lhe que Deus queria que tirassem o seu corpo do lugar humilde, em que estava para onde ficasse aos olhos do povo que o

venerava. A estes milagres junta André de Resende o seguinte: "Estava-se no ano de 1250 e era o mês de outubro e a obra que se fazia no convento era em serviço do santo e por mandado de el-rei D. Manuel agradecido da bem assombrada hora que tivera a Rainha Dona Lianor em seu parto, de que andava remerosa, sendo-lhe levada a cinta de ferro do santo. Nasceu então a Infanta Dona Maria, cuja memória vive com glória na capela e hospital que por sua morte mandou edificar no mosteiro de Nossa Senhora da Luz."¹

É muito ambigua a figura desse Fausto português que assume a imagem de um santo muito milagroso. Jaime Cortesão nega a santidade de Frei Gil devido ao seu envolvimento na guerra civil que depôs o rei D. Sancho II, pois, segundo José Hermano Saraiva:

"Há uma tradição muito significativa que relaciona com a revolução a figura meio real, meio lendária, de Frei Gil de Santarém, que teria sido um dos religiosos que entregaram a D. Sancho a bula que o depunha do trono. Segundo essa lenda, S. Frei Gil, que assinou em França um pacto com o Diabo, veio depois a ser santo. Santo para o partido que venceu, Diabo para o que foi

1. Gustavo Cordeiro Ramos, O FAUSTO DE GOETHE NO SEU DUPLO SIGNIFICADO FILOSOFICO, pp. 55a 59, vol. II

vencido."¹

É esse homem lendário suspenso entre a santidade e o demoníaco que Garrett pretendeu transformar no Fausto português durante o Romantismo. A esse respeito Garrett declara:

*"Com o seu ardente e ansiado desejo de saber, os seus vastos estudos, os recônditos mistérios da natureza que descobrira até penetrar no mundo invisível__a sede de ouro, de prazer, de poder, que o perseguiu e o fez cair nas garras do espírito maligno__o seu arrependimento enfim, e a regeneração da sua alma pela penitência, pela oração e pelo desprezo da vã ciência humana, mas cuja existência não encontrou o seu Goethe que olhasse para ela com olhos de grande moralista e de grande poeta."*²

Esse Fausto português já nasce fadado ao fracasso, pois encontra-se atolado dentro de uma visão moralista-cristã, visão essa que não há no Fausto de Goethe. Um Fausto canonizado, São Frei Gil de Santarém, que realiza grandes milagres com o poder divino, não condiz com a proposta de Fausto como o mito do homem

1. José Hermano Saraiva, HISTÓRIA CONCISA DE PORTUGAL, p. 86

2. Almeida Garrett, cit. por Albin Beau in ESTUDOS CONIMBRENSES, p. 104.

moderno, pujante, desafiante e vencedor. Um Fausto que faz penitências para pedir a redenção está muito longe da visão prometéica do roubador do fogo sagrado que não se rende ao poder de Zeus.

A respeito do texto de Garrett e da lenda de S. Frei Gil de Santarém, Jaime Cortesão declara:

"Por outro lado Garrett erguia o nosso S. Frei Gil às culminâncias simbólicas do Fausto português e fascinava os espíritos com a idéia sedutora de compor com a vida do santo uma grande obra representativa, erguendo-o como protagonista duma grande ação, pintado em corpo inteiro, na primeira luz, em toda a luz do quadro.

(...) "Lenda, popular não era, na parte puramente hagiológica. As lendas populares são sempre trabalho de idealização e o Povo idealiza apenas as figuras que admira, as que lhe conquistaram os tesouros inesgotáveis da simpatia pelas grandes forças do heroísmo ou da bondade.

"Ora como poderia o Povo idealizar até à santidade o poderoso frade, que recalcando os mais nobres impulsos da gratidão e da fidelidade, feito vilão e carrasco, ia intimar a deposição ao seu generosíssimo protetor, dando voz a uma das maiores infâmias que maculam de vileza a história de Portugal?

"Não; o Povo que criara em volta de D. Sancho II lendas como a de Martim Freitas, cristalização e síntese poética dos feitos de valor e lealdade cavalheiresca com que o monarca fora apoiado numa lutasem tréguas pelos seus súditos; esse mesmo Povo não podia idealizar, nimbando-a dos fulgores da santidade milagrosa, a figura inquisitorial do frade dominico.

"E logo refletindo na imoralidade perversa do clero dessa época; na torva série de embustes, traições e prepotências de que lançava mão para manter intacta a sua supremacia passando a meditar na preponderância que a ordem mendicante dos dominicos alcançara na política de então; no seu papel de diretora espiritual dos príncipes; no facto de Frei Gil ter sido nas Hespanhas o provincial da ordem; e nos documentos que atestam a sua ingerência pessoal nos negócios políticos do reino, ao lado do Bolohnez; fez-se a súbitas no nosso espírito, como uma revelação, a certeza de que se tratava duma lenda monástica, consciente, fria e perversamente urdida em volta de uma figura, a quem a aventura, a ciência, e as viagens e o prestígio do mando deram notoriedade para sim justificar com a autoridade incontroversa do santo aos olhos ingênuos do Povo aquela repugnantíssima infâmia eclesiástica."¹

1. Jaime Cortesão, *SAO FREI GIL A HISTORIA E A LENDA*, pp. 90 e 91

O quanto pesa na nacionalização portuguesa do mito faústico o fato de haver uma aura de santidade em Frei Gil? O que é mais importante para escolher Frei Gil como Fausto: a bruxaria ou a santidade? A constatação de Jaime Cortesão de que a lenda possui duas vertentes: 1 - a de bruxo que faz parte da tradição popular; 2 - a de santo que faz parte de uma trama da Igreja. A ambiguidade do mito — Frei Gil, santo e bruxo — traz à tona a questão da forma como o mito foi nacionalizado. A heroicidade do Fausto medieval está justamente atrelada a sua figura de impenitente, de desafiante ao poder divino, e é, justamente isso que faz com que o mito seja retomado no contexto romântico e alçado a posição de Prometeu moderno.

A vertente popular da lenda de Frei Gil o relaciona a magia, ao satanismo, mas a vertente religiosa o põe ao lado dos santos que foram redemidos de seus pecados através da penitência e de auto-mortificação. É nesse paradoxo entre a bruxaria e santidade que a imagem do santo-bruxo é construída. Ele não é o Fausto prometéico, mas sim um Fausto penitente e redemido da sua ousadia.

O entrelaçamento da figura de Prometeu e Fausto é feito para lembrar que agora, no período romântico, o homem de gênio, o poeta, é um rival do criador e "a poesia se transforma numa conquista do homem, após

*haver sido um presente da graça divina."*¹

Não é por acaso que Fausto é representante mitológico do homem moderno, pois traz o traço da rebeldia, da transgressão; o que faz Goethe afirmar que os seus santos são Tântalo, Ixion, Sísifo e Prometeu, porque são os mais ousados dessa raça, e que Fausto é uma duplicação do titã Prometeu.

Vaclav Cerny em seu *ESSAI SUR LE TITANISME*, assim define o titanismo no Romantismo:

"O titanismo extrai o seu nome dos titãs; os titãs da antiguidade haviam-se outrora insurgido contra os Céus. De igual modo, os modernos titãs. Não é, porém, o lugar dos deuses que eles desejam. Eles apenas querem ser homens, mas sê-lo plenamente. esforçam-se por realizar completamente a idéia humana e pretendem consegui-lo mercê da criação de personalidades livres e movidas por leis morais autônomas. É esse o seu individualismo. Eles creem que as suas aspirações são justificadas pela razão e pelo sentimento moral humanos. Em nome dos mesmos, eles protestam e revoltam-se contra o regime de fato, instaurado na terra pela Divindade, regime que a seus olhos humanos não é racional nem moral, e que

1. K. Vietor cit. por Raymond Trousson in, *PROMETEU NA LITERATURA*, p. 280

*procura inclusivamente encobrir as suas anomalias morais ao afirmar-se ininteligível para a razão humana, que o mesmo é dizer, ao caluniar muito simplesmente o espírito do homem."*¹

Pelo titanismo, o romântico procura libertar-se do jugo da moral divina e instaurar um mundo onde a humanidade possa exercer a sua liberdade, por isso a escolha de Prometeu como o seu herói máximo e de Fausto como o Prometeu moderno, que é capaz de desafiar a ordem vigente.

A postura romântica diante do mal é vista através da questão de Leibniz: "*Se Deus existe, onde está o mal?*" E a resposta aponta na direção contrária do agostinianismo²; se Deus é criador e responsável pela sua criação, ele é igualmente responsável pelo mal. O titanismo faz aparecer como modelos de rebeldia Satã, Caim e Jesus Cristo, este último sendo avaliado como um rebelde em relação ao Pai. O Satã romântico rompe com a figura do Satã dantesco, medieval e aparece como um ser magnífico e, conforme Vigny, "*um Anjo sentado, jovem, triste e encantador, que Deus condena à desgraça e que chora a sua desdita.*"³

1. Václav Cerný cit. por Raymond Trousson in, *PROMETEU NA LITERATURA*, p. 325

2. Para Santo Agostinho o mal representa a ausência de bem, isto é, quando o ser se afasta do criador ele encontra o mal.

3. Vigny cit. por Raymond Trousson in, *PROMETEU NA LITERATURA*, p. 326

Para o romântico o mal é responsabilidade de Deus e cabe ao homem libertar-se dessa divindade cruel que o mantém aprisionado através da revolta, o que faz Alfredo des Essarts declarar em uma "cena psicológica" que descreve a revolta do titã Prometeu:

"Se tudo o que é humano traz em si a sua destruição, existe grandeza e glória nessa necessidade do homem se precaver pela revolta contra o desprezo odioso do céu. Não parece que o céu fere sem olhar e sem passear descuidadamente as suas funéreas mãos no espaço em que semeou a vida temporária?"¹

O homem é imperfeito, mas de quem é a culpa? O próprio criador trouxe a imperfeição para o homem. O único caminho que leva a criatura em busca da perfeição é o conhecimento, e com ele o homem pode elevar-se até a altura divina, mas, para adquirir o saber, é necessário trilhar o caminho da transgressão, da revolta.

Na busca da expressão nacional do mito fáustico, Garret o vê como a representação da oposição da "fé no ceticismo" e da "fé em Deus" na DIVINA COMÉDIA de

1. *Idea*, *ibidem*, p. 327

Dante, e da "fé na pátria" em OS LUSIADAS de Camões. Dessa forma pode ser percebido que o mito aparece na perspectiva da expressão do desespero humano, da derrota do homem diante de uma ciência vã. Essa visão do mito fáustico está longe do Fausto rebelde e vitorioso de Goethe. Em Portugal, Fausto aparece como o porta voz da derrota da ciência diante da fé. Para ser o mito do homem moderno, nesse momento, a imagem de Fausto precisa ser a do herói transgressor e não da dúvida, do ceticismo. A derrota do saber só vai ser detectada no mito quando o mundo moderno entra na encruzilhada do progresso, na ruptura dos seus valores, e isso ocorre no momento da decadência. No imaginário da literatura portuguesa, a imagem fáustica já se estabelece como a impossibilidade do saber, do conhecer, antes mesmo de acreditar nas imensas possibilidades e facilidades que o homem moderno pensava poder construir, e fazer dessa forma a síntese total entre a criatura e o criador. Na realidade, a síntese que o mito encarna no Romantismo alemão não é percebida no português.

Garrett ao ligar literariamente a figura fáustica com a imagem de S. Frei Gil de Santarém (bruxo e santo), faz com que a história tenha um final moralizador, repõe a penitência e o arrependimento como meios de salvação e de encontro com o criador, e o conhecimento

desliga-se da transgressão e retoma a via da piedade divina, mas esse saber deixa Deus como dominador do homem e não traz a sensação de aparente liberdade do saber luciferino. S. Frei Gil de Santarém é uma lenda nacional que Garrett pretende transformar em universal, tendo em vista a tradição literária portuguesa que acredita que há uma literatura genuinamente nacional e outra clássica. Garrett declara em 1839 a respeito da síntese artística que é realizada no FAUSTO de Goethe:

*"Os fundamentos das minhas opiniões literárias eram as mesmas há dezoito anos, desenvolveram-se, retificaram-se, mas não mudaram. Mal e como criança, aí vem contudo já pressentido a idéia de Goethe na última parte do Fausto, sobre a combinação do clássico com o romântico que deve produzir e fixar a poesia moderna. Foi o ultimatum, a derradeira sentença do grande oráculo da nossa idade: a união da arte antiga com a arte moderna, da plástica com o espiritualismo, do belo das formas com o belo ideal, da Helena homérica com o Fausto dântico, e de cujo consórcio tem de nascer o belo Eufórion, o gênio, o princípio da arte regenerada."*¹

A ambicionada síntese entre o mundo clássico e o moderno não é realizada no texto de Garrett, o que faz

1. Almeida Garrett cit. por Albin Beau in, ESTUDOS CONTINBRENSES, p. 105

com que António José Saraiva afirme:

*"O S. Frei Gil de Garrett não é mais que um fantoche convencional, pretensamente macabro, produto da imitação."*¹

O fracasso da nacionalização do mito já está inserido na própria idéia de nacionalizar, de procurar uma figura no contexto português que pudesse encarnar os anseios do Fausto germânico, a disparidade entre a trajetória do Doctor Johannes Faustus e a de S. Frei Gil de Santarém é descomunal. Garrett pretende tornar nacional o que já encarnava um sentimento universal do homem moderno, ele faz o caminho inverso da origem do mito fáustico.

Fausto não exerceu um grande fascínio sobre Alexandre Herculano que estranhava a grande carga de negativismo que Mefistófeles imprime à ação e assinala a afinidade da tragédia com o MANFRED de Byron e afirma: "*Byron é o Mefistófeles de Goethe lançado na vida real.*"²

A imagem mais controversa que Fausto inspira no imaginário português é dada por Lopes Mendonça que o vê como:

1. António José Saraiva, PARA A HISTÓRIA DA CULTURA EM PORTUGAL, p. 55, vol. I

2. Alexandre Herculano cit. por Albin Beau in, ESTUDOS COIMBRENSES, p. 104

"A imagem da ciência desolada, da dúvida eterna, do desejo insaciável, que repousa um momento no deserto ilimitado da sua esperança (...), nos beijos inocentes (...), nas carícias afetuosas de uma pobre criança, singela, tímida que não pede à terra, mais do que um peito, aonde se abrigue o seu amor, que não pede ao céu, mais do que lhe ensinam as orações, que ela aprendeu de cor."¹

Toda a rebeldia de Fausto é limitada ao seu papel de sedutor, de D. Juan. Essa rebeldia é dissipada pela inocência de Margarida. Todo o anseio de saber transforma-se no desejo da sedução. É essa a idéia transmitida por Lopes Mendonça a quem faz eco até Gomes Leal, e que foi passada através da ópera FAUSTO de Gounod. Alberto Pimentel afirma:

"(...) Da tragédia alemã nasceu um romance de Klinger, um poema épico-dramático de Lenau, uma infinidade d'óperas, das quais a nossa mais conhecida é a de Carlos Gounod, e uma boa porção de quadros que reproduzem os enlevos apaixonados de Fausto e Margarida."²

1. Lopes Mendonça, *idem*, *ibidem*, p. 116

2. Alberto Pimentel cit. por José Gomes Monteiro in, OS CRITICOS DO FAUSTO DO SR. VISCONDE DE CASTILHO, p. 13

Em Portugal, a ópera de Gounod estreou em primeiro de dezembro de 1865, seis anos após a estréia em Paris. O sucesso pode ser medido pelos comentários dos jornais. O DIÁRIO DE NOTÍCIAS publicou no dia dois de dezembro:

*"O sucesso do FAUSTO é merecidíssimo, porque há muitos anos que se não admira em Lisboa um espetáculo tão completo, em todo o sentido, e com tantos atrativos."*¹

No dia sete de dezembro o mesmo jornal publicou na primeira página:

*"Um grande acontecimento musical acaba de alvoroçar os frequentadores do nosso teatro lírico. Não há a menor exageração na palavra alvoroçar; depois da escassez de óperas novas em que há tantos anos vivemos, não podia deixar de causar alvoroto a aparição dessa monumental e prodigiosa concepção musical, conhecida no mundo lírico pelo nome de FAUSTO."*²

Durante a segunda metade do século XIX, a ópera de Gounod teve trinta e duas temporadas no teatro S. Carlos, cinco no Coliseu dos Recreios, quatro no Real Coliseu, uma no Avenida, duas no D. Amélia, sendo que

1. in FAUSTO, p. 36

2. *Idea*, *ibidem*, p. 36

em 1887 a ópera inaugurou o sistema de iluminação elétrica do teatro S. Carlos.

Na ópera de Gounod, o pacto satânico resume-se na busca da juventude e dos prazeres. No ato I, na cena do dueto entre Fausto e Mefistófeles, assim é selado o pacto:

FAUSTO: *Mais ce Dieu
que peut-il pour moi?
Me rendra-t-il l'amour,
la jeunesse et la foi?
Maudites soyez-vous,
ô voluptés humaines!
Maudites soient les chaînes
qui me font ramper ici bas!
Maudit soi tout
ce qui nous leurre,
vain espoir qui passe
avec l'heure.
Rêves d'amour ou de combats,
Maudit soit le bonheur!
Maudites, la science,
la prière et la foi!
Maudite sois-tu, patience!
A moi, Satan, à moi!*

MEFISTOFELES (surgindo de repente):

Me voici!
D'où vient ta surprise?
Ne suis-je pas mis à ta guise?
L'épée au côté,
La plume au chapeau,
L'escarcelle pleine,
un riche manteau
sur l'épaule.
En somme,
un vrai gentilhomme!
Eh bien! docteur,
que me veux-tu?
Voyons, parle...!
Te fais-je peur?

FAUSTO: __Non.

(...)

FAUSTO: __Et que peux-tu
pour moi?

MEFISTO: __Tout, tout...
Mais dis-moi d'abord
ce que tu veux?
est-ce de l'or?

FAUSTO: Que ferais-je

de la richesse?

MEFISTO: *Bon,*

je vois où le bât te blesse!

Tu veux la gloire?

FAUSTO: *Plus encore!*

MEFISTO: *La puissance?*

FAUSTO: *Non! Je veux un trésor*

qui les contient tous...!

Je veux la jeunesse!

A moi les plaisirs,

les jeunes maitresses!

A moi leurs caresses,

à moi leurs désirs!

A moi l'énergie

des instincts puissants,

et la folle orgie

du coeur et des sens!

Ardente jeunesse,

à moi tes désirs,

à moi ton ivresse,

à moi tes plaisirs,

à moi ton ivresse,

à moi tes plaisirs.

MEFISTO: *Fort bien!*

Fort bien! Fort bien!

Je puis contenter ton caprice.

*FAUSTO: Et que te donnerai-je
en retour?*

*MEFISTO: Presque rien,
presque rien.
Ici, je suis à ton service
mais là-bas,
tu seras au mien!*

FAUSTO: Làs-bas?

MEFISTO (oferecendo-lhe um pergaminho):

*Làs-bas! Allons, signe!
Eh quoi, la main te tremble!
Que faut-il pour te décider?
La jeunesse t'appelle
Ose la regarder.¹*

O libreto que Barbier elaborou para a ópera FAUSTO de Gounod pressupõe o conhecimento prévio do FAUSTO I de Goethe para quem vai assistir o espetáculo, pois, muitas referências importantes para o entendimento do drama são omitidas, tais como, o prólogo no céu; e todo

1. Jules Barbier e Michel Carré, FAUSTO, pp.58 a 62.

o desespero, a angústia da personagem perante o Absoluto são resumidos a um cantábile desesperado. Como no pacto, o que fica acentuado é o desejo de juventude, e não o de saber, e Fausto parece não entender a proposta mefistofélica de vender a sua alma ao diabo em troca da juventude recuperada, e o que ele deveria pagar pelo pacto, pois o **là-bas**, não é entendido. Portanto, a força do pacto não é levada em consideração.

Em Portugal, o texto original do FAUSTO I de Goethe só foi traduzido integralmente em 1867 por Agostinho d'Ornellas, dois anos após a estréia da ópera, e o FAUSTO II só aparece em 1873. Essa tradução não teve divulgação e ficou completamente esquecida e só foi reeditada por Paulo Quintela em 1953. Por isso, a imagem do sedutor da ópera de Gounod é que sobressai tanto para um Lopes Mendonça como para um Gomes Leal.

Em 1872, António Feliciano de Castilho publica a sua controvertida tradução do FAUSTO, que chegou inclusive a gerar a chamada "*Questão do Fausto*". A polémica tradução foi feita sem que Castilho soubesse a língua alemã, e foi baseada numa tradução prosaica do próprio irmão do tradutor, J. F. de Castilho, e de um alemão que morava no Rio de Janeiro, Eduard Laemmert, em versões francesas não especificadas, na de Agostinho

d'Ornellas e na italiana de Maffei. Dessa salada literária é que saiu a tradução mais editada e vendida do FAUSTO em língua portuguesa.

Se Garrett pretendeu nacionalizar o mito através do S. Frei Gil de Santarém, Castilho ao traduzir queria dar sequência a um projeto cultural de nacionalização de obras primas universais. Camilo refere-se a Castilho como *"um incomparável nacionalizador de Virgílio e Anacreonte, de Ovídio e Molière."*¹

Na introdução da sua tradução Castilho explica:

*"Em menos de meio século todas as nações têm forcejado para a ler (a tragédia FAUSTO de Goethe) e estudar nos próprios idiomas", e explica o valor da sua versão mesmo sem ter conhecimento da língua alemã: "Por aqui me cerro, ponderando só que me parece questão ociosa esta de se perquirir se um tradutor sabe ou não a língua do seu original; o que importa, e muito, é se expressou bem na sua, isto é, com vernaculidade, clareza, acerto e a elegância possível, as idéias e os afetos do seu autor."*²

1. Camilo Castelo Branco cit. por Ludwig Scheidl in, FAUSTO NA LITERATURA PORTUGUESA E ALEMA, p. 46

2. António Feliciano de Castilho, FAUSTO, p. XIV

Sobre Goethe ele afirma: "autor (...) abstruso no pensamento, (...) fora de comum no estilo", e confessa não estar convencido das "excelências", das "vantagens", do "préstimo real e efetivo da tragédia de Goethe", e prossegue suas considerações a respeito do texto: "obra indubitavelmente única no seu gênero", "o verdadeiro padrão que estremou o mundo poético antigo do mundo poético hodierno", "Bíblia, Alcorão, reforma da religião poética", "em mais de um sentido terribilíssimo e diabólico poema."

Castilho explica o motivo de não ter traduzido o FAUSTO II, pois, "...tantos e tão crespos são no último Fausto os enigmas filosóficos, tão abstruso o senso das ficções, e as ficções tão desnaturais, tão inverossímeis, tão impossíveis (ia-me quase escapando tão absurdas) que o bom gosto e o bom senso, que tão benévolos perdoaram receberam a lenda velha do Dr. Fausto, não sei como se haveriam com o FAUSTO último. O primeiro, o nosso, foi um gigante; o último afigura-se ao espírito da nossa consciência o homúnculo, um produto abusivo das forças da arte."¹

1. Antonio Feliciano de Castilho, FAUSTO, p. 14

Castilho deturpou completamente o FAUSTO de Goethe, a ponto de dizer que Mefistófeles é "*o espírito que estorva sempre*". E no entanto, apesar de ser estapafúrdia, é a versão de Castilho que repercute em Portugal. É através de suas numerosas reedições que o público português conhece o drama de Goethe, que na verdade é a tradução aberrante de Castilho. A noite de Walpurgis, a noite do aparecimento de Lilith é assim traduzida por Castilho:

FAUSTO: *__Aquele quem será?*

MEFISTOFELES: *__Pois não conhece?*

Repare; é a Lilitha.

FAUSTO: *__Hein! que Lilitha?*

MEFISTOFELES: *__A Lilitha da Costa; não te lembras?*

A primeira mulher de Adão de Barros.¹

E para esclarecer a tradução, Castilho adiciona a seguinte nota:

"LILITHA__Pareceu-nos que o nome assim escrito saia melhor para o português que LILITH. O que ainda não

1. *Idea*, *ibidem*, p.333

conseguimos entender é a razão de se ter assim trocado o nome de Eva bem como o de dizer-se que fora ela a primeira mulher de Adão. Se graça é isto que o poeta põe na boca do pai da mentira, fria graça nos parece. Andaria aí alguma alusão à Lili, por quem o poeta nos conta nas suas memórias ter andado perdido de amor? A ser isso, o trecho para ele e para ela poderia ter algum sentido talvez: para os mais ficou enigma indecifrável. Como disparates se podem sem dispensa casar entre si, não pusemos dúvida em aplicar ao primeiro homem o apelido de Barros e à primeira mulher o de Costa, destemperado joguete de palavras que nos lembra ter encontrado nas facecias do poeta cabelereiro, António Joaquim de Carvalho.¹

No mesmo ano da publicação da tradução de Castilho é editado o livro O FAUST DE GOETHE E A TRADUÇÃO DO VISCONDE DE CASTILHO, de Joaquim de Vasconcelos. O livro de Vasconcelos dá início a "Questão do Fausto" que faz eco a "Questão Coimbrã", que agitava a cultura portuguesa. São formados dois blocos: o dos opositores e o dos defensores de Castilho. O primeiro era formado por Joaquim Vasconcelos, Adolfo Coelho, Graça Barreto; e o segundo por Pinheiro Chagas, Camilo Castelo Branco, Alberto Pimentel, José Gomes Monteiro e até mesmo

1. *Idea*, *ibidem*, p.386

Antero de Quental, que já havia tentado traduzir o FAUSTO do original alemão alguns anos antes da edição de Castilho.

Na introdução de seu texto Joaquim Vasconcelos assim se refere a Castilho:

"Castilho acostumado às classificações mercantis de acadêmico livre, correspondente efetivo, emérito, duque, conde, visconde, barão, semi-deus...etc., achou com profunda sagacidade mais um letreiro que não havia ainda servido.

*"Primeira descoberta original que a Alemanha fica devendo ao Visconde de Castilho, pois ainda ninguém se lembrou de fazer imperadores, pontífices no campo literário; a crítica já de há muito colocou a plêiade e o crítico de Leipzig (Lessing) nos seus lugares, como promotores da "culturentwickklung" da Alemanha."*¹

A polémica que a tradução do FAUSTO provoca suscita o questionamento do real valor literário de Castilho para as letras portuguesas e Joaquim Vasconcelos prossegue:

"Sócio emérito da Academia Real de Ciências (?) de

1. Joaquim Vasconcelos, FAUST DE GOETHE E A TRADUÇÃO DO VISCONDE DE CASTILHO, pp. 1 e 2

Lisboa, chefe da literatura oficial do país, poeta laureado da corte, patriarca "in partibus" da companhia do elogio-mútuo, e padrinho "ab initio" de todos os poetas, versificadores prosaístas, folhetinistas, historiadores, romancistas, críticos, alfarrabistas...et reliquía de água doce."

(...) "Saiba o público e aqueles que até hoje tem permanecido com os olhos fechados, não querendo ver nem ouvir a verdade, que homem sem dignidade literária, sem fé e sem caráter, o tem desfrutado da maneira mais indigna, extorquindo-lhe o seu dinheiro e burlando-o de continuo para se rirem depois da sua ingenuidade no conciliábulo valpurgiano onde dão largas à sua natureza e aos seus instintos desordenados. (...) Triste especulação a que conta sobre a ignorância de um povo e que se ri da sua pobreza para lhe dar moeda falsa por verdadeira, ação que se não comenta."¹

Por trás dos ataques verbais e das ofensas pessoais estava sendo discutida a questão da decadência cultural de Portugal:

"É condição vital para nós, o estudo d'essa luta, o estudo da formação d'essa nacionalidade (alemã) que nos

1. *Idea*, *ibidem*, pp. XI e XII

está mostrando a cada passo a nossa decadência; os otimistas gritarão contra utopias...mas se os fatos do mundo nos estão a dar a todo o instante mostras evidentes de que o nosso espírito está grangrenando, pois aliás, como se daria um atentado literário como o de Castilho e personalidades literárias como a de Camilo Castelo Branco e outros...que são a maioria dos escrevinhadores... Mens sana in corpore sano, este adágio não nos fará meditar? Da vida moral não falemos, pois as misérias aí, chegam ao nojo, ao asco profundo.”¹

Não é só a tradução de Castilho que foi criticada por Joaquim de Vasconcelos, mas a de Agostinho d'Ornellas também:

“A de A. de Ornellas foi um fato isolado, motivado pelo estadia do autor na Alemanha e por um acaso, muito casual de uma representação do FAUST, em Berlim. Não foi resultado de uma educação literária qualquer de faculdades originais, e por isso não chamou o interesse do público e passou despercebida como obra de um diplomata fraquíssimo diletante-literário nas horas vagas. Logo, teve o Visconde de Castilho razão dizer, que a tragédia FAUST de Goethe, era apenas “enxergada

1. *Idea*, *ibidem*, p. 10

*mui por longe entre neblinas."*¹

Joaquim Vasconcelos critica a cultura portuguesa como um todo ao apontar as imensas falhas da tradução de Castilho, e critica o aspecto decadente e esclerosado da literatura que ele representa, a sua crítica se estende também aos artistas da geração de 70:

*"Na nossa posição imparcial, entendemos que se a vaidade inchada e repugnante dos mestres, é ridícula, não menos ridícula, é a doutrina literária dos novos, que, em lugar de trabalharem sobre os fundamentos que só dá o estudo, sério, constante e diário, nos dão a moeda barata de algumas frases, teorias e definições mais ou menos hipotéticas."*²

Em contrapartida, José Gomes Monteiro, em 1873, lança o livro OS CRITICOS DE FAUSTO E DO SENHOR VISCONDE DE CASTILHO depois de ter sido anunciado como um "consumado germanista" que iria rebater as críticas de Joaquim Vasconcelos, e declara:

"A mocidade e a velhice devem-se mútuo respeito. Se

1. Joaquim de Vasconcelos, FAUST DE GOETHE E A TRADUÇÃO DO VISCONDE DE CASTILHO, pp. 467 e 468

2. *Ideas*, ibidem, p. 473

uma simboliza a generosa aspiração da humanidade no seu incessante progredir, esta representa os tesouros acumulados da experiência e do estudo perseverante, sem os quais as novas gerações careceriam de base para as futuras conquistas. Não há espetáculo mais repugnante do que o de um mancebo insultando um ancião benemérito. É um parricídio moral de que todo homem honesto afasta a vista com horror. (...)

"Tem sem dúvida defeitos o Fausto português; esses defeitos confessamo-los como era dever nosso, mas apelamos para uma crítica justa e esclarecida, para que se decida se tais manchas, são, por seu número e qualidade, da ordem d'aquelas que possam escurecer o astro luminoso em cuja superfície a lente opaca do zoilismo procurou descobri-las e avultá-las."¹

A discussão em torno da tradução de Castilho não se encerra com a resposta de José Gomes Monteiro, mas pelo contrário torna-se mais acirrada com a publicação em 1873 de O CONSUMADO GERMANISTA E O MERCADO DAS LETRAS PORTUGUESAS, de Joaquim Vasconcelos, que é uma resposta para o defensor de Castilho. O "consumado germanista" que respondeu às críticas de Vasconcelos é na realidade o gerente da livraria Moré, que editava os textos de

1. José Gomes Monteiro, OS CRITICOS DE FAUSTO DO SENHOR VISCONDE DE CASTILHO, p. 25

Castilho. A polémica em torno do Fausto continuou com a publicação dos textos: BIBLIOGRAFIA CRITICA DE HISTORIA E LITERATURA, CIENCIA E PROIBIDADE de F. Adolpho Coelho, A IMPARCIALIDADE CRITICA DO SNR. JOAQUIM DE VASCONCELOS de Joaquim Antonio de Souza Telles de Mattos, A QUESTÃO DO FAUSTO, A QUESTÃO DO FAUSTO PELA ÚLTIMA VEZ de J. A. da Graça Barreto.

Em seu livro A QUESTÃO DO FAUSTO PELA ÚLTIMA VEZ, J. A. da Graça Barreto faz um balanço da forma como o tema do Fausto adentrou em Portugal:

1865 - FAUSTO - Drama lírico em cinco atos por J. Barbier e M. Carré, versão italiana de Achilles de Lauzières, música do maestro Gounod. Lisboa 1865, oitavo de 92 páginas.

A ópera de Gounod obteve em Portugal durante sete épocas, desde primeiro de dezembro de 1865 até doze de março de 1872, 87 réцитas.

1866 - FAUSTO - Drama fantástico em quatro atos, um prólogo e onze quadros (baseado na peça do mesmo título) por Guilherme Augusto Gutierrez da Silva. Lisboa 1866. Oitavo pequeno de 82 páginas.

Até vinte e um de julho de 1872, conseguiu 80 representações dessa peça, às vezes duas representações por dia, uma às 4 e meia horas da tarde e outra às 8

ou 9 da noite. O público era atraído por cartazes com grandes gravuras representando um anjo a bater com uma varinha nos cornos do diabo; e como a especulação fôra proveitosa, preparava-se na mira da continuação dos lucros, por todo o mês de agosto, uma paródia escrita pelo ator Vasques, que não sabemos se chegou a realizar-se. Um jornal de caricaturas brasileiro, O TUPY, em o número 5 do ano passado (1873), traz esta curiosa apreciação do drama de Gutierres:

"O FAUSTO, uma cousa que ninguém entende, um enigma cheio de fogos coruscantes, bicharia, roupa para todos os gostos e feitios, transformações, apoteoses, visualidades, tramoias, música de Gounod, de Mesquita e de outros, caretas do Vasques e pernas das comparsas.

"Moralidade: A arte física no quinto grau.

"Consequência Econômica: A empresa conta o lucro na razão direta das enchentes.

No Porto também parece ter-se representando esta peça com êxito e popularidade, e à hora em que escrevemos iguais triunfos em Aveiro. Um jornal desta última cidade, a propósito da representação, fala de Goethe como capacitando-se que tem parte no embroglio. Aqui, pois, como no Brasil, cá e lá..."¹

1. Graça Barreto, A QUESTÃO DO FAUSTO PELA ÚLTIMA VEZ, pp. 6 e 7

Por essa listagem que Graça Barreto faz das representações teatrais do FAUSTO fica evidente que houve uma convergência entre a forma popular e a erudita de interpretar o texto de Goethe, e a imagem do sedutor é a que permanece em ambas as visões.

A "Questão do Fausto" só pode ser avaliada na dimensão da "Questão Coimbra", pois a regeneração da cultura portuguesa que a geração de 70 propõe passa pela discussão de se optar por uma influência cultural alemã e abandonar a cultura francesa.

Antero prega uma poesia com "raízes mais fundas do lado da inteligência do que do lado do coração", e ele aponta como orientador mental da sua geração Goethe. A síntese cultural proposta pela geração de 70 é a síntese na perspectiva hegeliana, ou seja, a negação da negação que não repete a tese e nem anula a antítese. Na dialética do ser, o positivo e o negativo relacionam-se através da identidade dos contrários, e não mais na exclusão de um pelo outro; pensar o Ser é também pensar o movimento que se dá do não-ser ao Ser, a passagem constante de um contrário ao outro. Nessa convivência antagônica do Ser e do Não-Ser surge o Devir. Na presença dialética da identidade dos

contrários, o ser não pode mais ser avaliado em termos estáticos que determinam a sua essência dentro do negativo ou do positivo, pois o fundamento da essência encontra-se no trabalho reflexivo da mediação. O ser não pode ser avaliado somente na essência do que é, mas, sim, através daquilo que ele não é; os termos não podem ser separados, porque é dentro da contradição que reside a sua própria identidade: "cada em si é seu próprio contrário". A realidade não pode ser fossilizada dentro de uma essência que se dá na categoria monolítica do ser, numa unidade indevassável onde a oposição sempre indica a aniquilação do elemento contrário. A essência do ser não está separada do seu conteúdo; a reciprocidade da condição da existência não permite que exista matéria sem forma, nem forma sem matéria. A essência realiza-se no ser advindo o momento da mediação, portanto, "a realidade é a unidade da essência e da existência." Na identidade dos contrários, o pensamento suporta sua própria oposição, isto é, se estende e distende da semelhança e para a dissemelhança, porque a contradição recurva-se na atividade subjetiva que as compara. A história é o devir.

Antero começa a introduzir a filosofia de Hegel em Portugal dentro de uma perspectiva de mudança da sociedade como um todo, e a Escola de Coimbra propõe uma regeneração moral e intelectual que abrange a fé, o

pensamento, a crítica, a pesquisa histórica, as ciências naturais, a educação, a organização social, econômica e política. Até que ponto Antero viu Hegel com olhos portugueses? A sua sociedade utópica e o seu suicídio respondem por ele. A filosofia hegeliana, o mito fáustico caminham pelo contexto português acompanhados pela melancolia, pela saudade do futuro que faz dos portugueses eternos construtores solitários de um universo para sempre perdido, a sua realidade é sempre sonhada.

Nesse contexto a tradução de Castilho que se importa apenas com a "vernaculidade", "o bom gosto", está inscrita no ideal literário que ele representa, e pelas muitas reedições do texto, percebe-se que o que vigora entre o público é a sua visão esteticista da arte. Isso pode ser explicado pela condição cultural e econômica de Portugal no final do século XIX, as idéias de modernidade não podem ser entendidas num mundo onde a própria realização da modernidade ainda não se deu, não houve o choque, o confronto real entre a tradição e o moderno, a aldeia e a metrópole. Castilho faz questão de traduzir o Fausto não porque este representa o anseio do homem moderno, mas, sim, porque está inscrito dentro do universo das obras primas. Além do mais, em sua versão ele, Castilho, poderia mostrar todo o seu virtuosismo poético. O desconhecimento que Castilho

demonstra de toda a lenda fáustica é irrelevante porque o seu propósito é o de ser o maior nacionalizador de obras primas em Portugal.

Em 1895, Eugénio de Castro publica SAGRAMOR, um herói fáustico-decadente que assume a ruína do sonho de grandeza humano:

SAGRAMOR:

(...)

Causo inveja, ninguém tenha pena de mim!

Passo a vida a viajar, livre, correndo terras,

Agora no Indostão, logo em Constantinopla,

Continuamente a andar por landes e por serras,

Por cidades, sertões e oceanos de sinopla...

Venci enfim o Tédio, o supremo inimigo,

Vivo liberto enfim do seu domínio atroz:

Embalde o monstro quer marchar, viver comigo,

Seu andar é de velho e o meu firme e veloz.

Quando vai a alcançar-me, opresso, em sobressalto,

Quando vai a alcançar-me, eu lhe fujo erradio:

Se vem atrás de mim no mar, à terra salto,

Se na terra me segue, embarco n'um navio...

Sou feliz! Sou feliz! Livre das mãos maldosas

Do Tédio, que entristece o peito mais risonho,

A vida passo a ver coisas maravilhosas,
Mares, gloriosos céus e cidades de sonho.
Na alma estrangulei todo o desejo vão,
Sou feliz! Sou feliz! a vida é-me de mel,
O meu único amigo, ei-lo: é este bordão,
E a minha sombra se a minha esposa fiel...
Irmão, se a tua alma é uma urna de spleen,
Põe os olhos em mim, usa do meu remédio,
Que o exemplo que te dou teus olhos ilumine,
Torna-te livre, viaja...
Adeus...lá vem o Tédio...

(...)

Sagramor está sentado n'um penhasco, à beira do mar Egeu:

Sinto-me farto de correr mundo,
De caminhar...
A este peito, de dores fecundo,
O Tédio acaba de regressar...

Embalde empreendo longas viagens
Maravilhosas...
Já não me encantam mares nem paisagens,
O Tédio cobre todas as cousas!

O imprevisto não se renova,
Pobre desejo!
Nem sequer uma sensação nova!
Julgo ter visto tudo o que vejo...

*Tenho em minh'alma uma paisagem
Bem dolorida,
Onde as angústias vão em ramagem:
É a paisagem da minha vida.*

A imagem do herói decadente, pleno de tédio, é construída com o espírito "fim de século", que faz de Fausto um prisioneiro do seu desejo insaciável mas que jamais conseguirá realizar-se. A figura fáustica assume agora plenamente a total impossibilidade da realização da tão sonhada síntese, e por isso Sagramor não crê mais no poder do saber:

SAGRAMOR:

*Li tudo! Aprofundei as ciências mais estranhas!
Meu fatigado olhar andou léguas e léguas
Nos livros que, em redor de mim, formam montanhas
E com os quais travei um combate sem tréguas!
O vencido fui eu!
Desiludido enfim
D'esta vida, cravei os meus olhos na morte
Julgando encontrar n'ela a Torre de Marfim,
A Meca espiritual dos meus sonhos sem morte;
Enfastiado do Amor, da Glória, das Viagens
E do Diro, foi então que eu, cego entre os mais
[cegos,*

*Fiz no mar do Mistério inúteis, vãs sondagens,
Sem nunca o fundo achar d'aqueles fundos pegos!
Quis saber tudo, quis conhecer a Verdade,
Ansioso, interroguei teorias, cemitérios,
E afinal o que achei? Vaidade, só vaidade!
Só treva e confusão! Só nevoeiros e mistérios...
Nada, nada encontrou meu desejo insubmisso,
Que hoje se estorce e morre em doridos arrancos...
Passei anos a ler...e o que lucrei com isso?
—Algumas rugas mais e mais cabelos brancos!
O Morte, ó minha astral, derradeira ilusão,
És em mim como um astro a brilhar n'uma onda!
Quem és tu? Como és tu? Teus beijos como são?*

Eugénio de Castro faz de seu Fausto um ser repleto de tédio, e assim ele termina a sua busca de saber olhando para o mar que está vazio de sentidos, vazio de desejos, nada lhe resta que vale a pena desejar. Para espelhar esse sentimento de "ennui", o poeta recorre às figuras de Sardanapalo, Belkis, Salomão, Cleópatra, Calígula, Giles de Rais, Frei Gil de Santarém, o rei Luís II da Baviera, Baudelaire. Com essa galeria de entendiados da vida, Fausto-Sagramor descobre que a sua eterna busca é inútil e desprovida de sentido, pois ele só consegue desejar o que foge sempre de suas mãos.

SAGRAMOR

Meu pobre peito, conserva-o preso

Minaz desejo:

Só amo aquilo que me é defeso,

Só amo aquilo que ao longe vejo.

Por isso volto a adorar-te hoje,

Amor bem triste...

Só amo aquilo que de mim foge,

Amar-te-ei sempre pois me fugiste...

O final do século XIX oferece outra saída que não seja a decadente, para o herói fáustico, é a saída positivista com a qual Teófilo Braga elabora o seu poema PSICOSE DE FAUSTO, publicado em 1901. Na sua epopéia filosófica, histórica e sociológica intitulada VISÃO DOS TEMPOS (1884-85), Teófilo Braga já havia incluído Fausto para figurar na Epopéia da Humanidade. No "Poémio", o autor explica a intenção da epopéia:

"A vista sintética da História Universal tomando cada raça, cada nação, como órgãos que foram produzindo o crescente domínio da consciência sobre os instintos e das potências morais sobre as forças da natureza, estabelecendo relações de continuidade do passado com o presente, tornou possível a idealização de todos esses

*progressos atingidos pelo esforço da vontade, como o tema da EPOPÉIA DA HUMANIDADE, em que a solidariedade da espécie se ilumina em uma grande síntese poética."*¹

A idéia de Teófilo Braga é a de mostrar o progresso, o triunfo da humanidade através de grandes períodos da história, desde a Idade Média até a Revolução Industrial, declarando que "a História é o corpo e matéria da poesia". Mas a sua perspectiva não é a do hegelianismo, e sim a do positivismo, revelando a influência de Comte. A epopéia em que é demonstrado o triunfo da razão e da ciência divide-se em três ciclos: Fatalidade, Luta e Liberdade. O grande herói dessa epopéia é o homem ocidental que consegue dominar o mundo por meio da "especulação científica":

"Para o gênio oriental, o homem é formado por Deus, colocado em um paraíso, decai da dignidade da origem, e pelo sacrifício de um Mediador é resgatado; tal é a tese ainda dominante de toda moral teológica. (...)

"O gênio ocidental é dominado pela especulação científica, elevando-se o homem na escala animal, atingindo a consciência e submetendo ao seu serviço as forças da Natureza, assegura o seu triunfo sobre as fatalidades cósmicas. Se as Religiões do Oriente

1. Teófilo Braga, *VISÃO DOS TEMPOS*, p. 4

impuseram a Divindade sobre a anulação do homem, a cultura científica do Ocidente opera a supremacia da Humanidade."¹

A epopéia filosófica da humanidade é o complemento de três outras epopéias: A ENEIDA, A DIVINA COMÉDIA e OS LUSIADAS, e realiza a grande síntese: "*Universalizar a esplêndida Utopia do futuro, a que Augusto Comte chamou de idade normal.*" A síntese que Teófilo Braga procura não é a busca do paraíso perdido, o encontro com o Absoluto, é a realização do futuro na vitória da razão por meio da sua manifestação máxima que é a ciência.

A mensagem de VISÃO DOS TEMPOS é reiterada no poema PSICOSE DE FAUSTO, que é dividido em: Obsessão, A Impressão Primeira, Flere Voluptas, A Libertação. O tema central do poema é o amor de Fausto e Margarida. Fausto faz o pacto com Mefistófeles para recuperar a juventude, apaixona-se por Margarida e com ela tem um filho que morre. Com a morte do filho, Fausto reconhece que o sofrimento faz parte do amor e renuncia ao amor carnal. Quando está expirando o prazo dado por Mefistófeles, Fausto é redimido pela ciência, pois o demônio revela-se como o fruto da ignorância humana:

1. *Idea*, *ibidem*, p. 5

MEFISTOFELES rasgando o pacto:

Esta luta do Bem e do Mal é antiga,
Vem da Pérsia, entre Ormuz e Arinhmane;
Um Mediador pacificou-os ambos!
Mas quando o Cristo cá no Ocidente
Foi nosso Mediador, trazendo às almas
A dor como um prazer inexprimível,
A apatia moral, o desalento,
Tédio, alucinação...Renasce o Diabo,
O triunfo de Arinhmane na Idade Média,
Hoje, que a Europa volta à ação, à luta
Do Trabalho, da Ciência, o pesadelo
Da noite de mil anos se dissipa;
Sonho iname de cérebros doentes,
Vulgar fantasma ante a razão me extingo.

Teófilo Braga faz a apologia da ciência, assim como, em 1886 na primeira edição de O ANTI-CRISTO, Gomes Leal também acreditava no poder científico do homem para alcançar a consciência.

O contexto em que aparece O ANTI-CRISTO tem delineado claramente quatro etapas:

- 1 - a tentativa de nacionalizar o mito feita por

Garrett através da figura de S. Frei Gil de Santarém;

2 - a influência da imagem do sedutor da ópera FAUSTO de Gounod;

3 - a tradução de Castilho como parte de um projeto de nacionalizar, não o mito, mas a obra;

4 - o positivismo que aponta para uma "idade normal", onde a ciência é o fator principal do progresso material e espiritual.

A partir desse quadro pode começar a ser esboçada a resposta à pergunta inicial com respeito a Gomes Leal e a sua idéia de criar um Fausto "elevado a potência x", como suplantação da obra de Goethe que, segundo Gomes Leal, mostra uma personagem preocupada em ter um pequeno império, uma camponesa loira e uma rainha grega. A imagem que Gomes Leal tem da obra de Goethe é fruto do contexto da cultura portuguesa e da maneira como o mito fáustico foi assimilado no imaginário literário. A nacionalização do mito por meio de um bruxo-santo que remete à idéia de penitência como desfecho para a conquista da síntese fáustica, aliada ao sedutor da ópera de Gounod, mais a equivocada tradução de Castilho que difunde a "obra de Goethe" em Portugal, e o clima socialista e positivista da época,

fazem com que Gomes Leal, num primeiro momento crie um Anti-Cristo que é a apologia da evolução científica. Em 1907, o texto é refundido e reeditado tendo em vista a fusão do Naturalismo com o Simbolismo, pois segundo o autor:

*"O Naturalismo é decerto a forma sincera mais humana da Arte. O Simbolismo convém a todas as grandes sutilezas espirituais. Hele se adaptaram sempre as concepções mais nobres, desde os aforismos e os apólogos familiares, até às Lendas, às Religiões, às Parábolas de Cristo."*¹

O modelo para a escritura do texto é o FAUSTO de Goethe, mas sem a intenção de encontrar uma personagem que possa encarnar o mito na perspectiva da sua nacionalização. A escolha do Anti-Cristo como protagonista demonstra que o autor procura um parâmetro universal para incorporar a maldade, a ânsia de poder, o materialismo e a ciência. O Anti-Cristo é o Fausto "elevado a potência x" nos moldes de um artista que traz consigo a decadência de seu tempo. Na Carta Aberta que introduz o texto, Gomes Leal afirma:

"Este poema em que se faz a apoteose do homem primitivo e selvagem___porém sincero___ em detrimento de

1. Gomes Leal, O ANTI-CRISTO, p. 431

uma Civilização Ventruda e Pomposa — este poema em conflito com esta Ciência Materialista e Assoprada, com olhos de toupeira, e que apenas armada de uma coisa muito falível e defeituosa, a que chama Razão — e artilhada unicamente com cinco instrumentos de precisão excessivamente inferiores aos de certos insetos e aos dos selvagens, se atreve contudo a elevar a sua Rotunda da Sapiência até à arrogância de um Dogma: este poema audaz, mas convicto e inspirado pelo facho auroral da consciência, é o fruto da minha alma pacificada."¹

A síntese que o autor procura não é somente a reconciliação no espaço literário do mito fáustico com o Absoluto, mas também a sua reconciliação pessoal com o mundo artístico português e com o mundo religioso. É no momento em que faz a segunda versão do Anti-Cristo que ele retorna para a Igreja e se reconverte ao catolicismo. Quando ele afirma: "é o fruto da minha alma pacificada", o Anti-Cristo surge como o próprio poeta em luta com o seu meio, o representante do mundo decadente que pode pensar e expressar a beleza através do seu eterno conflito que nunca vai encontrar a reconciliação, a unidade perdida. Gomes Leal fez parte da geração de 70, a mesma que proclamou Hegel como seu mentor, e preconizou a razão acima de tudo, o poeta

1. *Idea*, *ibidem*, pp. VIII e IX

abandona essas idéias e na segunda versão do ANTI-CRISTO abdica da razão objetiva como meio de alcançar a plena consciência e declara nas Notas Explicativas:

"Homem não olhes só para as mentirosas formas!...Aprende também a decifrar os inexplicáveis mistérios, os religiosos mistérios dos Símbolos Ocultos!...

(...)"A luz que tudo esclarece, e vitalisa, e banham está arquitetada sobre o Palácio Lutuoso da Treva. A Felicidade está construída sobre o Império Subterrâneo da Dor. A Riqueza e a Abundância sobre o reino miserável da Penúria. A Vida eterna, a transcendente Vida, a resplandecente Vida, sobre os alicerces tenebrosos da Morte. Debaixo da Arvore está a Raiz, está a sombra, está a Lama obscura e resignada, está o Limo fertilizante e vivificado, os quais são o alimento, a seiva e a vida à Arvore. __Pois assim como essa Lama obscura e resignada, assim como essa Raiz maternal e paciente que são a vida da arvore, da flor, do fruto, dos troncos, das folhas, e dos ramos onde gorgelham as aves e trinam os passarinhos, espanejando as asitas ao sol, assim nós quatro, a Necessidade, a Penúria, a Dor e a Morte, que vós denomiais e apodais de Maléficas, estamos construindo eternamente na sombra e na solidão, a vossa vindaoura felicidade, e o vosso

destino eterno!"¹

Através do que o autor chama de "As Quatro mães Negras", (Necessidade, Penúria, Dor e Morte), ele explicita a idéia de que o Anti-Cristo é a síntese porque representa justamente as mães negras, que, com o seu lado de trevas, conseguem trazer à tona o mundo da luz. Cristo precisa do Anti-Cristo para estabelecer o seu reino, assim como necessitou de Judas para fazer o seu sacrifício, esse é o eterno paradoxo dos opostos que precisam um do outro para se afirmarem. O poeta para fazer a sua arte precisa ter o encontro ritual com a Mulher de Luto e ser iniciado nos mistérios que estão guardados no "sempre esse negro mar, sempre, do seu cabelo!..." O poema A MULHER DE LUTO foi publicado em 1902 e relata a iniciação poética como um ritual de magia negra, a penetração nos mistérios da criação, e Gomes Leal assim explica o texto:

"Se os sábios, pois, de tal sorte vacilam, e vêm publicamente bater, nos peitos marmóreos, o seu "mea culpa" de incredulidade, como é que o poeta, senhor absoluto, — pela Imaginação e pela Intuição, — depois do grande ser, das regiões misteriosas, não terá o direito de, sobre um tema de tal largueza amontoar

1. Gomes Leal, O ANTI-CRISTO, pp. 374 e 375

acessórios, ampliar e idear? ...Fui levado por esta ordem de cogitações que eu empreendi, na "Mulher de Luto", estudar uma personalidade singular de artista, que, influido por um amor espiritual e portentoso, é levado às sessões dos Ocultistas, e iniciado nas suas práticas noturnas."¹

O poeta faz um pacto com o oculto para poder ser um grande artista, aquele que detém o conhecimento dos grandes mistérios e ser o "senhor do absoluto", ter o conhecimento supremo depois do Criador, isso é luciferino, é o anseio que faz Lúcifer perder o paraíso. O Anti-Cristo faz um pacto com a Ciência, conhece-a no sentido hebraico do termo, isto é, tem relações sexuais com ela. A ciência torna-se a sua mulher para que ele possa obter o conhecimento total e o poder, chegar até o Absoluto e matar o Deus da instituição católica: mas para isso, ele paga o preço de ser o Anti-Cristo, o que trará sempre consigo a sua maldição; e o poeta também tem um preço a pagar, que é o da marginalidade, o exílio na poesia.

Nesta caminhada pelo itinerário fáustico no imaginário português, é preciso fazer uma parada no ANTI-CRISTO de Gomes Leal, para reconhecer as trilhas

1. Gomes Leal, ANTOLOGIA POÉTICA, p. 118

deste texto.

Os textos de Gomes Leal são de difícil acesso, pois caíram no esquecimento e não foram reeditados. Se a grande maioria dos textos de Gomes Leal é desconhecida, O ANTI-CRISTO caiu em total esquecimento, e até mesmo Ludwig Scheidl, que fez uma pesquisa intitulada FAUSTO NA LITERATURA PORTUGUESA E ALEMÃ, sequer menciona o texto de Gomes Leal, é como se ele praticamente não existisse.

Em 1886 é publicada a primeira edição de O ANTI-CRISTO, que segundo Antonio José Saraiva "*pretende culminar essa obra combativa com um poema naturalista que, superando, pretensamente, o FAUSTO de Goethe, teria digerido toda a ciência e toda a filosofia do tempo.*"¹ A tendência naturalista desta versão de O ANTI-CRISTO é declarada pelo próprio autor no posfácio:

"Esta epopéia é, portanto, uma obra sem precedentes ainda no Ocidente, ou na grande república literária, quer seja pela forma, quer pela essência, pois que nunca se havia tentado a epopéia naturalista, segundo as correntes da Arte Moderna; e porque se há considerado sempre uma visão incoercível, um vago sonho

1. Antonio José Saraiva, HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA, p. 1026

*babilônico e confuso, a epopéia da Ciência."*¹

Nessa versão, o Anti-Cristo aparece como a apologia da ciência, que pode libertar o homem de todas as suas angústias. Gomes Leal planejou escrever a sua obra em duas partes assim definidas:

"Dous grandes problemas perturbam e sacodem violentamente, em direções diferentes, a alma revolucionária do século dezenove: um é o problema religioso da separação da Igreja e do Estado, problema que há de acender em breve uma luta tremenda e irremissível; o outro é problema social do capital e do trabalho, não menos terrível, nem menos formidando.

"É por isso pois que que a nossa epopéia, conta também de duas partes, uma religiosa, outra social: as quais cada uma d'elas se subdividem igualmente em outras duas, sob títulos diferentes.

"A primeira parte, a religiosa, está subdividida n'esta primeira que é a que apresentamos hoje ao público, e n'uma outra que tentamos fazer aparecer em breve, com mínimo intervalo — O FIM DE CRISTO E DE SATAN.

"A parte social deverá compor-se de uma parte, que

1. Gomes Leal, O ANTI-CRISTO, p.355

intitulámos *O CATACLISMO DA ANARQUIA*, e d'uma segunda que completa a epopéia, e fecha o grande ciclo humano, que deverá chamar-se, *A ÚLTIMA ILUSÃO DA HUMANIDADE*.

"Esta primeira parte que hoje publicamos não poderá dar pois senão uma pálida amostra de arrojada pirâmide que, ousadamente, tentámos levantar na deserta Mênfis da literatura nacional."¹

Gomes Leal pretendia fazer da sua "epopéia naturalista" a grande síntese do homem, através de Fausto-Anti-Cristo, isto é, resolver o grande dilema fáustico pela abordagem da questão religiosa e social, sendo que a primeira seria resolvida pela ciência derrotando Cristo e Satã, e a segunda teria a sua solução com a igualdade social proposta por um mundo socialista. Dessa maneira o ciclo fáustico se encerraria com o herói-anti-herói, eliminando a metafísica e construindo um paraíso social por meio do socialismo. Por que a escolha do Anti-Cristo para realizar essa tarefa? O próprio poeta fornece a resposta:

"E assim é, que se quando queremos exprimir a dúvida amarga nos acode logo o Hamlet, quando pretendemos

1. Gomes Leal, *O ANTI-CRISTO*, pp.357 e 358

expressar o ciúme nos ocorre o Othelo, e quando precisamos representar a revolta da Justiça se nos debuxa o perfil grandioso de Prometeu — da mesma forma escolhemos o Anti-Cristo, símbolo amaldiçoado da lenda sacerdotal, para representar a escalada do homem, emancipado pela Ciência, à cidadela do sobrenatural.”¹

Que tipo de herói é o Anti-Cristo dentro desse projeto de síntese humana que Gomes Leal pretendia elaborar?

“O Anti-Cristo está muito longe de ser um virtuoso herói, como o pio Enéas, e todos os personagens virtuosíssimos, mas fastidiosos dos velhos poemas e compêndios pueris de moral em ação: é um homem de carne e osso, com paixões, desejos, lascívia, sobressaltos de nervosismo, dilatações farônicas da vaidade. Consignamos-lhe cada defeito: estereotipamos-lhe cada sobressalto do sistema nervoso. A sua moral está muito longe de ser a moral messiânica: é mesmo uma ímpia moral, segundo o Dogma, porque é saída do critério científico, e da consciência dilatada pela razão. Esta moral representamo-a na reprovação da esmola: na sua não complacência com o bom ladrão; na guerra ao sobrenatural: no seu ódio às guerras de religião, à

1. *Ideia*, *ibidem*, p. 339

passividade, e ao servilismo da abdicação do Raciocínio em frente do Dogma:— na contínua demolição, enfim, da teogonia, e da moral tão passiva e raquítica do Agnus Dei."¹

Gomes Leal não realizou esse projeto fáustico de integração, de síntese social-religiosa, mas, sim, transformou o Anti-Cristo num herói da decadência da Ciência. Em 1907, O ANTI-CRISTO é reeditado e com uma nova configuração que espelha a conversão do poeta ao cristianismo. Essa nova edição é acrescida com as Teses Selvagens, e tem como prefácio os seguintes versos:

Leitor de coisas eróticas!
que amas romances de pagens,
com princesinhas cloróticas...
Deixa essas fábulas góticas,
que já são assás narcóticas,
como orientais beberragens.

—Rasga essas lérias exóticas
—Lê estas Teses Selvagens.

O convite baudelairiano que o autor faz aos seus leitores não teve grande repercussão, e o poema caiu no esquecimento, assim como o próprio autor que só é

1. *Idea*, *ibidem*, p. 363

menção de passagem pelos críticos quando se referem à geração de 70. O que vem a ser O ANTI-CRISTO de Gomes Leal? Qual é a sua importância para o estudo do imaginário português em torno do mito do Fausto? Antes da elaboração dessas respostas, é necessário fazer um reconhecimento do texto de Gomes Leal.

O prólogo do texto é constituído por dez Teses Selvagens que são intituladas: A Gênese do Herói, A Consciência do Herói, O Fetichismo das Pátrias, Sob o Homem Está a Fera, A História é um Lamaçal, A Civilização é uma Mentira, A Ciência Faliu, O Homem é um Monstro Correto e Aumentado, Elogio do Selvagem, Ao Leitor. Como os próprios títulos sugerem, o poeta faz um percurso pela decadência do homem e da civilização através da falência da Ciência, e apontam no Elogio do Selvagem uma volta à Idade do Duro, ao éden, e culmina com uma espécie de redenção na tese Ao Leitor:

*Leitor! vais folhear o livro amargo e forte, em que
a Verdade urra, e o austero Desencanto
sobre a Lira de Ferro ergue o severo canto
contra a Descrença Alvar — e dos Ateus a corte.*

*Não se cantam aqui os Reis de altivo porte,
Nem Lusos, nem Saxões, que à sombra do áureo manto,
fossem plantar a guerra, o luto, o assombro, o espanto*

nas Raças do Equador e as estepes do Norte.

*Aqui rasga-se o véu, sem medo, à Face Humana,
sem caio, sem carmim, sem pintura postiça,
pulha, com rugas vis, diabólica mundana.*

*Leitor! se és forte vem, e entra também na liça
conhece que és um monstro, e sem filaucia ufana,
aprende que a Bondade é maior que a Justiça.*

Por esse aviso ao leitor, fica evidente que a intenção do poeta é mostrar a decadência da civilização, do progresso, dos grandes heróis da pátria, da ciência, mas, por outro lado, aponta para uma esperança de reconstrução dos valores perdidos, por meio da bondade e de uma justiça divina. Isso é possível a partir do momento em que a ciência é destruída pelas forças do mundo espiritual, que assumem em seu lugar o poder no universo.

A introdução de O ANTI-CRISTO tem por título "A Voz Temerosa da Consciência", pois é justamente a questão da consciência que vai nortear todo o texto na direção da integração do homem com o cosmos. O paradoxo reside no confronto das duas versões desse poema: na primeira versão, registra-se uma visão positivista da realidade: a ciência é a razão que constrói a consciência, portanto, a principal personagem é a ciência. E na

segunda versão, ela torna-se a antagonista da consciência. O autor assim explica a mudança:

*"Primeiro que tudo, muitos acusarão este poema de pessimista e desolador, de paradoxal e de amargo, a propósito de suas Teses Selvagens. Mas a resposta a dar a isso é óbvia, precisa, lógica. Lógica sobretudo decerto. É que o autor não refundiu e não completou o seu poema, substituindo o seu antigo culto da ciência pelo da Consciência, para naufragar nos mesmos baixos das mentiras caducas e convencionais dos vetustos Poemas Heróicos — por muito veneráveis que sejam os seus cabelos brancos! Os nobres e antigos Poemas tiveram o seu tempo, e partilharam desse tempo os heróicos entusiasmos, as imaginosas religiões, as piedosas utopias. Mas o que são as utopias estêreis que não produzem um coeficiente de realidade?... São como as heras verdes amigas das solidões, que apertam em seus braços macios ruínas pálidas."*¹

O Gomes Leal, o participante da elaboração das utopias da década de setenta, o militante de um mundo baseado na utopia socialista ao lado de Antero de Quental, faz da sua segunda versão de O ANTI-CRISTO uma

1. Gomes Leal, O ANTI-CRISTO, p. 376

carta de renúncia à crença na ciência, no progresso e na possibilidade de reconstrução do mundo através da matéria. Ele assume o papel de porta-voz da consciência porque o poeta é o último canal por onde ela pode se exprimir num mundo decadente. Ele afirma na introdução que a consciência:

*Baixinho falarás dos céus e das estrelas,
ao poeta que sonha à sombra de uma olaia.*

O mundo decadente não permite a construção de heróis grandiosos, e, por isso, o poeta alerta para o fato de que o Anti-Cristo é o herói canalha, vil, que representa o poder destruidor da civilização, a queda do homem, a perda do paraíso.

O poema é dividido em sete épocas que o autor define:

*"Foi, pois, à semelhança das Sete épocas da criação,
que o autor também concebeu, planeou e executou a sua
semana da destruição.*

*"A Primeira época que se intitula OS CRISTOS DO MAL,
representa necessariamente as primeiras investidas do
materialismo, tanto científico como plebeu — é
representado em Barrabás — contra a doutrina do
Cristo.*

"A Segunda Época, A SEDUÇÃO SEGUE-SE A DESILUSÃO, simboliza todos os máximos inventos e melhoramentos da ciência, infelizmente enublados, por inúmeras catástrofes, misérias, criminalidades progressivas, e ainda outros desencantos possíveis futuros mais desagradáveis decerto.

"A Quarta Época, A ÚLTIMA ILUSÃO DA HUMANIDADE como o título indica — representa o cataclismo planetário que um dia porá termo à civilização terráquia sem lhe poder valer a ciência, derradeira ilusão humana.

"A Quinta Época, O HOMEM SERA SEMPRE O LOBO DO HOMEM, representa os últimos sobrevivente da Terra: os Homens miseráveis lutando desesperadamente com a ingratidão do solo e os últimos cataclismos planetários, e descendo até ao estado da barbaria primitiva, esmigalhados pela mão de ferro da Necessidade.

"A Sexta Época, TREVAS E AGUAS, representa a última fase da Terra totalmente privada da Fauna, da Flora, e invadida pelas grandes águas, regressando de novo ao estado líquido das primeiras eras mundiais.

"A Sétima Época, A PÁTRIA DA CONSCIÊNCIA, simboliza finalmente o sábado desta semana da destruição. É a época do repouso universal, da alegria, da aleluia, e do inconsciente atingindo como remate de tantas fadigas

o estado consciente desejado."¹

Como o próprio autor afirma, a divisão do texto em sete etapas está relacionada aos sete dias da criação, sendo que o processo de destruição da civilização segue a linha temporal dos primórdios do universo, e no fim vem a redenção com o reino da consciência que é instaurado por Cristo, o verdadeiro filho de Deus que é desvinculado da Igreja enquanto instituição.

A primeira época tem como epígrafe:

*A Ironia, essa fria e teatral Espada,
tornou-se hoje feroz nas mãos de Satanás,
— Ouve-a, á canalha vill! na boca aguardentada
do teu rei Barrabás.*

O texto inicia com o Anti-Cristo (Paulo) a bordo de um navio onde está disseminado o caos, através de uma epidemia de cólera, e três marinheiros já estão mortos no tombadilho. A mulher do Anti-Cristo, Silvia, agoniza e conta-lhe um sonho no qual é feita a previsão do futuro de Paulo como o Anti-Cristo. Antes de morrer, Silvia pede ao marido que procure a filha, Estela, que tinha se perdido dos pais no meio de uma multidão na

1. Gomes Leal, O ANTI-CRISTO, p. 406

cidade.

A cena no tombadilho do navio termina com a morte de Silvia, e o texto dá um salto de dez anos, após os quais se encontra o Anti-Cristo em "uma sala de um palácio em Jerusalém", estudando livros de ciências ocultas diante de um busto de bronze que representa a ciência. O Anti-Cristo começa a relembrar a sua infância, a inocência perdida, quando surge-lhe a visão da Mulher de Branco para lembrar-lhe da promessa feita à sua mulher Silvia, e que não fora cumprida. A visão da Mulher de Branco desaparece e é substituída pela Mulher de Negro, que lhe diz:

*Desejas conhecer as cousas nunca vistas,
terríveis e imortais, antigas e imprevistas, que
nunca ninguém viu, nem vê, e não verá?...*

Ergue-te então, e vem!

O ANTI-CRISTO:

*Que sombra boa ou má,
me manda despertar?...*

(Surpreso):

Que figura bela!

A MULHER DE NEGRO, apontando o busto da Ciência:

*Olha em frente de ti, — Repara, eu sou Aquela,
que figura este bronze, — Eu chamo-me ansiedade
de conhecer o fundo do abismo da Verdade.*

Nesse momento o Anti-Cristo sela o pacto com a Ciência e o compromisso de conhecer a Verdade. Depois do pacto, a Ciência leva o Anti-Cristo até a cidade do Mal, onde ele encontra Jesus Barrabás, que assim é descrito: "esguedelhado, vestido de frade, cínico, cambaio, as barbas revoltas — o hábito cheio de rasgões, de vômitos, de máculas de vinho." Ele representa um Mefistófeles decadente, degradado, e a Ciência afirma:

*Vais rir! É Barrabás! — O seu riso prosaico
tem fibra, nervo e sal — É o Mefisto Hebraico.
Coxo, ébrio, histrião, seu riso é qual metralha,
que excita o bom humor e o gáudio da canalha.
Mas nele algo há de bom, — é o plebeu bom senso.*

Diante do Anti-Cristo, da Ciência e de Barrabás começa a passar o desfile dos grandes heróis da humanidade, que são desmascarados como os grandes canalhas. No meio desse desfile ocorre o primeiro confronto entre Cristo e o Anti-Cristo: Cristo lamenta o recrudescimento do mal no mundo, e vê que seu

sacrifício não surtiu efeito, diante disso, o Anti-Cristo replica:

(...)

*Se fosses um deus justo, equitativo ou terno,
tinhas tirado à alma o sonho mau do inferno.
Mas tu que és um deus triste, austero e inquisidor
não quiseste arrancar da alma humana o horror,
e só foste o inimigo acérrimo, à evidência
da liberta Razão, da lúcida Ciência.*

E diante dos heróis, dos místicos, dos santos e dos profetas, o Anti-Cristo "trespassa o peito de Cristo com uma espada, fazendo-lhe abrir de novo a chaga direita." Cristo e os santos desaparecem, e surgem os profetas Elias e Enoch, que também são mortos pelo Anti-Cristo, dessa maneira termina a primeira época.

Entre a primeira época e a segunda há um intermédio com seis Teses Selvagens que fazem a apologia da vida natural, do campo, e abomina a cidade que representa a civilização.

A segunda época é denominada de CREPÚSCULO DE JEHOVAH E DE JESUS (Tragédia num Crânio) e tem por epígrafe:

O Sábio expulsou Deus dos hebraicos céus velhos
A Virgem retirou-se à Estrela da Manhã.
Sô, calvo e borrachão, no pó dos Evangelhos,
baila o Diabo o "can-can".

Há dois fatos principais que marcam a segunda época:
o combate do Anti-Cristo contra o Deus da instituição
da Igreja, e o seu encontro e casamento com a inocente
Celeste, culminando no suicídio desta após a noite de
núpcias. A cena do combate nos céus é assim descrita:

"O Deus mosaico fica interdito e embaraçado numa
confusão indescritível. — Ele, segundo a Ciência,
quedou-se sempre estacionário na ignorância primeva e
ingênua de seus profetas, Levitas e Patriarcas — Então
no Céu uma revolução extraordinária se opera. — Muitos
Santos duvidam. Muitos justos trepidam. Muitos Serafins
desertam.

(...)

"Então um quadro inexprimível se desenrola, seguido
de outros ainda mais temerosos. — Aparecem, evocadas
pelo Anti-Cristo, as vítimas desfiguradas das
perseguições religiosas. — Surgem Prometeu meio
devorado por um abutre; Isaias serrado ao meio; Manés
esfolado vivo; o monge Masius esquartejado por quatro
cavalos; e Giordano Bruno carbonizado pelo Santo

Ofício. — Por fim o Mocho arranca, por sua vez, os olhos de Jehovah que é crucificado mais os seus Patriarcas em cinquenta cruzes gigantescas, no meio das Estrelas."

Esta época termina com o suicídio de Celeste e o Anti-Cristo fugindo para a floresta. As Teses Selvagens que se intercalam entre a segunda época e a terceira são marcadas por um profundo pessimismo em relação ao homem e à sua maldade.

A terceira época, A SEDUÇÃO SEGUE-SE A DESILUSÃO, tem por epígrafe:

A primeira é formosa e tem voz de Sereia.

A segunda é medonha e tem entranhas cruas.

— Mas no entanto, ó Leitor entre estas fúrias nuas, prefere a que é mais feia.

Na terceira época o Anti-CRisto encontra-se na floresta dos Desejos, e é perseguido pela Dama Branca, até que encontra o Homem da Lira de Ferro, e o Homem da Lira de Prata, o primeiro representa o desencanto, e o segundo, o desejo. Trava-se um combate na consciência

do Anti-Cristo para escolher entre o desencanto e o desejo. O Desencanto diz:

*Em tudo está o Mal — O Ancião tem a rabugem.
O Mar, se tem corais, tem lodo e amargo funcho.
A Rosa gera o verme. — O bom aço a ferrugem.
O Sândalo, o carruncho.
A Vida é a Caveira, a rir, branca e polida,
oculta nos Rosais.
É pífida Sereia a cantar comovida.
Mas que os filhos entrega a teta ressequida,
que escorre sangue e ais.
para trepar de Deus à Torre Alta e Dourada,
— é preciso subir a minha estreita escada.*

O Anti-Cristo sai correndo pela floresta enquanto
ouve a palavra: Assassino.

As teses que se intercalam entre esta etapa e a
quarta revelam a queda do homem e o desmoronamento da
civilização. A quarta época, A ULTIMA ILUSÃO DA
HUMANIDADE, tem por epígrafe:

*Já provamos enfim o teu Pomo, ó Ciências
brada o Ente, ao expirar entre ais e desconforto.*

*Que ganhaste? diz Deus — A amarga experiência
dos frutos do Mar Morto.*

Essa quinta etapa mostra o reino do Anti-Cristo que
"proclamou-se o Verdadeiro Messias, Senhor do Mundo,
Olho da Ciência, Luz do Oriente. — Chefe de Judá, de
Israel, de Samaria." O Anti-Cristo está casado com a
Ciência e tem uma filha, Inesilha, que é um anjo de
candura. No palácio do Anti-Cristo está sendo dada uma
festa para que Inesilha escolha o seu noivo entre
muitos pretendentes. No meio da festa aparece um
desconhecido que vem pleitear a mão de Inesilha, que no
final da quinta etapa revela-se como sendo Jesus
Cristo.

As Teses Selvagens que são postas entre a quarta e a
quinta época revelam a angústia diante dos
acontecimentos cruciais que se aproximam, o fim do
homem está próximo.

A quinta época, O HOMEM SERÁ SEMPRE O LOBO DO HOMEM,
tem por epígrafe:

*Sobre um vil grão de pó — com unhas, garras, dentes —
na hora extrema da Terra, ainda aí enfim,*

*se extirparão sem dó os brutais descendentes
da Raça de Caim!*

A Terra começa a ser devastada e Cristo retoma o seu reino e propõe ao Anti-CRisto que renda-se e peça perdão, mas ele não aceita. "O Cristo afasta-se e eleva-se aos Céus. — Mas os Selvagens, os Desiludidos, os Exterminadores recomeçam a exterminar-se mutuamente de novo, sobre o mundo escaveirado. — Barrabás baila satisfeitamente na lama. — Torce-se fazendo mil visagens e esgares. — Pede esmola para a mortalha dos mortos, rindo com um olho, chorando com outro."

As Teses Selvagens funcionam agora como profecias que anunciam o fim da Ciência.

A sexta época, TREVAS E AGUAS, tem por epígrafe:

*—Pescador de olhos maus e coração corrupto,
teme essa hora minaz, essa hora de tédio,
em que o trágico Azar, como um homem de luto,
clamar: — Não tem remédio!*

Na Terra impera a selvageria, a luta pela sobrevivência, e o Anti-Cristo encontra-se aquartelado na Torre da Blasfêmia junto ao caixão de Celeste, que foi apresentado como o cofre que contém o maior

segredo, a grande e última verdade. Os sobreviventes batem à porta do Anti-Cristo pedindo-lhe comida e abrigo, mas ele indiferente não responde e só abre a porta quando Inesilha vem ao seu encontro. O Anti-Cristo abre o caixão e encontra junto ao cadáver um bilhete que lhe revela que Celeste era a sua filha Estela. O Homem de Luto revela a sua verdadeira identidade: o Irreparável e a "Terra cai no abismo. — Trevas e Águas. — Noite e desolação."

As últimas Teses Selvagens fazem a revelação final: Deus é a consciência.

A sétima época, o sábado da destruição, tem por epigrafe:

*Nossa Alma, a nossa Idéia,
não pode à larga estar num reles grão de areia,
onde monstros pigmeus se matam sem cessar...
Para além d'Astros, Sóis, turbilhões em cadência,
correm as virginais águas da Consciência,
as quais Job implorava em sua decadência,
e que o fez suspirar:*

— Esta é do Sábio a Pátria.

— Este é do Justo o Lar.

A pátria da consciência reside "no finito. — Nas

regiões do inconsciente"; o reino do Cristo verdadeiro e do Deus verdadeiro que está distante do Deus instituído pela Igreja. Nessa pátria há uma profunda harmonia, a totalidade do ser absoluto. O Anti-Cristo continua a vagar pela terra devastada, tendo como única companhia Inesilha, que renunciou ao céu e pediu a Cristo para permanecer ao lado do pai.

Como é alcançada a síntese final no ANTI-CRISTO e como ela remete para a "alma pacificada do poeta"? Para fazer essa avaliação retomo a cena final do texto: é que o tempo da sétima época, "A Pátria da Consciência" que desenrola-se no "finito, nas regiões do inconsciente". Cristo instaurou o seu reino e a Consciência fala ao Anti-Cristo:

*Dobra a altaneira fronte ao Fado Irresistível,
Resgata pela Dor teu passado execrável
—Sabe gemer, carpir, peito rude impassível.
Beija a chaga com pus do roto e o desprezível
—Conhece a angústia, o Pranto, os ais do Irreparável.*

O ANTI-CRISTO:

*Inesilha! Inesilha! ó voz suave e clara,
Nunca mais ouvirei teu ai desgarrador!...
Em breve vou entrar no Val da Sombra Amara,*

No Palácio da Dor.

O IRREPARAVEL:

A Amarga e Eterna Dor!...

O ECO:

A Dor!...A Dor!...A Dor!...

INESILHA, correndo ao Pai:

__Eis-me aqui, ao teu lado, a confortar teu braço!
Para onde vás, irei. __ Se quebrar-te o cansaço,
se escorregar teu pai, trepando uma ladeira,
eu serei teu bordão...teu braço...a companheira.

A CONSCIENCIA:

Mulher! deixas a paz dos Céus Resplandecentes,
por esse Velho Ateu...esse Leão sem dentes?

INESILHA:

Que o Senhor me perdoe! __ Meu Pai está na amargura.
Partilharei com ele a Angústia e a Má Ventura,
junto dele medrei como florinha brava,
quero aos seus pés morrer...filha leal e escrava!

A CONSCIENCIA:

Mal sabes aonde vais! __ Irás de globo em globo,

dos covis do Assassinio, às alfurias do Roubo,
Irás de Pólo a Pólo, irás de Inferno a Inferno,
num turbilhão maldito, um rodopio eterno.
Nas regiões, porém, onde a Neve assombra,
o Velho mirrará naquela horrenda sombra.
Que farás tu sem lume, em florestas alpinas?...

INESILHA:

— A lenha racharei com as mãos pequeninas.

A CONSCIENCIA:

Quando ele os pés sangrar nos espinhais e os gelos?...

INESILHA:

— Debaixo dos seus pés porei os meus cabelos.

A CONSCIENCIA:

Quando nem cama tenha, em serro ingrato e feio?...

INESILHA:

— Será seu travesseiro a curva do meu seio.

A CONSCIENCIA:

Mas quando o pão faltar e a água que consola?...

INESILHA:

— Irei cantando alto e pedindo esmola.

A CONSCIENCIA:

Mas lá na areia em brasa adusta dos desertos,
quando teus débeis pés, já gretados e incertos,
mal puderem pisar, chagados e vermelhos?...

INESILHA:

— Derastos, a guiá-lo irei sobre os joelhos.

A CONSCIENCIA:

Mas de tanto chorar sobre os tojais e abrolhos,
se tu cegares enfim?...

INESILHA:

— O coração tem olhos.

CRISTO, com grande voz:

— Mulher! Mais frágil és do que uma ervinha ao Norte,
Mas, tens mais que um Herói, a alma aguerrida e forte!...
Quebraste meu rigor, Venceste-me Inesilha.
Segue, segue teu Pai... pura e extremosa filha!
Que o Inferno pasme ao ver a quanto o amor alcança,
— que ali conforta um Velho um braço de criança!

Então Inesilha dá o braço ao Pai. — Canta-lhe a balada
outr'ora interrompida. — Canta-a lavada em lágrimas.

Nobre conde de Béarn,

amado Pai de Inesilha,
não te quer a tua filha
por nenhum homem deixar!...
Os nobres que vem pedir-t'a,
Provençais e Aragoneses,
Castelhanos e Franceses,
não deseja ela desposar.

Em longínqua baronia,
com formoso cavaleiro,
embora amante e guerreiro
não pretende ele viver!...
Por seu pai e o seu castelo
de Couaraze dá a vida!...
Junto do Pai foi nascida.
Junto do Pai quer morrer.

Mas eis que jura Roberto,
Príncipe da Normandia,
que ele só desposaria
aquela flor virginal.
Manda-lhe mil cavaleiros,
tropas, arautos, vassallos,
cem pajens com cem cavalos,
e a sua c'roa ducal.

Mas a piedosa Inesilha,
o lírio esquivo da serra,

não quer noivos de outra terra,
jurou seu Pai não deixar!...
Mais que os cabelos loiros
dos jovens guerreiros francos,
ela ama os cabelos brancos
do seu Pai como um altar.

Protesta o Príncipe irado
que o Castelo de Couaraze
destruirá pela base,
arrasará de uma vez!...
Faz rufar os seus tambores,
vibrar na serra os clarins,
a espada sobre os talins
a hacha d'armas sobre o arnez.

Mas a piedosa Inesilha
a pomba arisca da serra,
não quer noivos de outra terra,
jurou seu pai não deixar!...
Viam-na em pé nas muralhas,
nas seteiras, nos barrancos,
beijar-lhe os cabelos brancos,
como toalha de altar.

Então, Roberto, o Normando,
avancando de arrancada,
da sua alava doirada,

saca um certo farpão...
o qual trespassa os dois peitos
de Pai e filha abraçados,
como dois lírios pegados,
que à terra abraçados vão.

Assim morreu Inesilha,
em seu castelo roqueiro,
que a nenhum bom cavaleiro
seu coração quis render.
Por seu Pai e o seu castelo
de Couaraze deu a vida!...
Junto do Pai foi nascida.
Junto do Pai quis morrer.

O CRISTO, enternecido:

— Filha! vai pela estrada imortal do Infinto,
guiando pela mão teu velho Pai maldito!...
Vai, filha exemplar, que do teu Pai as dores
quiseste partilhar e transformar em flores!...
Vai cantando e extasiando as Feras e os Leopardos,
os Monstros nos covis, e os cálices dos nardos.
Pasmados de te ouvir, pare os fusos nas rocas,
e as serpentes crotais ajoelhem nas tocas!
Faze espantar da Sombra os velhos monstros russos,
e o Oceano, a teus pés, roje as barbas de bruços.
Faze chorar do Inferno as fúrias e as harpias,
sobre as brasas lançando a chuva de harmonias.

*Com o manso luar desses teus cantos ternos,
amacia os calhãos e enternece os Infernos!...*

Dando um grande grito:

*___Bendita sejas tu, doce e tenra inocência,
que fizeste assombrar a pátria da Consciência!
Benditas as nações, bendito o pranto e o ai,
se o mundo amasse Deus como tu a teu Pai!...*

*As santas enternecem-se. ___ As Virgens choram. ___ Inesilha
desce aos Infernos, conduzindo o velho Pai pela mão.*

Seguindo o modelo do FAUSTO II de Goethe, que faz a síntese do mundo pagão com o mundo cristão através de Eufórion, filho de Fausto e de Helena, Gomes Leal faz de Inesilha, filha do Anti-Cristo com a Ciência, a sua proposta de síntese. Uma questão aqui deve ser formulada: pode haver síntese entre o homem e o Criador quando o paraíso é renegado? Inesilha renega o paraíso, renega o noivado com Cristo e escolhe o caminho do Anti-Cristo. A sua atitude, muito embora movida pela amor, é a mesma que deu origem à rebelião de Lúcifer. E não pode ser esquecido o fato de que ela é filha da Ciência, portanto tem o conhecimento dos mistérios, e escolhe ser proscrita no inferno, já que o seu pai é um proscrito no céu. A negação do paraíso é a escolha da

rebeldia, da marginalidade, mesmo que se apóie no argumento da inocência e da bondade da menina. Não há síntese quando o paradoxo da alma humana entre o bem e o mal permanece.

A recomendação final que Cristo faz a Inesilha __ que ela com a sua candura lance sobre as brasas do inferno uma chuva de harmonia __ reitera a impossibilidade da realização da grande síntese que anularia o mal, pois ele está entrelaçado eternamente ao conceito de bem. A canção de Inesilha mostra esse fato, pois faz uma analogia entre Roberto, o Normando, e o próprio Cristo, já que Ele, como vencedor do Anti-Cristo, destruiu o seu castelo, o seu domínio, e ela, Inesilha, prefere morrer ao lado do pai, abandonar o paraíso a viver sem ele.

Na realidade o final do texto não "pacifica a alma do poeta", mas mostra que ele também é um ser proscrito porque a fuga do paraíso é uma viagem sem retorno.

A Ciência , que é execrada no ANTI-CRISTO, é posteriormente, comparada a arte num texto do poeta que declara:

"O interesse pelo Desconhecido, __ que forma a

essência mesma da ciência__ constitui de igual modo a alma da pura Estética. Com a diferença de que, em Ciência, esse interesse se denomina a ânsia de saber, e em Estética se denomina a ânsia de sentir, e fazer sentir. Se a Ciência, para saber, emprega dois processos, a síntese e a análise, a Arte, para fazer sentir, emprega outros dois, que são o interesse, e a emoção. Toda a obra de arte, que não interessar ou comover, falhou sobre nós, sempre, o efeito que tentou produzir.”¹

Para sentir é preciso saber, conhecer; para emocionar é preciso exercer o fascínio, portanto toda a obra de arte necessita de um Fausto que a queira desvendar, enquanto Mefistófeles encontra o poeta, e o círculo do mistério fecha-se sobre eles: é a hora da decadência e o desejo fáustico de saber está pleno de angústia. Este Fausto filho da decadência e da ruptura do mundo moderno é que Fernando Pessoa vai recolher para compor os seus fragmentos, todos os fragmentos deste itinerário que jamais poderá alcançar a sua síntese.

1. Gomes Leal, *ANTOLOGIA POÉTICA*, p.122

"Só temos a certeza de escrever mal, quando escrevemos; a única obra grande e perfeita é aquela que nunca se sonhe realizar." (LIVRO DO DESASSOSSEGO - Vicente Guedes/Bernardo Soares)

A tessitura do texto pessoano em torno do mito fáustico envolve fios de variados discursos entremeados pelos vários planos e projetos que o poeta ao longo de sua vida foi elaborando. É impossível precisar quando o projeto do Fausto começou a ser elaborado por Fernando Pessoa, o fragmento mais antigo datado é de 1908, mas não se pode afirmar que este é o primeiro fragmento escrito pelo poeta. O tema Fausto pode ser detectado em poemas da sua adolescência que trazem as dores dos grandes enigmas, das perguntas sem respostas, como neste poema de 1905 de Alexander Search:

*Why cannot youth be joyous, full of love?
Why am I made the corpse that woes and fears
And problems grim and world-enfamous dire
Should like a body wove
Close to my nature, in which is a fire*

O anseio fáustico de desvendar o mistério do universo, a busca interminável da conciliação entre o homem e o cosmos é uma constante na obra de Fernando Pessoa, logo, não é de se estranhar, que em seu projeto do Fausto estejam concentrados os grandes temas da sua poética. Na figura mítica de Fausto, está armazenado o percurso do homem em busca do Absoluto, da unidade para sempre perdida do Criador com a criatura. Na figura mítica do Fausto, concentra-se ainda a angústia do homem moderno diante de uma consciência dilacerada entre o sonho, como plena impossibilidade, e a realidade concebida como ruína e desolação. Fausto aglutina em si a positividade e a negatividade, pois, ao longo das metamorfoses que o tema sofreu em 500 anos de criação literária, ele passa a representar as aspirações filosóficas do seu tempo. Charles Dédéyan assim resume o percurso do tema ao longo da história literária:

"Ce sont là des caractères éternels, mais les œuvres faustiennes sont aussi marquées par l'esprit du temps, par réalité contemporaine, comme par la vision du monde de l'écrivain. Au protestantisme luthérien ou anglican des origines, succède le salut lumineux de

1. Alexander Search cit. por Georg Rudolf Lind in, ESTUDOS SOBRE FERNANDO PESSOA, p. 364

L'Aufklärung, au contraire la satire du dix-huitième siècle est patente chez Léviathan et chez Méphisto qui perpétuera le type du démon sarcastique et railleur jusqu'à nos jours. Le naturisme et la philosophie de l'histoire de Herder, les théories neptuniste et vulcaniste se retrouvent chez Goethe, le mal du siècle de Musset s'oppose à la fantaisie gouailleuse de Gautier. Avec Quinet commence le thème de la mort des Dieux et de la mort des mondes que nous retrouvons chez Madách et Villiers de L'Isle-Adam."¹

A tensão dialética na qual o Fausto moderno se debate é o reflexo do mundo contemporâneo dividido entre a voz da ciência, como a portadora de todo o conhecimento, e o indivíduo incapaz de pensar a totalidade num mundo fragmentado, onde o conhecimento já não consegue explicar plenamente a realidade.

Fernando Pessoa ao longo da elaboração dos projetos, planos e fragmentos em torno do mito fáustico utiliza-se do tema de forma variada, isto é, absorve-o nas suas variadas configurações literárias. Na trama do discurso pessoano o tema assume os variados discursos que compõem a personagem fáustica durante esses séculos de expressão literária do mito, desde o URFAUST de Goethe,

1. Charles Dédéyan, "Le Thème de Faust", p. 199

a fenomenologia do espírito de Hegel, o niilismo decadentista até as questões existencialistas de Kierkegaard e Heidegger, isto tudo urdido pela simbologia heterodoxa da Alquimia, Cabala, Astrologia, Rosa-Cruz e Maçônica. O estudo dos planos e dos projetos pode dimensionar esses discursos no interior dos fragmentos, ao mesmo tempo que demonstra as metamorfoses que o tema sofre durante a vida do poeta.

Ao examinar os planos e os projetos, a primeira grande questão que aparece refere-se à composição de uma trilogia fáustica: em algum momento Fernando Pessoa pensou em escrever apenas um Fausto? Por que, em três projetos editoriais Fausto aparece como sendo uma única obra? Transcrevo esses projetos:

Obras , [...] ditas em 12-1-1914

Em Português:

1. As Sete Salas do Palácio Ab.

2. Gládio.

3. Auréola.

4. Inês de Castro.

5. Fausto

6. *Trilogia dos Gigantes.*
7. *D. Sebastião (poema sinfónico).*
8. *Livro do Desassossego.*
9. *Teatro d'Extase.*
10. *Crónicas imprevistas.*
11. *Contos metafísicos (3v.).*
12. *Na far. do Evaristo.*
13. *Quaresma, Decifrador.*
14. *Três histórias.*
15. *Sátiras.*
16. *Críticas.*
17. *Marcos Alves.*
18. *Tratado de Sociologia.*
19. *Tratado de Estética.*
20. *O Ind.mo Integral.*
21. *A moral da Força.*
22. *Estudos sociológicos.*
23. *O Mito de H.m Shakespeare.*

Em Francês:

1. *Faute de mieux vers*

Em Inglês:

1. *The Five Gates of the City*

2. *The Voyage and Other Poems*

3. *The Duke of Parma*

4. *Prometheus Rebound*

5. *Marino*

6. *The Isle of Fools*

7. *Satires*

8. *Pamphlets*¹

1. Fernando Pessoa, *FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA*, pp. 200 e 201

1. *As Sete Salas do Palácio Abandonado.*
2. *Auréola (poemas).*
3. *Episódios.*
4. *Gládio. (Portugal).*
5. */Manhã de Névoa/ (poesias sebastianistas).*
6. *Trilogia dos Gigantes.*
7. *Fausto.*
8. *Inês de Castro.*¹

Poesia

Português

Livros: Gládio

Água Estagnada

1. *Idea, ibidem, p. 201*

Trilogia dos gigantes

Fausto

Inês de Castro-Tragédia

Inglês

Ascension, and other poems.

The Voyage, and other poems.

The Poems of Frederick Wyatt

The Duke of Parma — A Tragedy

Marino — A Tragedy.

Prometheus Rebound.¹

Esses projetos editoriais demonstram que Fausto está inserido num plano que envolve a construção de textos em torno de figuras míticas e históricas que integram a galeria das grandes personagens do universo literário. Essa é uma tendência que está mais acentuada nos projetos editoriais onde o Fausto começa a aparecer

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 202 e 203

como uma trilogia:

Primeiro Fausto.

Segundo Fausto.

Terceiro Fausto.

Inês de Castro.

Leonor Teles.

D. Sebastião.

Teomaquia.

Cancioneiro.

Itinerário.

Legendas.

Teatro Menor (d.v.).

O Comboio do Sul.

Comentário Maior às Profecias do Bandarra.

Introdução ao Problema Português.

Autos.

Antíteses.

Na Farmácia do Evaristo.

Contos.

Shakespeare — tradução.

Ilíada — tradução.

Odisséia — tradução.

Divina Comédia — tradução.

Paraíso Perdido — tradução.

Eneida — tradução.

Prometheus Revinctus.

The Duke of Parma.

Poems.

Alberto Caeiro.

Ricardo Reis.

Alvaro de Campos (prosa e verso).¹

Cancioneiro.

1. Canção de Outono.

2. Realejo.

3. Gládio.

4. Transeunte.

Cancioneiro — em vários "livros", as simples canções.

Itinerário — os poemas maiores, mas de indole reflectiva ou elegíaca, e. g. "Pequeno Coxo".

Poemas Portugueses — Os poemas Maiores — como "Agamemnom", etc. (ou este título como título geral, dos outros livros também)

Poemas Portugueses

¹. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 189

1. *A Memória de Sidónio Pais.*

2. *O Manipanço.*

3. *Agamemnon.*

4. *Juliano em Antioquia.*

5. *Decadência.*

6. *D. João no Inferno.*

7. *Mar Português.*

8. *Ode a Atena.*

9. *Orfeu.*

10. *Ode ao Encoberto.*

Teatro Menor

1. *O Marinheiro.*

2. *A Morte do Príncipe.*

3. *Sakyamuni.*

4. *A Cadela.*

5. *As Coisas.*

Auto das Bacantes

Auto do Orfeu

Trilogia dos Gigantes — (3 dramas)

Ligeia (poema dramático)

Primeiro Fausto

Segundo Fausto

Terceiro Fausto

Teomaquia (ou *Os Argonautas*)

D. Sebastião

= *The Duke of Parma*. (example of drama)

= *Prometeus Revinctus* (example of poem)

= *Antinous; Ephithalamium; Spring 1917; Elegy;*

The Voyage; Summer;

= *Books of Sonnets.*

Comparando esses diversos projetos editoriais fica delineado que eles representam duas fases distintas no percurso do mito fáustico dentro da obra pessoana. O primeiro grupo de projetos demonstra que num primeiro momento Fausto era projetado como uma obra única e depois passa a ser pensado como uma trilogia. O que pode ter determinado essa mudança? Quando Fernando Pessoa elabora o plano mais detalhado do Fausto, ele já tinha em mente a trilogia, pois o plano vem assinalado como "Primeiro Fausto". Portanto, a realização de um único Fausto faz parte de um primeiro momento, em que o mito aparece com a influência da "Aufklärung" e com os topos do texto de Goethe. Não é possível determinar em que momento a idéia da trilogia aparece, mas é possível buscar as razões dessa construção tripla. Pedro Teixeira da Mota já assinalou a grande quantidade de divisões triplas na obra pessoana tais como:

"Os trez modos de fazer as coisas: empirico ou casual, o científico ou sistematizado, o oculto."

"O primeiro dirige-se à memória, o segundo à inteligência, o terceiro à intuição ou à imaginação. O

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 197 e 198

primeiro tem de ser estudado, o segundo compreendido, o terceiro vivido; isto é interpretado sem ser compreendido."

"Os 3 caminhos:

1o. caminho — Pertencer a uma religião de limitação (para a imaginação);

2o. caminho — Ordens secretas — Começa com a maçonaria, como uma disciplina (caminho de disciplina);

3o. caminho — Ir sozinho. (Caminho de Liberdade)"

"São três os caminhos da iniciação: pela emoção, pela vontade e pela inteligência (pelo enxofre, pelo sal e pelo mercúrio)"¹

Essa divisão tripla assinala diversas fontes de influência: os neoplatônicos, a Alquimia, a Cabala, a trindade cristã. É a busca da expressão do Todo que está na origem da divisão tripla do mito fáustico. No espólio encontra-se um original datilografado sem data que fornece pistas para elucidar esse fato:

1. Fernando Pessoa cit. por Pedro Teixeira da Mota in, A GRANDE ALMA PORTUGUESA, p. 62

"The first and original trinity, before the beginning of beginning of things, if that composed of Being, Not-Being (or Nothing) and Reason for Being. These essentials prefigure the known trinity, and they corresponde respectively to Father, Son and Holy Ghost in that. Being, absolute Being, is Father of Nothing, because absolute Nothing, which exists only in being thought, is generated in thought by opposition to absolute Being Reason for Being is the inside of the fact that Being is, that Being is Being; but it, alone Nothing can be existent, in thought. So that Reason-for-Being is the "spirit of Being", or prefigurement, outside and before God, of the Holy Ghost.

"Being, since it exists absolutely and yet separate from Reason for Being and Nothing, conceived as pure Negation, yet conceived, (there) the presence of Reason-for-Being, tends, since it is absolute yet seems not all absolute, to become More-Being. So the second of the Trinities is born. Pure will (that is absolute tendency to More-Being) its become out of Being; Becoming, pure Becoming, is risen out of Reason-for-Being, for its correspondence with Pure will is the same as the correspondence of its prefigurement with Being; and Nothing, out of which anything to be or to become is to be generated, is now become Absolute Possibility.

"The thirs (sic) Trinity is now generated: Pure Act here postfigures Pure Will in process of becoming; Pure Result postfigures Pure Becoming; and Pure Relation postfigures Absolute Possibility. Here ends the first circle of mistery, before God and the world.

"II - Our world, in its abstract being, being now. This is its first trinity; the Soul of the world, which is God; the world, which is the Son; and Fate, which is the Holy Ghost, for it is, not the Spirit of the world, but the Spirit of the Soul of the world. This Trinity, relative only to our world, postfigures all the extra divine and extramundance trinities gone "before".

"The World is generated by its soul (God the Father) out of the abstract possibility of the world becoming, which is figured in symbol by the Virgin Mary (Mare, the Sea,)¹by the work of Fate (the Holy Ghost). The Virgin Mary is the possibility not of all worlds, but of this world of ours.

"These pinciples are figured symbolically: the Father by the Upright, the Son by the Circle, and the Holy Ghost by the horizontal line. The Circle or disc also signifies woman and the world, represents emotion; and the world because the Son is the world.

1. No original está faltando uma palavra.

"At the same time as God made the world out of Nothing (that is, out of the Mere (Mer, Ware) possibility of the world, without which the world could not have been), God made the rulership of the world, by the Angels and the lower Gods, of which the first govern the world as it is to God, and the second the world as it is to itself. These lower gods are those which Pagan Antiquity adored. Some of the Angels, out of pride, that is to say, consciousness of being separate from God, and as if they were not made of God's substance, "rebelled", that is, sought to leave the world through the Door opening to the Upper Truth. So, for punishment, they were severed from God, that is from will, and thrown into the abyss of Inertness. This was the first, and the greatest tragedy of the intellect, of which those of Faust and the Hamlet are the human and limited figurements.

"God, the Soul of the World, is Pure Will, Pure Act, and Pure Being, in so far as the world is concerned. But God Himself is not Pure Will, Pure Act, or Pure Being, for these are "outside" Him and were "before" Him. God is good, because, being the substance of all things, he is the Law unto all.

"The existence of sin in world proves the "existence" of some element outside God, some breath here and among us of the Void (to us) before God became.

"The fall of the angels, and the creation, for their punishment, of a Recusant Place, of an Inertness amid the pure Act and will that God is, created two principles, for ever struggling in the world — the divine Principle, Light, Good; and the satanic principle, Darkness, Evil. These two principles did not exist in the beginning of the world, and were not intended, as man, afterwards, was not intended.

"The appearance of Two Principles in the world makes the substance of the world, after the Angel's Fall, a formation in two — Light and Darkness, Right and Left.

"The three primitive Trinities are reflected downwards in three Persons, as if they formed one trinity only: the first being the original HG, the second the original Son, and the Third the original Father. Their abstract existence before all things is figured downwards as the Virgin Mary."¹

Na obra de Fernando Pessoa, o mito reveste-se da visão platônica, isto é, eles são o suporte para a construção do entendimento do que se passa no intervalo do "para cá" do nosso nascimento e do "para lá" da nossa morte. Dessa forma, a arte torna-se o meio

1. Fernando Pessoa, Espólio 15-2-46 a 15-2-48.

pelo qual a reminiscência e o devir são trazidos à tona no mundo sensível revestida de uma forma trágica, já que o devir traz consigo a idéia de decadência. O projeto de construção de uma trilogia fáustica deve ser avaliado em função do anseio do poeta de realização de uma obra que no espaço do mito desvele o mistério do ser. As hipóstases da trindade assumem para Fernando Pessoa um caráter heterodoxo que advém do neoplatonismo e da Cabala, assim ele procura explicar um valor religioso através de um pensamento racionalista que possa dar a dimensão da máxima transcendência, o além-Deus. Esse espaço do ilimitado só pode ser delineado pelo símbolo, que está inserido na categoria mítico-filosófico do universo, mas que paradoxalmente só encontra a sua expressão no racional. Esse dilaceramento entre o sagrado e o profano faz com que o mundo sensível apareça como um teatro onde o destino humano se desenvolve e a arte é a única realidade capaz de captar o sentido maior da existência. Nessa perspectiva a reescritura que Fernando Pessoa faz do Fausto assume a dimensão da expressão dos mistérios da existência. O texto é o espaço da iniciação onde o neófito (leitor) descobrirá através dos símbolos o Além-Deus. Mas o que revelam os mistérios? Novamente usando a divisão tripla, Fernando Pessoa explica num fragmento:

"Seja como fôr, o certo é que os ensinamentos

ministrados nos mysterios abrangem trez ordens de coisas: 91) a verdadeira natureza da alma humana, da vida e da morte; (2) a verdadeira maneira de entrar em contacto com as forças secretas da natureza e manipula-las, e (3) a verdadeira natureza de Deus ou dos Deuses e da criação do mundo. São respectivamente, o segredo alchimico, o segredo magico, e o segredo mystico. Ao primeiro chama-se alchimico porque os ensinamentos relativos a ele são em geral ministrados através de symbolos da chamada alchimia, que não é mais, como hoje claramente se sabe, do que uma linguagem simbólica."¹

O mistério apresenta-se como um símbolo de uma realidade supra-sensível, a arte, a poesia é a escritura do mistério. A trilogia fáustica é para o poeta a expressão do mistério realizada na linguagem poética.

Fernando Pessoa vê em Fausto e Hamlet os representantes da "grande tragédia do intellecto" que está situada na rebelião dos anjos, na queda no abismo e consequentemente na dilaceração da representação da unidade primitiva formada pelas hipóstases da trindade no mundo sensível. Para recompor essa ruptura é

1. Fernando Pessoa cit. por Pedro Teixeira da Mota in, A GRANDE ALMA PORTUGUESA, p. 83

necessário que o caminho de volta à unidade passa pela tríade sagrada, é nessa perspectiva que a trilogia fáustica é concebida. Paradoxalmente, Fausto só sobrevive dentro da própria ruptura e a sua busca só pode terminar no espaço do Além-Deus, que está no âmbito do inominável. Como realizar a expressão do inominável na arte? Em que ponto a ruptura do ser pode ser cosida? Num fragmento intitulado "A Destruição do Templo (Introdução à História Moderna)", o poeta escreve:

"A terra é a Vontade e a Inteligência presas na Emoção. O símbolo da R-C é a emoção "crucificada" na Vontade e na Inteligência.

"Deus não pode pensar-se porque será distinto de si se o fizesse: Deus é só figurável como vontade. Só cria; e o que cria não se separa dele, senão para nós, que vemos o criado e não criador.

"A inteligência não pode criar. A "revolta dos Anjos" é a inteligência que se "dividiu" da vontade. Todo o homem que sente em si o drama de HAMLET realiza em sua alma a tragédia da Revolta dos Anjos — a queda absoluta no Abismo anterior ao mundo.

"O "Logos" pelo qual Deus criou o mundo, segundo a doutrina secreta, não é a inteligência, não é aquela

*Inteligência: é a Ciência, sem Inteligência, o Verbo, isto é, a Expressão."*¹

Fausto e Hamlet, os representantes da grande queda cósmica: a Inteligência que se dividiu da vontade, esta é grande ruptura onde a criatura se encontra dilacerada. As hipóstases da trindade precisam ser desveladas pela criatura para que o grande dilema cósmico possa ser ultrapassado, é necessário fitar e mergulhar no abismo para nele recuperar a pura expressão, o **Logos** divino. O grande conflito que o poeta busca resolver está expresso na filosofia de Plotino, que se debate na representação do mundo sensível onde o destino tem um sentido, e uma representação racionalista que elevam toda a significação ao destino individual da alma. Dessa maneira o mundo sensível é uma certa ordem realizada no espaço e na matéria, o princípio desse mundo só pode ser uma ordem intelectual absolutamente fixa, contido sobre uma forma eterna e imutável que só é acessível à inteligência pura. As três trindades que dão origem à existência tem para o poeta, a sua unidade eterna na **Anima Mundi**, aqui identificada com a Virgem Maria. A concepção das trindades pessoanas é retirada do neo-platonismo e da Cabala, sendo que a última descreve a

1. Fernando Pessoa, ROSEA CRUZ, p. 192

árvore sefirótica como sendo composta de três ternários: **Azilut** (nível da emanção), **Beriah** (nível da criação) e **Yezirah** (nível da formação). As três triades dão origem ao mundo de **Asiyyah**, o nível da manifestação. O mundo da emanção compreende o pensamento puro, o espírito, e é de ordem intelectual; o mundo da criação corresponde à alma e se relaciona ao sentimento e à vontade; o mundo da formação está relacionado à ação realizadora e ao corpo e tem por função executar as energias criativas do plano divino.

Num dos projetos editoriais onde aparece a trilogia fáustica, a obra aparece assim dividida:

<i>Primeiro Fausto</i>	<i>Fausto</i>
<i>Segundo Fausto</i>	<i>Adão</i>
<i>Terceiro Fausto</i>	<i>Lusbel</i> ¹

Sendo que este plano pode ser comparado com um outro que detalha o seguinte:

Plano dos Três Faustos

1. Fernando Pessoa, LIVRO DO DESASSOSSEGO, p. XXXVII

*Primeiro Fausto: O atual , meio escrito, e apenas
simbólico do isolamento, etc, e outras coisas da vida.
(indivíduo)*

Segundo Fausto: Fausto reencarna?

*Símbolo da aspiração insaciável que,
casada com Helena, ou Helenismo, produz (\o espírito
moderno\?) __ a\perfeição humana\ __ e é castigado com
a falência, a imperfeição, o desastre; como acontece ao
espírito moderno. (Sociedade)*

*Terceiro Fausto: A tragédia mais transcendentemente
ainda(Reincarnação futura?)*

I. Oposição entre a Inteligência e a Vida.

II. Oposição entre o Desejo e a Realidade.

III. Oposição entre o Não-Ser e Ser.

A Inteligência busca compreender

O Desejo busca possuir (compreender de perto)

\O Não-Ser busca Ser\ ¹

A dimensão que o mito de Fausto assume para Fernando Pessoa pode ser percebida na elaboração dos diversos planos, das figuras míticas que vão sendo incorporadas na trilogia, para que essa possa adquirir o **corpus** de uma reescritura da cosmogonia. No contexto da obra pessoana Fausto configura-se como a figura que aglutina os arquétipos da Inteligência, da Vontade, do Desejo, da Queda e também da possibilidade de mergulhar no abismo primordial e lá encontrar a resolução do conflito. Fausto carrega consigo a simbologia da totalidade, e ao mesmo tempo o paradoxo da impossibilidade de sua realização, e Fernando Pessoa deixou nos fragmentos, nos planos e projetos a marca dessa trajetória impossível, o eterno conflito da busca da máxima expressão que consiga refletir o Verbo :Eu Sou. Nas tramas do discurso do poeta os fios do mistério unem-se ao poético para dele extrair o sentido da unidade perdida, o caminho da queda que possa ser um **ékstasis** e um **áplosis** ao mesmo tempo.

No percurso que o poeta faz ao longo de sua vida em torno do mito, Fausto aparece como um rosto que se reveste de várias máscaras: ele é Adão, Lusbel, Frei Gil de Santarém, Paracelso, Jesus. Essas personas aparecem mencionadas em outros dois projetos editoriais:

L. Portugueses

Fausto (ou Outro Fausto): horror da morte puro e simples, por mistério.

Frei Gil de Santarém: horror da morte por cortar os prazeres à vida; like real Faust-legend.

Paracelso (?): desejo de vida eterna, por vida eterna, por viver simplesmente.¹

Trilogia da Noite

1. Fausto. (a consciência)

2. Jesus (Christo) (a ilusão)

3. (Um dominador) (...)

Meu pai, meu p. porque me abandonaste(s)?

(Judas a symbol.) (Satan [...] then)

Frei Gil

¹ L. Fernando Pessoa, *FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA*, p. 198

A Inteligência, o Desejo, o Conhecimento, o Não-Ser constituem o matéria de cada máscara e por detrás dela está o rosto do poeta com o seu eterno jogo. O discurso do mito vai sendo urdido por uma rede simbólica que atravessa a obra pessoana em todas as suas vertentes, já que o próprio poeta assumiu para si o anseio fáustico de saber. O espólio de Fernando Pessoa é um imenso quebra-cabeças com peças das mais variadas áreas do conhecimento, fragmentos da Obra a ser realizada. Quantos "Faustos" se escondem nos fragmentos? A construção simbólica em torno do mito torna presente na obra por fazer cada face do conflito cósmico no qual Fausto se debate: "a Inteligência que busca compreender", "o Desejo que busca possuir" e "o Não-Ser que busca Ser". Somente Lusbel poderia fechar o círculo já que o drama cósmico tem início com a queda dos anjos.

A viagem que o Fausto de Fernando Pessoa realiza é subjetiva, é realizada pelos atalhos da alma, uma peregrinação interior, e por isso é a tragédia da subjetividade que não precisa da ação para se completar, é o drama estático que faz da trilogia um

1. *Idea*, *ibidem*, p. 201

único caminho em direção ao abismo da consciência. Os poemas dramáticos que o poeta escreveu seguem a linha do "teatro estático" que ele mesmo define como:

*"Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade."*¹

Nessa perspectiva do teatro estático as personagens que compõem o poema dramático surgem como vozes do protagonista e o texto desenvolve-se como um permanente monólogo. Nos poemas dramáticos a irreabilidade é elevada a potência máxima, já que o caráter ficcional da escritura assume o jogo do disfarce do "eu", o

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 119, vol. III

mascamamento pleno do poeta no espaço da imobilidade. A alma da personagem congela-se na palavra poética que é a forma de sua revelação num mundo estático. Mesmo no plano mais detalhado que Fernando Pessoa faz para o "Primeiro Fausto", a imobilidade revela-se como o pano de fundo onde Fausto reflete toda a sua "incapacidade de adaptação à vida".

No plano para o "Primeiro Fausto" o poeta declara que "o conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida"¹, nessa declaração está embutido o aspecto que a trilogia assume para o poeta, pois em outro plano encontra-se o seguinte:

Homem

Vida

Natureza

1. Deus

2. Poder

3. Existência

4. Idéia

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 190

5. Ser

6. Inominável¹

Nessa relação aparece o círculo do mistério que Fausto quer penetrar e ao mesmo tempo remete para a idéia da obra como uma trilogia que, tal como as três trindades, encerram o segredo da criação do universo. No "Primeiro Fausto", a Inteligência busca a compreensão do mistério através da sua manifestação no mundo sensível — Homem, Vida, Natureza — que assume diversos aspectos ao longo do desenvolvimento do poema dramático. A Inteligência, Fausto, é sempre derrotada porque se encontra separada da vontade, do Verbo, é a saga do indivíduo e por isso é configurada na pessoa mítica de Adão. Deus, Poder, Existência estão ligados ao "Segundo Fausto", que representa a "oposição entre o Desejo e a Realidade" e que "busca possuir", "compreender de perto" a criação do demiurgo: é o homem moderno Fausto-Fausto. O "Terceiro Fausto", "a tragédia mais transcendentemente ainda", quer penetrar no supremo mistério: Idéia, Ser, Inominável. É Lusbel, o "Não-Ser que busca Ser" e procura o nome do

1. *Idea*, *ibidem*, p. 194

inominável, o **Ayin** que é o Nada Absoluto.¹ Nos fragmentos essas três buscas se entrelaçam e Adão, Fausto, Lusbel constituem uma única e angustiada máscara tecida pelos múltiplos discursos da teia pessoana que englobam a realização da Obra, o encontro do Verbo.

1. Z'ev ben Shimon Halevi explica em seu livro UNIVERSO KABBALISTICO: "Ayin não está acima nem abaixo. Nem está imóvel ou em movimento. Não há nenhum lugar em que "Ayin" esteja, pois "Ayin" não é.

"Ayin é inexplicável, mas não é silencioso. Nem é "Ayin" um vazio — ainda assim, do zero do nada de "Ayin" advém a unidade de "En Sof".

"En Sof em hebraico significa Infinito. Como o Um para o Zero de "Ayin", "En Sof" é o Tudo Absoluto para o Nada Absoluto de "Ayin".

"Deus, o Transcendente, é "Ayin" e Deus, o Imanente, é "En Sof". Ambos, Nada e Tudo, são o mesmo.

"Além dos títulos de "Ayin" e "En Sof", nenhum atributo é dado ao Absoluto. Deus é Deus, e não há nada que se compare a ele." (p. 21)

"Nasci talvez espiritualmente, num dia curto de Inverno. Chegou cedo a noite ao meu ser. Só em frustração e abandono posso realizar a minha vida." (Bernardo Soares)

O organizador do diário de K. Mauricio relata:

"Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do Desconhecido de novo se estabelece. A Ciência, que por vezes arrastára a Humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim — bateu num grande muro e parou. Que importa o princípio e o fim?

"Ora é exatamente o princípio e o fim que importam. O caminho é estéril, seco e aborrecido. Para lá do muro é que está a Verdade e o Belo — Deus. E todas as criaturas se puseram a cismar e sentiram a necessidade do Ideal. A Fé cristã, porém, embotara-se. Era preciso inventar-se outra coisa...

"Depois o homem é já uma criatura gasta, sem energia

para grandes golpes, mas com audácia para romper com tudo. Se as mãos débeis não podem já com uma durindana, os cérebros e os corações estão em brasa. Ganhou-se em nervos — perdeu-se em equilíbrio. Não se assalta um castelo, de armadura de mãos enclavinhadas na penedia, mas conquista-se o Desconhecido...

"De tudo isto, da fadiga produzida pelo exaspero crescente da luta pela vida, devem nascer criaturas singulares, aberrações infinitas, curiosos cérebros cheios de sonho, nervos capazes de sentir o que por ora é do domínio da telepatia... K. Mauricio não pertence um pouco a estes seres, pela sua sensibilidade, pelo seu amor do sonho, e sobretudo pelo seu desequilíbrio e pela incapacidade de realizar?... Tímido, fugido à Vida, quase sem saber falar, exagerando miúdos pormenores sem importância, quando passava gelado pela verdadeira Dor, com meses de inércia, absorto no Sonho, para súbito romper n'uma audácia de que todos o julgariam incapaz, temendo a morte e desejando-a com a mesma sinceridade, contraditório e lógico — não é um ser cômico e pícaro, sinistro quase e conjuntamente desgraçado?..."¹

O tempo a que K. Mauricio pertence é o da decadência que já não acredita nos racionalistas dos séculos XVII

1. Raul Brandão, HISTÓRIA DE UM PALHAÇO, pp. 138 e 139

e XVIII, e que anunciavam o avanço indefinido do homem rumo à racionalidade, ao progresso e à felicidade, para eles o tempo ainda não havia sido preenchido. A temporalidade da decadência inscreve-se no abismo, no fundo do poço, na impossibilidade do movimento porque este se revela inútil. Nesse tempo feito de ruínas o herói escolhe não agir porque o sentido da ação perdeu-se na vacuidade do abismo de um mundo que não consegue mais projetar o futuro. O herói decadente é prisioneiro do tédio, da abulia, do sonho que não aspira a realização porque a realidade é o palco da decadência.

O itinerário fáustico pelo imaginário português tem o seu término em duas figuras decadentes e entediadas: Sagramor e o Anti-Cristo que espelham o clima final de século. O Fausto de Fernando Pessoa caminha por esse itinerário para construir o seu discurso e nas malhas do texto pessoano os fios se entrelaçam: a decadência, o diálogo com o projeto de construção da grande obra, os símbolos do universo heterodoxo que são urdidos pela palavra poética. O Fausto pessoano pertence à estirpe de K. Maurício, que busca o desconhecido e toca no vazio, no mundo da inércia, do "ennui", mas o poeta procura dar o grande salto sobre o abismo e ultrapassar a opacidade do universo decadente, o grande salto é a elaboração da grande obra, aquela que conseguirá

reconstruir o significado do cosmos, uma nova cosmologia.

No momento em que o mal do século toma conta da sociedade, Fausto ressurge ou para lembrar a potencialidade humana para grandes conquistas, ou para lembrar que o último mistério jamais será desvendado e a fissura da existência não poderá ser cosida pelo conhecimento.

Max Nordau em AS MENTIRAS CONVENCIONAIS DA NOSSA CIVILIZAÇÃO afirma:

"A humanidade procura, à semelhança do Fausto de Goethe, a verdade e a felicidade; mas talvez nunca tenha estado tão afastada da realização do seu desejo como hoje e de poder dizer ao momento presente: "Oh! fica! és tão lindo!" Por toda a parte se propaga a instrução e a civilização, que se apoderam já dos países mais incultos. Todos os dias vemos surgir uma nova e maravilhosa descoberta que torna a terra mais habitável e mais fáceis de suportar os incômodos da existência. Apesar, porém, do aumento do bem-estar, a humanidade mostra-se cada vez mais descontente, mais inquieta, mais agitada. O mundo civilizado é uma grande sala de doentes que pejam a atmosfera com seus gemidos dolorosos e se estorcem flagelados por todas as espécies de sofrimentos. Ide de país em país e

perguntai de porta em porta: "Reside aqui o contentamento? Sois felizes e estais tranquilos?" Em toda a parte vos responderão: "Procura em outro lugar, nós aqui não gozamos isso que dizes!" Inclinaí os ouvidos para as fronteiras; o vento traz-vos de todas as partes rumores sinistros de desordem, de combates, de revoltas contra opressões brutais."¹

A figura do herói faustico transita pela decadência entre a representação do desejo humano de conquistar o saber e sentir-se doente perante a realidade, e a sua representação como o grande vencedor da visão científica diante da fé:

"Fausto, aunque es un ser real, personifica la tendencia del Renacimiento. Fausto es el genio que ha logrado servirse de la Naturaleza y hacerla producir un mecanismo multiplicador del espíritu, que desparrame por toda la Tierra los gérmenes de todas las ideas como impelidos por un huracán, para que cada uno se desarrolle en el terreno que le sea a propósito, desde entonces no hay una mente que pueda languidecer y marchitarse hastiada por la sed de saber no satisfecha; una atmósfera intelectual las baña a todas; la Ciencia ha dejado de ser un exclusivismo, todos la pueden

1. Max Nordau, AS MENTIRAS CONVENCIONAIS DA NOSSA CIVILIZAÇÃO, p. 1

adquirir y á poca costa. La verdad y el error desde este momento histórico están presentes en todas las conciencias y pueden ser juzgados por cada uno, arrebatando así el privilegio de pronunciar fallos irrevocables, de dar patentes de bondad ó de maldad á la Iglesia. Fausto es el gran alquimista que ha hallado la piedra filosofal del espíritu. Es la personificación de la ciencia contra la fe, de la generación que harta de sufrimientos, se da al Diablo para alcanzar el bien en vida acá en la Tierra. Es el gran herético excomulgado, que si bien desespera de lo celeste, no está abatido, pues de su desesperación brota el genio que pone la mecánica al servicio de la idea, cerrando con el libro la Edad Media en que nació, y abriendo la era de la Edad Moderna con la evocación de la Naturaleza, que en el siglo XV estaba a punto de resucitar y sólo esperaba tal conjuro para presentarse deslumbradora.”¹

A ânsia de infinito fáustica que traz com ela a possibilidade do progresso, a visão de um futuro mais confortável para o homem, é a mesma que não consegue transpor o abismo entre o ser e o Criador porque no desejo de alcançar o infinito está a marca da transgressão, a queda inevitável. O Fausto fim de

1. Pompeyo Gener, LA MUERTE Y EL DIABLO, pp. 235 e 236, vol I

século traz a angústia de um mundo arruinado, fragmentado onde a busca da totalidade revela-se na consciência do esfacelamento da civilização científica.

Max Nordau declara que:

"É a nota característica da nossa época, como a meiga alegria da existência foi a da antiguidade clássica, e a devoção a dos primeiros séculos da Idade Média. Todo o indivíduo sente um mal-estar, uma irritação, que atribui, quando não a examina à luz da análise, a mil causas acidentais e sempre errôneas. É impelido a censurar asperamente, senão condenar, todas as manifestações da vida social. Esta impaciência, que as impressões exteriores mais irritam e exasperam, uns a chamam nervosidade, outros pessimismo, outros ainda ceticismo. As designações tem variado muito, não servem, porém, senão para se aplicarem a um único e mesmo mal.

"Este mal revela-se em todas as manifestações do espírito humano. A literatura e a arte, a filosofia e a ciência positiva, a política e a ciência econômica estão gravemente afetadas. Na literatura aparecem os primeiros sintomas no fim do século precedente. De todas as produções do espírito humano, é a literatura onde primeiro se denunciaram as perturbações ou as

modificações que experimentava a constituição da humanidade.

(...) "Vemos sempre e por toda a parte o aniquilamento, o desgosto, o descontentamento traduzir-se nalguns em dor ou em cólera, e exceder-se em outros até ao ardente desejo de mudança completa de existência."¹

O Fausto de Fernando Pessoa nasce desse momento de angústia e dialoga com o tempo da decadência em busca de uma saída literária para esse mundo onde a ação não tem mais significado, a sua palavra chave é novamente o verbo criador, a palavra poética e não ação do Fausto de Goethe. O seu poema dramático é estático e revela um universo onde as portas e as janelas estão voltadas para o interior, e a missão fáustica é a de percorrer a subjetividade sem nenhuma ação exterior, a revelação é um mergulho no abismo. O grande monólogo que o Fausto de Fernando Pessoa realiza repete o gesto solitário do homem moderno que caminha por entre a multidão dialogando consigo próprio.

Não leio. Horas interminas, perdido

1. Max Horkau, AS MENTIRAS CONVENCIONAIS DA NOSSA CIVILIZAÇÃO, pp. 5 a 9

*De tudo, salvo de uma dolorosa
Consciência vazia de mim próprio,
Como um frio numa noite intensa,
Em frente ao livro aberto \vivo e morro\...
Hada...E a impaciência fria e dolorosa
De ler p'ra não sonhar, e ter perdido
O sonho! Assim como um (...) engenho
Que, abandonado, em vão trabalha ainda,
Sem nexo, sem propósito, eu mõi
E remõo a ilusão do pensamento...
E hora a hora na minha estéril alma
Mais fundo o abismo entre meu ser e mim
Se abre, e nesse (...) abismo não há nada...¹*

Nem mesmo o sonho é permitido para este Fausto abúlico porque a consciência se transformou num espaço vazio. O Anti-Cristo de Gomes Leal ainda perambula pelo abismo porque ainda há a ilusão de que a pátria da consciência foi estabelecida. Mas o Fausto pessoano não possui nenhuma espécie de ilusão, pois o pensamento já faz parte de um mundo destituído de sentido. É o pessimismo, o ceticismo que com seu manto recobre a sociedade. O mundo da ciência busca respostas para explicar esse estado de espírito do final do século XIX e acredita encontrar a resposta na neurastenia do artista. O Fausto de Fernando Pessoa estabelece um

1. Fernando Pessoa, FAUSTO UNA TRAGEDIA SUBJECTIVA, p. 9

diálogo com os artistas da decadência e com os teóricos que pretendem dar um salto sobre essa melancolia apontando para a necessidade de construir um novo suporte para o pensamento. A dilaceração vivenciada por Fausto é justamente o alicerce que constrói esse diálogo que não consegue ser pacificado nem pelo raciocínio científico, nem pela arte. Max Nordau com sua lógica extremamente científica também procura a saída para a angústia do homem moderno:

"(...) O desenvolvimento pressupõe um esforço para alguma coisa ainda não alcançada; consequentemente o descontentamento pelo que já foi conseguido; ora a falta de satisfação é incompatível com o sentimento de felicidade absoluta. O indivíduo deve sentir tanto mais esta falta de satisfação, que ele é parte do grande todo — a espécie — e que em seu desenvolvimento trabalha menos para si que para o conjunto. Os resultados do seu trabalho de aperfeiçoamento não lhe aproveitam a ele, mas a seus herdeiros; cada geração luta para a seguinte, cada organismo particular luta para a coletividade; o indivíduo nunca pode por consequência atingir o sentimento de conclusão definitiva, da realização do seu próprio ideal, da remuneração do seu trabalho. Este sentimento, supondo que possamos concebê-lo, só pode ser experimentado pela espécie, que é um todo, mas nunca pelo indivíduo, não

existirá talvez algum dia senão num estágio ideal de desenvolvimento da humanidade, como disposição universal que caracterizará a espécie. Mas se a felicidade absoluta não é possível ao homem, o individuo pode ao menos seguir o seu instinto de desenvolvimento e sentir que se dirige para o seu alvo: o ideal. O sentimento que temos de nos aproximarmos do termo do desenvolvimento é já um antegosto do sentimento de havermos atingido esse termo e de podermos substituir a felicidade absoluta que não podemos alcançar. É assim que um homem que tem impaciência vivíssima de chegar a um lugar determinado se encontra já tranquilo e contente quando o caminho de ferro o vai aproximando rapidamente do termo da sua viagem.

"Eis o que podemos alcançar. O que é preciso é que não se oponham obstáculos artificiais ao desejo de progresso dos povos civilizados e se não torne o seu desenvolvimento mais penoso e doloroso, mantendo e defendendo as instituições antiquadas de que eles se libertaram. Não se podem preservar estas da destruição; cedo ou tarde hão-de cair, e seria grande benefício fazer desaparecer desde já aquilo que está destinado à ruína, ou abreviar tanto quanto for possível o desagradável período de demolição; porque em tal período chafurdamos na lama, somos envolvidos pelo pó, ameaçados a todo instante por traves pouco firmes.

Estamos em meio dessa época de demolição, e sentimos todos os incômodos dela. Talvez uma geração, talvez mesmo muitas gerações ainda serão condenadas a esta penosa situação, mas resultará certamente depois a comodidade e o bem-estar. Somos sacrificados, não é para nós que se abrirão as suntuosas salas do novo palácio em cuja construção trabalhamos; mas as gerações futuras habitarão esse palácio orgulhosas, tranquilas e alegres como nunca estiveram seus predecessores na terra."¹

O pensamento científico encontra-se na encruzilhada e admite que o progresso só pode apontar para a plena realização humana, mas jamais a alcança com as mãos. O indivíduo está condenado a conviver com a sua insatisfação, a ser eternamente prisioneiro do seu desejo de infinito. O mito fáustico nasce justamente do anseio de conquistar o infinito, de atingir o pleno conhecimento, o segredo da vida que para ser descoberto necessita de que Fausto toque o divino, cometa o gesto transgressor de Adão e Eva, comendo o fruto da árvore da vida. O projeto fáustico só pode ser realizado mediante a transgressão, o pacto demoníaco que sempre traz consigo a dilaceração infernal. A busca da totalidade deve necessariamente passar pelo limite do

1. Max Nordau, AS MENTIRAS CONVENCIONAIS DA NOSSA CIVILIZAÇÃO, p. 276

sagrado, mas Fausto é uma criatura que aspira o infinito, o ilimitado, esse é seu eterno dilema. Quando o Fausto de Goethe descobre que antes de tudo era a ação, ele assume como premissa básica do seu percurso o desenvolvimento, o progresso: é o homem moderno diante da possibilidade de reconstrução de uma nova Idade do Ouro alicerçada no poder da ciência. Almejar o progresso exterior implica, nesse momento, a plena realização do seu mundo interior, e isso implica na plena satisfação do indivíduo. O Fausto da decadência nasce da ruptura do mundo moderno, onde a realização do indivíduo é impossível, e onde ele, Fausto, tem que enfrentar a dialética do progresso que para se desenvolver necessita arruinar constantemente a sua realização, nada pode ser permanente e o preço a pagar está na destruição contínua dos valores, a civilização moderna tem seus alicerces nas ruínas. É o anjo da história de Walter Benjamin que caminha de costas para o futuro olhando para os escombros do presente. O mito fáustico defronta-se com a sua imagem no espelho dessa modernidade assustadora, que avança para o progresso, mas traz a angústia da decadência. As imagens infernais materializam-se antes mesmo do pacto ser selado, o inferno não é mais apenas a perspectiva de uma eternidade **post mortem**, ele faz parte da realidade dessa civilização que tem todas as possibilidades de conforto material, mas que perdeu completamente o rumo de seus valores culturais.

Por que escrever novamente o mito fáustico num momento em que a busca da totalidade sempre terminará no fracasso? Qual é o sentido da busca quando não há perspectiva de redenção para o homem moderno? A fissura que a idéia de progresso e de modernidade abre no interior do indivíduo faz da figura fáustica o emblema do eterno dilema humano jamais solucionado, e retoma a imagem sempre presente da primeira queda do homem: Adão sempre sonhando com o paraíso perdido e buscando uma forma de reconquistar a unidade perdida. A segunda queda do homem acontece num abismo mais profundo, onde a angústia é um manto negro que recobre a condição humana, é o Desespero dizendo ao Anti-Cristo de Gomes Leal que agora ele vai trilhar o caminho do irreparável; é Sagramor sentado no rochedo, dizendo que nada lhe resta a desejar. O desejo de totalidade, de síntese é que faz nascer o mito fáustico, é ele que move a eterna busca que num primeiro momento acredita que haverá um ponto de chegada. O Fausto moderno é melancólico porque adquire a plena consciência de que a busca é um gesto inútil, e ao mesmo tempo não consegue libertar-se da sua condição de eterno roubador do fogo sagrado, um Prometeu que já não consegue encontrar o seu Cáucaso, o inferno que o redima, ou o eterno feminino que o leve para a glória celeste. O inferno é agora a sua subjetividade, o "eu" fragmentado nas

ruínas do progresso inexorável.

Como saltar sobre o abismo e evitar a eterna queda, a busca interminável da síntese? Para Fernando Pessoa o projeto fáustico é parte da construção da grande obra porque somente o mito não pode recompor a síntese primitiva, a alquimia da palavra poética precisa elaborar todas as suas fases para o encontro do ouro alquímico. Fausto é a nigredo, é o momento de encontrar Saturno e preparar a fase da putrefação. A síntese fáustica-pessoana está no conjunto da obra do poeta, é o livro do universo que ele pretende escrever, a sua redenção está na palavra poética que volta a ter o seu sentido nomeador, criador. O poeta torna-se o demiurgo, o deus da identidade que com o gesto criador preenche o espaço do outro. O mito fáustico nasce do desejo do ilimitado, a vontade de destruição de todos os limites, a sua busca é a da totalidade, mas é paradoxal porque, se a totalidade se realiza, o mito perde o seu significado; por outro lado, se não houver a perspectiva da síntese, não se justifica a busca. O mito se faz na tensão da impossibilidade e do desejo sempre presente da reconciliação. O Fausto final de século depara-se com a suprema angústia da total impossibilidade de reconciliação, assim como da total impossibilidade de abandonar a busca. O discurso decadente que está na tessitura do texto pessoano busca a saída ao vislumbrar o conjunto da obra como um salto

sobre o abismo da não-significação, a grande obra que está sendo gerada é a possibilidade dessa superação na medida em que elaborará um novo significado para o universo. A palavra poética é o ponto de encontro onde o salto sobre abismo se dará. Esse Fausto filho de Saturno conclui:

Quanto mais claro

Vejo em mim, mais escuro é o que vejo.

Quanto mais compreendo mais,

Menos me sinto compreendido. O horror

Da vida paradoxal deste pensar...¹

A compreensão, o conhecimento sempre fez de Fausto um ser solitário, mas nunca antes essa solidão fora sentida tão plenamente como neste momento em que a esperança figura como o aviso que Dante leu nas portas do inferno. Comparando o Fausto de Fernando Pessoa com o Anti-Cristo de Gomes Leal vislumbra-se, que a pátria da consciência que Gomes Leal busca como a síntese universal sempre terá para assombrá-la a figura do Anti-Cristo, que caminha pela terra como o Judeu Errante. Na realidade Gomes Leal não consegue realizar a síntese através do processo apocalíptico de

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p.52

destruição da civilização. Só há um habitante possível para a pátria da Consciência: Cristo. Inesilha renunciou esse privilégio. O grande conflito moderno está justamente em conviver com a consciência que lhe mostra apenas o espaço vazio onde não cabe a esperança de um futuro no qual a angústia pode se desfazer. A solidão fáustica do intelecto é a solidão do poeta, o pensamento é a prisão onde a escritura se debate para expressar um universo onde a ação não tem mais sentido.

Gottfried Benn diz que a poesia é uma arte de anacoreta e sem destinatário, na verdade ela é uma "doença" do pensamento, a mesma doença da qual Fausto quer se libertar inutilmente. O Fausto de Fernando Pessoa é um Judeu Errante que vaga através de si mesmo, na sua própria inércia. Georg Kaiser, um poeta do expressionismo alemão, declara: "*Jamais se conseguira chegar a uma ação — e mesmo a uma sensação — mais excitante do que a daquilo que se pensa. A cabeça é mais forte do que o sangue.*"¹⁰ O dilema da consciência que o Fausto da decadência não consegue resolver é o mesmo que a arte do mundo moderno enfrenta.

O Fausto de Valéry também reconhece que o objetivo

1. Georg Kaiser cit. por João Barrento in, O ESPINHO DE SOCRADES, p. 25

de sua busca é a solidão essencial, espaço onde não existe a ação, mas somente a reflexão, o puro pensar e a síntese está na escritura do livro que nasce no plano da pura idéia. No mundo moderno, onde não existe mais lugar para a tragédia, toda a busca de totalidade só pode ser feita no universo das palavras, na reescritura do caos, esse é o grande paradoxo da arte moderna que se faz da implosão, da não resolução dos acontecimentos, dos fragmentos que percorrem a realidade, mas ao mesmo tempo essa dissolução busca as palavras que possam compor o livro do universo.

O conhecimento, o saber, é que instaura a grande fissura no indivíduo e dissolve o eu ,Gottfried Benn em seu livro *A ILHA* constata:

"Antigamente, na minha aldeia, todas as coisas eram relacionadas apenas com Deus ou com a morte, e nunca com este mundo. As coisas estavam de pedra e cal no seu lugar, e chegavam ao coração da terra. Até que o vírus do conhecimento (Erkenntnis) me atacou: em lugar algum se passa seja o que for — tudo acontece apenas no meu cérebro."¹

Entre a realidade e a sensação, o conhecimento criou um abismo onde o eu se dissolve e outro torna-se o

1. Gottfried Benn, *idem ibidem*, p.36

espaço do vazio, do não-ser. O conflito entre a consciência e a ação origina a tensão que é o alicerce da construção poética e por isso o Fausto de Fernando Pessoa revela-se, tal qual o poeta, o grande abúlico que traz estampada no rosto a marca de Saturno, o espírito melancólico desse deus que para sobreviver devora os seus filhos.

O Fausto pessoano concebido sob o signo de Saturno vive a máxima tortura de pensar:

*Pensar fundo é sentir o desdobrar
Do mistério, ver cada pensamento
Resolver em milhões de incompreensões,
Elementos (...)*

*Oh tortura, tortura, \longa tortura!*¹

Esse Fausto torturado e melancólico não consegue vislumbrar a solução de seu dilema existencial na lógica que o dilacera como um punhal encravado na sua alma. Qual é o diálogo que o espírito saturnino de Fausto tem com os melancólicos artistas renascentistas?

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 13

O Saturno do mundo moderno é o que figura no quadro de Goya que Charles Yriarte assim descreve:

*"Le Saturne est terrible. Il mange à pleine bouche, il broie la chair, le sang coule; ses deux mains crispées tiennent l'enfant par le milieu du corps. C'est une scène de cannibalisme qui n'a rien à voir avec la mythologie. Le meurtrier n'est point un dieu, c'est une être terrible à face de gueux, et le lambeau de chair qui représente la victime est épouvantable. On détourne la tête avec horreur, mais il faut admirer cette énergie de Goya qui transporte dans la vie réelle une de plus ingénieuses créations de la fable, la dépouillant de tout côté historique. Cette figure aux paupières ardentes vous poursuit comme un mauvais rêve."*¹

Esse ser terrível e monstruoso que sai de um mau sonho de Goya representa o espírito saturnino que se apodera do artista moderno, os filhos de Saturno são devorados impiedosamente pela angústia existencial e a arte não consegue apaziguar esse estado de espírito. Quando Marsilio Ficino define a influência saturnina como: *"L'astre du malheur est aussi celui du génie; il détache impérieusement l'ame des apparences, il lui ouvre les secrets de l'univers; à travers les épreuves*

1. Charles Yriarte cit. por Folke Nordström in, GOYA, SATURN AND MELANCHOLY, p. 196

*de la mélancolie, il confère une sensibilité plus pénétrante, ad secretiora et altiora contemplanda conducit*¹; esse Saturno não tem o caráter monstruoso mas sim, é uma espécie de benção que toca o artista e lhe concede a genialidade, o poder de conhecer os segredos do universo. Ficino constrói a sua teoria sobre o efeito de Saturno nas personalidades usando as teorias de Macróbio e Proclus que vêem no astro a faculdade contemplativa (*theôrétikon*) e a razão (*logistikon*) que possibilitam o aparecimento dos gênios. Nesse momento conhecer significa a possibilidade da descoberta da verdade absoluta que se encontra em plena harmonia com a natureza. A tristeza do contemplativo ainda não é um fardo insuportável que o artista deve carregar diante de um mistério incompreensível.

Na obra pessoana Saturno aparece como sendo o astro que traça os destinos do poeta:

GOMES LEAL

*Sagra, sinistro, a alguns o astro baço,
Seus três anéis irreversíveis são
A desgraça, a tristeza, a solidão,
Óito luas fatais fitam no espaço.*

1. Marsilio Ficino cit. por Ioan Peter Couliano in, *EROS ET MAGIE A LA RENAISSANCE*, p. 78

*Este, poeta, Apolo em seu regaço
A Saturno entregou. A plúmbea mão
Lhe ergueu ao alto o aflito coração,
E, erguido, o apertou, sangrando lasso.*

*Inuteis oito luas da loucura
Quando a cintura triplíce denota
Solidão e desgraça e amargura!*

*Mas da noite sem fim um rastro brota,
Vestígios de maligna formosura:
É a lua além de Deus, álgida e ignota.¹*

Fernando Pessoa escreveu este soneto tendo como base o mapa astral de Gomes Leal que apresenta muitas coincidências com o seu próprio mapa². Neste poema, Saturno aparece como o regente do destino do poeta. Para o antigo sistema planetário, que até hoje perdura no campo da astrologia, Saturno é o último planeta, o mais

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 1108, vol. I

2. As posições do mapa astral de Gomes Leal são as seguintes:

Sol no grau 16 de Gêmeos

Lua no grau 19 de Leão

Mercúrio no grau 5 de Cancer

Vênus no grau 4 de Gêmeos

As posições do mapa astral de Fernando Pessoa:

Sol no grau 23 de Gêmeos

Lua no grau 8 de Leão

Mercúrio no grau 17 de Cancer

Vênus no grau 14 de Gêmeos

longínquo. Após ele só há o vazio, o espaço cósmico ilimitado, o fim e o nada, e por isso ele é chamado de guardião do limiar, o limite entre o espaço e o não-espaço, o ser e o não-ser. Ele completa sua revolução em 10.759 dias, cerca de 29 anos e meio; e a lua completa a sua revolução em 29 dias e meio. Saturno permanece no mesmo signo cerca de 2 anos e meio, a cada 59 anos o sol e ele se encontram no mesmo dia e no mesmo grau. Xylander explica:

*"Sa révolution dure 29,5 ans et la Lune fait le tour du zodiaque dans le même nombre de jours. Il existe donc un rapport particulier entre les deux. La Lune représente la loi de la vie perpétuellement changeante, dont nous naissons, alors que Saturne se trouve à l'entrée de ce monde où nous pénétrons à notre mort, et où tout se perpétue dans l'immobilité."*¹

No poema "Gomes Leal", Saturno aparece como o astro que traz a suprema angústia, mas o fecho do soneto aponta para uma lua que está Além-Deus, no espaço entre o ser e o não-ser, no **ein sof** e que representa o toque sagrado que os filhos de Saturno recebem, e a promessa da sublimação da angústia através da realização da grande obra alquímica. É pela putrefação e pela nigredo que se funda a ressurreição, o chumbo de Saturno contém

1. Xylander cit. por W. E. Peuckert in, L'ASTROLOGIE, p.75

o ouro dos filósofos, o que faz Boehme dizer: "*Le paradis est encore en ce monde, mais l'homme en est loin, car il doit se régénérer. Et voilà l'or caché dans Saturne.*"¹ Boehme usa o simbolismo que recobre Saturno para explicar o processo da obra e diz que a criança de ouro está recoberta por um manto negro de Saturno. Os antigos semitas diziam que Saturno é um anti-sol, o sol negro tão potente quanto o próprio sol e, por isso, o alquimista sabe que ele é o pai de todos os deuses e, conseqüentemente, de todos os metais que eles representam, e segundo Isaac o Holandês: "*de Saturne provient est se fait la pierre philosophale... Il n'y a pas de plus grand secret que ceci: elle se trouve dans Saturne, puisque dans le soleil nous ne trouvons pas la perfection qui se trouve en Saturne.*"²

A obra pessoana oscila entre duas visões do espírito saturnino: em um pólo está a idéia alquímica, e no outro a dispersão da melancolia num nada absoluto que faz do homem moderno um eterno desterrado de si mesmo, é a queda no vazio. Fausto é um exemplo dessa queda, o espírito saturnino que não consegue encontrar a superação de seu eterno conflito, o herói da subjetividade que tem a plena consciência da

1. Boehme cit. por J. Van Lennep in, ART ET ALCHEMIE, p. 203

2. Isaac o Holandês cit. por J. Van Lennep in, ART ET ALCHEMIE, p. 203

inutilidade de qualquer gesto humano.

Ah, o horror metafísico da Acção!
Os meus gestos separam-se de mim
E eu vejo-os no ar, como as velas dum moinho,
Totalmente não meus, e sinto dentro
Deles a minha vida circular!
Sou sempre o mesmo, sempre o mesmo, sempre!
Sempre o que tudo vê e tudo sente
No seu sentido misterioso e enorme...
Sempre...Nada me cura nem me apraz!
Ah qualquer coisa
*Que anulasse meu ser e me deixasse!...*¹

Fausto é prisioneiro do seu pensamento, da consciência que não anula o sentir, mas intensifica-o até levá-lo a angústia extrema da imobilidade, nem mesmo a sensação é capaz de produzir um gesto, tudo é extremamente inútil. A morte que se torna motivo de extremo horror é na realidade o caminho para que a putrefação inicie o seu processo. Fechado no espaço da inércia, Fausto faz eco com a melancolia de Kierkegaard no DIAPSALMATA: "Je n'ai envie de rien. Je n'ai pas

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 149

envie de monter à cheval, c'est un mouvement trop violent; je n'ai pas envie de marcher, c'est trop fatigant; je n'ai pas envie de gésir, car il faudrait ou que je gise en continuation, et je n'en ai pas envie, ou que je me lève, et je n'en ai pas envie non plus. Summer summarum: je n'ai envie de rien."¹ A tensão na qual Fausto se debate é a mesma na qual Fernando Pessoa situa a obra de arte, a superação desse nada, do *ennui* da decadência só pode alcançar o salto sobre o abismo através da busca da realização da grande obra, o livro que cifrará o universo, e dessa forma revelará o seu significado. O intelecto, a razão é o motivo da grande dor, da grande angústia na qual Fausto-Pessoa se debate, é preciso encontrar o caminho artístico para nomear novamente o ser e dele extrair o significado da existência.

Num artigo escrito em 1924 para a revista ATHENA, Fernando Pessoa afirma que:

"Existe ainda o preconceito, nascido ou de se atender só às formas inferiores da arte, ou de se atender inferiormente a qualquer delas, de que a arte deve dar prazer ou alegria. Ninguém cuide esquecendo os grandes fins dela, que a arte suprema deve dar-lhe alegria, ou,

1. Kierkegaard cit. por Ioan Peter Couliano in, EROS ET MAGIE A LA RENAISSANCE, p. 81

ainda quando o satisfaça, satisfação. Se a arte infima tem por dever o entretêr, se a média tem por mister o embelezar, elevar é o fim da suprema. Por isso toda arte superior é ao contrário das outras duas, profundamente triste. Elevar é desumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem. É certo que a grande arte é humana; o homem, porém, é mais humano que ela.

"Ainda por outra via a grande arte nos entristece. Constantemente ela nos aponta a nossa imperfeição: já porque, parecendo-nos perfeita, se opõe ao que somos de imperfeitos; já porque, nem ela sendo perfeita, é o sinal maior da imperfeição que somos.

"É por isto que os gregos, pais humanos da arte, eram um povo infantil e triste. E a arte não é porventura mais em sua forma suprema, que a infância triste de um deus futuro, a desolação humana da imortalidade pressentida."¹

A arte triste que acentua o estado de imperfeição do ser humano é a arte saturnina, muito embora no mesmo texto Fernando Pessoa aponte que Apolo e Athena são os deuses que representam esse processo artístico, pois: "representa Apolo o equilíbrio do subjectivo e do

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 1214, vol. II

objectivo; figura Athena a harmonia do concreto e do abstrato." Apesar do equilíbrio e da harmonia que os deuses concedem a essa suprema arte, Saturno, o guardião do limiar, aparece como uma sombra solitária que lembra aos homens que a grande arte faz parte do umbral entre o sagrado e o profano, é um híbrido e isso lhe traz a imensa tristeza da busca desesperada de um equilíbrio entre o homem e o cosmos. É Fausto pactuando com o Demônio em busca do saber supremo que o fará adentrar o umbral do não-espaco, o Além-Deus, o limiar cujo guardião é Saturno. A arte triste que Fernando Pessoa proclama como sendo a arte suprema dialoga com as posições críticas dos pensadores, dos cientistas que tentam explicar cientificamente, de forma positivista, o mal do fim do século que na verdade torna-se o mal do século XX. A melancolia que dilacera os artistas modernos assim é vista por Max Nordau:

"Elle n'a rien de commun non plus avec la saussissante mélancolie crépusculaire d'un Faust, qui, vie, est fier d'abord de ce qu'il a réclisé, puis, considérant ce qu'il a laissé inachevé, et saisi du violent désir de le voir terminé, et, réveillé la nuit par l'inquiétude qui l'aiguillonne, sursaute en s'écriant: "ce que j'ai songé, je veux me hâter de l'accomplir". La disposition "fin de siècle" est tout autre. Elle est le désespoir impuissant d'un malade chronique qui, au milieu de la nature exubérante et éternelle, se sent peu à peu

mourir; L'envie du débauché âgé et riche qui voit un jeune couple amoureux s'enfoncer dans un bosquet discret; la confusion d'épuisés et d'impuissants qui, fuyant une peste de Florence."¹

A melancolia crepuscular do Fausto de Goethe que vem da impossibilidade de agir, de terminar o projeto sonhado já não pode mais ser sentida por uma geração de artistas envolvida no *ennui*, a abulia diante de uma realidade decadente que provoca um mal crônico da vontade, é desse sentimento que o Fausto de Fernando Pessoa é alimentado:

*Há entre mim e o real um véu
A própria concepção impenetrável.
Não me concebo amando, combatendo,
Vivendo como os outros. Há em mim, íntima,
Uma impossibilidade de existir
De que abortei, vivendo.*²

Essa angústia irremediável de existir produz o seu eco no LIVRO DO DESASSOSEGO de Vicente Guedes\Bernardo Soares:

1. Max Nordau, *DÉGÉNÉRESCENCE*, p. 6, vol. I

2. Fernando Pessoa, *FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA*, p. 87

"Criei para mim, fausto de um opróbio, uma pompa de dor e de apagamento. Não fiz da minha dor um poema, fiz dela, porém, um cortejo. E da janela para mim contemplo, espantado, os [...] os crepúsculos vagos de dores sem razão, onde passam, nos cerimoniais do meu descaminho, os perigos, os fardos, os falhanços da minha incompetência de existir. A criança, que nada matou em mim, assiste ainda, de febre e fitas, ao circo que me dou. Ri dos palhaços, sem haver cá fora do circo; põe nos habilidosos e nos acrobatas olhos de quem vê ali toda a vida. E assim, sem alegria, sem contacto, entre as quatro paredes do meu quarto durmo, por [...], o seu pobre papel para o [...] toda a angústia insuspeita da mera alma humana que transborda, todo o desespero sem remédio de um coração a quem Deus abandonou.

"Caminho, não pelas ruas, mas através da minha dor. As casas alinhadas são os incompreendedores que me cercam a alma.

"Os meus passos soam no passeio como um dobre ridículo a finados, um ruído de espanto na noite final como um recibo ou uma janela.

"Separo-me de mim e vejo que sou um fundo dum poço.

"Morreu quem eu nunca fui. Esqueceu a Deus quem eu havia de ser. Só o interlúdio vazio.

"Se eu fosse músico escreveria a minha marcha fúnebre, e com que razão a escreveria!"¹

A estética da suprema arte, o equilíbrio de Apolo e a harmonia de Atena passam pela herança neo-platônica e cristã da melancolia de Marsílio Ficino, a arte triste está vinculada ao estado melancólico ficiniano que torna o artista um abúlico, um marginal. A causa da sua incapacidade de adaptação à sua condição mortal é uma intensa nostalgia de sua pátria celeste, do mundo inteligível, é a vontade de retornar ao paraíso perdido. Para Fernando Pessoa a cultura é o aperfeiçoamento subjetivo da vida que pode manifestar-se de forma direta através da arte, e indiretamente na ciência, a união de Apolo e de Athena na construção da arte suprema busca a fusão da arte com a ciência. "É na ação mais perfeita que nos figuramos — a do que chamamos deuses — amamos por instinto as duas formas de cultura: figuramo-las criando como artistas, sabendo como sábios, porém em um só ato; pois o que criam, o criam inteiramente, como verdade, que não como criação; e o que sabem, o sabem inteiramente, porque não descobriram mas criaram."² O equilíbrio que a suprema

1. Vicente Guedes\Bernardo Soares, LIVRO DO DESASSOSSEGO, p. 161, vol. I

2. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 1209 e 1210

arte busca está centrada numa disposição melancólica -ficiniana que faz do artista um profeta com uma grande capacidade imaginativa para aproximar-se do sagrado. O estado melancólico é uma faca de dois gumes: há a melancolia "fria" ou "impura" e a melancolia "quente" ou "pura", que se estabelece na Idade Média em oposição a uma *tristitia mortifera* ou "diabolica", ou ainda uma *tristitia saeculi*, e a *tristitia salutifera* ou *utilis*. O próprio Ficino explica como Saturno pode exercer a sua influência maléfica:

"Or quant à vous, ne meprisez pas la puissance de Saturne. Car les Arabes tiennent que c'est le plus puissant de tous, et que de vray les Planetes prennent les vertus de ceux pres desquels ils s'approchent, et que tous s'approchent plustost de luy qu'au contraire, et que les Planetes, il est le chef de la plus ample Sfère. Certainement chacun Planete est le chef, le coeur et l'oeil de sa Sfère, et Saturne le plus prochain des Estoilles inombrables, et fort ressemblant au premier, fait un long circuit et pourmenade. C'est le plus haut des Planetes, et pourtant ils appellent heureux celui auquel il aspire et favorise heureusement. Et combien que plusieurs le redoutent comme estant estrange grandement et elongné de la commune vie des hommes, toutesfois ils estiment qu'on le peut appaiser, mesme pour la vie commune, si quelquefois il a grande puissance et dignité en

l'Ascendant, ou si son Juppiter le regard heureusement, ou le reçoit excellemment en ses fins et limites, autrement son influence opportunement receue, principalement en matière grosse, devient presque venin, ne plus ne moins que comme l'oeuf en pourriture ou adustion est faict veneneux, dont naissent ou deviennent aucuns immondes, faitneants, tristes, envieux, exposez aux Demons impurs, desquels vos devez fuir au loing la familiarité et hantise. Car le venin de Saturne ailleurs assopy est caché comme le soulfre separé de la flamme. Mais souvent il ard aux corps vivants, et comme le soulfre embrasé, non seulement il brusle, mais aussi alentour de soy il remplit toutes choses d'une vapeur nuisible, et infecte tous les prochains."¹

Mas Saturno também pode exercer uma influência benéfica que favorece a contemplação do divino:

"En somme, la Pensée contemplatrice, autant qu'elle s'abstrait et separe, non seulement des ces choses que nous sentons, mais aussi de celles que nous imaginons communément, et de quoy en moeurs humaines nous argumentons, et que d'effectiion, d'intention et de vie,

1. Marsilio Ficino cit. por Sylvain Matton in, "En Marge du de Luaine Splendeur et Mélancolie Chez Marsile Ficin, pp.45 e 46

elle se rappelle aux substances séparées, elle s'expose en quelque sorte à Saturne. A icelle seule est propice Saturne. Car tout ainsi que le Soleil est ennemy des animaux qui vont de nuict et est amy de ceux du jour, ainsi Saturne est affecté ou à l'endroit des hommes qui menent une vie vulgaire et commune, ou bien qui fuyent et evitent la coustume et hantise du populace. Toutesfois à ceux qui ne laissent point les affections vulgaires, il est contraire et ennemy. Car il a concedé à Juppiter la vie commune, et s'est reservée la vie separée et divine. Et est en quelque sorte amy et favorable aux entendemens des hommes qui vraiment se tiennent delà separez et eslongnez, comme à ceux qui luy sont plus cousins et alliez."¹

Mas, mesmo se essa influência benéfica produz a melancolia, por que o grande artista necessita desse estado melancólico? Ficino explica:

"Il y a principalement trois sortes de causes qui font que les hommes lettrez soyent melancholiques. La premiere est celeste, la seconde naturelle, et la tierce humaine. Celeste, par ce que Mercure qui nous convie à rechercher les doctrines, et Saturne qui fait que nous perseverons à la recherche d'icelles, et

1. Idem, *ibidem*, p. 46.

qu'inventées nous les gardions, sont dits des Astronomes estre en quelque sorte froids et secs, ou si d'aventure Mercure n'est froid, toutesfois il devient souvent pour la voisinance du Soleil, tres-sec. Telle entre les medecins est la nature melancholique. Or Mercure et saturne departent dès le commencement ceste mesme nature aux studieux des lettres, et leu conservent et accroissent de jour en jour.

"Quant à la cause naturelle, il semble que c'est d'autant que pour atteindre aux sciences principalement difficiles, il est besoing que l'ame se retire de dehors au dedans, comme d'une circonference au poinct du milieu, et que pendant qu'elle est tendue à la speculation elle demeure ferment, par manière de dire, au propre centre de l'homme or se recueillir de la circonference au centre, et demeure fiché au point du milieu, est principalement le propre de la terre, à laquelle certainement l'humeur noire est fort semblable. Donques, la melancholie provoque assiduelement l'ame à ce qu'elle se recueille, s'arreste et contemple en un poinct. Et icelle semblable singulieres, et l'esleve pour comprendre toutes les choses plus sublimes, d'autant qu'elle a fort grande convenance avec Saturne, qui est le plus haut des Planetes. Tout de mesme la contemplation à son tour par un certain reply et compression en soy-mesme, attire et acquiert un naturel fort ressemblant à la

melancholie. Quant à la cause humaine, elle despend de nous: parce que le continuel eslanement de la pensée desèche grandement le cerveau, estant donc l'humeur pour la plus part consumée (qui est l'entretien et nourrissement de la chaleur naturelle) la chaleur aussi pour le plus souvent a de coustume de s'estendre, pourtant la nature du cerveau devient sèche et froide, qui vrayement est une qualité qu'on nomme terrestre et melancholique. Davantage, pour le continuel mouvement de la recherche, les esprits aussi continuellement meuz sont dissous et se perdent. Or il est nécessaire que les esprits dissous et épars soient restaurez par le plus subtil sang. Estans doncques souvent consumées les parties du sang plus subtiles et claires, c'est bien force que le reste du sang demeure épais, sec et noir comme la lie. A quoy faut adjoûster que nature en la contemplation estant du tout tendue au cerveau et au coeur, delaisse et abandonne l'estomach et restans mal cuits et digerez, de là s'engendre un sang froid, grossier et noir. Puis à cause de la trop grande oysiveté des membres ny les humeurs superflues ne sont emeuties et vuydees, ny les vapeurs glutineuses, tenaces et noirastres ne sont exhallees. Toutes ces choses ont accoustumé de rendre l'esprit melancholique et l'ame triste et creintive. Car certainement les tenebres de dedans, beaucoup plus que celles de dehors,

remplissent l'ame de tristesse et frayeur."¹

A influência que Saturno exerce sobre seus filhos é ambígua, ela tanto pode significar o privilégio de separar o homem do mundo vulgar através da contemplação dos grandes mistérios divinos, ou então pode levá-lo a uma extrema angústia e uma dolorosa solidão. O artista, filho de Saturno e Mercúrio, consegue a superação desse impasse por meio de uma saída luminosa, a alegria do conhecimento. Em seu intelecto, a luz vence as trevas, depois da batalha travada no espírito e que faz com que o conhecimento seja um revestimento da alma. A teoria sobre o espírito de Ficino é uma síntese da teoria de Galeno, do pneuma dos estóicos e do **spiritus phantasticus** de Sinésius. A função do espírito é a de diminuir na escala ontológica a distância entre a alma e o corpo. O espírito é o mais "incorporal dos corporais", é a parte superior do corpo, ele se liga à alma vital pela imaginação e dessa forma torna-se um instrumento da alma. Quanto mais próximo ele estiver da alma mais ígneo se torna, mais puro e luminoso. A melancolia é um produto terrestre, um elemento mais pesado, e o que favorece seu aparecimento é justamente a alta concentração dos corpos terrestres que produzem o "humor negro". Para vencer a melancolia é necessário encontrar a luminosidade do saber contemplativo:

1. Marsilio Ficino cit. por Sylvain Matton in, "En Marge du De Lume Splendeur et Mélancolie Chez Marsile Ficin, pp. 46 e 47

*"Réjouissons-nous de la lumière sans laquelle nous ne pouvons jouir ni de nous ni de rien. Plus que tout les ténèbres sont effrayantes. Car dans la lumière réside la vie, et dans la vie, la lumière. Plus les ténèbres sont intérieures, plus elles sont terrifiantes. Celles qui enveloppent nos corps sont horribiles; celles dont est pénétré le corps des mélancoliques sont plus effroyables encore; mais les plus épouvantables règnent dans l'âme des misérables. La lumière aérienne nous charme tous, car elle est très proche de l'esprit vital et elle délecte et instruit par une variété de choses innombrables. La lumière des esprits sanguins du corps est encore plus agréable. Mais la plus délicieuse reste la lumière intérieure de l'intelligence bienheureuse."*¹

Como Fernando Pessoa busca a passagem para a luz através da suprema arte? O conhecimento já não pode ser a única via porque no mundo moderno o saber desvinculou-se do espaço da imaginação, a alma moderna já não se reveste da fantasia, o que a recobre é a ciência destituída de seu valor mágico, e por isso o poeta busca a realização da suprema arte através dos dois tipos de conhecimento: o objetivo e o subjetivo. Saturno, o guardião do limiar, é também aquele que

1. Marsilio Ficino cit. por Sylvain Matton in, "En Marge du De Lumine Splendeur Et Mélancolie Chez Marsile Ficin", pp. 50 e 51

abre as portas para o universo sagrado e faz da arte triste uma reminescência da perfeição divina. O filho de Saturno pode ser envoldido pela extrema amargura e perder a razão, e por isso Fernando Pessoa alerta: "Pobre de entendimento, porém, e da objetividade que há nele, no gênio sobressai a loucura, em que se funda; no talento a estranheza, em que se fundamenta; no engenho a singularidade, em que tem origem."¹ A genialidade como representação máxima da loucura é um tema constante para os cientistas evolucionistas e positivistas do final do século XIX e início do XX, a objetividade que o artista moderno busca torna-se um refúgio da insanidade. Cesare Lombroso afirma que :

"L'homme de génie, c'est l'homme qui a pu faire plus, mieux et autrement que les autres hommes, ses contemporains. C'est donc un être anormal, une exception."

"Eh bien! La nature n'aime pas les exceptions; elle tâche de les faire disparaître; elle se soucie avant tout la uniformité de la race! Elle est essentiellement démocratique et niveleuse. Les aristocraties intellectuelles, qui sont les esprits géniaux, elle ne les aime pas. Elle les souffre impatiemment, et son office est de faire rentrer dans le rang ces égarés."

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 1211 e 1212, vol. II

*"Dégénérescence ou progrès, l'homme de génie n'en est pas moins une étrangeté, une anomalie qui ne doit pas durer."*¹

Os artistas, os gênios perderam no final do século XIX definitivamente o seu lugar dentro do mundo dos sãos e passaram a representar os insanos, os degenerados:

*"Les dégénérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés; ils sont maintes fois des écrivains et des artistes. Mais ces derniers présentent les mêmes traits intellectuels — et le plus souvent aussi somatiques — que les membres de la même famille anthropologique qui satisfont leurs instincts malsains avec le surin de l'assassin ou la cartouche du dynamiteur, au lieu de les satisfaire avec la plume et le pinceau."*²

A magia de Saturno foi completamente destruída pelo espírito científico que classifica os espíritos saturninos, melancólicos da decadência final de século como degenerados, aberrações da natureza que precisam

1. Cesare Lombroso, L'HOMME DE GÉNIE, pp. VII e VIII

2. Max Nordau, DÉGÉNÉRESCENCE, pp. V e VI, vol. I

ser eliminadas para que a sanidade social não seja comprometida.

"Signalons brièvement quelques particularités que l'on constate fréquemment chez le dégénéré. Il est torturé par les doutes, demande la raison de tous les phénomènes, tout particulièrement de ceux dont les causes dernières nous sont absolument inaccessibles, et se trouve malheureux quand ses recherches et ses méditations n'aboutissent, comme c'est naturel, à aucun résultat. Il fournit toujours de nouvelles recrues à l'armée des métaphysiciens à nouveaux systèmes, des explicateurs profonds de l'énigme du monde, de chercheurs de la pierre philosophale, de la quadrature du cercle et du mouvement perpétuel, et ces trois derniers objets notamment, l'attirent avec tant force, que bureau des brevets d'invention de Washington, par exemple, doit toujours avoir une provision de réponses imprimées aux innombrables demandes de brevets relatives à la solution de ces fantastiques problèmes."¹

Sêneca disse: *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*, mas ele se refere a demência luminosa, o poder de contemplar os mistérios divinos; os neoplatônicos renascentistas viram nos filhos de

1. *Idea*, *ibidem*, pp. 40 e 41, vol. I

Saturno: a predestinação da genialidade, a consagração para a contemplação, isto é, o grande artista é tocado pela "mania" divina e consegue dessa forma penetrar nos mistérios sagrados, a sua excepcionalidade é o sinal da graça dos deuses. Alberti no seu DELLA PINTURA sugere que o artista pode ser considerado como um **alter Deus** porque a sua arte, a sua capacidade criativa o distingue das pessoas comuns. Essa distinção entre os artistas e as pessoas comuns que lança os artistas para uma angústia luminosa¹ é transformada, no mundo moderno, na marca da degeneração, a insânia. A teoria poética de Fernando Pessoa é construída na tensão do limite entre a sanidade e a loucura. Na realidade ele sempre vive em busca da linha limitrofe que possa definir o lugar da genialidade no espaço da objetividade, da racionalidade, mas essa definição só pode ser construída na dualidade que divide o mundo da sanidade e da loucura. Num poema escrito em 1907 Alexander Search assim exprime a sua atitude de marginal:

Never have I so deeply felt my exclusion from mankind.

To one side the sane, to the other side the lame and the

[halt and the blind;

To one side the healthy, the good, the strong, those in

1. Michelangelo num soneto escreve:

"La mia allegrez'è la maniconia,
E'l mio riposo son questi disagi."

[life's prime,

To the other side the sickly, the stupid, the ill and the mad.

At no time have I felt so deep the gulf between me and men.

Is it idiocy, madness or crime, or genius — or what is this

[pain?

I have felt it to-day with full truth and have felt to remember

[it well:

I am one thrown aside — a torturer and tortured in my being's

[hell;

Yet I asked not to live, nor had choice of my living's rotten

[worth.

I had no power on my life, nor am I guilty of my birth.

So I shall sing my song without hope, cheerless and forlorn,

That men may learn — at least they may laugh — to what

[some hearts are born;

Song all mystery, all symbols, contradictions in ignoble dance,

But that this is madness complete not the smallest ignorance;

Song all of tortures of soul, of a being's human abyss

And never a doubt that this is but raving egotism;

Song of evil, song of hate, song of revolt, song of love

Of Nature, of Mother Nature, the earth at my feet and the sky

[above;

Song of the hatred of customs, of creeds, of conventions, of

[institutions,

Song of madness unpodering to human prostitutions;

Song of one that better were dead, song of one set aside,

*Song of one that hell and earth conspired and combined to
[deride.*

*Peace! let the sane be set on that side and the ill (mad) on
[this side.¹*

Esse poema da adolescência de Fernando Pessoa revela uma forte influência das teorias positivistas sobre a arte de Max Nordau e de Cesare Lombroso, onde os artistas são alinhados com os doentes de toda a espécie, as aberrações da natureza. O exílio da genialidade deixa o artista encarcerado, tal qual o demente, na sua extrema solidão² que é justamente o ponto onde se começa a traçar a linha limitrofe que determina onde termina a linha da normalidade. A teoria poética que Fernando Pessoa desenvolve ao longo de sua vida é na realidade uma busca permanente para transformar a "insanidade" da genialidade no espaço luminoso da melancolia neoplatônica. Por isso, sua poética é perpassada pelo diálogo com os melancólicos renascentistas e os pensadores positivistas e evolucionistas, refletindo o seu anseio de dar o salto sobre o abismo da angústia do mundo moderno, para encontrar na união de Apolo e Athena o equilíbrio entre

1. Alexander Search cit. por Georg Rudolf Lind in, "Fernando Pessoa e a Loucura", pp. 466 e 467

2. Cesare Lombroso no seu livro L'HOMME DE GÉNIE afirma que: "Il a été dit de l'homme de génie, comme du fou, qu'il naît et meurt solitaire, froid, insensible aux affections de famille et aux conventions sociales." (p. 79)

a subjetividade e a objetividade, o ponto onde a suprema arte, a arte triste, pode ser construída. A objetividade, a racionalidade é uma medalha de dupla face e para o artista moderno o intelecto aparece como um fardo que ele não consegue suportar. Como a arte pode realizar esse equilíbrio e dar o salto sobre a decadência? Num texto sobre "Os Fundamentos do Sensacionismo", Fernando Pessoa afirma:

"De modo que chegamos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva. A moral familiar e social desceu ao nível da decadência do império romano.

"O mercantilismo político, a dissolução nacional chegou ao fundo. Mas, com isso tudo, progrediam as indústrias, multiplicava-se o comércio, a ciência continuava descobrindo, dia a dia os confortos aumentavam e as complexidades da vida se tornavam mais complexas. Só, como distintivo de uma decadência, um fenómeno inequívoco havia — o abaixamento no nível dos homens representativos. Ninguém na literatura, no nível dos românticos, ou mesmo dos mestres realistas. Na arte, idêntica pendúria. Na política, o mesmo. E assim em tudo. Na própria ciência, tão inferior no seu nível, e tão típica do século, o mesmo desnivelamento, o mesmo desgato na superioridade dos homens condutores.

"Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes acabam em cada uma de nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer coisa que seja nossa.

"Qual a arte que deve corresponder a este estado de civilização?

"Vimos já que o papel da arte é de, ao mesmo tempo, interpretar e opor-se à realidade social sua coeva.

"Como interpretar esta época, opondo-se-lhe.

"Três maneiras são possíveis.

"Podemos dividir as características da época atual em três grupos, como vimos. Temos a decadência proveniente da falência de todos os ideais passados e mesmo recentes. Temos a intensidade, a febre, a atividade turbulenta da vida moderna. Temos, finalmente, a riqueza inédita de emoções, de idéias, de febres e de delírios que a Hora européia nos traz.

"A arte moderna deve portanto:

"1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as coisas que são características da decadência — a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotência de criar;

"2) ou, fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércio, indústrias (...)"¹

Este texto foi escrito em 1916, momento em que Fernando Pessoa estava elaborando teoricamente o movimento Sensacionista, que segundo Rudolf Lind é "uma das tentativas de definição do modernismo". Como na verdade é elaborada essa definição de modernismo ao longo da obra do poeta? O texto sobre "A Nova Poesia Portuguesa" foi escrito em 1912 e nele o autor já define aquilo que será a constante de toda sua teoria poética: a busca do equilíbrio entre razão e emoção. Essa procura constante da harmonia revela-se como a fuga permanente do espaço da insanidade onde o artista foi atirado pelo pensamento científico do final do

¹ . Fernando Pessoa, OBRAS EM PROSA, pp. 437 e 438

século. O intelecto é o lugar do refúgio da sanidade a que todo artista pode aspirar, e por isso no texto sobre "A Nova Poesia Portuguesa", o poeta faz questão de salientar as diferenças entre a sua proposta e os movimentos Simbolista e Decadentista, e até menciona Nordau como a pessoa que apontou a caráter degenerativo da poesia simbolista pelo seu desequilíbrio, o seu excesso de subjetividade.

Numa carta para um editor inglês, Fernando Pessoa diz que o Sensacionismo se origina de três escolas: simbolista, saudosista e futurista-cubista. Essa tripla filiação está ligada, segundo ele próprio aponta, a três vetores de sua época: a decadência, a riqueza das emoções e a atividade turbulenta da vida moderna. A proposta do Sensacionismo, que é a mesma da nova poesia portuguesa, é a de ser a máxima expressão desse mundo moderno e ao mesmo tempo a superação, através da máxima criatividade aliada à objetividade, do impasse no qual a arte moderna se encontra entre o sonho, a imaginação, e o intelecto, a consciência. A eterna busca da conciliação entre o intelecto e a imaginação sem que seja necessário estar dentro dos limites da sanidade, ou da loucura que leva o artista moderno a um impasse maior: o da ficcionalidade do eu. A escrita torna-se o único ponto de realidade no qual um eu fictício elabora o seu universo de expressão, a palavra é mais real do que o eu que a formula, e, nesse aspecto, toda a

estética moderna torna-se uma estética do fingimento.

Num texto de 1913 intitulado: "A Arte Moderna é Arte de Sonho", Fernando Pessoa escreve:

"Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra sonho. A arte moderna é arte de sonho.

"Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a ação, entre a idéia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização. Na Idade Média e na Renascença, um sonhador, como o Infante D. Henrique, punha o seu sonho em prática. Bastava que com intensidade o sonhasse. O mundo humano era pequeno e simples. Era-o todo o mundo até à época moderna. Não havia a complexidade de poder a que chamamos a democracia, não havia a intensidade de vida que devemos àquilo a que chamamos o industrialismo, nem havia a dispersão da vida, o alargamento da realidade que as descobertas deram e resulta no imperialismo. Hoje o mundo exterior humano é desta complexidade tripla e horrorosa. Logo no limiar do sonho surge o inevitável pensamento da impossibilidade. (A própria ignorância medieval era uma força de sonho.) Hoje tudo tem o como e o porquê científico e exato. Explorar a Africa seria

aventureiro, mas não é já tenebroso e estanho; procurar o Pólo seria arriscado, mas já não é. O Mistério morreu na vida; quem vai explorar a África ou [...] o Pólo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará cousas cientificamente conhecidas ou cientificamente cognoscíveis. Já não há ousadia: basta a coragem física de um bom pugilista [?]. Por isso as mais loucas tentativas de idealização dos nossos aviadores e exploradores não logram ser não ridículas, tão de estatura de alma mediana estas são. É que são homens de ciência, homens de prática. E os grandes homens antigos eram homens de sonho.

"Os homens diminuem. Gradualmente, cada vez mais, governar é administrar, guiar."¹

A ciência determina o exato lugar do sonho e o da realidade, sendo que ao primeiro é reservado o espaço da impossibilidade, da quimera, e a segunda o espaço da ação, da experiência. O mundo moderno desvinculou a contemplação do saber, o sonho do intelecto e por isso:

"Hoje o sonho é sempre de cousas inexequíveis. O que se concebe como exequível é porque se concebe como cientificamente exequível, e o que se concebe como cientificamente qualquer cousa não pode ser matéria de

1. Fernando Pessoa, OBRAS EM PROSA, pp. 296 e 297

sonho.”¹

Como se situa a arte moderna dentro desse impasse e para onde ela aponta?:

*“Aquilo a que se chama a arte moderna, aquilo que é por enquanto a arte moderna, é apenas o princípio de uma arte — ou, antes, a transição entre dois estádios da evolução civilizacional. Entre o chamado romantismo e a arte que vai agora caminhando rapidamente para o seu auge.”*²

A teoria poética de Fernando Pessoa caminha para a elaboração do próximo momento artístico, que, como ele aponta no texto sobre “A Nova Poesia Portuguesa”, será aquele que conseguirá dar continuidade para a evolução poética desde os seus dois principais momentos: a Antiguidade clássica e o Renascimento. O Super Camões aglutinará em si as características dessas duas épocas e conseguirá levar o movimento artístico para o seu ápice, o extremo equilíbrio entre Apolo e Athena, mas, para que isso se realize, o momento do Simbolismo funciona como uma ponte para que a travessia possa ser realizada. Nessa perspectiva o poeta avalia a crítica de Nördau:

1. Fernando Pessoa, OBRAS EM PROSA, p. 299

2. *Idea*, ibidem, p.298

"Nordau caiu no mais flagrante e grosseiro dos erros de que um raciocinador pode fazer [ser?] vítima em matéria sobre que raciona. Confundiu um movimento de progresso, porque de diferenciação, com um movimento de regressão; tomou o princípio, hesitante e perplexo como todos os começares, de uma nova forma de arte por uma arte já feita; e não soube destrinçar entre o essencial e o ocasional, o instintivo e o teórico e postigo num movimento artístico, porquanto, não descendo à compreensão do unde e do quo da civilização atual [...]

"Viu os elementos de decadência que o movimento simbolista continha — o que pouco o elogia, porque esses elementos são flagrantes — e não viu o que, por detrás desses elementos, faz de Dante Gabriel Rosseti um grande poeta, e um grande poeta de Paul Verlaine. Nordau fez mais de asneiras e incompreensão: confundia, sob a mesma classificação de "místicos" e "tísicos", formas de arte diferentes, de diferente significação [...]

"Havia 3 caminhos a seguir ante este novo estado civilizacional: 1) entregar-se ao mundo exterior, deixar-se absorver por ele, tomando dele a vida oca e ruidosa, o esforço sumamente esforço, a Natureza simplesmente Natureza — e este caminho seguiram Whitman, Nietzsche, Verhaeren, e, entre nós, a corrente

que incluía Nunes Claro, Sílvio Rebelo e João de Barros.

2) Pôr-se ao lado, à parte dessa corrente, num sonho todo individual, todo isolado, reagindo inertemente e passivamente contra a vida moderna, quer pela ânsia medieval, a medievalité, quer pela fuga para o longe no espaço, quer para o estranho e o invulgar na vida — o longe na vida afinal. Foi o caminho que seguiram Edgar Poe, Baudelaire (fugindo para o Estranho), Rosseti, Verlaine (para a Idade Média e para o Estranho), Eugênio de Castro (para a Grécia), Loti (para o Oriente). 3) Metendo esse ruidoso mundo, a natureza, tudo dentro do próprio sonho — e fugindo da "Realidade" nesse sonho, é o caminho português (tão caracteristicamente português) — que vem desde Antero de Quental cada vez mais intenso até à nossa recentíssima poesia.

"Quem quiser compreender o simbolismo tem de contar com a sua tripla natureza.

"É:

"1) Uma decadência do romantismo.

"2) Um movimento de reação contra o cientismo.

"3) Um estágio na evolução (ou princípio duma evolução) de uma nova arte.

"Quem não viu isto tudo, não compreenderá o

simbolismo. Nardau viu só 1), outros vêem só 2) e 3).¹

A polarização que Fernando Pessoa faz constantemente na sua teoria poética em torno do sonho e da objetividade determina a procura de um lugar para a arte num espaço além do Simbolismo e do Decadentismo, assim como distante também do cientifismo. Para esclarecer o Sensacionismo João Barrento propõe três teses: 1) O Sensacionismo é uma **blague**, uma automistificação que se realiza num plano pré-textual por meio do domínio do intelecto apoiado numa nostalgia vitalista; 2) O Sensacionismo é uma forma modificada de Decadentismo orientado por uma **Lebensphilosophie**, isto é, uma orientação idealista que propõe a espiritualização do corpo e dos sentidos; 3) O Sensacionismo é uma estética do indiferentismo. As três teses que João Barrento levanta na verdade interpenetram-se e apontam uma tendência permanente no contexto da obra pessoana que é justamente a dicotomia da feição da arte moderna: a consciência e o inconsciente. O Modernismo na obra de Fernando Pessoa sempre se realiza como o sonho melancólico que o momento Simbolista-Decadentista tem do futuro. Esse é um lugar enfeitado do qual a obra pessoana não

1. Fernando Pessoa, OBRAS EM PROSA, pp. 297 e 298

consegue se libertar, a suprema arte que o Super Camões pretende construir fica à espera da civilização do Quinto Império que a possa libertá-la do casulo e transformar a crisálida. O jogo de claro e escuro com que o aspecto saturnino aparece no conjunto da obra de Fernando Pessoa demonstra que nessa tripla relação componente da sua teoria poética configura um quarto elemento: a visão mística de que a arte se recobre no final do século. Esse quarto elemento retoma o espírito saturnino de Ficino, que vê no gênio o toque da divindade, só que de maneira transfiguradora, pois esse divino pode estar no luciferino, o lugar da transgressão se repete no campo do sagrado.

No final do século XIX entre muitos escritores que deram uma abordagem mística para a questão da arte aparece uma figura de grande destaque entre os artistas decadentes: Joséphin Péladan, o "Sâr" Mérodak Péladan, que teve uma intensa produção literária e organizou em 1892 a exposição de arte Rosa-Cruz. Num livro intitulado: L'ART IDÉALISTE ET MYSTIQUE, ele declara que:

"L'homme de génie incarne tantôt l'âme générale, tantôt celle d'une minorité; il épouse ou répudie l'aspiration d'une époque. Amplificateur ou contempteur des mœurs environnantes, il se définit surtout par

dissemblance: et le génie par lui-même n'est-il pas déjà la plus grande dissemblance d'un homme, en face de l'espèce humaine?"

(...) "Platon a magnifiquement expliqué la diathèse de l'homme créateur, du ravisseur de feu, il en fait un démon, un être intermédiaire entre le mortel et l'immortel. Le médocastre tourangeau plaque des injures de clinicien et bave la calomnie, à forme scientifique, sur les seuls mortels qui soient l'honneur de l'espèce et un tel honneur, que l'Académicien les élève bien au-dessus de l'humanité!"¹

Péladan procura através da visão mística da realidade dar para o artista um lugar junto aos deuses:

"Artiste, tu es prête: l'Art est le grand mystère et lorsque ton effort aboutit au chef-d'œuvre, un rayon du divin descend comme sur un autel. O présence réelle de la divinité resplendissante, sous ces noms suprêmes: Vinci, Rafael, Michel-Ange, Beethoven et Wagner."

"Artiste, tu es roi: l'Art est l'empire véritable; lorsque ta main, écrit une ligne parfaite, les chérubins eux-mêmes descendent s'y complaire, comme dans un miroir.

1 . Péladan, L'ART IDÉALISTE ET MYSTIQUE, pp.78, 79 e 90

"Artiste, tu es mage: l'Art est le grand miracle, il prouve seul notre immortalité.

"Sublimité indicible et sereine, saint Graal toujours rayonnant, ostensor et relique, oriflamme invaincu, Art tout-puissant, Art-Dieu, je t'adore à genoux, dernier reflet d'En-Haut sur notre putrescence."¹

O quanto há de fingimento na atitude mística dentro da arte?² Os elementos que configuram a visão mística da simbologia na arte de que forma interagem para a elaboração da obra de arte? Toda a estética moderna tem o seu lado de **blague**, de fingimento que funciona como uma espécie de defesa diante de um contexto sócio-cultural onde o artista é um marginal, um insano, e ao assumir o disfarce, a máscara, a maldição, o papel do demiurgo, o divino criador, na realidade ele está buscando um espaço onde a arte possa assumir algum significado. A solidão, a melancolia da genialidade, precisa encontrar o seu suporte de significação nem que para isso seja necessário recriar o mundo através da

1. Idem, *Ibidem*, pp. 327 e 328

2. Sobre a visão mística na arte Max Nordau afirma no livro *DÉGÉNÉRESCENCE*: "Je crois avoir prouvé ma thèse. Dans le monde civilisé règne incontestablement une disposition d'esprit crépusculaire qui s'exprime, entre autres choses, par toutes sortes des modes esthétiques étranges. Toutes ces nouvelles tendances, le réalisme ou naturalisme, le décadentisme, le neo-mysticisme et leurs subdivisions, sont des manifestations de dégénérescence et d'hystérie, identiques aux stigmates intellectuels de celles-ci cliniquement observés et incontestablement établis. Et la dégénérescence et l'hystérie de leur côté sont les conséquences d'une usure organique exagérée, subie par les peuples à la suite de l'augmentation gigantesque du travail à fournir et du fort accroissement des grandes villes." (p. 78 vol.I)

escrita, um mundo mais onírico do que o da marginalidade. A consequência disso é que a estética do fingimento cria um "eu" suposto,¹ fictício, um demiurgo para dizer o *fiat lux* que possa nomear de novo a existência. É o livro do universo que está para ser escrito e que paradoxalmente se encontra nos fragmentos, na impossibilidade da escritura da totalidade. É nessa tensão que a estética da arte moderna se fundamenta² e deixa sempre a aparência, nas obras que produz, de fracasso.

Em busca da sanidade do gênio, Fernando Pessoa escreve:

"O gênio é a insanidade tornada sã pela diluição no abstrato, como um veneno convertido em remédio mediante mistura. Seu produto próprio é a novidade abstrata — isto é, uma novidade que, no fundo, se conforma com as leis gerais da inteligência humana e não com as leis particulares da doença mental. A essência do gênio é a inadaptação ao ambiente; é por isso que o gênio (a menos que seja acompanhado de talento de espírito) é em

1. Maurice Blanchot no livro *L'ÉCRITURE DU DÉSASTRE* explica essa criação do "eu" fictício através da figura do Narciso que já não reconhece a sua imagem refletida: "Narcisse ne se reconnaît pas dans l'image fluide que lui renvoient les eaux. (...) Et s'il ne se reconnaît pas, c'est que la similitude d'une image ne renvoie à personne, ayant pour caractère de ne ressembler à rien. (...) Ce que Narcisse voit, c'est le visible dans l'invisible, dans la figure l'infigurable, la représentation sans modèle." (cit. por Murielle Gagnebin in, *L'IRREPRÉSENTABLE OU LES SILENCES DE L'ŒUVRE*, p. 15)

2. Em *LA PART DU FEU*, Maurice Blanchot afirma que: "Si le langage, et en particulier le langage littéraire, ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui le fonde." (Idem, *ibidem*, p. 219)

*geral incompreendido pelo seu ambiente; e eu digo "em geral" e não "universalmente" porque muito depende do ambiente. Não é a mesma coisa ser um gênio na antiga Grécia e na moderna Europa ou no mundo moderno."*¹

A ambiguidade com que a genialidade se reveste entre a sanidade e a loucura para Fernando Pessoa é a busca da solução do dilema da arte moderna entre o sonho e o intelecto, a ação e a inércia. A ciência reserva ao sonhador o lugar da impossibilidade de qualquer esperança de realização do sonho, porque toda e qualquer concretização de um ideal está vinculada à experiência científica, à explicação objetiva da realidade, os homens de imaginação são doentes repletos de tédio. O Fausto de Fernando Pessoa traz toda essa angústia final de século consigo, é o herói que abandonou toda a possibilidade de ação e ao mesmo tempo já não consegue fundar a sua realidade no espaço do sonho, é o herói da plena incapacidade de agir, de sonhar, a sua busca concentra-se na descoberta de um conhecimento que está além do empírico, além da metafísica tradicional, é o saber do "além Deus", a suprema loucura. Esse saber é o "veneno" que se converte em remédio e que pode redimir a insanidade do gênio, a transgressão que o roubador do fogo cometeu. A

1. Fernando Pessoa, OBRAS EM PROSA, p. 476

passagem para a redenção é construída por entre a solidão e a angústia, a melancolia saturnina. O Fausto de Fernando Pessoa apresenta essa dupla face da loucura, no diálogo que ele mantém com Cristo, Buda, Goethe e Shakespeare, que na verdade revelam-se como personas do próprio Fausto:

Cristo:

*A sonhar eu venci mundos,
Minha vida um sonho foi.
Cerra teus olhos profundos
Para a verdade que dói.
A Ilusão é mãe da vida;
Fui doido e tido por Deus.
Só a loucura incompreendida
Vai avante para os céus.*

*Cheio de dor e de susto
Toda a vida delirei,
E assim fui ao céu sem custo,
Nem por que lá eu fui eu sei.
Meu egoísmo e vã preguiça
Um choroso amor gerou;
De ser Deus tive a cobiça,
Ve se sou Deus ou não sou!*

Como tu eu não fui nada,

*E vales mais do que eu;
Nada eu. De alucinada
Minha alma a si se envolveu
Na inconsciência profunda
Que nunca deixa infeliz
Ser de todo ____ e assim se funda
Uma fé ____ vê quem o diz.
Assim sou e em meu nome
Inda muitos o serão;
Um Deus ____ supremo renome,
E doido! ____ suma abjecção.¹*

Esse Cristo que é uma máscara de Fausto encarna o aspecto dicotômico da loucura: a divindade e a abjeção, a suprema glória e a marginalidade. Todas as vozes que aparecem nos fragmentos fazem parte do diálogo que Fausto trava consigo próprio, assim Cristo é a persona da busca impossível que ele realiza através do conhecimento para alcançar a harmonia, a redenção de seu dilema. Mas até mesmo Cristo revela-se a figura impossível dessa realização porque ele é também o Cristo Negro no "Monólogo na Noite":

*Sou a Consciência em Ódio ao inconsciente.
Sou um símbolo encarnado em dor e ódio*

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 34 e 35

Pedaco d'alma de possivel Deus
Arremessado para o mundo
Com a saudade pãvida da pátria
A cujo horror tremo ao pensar voltar
Mas sem nada da (...) e da ilusão
Para viver neste desterro. Amor,
Paz, amizade, tudo quanto /ajuda/
A viver a mentira do universo.
Falha-me e eu (...)

O sistema mentido do universo
Estrelas-nadas, sóis irreais
Oh com que ódio carnal e estonteante
Meu ser de desterrado vos odeia.
Eu sou o inferno. Sou o Cristo negro
Pregado na cruz ignea de mim mesmo
Sou o saber que ignora;

Sou a insânia da dor e do pensar
Sobre o livro de horror do mundo.
Por que fui eu, amaldiçoado horror
Que me fizeste ser e que eu nem posso
Pensar para te amaldiçoar, ou crer
Em ti, tão cheio do consciente e mensurante
Que o ódio me não cegue para ver
Que não sei que tu és para saber

*Se sequer poderei pensar odiar-te.*¹

Gomes Leal em O ANTI-CRISTO já havia dado voz ao Cristo Negro:

O CRISTO NEGRO DA INDIA - o deus Krishna, que imóvel debaixo de uma árvore, contempla as danças de Dezesseis Mil Virgens, belas como o Sol, que tecem danças místicas diante dele; perdido numa abstração transcendente - Junto dele, acham-se representadas todas as classes que acompanharam Cristo: mulheres, pastores, inimigos, gentilha, discípulos - Por fim, fazendo parar as danças, e levantando dois dedos, diz enfaticamente:

__Castas! Seitas! Nações! divina é minha origem!
Descendente de Reis e filho de uma Virgem,
que concebeu de um Deus, longos anos fugido
me levaram meus pais, quase recém-nascido,
para escapar a Kansa, o Rei de árduas vinganças,
que mandou trucidar mais de dez mil crianças.
Mal apenas nasci, ouviram-se nos ares
orquestras siderais. __E os Deuses seculares,
dos seus tronos de luz divinos e distantes,

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGEDIA SUBJECTIVA, p.112

vieram-se prostrar aos meus pés vacilantes.
Ninguém teve, como eu, a eloquência divina
da exposição da Lei, do Verbo, da Doutrina!
Obrei prodígios tais como não viu a Terra.
Comandei legiões: naves; frotas de guerra;
e derrotando Heróis, vencendo os Eruditos,
preguei a grande união das Castas e dos Ritos.
Como o Buda, juntei oitenta corporais
perfeições, a cinquenta atos espirituais,
além das trinta e três qualidades tangíveis!
Sob o amoroso Sol, nas folhagens sensíveis,
fiz ressoar a flauta e os cantos dos pastores;
e arrastadas por mim, atraí os amores
de bandos virginais de Dezesseis Mil Virgens.
Meditei no Não Ser, nas Causas, nas Origens,
na Quimera do Amor e na Ilusão das Formas!
E, depois de moldar o mundo em novas normas,
antes de vir a ser num lenho trespassado,
ditei enfim o Verbo ao Discípulo Amado.

Nisto, uma flecha vinda da turba, trespassa o
Cristo Negro, e prega-o na mesma árvore, sob que ele
missiona. — Então as Dezesseis Mil Virgens, num confuso
alarido de gritos e soluços, arrojam-se vivas e
inconsoláveis a dezesseis mil fogueiras. — Voga no ar um
cheiro pesado e nauseabundo de carne queimada.
— Mahomet prega a guerra santa; Zoroastro, diante de
uma Pira, sacrifica ao Fogo: o Imperador Heliogabalo,

belo como um deus, no meio de matronas nuas e homens efeminados, entrega-se a abominações: e Jephthé, eletrizado, trespassa a filha e oferece-a em sacrifício a Jehovah.¹

O Cristo Negro de Gomes Leal, bem como Maomé, Zoroastro, Buda, Lao-Tseu aparecem em O ANTI-CRISTO como os representantes das diversas religiões que precisam ser extirpadas da alma humana para que o homem possa se libertar.² Eles já faziam parte da primeira versão do texto, que tinha uma conotação positivista e onde era feita uma apologia da ciência. Na segunda

1. Gomes Leal, O ANTI-CRISTO, pp. 63, 64 e 65.

2. O Anti-Cristo assim se dirige aos representantes das diversas religiões:

Que direi dos demais falsos sábios vaidosos,
Pais das religiões de ritos monstruosos?...
Zoroastro! és autor da religião persana,
que far de toda a Pérsia, uma fogueira humana.
Lao-Tseu! vomitaste um veneno profundo
ao pregar a Ignorância o maior bem do mundo!
Tua seita é, porém, Mahomet, mais funesta,
pois glorifica a Espada e adula e incensa a Besta.
_Sacerdote do Sol, Heliogabalo! amante
de todos os heróis da escória repugnante,
de todos os truões da plebe que se esmurra
no enxurro e nos bordéis do bairro de Suburra,
infundes-me asco até nesse fausto imponente,
com que implantas em Roma os cultos do Oriente,
de ritos animais e eróticas orgias:
e quando semi-nu, cheio de pedrarias,
presides, em remate às mil insânias tuas,
teu senado imoral de cem matronas nuas.
Quanto a Krishna! de ti, herói do Mahabarata
infunde-me asco e horror teu carro jagrenata:
e não posso olvidar que as tuas companheiras
_acenderam, por ti, dezesseis mil fogueiras!

versão eles são mantidos dentro de uma visão de restauração do verdadeiro Cristo. Fernando Pessoa usa a imagem de Cristo como uma máscara que cobre o rosto de Fausto e aponta para a divina loucura, pois, em um dos planos para o texto, Jesus aparece como um dos representantes da trilogia da noite, um dos espíritos saturninos que vive a suprema melancolia da contemplação da verdade universal, e a máxima ilusão de tê-la encontrado. Já no texto intitulado "Monólogo na Noite", ele aparece como o Cristo Negro pregado na cruz de sua consciência, é o abismo do saber que o envolve com seu manto negro. O entrelaçamento da loucura e da divindade levam o Cristo Negro ao maelstrom, à angústia profunda das "estrelas-nadas" e dos "sóis irreais", sem que haja a possibilidade da inconsciência. Nesse ponto chega-se a face negra da melancolia fria e destruidora de Ficino que, é a mesma da decadência final de século, é o Saturno devorador de Goya.

Fausto oscila entre a visão da loucura como a suprema angústia e a suprema expressão da criação, por isso põe nas vozes de Goethe e Shakespeare as palavras:

Goethe:

Do fundo da inconsciência

*Da alma sobriamente louca
Tirei poesia e ciência
E não pouca.
Maravilha do inconsciente!
Em sonhos sonhos criei
E o mundo atônito sente
Como é belo o que lhe dei.*

Shakespeare:

E é loucura a inspiração! ¹

E as vozes que fazem a função de um coro completam:

*Só a loucura é que é grande!
E só ela é que é feliz!²*

A busca do limite entre a sanidade e a loucura transforma-se, pelas vozes de Goethe e Shakespeare, na apologia da insanidade como inspiração criativa, o inconsciente como propulsor da obra de arte, mas Fausto sabe que jamais poderá abandonar-se à inconsciência porque o intelecto está cravado em sua alma como uma chaga do Cristo Negro. A extrema melancolia do saber

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 36

2. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 36

que não pode alcançar o Absoluto e nele encontrar a redenção para a sua alma faz de Fausto um ser dilacerado no abismo da sua racionalidade. Onde pode ser buscada a resolução desse dilema? Na perspectiva alquímica que tem na nigredo a passagem para a realização da grande obra. Os fios do discurso fáustico mesclam-se com a trama da decadência, da melancolia fim de século e, ao mesmo tempo, procuram a ruptura no luminoso espaço saturnino dos renascentistas e dos alquimistas que a obra de Fernando Pessoa como um todo procura realizar.

Fausto-Pessoa é o habitante da fronteira¹ que se debate para encontrar uma região além desse limite, um local onde o artista com o seu **furor melancholicus** é um demiurgo, o senhor de sua criação, um ser divino redimido de sua maldição. O filho de Saturno busca na noite a sua diluição, o momento mágico em que a extrema solidão é a ponte para a reconciliação suprema com o universo:

Monólogo à Noite

Tenha eu a dimensão e a forma informe

1. Maudsley e Ball nomeiam de "habitantes da fronteira" aqueles que permanecem nas regiões limítrofes da razão intacta e da loucura declarada, e Max Nordau coloca nessa região a grande maioria dos artistas de sua época.

*Da sombra e no meu próprio ser sem forma
Eu me disperse e suma!
Toma-me, ó noite enorme, e faz-me parte
Do teu frio e da tua solidão,
Consubstancia-me com os teus gestos
Parados, de silêncio e de incerteza,
Casa-me no teu sentido de (...)
E anulamente...Que eu me torne parte
Das raízes noturnas e dos ramos
Que se agitam ao luar...Seja eu p'ra sempre
Uma paisagem numa encosta em ti...
Numa absoluta e (...) inconsciência
Eu seja o gesto irreal do teu beijo
E a cor do teu luar nos altos montes
Ou, negrume absoluto teu, que eu seja
Apenas quem tu és e nada mais...
Suspende-me no teu aéreo modo,
Comigo envolve as estrelas e espaço!
E que o meu vasto orgulho se contente
De teu ter infinito, e a vida tenha
Piedade por mim próprio no consolo
Da tua calma indúmera e macia...¹*

A noite, a solidão, a melancolia, o *ennui* são os elementos que compõem o interminável diálogo que Fausto

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 177

mantém com o universo e no tecido desse discurso há pontos preenchidos com a expectativa de redenção, de apaziguamento, gestos de diluição niilista que remetem às odes à noite de Álvaro de Campos. Mas Fausto é um eterno exilado de sua própria consciência, e é crucificado nela que ele sente que nem mesmo a noite com a sua calma pode aconchegar a sua angústia de ser, apenas a construção da Obra pode redimi-lo de si mesmo.

O senhor do abysmo¹, o mestre, Enki,
Enki, o senhor que decide dos destinos...
Para sempre instalou um templo sobre o abysmo.
...O templo, cujo recinto encerra o abysmo.

(Tradição da Suméria)

"O quinto anjo tocou a trombeta, e vi uma estrela
caída do céu na terra. E foi-lhe dada a chave do poço²
do abysmo.

"Ele abriu o poço do abysmo e subiu fumaça do poço
como fumaça de grande fornalha, e com a fumaceira saída
do poço escureceu-se o sol e o ar."²

Orígenes interpreta esses dois versículos do
APOCALIPSE DE JOÃO como referências ao LIVRO DE ISAÍAS
onde está escrito:

"Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filha da

1. Neste ensaio as palavras abysmo e dyade estão grafadas com "y", porque Fernando Pessoa adotava esta forma por ela lembrar a extensão do próprio abismo, bem como por trazer a idéia de diáde, além do mais o poeta nunca aceitou a reforma ortográfica de 1911.

2. Apocalipse de João 9,1 e 2.

alva! como foste lançado por terra, tu que debilitavas as nações!

"E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, da banda dos lados do norte.

"Subirei acima das mais altas nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo.

"E contudo levado serás ao inferno, ao mais profundo do abysmo."¹

A partir do nome de "Estrela d'alva", Orígenes interpreta a palavra **Lúcifer** como sendo o nome de Satanás antes de sua queda cósmica. Lúcifer, o Portador da Luz, o anjo da mais alta hierarquia do Criador foi confinado nas regiões abyssais pelo seu orgulho e desejo de se equiparar a Yaveh. A partir desse momento a ruptura se instalou no cosmos e as trevas adquiriram um príncipe para habitar o seu reino. Nas profundas trevas do abysmo as imagens infernais tomaram forma e é no texto apócrifo do LIVRO DOS SEGREDOS DE ENOCH que vem a mais nitida descrição do Inferno:

1 - Livro de Isaias 14, 12-13-14-15

"E aqueles dois homens me tomaram e me conduziram ao Norte, e me mostraram um lugar terrível onde havia todas as maneiras de torturas: trevas e escuridão sufocantes, nenhuma luz havia lá, mas um fogo escuro constantemente ardia no alto. E havia um rio de fogo que corria, e por todo o lugar havia fogo, e por todo lugar havia geada e gelo, sede e tremores, enquanto que as penas eram muito cruéis. Os anjos temíveis e impiedosos portavam armas terríveis e infligiram torturas tenebrosas, e eu disse:

"Ai, ai, quão horrível é este lugar!

"E aqueles homens me disseram: "Este lugar, ó Enoch, é preparado para os que desonram Deus, que na terra praticam o pecado contra a natureza, que corrompem a criança pela sodomia, feitiçaria demoníaca e encantamentos. E aqueles que apregoam seus feitos maldosos, roubo, mentiras, calúnias, inveja, rancor, fornicção, assassinato, e aqueles que, amaldiçoados, roubam as almas dos homens, que vendo os pobres, tiram-lhes seus bens; aqueles que, sendo capazes de satisfazer o vazio, deixam os famintos morrer à míngua, sendo capazes de vestir, despem os nus; e aqueles que não conheceram seu criador, e curvaram a cabeça para deuses sem vida, que não podem nem ver nem ouvir, deuses vaidosos, que também moldaram as imagens com muito esforço e curvaram-se a obras imundas; para todos estes é preparado este lugar, em meio aos outros

*lugares, para a herança eterna."*¹

O Inferno é o lugar dos paradoxos que contém as chamas ardentes e o gelo aterrador, é um local proscrito, mas ao mesmo tempo serve para manter a moral celestial. O Céu só adquire significado se for pensando em oposição ao Inferno, assim como só se pode desejar a volta ao Paraíso por se conhecer a Terra, por isso Santo Tomás de Aquino diz: "*O mal é o preço a ser pago por um cosmo não-estático*".² O movimento universal só pode partir de uma reação, a mônada encerra a imobilidade somente o aparecimento da dyade é que pode mobilizar as forças criativas. O que seria do poder da luz sem a sua projeção nas trevas?³ Como o Criador poderia se relacionar com as suas criaturas sem a noção de pecado e o temor do inferno? A moral celestial só pode ser regulamentada a partir do abysmo e Lúcifer torna-se o executor das leis divinas.

Origenes diz que o diabo representa a síntese do caos e a falta total de significado, portanto o inferno é a

1. LIVRO DOS SEGREDOS DE ENOCH 10,1-2-3

2. Santo Tomás de Aquino cit. por Joan O'Grady in, SATO O PRINCIPE DAS TREVAS, p. 52

3. Dionísio, o Aeropagita escreve sobre as trevas: "Les secrets de Dieu apparaissent dans la ténèbre, plus claire que la lumière du silence, maître des secrets. Lorsque tout est bien noir... elle inonde de splendeurs merveilleuses les âmes qui sont sans yeux." (cit. por René Huyghe in, DIALOGUE AVEC LE VISIBLE, p. 304)

total carência de propósito, por isso o paradoxo é uma constante na composição das paisagens infernais, lá impera o absurdo. Contudo é desse absurdo que as imagens mais poderosas brotam e a literatura possui mais metáforas para o inferno do que para o céu, porque são paisagens que são geradas nas entranhas da existência e estão mais próximas dos homens do que as etéreas visões celestiais. Dante, no canto XXXIII do Inferno, consegue dar a exata dimensão da paisagem infernal que preenche a alma de angústia:

*Lo pianto stesso li pianger non lascia,
e 'l duol che truova in sugli occhi rintoppo
si volge in entro a far crescer l'ambascia*

*O próprio choro que chorar não deixa
E a dor que encontra os olhos repletos
Se volta para dentro e faz crescer a angústia*

É a angústia das regiões infernais que torna presente o mundo sagrado para homem, é por meio das imagens dolorosas do abysmo que o cenário do Paraíso passa a ser construído. O mito de Fausto nasce justamente do dilaceramento e da angústia do ser dividido entre o Céu e o Inferno, o desejo supremo de encontrar um caminho paralelo que o possa redimir da sua condição de alma-prêmio ou de Deus ou do Demônio. Segundo Gunther

Mahal, Fausto, mesmo antes do pacto, nunca esteve perto do céu, como sábio, mago, ele aparece mais como um descrente, o que o torna também distante das potências infernais. Quando o pacto é realizado, ocorre uma "conversão" de Fausto em direção ao inferno. Toda a tradição fáustica se desenvolve nesse sentido, isto é, para crer no Céu foi necessário que ele acreditasse no inferno e realizasse uma anti-conversão. Mesmo o Fausto de Goethe que vai em glória para o céu só consegue encontrar o caminho celestial através do seu contato com Mefistófeles. O célebre "Prólogo no Céu" do FAUSTO I de Goethe inspirado na história de Jó, deixa clara a condição humana como troféu da aposta entre Deus e o Demônio. Como o homem pode libertar-se do jogo entre o Bem e o Mal? Somente através do conhecimento do universo sagrado e dos mistérios da criação e da própria divinização do ser humano. O Fausto de Marlowe demonstra esse anseio na primeira cena da tragédia:

When all is done, Divinitie is best:

Jeromes Bible Faustus, view it well:

Stipendium peccati mors est: ha, Stipendium, etc.

The reward of sin is death? that's hard:

Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas.

If we say that we have no sinne we deceive our selves, and

[there

is no truth in us.

Why then belike

We must sinne, and so consequently die,
 I, we must die, an everlasting death.
 What doctrine call you this? Che sera, sera:
 What will be, shall be; Divinitie adeiw.
 These Metaphisicks of Magitiens,
 And Negromantick bookes are heavenly.
 Lines, Circles, Signes, Letters, and Characters,
 I these are those that Faustus most desires.
 O what a world of profite and delight,
 Of power, of honour, and omnipotence,
 Is promised to the Studios Artizan?
 All things that move betweene the quite Poles
 Shall be at my command: Emperors and Kings,
 Are but obey'd in their severall Provinces:
 Nor can they raise the winde, or rend the cloudes:
 But his dominion that exceeds in this,
 Stretcheth as farre as doth the mind of man:
 A sound Magitian is a Demi-god,
 Here tire my baines to get a Deity.¹

Quando Fausto pactua com o Demônio, ele está
 desafiando a ordem do sagrado que também envolve a

1. Christopher Marlowe, DOCTOR FAUSTUS, pp. 34 e 36

figura demoníaca, o desejo de ser um semideus aparece como uma forma de conquista de poder e não de submissão ao Príncipe das Trevas. Fausto como homem da ciência não acredita nos poderes infernais, e nem tão pouco nos celestiais; para ele a transcendência faz parte da imaginação dos homens e o Céu e o Inferno são uma única e mesma coisa.¹ Na verdade a própria vida consiste num blefe de Deus e é justamente por não valorizá-la que ele entrega a sua alma num contrato assinado com seu sangue num pergaminho.

Fausto penetra no mundo sagrado através da profanação, e só neste instante a transcendência começa a adquirir significado para ele. O Demônio é uma figura sagrada e possui uma relação muito estreita com o Criador, ele é a única criatura que tem acesso ao mundo da transcendência e do conhecimento divino. Fausto caminha na linha limítrofe entre o sagrado e o profano, e se institui como herói ao avançar em direção do sagrado através de seu elemento profanador: Lúcifer. Novamente aqui se repete o paradoxo do Inferno, o mundo

1. Na conversa que o Fausto de Marlowe tem com Mefistófeles ele declara:

__ I thinke Hel's a fable.

Mephostophilis __ I, thinke so still, till experience change thy mind.

Faustus __ Why, dost thou think that Faustus shall be damn'd?

Mephostophilis __ I, of necessity, for here's the scrowle

In which thou hast given thy soule to Lucifer.

Faustus __ I, and body too, but what of that:

Think'st thou that Faustus, is so fond to imagine,

That after this life there is any paine?

Tush, these are trifles, and meere old wives Tales.

do absurdo onde o sagrado e o profano fazem parte de uma mesma realidade.

Na composição do herói fáustico, o Demônio assume o caráter de um alter-ego do mito e funciona como sinalizador da sua relação com o Criador. No primeiro texto literário sobre o "Doutor Fausto", escrito em 1587, Mefistófeles aparece desprovido de todo o elemento de fascinação que o Mal possui para o ser humano, assim como foi abandonada aquela imagem de bufão que o Demônio havia adquirido durante a Idade Média, a idéia do "pobre diabo", que era objeto de burla tanto dos homens quanto de Deus. A figura demoníaca aparece no texto para mostrar a amplitude da glória divina. Mefistófeles adquire grandiosidade enquanto personagem no texto de Marlowe, pois ele deixa de ser um simples servo de Lúcifer para representar um indivíduo que sofre e conhece o anseio de saber dos homens, e sobretudo é capaz de reconhecer a ruptura entre o Criador e a criatura. Ele assume o individualismo e o titanismo que marcam o homem renascentista em relação aos dogmas das instituições religiosas.

O Mefistófeles romântico, depois de passar pelo "Século das Luzes" como a imagem do remanescente da

superstição medieval diante de um mundo que pleteia a razão como palavra chave, aparece no texto de Goethe como o "espírito que nega sempre" e possui uma íntima relação com Deus, demonstrada no "Prólogo no Céu". Ele carrega consigo a tensão dialética que existe entre o Criador e o Demônio, o que o torna um representante da doutrina cristã do Novo Testamento e da patrística.

Qual é a imagem que o Demônio assume no Fausto de Fernando Pessoa? Nos fragmentos que ele escreveu ao longo de sua vida, a cena do pacto jamais foi escrita, ou mesmo esboçada, sendo que outras cenas de menor importância chegaram a ser escritas, tais como: a da taberna, a ingestão do filtro mágico. Como o poeta estabelece a relação demoníaca de Fausto? Quem é Mefistófeles desse Fausto extremamente angustiado diante do mundo moderno? O texto O ANTI-CRISTO de Gomes Leal é de fundamental importância para que a função do demoníaco possa ser entendida no texto de Fernando Pessoa.

O Anti-Cristo de Gomes Leal faz um pacto com a Ciência que tem um caráter ambíguo em função do texto ter sido refundindo em duas versões que são opostas. Num primeiro momento, a Ciência aparece como a grande benfeitora da humanidade, e depois, na segunda versão, ela é a causa da destruição da civilização, e nesse

momento ela revela o seu aspecto satânico. A novidade que Gomes Leal incorpora ao mito fáustico é que Paulo, o Anti-Cristo, já traz consigo, mesmo antes do pacto com a Ciência a figura demoníaca, ou melhor, ele é o próprio Demônio. Ao ser denominado de Anti-Cristo, ele carrega a marca da besta que está inscrita no seu ser, dessa forma o seu caráter demoníaco não lhe foi dado pelo pacto com a Ciência. Esse Fausto-Anti-Cristo confunde a sua imagem humana com a do ser proscrito. A luta de Paulo está traçada antes do pacto, e por isso Silvia, a sua mulher, antes de morrer lhe implora:

*Terei por tumba a Onda e aquela úmida paz.
Morrerão outros mais, mas tu escaparás
dos abysmos do mar e da inarrável peste,
e há de cobrir-te um dia a Rama do Cipreste.
Porém rogo-te, ó Paulo, aqui nesta Hora Augusta
e Solene, perante a Morte antiga e justa,
que de todos é mãe e a todos dá confortos,
pela memória egrégia e mística dos Mortos,

que se agitam na sombra e me ouvem, maravilha!...
pela memória enfim d'Estela, nossa filha,
a linha d'união que tanto me há ligado
à tua alma viril, que jures, — bem amado! —
jamais continuar a guerra excepcional
que moves contra o Cristo e o Céu transcendental.*

Sim, jura-me isto aqui! — E jura mais também
que buscarás a filha amada, o nosso bem,
que um dia se perdeu de nós numa cidade,
no meio dum tumulto, inda de tenra idade,
cuja perda me traz aniquilada há anos,
tão cruéis que eu não quero às lobas e aos tiranos.
Imploro-te isto, ó Paulo. — E apenas morta e em paz,
dá-me um beijo, o final. — Há que anos m'os não dás!...
Depois lança-me ali...¹

Na primeira versão do texto, Gomes Leal fez do Anti-Cristo um vencedor, o herói que consegue destruir a instuição da Igreja para instaurar o reino da Ciência; nesse contexto, é necessário que a queda assuma um outro aspecto que não esteja diretamente relacionada com redenção\punição. Depois de mais de mil anos de cultura judaico-cristã, é impossível retirar a punição e a redenção da composição do mito fáustico; aliás, ele só existe em função das antinomias Bem e Mal e da relação homem-pecado. O Anti-Cristo aparece como uma espécie de redentor da condição humana, isto é, a Ciência como fonte de libertação da transcendência divina e do jugo do Céu e do Inferno. A intenção da primeira versão de O ANTI-CRISTO de Gomes Leal é tornar a Terra um espaço plano, sem o peso das regiões

1. Gomes Leal, O ANTI-CRISTO, p. 25

infernais e celestiais. O Anti-Cristo da conversão de Gomes Leal assume um caráter oposto: a Ciência representa o materialismo que destrói a consciência humana. A partir desse momento a tentativa de eliminar a queda é anulada, e o Anti-Cristo volta ao jogo divino onde a sua alma vai habitar o inferno.

Quando Fernando Pessoa concebe Fausto como parte de uma trilogia e busca outras figuras míticas para compor a obra, tais como Adão, Lúbel, Paracelso, Jesus Cristo. Ele está dimensionando o mito num plano mais amplo onde a queda adquire magnitude do drama cósmico e o poeta insere a queda dos anjos. A grande tragédia cósmica da queda e da instalação da dualidade no seio da criação é uma espécie de condenação ontológica, que resulta no dilaceramento da alma dos homens. Para o poeta a queda, o pacto de Fausto com o Demônio, está amalgamado no ser, assim como o Anti-Cristo já vem marcado desde o seu nascimento com o sinal da besta. O pacto não é mais uma questão de escolha, mas faz parte da consciência que tem conhecimento da ruptura.

Há um texto de Fernando Pessoa onde ele reflete sobre a natureza do Anti-Cristo como sendo uma expressão da inteligência:

"...No Anti-cristo dos profetas, embora a sua natureza e modo de aparecimento se discutam, são essenciais três condições. Há de ser, em primeiro lugar, conscientemente o Anti-cristo; não basta que obre como se supõe que deva obrar o Anti-cristo — há de apresentar-se como o inimigo de Cristo ao obrar como tal. Como Cristo é essencialmente, uma força espiritual, o Anti-cristo há de ser, em segundo lugar, uma força espiritual também; por onde se vê que a alusão aos seus exércitos (se assim a profecia se aplica) não se deve entender de exércitos de soldados, mas de fiéis, não de uma guerra no espaço onde estão os corpos, mas no tempo onde estão as idéias. E como Cristo é o representante da Intuição, ou do Sentimento, como guia e norte da Vida, o Anti-cristo deve ser o representante da Inteligência, que é o inimigo do Sentimento. Isto entendem os ocultistas, quando dizem de Cristo que ele é fêmea, porque o Sentimento é, na figuração dos Rosa-Cruz, entendido como feminino, o esquerdo. Nem outro sentido tem a atribuição ao anjo rebelde de o nome de Lucifer, o que Traz a Luz, símbolo patente da Inteligência. Sabem também os versados nestes assuntos esconhosos que o número 666 era significador da "Inteligência Material", que é como se designava a inteligência baseada nos processos extramísticos. Isto é, na análise, na experiência e no raciocínio — a Inteligência científica, portanto, ou

na verdade, a inteligência propriamente dita.

"Em terceiro lugar, o Anti-cristo deve ter uma estatura espiritual condigna com o Mestre, a quem se opõe. Não deve ser, por uma casualidade, ou por mera consequência, autor de danos e de males para o cristianismo. Deve ser comparável a Cristo na sua grandeza, embora se entenda que emprega para mal essa grandeza."¹

A inteligência aparece como o principal fator que impulsiona a rebeldia de Lúcifer, do Anti-Cristo e de Fausto. é o ponto de ruptura entre o Criador e a criatura na medida em que ela se separa da vontade e procura recriar o cosmos. O pensamento abstrato é a inteligência separada do Criador, porque Deus não pensa a si mesmo. Ele é o **Logos**, isto é, o Verbo e a Expressão, que são indivisíveis. O poder de abstração que a inteligência separada do Logos instaura na alma é o motivo da queda, da ruptura cósmica. O reino do Anti-Cristo é formado pela abstração que recobre o pensamento, assim como Fausto que é prisioneiro da sua consciência abstrata e por isso no projeto do "Primeiro Fausto" é sempre derrotado pela vida, o mistério que jamais poderá ser compreendido pela inteligência

1. Fernando Pessoa, ROSEA CRUZ, p. 184

desprovida do Verbo. A concepção que Fernando Pessoa faz do Anti-Cristo se aproxima muito da de Gomes Leal, que também vê na personagem a representação da inteligência e da Ciência que está completamente envolvida em sua construção lógica da realidade, e perde todo o contato com a natureza do Logos.

A natureza do demoníaco para Fernando Pessoa pode ser verificada no contexto de sua obra, Bernardo Soares no LIVRO DO DESASSOSSEGO escreve:

"23-3-1930 - Há um cansaço da inteligência abstrata e é o mais horroroso dos cansaços. Não pesa como o cansaço do corpo, nem inquieta como o cansaço pela emoção. É um peso da consciência do mundo, um não poder respirar com a alma.

"Então, como se o vento nelas desse, e fossem nuvens, todas as idéias em que temos sentido a vida, todas as ambições e designios em que temos fundado a esperança na continuação dela, se rasgam, se abrem, se afastam tornadas cinzas de nevoeiros, farrapos do que não foi nem poderia ser. E por detrás da derrota surge pura a solidão negra e implacável do céu deserto e estrelado.

"O mistério da vida dói-nos e apavora-nos de muitos modos. Uma vez vem sobre nós como um fantasma sem forma, e a alma treme com o pior dos medos — a da incarnação disforme do Não-ser. Outras vezes está atrás

de nós, visível só quando nos não voltamos para ver, e é a verdade toda no seu horror profundíssimo de a desconhecemos.

"Mas este horror que hoje me anula é menos \ nobre e mais roedor \. É uma vontade de não querer ter pensamento, um desejo de nunca ter sido nada, um desespero consciente de todas as células do corpo e da alma. É o sentimento súbito de se estar enclausurado numa cela infinita. Para onde pensar em fugir, se só a cela é tudo?

"E então vem-me o desejo transbordante, absurdo, de uma espécie de satanismo que precedeu Satan, de que um dia — um dia sem tempo nem substância — se encontre uma fuga para fora de Deus e o mais profundo de nós deixe, não sei como, de fazer parte do ser ou do não-ser."¹

A suprema angústia do infinito e a fuga para fora de Deus, essa é principal consequência da Inteligência separada da Vontade e gera a queda de Lúcifer para o fundo do abysmo cósmico, essa também é a queda de Fausto, na verdade um desejo de escapar da consciência e ir para um não-espaco anterior a criação. Para onde fugir da cela do infinito? Esse é o dilema luciferino

1. Bernardo Soares, LIVRO DO DESASSOSSEGO, p.66, vol.II

que ocasionou a queda dos anjos, que nesse contexto não assume o caráter de arrogância diante do Criador, mas sim de profunda angústia existencial. Onde está o limite do ilimitado? Somente ao se encontrar o limite é que a transgressão pode ser efetuada, portanto o desejo de se atingir o além do infinito é uma ânsia do nada, encontrar justamente o buraco negro onde o não ser passa a ser. É nesse poço ontológico que o mistério da criação se encontra e onde o limite do infinito torna-se uma negação, isto é, limitar é negativar o ser. O infinito encerra uma eterna contradição que se expressa ao nível do pensamento e da linguagem, ao ser nomeado só pode ser relativizado ao finito, assim como o ser só pode ser considerado em relação ao não-ser. É na imponderabilidade da metafísica que essas antinomias buscam a construção de sua lógica abstrata. Em Fernando Pessoa a solução para esse dilema metafísico resvala para um niilismo existencialista e também para os caminhos misteriosos do ocultismo, porque ele busca uma solução poética em que a palavra seja a possibilidade de reescritura do universo, e o poeta um novo demiurgo e um roubador do fogo sagrado que repete o gesto transgressor, e por isso é também para sempre maldito. Nesse contexto Lúcifer é um ser solitário e angustiado que queria fugir da cela do infinito, a primeira criatura a sentir a profunda mágoa de existir.

Há um quadro do pintor simbolista russo Mikhaïl Alexandrovitch Vroubel, pintado em 1890 e chamado de "Le Démon Assis", que representa um demônio sentado sobre os rochedos que parecem feitos de pedras preciosas azuis, verdes e que ao mesmo tempo lembram formas de flores. O demônio solitário tem um olhar perdido e triste que fita uma paisagem invisível, um ponto distante no infinito que o observador não pode captar com o olhar. A extrema melancolia dessa criatura condenada ao abysmo reflete o anseio de uma liberdade que está além do próprio Deus. Esse quadro de Vroubel é inspirado numa obra do poeta romântico Mikhaïl Lermontov intitulada LE DÉMON, escrita em 1841, e a seu respeito o autor declara:

*"Il ne faut pas confondre le démon avec le diable qui ne symbolise que le mal. Il est plutôt l'incarnation de l'ange déchu, de la fatalité. Il ne personnifie la lutte de l'âme tourmentée qui tente de faire taire ses passions, d'acquérir une connaissance de la vie, et qui ne trouve aucune réponse à ses doutes, ni sur terre, ni au paradis."*¹

No movimento romântico Lúcifer começa a se revestir de uma angústia existencial, que lhe confere um caráter

1. Mikhaïl Lermontov cit. por José Pierre in, L'UNIVERS SYMBOLISTE, p.180

humano com o desejo de conhecer a razão da vida. A criatura das trevas começa a desenhar o que Bernardo Soares chama de "geometria do abysmo", a profundidade e as paisagens infernais passam a ser elaboradas a partir do interior do anjo caído. A queda adquire a cor do cansaço da existência e produz o desejo de libertação do estado de ser e não-ser, e a confrontação com o mistério começa a se revelar como uma tarefa inútil porque nem mesmo Lúcifer conseguiu vencê-lo. De criatura matreira ele se transforma no eterno solitário cósmico, e Fausto e Lúcifer passam a ser faces da mesma moeda.

Em seu livro MEMÓRIAS: POESIA E VERDADE, Goethe relata como ele construiu a sua própria religião a partir da leitura da HISTÓRIA DA IGREJA E DAS HERESIAS de Arnold:

"(...) Todo homem leva consigo o espírito de contradição e o gosto do paradoxo. Eu estudava atentamente as diversas opiniões, e, como ouvira repetir que afinal de contas cada um tem a sua religião, pareceu-me naturalmente que eu também poderia construir a minha, e pus mãos à obra com muita alacridade. O neoplatonismo formava a base; as doutrinas hermetica, mística, cabalística traziam a sua contribuição; e foi assim que arquitetei um mundo

bastante estranho.

"Eu me comprazia em imaginar uma divindade que se produz a si mesma ao longo da eternidade. Mas, como não se pode conceber produção sem diversificação, ela devia necessariamente manifestar-se desde logo como uma segunda essência, que reconhecemos sob o nome de Filho. Esses dois seres deviam continuar o ato da produção, e eles próprios tornavam a manifestar-se no terceiro, que era tão subsistente, vivo e eterno quanto o todo. Com ele, porém, fechava-se o círculo da divindade, e mesmo a eles não seria possível produzir um novo ser que lhes fosse completamente igual.

"Todavia, como o impulso produtor continuava sempre, eles criaram um quarto ser; mas este já encerrava em si uma contradição, pois devia ser tão absoluto como os primeiros, e ao mesmo tempo contido neles e limitado por eles: era Lúcifer, a quem se transmitia doravante todo poder criador e de quem deviam decorrer todas as outras essências. Lúcifer manifestou desde logo a sua atividade infinita criando todos os anjos de uma só vez, e todos também à sua imagem, absolutos, mas contidos nele e por ele limitados. Cercado de toda essa glória, esqueceu a sua alta origem e julgou encontrá-la em si mesmo; e dessa primeira ingratidão resultou tudo que nós parece discordar do pensamento e dos designios da divindade. Quanto mais se concentrava em si mesmo,

mais devia sentir-se contrafeito, como todos os espíritos a quem impedia a doce elevação para a sua origem.

"Sucedeu assim o que nos é apresentado sob a forma da queda dos anjos. Uma parte deles concentrou-se em torno de Lúcifer, a outra voltou-se de novo para a sua origem. Dessa concentração da criação inteira (pois ela provinha de Lúcifer e o seguiu necessariamente) resultou tudo o que se nos oferece sob a forma da matéria, o que concebemos como pesado, sólido e tenebroso, mas que não se origina diretamente da essência divina, o faz por filiação, e por isso é tão absolutamente poderoso e eterno quanto o pai e os antepassados. Ora, como todo mal, se ousarmos chamá-lo assim, tinha como causa única a direção exclusiva de Lúcifer, essa criação carecia de sua melhor metade, pois tinha tudo o que confere a concentração, mas faltava-lhe o que só a expansão pode produzir. A criação inteira, pois, teria podido destruir-se a si mesma por uma concentração incessante, aniquilar-se com Lúcifer, seu pai, e perder todos os direitos a ser co-eterna com a divindade.

"Os Elohim observaram durante algum tempo esse estado de coisas. Tinham a opção de aguardar a passagem dos séculos necessários para que o campo ficasse novamente desimpedido e o espaço livre para uma nova criação, ou de agir sobre o presente e remediar-lhe as imperfeições

de acordo com o seu infinito poder. Escolheram a segunda alternativa e, por sua exclusiva vontade, suprimiram num momento todas as imperfeições que o êxito do empreendimento luciferino arrastara consigo. deram ao ser infinito a faculdade de estender-se e de mover-se para eles; foi restabelecida a verdadeira corrente da vida e o próprio Lúcifer não se pôde subtrair a essa influência. Foi então que surgiu o que chamamos luz e teve começo o que costumamos designar pelo termo de criação. Por mais, entretanto, que ela se diversificasse aos poucos pela força vital sempre ativa dos Elohim, faltava um ser que fosse capaz de restabelecer a união primitiva com a divindade; foi então criado o homem, que devia ser semelhante e mesmo igual em tudo à Divindade, mas que, por sua vez, se encontrou assim na situação de Lúcifer — isto é, ao mesmo tempo absoluto e limitado; e, como essa contradição devia manifestar-se nele em todas as fases da existência, e uma consciência perfeita, bem como uma vontade decidida, deviam ser o apanágio da sua condição, era de prever que o homem seria simultaneamente a mais perfeita e a mais imperfeita, a mais venturosa e a mais desgraçada das criaturas. Não tardou muito que ele também desempenhasse o papel exato de Lúcifer. Separar-se do benfeitor é a verdadeira ingratitude, e a queda ia cumprir-se pela segunda vez: de resto, a criação inteira não é nem nunca foi outra

coisa senão uma separação e um retorno à origem.

"Percebe-se facilmente que nesse sistema a redenção é não só resolvida desde toda a eternidade, mas considerada como eternamente necessária, e que deve renovar-se sem cessar enquanto dura o nascimento do ser. Neste sentido, nada mais natural do que ver a Divindade, que já se preparara para revestir um envoltório, assumir a figura humana e compartilhar a sorte do homem por algum tempo, a fim de exaltar a alegria e mitigar a dor mediante essa assimilação. A história de todas as religiões e de todas as filosofias nos ensina que essa grande verdade, indispensável aos homens, foi transmitida por várias nações em diversas épocas e de mil maneiras, inclusive através de fábulas e de imagens estranhas, tais como podiam ser produzidas pela ignorância. Mas é suficiente reconhecer que nos encontramos numa situação que, embora parecendo rebaixar-nos e esmagar-nos, nos incita e nos obriga mesmo a elevar-nos e cumprir os desígnios da Divindade, sem nos esquecermos, muito embora forçados, por um lado, a encerrar-nos no nosso eu, de nos desprender dele, por outro lado, mediante uma atividade regular."¹

A visão romântica que Goethe apresenta da cosmogonia faz de Lúcifer e do Homem criaturas eternamente

1. Goethe, MEMÓRIAS: POESIA E VERDADE, pp. 271 a 273, vol. I

envolvidas na contradição da criação, absolutas e finitas ao mesmo tempo, e é desse paradoxo que a tragédia da existência se desenvolve. A trindade da criação mantém a sua plena integridade, mas necessita de um quarto elemento que seja o mediador para que o imanifestado se torne manifesto, e Lúcifer e o Homem na condição de intermediários são híbridos da Divindade. A ingratidão das criaturas apresenta-se como a profunda dor dos seres dilacerados diante do Absoluto que guarda o mistério da vida. A desmedida de Fausto e a queda dos anjos são expressão da mesma harmatia ontológica do gesto criador. A partir do movimento romântico a imagem de Lúcifer está para sempre associada ao solitário melancólico e envolto nas dúvidas da existência, o seu conflito é o mesmo do homem diante do infinito silencioso.

O Lúcifer que Fernando Pessoa elabora nos fragmentos do Fausto é entretecido pelo discurso saturnino e doloroso da criatura proscrita e exilada no abysmo que se confunde com o homem. O diálogo que Fausto mantém consigo próprio diante do espelho analisado em relação à voz de Lúcifer demonstra a fusão que ocorre entre as duas figuras e a busca de uma reescritura da cosmogonia. Fausto no espelho diz:

"Deus existe mas não é Deus" eis a chave
transcendente de todo o ocultismo. É este o símbolo
representado por "morte de Deus-Homem".

Pode Deus existir mas não ser Deus;
Transcendente mentira realmente
Existindo e cercando-nos,
O único Horror de um mistério maior.

Se Deus houvera dado
A verdade outro ser
Que não o ser pensando
O Como a conceber,

Não nos dera a verdade
Mas qualquer ilusão
Na comoda eternidade
Da vasta escuridão.

Fora Deus Deus, Deus fosse menos que este
Pensamento que abre na minha alma

Um poço sem paredes, e eu pudesse
Ao pensamento exceder o sumo
Inexcedível, figurar mais vasto
Deus que é Deus é... Como seria assim?
Por ser o ser que é absoluto ser!
Não haver para além do sempre além
Ou novas direcções do infinito,
Número infinito de infinitos.

[...]

Ah, parar de pensar! Pôr um limite
Ao mistério possível. Ter o mundo
Este infinito [?] mundo por o mundo,
Por Deus o Deus que é dele e o fez e ama!
Este meu pensamento transcendente
De transcendência, por magia ignota
Evoque do Incógnito um torpor
Com que se o mesmo casasse! Ah, um sono, um sono
Um sono de pensar me roube a mim!

Treva! morte! Trevas e morte do Eu!
Matar-me dentro da alma! Que eu não pense
Por absoluta ausência e em mim descanse
Esta concentração multiplicada
De mais mundos que os mundos infinitos,
De mais seres que o ser que é mais que os seres!
E eu mesmo em morte inteira seja Abysmo!
Vale-me o morte.

✽

Talvez que Deus não seja real e exista,
Talvez não seja Deus e exista, e seja
Como nós o pensamos Deus p'ra nós.¹

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 22 e 23

As dúvidas, o dilema, a ruptura que Fausto sente na sua alma são as mesmas que Lúcifer possui e reflete neste diálogo com a imagem de Fausto no espelho:

*Como quando o mortal, que a terra habita,
Aprende que esse céu todo estrelado
É cheio de outros mundos, na infinita
Pluralidade do criado,
E um abysmo se lhe abre na consciência
E uma realidade invisível gela,
Seu sentimento da existência,
E um novo ser-de-tudo se revela,
Assim, pensando e, a meu modo, vendo*

*Na interna imensidão do espaço abstrato,
Fui como deuses vários conhecendo,
Todos eternos e infinitos sendo,
Os astros,*

*E vi que Deus, se é tudo para o mundo,
Se a substância e o ser do nosso ser
Não é o único Deus mais que profundo,
Há infinitos de infinitos,*

*Por isso, Deus é eterno e infinito, e tudo,
Sim mesmo o tudo que é, Deus o transcende,
Porém muita ciência a mais ascende
Que a esse único Deus que a tudo excede.*

Além do transcender-se que Deus é,
E ergui então a voz amargurada,
Porque o conhecimento transcendente
Deixa a alma exânime e gelada.

E clamei contra Deus o além-Deus,
Disse aos meus pares o segredo ominoso.

Eterno condenado, errarei sempre
Sempre maldito,
Porque este mundo (...)
Só sendo mais que Deus eu poderia
Transcender o infinito do infinito
E nascer para o inumerável dia...

Como, banido, o arqueiro Filoctetes...
Sou só na alma porque vi o abysmo.
Excluído eterno (...)
A vida pálida que cismo,
Sou morte, porque sei que o infinito,
É limitado, e assim Deus morre em mim.

Deus sabe que é uno, um é infinito,
Mas eu sei que Deus, sendo-o, não o é.
Mais longe que Deus vai meu ser proscrito.¹

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 23, 24 e 25

Há um terceto que poderia fazer parte de um coro onde
Lucifer e Fausto dissessem ao mesmo tempo:

*Mas Deus não terá Deus? Não haverá
Como dos brutos até o homem, uma
Ladeira ou escadaria entre os supremos?*¹

Fausto e Lúcifer aparecem como as criaturas
melancólicas aprisionadas no poço da existência que só
pode ser escalado através do desafio e da fuga para o
Além-Deus, o único espaço onde a ruptura pode ser
mediada pelo conhecimento sagrado do **Logos**. A
cosmogonia que Fernando Pessoa escreve para Fausto e
Lúcifer é tecida por múltiplos discursos que recolhem
fios da escritura bíblica, da imagem romântica do
demoníaco, a melancolia saturnina, o neoplatonismo, a
cabala, a gnose. E o resultado da trama final é
entretecido pela poética pessoana.

Os fios do tecido que formam a escritura poética da
queda cósmica de Lúcifer e Fausto são urdidos por um
leitmotiv que o poeta enuncia antes da construção da

1. Idem, *ibidem*, p. 25

cena de "Fausto no Espelho", que é o seguinte: "Deus existe mas não é Deus". Esta é a chave para a revelação do oculto. Os monólogos de Fausto e Lúcifer que seguem esta declaração refletem o mistério divino que envolve esse paradoxo e a sua íntima relação com a origem da queda, da tragédia cósmica que, assim como Goethe declara, "faz do homem a mais feliz e a mais desgraçada das criaturas." Tanto Lúcifer quanto Fausto anseiam pela revelação da essência da criação que só pode ser encontrada no **deus absconditus**, o segredo divino que se esconde atrás do demiurgo. A grande angústia do Além-Deus que já se encontra na gnose de Valentim que em seu EVANGELHO DA VERDADE relata:

"O todo estava à procura d'Aquele de quem tinha sido gerado (...) A Ignorância em relação ao Pai produziu Angústia e Terror. E a Angústia se tornou densa feito a neblina, de forma que ninguém podia ver. E então o Erro se fortaleceu. Pôs-se a trabalhar em sua própria matéria no vácuo, sem conhecer a Verdade. Dedicou-se a talhar uma forma que se esforçava em criar na beleza um substituto para a Verdade (...) Era um assombro que estivessem no Pai sem conhecê-Lo, e que lhes fosse possível escapar de lá por sua própria vontade, a partir do momento em que não podiam compreender nem conhecer Aquele em que estavam (...) Uma vez que a Carência passou a existir porque eles não conheciam o Pai, então no momento em que conhecerem o Pai, ela

cessará de existir (...). Através do conhecimento ele (o adepto gnóstico) se purificará da diversidade caminhando em direcção à Unidade, consumindo a matéria dentro de si como uma chama, vencendo a escuridão com a luz, e a morte com a vida.¹

Na cela do infinito onde Lúcifer e os homens se debatem para romper os limites do demiurgo, a angústia aparece associada à carência do conhecimento, do encontro com a Verdade. A desmedida que ocasiona a queda cósmica é o desejo de ultrapassar as cercanias do infinito.

Um dos primeiros cabalistas, Isaac, o Cego, chama o **deus absconditus** de "aquilo que não é concebível pelo pensamento", portanto a busca do Além-Deus reveste-se do desespero da impossibilidade de atingi-Lo através do intelecto, das categorias da lógica convencional. O **deus absconditus** está incognoscível na profundezas de "Seu próprio Ser", isto é, **imke ha-ain** — "nas profundezas de sua inexistência". Parece que é aqui que as profundezas do abysmo de Lúcifer tocam no além do infinito, a morada do Além-Deus, já que ambos residem no paradoxo. Para os gnósticos, a angústia tem fim no

1. Valentino cit. por Harold Bloom in, CABALA E CRITICA, pp. 69 e 70

momento em que a criatura reconhece que o Criador sempre esteve dentro de si própria, assim como ela sempre esteve dentro da Unidade, portanto reverter o caminho da queda é eliminar a transcendência divina.

No primeiro versículo do Gênesis está escrito: **Bereschit bara Elohim** — "No princípio Deus criou". Nestas palavras está encerrado o mistério da criação, este é o último véu que a criatura pode tocar, é o limiar do além infinito. O ZOHAR interpreta estas palavras como a expressão da divisão da consciência divina que antes de se desdobrar, emanar, aparece como o sujeito eterno, o grande Quem, **MI**, a quem até certo ponto podem ser feitas questões sobre os atributos de Deus que o ZOHAR chama de **Elé**, isto é, mundo determinável. A esfera mais alta da sabedoria divina não pode ser atingida pelo questionamento humano e o **MI** torna-se a pergunta e a resposta deste último véu intransponível. É dentro dessa perspectiva que o primeiro versículo do Gênesis passa a obter significado dentro da doutrina teosófica do ZOHAR. **Bereschit** — a existência primordial, o princípio que surge dentro do ilimitado, — **bara**, criou. Vale dizer, o nada oculto que constitui o sujeito da palavra **bara**, desdobrou-se ou emanou-se — **Elohim** — a sua emanação é **Elohim** que é o objeto e não o sujeito da sentença. **Elohim** é o nome de Deus depois que ocorre a disjunção do sujeito e do

objeto, já que em hebraico as palavras **MI** e **Elé** tem as mesmas consoantes que **Elohim**. Em **Elohim** se reúnem o Conhecedor e o Conhecido e o abysmo que há entre sujeito e objeto é transposto.

A cosmogonia de Goethe, assim como a que Fernando Pessoa expressa em *Lúcifer* e *Fausto*, têm raízes na idéia de que o demiurgo, **Elohim**, constitui a primeira brecha por onde o desespero, a angústia do infinito começa a penetrar na existência e as perguntas tornam-se inúteis, véus que não podem ser levantados pelo conhecimento que depende da cognição intelectual alicerçada na divisão entre sujeito e objeto.

O grande questionamento de *Fausto* no espelho é em relação à forma como a transcendência pode ser encarcerada dentro do pensamento, e dessa maneira ser apreendida pela lógica. O grande dilema se constitui na descoberta de que o demiurgo não concentra em si todo o mistério da criação, que extrapola os limites da própria consciência do demiurgo. Aqui inicia-se a eterna dúvida de *Fausto* que se interroga sobre a ilusão na qual o demiurgo pode ter mergulhada a sua existência. O horror do mistério do **deus absconditus** está na emanção de um "número infinito de infinitos" que o pensamento jamais poderá conter no âmbito da

cognição.

O monólogo de Lúcifer complementa o de Fausto na medida em que revela a "pluralidade do criado" e o seu percurso para a descoberta dos "infinitos de infinitos" que o tornam o eterno proscrito em busca do Além-Deus, uma "escadaria entre os supremos", um caminho para o **deus absconditus**. Imersos na angústia do mistério, Fausto e Lúcifer vagam pelos infinitos, dilacerados pelo desejo de conhecer e para sempre malditos prisioneiros das teias do pensamento. O encontro com o supremo mistério só pode se dar no **ein sof**, o nada absoluto do qual a criação emanou, é nesse nada **__ein__** que o "Eu" **__ani__** de Deus reside. Através de um jogo de palavras, o cabalista Iossef Gikatila define o momento em que ocorre a passagem de **éin** para **ani**. É na passagem do nada para o eu que estão contidas as transformações progressivas que a essência divina sofre nas **Sefirot** até chegar ao "Eu" que contém em si todos os estágios da criação e Deus revela a sua personalidade como a tese e a antítese do processo criativo. Esse momento é demonstrado no Fausto de Fernando Pessoa através dos versos:

Uma noite de Tudo que é um Nada

*Um abysmo de Nada que é um Tudo.*¹

Fausto vislumbra a passagem, mas a realização dessa fica interdita, porque o cosimento da ruptura só pode ser urdido pelos fios da triade Fausto-Adão-Lusbel que se desdobram para o poeta em outras personas míticas — tais como, Paracelso, Jesus Cristo, o Anti-Cristo — e que por sua vez elaboram o tecido da poética pessoana. Os matizes que compõem os diversos discursos do conjunto dos planos, projetos e fragmentos do Fausto de Fernando Pessoa revelam uma cor essencial que pinta a paisagem fáustica constantemente. É a mesma cor do inferno, cor que delinea a imagem de Lúcifer desde a sua origem bíblica. Essa cor é expressa numa palavra na qual a treva absorve a luminosidade: o abysmo. E nas suas profundezas paradoxais habita o "Inominável" assim como o grande ser proscrito: Lúcifer. Nos fragmentos do Fausto, o poeta dá voz ao inaudível:

(Então vindas d'Além de Deus, como um arrepio, mesmo do Ser, sem falar, insinuam-se no vácuo estas palavras:)

O Inominável:

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p.18

No meu abysmo medonho
Se despenha mudamente
A catarata do sonho
Do mundo eterno e presente,
Formas e idéias eu bebo
E o misterio e horror do mundo
Silentemente recebo
No meu abysmo profundo,
O Ser-em-si nem é o nome
Do meu \ser\ inominável;
No meu mundo Haelstrom,
O \grande\ mundo inestavel,
Como um suspiro se apaga,
É um silêncio mais que infundo
Acolhe o morrer da vaga
Que em mim se vai esvaindo,

Sou mais que o Ser transcende
Criatura e Criador,
Se esse Ser ninguém entende,
\Ele\ a mim e ao meu horror
Menos. Vida, pensamento,
Tudo o que nem se adivinha...
É tudo como um momento
Numa eternidade minha,

Mais que mundo e eternidade
Num silente cataclismo,

Mais que idéia, ser, verdade,
Acaba no meu abysmo.
E essas águas que esvaír
Se vêm ao meu profundo —
Ninguém as ouve, cair,
Nem eu me concebo um fundo.¹

A paisagem abyssal da qual o Inominável emerge remete para uma imagem ontológica das profundezas, um não-espaco onde o Absoluto se encerra em seu mistério. A configuração poética da cosmogonia e da teogonia pessoana é composta por uma rede complexa de símbolos que o poeta tece com elementos das filosofias heterodoxas. E nesse contexto o abysmo aparece muitas vezes nos fragmentos revelando que o ponto de partida do poeta para a construção e fundamentação de sua simbologia é elaborada em torno da árvore sefirótica da Cabala. O entrelaçamento de Lúcifer, Fausto e o poeta com a questão do conhecimento é urdido com os fios da doutrina mística dos judeus. Lima de Freitas diz que "o verdadeiro artista mostra ser um fazedor de "nós" emblemáticos, um unificador por sobre abysmos aparentemente intransponíveis"². Os "nós" emblemáticos

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 44 e 45.

2. Lima de Freitas, LABIRINTO, p. 62

que Fernando Pessoa utiliza na sua poética envolvem um jogo de elementos simbólicos que se orquestram harmonicamente no conjunto de sua obra.

O reconhecimento de um "nó emblemático" requer uma caminhada pelas trilhas que formam as suas imagens, assim percorrer o abysmo é buscar o seu fio ontológico na árvore da vida. Conta a Tradição que Deus na plenitude do seu Ser Absoluto desejou ver Deus, e dessa forma a Vontade de Deus, que é expressa na forma de luz, brilhou no seio do paradoxo do infinito, em nenhuma parte e em toda a parte. Na Infinita Luz da Vontade, o En Sof Aur era o Conhecedor e o Conhecido através do Tudo Absoluto, e Deus desejando olhar para Deus ansiou pela primeira separação, realizando assim uma contração no Tudo Absoluto, para que pudesse ser criado um espaço onde o espelho da Existência pudesse se manifestar. O gesto de contração de Deus é chamado de *Zimzum*, um movimento de limitação já que o local esvaziado era finito, pois era limitado pelo Tudo Absoluto. O vazio da Existência Não Manifesta era um ponto no meio do Absoluto.

A Existência Negativa, o lugar do Vazio é diferente do Nada, porque ele é o espaço onde se prepara a manifestação da Existência Positiva. A Vontade de Deus cercando o espaço do En Sof Aur, penetrou como um raio

de luz o vazio da Existência Não Manifesta. Dessa forma os três **Zahzahot** — Esplendores Ocultos — entraram em foco para constituir os três fatores de formação do vazio que são a Vontade do Absoluto, o Ato que dá permissão para que isso acontecesse, e a Restrição que continha e limitava o evento. Os Esplendores Ocultos formaram as raízes ocultas das leis que governam a Existência, e eles se situam tanto fora da Existência Não Manifesta quanto da Manifesta. Quando o raio de luz da Vontade penetrou o vazio ocorreu a separação da Existência e do Absoluto, porque o En Sof estava oculto na sua manifestação, e por isso é chamado de Oculto dos Ocultos. O ponto onde aparece a primeira manifestação é chamado de **Ehyeh** — Eu Sou. A primeira manifestação da divindade é chamado de Sefirah e dela partem todas as outras manifestações, ou Sefirot. Do Desejo de Deus nasceu a semente da Arvore da Vida que é a ponte entre Mundo e Deus.

A interação dos três Esplendores Ocultos produziu um segundo processo que é a lei de progressão desde o Absoluto até a plena manifestação. Essa progressão ocorreu por estágios que envolveram um estado de equilíbrio perfeito que sofre a ação do impulso da Vontade de Deus, tornando-se um princípio ativo, mas essa atividade teve que ser controlada para não se estender infinitamente. Esse primeiro trio de emanção

prosseguiu para repetir o processo até completar uma série de três triades. Quando a Linha de Luz criativa atingiu o centro da Existência Não Manifesta, a árvore sefirótica foi completada com uma série de sefirot, alguns passivos, outros ativos e outros que mantêm o equilíbrio da manifestação. A constituição da árvore sefirótica é a seguinte:

- 1- Kether - Coroa - Equilíbrio
- 2- Chokmah - Sabedoria - Ativa
- 3- Binah - Compreensão - Passiva
- 4- Chesed - Misericórdia - Ativa
- 5- Geburah - Julgamento - Passiva
- 6- Tipharet - Beleza - Equilíbrio
- 7- Netzach - Eternidade - Ativa
- 8- Hod - Reverberação - Passiva
- 9- Yesod - Fundação - Equilíbrio
- 10- Malkuth - Reino - Equilíbrio

A inter-relação entre os **Sefirot** constituem os quatro mundos que compõem o universo relativo. Eles são conhecidos como **Atziluth** — o mundo das emanções; **Beriah** — o mundo das criações; **Yetzirah** — o mundo das formações; e **Assiah** — o mundo da substância e da ação. **Atziluth** é denominado pelos cabalistas de Mundo da Unidade porque os Atributos de Deus que se manifestam nesse mundo são expressões do Um. As dez palavras com as quais Deus trouxe **Atziluth** à existência nasceram do Fogo Neutro da Existência Não Manifesta no Fogo Branco de **Atziluth**. A constituição desta triade são os diversos aspectos, Nomes da Divindade. *Z'ev ben Shimon Halevi* explica:

"Do **Keter** — o Nome Divino de **Ehyeh** ou **Eu Sou** — emana a Vontade de estar em Existência. Compreendido no título Divino de **Yahveh**, cuja raiz significa "tornar-se", o segundo Nome Divino está associado a **Hokhmah** — ou Sabedoria —, o **Sefirah** encabeçando a coluna ativa da Força. Associado a **Binah** no alto da coluna passiva da Forma, o terceiro Nome Divino é **Elohim**, cuja tradução literal é "muitos Deuses". Em termos *kabbalísticos*, isso significa: "Eu estarei manifesto em muitos." Esse triunvirato de **Ehyeh-Yahveh-Elohim** constitui as Três Grandes Cabeças da Existência. Como tal, representam a Mente Divina e o Mundo, e a Sabedoria e a Compreensão de Deus, cujos Caminhos não

são nossos caminhos, cujos Pensamentos não são como
nossos pensamentos.”¹

O mundo de **Aziluth** é o que está mais próximo do Absoluto, embora esteja separado dele, é no mundo de **Beriah** que começa a separação e a imperfeição. O retângulo superior formado por **Chokmah, Binah, Geburah** e **Chesed** é que constitui o mundo de **Beriah** que emerge de **Aziluth**. É no mundo da criação que a essência arcangélica de todos os seres do universo é criada e seus destinos são determinados. Mas para que a Criação se manifeste é necessário que mude de forma e se desenvolva, e isso se realiza no mundo de **Yetzirah**, que é composto pelo retângulo inferior construído com **Chesed, Geburah, Netzach** e **Hod**, com **Tipharet** no centro. O mundo de **Yetzirah** é também chamado de mundo angélico, já que é aqui que os anjos da luz e da sombra habitam.

A triade inferior da árvore sefirótica, **Netzach, Hod** e **Malkuth**, com **Yesod** no centro, forma o mundo de **Assiah**, que é aquele no qual nós vivemos, o universo físico. Ele é o posto dos mundos superiores, já que **Malkuth** é **Kether**. Na realidade os quatro mundos se interpenetram e cada um deles possui em si uma árvore completa, e dessa forma o **Malkuth** da árvore de **Aziluth** é o **Tiphareth** do mundo de **Beriah**. No interior de cada

1. Z'ev ben Shimon Halevi, UNIVERSO KABBALISTICO, p. 33

árvore em miniatura os quatro mundos se repetem, e assim infinitamente até o menor dos cosmos completos.

A Árvore da Vida se origina como manifestação dos três véus da Existência Negativa que constituem os pilares da Possibilidade da Manifestação : **Ain** — Negatividade, **Ain Soph** — o Ilimitado, **Ain Soph Aur** — a Luz sem Limite. Os três véus da Existência Negativa recobrem um não-espaco onde os limites são inexistentes porque não há começo nem fim, nem antes e depois. O momento da criação é originado por uma crise no interior do **Ain-Sof** que passa da plenitude inexpressável ao Nada, à Existência Negativa. O cabalista Rabi Iossef ben-Schalom afirma que, para que possa ocorrer uma transformação da realidade, é necessário que o abysmo do nada seja transposto e a criação surja do Ser absoluto.

O universo é a expressão de Deus e como tal tem no seu **corpus symbolicum** zonas de significados ocultos que necessitam de um desvelamento, que envolve a reescritura dos sinais que o Criador deixou na Criação. A Árvore da Vida constitui o texto do universo e cada **sefirah** é a escritura de um atributo divino, dessa forma a tessitura das significações dos nomes de Deus

compõem a linguagem sagrada da Criação.¹ A escritura da manifestação divina é elaborada com as vinte e duas letras do alfabeto hebraico e com uma vigésima terceira letra oculta que permeia o texto divino. Assim como na árvore sefirótica existe um não-Sefirah invisível que está entre o "Grande Rosto" — formado pela triade Kether, Chokmah e Binah — e o "Pequeno Rosto" — formado pelos outros Sefiroth. Daath — Conhecimento — é o intermediário entre os dois planos e se estende pelo abismo do incognoscível. A palavra **Daath** é associada ao verbo **daad** que significa desaparecer ou ser aniquilado. O radical comum aos dois vocábulos é o verbo **ida** que possui diversos significados: "perceber, descobrir, saber, conhecer, coabitar (no sentido sexual), seleccionar, compreender, tornar-se conhecido, revelar-se, conhecer-se, fazer saber, tornar conhecido, informar, ensinar, fazer sinal".² O não-Sefirah **Daath** e a vigésima terceira letra oculta do alfabeto hebraico assinalam o local onde o Real entretém a Existência, isto é, no **corpus symbolicum** da expressão divina há um ponto onde a manifestação do universo objetivo está coberto pelo véu de **Daath**, o Conhecimento que envolve um estado paradoxal de Não-Conhecimento. Não existe nenhum Nome Divino para o não-Sefirah **Daath** porque nele

1. Harold Bloom em seu livro **CABALA E CRITICA** explica que: "as Sefirót são, portanto, dez complexas imagens de Deus em Seu processo de criação, onde cada esfera — Sefiráh — é percorrida por uma ação recíproca entre o sentido literal e o figurado." (p.36)

2. Juan de Gärten, **CABALA**, pp. 67 e 68

a expressão divina se oculta, e ultrapassar esse véu é olhar para a Face de Deus.

No início do Gênesis está escrito: **Bereschit bara Elohim et hashamayin Vaet ha-aretz Ve-aretz hayeta tohu vavohu**___ "No princípio Ele criou o Céu e a Terra. Era uma desolação e um deserto e as trevas pairavam sobre a face do oculto". Em hebraico, "o Oculto" é chamado de **Abysmo**. Esses dois versículos são interpretados como a criação dos dois pólos, **Kether e Malkuth**, do mundo da criação, o mundo de **Beriah**, que ainda não havia se ordenado. Por isso, apenas as trevas estavam sobre a face do Abysmo, isto é, só havia o não-Sefirah de **Daath** da ainda incompleta Face superior do mundo beriático. O abysmo, a esfera de **Daath**, encerra nas suas profundezas o mistério da manifestação divina, é onde o texto do universo é escrito.

O ponto central da Árvore da Vida está no **sefirah** de **Tiphareth** ___ Beleza ___, que é o canal entre **Kether e Malkuth**, é a ponte entre o visível e o invisível, mas entre **Tiphareth e Kether** há a esfera abyssal de **Daath**, que recobre com suas profundezas o Absoluto. O Nome de Deus que **Tiphareth** expressa é **Jehovah Aloah va Daath** que significa Deus se manifestou na esfera do Conhecimento. A Beleza é o centro da árvore porque chega até a Coroa mergulhando no abysmo do

Conhecimento. Na imagem Divina do homem perfeito, Adão Kadmon, o **sefirah** central de **Tiphareth**, é situado no plexo solar para enfatizar a posição desse **sefirah** como ligação entre o mundo superior e o inferior. A união que a Beleza realiza entre a Coroa e **Malkulth** necessita do som, da voz divina que em Adão Kadmon se expressa na esfera de **Daath**. I'ev ben Shimon Halevi explica:

"(...) O não-Sefirah de Daat — ou Conhecimento — é situado, por alguns kabbalistas, sobre a garganta e a boca. Aqui, diz-se, é o lugar do Bat Kol — ou Voz Divina. A frase real significa "Filha da Voz", e é a Voz do Espírito Santo, que se diz residir nesse não-Sefirah. Um exemplo bíblico do Bat Kol é observado na Voz sobrenatural que anunciou a morte de Moisés aos acampamentos israelistas no Sinai. É também encontrado em circunstâncias mais particulares, na ainda pequena voz interior, e na imagem simbólica de uma pomba descendo." 1

O abysmo, o Conhecimento, Fausto, Lúcifer e o Poeta formam a fibra do nó emblemático que Fernando Pessoa tece para compor a cosmogonia, o itinerário da ruptura entre o Criador e a criatura que é elaborado na suprema angústia do infinito. O abysmo que tantas vezes aparece

1. I'ev ben Shimon Halevi, *UNIVERSO KABBALISTICO*, pp. 36 e 37

nos fragmentos do Fausto é um aglutinador de significados ontológicos, que expressa o paradoxo da existência e ao mesmo tempo dimensiona a eterna busca fáustica, que é a do Conhecimento oculto da expressão divina. O pacto demoníaco representa a aquisição, a aprendizagem do alfabeto para que o texto da criação possa ser lido. Desvendar o grande mistério divino é ler a escritura, o corpus symbolicum no qual Deus escreve a sua manifestação.

A interpretação cosmogônica que a Cabala apresenta é essencialmente voltada para a construção de um significado do **Logos** a partir do Verbo, isto é, o sistema da Arvore da Vida ao procurar a interpretação da manifestação divina através dos Nomes Divinos cria uma teoria da linguagem. A poética pessoana que busca objetivar a emoção se utiliza da simbologia da Cabala para tecer a rede complexa de significações entre Lúcifer, Fausto e o Poeta que se encontram no fundo do abysmo para revelar que o fazer poético é a urdidura da ruptura cósmica.

No **Lúcifer-Fausto-Pessoa**, o poeta concentrou as imagens luciferinas da "estrela caída", "estrela da manhã" bíblica até o solitário angustiado dos românticos, acrescido do olhar decadente fim de século, mas o portador da chave do abysmo adquire no conjunto

da obra pessoana a dimensão de Senhor da Palavra, na medida em que, na trama simbólica do tecido poético, ele é o ponto de junção onde a criação poética toca o ilimitado, o mundo do devir.

O pacto que não está escrito nos fragmentos do Fausto foi dado como destino luciferino ao poeta em outros fragmentos de um conto que Fernando Pessoa hesitou em intitular "A Hora do Diabo", ou "A Noite do Diabo". Não é possível determinar a data da escritura dos fragmentos deste conto de Fernando Pessoa, e, portanto, o critério de comparação entre o Fausto e "A Noite do Diabo" não pode buscar a sua fundamentação no argumento da proximidade das datas; mas por outro lado, os fragmentos do Fausto foram escritos ao longo da vida do poeta, sendo que a maioria deles não está datada. Logo, o elo que liga estes dois conjuntos de fragmentos não está na questão das datas, e sim dentro de um contexto temático que o poeta elabora em toda a sua obra. O universo simbólico do qual o poeta se utiliza para a produção de significado funciona como um espelho onde os textos se refletem em múltiplas imagens, e dessa forma os fragmentos de cada obra tornam-se o simulacro do *Magnum Opus*. Da mesma maneira que o "eu" do poeta está em constante refração no "outro" no jogo da heteronímia, os fragmentos também repetem esse movimento na totalidade da Obra.

"A Noite do Diabo" narra a história de Maria, uma jovem senhora grávida de quatro meses, que mantém um misterioso diálogo com um homem fantasiado de Fausto ou Mefistófeles, que a leva para casa depois de terem dançado juntos num baile de máscaras. No meio do caminho o estranho mascarado revela-lhe a sua verdadeira identidade: ele é o diabo. A conversa que o diabo mantém com Maria é urdida por complexos fios simbólicos que se originam na astrologia, Maçonaria, Rosa-Cruz e Cabala e constituem um jogo ontológico onde o ser e o não-ser velam-se por detrás das máscaras simbólicas das palavras. O Diabo lastima as falsas imagens que os homens construíram a seu respeito:

"Desde o princípio do mundo que me insultam e me caluniam. Os mesmos poetas — por natureza meus amigos — que me defendem, me não teem defendido bem. Um — um inglez chamado Milton — fez-me perder, com parceiros meus, uma batalha indefinida que nunca se travou. Outro — um allemão chamado Goethe — deu-me um papel de alcoviteiro numa tragedia de aldeia. Mas eu não sou o que pensam. As Igrejas abominam-me. Os crentes tremem do meu nome. Mas tenho, quer queiram quer não, um papel no mundo. Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espirito que nega. Sou o Deus da Imaginação, perdido

porque não cria. É por mim que, quando criança, sonhaste aquelles sonhos que são brinquedos; é por mim que, quando mulher já, tiveste a abraçar-te de noite os príncipes e os dominadores que dormem no fundo d'esses sonhos. Sou o Espirito que cria sem criar, cuja voz é um fumo, e cuja alma é um erro. Deus creou-me para que eu o imitasse de noite. Elle é o Sol, eu sou a Lua. Minha luz paira sobre tudo quanto é fútil ou findo, fogo-fatuo, margens de rio, pantanos e sombras.

"Que homem pousou sobre os teus seios aquella mão que foi minha? Que beijo te deram que fosse igual ao meu? Quando, nas grandes tardes quentes, sonhavas tanto que sonhavas de sonhar, não viste passar no fundo dos teus sonhos, uma figura velada e rápida, a que te daria toda a felicidade, a que te beijaria indefinidamente? Era eu. Sou eu Sou aquelle que sempre procuraste e nunca poderás achar. Talvez, no fundo immenso do abysmo. Deus mesmo me busque, para que eu o complete, mas a maldição do Deus Mais Velho — o Saturno de Jehovah — paira sobre elle e sobre mim, separa-nos, quando nos devera unir, para que a vida e o que desejamos d'ella fôsem uma só coisa.

"O anel que usas e amas, a alegria de um pensamento vago, o sentires que estás bem ao espelho em que te vês — não te illudas: não és tu, sou eu. Sou eu que ato bem todos os laços com que as coisas se decoram, que disponho certas as cores com que as coisas se ornão. De

tudo quanto não vale a pena ser faço eu meu domínio e meu império, senhor absoluto do interstício e do intermédio, do que na vida não é vida. Como a noite é o meu reyno, o sonho é o meu domínio. O que não tem peso nem medida — isso é meu.”¹

Este Lúcifer filho da noite, o "Deus da Imaginação" que "cria sem criar", revela o seu papel de complemento de Deus e a sua importância no mundo como o Senhor dos Sonhos, ao mesmo tempo em que nega ser um revoltado contra Deus. Lúcifer demonstra que ele faz parte do esquema da criação como um dos deuses de um dos universos, e que o **deus absconditus** permanece incognoscível no abysmo em que ele próprio vive. O conto "A Noite do Diabo" remete para uma cosmogonia anterior a este universo de criação que conhecemos, e por isso a referência "a maldição do Deus Mais Velho — o Saturno de Jehovah —" que pertence aos outros mundos que foram criados e dissolvidos antes deste. Esses mundos eram imperfeitos e instáveis porque não refletiam perfeitamente o mundo de **Aziluth**, portanto não possuíam equilíbrio e os seus habitantes foram chamados pelos cabalistas de **Malkhei Edom** — Reis de Edom. Esses mundos foram destruídos devido ao seu desequilíbrio e imperfeição, mas as Forças e as Formas

1. Fernando Pessoa, A NOITE DO DIABO, Esp. 27-7 W -18

que os compunham não voltaram ao nada, a não-existência, e sim ficaram nas extremas direita e esquerda da Árvore da Vida, originando os arquidemônios. É saudade desses mundos que o diabo lamenta ao responder uma pergunta de Maria:

"E como se sente?"

"— Cansado, principalmente cansado. Cansado de astros e de leis, e um pouco com a vontade de fugir¹ para fora do universo e recrear-me a sério com coisa nenhuma. Aqui² não há vacuo nem sem razão; e eu lembro coisas antigas — sim, muito antigas — nos reinos de Edom que eram antes de Israel. D'esses estive eu para ser rei, e hoje estou no exílio do que não tive."³

Este conto de Fernando Pessoa revela uma organicidade que se espalha pelos fragmentos de seu espólio, e encontrar o fio condutor da urdidura da elaboração deste tema dentro da obra pessoana é na verdade um trabalho de coleta das peças de um quebra-cabeças, onde, às vezes, uma peça pode dar a impressão ao leitor incauto de que ela é um pequeno pedaço de absurdo dentro do conjunto. O seu significado parece beirar as

1. Na edição que Teresa Rita Lopes organizou deste conto com o título A HORA DO DIABO, ao invés de ler "fugir" ela entendeu "ficar". A correção da leitura feita através dos manuscritos só foi possível com a ajuda da Profa. Teresa Sobral Cunha.

2. Na edição de Teresa Rita Lopes aparece como "agora".

3. Fernando Pessoa, Esp. 27-7 W1

cercanias do ilógico, do delírio, mas tudo isso faz parte das armadilhas que estão sutilmente escondidas no espólio do poeta. A orquestração simbólica que Fernando Pessoa constrói com as filosofias heterodoxas tem uma precisão matemática, o que faz com que a palavra poética atinja um hiper-racionalismo, em que a objetividade torna-se um signo do inconsciente, do indizível que vela toda a expressão e a arrebatava num **Maelstrom** de significação. O início do manuscrito em que está este diálogo do Diabo com Maria é extremamente enigmático, ele começa da seguinte forma:

"Foram os gregos que pela interposição da Balança, fizeram doze¹ os dez signos primitivos do Zodíaco.

"Foi a Serpente que, pela interposição da crítica, tornou realmente dois² a dyada³ primitiva. Não reconheceram em verdade que eram unos; reconheceram que eram dois.⁴

"___ Realmente, não percebo nada.

"___ Não percebe; ouça. Outros perceberão.

"___ As minhas melhores criações ___ o luar e a ironia.

"___ Não são coisas muito parecidas...

1. Na edição organizada por Teresa Rita Lopes aparece "onze".

2. Na edição de Teresa Rita Lopes aparece "doze".

3. Na edição de Teresa Rita Lopes aparece "década".

4. Teresa Rita Lopes omitte estas duas frases por não ter conseguido ler nos originais.

"— Não, porque eu não sou parecido comigo mesmo. Esse vício é a minha virtude. É por isso que sou o Diabo."¹

Na edição dos textos de Fernando Pessoa sobre a Rosa-Cruz que Pedro Teixeira da Mota organizou há um manuscrito que traz a seguinte referência:

"RC. page.

377 — intellect and the affections.

"10 signs of the Zodiac, these: Balance ceasing to separate Virgo from Scorpio. These two become one. (refer, passim, to p. 340) (chap. from. p. 338 onwards).

"The curious doctrine (v. Soame Jenyns and page 356) as to some pleasures being possible pains and pains elsewhere).

"Qy. Is the Crucified Rose (p.358) the Crucified Emotion? As the Rose is Feminine (discus) (I) it may else express Emotion. (But is emotion fem.?)

1. Fernando Pessoa, Esp. 27-7 W1

Cross = mixture of the upright and the base —
(What, properly is this base?); Rose on the Cross =
then, what?

"p. 359 — "ring outside" is this in the Rose, or
in the emblem like in the title page?

"p. 366 — extraordinary (read as personal
reference).

Are the 7 days of creation, 7 World?

Knowledge is power: This phrase conveys a new theory
of the Will.

Alchemy = conversion of all into gold. Fire is golden
and is the symbol of Life (true). Why is not then
alchemy the conversion of all into essential life? —
Mercury into Gold; Intelligence into Gold." ¹

Essas anotações de Fernando Pessoa foram feitas a
partir do livro OS RITOS E OS MISTÉRIOS DOS ROSA-CRUZ
de Hargrave Jennings, que é mencionado numa carta
escrita a Mário de Sá Carneiro, datada de 6 de dezembro
de 1915, onde ele comenta a leitura que havia feito de
vários livros sobre teosofia dos quais tinha sido
encarregado de fazer a tradução:

1. Fernando Pessoa, ROSEA CRUZ, pp. 123 e 124

"O caráter extraordinariamente vasto desta religião filosófica; a noção de força de domínio, de conhecimento superior extra-humano que ressumam as obras teosóficas, perturbaram-me muito. Coisa idêntica acontecera há muito tempo com a leitura de um livro inglês sobre Os Ritos e Mistérios dos Rosa-Cruz. A possibilidade de que ali, na Teosofia, esteja a verdade real me hante."¹

Dalila Pereira da Costa situa entre 1913-1916 o período em que o poeta vive a experiência de um "conhecimento contemplativo", e, segundo a afirmação do poeta, ele deve ter feito a leitura do livro de Hargrave Jennings entre 1913-1915. As anotações que ele escreve sobre o livro seriam resultado dessa primeira leitura, ou teriam sido elaboradas num momento posterior que coincidiria com a elaboração dos fragmentos da "Noite do Diabo"? A segunda hipótese parece mais viável, pois as anotações são constituídas por questões que envolvem a intenção de pesquisar melhor o assunto não só em torno a Astrologia, mas também com relação ao Conhecimento e Poder, a Rosa-Cruz e a Alquimia.

Pedro Teixeira da Mota afirma que foi o livro de

1. Fernando Pessoa cit. por Gaspar Simões in, VIDA E OBRA DE FERNANDO PESSOA, p. 230, vol. II

Hargrave Jennings "que tanto o impressionou, que efectuará a sua primeira ligação com a Tradição hermética rosicruciana (se bem que já tivesse lido algumas obras sobre ocultismo). Atestam-no várias anotações ao livro, mais de uma vez consultado, bem como as citações frequentes nos fragmentos escritos e agora transcritos. Essa obra, embora contivesse algumas relações histórico-simbólicas algo aleatórias, ocultava certas indicações iniciáticas para quem as soubesse receber e, com certeza, para o jovem Fernando Pessoa, pois não foi em vão que vibrou animicamente... Acrescente-se o facto de Jennings ter pertencido à "Societas Rosicruciana in Anglia", com Bulwer Lytton, o autor de "Zanoni", fundada em 1867, e donde, em 1888, saiu a "Golden Dawn", ordem a que pertenceram Mathers, Crowley e Yeats e da qual Fernando Pessoa recebeu alguns ensinamentos mais tarde." ¹

A grande impressão que o livro de Hargrave Jennings produziu no poeta fica refletida com maior nitidez nos fragmentos da "Noite do Diabo", que tem a sua estrutura simbólica elaborada a partir da questão astrológica que o livro aborda.² A enigmática afirmação do Diabo

1. Pedro Teireira da Mota, ROSEA CRUZ, p. 11

2. Durante a minha estadia em Lisboa em 1992 não pude consultar a biblioteca particular de Fernando Pessoa, devido a mesma se encontrar encaixotada na Câmara Municipal da cidade, aguardando o término das reformas da casa da rua Graça Coelho onde o poeta viveu seu último ano de vida, e que será transformada numa espécie de museu.

___ "Foram os gregos que, pela interposição da Balança, fizeram doze os dez signos primitivos do Zodíaco. Foi a Serpente que, pela interposição da crítica, tornou realmente dois a dyada primitiva. Não reconheceram, em verdade que eram unos; reconheceram que eram dois" ___ é a chave da construção cosmogônica na qual está inserido o papel de Lúcifer no espaço da criação divina, assim como da criação poética de Fernando Pessoa.

Na tradição astrológica da Caldéia há no céu um Abysmo de Sabedoria ou Oceano Superior do Zodíaco que está repleto de mistérios que governam a vida dos homens dentro de um padrão cósmico que repercute por todo o universo. Portanto, a astrologia é a linguagem do **Unus Mundus**. Ernest Cassirer afirma:

*"Sous son aspect purement formel, l'Astrologie est l'une des plus grandioses tentatives qu'ait jamais osées l'esprit humain pour donner une représentation d'ensemble du monde. Le fait et l'existence particuliers se réduisent ainsi à des voiles et à des masques derrière lesquels se dissimule une forme toujours identique de l'Univers."*¹

1. Ernest Cassirer cit por W. E. Peuckert in, L'ASTROLOGIE, p. 7

A interpretação do mundo que a Astrologia fornece como a de um cosmos unificador e regido por forças harmoniosas, cosmos que constitui um equilíbrio perfeito e harmonioso entre todas as partes, faz com que a sua linguagem simbólica tenha um destacado lugar na Cabala e na Rosa-Cruz, assim como que em grande parte das ciências ocultas.

Na Arvore da Vida, o Zodíaco está no **sefirah** de **Chokmah** — Sabedoria —, portanto na coluna ativa, sendo que os signos zodiacais localizam-se nas tríades laterais e os planetas distribuem-se pelos **sefiroth**.

Na cosmogonia Rosa-Cruz o Zodíaco tem um importante papel na criação dos sete mundos e na evolução dos seres. Esta evolução também é dividida em sete períodos que possuem a seguinte nomenclatura:

1- Período de Saturno

2- — do Sol

3- — da Lua

4- — da Terra

5- — de Júpiter

6- — de Vênus

Esses períodos não representam uma contagem de tempo com base nos astros que os nomeiam, mas, sim, são passagens da evolução humana dentro do processo da criação. Os homens já passaram pelos períodos de Saturno, do Sol e da Lua, períodos que foram empregados para a preparação da consciência, sendo que os três próximos períodos serão usados para expandir a consciência até chegar a um degrau próximo da consciência divina, do Absoluto. Durante o período de Saturno, a consciência era apenas um embrião, e no período do Sol ela passou a um estado que pode ser comparado a de um sono sem sonhos. O trabalho do período da Lua teve por objeto a aquisição do germe do corpo do desejo e também deu início à atividade germinal do terceiro aspecto do triplo espírito do homem — o espírito humano, o ego. Max Heindel explica em seu livro COSMOGONIE DES ROSE-CROIX:

"Toutefois, pendant la Période de la Lune, les esprits vierges plongent plus profondément dans la matière plus dense encore de la Région de la Pensée Abstraite, et là ils revêtent le plus opaque de leurs voiles, l'esprit humain. Désormais, l'esprit vierge a perdu son omniscience. Il ne peut plus pénétrer ses

voiles, regarder au dehors et percevoir les autres; aussi est-il obligé de tourner sa conscience vers l'intérieur, et là il se trouve lui-même, en tant qu'Ego, séparé et distinct de tous les autres.

"L'esprit vierge est donc vêtu d'un triple voile, et comme la troisième voile, l'esprit humain, l'empêche effectivement de voir l'unité de la Vie, il devient l'Ego, en entretenant l'illusion de séparation contractée pendant l'involution. L'évolution dissipera graduellement cette illusion, fera renaître l'"Omniconscience" et y aura ajouté la "Soi-Conscience."¹

Para realizar esse trabalho de evolução atuam "Doze Grandes Hierarquias Criativas" que estão relacionadas aos doze signos do Zodíaco. Max Heindel assim descreve essas hierarquias:

1- Bélier Sans Nom

2- Taureau Sans Nom

Ces deux Hiérarchies sont maintenant hors de la portée de qui que ce soit sur Terre. L'on sait qu'elles donnèrent, dans une certaine mesure, leur aide au début

1. Max Heindel, COSMOLOGIE DES ROSE-CROIX, pp.224 e 225, vol. II

de notre évolution.

Les trois Hiérarchies suivantes travaillent de leur propre gré pour aider l'homme pendant les trois Périodes qui précéderont celles de la Terre. Elles ont aussi atteint leur libération.

3- GémeauxSéraphins Dans la Période de la Lune, ils éveillèrent chez l'homme en formation le germe de l'Esprit Humain: l'Ego.

4- Cancer Chérubins Pendant la Période du Soleil, ils éveillèrent le germe de l'Esprit Vital.

5- Lion Seigneurs de la Flamme Durant la Période de Saturne, ils éveillèrent le germe de l'Esprit Divin et donnèrent le germe du Corps physique.

Les sept Hiérarchies suivantes sont actives pendant la Période de la Terre.

6- Vierge Seigneurs de la Sagesse Dans la Période du Soleil, ils commencèrent le Corps vital.

7-Balance Seigneurs de l'Individualité ... Dans la Période de la Lune, ils commencèrent le Corps du désir.

8- Scorpion Seigneurs de la Forme Ils sont spécialement chargés de notre évolution pendant la

Période de la Terre.

9-Sagittaire Seigneurs de l'Intellect ...
L'Humanité de la Période de Saturne.

10- Capricorne ... Archanges ... *L'Humanité de la
Période du Soleil.*

11-Verseau ... Anges ... *L'Humanité de la Période de
la Lune.*

12-Poissons ... Les Esprits Vierges ... *Notre
Humanité de la présente Période de la Terre.*¹

A partir deste quadro explicativo do processo de evolução da consciência humana, pode começar a ser desembaraçado o fio do enigma da frase: "Foram os gregos que, pela interposição da Balança, fizeram doze os dez signos primitivos do Zodíaco".

Na antiga astrologia dos babilônios, a pouco brilhante constelação de Balança não era identificada como um signo independente, ela fazia parte de Escorpião que constituía uma dyade que agluinava forças diversas nomeadas de pinças, já que as pinças desse animal atuavam como signos independentes. Quando o Zodíaco chegou à Grécia, esta região passou a ser

1. Max Heindel, COSMOGONIE DES ROSE-CROIX, p. 229, vol. II

designada de *Chelae* — as pinças. Não é possível precisar a data exata em que a constelação de Balança foi introduzida, pois Ptolomeu descreve-a tanto como *Chelae* e quanto como Balança.

O signo de Balança é um signo de equinócio, isto é, representa o período do ano em que o Sol passa pelo equador, e faz com que os dias e as noites tenham de um a outro círculo polar a mesma duração. Em Balança o Sol encontra-se em queda, o que significa que uma nova ordem de coisas está para nascer e um ciclo está se encerrando. Dentro do esquema de hierarquias criativas dos Rosa--Cruz, o período da Terra começa no signo de Virgem, e no espólio de Fernando Pessoa há um fragmento datilografado que explica o seguinte:

*"Porque aquelle que é representado por Scorpio e Aquella que é representada por Virgem são, no equilibrio da Balança interposta, os dois termos oppositos, porém formam juntos a Dyada do Abysmo."*¹

Este fragmento representa mais uma peça na composição do quebra-cabeça da imagem de Lúcifer. Ele faz uma clara alusão ao simbolismo da Balança no ZOHAR, e a

1. Fernando Pessoa, Esp. 53 - 72

importância dessa para o equilíbrio da criação, a destruição dos reinos de Edom, do qual o Diabo é tão saudosos:

"Antes do Ancião dos Anciãos, o Oculto dos Ocultos haver estabelecido as formas do rei e a coroa, das coroas, não havia princípio nem fim. Ele concebeu e mediu e estendeu perante si um véu no qual registou os reis primordiais, quando as suas formas não tinham existência; como está escrito [Gênesis 36:31]: estes são os reis que governavam na terra de Edom antes ainda que algum rei governasse sobre os filhos de Israel — um rei primordial sobre um Israel primordial. E todos os que aí foram registados, sem contudo possuírem existência, tinham nomes. Mas não tinham existência, até Ele os deixar e ocultar. Passado um tempo, porém, Ele entrou por aquele véu e houve formas. E diz uma doutrina que, quando Ele quis criar a Torah, oculta por dois mil anos [antes da Criação do mundo], e a produziu, logo ela falou perante Ele: quem quer dar forma e agir, esse forme antes de mais as suas próprias formas. E no Livro da Ocultação diz-se: o Ancião dos Anciãos, o Oculto dos Ocultos, o Mistério dos Mistérios assumiu uma forma e assim ficou dado; está presente e, contudo, ausente. Ninguém o pode reconhecer, pois Ele é o Ancião dos Anciãos [ou o Longínquo dos Longínquos], reconhecível na sua forma, sem ser porém reconhecível." Por que razão as primeiras formas se desvaneceram, é-

nos explicado no Livro da Ocultação sob o símbolo da balança: "Pois, enquanto a balança não existiu, não havia visão face a face e os reis primordiais morreram, e a sua espécie deixou de existir e a Terra desvaneceu-se... Essa balança está pendurada num lugar que não existe; nela são pesadas coisas que não existem; a balança conserva-se por si mesma; não pertence a qualquer esfera e a ninguém é visível. Para ela subiram e para ela sobem as coisas que não foram, que são e serão."¹

O percurso simbólico que o poeta elabora pela Cabala e pela Rosa-Cruz traça o perfil de Lúcifer num reino ainda não manifesto, sem princípio e sem fim, informe e ao mesmo tempo pleno de todas as formas, o mundo da imaginação criativa. A balança, que alguns consideram como a **Sophia** de Deus e que para outros é o equilíbrio do princípio masculino e feminino, ordenou o universo e encerrou Lúcifer no abysmo. Na simbologia do zodíaco, Escorpião rege as genitálias, portanto a separação da dyade primitiva representa o momento em que o andrógino foi dividido em homem e mulher.

Retornando ao fragmento da "Noite do Diabo", outras

1. ZOHAR cit. por Gershom Scholem in, A CABALA E A MISTICA JUDAICA, p. 38

peças desse quebra-cabeça simbólico podem ser recolhidas: a Serpente, o luar. Com essas peças o significado dos fragmentos pode começar a ser montado e, também, o perfil do Deus da Imaginação.

O Diabo declara que o luar é uma criação sua e que quase foi rei dos reinos de Edom, depois de ter assinalado no início do diálogo o momento em que o signo de Balança foi incorporado ao Zodíaco. A referência ao livro de Hargrave Jennings fica clara a partir do momento em que se faz a relação deste diálogo com as anotações em inglês que o poeta fez sobre o livro. O percurso simbólico que Fernando Pessoa cria dentro do texto é elaborado com suprema precisão para determinar no conjunto o real papel do Diabo na criação, dentro de uma perspectiva da Rosa-Cruz, e que naturalmente envolve conceitos da Cabala. Já foi dito que o signo de Balança em que um ciclo é fechado para que outro seja iniciado, e a sua posição entre Virgem que é o signo onde o período da Lua se encerra e inicia o período da Terra, ele representa o momento de ruptura entre o homem e o Criador quando a consciência aflora e ele perde o Paraíso, é o momento da queda do homem. Virgem e Escorpião se separam, "Foi a Serpente que pela interposição da crítica, tornou realmente dois a dyada primitiva\ Não reconheceram, em verdade que eram unos; reconheceram que eram dois", o andrógino primitivo divide-se em homem e mulher. Virgem, Balança e

Escorpião, a triade que marca o fim dos reinos de Edom, onde o sonho e a imaginação desmedida habitavam a consciência, e por isso, o Diabo relata:

*"Nunca tive infancia, nem adolescencia, nem portanto idade viril a que chegasse. Sou o negativo absoluto, a incarnação do nada. O que se deseja e se não pode obter, o que se sonha porque não pode existir — nisso está o meu reino nullo e ahí está assente o throno que me não foi dado. O que poderia ter sido, o que deveria ter havido, o que a Lei ou a Sorte não deram — atirei-os às mancheias para a alma do homem e ella perturbou-se de sentir a vida viva do que não existe. Sou o esquecimento de todos os deveres, a hesitação de todas as intenções. Os tristes e os cansados da vida, depois de levantados da illusão erguem para mim os olhos, porque eu também, e a meu modo, sou a Estrella brilhante da manhã. E há tanto tempo que o sou! Outro me veio substituir."*¹

O Deus da Imaginação, "aquele que cria sem criar", é o prisioneiro eterno da região intermediária da criação que fita o abysmo e sonha com o seu reino perdido e faz com que os homens sonhem, desejem um espaço que fuja à ordenação divina, o reino de Edom. A imaginação é a

1. Fernando Pessoa, Esp., 27-7 W3

causa da queda dos anjos e a esse respeito Fernando Pessoa num fragmento explica:

"The angels fell trough imagination, and man trough the will; the angels would have a reality other than God's, man and action other than the divine one. The acts of imagination in us, whereby we strive to construct dream — worlds and dream realities, to substitute the world reality, are the survival, in us of the rebellion of the angels. (1) Genius is luciferine (in two Senses). 1

A rebelião dos anjos, a imaginação, atua no gênio, no artista que repete em sua obra a tentativa de recriar o universo, de refazer a escrita divina num mundo sem substância, onde Lúcifer ainda sonha com o seu reino além do infinito.

A separação dos sexos, a ruptura que a consciência trouxe ao Paraíso teve o seu agente na Serpente "que pela interposição da crítica tornou dois a dyada primitiva", o andrógino Adão com a separação dos sexos adquire a consciência do infinito e começa a sonhar com outros mundos. O Diabo nega ter sido a Serpente que tentou o homem no paraíso:

1. Fernando Pessoa, ROSEA CRUZ, p. 126

"Onde é que se diz que tentei Eva? Diz-se no *Genesis* que Eva foi tentada pela Serpente, que é o mais subtil dos bichos que há no campo. Quem lhe disse que eu era a Serpente? ¹

A natureza dessa Serpente é ambígua, pois em outro fragmento, num diálogo com Maria, o Diabo afirma:

"Nunca pensou no Príncipe Encantado, no Homem Perfeito, no amante interminável? Nunca senti ao pé de si, em sonho, o que acariciasse como ninguém acaricia, o que fosse seu como se a incluísse em elle, o que fosse, no mesmo tempo, o pae, o marido, o filho, numa tripla sensação que é só uma?"

"Embora não compreenda bem, sim creio que pensei assim e que senti assim, Custa um pouco a confessar-o, sabe?"

"Era eu, sempre eu, que sou a Serpente — foi o papel que me distribuíram — desde o principio do mundo. Tenho que andar a tentar, mas bem entendido, num sentido figurado e fruste, porque não vale tentar

inutilmente." 1

O papel de tentador que ao Diabo foi conferido está associado ao poder da imaginação, o desejo de evasão para outros mundos, outras realidades. A Serpente do paraíso não é somente a tentação, ela é a consciência, a Serpente coroadada que está no céu posicionada acima da constelação de Balança entre Virgem e Escorpião. Numa anotação sobre o livro de Hargrave Jennings, Fernando Pessoa analisa a associação entre a Serpente e o Espírito Santo:

"Identity of Serpent with Holy Ghost — SS = HG = serpentine SS. (esses) = Anima Mundi the same. The symbol of anima mundi covered that of the Serpent in the Egyptian Symbol in Kircher.

Anima Mundi = God (?) = Then Serpent = HG and is with God at top. Does scareb = 2nd person (?) (Yes) = Horus = the Son.

Pure will is unconscious = Pure will is only conscious by the presence of the H.G. Pure will is operative outwards by a wish to operate. (Emotion, the Son), (in the theist sense, Logos, Emotive Logic of the Pure Will, not of the limited will, where this is

inverted.

*The Angels are of several orders. They are Intelligence from Will. The Rebel Angels reversed the process and become will (revolt action contrarily) through Intelligence."*¹

É uma tradição muito antiga no ocultismo identificar a Serpente ao Espírito Santo. Há um livro escrito em 1455 por Carlo Giaconia, consultor do Santo Ofício na Sicília, intitulado ZODIACO EUCARISTICO, onde o autor relaciona os doze signos zodiacais com os sacramentos. Nessa relação, o signo de Escorpião, é associado com Cristo na cruz adorado como serpente:

"Quella parte di cielo, che in questo mese il sole onora col suo passeggio, comunque di stelle adorna non meno, che tutte l'altre, piace a gli Arabi Astrologanti, non so perche, con nome vilissimo, e stomacheude disonorare formando all'immagination loro di quelle stelle la figura d'un Scarpione, della quale toccando oggi la volta d'applicarla fecondo l'ordine intrapreso, alla degnissima Eucaristia, altri vorrebbe forse ch'io per riverenza dissimulando la tralasciassi potendolo comodamente fare perche i greci questo segno

1 - Fernando Pessoa, ROSEA CRUZ, pp.134 e 136

appellato da gli Arabi Scarpione, appellano, e si
 figurano come giogo: altri sta per vedermi ballare su
 questo sdrucciolo, curiosamente aspettando, per esser
 questo segno tutto maligno, e di pessime conditioni,
 segno femminile, e notturno, casa della sia fortuna del
 furibondo Marte, detrimento di Venere dou ella fiacca
 le fue benefiche forze, mirante di bieco raggio, cioè
 di quadrato la bella casa del solo, e da cui prende
 aridezza infelicissima la stagione. Ma chiunque si
 ritroua nelle sagre Scritture Mezzanamente versato alla
 prima coscerà come trà dodici segni del zodiaco forse
 nun v'è figura dello Scarpione più propria del
 Santissimo Sacramento. Imperoche se per essenza
 l'Eucaristia ha l'esser memoria della passione di
 Cristo, e Cristo nell'Eucaristia vuol esser segno di se
 medesimo appassionato. (...) Chi nõ fa auerfil il
 nostro benegni? Redetore, è fatto, ed appellato vermine
 in questi obbrobri di passione? Ego autem sum vermis, &
 non homo opprobium hominum; ed essendo stato figurato
 como Serpente nel patibolo della Croce sicut Moyses
 exaltariut Serpentem in deserto, ita exaltari oportet
 Filium hominis; no sò perche s'ha da rimorrere la
 figura di serpe dalle glorie eucaristiche?¹

A alegoria cristã que Carlo Giaconia constrói em

1. R. P. Carlo Giaconia, ZODIACO EUCARISTICO, pp. 171 e 172

torno do Zodiaco revela que ele tinha conhecimento da tradição oculta que relaciona a figura do Espírito Santo com a Serpente, e a relação entre a dyade que o signo de Escorpião representava na astrologia dos caldeus, com a queda do homem do paraíso. A Serpente como consciência da vontade pura e identificada ao Espírito Santo traz à tona o questionamento da forma como uma das hipóstases da trindade pôde ocasionar a queda do homem. Na verdade aqui retorna-se ao eterno mistério da Arvore do Conhecimento. O cabalista Gikatilla, em seu tratado "Mistério da Serpente e seu Juízo", relata:

"Sabe que a serpente, desde que foi criada, representava algo de importante e necessário para a harmonia da Criação, contanto que permanecesse no seu lugar. Era um grande servidor que foi criado para suportar o jogo da dominação e o serviço. A sua cabeça erguia-se acima das alturas da Terra e a sua cauda chegava às profundezas do inferno. Pois em todos os mundos ela tinha um lugar adequado e era de extrema importância para a harmonia de todos graus, cada um ao seu lugar. E é esse o mistério da serpente celestial — conhecida do "Livro da Criação" — que põe em movimento todas as esferas do Céu e opera o seu circuito de Oriente para Ocidente e de nOrte para Sul. E sem ela nenhuma criatura teria vida em todo o mundo sublunar e

não haveria semente, nem crescimento, nem estímulo de procriação em qualquer criatura. Tal serpente achava-se originariamente fora dos muros dos recintos sagrados e, de fora, achava-se ligada ao muro exterior, pois a parte traseira do seu corpo adería ao muro, enquanto o seu rosto se orientava para fora. Não lhe competia entrar dentro dos muros, mas o seu lugar e sua lei eram operar a obra do crescimento e da procriação, a partir de fora, e esse é o mistério da Árvore do Conhecimento do bem e do mal. Por isso, Deus avisou o primeiro homem que não tocasse na Árvore do Conhecimento enquanto o bem e o mal ainda nela se achassem ligados, um a partir de dentro, o outro a partir de fora. Ele deveria antes ter esperado, para depois arrancar o "prepúcio" da Árvore, que representa o primeiro fruto [Levítico 19:23]. Mas Adão não esperou e tomou do fruto antes do tempo, introduzindo assim "um ídolo no Santo dos Santos", de modo que o poder da impureza passou de fora para dentro... Aprende, pois, que toda a obra de Deus — estando em seu devido lugar — é boa, nesse lugar da sua criação, a que foi subordinada e predeterminada; quando porém se rebela, deixando o seu legítimo lugar, então torna-se má, por isso, diz-se em Isaías 45:7: "Eu faço a paz e crio o mal." ¹

1. Gikatilla cit. por Gershom Scholem in, A CABALA E A MÍSTICA JUDAICA, pp. 66 e 67

Dentro desta visão, a Serpente é a potência criadora da natureza que traz consigo as forças antinômicas do bem e do mal, que percorrem serpentinamente o universo da criação. É a serpente enroscada na árvore sefirótica que toca em todas as emanções e se dirige para além delas. Adão, ao introduzir "um ídolo no Santo dos Santos"__ na versão talmúdica essa expressão significa a mistura das esferas do sagrado e do não-sagrado__, destruiu a harmonia perfeita da criação, sobrevivendo o que Fernando Pessoa chamou nas suas anotações de tornar-se a vontade através da Inteligência.

Há um fragmento no espólio de Fernando Pessoa que não possui nenhuma referência à obra a que ele pertenceria. Esse fragmento busca explicar o mal e a queda dos anjos e dos homens:¹

"O Deus que criou o Mundo não é o Ser. Ha mais mundos do que aquelles que Deus criou. Ha mais Deuses que Deus. Ha mais Realidades que a Realidade natural ou sobrenatural.

"O mal é de duas espécies. Ha o mal que é inimigo da substancia do Mundo: este é a Intelligencia, que é o ver-o-mundo-de-fora, o principio de fuga do mundo para o Além-Infinito. E ha o mal que é inimigo do mundo, e

1. Pedro Teixeira da Mota publicou este fragmento no livro ROSEA CRUZ.

não da sua substancia, e este é o mal puro e simples — o mal do criminoso, e por vezes tambem do santo, o mal do que quer destruir os outros para existir, ou destruir-se para que os outros existam.

"Acima de todos os deuses e de todos os mundos, impessoal, nem bom nem mau, Intelligencia Pura, despida de todos os attributos, está o DESTINO. Cada mundo, cada universo, tem o seu Deus creador, e o seu BEm e Mal, que são a tendencia para regressar a Deus, e a tendencia para se afastar d'elle.

"A revolta dos anjos não nasceu de quererem desobedecer ao omnipotente. Contra o Omnipotente não poderia haver revolta. Nasceu da tendencia para a Verdade, para verem, acima do Deus que os creara, alma do mundo a que pertencem, o DESTINO. Porisso ao anjo primeiro rebelde se deu o nome de Lucifer — o Portador da Luz.

"Acima da ansia de fusão com os productos de Deus, está, com effeito, a ansia mystica de fusão com Deus, que é a base do occultismo (quasi) todo. Mas acima d'esta mesma ansia está a ansia de fugir a Deus e ao Mundo — a ansia de fusão com o Destino.

"A revolta dos anjos não é a mesma que a desobediencia de Adão. Os anjos quizeram fugir de Deus para o Destino, da Pura Vontade para a Intelligencia

Pura, da Pura Personalidade para o Puro Impessoal. Adão quiz fugir de Deus para os productos de Deus. A tentação a que succumbiu, diz a Escriptura que foi pela mulher, e sob o impulso da Serpente.

"O Mundo foi creado pela Emoção, que é a lógica da Vontade (o Logos do Mundo); porisso se descreve a Segunda Pessoa da Trindade como ao mesmo tempo Emoção e Logos. Adão e Eva são a Vontade e a Emoção separadas; o pecado foi em querer ser como Deus, unindo-as. Deu a inversão de forças, porque no nosso mundo humano, a Emoção precede a Vontade. A Emoção foi tentada pela consciencia (a Serpente). A Emoção sem Vontade, como Deus a quiz, é a Virgem. O filho da Virgem, isto é, o producto da Emoção sem vontade, é porisso o Filho de Deus.

Em tudo isto, onde está a Intelligencia? A INTELLIGENCIA NAO E DESTE MUNDO, E EXTRANHA A SUBSTANCIA DO MUNDO: DERIVA DO DESTINO, SUPERIOR AOS HOMENS E A DEUS." ¹

A Intelligencia, a Vontade, a busca do "deus absconditus", todos acabam por se revelar como fios aprisionados na teia do Destino que é força maior do fundo do abysmo. Na rede simbólica que Fernando Pessoa

tece com as heterodoxias, o pacto demoníaco é escrito no reino de Heimarmenê, o destino que os astros escrevem no céu. Na Noite do Diabo, o Deus da Imaginação revela para Maria:

"Não estou fallando contigo mas com o teu filho..."
"Não tenho filho.. Isto é, vou tel-o de aqui a seis mezes, se Deus quizer..."

"É com elle que estou fallando..."¹

Num outro fragmento do texto é relatado:

"Seu filho, quando nasceu, nasceu normal de figura, mas não tardou que mostrasse que era um homem de genio. Os seus poemas teem uma feição estranha e lunar. Paira nelles um desejo de grandes coisas, como de alguém que um dia tivesse pairado, numa vida antes d'esta, por sobre todas as cidades da terra. Recorre em seus versos uma visão de grandes pontes, inexplicavel por qualquer experiência que se lhe conheça. É uma vez, num poema escripto quasi em sonho, elle diz que qualquer coisa nelle fôra tentada, como Christo, na grande altura de

1. Fernando Pessoa, Esp.27-7 W9

onde se vê todo o mundo."¹

Este pacto, que na verdade é o Destino atuando, confere uma dupla filiação a este poeta: o Diabo é o seu pai mental e seu pai físico é o marido de Maria, o Príncipe Rosa-Cruz, isso é revelado num dos diálogos que o Diabo mantém com Maria:

"Esteja, pois, tranquila. Corrompo, é certo, porque faço imaginar. Mas Deus é pior — num sentido, pelo menos, porque criou o corpo corruptível, que é muito menos estético. Os sonhos, ao menos, não apodrecem. Passam. Antes assim, não é verdade?

"É o que está significado no Arcano 18. Confesso que não conheço bem o Tarot, porque ainda não consegui aprender os seus segredos com as muitas pessoas que há no mundo que o compreendem perfeitamente.

"— Dezoito? o meu marido tem o grau 18 da Maçonaria.
"— Da Maçonaria, não; de um rito da Maçonaria. Mas, apesar do que se tem dito, não tenho nada com a M., e muito menos com esse grau. Referia-me ao arcano 18 do Tarot, isto é, da chave de todo o universo, da qual, aliás, o meu entendimento é imperfeito, como o é da Kabbalah, da qual os doutores da Doutrina Secreta sabem

1. *Idea*, Esp. 27-7 M16

mais do que eu." 1

O Arcano 18 do Tarot é a Lua que representa a imaginação, o inconsciente. Na simbologia das ciências ocultas, o número 18 é de máxima importância porque está relacionado ao décimo oitavo arcano dos vinte e dois que compõem os Grandes Arcanos. Os Anciãos, os Mestres da Sabedoria sintetizaram em vinte e duas figuras o processo de involução e evolução que origina a vida. Segundo uma divisão que é atribuída a Apolônio de Tiana, os dez primeiros arcanos representam o processo de involução, os outros são as doze horas ou sentenças que constituem o **Nuctemeron**, isto é, as fases da Iniciação aos mistérios. Os dez primeiros arcanos figuram os dois princípios que regem o cosmos: ativo e passivo (macho e fêmea, ácido e base, os pólos opostos da eletricidade, etc.) O processo de iniciação visa alcançar o equilíbrio absoluto que está na matéria inerte do universo, a síntese. O décimo arcano é representado pela esfinge, pois é o início do processo de evolução da consciência.

Os doze arcanos da iniciação são representados pelas seguintes figuras:

XI- A Força

- XII- A Grande Obra
- XII- A Morte
- XIV- As Duas Urnas
- XV- Tiphon
- XVI- A Torre Destruída
- XVII- A Estrela dos Magos
- XVII- O Crepúsculo
- XIX- A Luz Resplandecente
- XX- O Despertar dos Mortos
- XXII- A Coroa dos Magos

Os arcanos XI, XII e XII revelam ao neófito as manifestações inferiores do espiritual no campo da matéria: magnetismo, alquimia e magia. A fase transitória para as regiões superiores é apresentada nos arcanos XIV e XV, nos quais o neófito começa a tomar contacto com as forças superiores. A última fase é denominada de O Dragão do Limiar, nesse momento o neófito penetra nas regiões superiores. No arcano XVI ele aprende a aplicação das forças superiores na vida terrestre. No arcano XVII através do conhecimento da astrologia, ele aprende as forças do sistema solar. No arcano XVIII adquire-se o conhecimento das forças do universo inteiro, aqui realiza-se a preparação para a grande iluminação que ocorre nos dois últimos arcanos.

A construção da figura luciferina nos fragmentos da

"Noite do Diabo", aponta para os arcanos XVII e XVIII como sendo de grande importância para explicitar a essência de Lúcifer. O arcano XVII, a Estrela dos Magos, é assim descrito por Barlet:

"Huitième heure d'Apollonius: "Les vertus astrales des éléments des semences de toute sorte."

C'est la région des principes du système solaire; la vie y devient claire; sa distribution du centre solaire à toutes les planètes et leurs influences réciproques sont compris dans tous leurs détails, dans ce que les occultistes nomment les Correspondances. L'Initié possède alors l'Astrologie prise dans toute l'étendue de son acception.¹

O conhecimento astrológico leva ao próximo passo da iniciação que é o Crepúsculo:

"Neuvième heure d'Apollonius. "Ici rien de fini."

L'Initié étend maintenant sa perception au delà de notre système solaire, "au delà du Zodiaque"; il arrive en vue de l'Infini; il touche aux limites du monde intelligible, la lumière divine commence à se montrer, objet de terreurs et de dangers nouveaux."²

1. F. Ch. Barlet, "Initiation", in LA CIENCE SECRETE, p.21

2. Idem, ibidem, p. 21

A busca do Além-Deus inicia-se no Crepúsculo, essa busca de Lúcifer e de Fausto. O arcano XVII é o lugar do terror, do grande perigo que se corre ao fitar o rosto do dragão.

O poeta por nascer com o qual o Diabo conversa, é filho de um maçom que é do décimo oitavo grau da Maçonaria, é o Príncipe Rosa-Cruz, que no REGULADOR INSTRUTIVO da BIBLIOTECA MAÇÔNICA é definido como:

*"Este grau encerra no seu todo, a parte religiosa, moral, astronômica, e filosófica, todos os antigos mistérios, de que não difere se não pela liberdade, igualdade, e doutrina exotérica."*¹

A primeira câmara para iniciação nesse grau, tem na parede um quadro com o desenho de uma águia, sendo que o iniciado é chamado de Cavaleiro da Águia e do Pelicano, porque na segunda câmara, local das provas, há um quadro com o desenho de um pelicano em seu ninho, ferindo o próprio peito para alimentar seus filhos. A explicação para estes símbolos é a seguinte:

"A águia é o símbolo do gênio, que pelo pensamento se eleva de tal sorte, que se colloca em imediatas

1. REGULADOR INSTRUTIVO, p. 242

relações com o autor da natureza: o gênio colhe as mais sutis abstrações; pode decompô-las, e arrancar-lhes as verdades escondidas às vistas vulgares. Suas inspirações são tão sutis, e luminosas, que semelhantes às erupções vulcânicas, esclarecem todo o horizonte, que as rodeia, engrandecendo a esfera dos conhecimentos humanos.

"O pelicano representa a terra, que abre suas entranhas maternais todos os anos, para nutrir todos os seres: ele é o símbolo da munificência inesgotável, que prodigaliza seus benefícios à humanidade inteira; o símbolo mais expressivo da caridade filantrópica. O subterrâneo da câmara das provas, representa as trevas; habitação da ignorância, e do erro, e vergonhoso apanágio da maior parte dos povos." ¹

O momento crucial da iniciação está no décimo oitavo grau, a busca do Além-Deus, o horror de conhecer no qual estão enredados Lúcifer e Fausto. A presença do dragão pode ser percebida, mas o neófito ainda se encontra no crepúsculo e a luz já vai se apagando. Fausto é o Crepúsculo.

A genialidade do poeta é conferida tanto pelo Diabo, visto que o "gênio é luciferino", quanto pelo pai

1. REGULADOR INSTRUTIVO, p.231, vol. V

iniciado nos altos mistérios. Essa condição da duplicidade do gênio é a sua eterna maldição, é a angústia forjada pelo destino, é o pacto que só poderá ser desfeito por uma fuga da cela do infinito, mas que não repetirá a queda dos anjos.

A libertação do jugo da Inteligência sem a Vontade e a busca da Inteligência que habita no fundo do Abysmo passa pela negação da existência, é o que o Diabo diz:

"A mais alta iniciação acaba pela pergunta incarnada de se ha qualquer coisa que exista. O mais alto amor é um grande somno, como aquele em que nos amamos de dormir. As vezes eu mesmo, que devera ser um alto iniciado, pergunto ao que em mim é de além de Deus se estes deuses todos e todos estes astros não serão mais que sonhos de si mesmos, grandes esquecimentos do abysmo.

"Não pame de que eu assim falle. Sou naturalmente poeta, porque sou a verdade fallando por engano, e toda a minha vida afinal, é um systema especial de moral velado em allegoria e illustrado por symbolos." ¹

A complexa simbologia que Fernando Pessoa utiliza na

1 . Fernando Pessoa, Esp. 27-7 W12

escritura destes fragmentos tem, nesta fala do Diabo, revelada a linguagem na qual é escrita toda a poesia: a linguagem de Lúcifer, que torna todo o sonho uma paisagem dos reinos de Edom revestida pelas palavras enigmáticas dos mistérios do abysmo.

O pacto que o poeta não escreveu para o Fausto em realidade, já estava de antemão dado ao Fausto-Pessoa em forma de destino poético. Nos fios dos fragmentos uma rede é tecida e a Obra aparece como reescritura da criação. Fausto-Pessoa-Lúcifer perambulam pelo universo dos símbolos em busca da dyade do abysmo sabendo que, se o encontro com esta verdade suprema se realizar, não haverá palavra para expressá-la.

*Górgias, antigo Górgias, que dizias
Que se alguém algum dia compreendesse,
Atingisse a verdade, não podia
Comunicá-la aos outros — já entendo
O teu profundo e certo pensamento
Que ora não compreendia. Tenho em mim
A Verdade sentida e compreendida,
Mas fechada em si mesma, que não posso
Nem pensá-la. Senti-la ninguém pode.¹*

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGEDIA SUBJECTIVA, p. 27

A busca tão repleta de angústia que Fausto-Pessoa-Lúcifer empreende não é só do Conhecimento Absoluto, mas principalmente da Expressão Absoluta, refazer a criação divina por meio da escritura da suprema verdade. O segredo da criação está contido no Deus que se expressa e faz emanar o universo, e cujo nome verdadeiro está selando a boca do abysmo. O nome que está gravado na pedra fundamental do universo obstrói o abysmo, e concretiza, dessa maneira, o ponto de separação e o único ponto de ligação entre o Nada e o Ser. A dyade do abysmo composta pelos signos de Virgem e Escorpião simboliza **Daath**, o não-Sefirah do Conhecimento. É assim como a cruz que simboliza a ponte entre o visível e o invisível, e a rosa que nela é crucificada é a emoção, o sentimento, portanto, a redenção da queda.¹ Os símbolos da Astrologia, Cabala, Maçonaria com os quais Fernando Pessoa trabalha constroem um significado labirintico, onde a escritura é um **temenos**, um lugar sagrado onde o nome de Deus novamente se inscreve com o impulso imaginativo e transgressor do poeta que se faz demiurgo. É no **temenos** da escritura pessoana que acontece a terceira queda no abysmo para redimir Lúcifer e Adão: Fausto é o redentor crucificado no mistério:

1. Num fragmento Fernando Pessoa faz o seguinte comentário: "A experiência humana aprendeu que o melhor, o mais alto de nós, está como Christo crucificado, à cruz do mundo real, com as suas dores e seus males. Elle, a Rosa da Emoção." (ROSEA CRUZ, p. 140)

Crucificado,

*Não como Cristo numa mera cruz,
Mas no mistério do universo. (Sempre
Me foi a alma, ao ver a exterior
Vaidade monótona do mundo
Para ver em cada coisa e abstracto objecto
No seu misterioso ali-local de ser,
Sempre os meus pensamentos supervistos
Como coisas alheias me eram pontes
Donde eu partia para perguntar-me
(Generalidades\.)¹*

A crucificação no mistério do mundo faz de Fausto um Cristo às avessas, e aqui o paradoxo do abysmo se concretiza quando o Verbo se torna carne do Deus-ira e não do Deus-amor:

Monólogo nas Trevas

*A qualquer modo toda escuridão
Eu sou supremo. Sou o Cristo negro.
O que não crê, nem ama — o que só sabe*

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 171

O mistério tornado carne e (...)

*Há um orgulho atro que me diz
Que sou Deus inconscienciando-se
Para humano, sou mais real que o mundo
Por isso odeio-lhe a existência enorme
O seu amontoado de\coisas vistas\
Como um santo detesta
Odeio o mundo porque o que eu sou conhece-o
Por não real e não ali.
Por isso odei-o.
Seja eu o destruidor! Seja eu Deus-ira!¹*

Nas profundezas do abysmo os contrários reconhecem que fazem parte de uma dyade, e por isso o Deus-ira e Deus-amor, Lúcifer e Cristo, se encontram como homônimos, é o que Diabo explica para Maria na "Noite do Diabo":

Também eu, minha senhora, sou a Estrella Brilhante da Manhã. Era-o antes que João fallasse, porque ha Patmos antes de Patmos, e mysterios anteriores a todos os mysterios. Sorrio quando pensam (penso) que sou Venus em outro schema de symbolos. Mas que importa? Todo este universo, com seu Deus e seu Diabo, com o que ha nelle

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 171

de homens e de coisas que elles vêem, é um hieroglypho eternamente por decifrar. Sou, por mister, Mestre da Magia: não sei comtudo o que ella é.

"A mais alta iniciação acaba pela pergunta incarnada de se ha qualquer coisa que exista. O mais alto amor é um grande somno, como aquele em que nos amamos de dormir. As vezes eu mesmo, que devera ser um alto iniciado, pergunto ao que em mim é de além de deus se estes deuses todos e todos estes astros não serão mais que somnos de si mesmos, grandes esquecimentos do abysmo."¹

A identificação de Lúcifer com Cristo através da homonímia é enfatizada em outro fragmento da "Noite do Diabo":

Corrompo mas illumino. Sou a Estrella brilhante e da manhã — phrase por signal, que já foi duas vezes applicada, não sem critério ou entendimento, a outro que não parece eu."²

A fonte para que essa identificação se produza é o Apocalipse de João, onde está escrito:

1. Fernando Pessoa, Esp. 27-7 W11 e 27-7 W12

2. Idea, Esp. 27-7 W7

"Eu, Jesus, enviei o meu anjo para vos testificar estas cousas às igrejas. Eu sou a raiz e a geração de Davi, a brilhante estrela da manhã".¹

A síntese dos contrários se realiza no abysmo onde os opostos se reconhecem como integrantes de uma dyade, de uma unidade que só se mantém coesa em função de seu movimento interno, a sistole e a diástole da criação. Cristo e Lúcifer são Apolo e Dioniso, o Sol e a Lua², integração e desintegração, a dupla natureza que compõe a espiral da vida. Encontrar o início dessa espiral é olhar para a face de Deus e ler o seu verdadeiro Nome que não pode ser expresso por nenhuma palavra, este é o verdadeiro paradoxo que o poeta-demiurgo enfrenta ao tentar reescrever a escrita divina do Nome. O gênio iuciferino tem que descer ao abysmo, para nele recompor o caminho da queda, e penetrar em Daath. Nesse sentido Fausto, o poeta e Lúcifer formam uma triade em busca do **deus absconditus**, que é a palavra perdida no paraíso. A esfera do Conhecimento, **Daath**, situa-se no abysmo e nela se encontra a única possibilidade de síntese para a alma fáustica, e por isso Fausto-Pessoa-Lúcifer

1. Apocalipse de João, 22,16

2. Paul Waldo em seu livro ART AND THE OCCULT, explica sobre os arcanos XVIII e XIX do Tarô: "As the great wheel sweeps upward towards its consummation, two mighty presences are brilliantly defined: arc XVIII, the Moon, and arc XIX, the Sun. The latter is the fiery warmth of creation, the former is an orb of strange magnetic mystery, the keeper of the tides, the bearer of creative rhythm. The sun is male, the moon female."(p. 101)

debruça-se constantemente à beira do abysmo:

Em Mim

(6-11-1912)

*Paro à beira de mim e me debruço...
Abysmo... E nesse abysmo o Universo
Com seu Tempo e seu Espaço é um astro e nesse
Abysmo há outros universos, outras
Formas de Ser com outros Tempos, Espaços
E outras vidas diversas desta vida...
O espírito é antes estrela... O Deus pensado
é um sol... E há mais Deuses, mais espíritos
Doutras maneiras de Realidade...
E eu precipito-me no abysmo, e fico
Em mim... E nunca desço... E fecho os olhos
E sonho — e acordo para a Natureza...
Assim eu volto a 'Mim' e à Vida...

Inclino o meu ouvido para mim
E escuto... Um Deus Real e Verdadeiro
Criou nosso universo em sua dupla
Unidade divina de corpo e alma... E esse
Deus, com seu universo real e eterno,
é um átomo num mundo de universos.
Inextricavelmente
Há outras realidades.

É saber isto que me faz alheio*

A vida é pálido entre a humanidade...

*Deus a si próprio não se compreende,
Sua origem é mais divina que ele,
E ele não tem origem que as palavras
Possam fazer pensar...*

*Fecha as portas da Alma! Faze ruído!
Agita, grito, o teu externo Ser,
Encobre-me a Presença de Mistério!*

*Pode ser que mundo possuamos
Um paraíso eterno, e vida divina
Seja (ó relampago do pensamento!)
A realidade! A ilusão talvez
Dure pra sempre... Quem criou um átomo
Ainda por criar
Pode criar uma ilusão eterna...
Altitude! Altitude! Não respiro!
Passei além da Realidade, ergui-me
Acima da Verdade... Deus... O Ser
O abstracto ser em sua abstracta ideia
Esse próprio, o mesmo sonho divino [?]
Apagou-se e eu fiquei na noite eterna
Eu e o Mistério face a face...¹*

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 70 e 71

A dimensão do abysmo se duplica infinitamente em outros mundos, outras realidades que não podem ser apreendidas pelo pensamento . Nesse vórtice de múltiplos universos, Fausto descobre que a natureza do abysmo está inscrita na sua subjetividade, por isso a sua tragédia é estática. Olhar para a dupla face do mistério é contemplar o **fatum** que vela o incognoscível num manto de verdade e ilusão e rege os deuses e o homens. O Ilimitado que se fecha em seu mistério apresenta-se aos deuses e aos homens como uma condenação metafísica. O Diabo relata para Maria em "A Noite do Diabo":

"Os problemas que atormentam os homens são os mesmos problemas que atormentam os deuses. O que está em baixo é como o que está em cima, disse Hermes Trez Vezes Maximo, que, como todos os fundadores de religiões, se lembrou de tudo, menos de existir. Quantas vezes Deus me disse, citando Anthero de Quental, "Ai de mim! ai de mim! e quem sou eu?"

"Tudo é symbolo e atrazo, e nós, os que somos deuses, não temos mais que um grau alto numa Ordem cujos Superiores Incognitos não sabemos quem sejam. Deus é o segundo na Ordem manifesta, e não me diz quem é o Chefe da Ordem, o unico que conhece — se conhece — os Chefes Secretos. Quantas vezes Deus me disse: "Meu

irmão, não sei quem sou."

"Tendes a vantagem de serdes homens, e creio às vezes, do fundo do meu cansaço de todos os abysmos, — que mais vale a calma e a paz de uma noite da família à lareira que toda esta metaphysica dos mysterios a que nós, os deuses e os anjos, estamos condemnados por substancia. Quando, às vezes, me debruço sobre o mundo, vejo ao longe, indo do porto ou voltando a ella, as velas dos barcos dos pescadores, e o meu coração tem saudades imaginarias da terra onde nunca esteve. Felizes os que dormem, na sua vida animal, — um systema peculiar de alma, velado em poesia e illustrado por palavras."¹

O abysmo no qual Fausto se debruça e no qual encontra o "mistério face a face", revela que nele se encerram inúmeros universos, nos quais estão envolvidos os deuses na busca da origem do **deus absconditus**, porque ele:

"Encontra-se isolado de tudo, não estando porém isolado; poistudo esta ligado a Ele e Ele está ligado a tudo; Ele é tudo; o Ancião dos Anciões, o Oculto dos Ocultos, que tem forma, não tendo porém forma. Tem forma para manter o Todo e não tem forma pois está

1. Fernando Pessoa, Esp. 27-7 W19

ausente. Ao assumir uma forma, produziu a partir da sua forma nove luzes ardentes e estas luzes brilham a partir dele e difundem-se constantemente para todos os lados; se, porém, nós quiséssemos aproximar, para podermos ver essas luzes, nada encontraríamos senão o fogo. Assim se passa também com o Santo Ancião. Ele é um fogo místico, oculto a todos os ocultos, visível apenas através daquelas luzes que a partir dele se difundem, se revelam e logo de novo se escondem. E estas luzes chamam-se o Santo Nome de Deus e, por isso, tudo é Um.¹

A realidade diante da consciência da ruptura paradoxal, que une e separa Criador e criatura, é repleta de angústia gerada pela impossibilidade de conhecer o mistério, o nome do **deus absconditus**, escrito com os **éons** da língua sagrada, nome que é velado pelo abysmo da transcendência². Esse conflito une homens e deuses na busca do Nome: a **dyade do abysmo** que traz inscrita a Verdade, a essência do Ser. O universo objetivo é expressão do Nome que se manifesta.

1. ZOHAR cit. por Gershom Scholem in, A CABALA E A MÍSTICA JUDAICA, p.39

mas na forma há uma brecha por onde o Inexpresso penetra e ao mesmo tempo se retira, originando a dialética da forma. No jogo da criação não há forma que se separe do informe, é Daath, o nã-Sefirah, é a vigésima terceira letra invisível do alfabeto que preenche os espaços em branco da escritura do universo. O indizível que permeia o texto da criação é o abrigo da expressão do inexprimível.

O Fausto-Lúcifer de Fernando Pessoa é tecido com os múltiplos fios das imagens simbólicas da tradição hermética, fios que se emendam com extrema precisão, e elaboram uma escritura hiper-racionalista, um jogo hermenêutico no qual a expressão poética repete a expressão divina, o **temenos** onde o informe refaz a escrita nas suas ilimitadas regiões e torna-se a possibilidade de toda a manifestação. Fausto-Lúcifer como representante da queda cósmica é o viajante do abysmo que busca a palavra perdida. Por isso, é o prisioneiro da consciência que cumpre o seu destino metafísico de compreender os "infinitos universos", e "compreender tudo é tornar-se o **Spirito** de tudo. Compreender é **ser** pela inteligência aquilo que se contempla, criar de novo o que se experimenta."¹

1. Fernando Pessoa, ROSEA CRUZ, p. 138

Palavras de Pórtico

*"Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
"Navegar é preciso; viver não é preciso."*

*Quero para mim o espírito [d]esta frase, transformada
a forma para a casar com o que eu sou: Viver não é
necessário; o que é necessário é criar.*

*Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de
ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo."* (*Fernando Pessoa*)

Os fragmentos do Fausto de Fernando Pessoa estão centrados na questão da consciência divina, da unidade primordial e da sua relação com a multiplicidade, o mundo das oposições. Este é também o núcleo que fundamenta a poética do autor: a busca da reescritura da expressão divina dentro de uma nova criação, a palavra poética como o encontro com a palavra perdida do Verbo criador. O mito de Fausto encarna o eterno conflito criador que arrebatava o poeta na elaboração da Obra. Num fragmento que se encontra no espólio do poeta está escrito:

"Desde o momento em que nos sentimos consciência-criadora-do-universo, sentimo-nos Deus."¹

É essa consciência criadora que traz para o poeta o desejo de escrever o "livro da criação", o mesmo projeto que Mallarmé vislumbrava elaborar como *"l'explication orphique de la Terre"*, o livro *"impersonnel et vivant"*.² A escritura da criação que resgata a harmonia entre o manifesto e o imanifesto — a recomposição da díade do abismo — exige uma extenuação do "eu" e do "outro", uma diluição da própria escritura num tempo anterior ao mundo manifesto onde a "grande identificação" entre o Ser e o Não-Ser pode ser estabelecida. Antonin Artaud descreve esse momento como: *"soulèvement d'un voile qui est le monde, encore informe et mal assuré (...), connaissance parfaite, imprégnant tout, cristallisée, éternelle"*, que leva o poeta-criador a ter *"le sentiment d'avoir ravi à l'inconnu quelque chose de réel."*³ Esta é a partogênese da auto-criação na qual o artista debate-se para ser um novo Fausto, que, desta vez, pactua com a

1. Fernando Pessoa, Esp. 14-5 55

2. Mallarmé cit. por Max Bilen in, *"Le Comportement Mythique de L'écriture"*, p.205

3. Antonin Artaud, *idem*, *ibidem*, p. 205

palavra poética, a expressão que recria o **Logos** divino. Agora Lúcifer é o Deus da Imaginação, o Senhor do Mundo do Intermédio entre o Manifesto e o Imanifesto.

Na rede simbólica que Fernando Pessoa tece para elaborar a sua escritura poética, os símbolos das ciências ocultas fazem com que a emoção e o intelecto se enriqueçam e se intensifiquem mutuamente com valores cósmicos, tornando o espaço literário um lugar sagrado onde o mito é recriado. Fernando Pessoa declara num fragmento:

*"Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade."*¹

Essa tendência de tornar a poesia um templo iniciático onde os mitos são gerados é uma característica da escritura contemporânea, que Max Bilen aponta em seu ensaio "Le Comportement Mythique de L'écriture":

"Rien d'étonnant, donc, si, de nos jours, une des caractéristiques de l'écriture contemporaine soit de ne pas se contenter de véhiculer le mythe mais d'en

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 1023, vol. III

assumer la fonction. Comme le mythe cosmogonique, en effet, l'écriture est devenue l'espace d'un savoir originel, inspire une conduite de vie, suggère un modèle exemplaire et va jusqu'à porter la promesse d'un changement de statut existentiel à la faveur d'une initiation.

"(...) L'identification du poète au héros mythique s'impose d'autant plus que cette vocation s'accompagne, chez lui, de la certitude d'une mission à accomplir au nom de tous les hommes, et de sa complaisance à se présenter comme modèle exemplaire, ce qui conduit le poète jusqu'à des états limites marqués, dit Bataille, par "l'intensité tragique de dépense sans mesure". Marqué aussi par l'héroïsme, ce cheminement ouvre la voie à l'immortalité et au surnaturel pour Proust, à l'expérience cosmique et à la sainteté pour Bataille, à l'expérience extatique pour Blanchot, qui considère que l'espace littéraire est un espace sacré et qu'y pénétrer signifie "entrer dans un templum qui nous impose (...) une religion implicite".¹

A busca do limite entre o sagrado e o profano, a genialidade e a loucura, o ser e o não-ser, o "eu" e o "outro" é a preocupação constante da obra de Fernando

1. Max Bilen, "Le Comportement Mythique de L'écriture", p. 210

Pessoa que culmina com a fusão das personas: Fausto-Pessoa-Lúcifer. É a escritura que se funda nos reinos de Edom para alcançar o Absoluto na síntese do dizível e do indizível. A "intelectualização de uma emoção" e a "emocionalização de uma idéia", que Fernando Pessoa preconiza em seu texto "Sobre a Poesia Portuguesa" fazem de sua escritura um universo hiper-racional, onde a trama simbólica através de "uma ideação complexa" reconstrói o texto num além-espaco mítico, que encerra a "realidade irreal". Nesse sentido, o símbolo é utilizado como:

"Provindo do desconhecido e do mistério, foi estabelecido, desde a origem dos tempos, um vínculo entre aquilo que nada significa para nós e o que pode significar algo, entre o nada e o ser; essa cadeia luminosa no seio das trevas é o símbolo, em parte concebível, em parte inconcebível." ¹

O caráter fragmentário dos textos de Fernando Pessoa faz com que o significado de sua Obra como um todo apareça como a eterna ponte por construir entre a sua realidade possível e a efetiva. Os fragmentos atuam como uma cadeia de símbolos que procuram efetivar a Inteligência Pura que *"não é deste mundo, é estranha a*

1. René-Alleau cit. por Bernard Roger in, *DESCOBRINDO A ALQUIMIA*, p. 181

substância do mundo; deriva do destino, superior aos homens e a Deus." ¹ Dessa perspectiva, nasce a obra poética como "magnum opus" e a poesia como destino ligado ao processo de formação da consciência. O conhecimento sagrado passa pelo saber poético como reconstrução da expressão divina, e o poeta aparece como o realizador predestinado da reescritura do texto do universo. O processo de elaboração da consciência na evolução mental humana é uma inter-relação da sensação, da emoção, da imaginação e da razão. Num fragmento intitulado "A Grandeza do Artista: Paixão, Imaginação, Pensamento", Fernando Pessoa explica:

"A imaginação nasce primitivamente da emoção, e da imaginação nasce depois a razão, como irmã. Mas — não sendo criadas — cada qual está já contida na anterior. Temos assim que a evolução mental humana é do seguinte modo:

Sensação

Sensação

Sentimento

Sentimento

Imaginação

Imaginação

Razão

¹ . Fernando Pessoa, Esp. 54-5

"1o. a **repetição** das sensações forma a memória.

"A **sensação**, persistindo, vai deixando alguma coisa que **pela memória** se vai tornando **permanente**. Esta permanência da sensação é o **sentimento**. Mas, a par disto, o mesmo processo deu-se quanto à inteligência: a memória ideativa (a outra é afectiva, mas está combinando-se) também se constitui pela repetição das representações; como se forma, quanto à parte afectiva da psique, o sentimento, forma-se quanto à parte intelectual, a **noção**, uma ideia das coisas. A mesma permanência que forma, sentimentalmente, o sentimento, forma intelectualmente a noção. Forma [?] [...] do **impulso**, repetido — o **desejo**. Temos assim o segundo grau da evolução mental. Noção — sentimento — desejo. O 1o. era aquele em que estavam estes 3 elementos virtuais na vida — **sensação-impulso** que eram uma unidade mais homogênea. Mas os outros 3 não tinham **uma unidade**; é preciso não o esquecer. Mais heterogênea, porém, esta unidade começa nos seus três elementos a influenciar-se mutuamente, ajudando a desenvolver o que cada um em si tem.

"Mas os sentimentos e os desejos compelem o ente, quando os sente, a associar-lhes **noções** que a **memória** afixara a certos sentimentos e desejos, quã associações no passado. Nasce assim a **imaginação**. Paralelamente, a influência dos desejos e das noções ou ideais nos

sentimentos fazem com que estes, ao ser recordados e incitados por meio de imagens e lembranças, formem uma nova coisa: a **emoção** (da qual o exemplo é o **medo**). E com respeito ao desejo o mesmo acontece, sendo o resultado **apaixão**. (Paixão, emoção e imaginação são três partes de um todo; p. ex.: no **medo**, há imanente a imaginação representativa do perigo, a emoção do medo e a **paixão** do temor levando à acção de fugir — o que se concebe, o que se sente e o que se é impelido.) É este o 4o. grau da evolução mental.

"A medida porém que no cérebro nascem representações imaginativas (i.é, impulsos de [...] imediata) o ente associa-os como sensações: temos o **pensamento**. Pensamento ainda não distante da imaginação.

"Todas estas faculdades são, não nos devemos esquecer, desenvolvimentos de uma só: a consciência. Essa consciência entra através de todas essas manifestações.

"Estas faculdades formam camadas.

"Por ex., a imaginação artística não é a do período da imaginação, mas sim essa (já radicada) + o pensamento abstracção.

"1) A 1a. arte (já das aves é a música. 2) A memória não é um fenómeno inteligente; é um fenómeno da

consciência."¹

A evolução mental é na verdade uma emanção da consciência, que para Fernando Pessoa atua como o processo de manifestação da árvore sefirótica. A consciência é **Kether**, a Coroa, de onde emanam a sensação, o sentimento, a imaginação e a razão como manifestações da consciência. O processo de manifestação da razão está acoplado ao pensamento como emanção da imaginação, e, dessa maneira, a razão figura como simbolização da sensação. A representação da memória afetiva, ao manifestar a idéia, torna-se uma unidade emocional e intelectual, a consciência é essa unidade que abarca o sentimento e a razão. A consciência que se manifesta nas emanções da sensação, do sentimento, da imaginação e da razão atinge a sua plenitude ao reverter sua multiplicidade para o processo criativo como concretização da diferenciação, isto é, na emanção da consciência, a dicotomia entre o uno e o múltiplo (razão\sentimento) recompõe a similariedade da unidade original. A imaginação artística é o fruto do pensamento que está no nível da Criação como consciência afetiva, mas a abstração que está no nível da Formação e que garante a sua expressão simbólica. Novamente Fernando

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 73 e 74, vol. III

Pessoa centraliza a questão da criação artística na harmonia da emoção e da razão.

A dicotomia que existe entre o sentir e o pensar faz da arte poética pessoana uma busca incessante da síntese do racional e da emoção através do percurso da palavra poética pelos símbolos das heterodoxias. A simbologia das filosofias heterodoxas surge como o ponto onde uma gama de significados podem ser construídos e elaborados na hiper-racionalidade, o universo das emanções onde cada manifestação da consciência está ligada ao Relâmpago da Criação. O processo de manifestação da consciência na sensação, no sentimento, na imaginação e na razão engloba uma dinâmica entre o ser e o tornar-se, os opostos que são ao mesmo tempo causa e efeito.

Os fios que tecem a malha da escritura pessoana são urdidos pela Consciência e pelo Conhecimento que se distendem em duas direcções: o cerebralismo e o misticismo. O intelecto envolve um duplo jogo onde a Consciência aparece como o dilaceramento do momento presente e a proposta de construção de uma síntese impossível através da palavra poética. O estigma da modernidade é o pensamento como ponto indestrutível da solidão labiríntica, na qual a palavra não funciona mais como o fio de Ariadne entre o mundo objetivo e o subjetivo. É nessa tensão que os "opera omnia" surgem

como *disjecta membra* e o único fio condutor da obra é feito justamente de nós esparsos, de símbolos herméticos que reconstroem o texto num universo paralelo de significados que oscilam entre um excesso de lucidez e uma abstrata loucura metafísica. A tessitura do mito fáustico na obra pessoana aparece como o ponto central de uma profunda caverna onde ressoam todas as vozes, todas as máscaras, todas as latências dessa poética feita de múltiplas emanções da consciência. Na profusão de todas essas vozes ecoa a ambivalência entre o sentir e o pensar, ambivalência que produz uma roda infernal:

Dois horrores

*Ne esmagam, cada um dos quais parece
O maior dos horrores que há maiores:
Um, o horror da morte, outro, o horror
De não poder evitar encontrar
Esse horror — ter que morrer. Dois...
Dois só horrores? Não. A roda destes
Giram milhares, interpenetrantes,
Complexos, uns dos outros produzidos
E nessa treva hedionda, nesse inferno
Que me tem lugar n'alma o pensamento
E o sentimento, horrorosamente
Conscientes e agudos cambaleiam,*

Mergulham, desvariam, gritam, sangram,
Mas sempre claros, sempre conscientes,
Sempre em cada parcela desse horror,
Medindo todo o horror e descobrindo
Os outros e os outros e os outros
E assim sempre, assim sempre, sem parar,
Arrastô, em agonia inconcebida
De qualquer agonia imaginante
Doutros homens, a vida torturada,
Esta vida que a dor me faz eterna
E o horror da morte fugidia e mínima
Em toda a parte, todo o mundo o horror.¹

A consciência se move no espaço da ambiguidade, onde ela se apresenta como a possibilidade da totalidade, e ao mesmo tempo é o ponto de ruptura do ser, local em que a morte reveste-se com uma dupla face. O conhecimento, a consciência e a morte são para Fausto os elos de sua angústia, da sua irremediável dor de existir. É na interpenetrabilidade dessa eterna cadeia que a revelação da multiplicidade ocorre, e o círculo infernal dos fragmentos conscientes da sua impossibilidade se reconhecem. Aqui se faz presente a voz de Holderlin anunciando que: "Também o homem, como potência cognoscente, deve distinguir mundos

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 55, 56

diferentes, porque só a oposição dos contrários torna possível o conhecimento."¹ A consciencia acaba por se revelar como um campo de combates onde o conhecimento se realiza como manifestação dos contrários. O horror da morte, que tantas vezes aparece nos fragmentos do Fausto, é construído na ambivalência da morte consumada como possibilidade de encontrar o nada, e o tormento de morrer e se defrontar com mais uma face do mistério, do indizível. A angústia de Fausto desdobra-se entre a impossibilidade de ser inconsciente e a morte como realização do mistério:

*Gela-me a idéia de que a morte seja
O encontrar o mistério face a face
E conhecê-lo. Por mais mal que\seja\
A vida é o mistério de a viver
E a ignorância em que a alma vive a vida,
Pior me relampeja pela alma
A idéia de que enfim tudo será
Sabido e claro — e este mistério imenso,
Que não entendo já, do que é de grande
Para não ser sabido e adivinhado,
Me pesa n'alma, venha a ser sabido
E a realidade em todo o seu horror*

1. Holderlin cit. por Maurice Blanchot, in O ESPAÇO LITERÁRIO, pp. 274 e 274

Desabe sobre a minha consciência
Condenada ao horror de ser consciente,
Pudesse eu ter por certo que na morte
Me acabaria, me faria nada
E eu avançara para a morte, pálido,
Mas firme do seu nada.

Mas para este mistério do universo
Que solução de realidade outra
Que uma realidade enfim real
E terrível de real, e pavorosa
De ter de ser com consciência suportada?¹

A morte como plena ausência e a consciência como substância de todas as realidades, esse é o dilema insolúvel no qual Fausto se debate. Há duas possibilidades para solucionar esse impasse: 1- encontrar o nada absoluto, o silêncio no qual o texto fáustico se fecharia pleno de si mesmo, o vazio da morte; 2- vivenciar a morte como processo alquímico, como nigredo, onde Saturno passa pelos estados de solutio, separatio, divisio e putrefactio.

Diz a tradição alquímica que Saturno fixa e atrai em

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 59 e 60

si Mercúrio, que por sua vez guarda as chaves do cárcere onde está preso o Enxofre dos Filósofos. Para iniciar o **Magnum Opus** é necessário separar Mercúrio de Saturno, e assim começa a nigredo, a obra em negro. A Arte Espagírica se fundamenta no princípio do **solve et coagula**, ou seja, no processo da natureza que constrói múltiplas formas e ao mesmo tempo dissolve muitas outras, num movimento cíclico onde o aparecimento de uma nova forma é a premissa de sua futura destruição. Analogicamente, o alquimista segue a natureza usando tanto a "força libertadora e construtiva como uma força caótica e desagregadora", demonstrando que elas integram-se reciprocamente.¹ Mercúrio separa-se de Saturno, atuando como uma arma que fere e mata, dando início ao "negregoso", "a cor mais negra que o negro" da putrefação. Assim como Saturno vivencia a dissolução, também o adepto experimenta a **mors philosophorum**, a entrada na tumba de Osiris, é o regime de Saturno que os textos alquímicos mencionam.²

Na iconografia hermética, a nigredo é representada pela figura do corvo, e a **purefactio** no **PRETIOSISSIMUM DONUM DEI** de Georgium Anrath é simbolizada pelo casal

1. Burckhardt declara que a alquimia "comporta-se como uma ciência ou uma arte da natureza, a partir do momento em que qualquer estado da consciência interior não é, para ela, mais do que uma expressão da "natureza" única, que compreende quer as formas exteriores visíveis e corpóreas, quer as interiores e psíquicas." (cit. por Mario Dal Pra, "Alquimia", in ENCICLOPÉDIA EINAUDI, vol. 18, p. 272)

2. Sobre a "mors philosophorum" Flamel explica: "A dissociação é chamada morte, destruição e perdição porque as naturezas mudam de formas: calcinação e desnudamento." (cit. por Julius Evola in, A TRADIÇÃO HERMÉTICA, p. 131)

hermético que copula dentro do vaso filosófico, escurecido pela nigredo. Na putrefação o casal hermético é dissolvido na nigredo, não há geração sem corrupção, eles passam através da morte para produzir a criança perfeita, o andrógino.

Todos os passos da Obra em Negro trabalham para dissolver a consciência como realidade externa, e consolidá-la como unidade cósmica. Para isso é necessário que o adepto dissolva o "eu" para vivenciar o ciclo da natureza e se reconhecer como *unum ego sum, et multi in me*. O Magnum Opus é a realização da união dos opostos no andrógino: o manifestum e o occultum.

A *mors philosophorum* envolve a experiência da angústia que assim é descrita por Bohme:

*"O ser liberta-se da morte com uma agonia que se realiza na grande angústia da impressão que é a vida mercurial [vivida no estado lívoro]; e, nesta dor o terror salitroso [terror que "provém do Mercúrio ou angústia da Morte"; o Salitre está relacionado com o princípio da individualidade] brilha como um relâmpago. Depois a liberdade volta a si mesma e o ser submerge na angústia austera e tenebrosa."*¹

1. Bohme cit. por Julius Evola in, A TRADIÇÃO HERMÉTICA, p. 132

No contexto da escritura pessoana, Fausto pretende se realizar como o momento da putrefação, a preparação para a concepção do andrógino, o *magnum opus*, mas a *mors philosophorum* não se efetiva plenamente no texto, porque Fausto não consegue separar-se da consciência e transpor o umbral da dissolução para que a morte se realize como vazio onde o Enxofre dos Filósofos será libertado. O terror do negregoso impede a concretização da obra em negro:

*Só uma coisa me apavora
A esta hora, a toda a horas
É que verei a morte frente a frente,
Inevitavelmente,
Ah, esse horror, como pode dizer?
Não lhe poder fugir! Não podê-lo esquecer!*

*E nessa hora em que eu e a Morte
Nos encontrarmos
O que verei? o que saberei?
O que não verei? o que não saberei?
Horror! A vida é má e é má a morte,
Mas quisera viver eternamente
Sem saber nunca, (...) e inconsciente
Isso que a morte traz e (...)*

Não me tenta o mistério

Nem desejo saber

O que é que vai do berço ao cemitério

No ardor chamado viver,

A verdade apavora-me e confrange,

Perturba-me como a ninguém,

Que o tempo cesse!

Que pare e fique sempre este momento!

Que eu nunca me aproxime desse

Horror que mata o pensamento!

Envolvei-me, fechai-me dentro em vós

E que eu não morra nunca,

Odeio a vida, amarga-me e horroriza,

Mas a morte — oh a morte, velada

O próprio horror dentro em mim paralisa

Deixando a dor funda e estagnada,

Horror! Horror! O tempo, oh vidas com vida!

Mistérios menores onde esquecer

Se pode a mór dor indefinida,

Menos horrorosos porque não sabeis dizer

Esse segredo que dito deveis trazer.

Não me deixeis morrer... 1

O Fausto-Pessoa-Lúcifer pede para que o momento que o dilacera pare e fique para sempre, porque teme a revelação do mistério essencial; o Fausto de Goethe pede que o momento de plenitude perdure porque acredita que a síntese ainda pode ser revelada na palavra poética. Fausto-Pessoa-Lúcifer pede que o tempo do intermédio, o reino de Edom, se congele, paralise porque só nesse espaço a palavra poética do homem moderno ainda pode se manifestar como fragmento. Fausto sabe que a realização da Obra é o silêncio:

*Do horror do mistério são talvez
Símbolos grosseiros esses horrendos
Gorgona e Demorgôgon fabulosos,
Fatais um pelo aspecto outro no nome.
Neles se vê a ávida ansiedade
De dar em concepção que torturasse
De terror, isso que de vago é estranho,
Atravessando como um arrepio
Do pensamento a solidão, integra
Em luz parcial (...) a negra lucidez
Do mistério supremo. É conhecer,*

O erguer desses ídolos de horror,
A existência daquilo que, pensado
À fundo, redemoinha o pensamento
Por loucos mvãos, declives de loucura
Despenhadeiros de aflição, confusos
Torturamentos, e o que mais d'angústia
E pavor não se exprime sem que falhe
Na própria concepção o conceber.

É o horror dos horrores esse horror
De haver d'alma um estado, aquele estado
Em que o mistério lhe penetra o abismo,
E não haver palavras ou idéias
Que atinjam esse estado ou comuniquem
D'idéias o que passe
De vago e horroroso. Do mistério
O pavor é duplo — é o horror em si
O horror que sentimos ao senti-lo.
Este que torna alegre e descuidosa
A loucura, ao seu lado, que ligeiro
Faz parecer tudo que de pavor
Confrange, ou (...), enlouquece,
Esta vacuidade angustiosa
Do pensamento preenhe — quando tento
Lembrar-me que a uma coisa, Ser real
Corresponde — só essa idéia possível
Me gela a consciência de existir

E me entupe de pavor o fundo

Sentimento do mundo e de mim mesmo. ¹

A presença perene da consciência como cerebralismo é o agulhão que penetra a expressão poética, e impede o mergulho na essência da realidade, a palavra poética está fadada ao eterno aparecimento do homem de Porlock. Ele revela o fatum ao qual estão presos o poeta e a palavra, assim como a natureza e os deuses. Héracrito diz que Deus é o fogo periodico e eterno, a Fatalidade é o Logos artesão dos seres pelo percurso contrário. A essência da fatalidade é o Logos que penetra a substância do universo, ela é o corpo etérico, o germe da gênese do mundo. O Fatum, o reino de Heimarmenê, aparece constantemente nos fragmentos como a determinação de seu destino poético. Em 1915, um ano marcado por constantes crises, Fernando Pessoa escreve uma carta para Armando Cortes-Rodrigues, onde explica que a natureza da sua atual crise psíquica é referente a uma total incompatibilidade, tanto interna quanto externa, com as outras pessoas, crise que é agravada pelo fato de estar vivendo sozinho. Em meio à sua solidão, o poeta descobre o caráter de "missão" da sua arte, e afirma:

"Em ninguém que me cerca eu encontro uma atitude para

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, pp. 54 e 55

com a vida que bata certo com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual. Encontro, sim, quem esteja de acordo com atividades literárias que são apenas dos arredores da minha sinceridade. E isso não me basta. De modo que à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de gênio recebe de Deus com o seu gênio, tudo quanto é futilidade literária, mera arte, vai gradualmente soando cada vez mais aoco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador de civilização de toda a obra artística. E por isso o meu próprio conceito puramente estético da arte sabiu e dificultou-ser; exijo agora de mim muita mais perfeição e elaboração cuidada. Fazer arte rapidamente, ainda que bem, parece-me pouco. Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma

seriedade integral no escrito."

(...)"E daí a minha "crise" toda. Não é crise para eu me lamentar, é a de se encontrar só quem se adiantou de mais aos companheiros de viagem — desta viagem que os outros fazem para se distrair e acho tão grave, tão cheia de termos de pensar no seu fim, de refletir no que diremos ao Desconhecido para cuja casa a nossa inconsciência guia os nossos passos... Viagem essa, meu querido Amigo, que é entre almas e estrelas, pela Floresta dos Favores... e Deus, fim da estrada infinita, à espera no silêncio da Sua grandeza..."¹

Qual é o significado e a consequência dessa longa crise de 1915 na poética de Fernando Pessoa? Para avaliar esse ano de crise, é preciso traçar um painel dos diversos fatores que concorrem para a composição das idéias sobre o ocultismo do poeta. Em primeiro lugar, o Simbolismo e o Decadentismo, ao subverterem a realidade através da imaginação, do sonho e do mito, criam um espaço artístico onde as ciências ocultas são fontes geradoras de símbolos para a elaboração da obra de arte, espaço artístico onde o artista é associado ao demiurgo, ao mesmo tempo em que lhe é acoplada a imagem de decifrador da linguagem sagrada. O artista penetra

1 - Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 176 a 179, vol. I

no mistério ao incorporar a hermeunéutica das heterodoxias em sua obra e procura reproduzir o gesto criador.¹ A obra de Fernando Pessoa jamais consegue se libertar da influencia artistica fim de século, e até mesmo o seu modernismo é uma desrealização imaginária do espaço simbolista. O segundo fator a ser considerado é a questão do caráter de **blague** com o qual Fernando Pessoa reveste todas as suas teorias e movimentos poéticos. O ocultismo e a idéia de literatura como missão podem ser interpretados como parte do jogo de ironia pessoana, pois há textos onde o poeta ironiza as teorias ocultistas. Na mesma carta a Armando Cortes-Rodrigues, ele classifica da seguinte maneira a sua atitude em relação a "Paúis" e ao "Manifesto":

*"(...) Em qualquer destas composições a minha atitude para com o publico é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse gênero de attitude."*²

A máscara de fingidor, de **blaguer**, colou-se ao contexto da obra pessoana, e todas as questões criticas giram em torno do círculo vicioso da sinceridade, e o

1. Peladan em seu livro DE LA SENSATION D'ART declara que: "La sensation d'art naît d'une relation affective entre l'oeuvre et son contemplateur. Cette relation s'établira dans la mesure où le contemplateur sera averti, non des secrets techniques, mais du secret bien autrement profond qui oppose à la réalité matérielle la réalisation du génie, comme une création parmi la Création." (p. 13)

2. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, p. 178, vol. I

aspecto simbólico que ata o conjunto global dos fragmentos e dos projetos que o poeta elaborou acaba sendo esquecido. As mesmas questões sempre voltam a ser levantadas, ainda que com roupagens diversas: qual dos "Pessoas" é o mais sincero? A grande crise psíquica de 1915 é real ou faz parte do jogo de "fingir"? Na verdade, o fascínio de arrancar as máscaras para revelar o "verdadeiro" rosto do poeta arrebatava a crítica para o universo labirintico e paradoxal da obra pessoana em busca da sinceridade perdida, do "eu" camuflado. Fingir ou não fingir, eis o dilema "hamletiano" que persegue a análise de todos os textos do poeta. A presença do Ocultismo nos textos pessoanos não pode ser pensada somente ao nível da sinceridade do poeta, mas sim na estruturação da sua escritura poética. A imagem da literatura como destino, como a construção do **Magnum Opus** determina a elaboração do conjunto simbólico como construção do texto dentro de um espaço "superintelectual". É isso que o poeta explicita num texto datado de 1932:

"O homem de gênio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições. A obra de gênio — seja um poema ou uma batalha — é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual. Ao passo que o talento, cuja expressão natural é a ciência, parte do particular para o geral, o gênio, cuja expressão natural é a arte,

parte do geral para o particular. Um poema de gênio é uma intuição central nítida resolvida, nítida ou obscuramente (conforme o talento que acompanhe o gênio), em transposições parciais intelectuais. Uma grande batalha é uma intuição estratégica nítida desdobrada, com maior ou menor ciência, conforme o talento do estratégico, em transposições tácticas parciais.

"O gênio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo: 1) putrefacção; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação; finalmente se sublimam pela expressão." ¹

A poética de Fernando Pessoa, a expressão superintelectual é a busca constante da fuga do espaço-limite onde a arte, o gênio aparecem como as cercanias da loucura, das aberrações da natureza. Onde a expressão artística pode encontrar o seu significado para além da marginalidade? No momento em que ela for a expressão do todo, do universo, o livro da natureza tal qual a natureza é o livro onde o Criador se faz

1. Fernando Pessoa, OBRAS DE FERNANDO PESSOA, pp. 33 e 34, vol.III

expressar. A ideia do livro da natureza é muito cara aos cabalistas e aos alquimistas, Anselmo Caetano, alquimista que Fernando Pessoa lia constantemente, explica no seu ENNDEA:

"Esta grande máquina do Universo, conforme diz S. Basílio, é um livro escrito com letras, para publicar a glória de Deus, que o compôs: "Universa haec mundi moles perinde est ac liber literis exaratus palam contestans, ac depraedicans gloriam Dei". Das mãos de Deus (segundo a ponderação, e amplificação do grande Bluteau) saiu este Mundo como um livro, dividido em quatro partes, que são os quatro Elementos, e distinto em muitos gêneros, e espécies de viventes, sensitivos, vegetativos, e racionais, como em diferentes capítulos, e parágrafos, e cheio de tantos caracteres, quantas são as criaturas, que dentro nele se encerraram. Neste misterioso livro os Montes, as Baleias, eo Elefantes são as letras cabidolas; as correntes dos Rios, e as estradas são as regras; as valas dos campos, e os atalhos das estradas as entrelinhas; nas áreas, nos mosquitos, e nas formigas se figuram os pontos, e as vírgulas; nos arcos celestes, que de tempo em tempo aparecem, se representam os parêntese, ou clausulas da paz, que Deus antigamente fez com os homens; as praias do Mar são as margens, as Ilhas são as cotas; as charnecas, e os desertos são os vãos, ou espaços em que nada está escrito, e as horas dos dias são o número

das folhas: a *Arvore da Ciencia* é a doutrina, a *Arvore da Vida* a utilidade, o *Paraíso* são as flores, as fontes a recreação, e o *Mar* a profundidade; os *Monstros* são as erratas (da *Natureza*, e não do *Autor* dela) e as produções mais perfeitas são as emendas: o tempo, que tudo descobre, é o index das matérias, e das cousas mais notáveis: o homem é o *Leitor*, e a morte o fim. Este livro sempre aberto à curiosidade dos nossos engenhos: "*Mundum tradit disputationi eorum*", está envolto em si mesmo, forrado com as *Esferas*, e cuberto, ou encadernado com os *Céus*, que são como peles, ou pergaminhos: "*Extendens Coelum sicut pellem*", os quais se estendem para o cubrir, ou encadernar. O *Sol*, e a *Lua* são como duas chapas, ou brochas, que tem mão nele com o vigor das suas influências. Forma a *Via Láctea* uma filigrana de *Prata* para o adorno, e as *Estrelas* parecem preguinhos de *Ouro* em pasta azul, cravados com imperceptível artifício, e com estes esplêndidos atavios, só o *Céu* podia dignamente vestir o livro, de que *Deus* é o *Autor*."¹

O livro do universo como máxima expressão de Deus deixou os espaços em branco dos desertos e das charnecas, por onde a palavra humana perde-se, por onde o homem de Porlock penetra na expressão e deixa

1. Anselmo Caetano, ENHOEA, pp. 174 e 175

assinalada a marca do indizível, do Fatum, o reino de Heimarmenê, onde está escrito o destino dos deuses e dos homens. O poeta e o homem de Porlock só podem se libertar do Fatum buscando o Caminho da Serpente que está traçado entre a diade do abismo, na constelação da Serpente Coroada situada entre Balança e Escorpião. No texto WAY OF THE SERPENT, Fernando Pessoa explica:

"Ela atravessa todos os mistérios e Não chega a conhecer nenhum, pois Ihes conhece a ilusão e a lei. Assume formas com que, e em que, se nega, porque, como passa sem rasto recto, pode deixar o que foi, visto que verdadeiramente o não foi. Deixa a Cobra do Eden como a pelle largada, deixa Saturno e satan como pelle largada, as formas que assume não são mais que pelles que larga.

"E quando, sem ter tido caminho, chega a Deus, ella, como não teve caminho, passa para além de Deus, pois chegou alli de fora." ¹

Na edição que Yvette Centeno organizou dos fragmentos do "Caminho da Serpente", ela aponta o sincretismo da visão heterodoxa do poeta, onde estão misturados o maniqueísmo, gnosticismo, joaquinismo, catarismo, kabalismo, rosicrucismo, maçonismo e etc.. Ela enfatiza

1. Fernando Pessoa in, FERNANDO PESSOA E A FILOSOFIA HERMÉTICA, p.29

que Fernando Pessoa baseia-se na raiz maniqueísta que associa Cristo a Serpente do Éden para elaborar o seu texto. Uma raiz mais antiga pode ser apontada nesses fragmentos: a serpente configura o destino e ao mesmo tempo a possibilidade da libertação. Seguindo essa trilha, a tradição astrológica aparece como suporte de construção da simbologia da serpente. M. Bailly, em seu livro HISTOIRE DE L'ASTRONOMIE ANCIENNE DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A L'ETABLISSEMENT DE L'ÉCOLE D'ALEXANDRIE, relata que os antigos astrónomos nomearam de **cauda do dragão** os dois pontos de intersecção da elíptica e da órbita da lua, e que atualmente são chamados de nós. Os pontos dos círculos onde se encontram a maior latitude eram nomeados de **ventre do dragão**. M. Goguet pesquisou a origem desses nomes nos hieróglifos e verificou que os egípcios designavam o tempo, os séculos e toda a espécie de revolução com o emblema de uma serpente que morde a própria cauda e forma um círculo. Também para representar o mundo eles usavam uma serpente, coberta de escamas coloridas, que representavam as estrelas do céu. Clemente de Alexandria menciona que os egípcios representavam a marcha oblíqua dos astros pelos rastros tortuosos de uma serpente, dessa forma, sobre os contornos da serpente é que os signos do zodíaco se estabeleciam.¹

1. M. Bailly, HISTOIRE DE L'ASTRONOMIE ANCIENNE DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A L'ETABLISSEMENT DE L'ÉCOLE D'ALEXANDRIE, p. 516, vol. I

O caminho da serpente traça o percurso do momento anterior à criação, ao aparecimento do tempo e consequentemente do destino e por isso:

*"A sua fuga é o seu mistério, e o seu caminho a chave de todos os mistérios. Mas ela não sabe nem do seu mistério nem de todos os mistérios, porque conhece tudo, e conhecer é não existir."*¹

Sair do destino é sair da esfera da existência, a serpente é o paradoxo da criação porque traz consigo o símbolo da vida, o início da existência, e também a transformação, a morte, e por isso somente ela pode traçar o caminho da libertação.² A simbologia astrológica que a serpente carrega no contexto da obra pessoana assume o caráter do *Magnum Opus*, a realização da palavra criadora no silêncio da noite universal.

Enquanto a expressão poética não se entregar ao

1. Fernando Pessoa, *O Caminho da Serpente*, p. 29

silêncio, o caminho da serpente não pode ser percorrido, e o poeta e o homem de Porlock continuam presos no reino de Heinnarmenn, ouvindo a cantiga das tecedeiras e repetindo seus gestos na elaboração dos fragmentos poéticos:

Teçamos, teçamos

O pano da vida,

Teçamos, teçamos

Com louca lida,

De negro, de negro

Com pontos dourados,

De negro, de negro

Com breves bordados,

Teçamos a rede

Da vida em tear

Que a morte tem sede

Da rede rasgar,

Teçamos, teçamos

Pr'a cedo acabar,¹

A expressão do mito faústico assume na escrita pessoana a dimensão da ambiguidade paradoxal na qual a

1. Fernando Pessoa, FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA, p. 159.

arte moderna está mergulhada : a impossibilidade da representação totalizante do universo e a visão dos fragmentos como escrita do vazio, a busca da representação do silêncio absoluto.

"Porque escrevi, nada disse. Minha impressão é que o que existe é sempre em outra região, além de montes, e que há grandes viagens por fazer se tivermos alma com que ter passos." (Bernardo Soares)

Na galeria dos artistas melancólicos do Renascimento italiano encontra-se a estranha figura do escultor Jacob Cornelisz, chamado de Copé pelos seus contemporâneos. Copé veio dos Países Baixos para trabalhar com o célebre escultor Giuglielmo della Porta, mas nunca conseguiu ter fama e se estabelecer como um escultor independente. Na oficina de Della Porta, ele limitava-se a esculpir modelos em mármore e marfim para oferecer aos ourives e escultores. Copé é descrito como uma figura fantasmagórica que perambulava por um mundo que sempre lhe permaneceu estranho, onde ele nunca conseguiu imprimir a marca de sua passagem como artista. Como todo grande filho de Saturno, Copé, movido pelo estado contemplativo, acalentava um grande sonho nas suas noites melancólicas. Nesse sonho, ele vislumbrava a realização de uma grande obra que o redimiria de sua solidão e também o revelaria como um grande escultor. Copé trabalhou por mais de trinta anos

na produção de uma única obra original: a estátua de São Mateus, que seria destinada à capela Cantarelli de São Luís dos Franceses. Rudolf Wittkower em seu livro *LES ENFANTS DE SATURNE*, descreve esta obra como um objeto nervoso, estranho e desprovido de inspiração. Baglione, um contemporâneo de Copé, relata que o escultor passou toda a vida trabalhando a estátua de São Mateus e que jamais deixou que alguém visse a obra. Ele não possuía nenhuma experiência em trabalhos em mármore, e, mesmo assim, recusava os conselhos e a ajuda de outros escultores. Copé não possuía amigos e vivia como uma fera sem receber nenhuma pessoa em sua casa. Quando ele adoecia, fazia descer uma corda por sua janela e pedia para uma vizinha fornecer-lhe comida, que era colocada num pequeno cesto amarrado na corda. Copé passou toda a sua vida como um inimigo de qualquer conversação, de qualquer tipo de relação humana. Ele foi um solitário, um melancólico que jamais confiou em alguém, a única coisa que tinha um grande significado para a sua vida era a sua obra, a estátua de São Mateus, que nunca foi terminada.

A história de Copé é registrada na lista dos fracassados e a sua única obra só é lembrada em função do fracasso que ela representa. A estranheza que a estátua de São Mateus causa em quem a contempla decorre dos gestos que não foram feitos, das marcas que foram

apenas sonhadas pelo cinzel do artista. Essa obra estranha prefigura uma parábola escrita por um outro ser melancólico, distanciada por vários séculos de Copé, e que nos falou sobre o silêncio das sereias. No mundo moderno, Kafka nos alerta numa parábola:

"Ora, as sereias possuem, no entanto, uma arma ainda mais assustadora do que o canto: seu silêncio. Embora isso nunca tenha acontecido, talvez se possa pensar que alguém tenha se salvo de seu canto, certamente não porém de seu silêncio."¹

O silêncio das sereias é o mesmo silêncio aterrador que cerca uma obra não concluída. O espaço em branco que permanece vazio é o interlúdio eterno, a paisagem abismica onde a obra permanece como fragmento. O simulacro que a obra inconclusa realiza da sua própria totalidade é o canto não proferido, o gesto jamais realizado do artista.

Uma obra sonhada por mais de trinta anos e jamais concluída traz consigo o estigma do fracasso. É esse estigma que o Fausto de Fernando Pessoa tem carregado. Esta obra fragmentária, misteriosa, estranha poderia receber as mesmas observações que Rudolf Wittkower

1. Kafka, "O Silêncio das Sereias", in NAS GALERIAS, p. 51

dirige ao São Mateus de Copé. Os olhos que não vêem as marcas do cinzel do mármore, também não vêem as palavras que não foram escritas. No silêncio das sereias, os sons só podem ser imaginados porque no vácuo da expressão é construída a ficção do contemplador, do leitor. O Fausto pessoano quando contemplado como um grande fracasso do poeta, é sempre comparado ao FAUSTO de Goethe. Dentro dessa perspectiva os fragmentos aparecem como frações de um texto que se estilhaçou, uma totalidade que não se cumpriu. A síntese que a figura faústica jamais conseguiu realizar adquire nos fragmentos de Fernando Pessoa a imagem especular da ruptura da palavra, da expressão, do universo. Esta ruptura não pode mais ser cosida, a obra só se realiza como **disjecta membra**.

Será o FAUSTO de Fernando Pessoa a marca do fracasso? O conjunto da obra de Fernando Pessoa é composto por fragmentos, projetos, planos que nunca se fecharam na totalidade. Será toda a sua obra um imenso fracasso? Na verdade, os inúmeros fragmentos não podem ser reunidos dentro da conceituação de obra concluída pelo autor, mas tampouco os fragmentos podem ser vistos como obras fracassadas. A idéia de obra fracassada é reforçada no Fausto porque, nestes fragmentos, estão concentradas as múltiplas vozes do poeta, as ressonâncias das teorias poéticas do fim do século, a multiplicidade da simbologia heterodoxa. O eco de todas essas vozes

contribuem para que o leitor se perca nos intermédios dos fragmentos. A importância da escritura do mito fáustico dentro do contexto da obra de Fernando Pessoa reside justamente na possibilidade de ouvir a polifonia de todos esses ecos dentro de uma dupla ruptura: a impossibilidade de síntese que o próprio mito representa e o dilaceramento da expressão poética diante de uma síntese impossível.

Fernando Pessoa planejou reunir toda a sua obra num Livro com o título de **FICÇÕES DO INTERLUDIO**. Em um dos projetos de construção desse Livro, o conjunto de sua poesia estaria agrupada no sub-título **AS SETE SALAS DO PALACIO ABANDONADO**: das piscinas silenciosas, dos respoteiros negros, do trono carcomido, dos leões de bronze, as salas dando sobre o mar onde morre a princesa, e por último, a sala sempre fechada. O final dessa Obra é o silêncio, a porta que nunca se abrirá, ela está além das cercanias do infinito, no Além-Deus, porque o poeta sabia que toda expressão se realiza no intermédio, no aparecimento imprevisto do homem de Porlock, toda Obra se realiza como interlúdio.

Interlúdio, intermédio, interpretação, tudo circula pelo espaço em branco como ficção...

BIBLIOGRAFIA

1. FAUSTO

BARBIER, Jules e CARRÉ Michel. FAUSTO. Lisboa, Editorial Noticias, s.d.

BRAGA, Teófilo. PSICOSE DE FAUSTO. Coimbra, Livraria Portuguesa, 1901.

_____ FREI GIL DE SANTARÉM (Lenda Faustiana da Primeira Renascença), Porto, Lello & Irmão - Editores, 1905.

CARVALHO, Coelho de. O GRAN DOUTOR _ PSICOSE DE FAUSTO. Lisboa, Imprensa Lucas & Cia., 1926.

CASTRO, Eugénio. SAGRAMOR. Coimbra, F. França Amado Editor, 1895.

GOETHE, Wolfgang. FAUSTO I [trad.de Jenny Klabin Segall], São Paulo, Martins Editora, 1970.

_____. FAUSTO I [Trad. de José Feliciano de Castilho], São Paulo, Livraria Teixeira, s.d.

_____. FAUSTO I e II [trad. de Silvio Meira], São Paulo, Circulo do Livro, s.d.

GOMES LEAL, António. O ANTI-CRISTO, Lisboa, Tipografia Elzeviriana, 1884, 1a. versão.

_____ O ANTI-CRISTO (Terceira Edição do Poema refundido e Completo, E Acrescentado com As Teses Selvagens), Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, s.d.

MANN, Thomas. DOUTOR FAUSTO [trad. de Herbert Caro], Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

MARLOWE, Christopher. DOUTOR FAUSTO. Lisboa, Editorial Inquérito, 1987, (edição bilingue).

PESSOA, Fernando. "Primeiro Fausto", in FERNANDO PESSOA POEMAS, (org. de Eduardo Freitas da Costa), Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1976.

_____ PRIMEIRO FAUSTO. (org. de Duílio Colombini), São Paulo, Edições Epopéia Ltda., 1986.

_____ FAUSTO TRAGÉDIA SUBJECTIVA. (org. de Teresa Sobral Cunha), Lisboa, Editorial Presença, 1988.

VALÉRY, Paul. "Mon Faust", in OEUVRES, Paris, éditions Gallimard, 1960, vol. II.

2. OBRAS DE FERNANDO PESSOA

A GRANDE ALMA PORTUGUESA. (org. de Pedro Teixeira da Mota), Lisboa, Edições Manuel Lancastre, 1988.

A HORA DO DIABO. (org. de Teresa Rita Lopes), Lisboa, Edições Rolim, 1988.

A NOITE DO DIABO. Espólio Envelope

LIVRO DO DESASSOSSEGO. (org. Teresa Sobral Cunha), Lisboa, Editorial Presença, 1990, 2 vols.

OBRAS DE FERNANDO PESSOA. (org. de António Quadros) Porto, Lello & Irmão - Editores, 1986, 3 vols.

POESIA MÁGICA, PROFÉTICA E ESPIRITUAL. (org. de Pedro T. Mota), Lisboa, Edições Manuel Lancastre, 1989.

ROSEA CRUZ. (org. de Pedro T. Mota), Lisboa, Edições

Manuel de Lencastre, 1989.

3. OBRAS DE CRITICA SOBRE O TEMA DO FAUSTO

CAMPOS, Haroldo. DEUS E O DIABO NO FAUSTO DE GOETHE.
São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

CENTENO, Y. K.. A ALQUIMIA E O FAUSTO DE GOETHE.
Lisboa, Editora Arcádia, 1983.

COELHO, Adolpho F.. BIBLIOGRAFIA CRITICA DE HISTORIA
E LITERATURA. Porto, Imprensa Literário - Comercial,
1873.

_____ CIENCIA E PROIBIDADE A PROPOSITO DAS
PASQUINADAS DO SNR. JOSÉ GOMES MONTEIRO & COMPANHIA.
Porto, Imprensa Literário - Comercial, 1873.

FORJAZ, A. Pereira. SÃO FREI GIL DE SANTARÉM E A
ACADEMIA DE CIENCIAS DE LISBOA. Separata do Boletim da
Academia de Ciências de Lisboa, 1965.

FUHR, Gehard. "Fausto - Redenção ou Salvação?", in
ESTUDOS GERMANICOS. [trad. de Marie-Anne Kremer], Belo
Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1981.

GOMES, Monteiro José. OS CRITICOS DO FAUSTO DO SNR.
VISCONDE DE CASTILHO, Porto, Viúva Moré Editora, 1873.

GRACA BARRETO, J. A. da. LIÇÃO A UM LITERATO A
PROPOSITO DO FAUSTO (Resposta ao snr. José Gomes
Monteiro). Porto, Imprensa Literário - Comercial,
1873.

_____ A QUESTÃO DO FAUSTO PELA ÚLTIMA VEZ (
Observações a Alguns Contendores e desengano aos
Literatos). Porto, Imprensa Portuguesa, 1874.

GUSMÃO, Manuel. O POEMA IMPOSSIVEL - O "FAUSTO" DE
FERNANDO PESSOA. Lisboa, Editorial Caminho, 1986.

HENNING, Hans et alii. FAUST. Paris, éditions Albin
Michel, 1977.

LICHTENBERGER, Ernest. LE FAUST DE GOETHE. Paris,
Félix Alcan, 1911.

MILCH, Robert. GOETHE'S FAUST - PARTS I AND II.
Lincoln, Cliff's Notes, 1965.

RAMOS, Gustavo Cordeiro. O FAUSTO DE GOETHE NO SEU
DUPLO SIGNIFICADO FILOSOFICO. Coimbra, Imprensa da
Universidade, 1915, 2 vols.

SCHEIDL, Ludwig. FAUSTO NA LITERATURA PORTUGUESA E ALEMA. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

VASCONCELOS, Joaquim de. FAUST DE GOETHE E A TRADUÇÃO DO VISCONDE DE CASTILHO. Porto, Imprensa Portuguesa, 1872.

_____ O FAUSTO DE CASTILHO JULGADO PELO ELOGIO MUTUO. Porto, Imprensa Portuguesa, 1873.

_____ O CONSUMADO GERMANISTA E O MERCADO DAS LETRAS PORTUGUESAS. Porto, Imprensa Portuguesa, 1873.

4. OBRAS DE CRITICA SOBRE FERNANDO PESSOA

BEAU, Albin E.. "Sobre os Fragmentos do Fausto de Fernando Pessoa", in ACTA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS - ESTUDOS. Coimbra, Coimbra Editora, 1964, 2o. vol.

CENTENO, Y.K., e RECKERT, S.. FERNANDO PESSOA - TEMPO - SOLIDAO - HERMETISMO. Lisboa, Moraes Editores, 1978.

COSTA, Dalila L. P.. O ESOTERISMO DE FERNANDO PESSOA.

Porto, Lello & Irmão Editores, 1978.

GUNTERT, Georges. FERNANDO PESSOA - O EU ESTRANHO.
[trad. de Maria Fernanda Cidrais], Lisboa, Publicações
D. Quixote, 1982.

LIND, Georg Rudolf. ESTUDOS SOBRE FERNANDO PESSOA.
Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981.

LOPES, Maria Teresa Rita. FERNANDO PESSOA ET LE DRAME
SYMBOLISTE - HERITAGE ET CRÉATION. Lisboa, Fundação
Calouste Gulbenkian, 1977.

LOURENÇO, Eduardo. FERNANDO PESSOA REVISITADO.
Lisboa, Moraes Editores, s.d..

_____ FERNANDO REI DA NOSSA
BAVIERA. Lisboa, Imprensa Nacional\Casa da Moeda, 1986.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha.(org.) CIRCUM-
NAVEGANDO FERNANDO PESSOA - CICLO DE CONFERENCIAS.
Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de
Coimbra, 1986.

QUADROS, Antonio. FERNANDO PESSOA VIDA, PERSONALIDADE
E GENIO. Lisboa, Editora Arcádia, 1981.

SIMÕES, João Gaspar. VIDA E OBRA DE FERNANDO PESSOA.

Lisboa, Bertrand, s.d.

5. A QUESTÃO DO TEMPERAMENTO SATURNINO

COULIAND, Ioan Peter. EROS ET MAGIE A LA RENAISSANCE.
Paris, Flammarion, 1984.

NORDSTROM, Folke. GOYA, SATURN AND MELANCHOLY.
Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1962.

FANDFSKY, Erwin. LA VIE, L'ART d'ALBRECHT DURER.
[trad. de Dominique Le Bourg], Paris, Hazan, 1987.

_____ ; KLIBANSKY, R. e SAXL, F. SATURN AND
MELANCHOLY. STUDIES IN THE HISTORY OF NATURAL
PHILOSOPHY, RELIGION AND ART. London, Nelson, 1974.

TRISTAN, Frédérick (org.). LUMIERE ET COSMOS. Paris,
éditions Albin Michel, 1981.

WITTKOWER, Rudolf e Margot. LES ENFANTS DE SATURNE.
[trad. de Daniel Arasse], Paris, éditions Macula, 1985.

6. ALQUIMIA

BURCKHARDT, Titus. ALQUIMIA SIGNIFICADO E IMAGEN DEL MUNDO. Barcelona, Plaza & James, 1972.

CASTELLO BRANCO, Anselmo Caetano Munho's de Avreu Gusmão e. ENNOEA OU APLICAÇÃO DO ENTENDIMENTO SOBRE A PEDRA FILOSOFAL. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

CENTENO, Y. K.. A ALQUIMIA DO AMOR. Lisboa, A Regra do Jogo Edições, 1982.

EVOLA, Julius. A TRADIÇÃO HERMÉTICA. [trad. de Maria Teresa Simões], Lisboa, Edições 70, s.d.

FULCANELLI. O MISTÉRIO DAS CATEDRAIS. [trad. de António Carvalho], Lisboa, Edições 70, s.d.

LINNEP, J. Van. ART ET ALCHIMIE. Bruxelas, éditions Meddens, 1971.

MCLEAN, Adam. THE ALCHEMICAL MANDALA. Grand Rapids, Phanes Press, 1989.

OBRIST, Barbara. LES DÉBUTS DE L'IMAGERIE ALCHIMIQUE. Paris, Le Sycomore, 1982.

ROGER, Bernard. DESCOBRINDO A ALQUIMIA. [trad. de Newton Roberval Eichenberg], São Paulo, Pensamento,

1972.

KLOSSOWSKI, Stanislas. ALCHEMY THE SECRET ART. London, Thames and Hudson Ltd., 1985.

_____ EL JUEGO AUREO. [trad. de José Antonio Torres Almodóvar], Madrid, Ediciones Siruela, 1988.

ZALBIDEA, Victor; PANIAGUA, Victoria; CERRO, Elena FERNANDEZ de; e AMO, Casto del. (orgs.) ALQUIMIA E OCULTISMO. [trad. de Maria Teresa Carrilho], Lisboa, Edições 70, s.d..

7. ASTROLOGIA E ASTRONOMIA

BAILLY, M.. HISTOIRE DE L'ASTRONOMIE ANCIENNE DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A L'ETABLISSEMENT DE L'ÉCOLE D'ALEXANDRIE. Paris, Frères Debure, 1775, 2 vols.

BARBAULT, André e FAIVRE, Antoine (orgs.). L'ASTROLOGIE. Paris, éditions Albin Michel S.A., 1985.

BOUCHÉ - LECLERCQ, A.. HISTOIRE DE LA DIVINATION DANS L'ANTIQUITÉ. Paris, Ernest Leroux, 1879, 4 vols.

FREITAS, Luiz Carlos Teixeira de. O SIMBOLISMO ASTROLOGICO E A PSIQUE HUMANA. São Paulo, Pensamento,

1970.

GARIN, Eugénio. O ZODIACO DA VIDA (A Polémica Sobre a Astrologia do Século XIV ao Século XVI). [trad. de Isabel Teresa Santos e Hossein Seddighzadeh Shooja], Lisboa, Editorial Estampa, 1987.

GIACONIA, Carlo R. P.. ZODIACO EUCARISTICO. Roma, Michele Cortellini, 1655.

HEINDEL, Max. EL VELO DEL DESTINO. Barcelona, Librería Sintres, s.d.

_____ EL MENSAJE DE LAS ESTRELLAS. Buenos Aires, Editorial Kier, 1912.

KENTON, Warren. ASTROLOGIA CABALISTICA ANATOMIA DO DESTINO.[trad. de Maio Miranda] São Paulo, Pensamento, 1978.

MAURY, Alfred. MAGIA E ASTROLOGIA. Rio de Janeiro, Editora Artenova S.A., 1972.

GREENE, Liz. A ASTROLOGIA DO DESTINO.[trad. de Carmen Youssef], São Paulo, Cultrix\Pensamento, 1991.

PEUCKERT, W. E.. L'ASTROLOGIE. [tad. de R. Jouan e L.

Jospin], Paris Payot, 1965.

PLUCHE, M.. HISTOIRE DU CIEL O'U L'ON RECHERCHE L'ORIGINE DE L'IDOLATRIE, ET LES MÉPRISES DE LA PHILOSOPHIE, SUR LA FORMATION DES CORPS céLESTES< ET DE TOUTE LA NATURE. Paris, Frères Estienne, 1757, 2 vols.

WIRTH, Oswald. O SIMBOLISMO ASTROLOGICO.[trad. de Claude Gomes de Souza], Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

8. CABALA

BISCHOFF, Dr. Erich. A CABALA. [trad. Alvaro Cabral], Rio de Janeiro, Campus, 1992.

BLOMM, Harold. CABALA E CRITICA. [trad. de Monique Balbuena], Rio de Janeiro, Imago, 1991.

COOK, Roger. L'ARBRE DE VIE - IMAGE DU COSMOS. Paris, editions Seuil, 1975.

EPSTEIN, Perle. CABALA (O Caminho da Mística Judaica).[trad. de Roberto Socio de Almeida], São Paulo, Pensamento, 1991.

FIELDING, Charles. A CABALA PRATICA. São Paulo,

Pensamento, 1992.

FORTUNE, Dion. A CABALA MISTICA. [trad. de Mário Muniz Ferreira]. São Paulo, Pensamento, 1984.

GABIROL, Samuel. A CABALA. [trad. de Octavio Alves Velho], Rio de Janeiro, Editora Record, s.d.

GARTEN, Juan de. CABALA. São Paulo, Traço Editora, s.d.

GRAD, A. -D. PARA COMPREENDER A CABALA. [trad. de Alvaro Lorencini e Sidney Barbosa], São Paulo, Pensamento, 1989.

HAKANA, Rabi Nehuniá Ben. O BAHIR. [trad. Maria Regina Nogueira], Rio de Janeiro, Imago Editora, s.d.

HALEVI, Z'ev ben Shimon. ADAO E A ARVORE CABALISTICA. [trad. de Maria Regina], Rio de Janeiro, Imago Editora, 1990.

_____ A ARVORE DA VIDA. [trad. de Luis Carlos Lisboa], Rio de Janeiro, Editora Três, 1973.

_____ CABALA E PSICOLOGIA. [trad. de Tomás Rosa Bueno], São Paulo, Siciliano, 1990.

UNIVERSO KABBALISTICO. [trad. de Maria Regina Nogueira], São Paulo, Siciliano, 1992.

KNIGHT, Gareth. A PRACTICAL GUIDE TO QABALISTIC SYMBOLISM. London, Kahn & Averill, 1991, 2 vols.

LEVI, Eliphas. AS ORIGENS DA CABALA. [trad. de Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima], São Paulo, Pensamento, s.d.

LIPINER, Elias. AS LETRAS DO ALFABETO NA CRIAÇÃO DO MUNDO. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1992.

MELO, D. Francisco Manuel. TRATADO DA CIENCIA DA CABALA. Lisboa, Editorial Estampa, 1972.

MIRANDOLA, Pico della. CONCLUSOES MAGICAS E CABALISTICAS. [trad. de Tania Castro Jacobsohn e José Secundino da Fonseca], Porto Alegre, Paradoxo Editora, 1989.

MULLER, Ernest. HISTORIA DA MISTICA JUDAICA. Lisboa, Vega, s.d.

PAPUS. A CABALA. [trad. de Jane Marli Pereira Bilycz], São Paulo, Sociedade Secreta das Ciências Antigas, 1983.

ROSENROTH, Knorr. KABBALA DESVELADA. [trad. de Javier Tapia Rodriguez], Barcelona, Editorial Humanitas, 1986.

SCHOLEM, Gershom. A CABALA E A MISTICA JUDAICA. [trad. de Pedro de Freitas Leal], Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

_____ A CABALA E SEU SIMBOLISMO. [trad. de Hans Borger e J. Guinsburg], São Paulo, Perspectiva, 1978.

_____ A MISTICA JUDAICA. [trad. de Dora Ruhman, Fany Kon, Jeanete Meiches e Renato Mezan], São Paulo, Perspectiva, 1972.

SÉROUYA, Henri. LA KABBALA. Paris, éditions Bernard Grasset, 1947.

SOSNOWSKI, Saúl. BORGES E A CABALA. [trad. de Leopoldo Pereira Fulgêncio Júnior e Roney Cytrynowicz], São Paulo, Perspectiva, 1991.

STAR, Ely. LES MYSTERES DU VERBE. Paris, Chacornac, 1908.

TELMO, António. FILOSOFIA E KABBALAH. Lisboa, Guimarães Editores Ltda., 1989.

9. MAÇONARIA

ANTUNES, João. A MAÇONARIA INICIÁTICA. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1918.

CAMINO, Rizzardo. PRINCIPE ROSA CRUZ E SEUS MISTÉRIOS. Rio de Janeiro, Editora Aurora, s.d.

DIAS, Miguel. HISTORIA DA FRANC - MAÇONARIA OU OS PEDREIROS LIVRES. Lisboa, Biblioteca Maçonica, 1843.

_____ REGULADOR INSTRUTIVO. Paris, J. P. Aillaud, 1842.

GILBERT, R. A.. (org.) MAÇONARIA E MAGIA. [trad. de Joaquim Palácios], São Paulo, Pensamento, 1988.

10. ROSA CRUZ

HEINDEL, Max. COSMOGONIE DES ROSE-CROIX. [trad. de Armand Baer], Paris, Paul Leymarie Editeur, 1925.

_____ LOS MISTERIOS ROSACRUCES. Barcelona,
Libreria Sintes, 1930.

WAITE, Arthur. THE REAL HISTORY OF THE ROSICRUCIANS.
London, George Redway, 1887.

II. CIENCIAS OCULTAS

BARLET, F. Ch. et aliii. LA CIENCE SECRETE. Paris,
Georges Carré Librairie éditeur, 1890.

PESTUGIERE, R. P. LA RÉVÉLATION D'HERMES TRIMÉGISTE.
Paris, J. Gabalda, 1944.

KING, Francis. MAGIE ASPECTS DE LA TRADITION
OCCIDENTALE. Paris, éditions du Seuil, 1975.

MARQUÉS - RIVIERE, Jean. HISTOIRE DES DOCTRINES
ÉSOTÉRIQUES. Paris, Payot, 1971.

O'GRADY, Joan. SATA - O PRINCIPE DAS TREVAS. [trad. de
José Antonio Ceschin], São Paulo, Editora Mercuryo,
1991.

SALVERTE, Eusébe. DES SCIENCES OCCULTES OU ESSAI SUR

LA MAGIE, LES PRODIGES ET LES MIRACLES. Paris, J. B. Baillière, 1836.

12. DECADENTISMO , SIMBOLISMO E TEORIAS SOBRE O "FIN DE SIÈCLE"

DUGAS, L. LE PSITTACISME ET LA PENSÉE SYMBOLIQUE. Paris, Félix Alcan, 1896.

_____ LA TIMIDITÉ DANS LA LITTÉRATURE ET DANS L'ART. Paris, Félix Alcan, 1903.

DUMAS, Georges. LES ÉTATS INTELLECTUELS DANS LA MÉLANCOLIE. Paris, Félix Alcan, 1895.

_____ LA TRISTESSE ET LA JOIE. Paris, Félix Alcan, 1900.

FERRI, Enrico. OS CRIMINOSOS NA ARTE E NA LITERATURA. [trad. de João Moreira d'Almeida], Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1913.

FIERENS - GEVAERT, H. LA TRISTESSE CONTEMPORAINE. Paris, Félix Alcan, 1904.

GENER, Pompeo. AMIGOS E MAESTROS — CONTRIBUICION AL
ESTUDIO DEL ESPIRITU HUMANO A FINES DEL SIGLO XIX.
Madrid, Fernando Fe C. S. Jeronimo, 1895.

_____ LA MUERTE Y EL DIABLO. Madrid, F.
Granada y Ca. Editores, 1907, 2 vols.

_____ LITERATURAS MALSANAS — ESTUDIOS DE
PATOLOGIA LITERARIA CONTEMPORANEA. Madrid, Fernando Fe
Librero, 1894.

HARTENBERG, Paul. PSYCHOLOGIE DES NEURASTHENIQUES.
Paris, Félix Alcan, 1909.

HARTMANN, Edouard. PHILOSOPHY OF THE UNCONSCIOUS.
[trad. de William Chatterton Coupland]. New York,
Harcourt Brace Company, 1931.

HIRTH, Georges. PHYSIOLOGIE DE L'ART. [trad. Lucien
Arréall], Paris, Félix Alcan, 1892.

LACERDA, José Caetano de Souza. OS NEURASTENICOS —
ESBOÇO DE UM ESTUDO MÉDICO FILOSÓFICO. Lisboa, M.
Gomes, 1895.

LOMBROSO, Cesare. L'HOMME DE GÉNIE. [trad. de Fr.
Colonna d'Istria], Paris, Félix Alcan, 1899.

MAUDSLEY, Ernest. LA PATHOLOGIE DE L'ESPRIT. [trad. de Dr. Germon], Paris, Librairie Germer Baillière, 1883.

NORDAU, Max. AS MENTIRAS CONVENCIONAIS DA NOSSA CIVILIZAÇÃO. [trad. de M. C. da Rocha], Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1887.

_____ DÉGÉNÉRESCENCE. [trad. de Auguste Dietrich], Paris, Félix Alcan, 1909, 2 vols.

_____ EL MAL DEL SIGLO. [trad. de Nicolás Salmerón y García]. Valencia, F. Sempere y ca. Editores, s. d.

_____ VUS DU DEHORS - ESSAI CRITIQUE SCIENTIFIQUE ET PHILOSOPHIQUE SUR QUELQUES AUTEURS FRANÇAIS CONTEMPORAINS. [trad. de Auguste Dietrich], Paris, Félix Alcan, 1903.

PAULHAN, Fr.. PSYCHOLOGIE DE L'INVENTION. Paris, Félix Alcan, 1901.

RIBOT, Th.. AS DOENÇAS DA VONTADE. [trad. de Agostinho Fortes], Lisboa, Tipografia Francisco Luís Gonçalves, 1911.

PSYCHO - PHYSIOLOGIE DU GÉNIE ET DU
TALENT. [trad. Auguste Dietrich], Paris, Félix Alcan,
1897.

13. MITOS E SIMBOLOS

ALLEAU, René. A CIENCIA DOS SIMBOLOS. [trad. de
Isabel Braga], Lisboa, Edições 70, s.d.

CAMPBELL, Joseph. AS TRANSFORMAÇÕES DO MITO ATRAVÉS
DO TEMPO. [trad. de Heloysa de Lima Dantas], São Paulo,
Editora Cultrix, 1992.

O PODER DO MITO. [trad. de Carlos
Felipe Moisés], São Paulo, Associação Palas Athena,
1990.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. DICCIONARIO DE
SIMBOLOS. [trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá
Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim] Rio de Janeiro,
José Olympio, 1989.

NOTHOMB, Paul. L'HOMME IMMORTEL (Nouveau Regard Sur

L' eden). Paris, éditions Albin Michel S. A. , 1984.

14. SOBRE ARTE E LITERATURA EM GERAL

BARRENTO, João. O ESPINHO DE SOCRATES -
EXPRESSIONISMO E MODERNISMO. Lisboa, Editorial
Presença, 1987.

BENJAMIN, Walter. MYTHE ET VIOLENCE. [trad. de
Maurice de Gandillac], Paris, éditions Nouvelles, 1971.

_____. ORIGEM DO DRAMA BARROCO ALEMÃO.
[trad. de Sérgio Paulo Rouanet], São Paulo,
Brasiliense, 1984.

BILEN, Max. "Le Comportement Mythique de L'écriture",
in LE MYTHE ET LE MYTHIQUE. Paris, Albin Michel, s.d.

BRANDÃO, Raul. A MORTE DO PALHAÇO E O MISTÉRIO DA
ARVORE. Lisboa, Edições Seara Nova, 1926.

DETIENNE, Marcel. A ESCRITA DE ORFEU. [trad. de Mário
da Gama Kury], Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,

1991.

_____ OS MESTRES DA VERDADE NA GRÉCIA ANTIGA.
[trad. de Andréa Daher], Rio de Janeiro, Jorge Zahar
editor, 1999.

GAGNEBIN, Murielle. L'IRREPRÉSENTABLE DU LES SILENCES
DE L'OEUVRE. Paris, Presses Universitaires de France,
1984.

GOETHE, W. MEMORIAS: POESIA E VERDADE. [trad. de
Leonel Vallandro], Brasília, Universidade de Brasília,
1986, 2 vols.

GRASSI, Ernesto. ARTE E MITO. [trad. de Manuela Pinto
dos Santos], Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

GUIMARÃES, Fernando. POÉTICA DO SAUDOSISMO. Lisboa,
Editorial Presença, 1988.

HUYGHE, René. DIALOGUE AVEC LE VISIBLE. Paris,
Flammarion, 1955.

PÉLADAN, Josephin. L'ART IDÉALISTE ET MYSTIQUE.
Paris, E. Sansot, 1909.

_____ DE LA SENSATION D'ART. Paris, E
SANSOT, 1907.

_____ RAPPORT AU PUBLIC SUR LES BEAUX-
ARTS. Paris, E. Sansot, 1908.

PÉRES, Jean. L'ART ET LE RÉEL (Essai de Métaphysique
Fondée su l'Esthétique), Paris, Félix Alcan, 1898.

PIERRE, José. L'UNIVERS SYMBOLISTE - FIN DE SIECLE ET
DÉCADENCE. Paris, éditions Aimery Somogy, 1991.

SCHWARTZ, Paul Waldo. ART AND THE OCCULT. London,
Mandala Editions, 1977.

SEDLMAYR, Hans. EL ARTE DESCENTRADO (Las Artes
Plásticas de los Siglos XIX y XX como Síntoma y Símbolo
de la Época). [trad. de Gabriel Ferraté], Barcelona,
Editorial Labor S. A., 1959.

STEINER, George. LINGUAGEM E SILENCIO. [trad. de Gilda
Stuart e Felipe Rajabally], São Paulo, Companhia das
Letras, 1988.

VADÉ, Yves. L'ENCHANTEMENT LITTÉRAIRE. Paris, éditions
Gallimard, 1990.

TROUSSON, Raymond. PROMETEU NA LITERATURA. Porto, Res
Editora, s.d.

TUZET, Hélène. LE COSMOS ET L'IMAGINATION. Paris,
Librairie José Corti, 1965.