UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

O IMAGINÁRIO DE FERNANDO PESSOA: Da Educação Cindida À Educação Sentida

Rogério de Almeida

São Paulo
2005

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

O IMAGINÁRIO DE FERNANDO PESSOA: Da Educação Cindida À Educação Sentida

Rogério de Almeida

Tese de doutorado apresentada à área de Cultura, Organização e Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutor, sob orientação da Prof^a Dr^a Helenir Suano.

São Paulo
2005

Agradecimentos

À minha Orientadora, Prof^a Dr^a Helenir Suano, pela confiança, pela liberdade, pelas indicações de leitura, pelas conversas proíficas e por ter me incentivado a percorrer o meu caminho, sempre pronta a auxiliar com seu carinhoso cuidado de mestre.

À minha outra Orientadora, Prof^a Dr^a Maria Cecília Sanchez Teixeira, pela acolhida, pelas longas conversas sobre Gilbert Durand, por ter me apresentado o Michel Maffesoli e pela enorme responsabilidade por esta pesquisa tornar-se tese de doutorado.

Ao mestre e amigo Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos, pelos incontáveis cursos, todos magistralmente conduzidos, pelas referências (filosóficas, musicais e cinematográficas), pelas taças de vinho e as conversas de jardim.

À Prof^a Dr^a Maria do Rosário Silveira Porto, pelo companheirismo, pelas conversas amigáveis, pelo apoio em minha trajetória.

À Solange Cleide Francisco, anjo do EDA, sempre pronta a me salvar pelos labirintos burocráticos dos papéis, formulários, fichas, relatórios... O bom-humor constante e a alegria de viver são lições que poucos sabem e podem ensinar.

Ao meu amigo Louis L. Kodo e sua companheira Terue Cristina Kihara, o primeiro por me mostrar a perspectiva de uma pesquisa na Educação (e os incontáveis livros!) e a segunda pela inspiradora postura de pesquisadora.

À minha companheira Mariana Tambara, pelo apoio incondicional, pela paciência, carinho, sugestões, por tudo.

E, finalmente, aos meus pais, pela educação, pelo sacrifício e por acreditarem em minhas apostas.

Agradeço ao CNPQ, pela bolsa de doutorado e também a Capes, pelo apoio financeiro quando a pesquisa ainda era de mestrado. Agradeço também às negativas da Fapesp, foram muito estimulantes para realizar este trabalho com mais afinho e vigor.

*Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério
mais alto que pode obrar alguém da humanidade.*

FERNANDO PESSOA

Sumário

Resumo	9
Abstract	10
Apresentação	11
Introdução	15
Capítulo I – O Território Teórico e o Circuito Metodológico	39
1. Carta de Navegação: pensando o espaço da teoria	41
2. O Trajeto do Imaginário: Do Antropos ao Mito e Deste Àquele	57
Capítulo II – Alberto Caeiro: O Pastor de Pensamentos	117
1. O Argonauta das Sensações Verdadeiras	119
2. O Rebanho de Imagens	125
3. A Dança dos Deuses na Vivência dos Homens: Hermes, Prometeu e Deméter	160
Capítulo III – Álvaro de Campos: A Experiência de Existir	179
1. Sentir Tudo de Todas as Maneiras	181
2. Uma Nau À Deriva: As Imagens de Álvaro de Campos	190
3. Educação e Ética em Álvaro de Campos	243
Capítulo IV – Ricardo Reis: O Reinado da Abdicação	261
1. A Tranquilidade Inquieta de Ricardo Reis	263
2. Cadáveres Adiados que Procriam	283
3. O Sentimento Pe(n)sadamente Trágico da Vida	303
Capítulo V – Fernando Pessoa: O Criador de Mitos	315
1. Eu Sou Um Outro: Fernando Pessoa Ele Mesmo ou O Fingidor	317
2. A Dimensão Cultural da Obra Pessoaana ou As Máscaras de Hermes	345
3. A Educação e O Imaginário: Caminhos que se Abrem...	355
Conclusão	371
Bibliografia	377

Lista de Figuras

Fig. 1 – Fernando Pessoa descendo o Chiado (desenho a partir de foto)	13
Fig. 2 – Múltiplas faces de Fernando Pessoa (desenho a partir de foto)	37
Fig. 3 – Fernando Pessoa em tela de Luis Badosa	39
Fig. 4 – Homenagem a Leonardo da Vinci, de Sandro Del Prete	49
Fig. 5 – Desenho do mapa de Lisboa 1	53
Fig. 6 – Arco do Triunfo (Lisboa)	53
Fig. 7 – Escadaria do Castelo de São Jorge (foto Elias Demian Jr.)	54
Fig. 8 – Desenho do mapa de Lisboa 2	55
Fig. 9 – Vista aérea do Centro de Lisboa (foto de satélite)	56
Fig. 10 – Mutações no Sistema Mundial	84
Fig. 11 – O Raio (foto de Tony Gutierrez)	88
Fig. 12 – <i>Composição A</i> , de Piet Mondrian	88
Fig. 13 – Cartaz do filme <i>A Rainha Margot</i>	89
Fig. 14 – Cartaz do filme <i>Os Outros</i>	92
Fig. 15 – Peixes (foto de Jim Lavrakes)	95
Fig. 16 – <i>Danae</i> , de Gustav Klimt	96
Fig. 17 – <i>São Mateus e o Anjo</i> , de Caravaggio	102
Fig. 18 – Cartaz do filme <i>Tudo Sobre Minha Mãe</i>	103
Fig. 19 – Mês do Fantasma (foto da AFP – Agence France-Presse)	104
Fig. 20 – Estátua de Fernando Pessoa no Café <i>A Brasileira</i> (Lisboa)	115
Fig. 21 – Alberto Caeiro por Almada Negreiros (digitalização de foto da Univ. de Lisboa)	117
Fig. 22 – Primeira folha de <i>O Guardador de Rebanhos</i>	124
Fig. 23 – Alberto Caeiro por Almada Negreiros (foto do mural da Univ. de Lisboa)	178
Fig. 24 – Álvaro de Campos por Almada Negreiros (digitalização de foto da Univ. Lisboa)	179
Fig. 25 – Fernando Pessoa lendo jornal (desenho)	189
Fig. 26 – Barco (ilustração de Tatiana Paiva)	259
Fig. 27 – Ricardo Reis por Almada Negreiros (digitalização de foto da Univ. de Lisboa)	261
Fig. 28 – Fernando Pessoa (desenho)	282
Fig. 29 – Horóscopo de Ricardo Reis elaborado por Fernando Pessoa	314
Fig. 30 – Fernando Pessoa (desenho)	315
Fig. 31 – Fernando Pessoa passeando por Lisboa (foto)	325
Fig. 32 – Nau portuguesa da era dos descobrimentos (desenho)	344
Fig. 33 – Hermes – vaso grego (480 – 470 a.C.)	354
Fig. 34 – Prometeu – vaso grego (530 a.C.)	365
Fig. 35 – Com a estátua de Fernando Pessoa em frente ao café <i>A Brasileira</i>	376

Apresentação

Imaginário de Fernando Pessoa é fruto de uma extensa pesquisa e de um longo tempo de maturação; sem a pretensão de esgotar o assunto, procurou, por outro lado, abranger as várias faces de sua obra poética, passeando por seus heterônimos a partir da conceituação e discussão da teoria do imaginário. A análise hermenêutica da obra de Fernando Pessoa, procedendo a um levantamento de imagens, buscou o alicerce mítico que orienta as visões de mundo e os modos de ser de cada poeta pessoano, relacionando essa base mítica à educação, com o objetivo de compreender o seu sentido profundo e os contornos que vem assumindo contemporaneamente: *da educação cindida à educação sentida*.

A tese está estruturada em cinco capítulos. Na introdução, situo os objetivos e quatro desdobramentos à feição de justificativa. Procuro dar ênfase à educação, cuidando de não delimitar conceitos, mas de abrir caminhos, vias que partem de Fernando Pessoa, o qual apresento em uma modulação consonante com as bases epistemológicas que norteiam todo o estudo, e que apontam para uma ética plural, que decorre de sua obra e se coaduna com sua educação.

O capítulo primeiro é dedicado à construção da planta por onde iremos passar; estão lá a teoria, a metodologia, as principais noções e os conceitos operacionais que envolvem o percurso. Situo territorialmente as bases epistemológicas, traço as linhas mestras da hermenêutica, escarafuncho o mito e mapeio o imaginário, contemplo a mitopoiesis e busco a convergência das múltiplas abordagens com a discussão de paradigma e pós-modernidade.

No segundo capítulo, vamos até a aldeia de Alberto Caeiro, heterônimo e mestre de Pessoa, para vê-lo em sua vida de versos, espalhando e recolhendo seu rebanho de pensamentos, pastoreando suas imagens, centrando-se no mundo com sua sensibilidade mítica. Pelo método da mitocrítica, analiso as imagens de seus poemas, extraio os mitos que perambulam na organização da sua obra e concluo com algumas reflexões acerca de uma educação de sensibilidade possível.

O terceiro capítulo volve o olhar para um outro heterônimo, discípulo como os demais de Caeiro, mas que transita por outras imagens. Entre as pulsões subjetivas que o impelem a uma experiência com o todo, com o absoluto, e as emanções da vida moderna,

com suas fábricas, com seus comércios, com suas agitações, Álvaro de Campos é uma espécie de nômade, suas malas estão sempre prontas, ainda que adie *ad infinitum* sua viagem, estrangeiro que não se localiza no labirinto, que tem as emoções saltando da pele, um fracassado, mas que traz consigo todos os sonhos do mundo. Este capítulo, também através da mitocrítica, confere a orientação mítica das imagens que constelam na poesia de Campos. Como no capítulo anterior, busca refletir sobre a dimensão mítica da sua sensibilidade, com os desdobramentos possíveis para a educação.

A mitocrítica de Ricardo Reis é realizada no capítulo quarto, a qual confirma o mito diretor da obra pessoana. Pagão da decadência romana, Reis transita por valores epicuristas e estóicos, sem aderir totalmente a eles, buscando controlar a angústia do tempo controlando seus próprios sentimentos. Dotado de uma filosofia trágica, abdica para ser rei e, inquietamente tranquilo, reina no ensinamento de uma ética do acolhimento e de uma educação do imaginário, harmonizando os contrários e dotando de sentido a brevidade da vida.

O último capítulo aborda o Fernando Pessoa ortônimo, autor de *Mensagem*, obra que explicita seu nacionalismo místico, e de uma série de poemas que investigam a existência e indagam pelo ser, além de poemas esotéricos em que pontua os passos de uma iniciação. Discutindo a questão da heteronímia, parto do princípio de que a obra assinada por Fernando é tão heteronímica quanto a dos seus outros eus, de modo que a sinceridade deixa de ser posta em questão, dando lugar à pluralidade, que passa a assumir o ponto central da reflexão. Da mitocrítica, o capítulo escorrega para uma breve mitanálise, pautando-se nas investigações de Durand, para verificar se o mito que rege os poetas de Pessoa é o mesmo que rege o cenário cultural em que vive. Da mitanálise, parte o capítulo em busca do lugar que ocupa a educação do imaginário no território do imaginário da educação, relacionando os dados levantados ao longo da pesquisa com o cenário contemporâneo, pensando a educação que podemos aprender com a leitura da obra pessoana e seus desdobramentos éticos, sem perder de vista o caráter dinâmico das transformações por que passamos e que, se espantam, também reencantam. E podem colaborar no crescimento de uma educação do imaginário que devolva sensibilidade onde se encontra cisão.

A conclusão é apenas um porto. De fôlego curto, não há furacões ou ventanias, apenas um breve sopro, quase uma brisa, mas daquelas que animam os marinheiros a seguir viagem. Constitui-se, portanto, em uma abertura, recolhendo poucos pontos dentre

os numerosos levantados por este estudo, justamente para não enrijecê-los, mas para tê-los leves e lançá-los a futuras reflexões. Compreender o homem e o mundo em que nos situamos, compreender a nossa época, em suas várias dobras, compreender a dimensão mítica da existência, é para essas possibilidades que a conclusão se abre, retendo de Fernando Pessoa, além da beleza e do engenho poético de sua obra, seu caráter imaginal, sagrado e profundo.

Fig. 1

Introdução

*Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido.*

*Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo.*

*Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura
Do que vejo.*

OCTAVIO PAZ

I

Debruçar-se sobre a própria época sem cair num emaranhado de idéias e tendências e pensamentos que acabam por entravar a compreensão e, o que de muito foi esquecido, a sensibilidade, é tarefa árdua. Mas se acertarmos o fio, o novelo certamente se desenrola, e é então que Ariadne nos ensina o labirinto: as linhas que direcionam o pensamento, que fazem os fantoches dançarem e que se entretecem no tecido cultural, aprumam nossa visão e nos apontam caminhos.

Mas é preciso estar alerta: uma vez desfeito o novelo, uma vez aprumada a visão, uma vez percorrido o caminho do fio, é preciso enrolá-lo outra vez, para que outro venha desenrolar os pensamentos que hoje pensamos.

Não existe caminho sem que haja andarilho e nenhum andarilho situa-se sem que seja no caminho. Essa interdependência – poderia dizer, com Morin (1999), essa recursividade – é marca de nossa época. A noção de complexidade, do próprio autor, nos permite pensar um mundo dinâmico, circular, em que múltiplos elementos se organizam num sistema orgânico – *unitas multiplex* – possibilitando que os opostos, antes resolvidos numa síntese dialética, harmonizem-se ou coincidam-se num mesmo plano, num mesmo lance de pensamento, de imagem. Essa, a outra volta do novelo que se desfaz, a *coincidentia oppositorum* alquímica.

Mencionei recursividade e harmonia dos opostos, estamos portanto no domínio da epistemologia, e o que nos salta aos olhos é que está sendo reabilitada uma outra lógica,

tão arcaica que nos soa nova, uma outra possibilidade de conhecer, um *modus operandi* que rompe com a velha lógica aristotélica do terceiro excluído e com a moderna lógica descartiana do *cogito*, responsável por separar sujeito de objeto. Mas não concluamos, antecipadamente, que a nossa época seja a do surgimento do novo. A modernidade flertou com essa possibilidade, dizia-se arauto da novidade e, no afã de esquecer a tradição, matou Deus. Ironia do destino: redescobrimos os deuses.¹ Contra o monoteísmo, ressurgem o politeísmo, e, se aceitarmos alguma semelhança entre deuses e homens, então somos obrigados a reconhecer e nos preparar para a pluralidade, o que é uma séria mudança – cultural, social, educativa, científica, etc. Como diz Hollis (1997: 177), “ler os mitos com a perspectiva da imaginação, com uma receptividade imaginal, informa-nos que os deuses não se foram, na verdade. Só mudaram de forma e hoje nos movimentam de modos novos”.

E, nessa mudança, constata-se um outro fio do novelo, o multiculturalismo, a reabsorção da tradição, não só a moderna, a medieval, a antiga, mas a pré-socrática, a dos ancestrais, a das remotas e distantes tribos, a dos inúmeros povos, esquecidos e escanteados, universos inteiros que ressurgem para nos ensinar o que esquecemos. Esse domínio antropológico é convite para repensar o homem. E o primeiro gesto, a primeira voz, tem que perguntar, como pela primeira vez já o fez, o que é o homem, o que é o cosmos, o que é estar vivo no mundo, o que são os outros.

Uma Antropologia Filosófica. Percorrer o caminho do homem no mundo, acompanhar suas pulsões, reter suas características invariáveis e ver no que varia as diversas respostas que aprende a dar ao mundo, esse mesmo que ele cria, esse mesmo que nos criou, esse que recriamos. Este estudo parte de uma Antropologia Filosófica e se coloca, desde o princípio, no campo da multidisciplinaridade, o que vem ao encontro da pluralidade de nossa própria contemporaneidade. E desemboca, como não poderia deixar de ser, na educação, pois é ela que simultaneamente sedimenta e comunica os valores da cultura, das muitas culturas.

Mencionei epistemologia, antropologia, filosofia... É aqui que entra Átropo, com sua tesoura, para cortar os fios que viemos desenrolando a fim de delimitar uma tese a ser apresentada.

¹ “Jung usa o termo *Deus* para fazer a ponte entre os mundos interno e externo. Na qualidade de uma vivência, é real para ele. Como é real para ele, a idéia de Deus está além da teologia, do credo ou do ritual e, certamente, além do plano do entendimento.” (Hollis, 1997: 146)

II

O objetivo de *O Imaginário de Fernando Pessoa: Da Educação Cindida À Educação Sentida* é realizar um estudo mítico da obra de Fernando Pessoa apontando seus desdobramentos educativos. A teoria do imaginário, alicerçada por Gilbert Durand, serve de base e de entrada para o estudo das imagens poéticas de Fernando Pessoa, estudo que se complementa com Gaston Bachelard, Michel Maffesoli e Edgar Morin, entre outros. O fazer poético de F. Pessoa, *mitopoiesis*, põe em relevo uma estrutura de sensibilidade mítica, a qual atualiza mitos. Veremos, portanto, como o mito se faz presente nos subterrâneos mais profundos do imaginário pessoano, no entrecruzamento heteronímico dos seus vários eus. Partindo do trajeto antropológico, ou seja, do intercâmbio entre o pólo subjetivo, intuitivo, psicobiológico e o pólo da objetividade cósmica e social (Durand, 1997: 41), através do qual o homem responde *imaginariamente* à angústia existencial, originária da percepção da finitude e do tempo que se esvai, levantaremos o imaginário poético de Fernando Pessoa e de seus heterônimos, mostrando como a cisão que marcou a educação moderna começa a ceder lugar a uma prática convergente, pela qual a educação busca reunir os saberes, razão sensível. Ou educação sentida.

São muitos os desdobramentos a que um parágrafo que quer sintetizar objetivos nos incita. A respeito disso, algumas perguntas, e suas breves respostas, são cabíveis e desejáveis, à guisa de justificativa e introdução. São quatro as questões que me parecem emergenciais: por que o imaginário requer o mito; por que os mitos que servem de matriz para o estudo de Fernando Pessoa remontam ao panteão grego; de que maneira o universo imaginário do poeta contribui para uma dimensão educativa da existência; e, finalmente, de que forma a trajetória mitopoiética de Fernando Pessoa modula uma ética educativa que se coaduna com a sensação, ou seja, com um conhecimento que é próprio da sensibilidade.

III

A primeira: por que o mito? Porque os mitos funcionam como intermediários na relação Natureza-Cultura, relação que conforma o homem. Há elementos variáveis, que dependem da história, da organização da sociedade, do horizonte mental de uma época – enfim, um pólo cultural. Mas há fatores invariáveis, biológicos, arquetípicos,

psíquicos, que habitam o pólo da natureza. O homem é fruto da relação Natureza-Cultura, ou, dito de melhor modo, as pulsões do indivíduo, o aparelho sensório-motor que nasce com ele, em relação com a organização social do espaço-tempo em que habita é que define o humano.

Essa relação é circunscrita por um trajeto antropológico, através do e no qual opera o imaginário, definido como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (Durand, 1997: 18).

Portanto, pensar o homem é pensar a dinamicidade de suas relações, é portanto um pensamento em movimento, de amplitudes míticas, pois é o mito que revela o imaginário e é o imaginário que incorpora, com a ambivalência viva dos símbolos, razão, sentimentos, experiências, sentidos, enfim, uma estrutura de sensibilidade², não só do homem mas da época em que esse homem vive.

É assim que reconheceremos, ao longo desta obra, os mitos que habitam Fernando Pessoa, que expressam sua sensibilidade poética e a multiplicidade de seus heterônimos, entendendo que o mito é a forma de conhecimento que se efetua com a mediação dos arquétipos e a elaboração do imaginário, *através de narrativas dinâmicas de símbolos*, operadas em uma lógica polivalente, *que estruturam e projetam a sensibilidade*, em relação constante e recursiva com o evento social, *para a realização da existência, amplificada pela (auto)criação de sentido(s)*.

O mito, portanto, sem deixar de ser narrativa, é uma forma de conhecimento, forma que se desenvolve paralelamente às razões do *logos*, e que não se reduz a ele, antes dialoga, quando não o incorpora. São as unidades mínimas de significação dessa narrativa, os mitemas, que (con)formam esse conhecimento e desenharam o mito. E, embora os mitemas encontrados na obra pessoana permitam, assim como as imagens arquetipais, reconhecer mitos de várias tradições, a tesoura de Átropo operará um novo corte, restringindo o universo mítico às corporificações gregas.

² Modalidade bio-psico-social de configurar sentidos e significados existenciais, cujo substrato antropológico é mítico (Ferreira Santos, 1998).

IV

É aqui que entra a segunda pergunta: por que o mito grego? A resposta é até certo ponto óbvia, já que nossa cultura ocidental é herdeira direta do mundo grego, já que a própria modernidade histórica é fruto do renascimento de certos valores gregos. Além do mais, são os mitos gregos os que mais se multiplicaram na literatura, são eles que ajudaram a moldar a *poética* mais difundida ao longo da história, a de Aristóteles, são eles que serviram de base para correntes tão diversas como o estruturalismo e a psicanálise, são eles que se renovam a cada florescer de uma nova geração, mesmo sob o olhar vigilante do cristianismo. Enfim, são eles que, a cada morte que experimentam, renascem mais vivos e mais fortes, sustentando a imortalidade que os faz divinos.

No caso específico da obra de Fernando Pessoa – independente do mito que está por detrás de sua trajetória, mito que atua mesmo sem ser reconhecido/nomeado pelo poeta, mas nem por isso menos presente – há uma predileção não só pelos mitos gregos, e suas variantes latinas, mas pela filosofia grega, notadamente a epicurista e estóica, como bem personifica o heterônimo Ricardo Reis.

Outra razão para a adoção dos padrões míticos gregos é a familiaridade, não só de minha parte, mas da maioria dos que estudam os mitos sem ser especialista. Uma abordagem que encadeasse mitos de origens diversas seria certamente enriquecedora, mas impor o rigor da mitologia comparada, desviando o estudo dos seus objetivos. Podem parecer excessivas essas justificações, mas o que é importante notar com elas, e que não é nada óbvio, é o fato de o mito figurar estruturas, ou estruturar figurações, que estão longe de se cristalizarem em uma única narrativa. O mito é constantemente recontado, seus mitemas são móveis, as variantes privilegiam ora um ora outro aspecto, uma ou outra passagem, há traços que se enfraquecem, se desgastam; há vezes em que o mito muda de nome ou se funde, tomando de empréstimo uma ou outra característica, com outro mito; enfim, a dinamicidade do mito não o deixa morrer, mas também dificulta sua apreensão, fazendo com que a força do sentido que sua existência veicula recaia sobre o exercício da hermenêutica.

A conseqüência disso é que o hermeneuta deve estar atento à variante que seleciona e se ater aos mitemas que são estrutural e figurativamente mais significativos. Isso não quer dizer que deva se livrar dos detalhes, mas o contrário, encontrar neles o sentido que gravita em torno dos principais mitemas. Dessa forma, embora se encontrem

semelhanças entre Hermes, por exemplo, e uma série de divindades de outras culturas, mensageiros, psicopompos, iniciadores, etc., me absterei de indicá-las, restringindo-me ao universo grego. Mas não queria deixar de assinalar que é possível trabalhar o imaginário de Fernando Pessoa com mitos de outra(s) cultura(s), sem que, por isso, os resultados sejam substancialmente diferentes ou contraditórios, afinal, como diz Holis (1997: 210-1),

o mito não é criado. É vivenciado como uma energia do cosmo, moldado e encarado pelo inconsciente, acolhido ou ignorado pela consciência. A energia entra na imagem por algum tempo, sinaliza o mistério, e, quando desejamos imobilizá-la e retê-la, então se esquia e descola, desliza para o fundo de novo, reaparecendo depois numa configuração completamente nova.

V

*O sentido profundo, a justificação essencial da atividade pedagógica
é o encontro furtivo, a secreta cumplicidade que se estabelece
ao sabor de uma frase, quando o discípulo conhece e reconhece
nesse homem que fala no vazio um revelador do sentido da vida.*

GEORGES GUSDORF (1987: 160)

Respondidas, ainda que brevemente, as questões referentes à dimensão mítica que envolve este estudo, detenho-me agora na terceira questão, aproximando imaginário e existência e perguntando: para que educação?

Associar Fernando Pessoa à educação pode parecer um contra-senso, afinal não é difícil produzir argumentos, baseados tanto na vida quanto na obra do poeta, que apontem para sua solidão, sua marginalidade social, sua confessada inaptidão para agir, seus fracassos, loucuras, neuroses, etc. No entanto, seu nome figura nos currículos do Ensino Médio e das Faculdades, faz parte dos livros didáticos, aparece estampado em convites de formatura e não há pessoa letrada que não tenha ouvido falar nele ou que não arrisque um ou dois versos que decorou.

Pode parecer uma contradição, versos consagrados e uma vida marginal, mas esse fato só mostra o quanto a educação está cindida e desfocada. Se ela reflete uma determinada época, com seu complexo sócio-cultural, é porque veicula determinados valores e se enquadra em um certo paradigma, próprio a essa mesma época. No entanto, os paradigmas estão mudando, mas a Escola não. Ou não com a velocidade com que se vê o mundo mudar. De todas as instituições, de todos os grupos, de todas as organizações, a Escola é a que mais demora a perceber e a incorporar as transformações, principalmente

as culturais. Segue então, atrás de seus muros, como se não pertencesse a esse mundo em mutação; encampa um projeto, codifica uma conduta moral, enrijece-se racionalmente e traça cinco ou seis objetivos como meta a se atingir.

Há os que dizem que a educação piorou muito nas últimas décadas, mas esse é um julgamento moral, esconde atrás de si uma visão saudosista do mundo, quando não reitera o antigo mito da Idade do Ouro, da qual teríamos decaídos. Dizem também que a Escola piorou. Mas é preciso perguntar que Escola. A minha, a sua, a do Estado, a Escola-empresa, a Escola-cooperativa? Dizem que o problema é dos professores. Sim, mas qual, eu, o seu, o nosso professor?³ Do senso comum para os textos pedagógicos a distância é grande, mas as conclusões, em algumas análises, não parecem diferir. A título de exemplo, e para evitar delongas, cito Rui Afonso da Costa Nunes, que após um cuidadoso e apaixonado trabalho sobre a busca da verdade, termina sua obra em tom de desencanto:

(...) os mestres não dispõem de recursos que lhes permitam uma vida tranqüila e consagrada ao estudo e ao ensino. O que se vê são professores a lecionar durante os três períodos da jornada, cansados, desanimados e incapazes de progresso na própria profissão, pois o seu entusiasmo se estiolou; não há tempo nem dinheiro para os livros, e eles são importantes para se renovarem sob o peso de tantas aulas e de tão tedioso labor (Nunes, 1978: 186).

O trecho é pequeno, mas as palavras são expressivas demais para que não se evidencie a visão de mundo, para não dizer o paradigma, que norteia tais conclusões. Primeiro, pressupõe que os mestres queiram uma vida tranqüila de estudo e ensino, enquanto a experiência mostra que a busca de tranqüilidade é sempre intranqüila e que estudar e ensinar são duas entre tantas coisas que preenchem de sentido o destino e o tempo de cada um. Segundo, apelam a sensações, como desânimo e entusiasmo, que nada têm de racionais, embora o próprio autor afirme, em outras páginas, que o objetivo da educação é o exercício intelectual do sujeito que conhece (Nunes, 1978: 185), exercício que busca o conhecimento das essências das coisas (p. 179), pois o ser humano é feito para buscar a verdade (p. 176). Essa disparidade entre os fundamentos racionais que objetivariam a vida e a sensação de desencanto que *viver a vida* acarreta, ressalta o esgotamento do *cogito* cartesiano, que ao separar sujeito e objeto, no afã de buscar constantemente o caráter universal dos conceitos abstratos, terminou por separar o sujeito do próprio homem, reduzindo-o a uma esfera racional, enquanto suas pulsões, suas *subjetividades* e suas emoções se viram refreadas, apartadas do jogo do conhecimento,

ausentes das reflexões e dos pensamentos, embora imperante na prática cotidiana, como expressa o autor quando fala da educação como um “tedioso labor”.

Não é meu objetivo discutir aqui questões relativas à instituição em que se dá a educação formal, embora, vez por outra, invada tal espaço, mais para mostrar as conseqüências de uma ou outra forma de pensar e agir do que para ditar soluções. O que objetivo é refletir sobre questões antropológicas, principalmente em seus desdobramentos poéticos e mitopoiéticos, e contribuir para uma “pedagogia social dos arquétipos” (Durand) ou uma educação do imaginário, combinação de palavras cujas raízes nos são esclarecedoras, afinal educar é, antes de qualquer conceito, *educere*, “levar para fora”, “fazer sair”, “tirar de”, e imaginário, *imaginatio*, a “imagem”, “visão” ou “pensamento”, em que uma educação do imaginário vem a ser uma expressão da vida, da imaginação, descoberta de si, iniciação.

A iniciação nas sociedades primordiais procuram assinalar a passagem da infância (imersão do humano no domínio da natureza) para a vida adulta (transformação da natureza pelo humano) num complexo ritual que, pela repetição da tradição, resgata a história de um povo, sua cosmogonia, sua cosmovisão e reproduz numa escala ontogenética (a trajetória do iniciando) a jornada humana naquela cultura. (...) A narrativa *mythica* do momento da iniciação é a forma privilegiada de indução da cultura no momento bio-psico-fisiológico de transformações que o iniciando vive. (Ferreira Santos, 1997a: 3)

É seguindo os passos de uma iniciação que a educação se realiza, atuando a(s) cultura(s) como guia do processo de transformação do iniciando. Tendo em vista essa noção, e os seus contornos, antecedências e subseqüências, o que quero com esse estudo é saber como essa educação é possível, em que instância, quais os múltiplos desdobramentos que ela nos permite. Nesse sentido, a obra de Fernando Pessoa – suas múltiplas *personas*, seu descentramento, sua ética – me parece exemplar para entender como o imaginário, tanto o que brota da psique individual quanto o que circula pelas esferas culturais e sociais de uma época/lugar, afinal ambos estão em constante relação, como esses imaginários convidam/obrigam à iniciação, ao (auto)conhecimento, à *mitopoiesis* e à educação, entendida aqui como um processo de toda a vida, viagem, individuação, trajetória.

Há um estrato profundo que embasa a educação. Se hoje ela se parece distante de nós, e não dentro de nós, se se parece com um problema a ser resolvido, e não com um

³ Se utilizei-me do *dizem*, é porque quero enfatizar que estou partindo do senso comum, cuja participação na conformação de um conhecimento repartido é de grande importância, especificamente em questões de Educação, questões que perpassam todas as esferas da vida social.

significado para a vida, é porque colhe os frutos de um projeto moderno, projeto que conformou a Escola, tal qual a conhecemos, projeto que a polarizou em uma determinada estrutura mítica, que a tornou reduto de valores positivistas, racionalistas, progressistas.⁴

Como diz Oliveira (1999: 192-3),

A vida sempre foi um dado desesperador, conteúdo de tudo, presa e desarraigada desse mesmo tudo, inesgotável em sentidos; a educação sempre foi instrumento de uma moral, um qualificador, hábil em cortar e em situar bons e maus sentidos. Mais que a vida, uma faculdade para julgá-la, para pré-dizer seus referentes, para convencioná-la. Diferentes, uma é trágica, a outra fala de tragédias; uma é sábia, a outra diz saber; uma é o caos, a outra impõe a ordem.

Mas a ordem imposta nas escolas é de caráter fictício. Pressupõe um conjunto de fundamentos racionais, acreditando que é por eles e com eles que se educa. É assim que, para retomar Nunes (1978: 176), se propagou que “educar é formar o ser humano, e este é um ser inteligente e pensante que, por natureza, tende ao conhecimento das coisas e, por conseguinte, é feito para buscar a verdade”. No entanto, a vida não se dá racionalmente e nem é o homem unicamente um ser racional. Não duvido que busque a verdade, mas antes e também busca tantas outras coisas, e é por elas buscado, que fica difícil não perceber a multiplicidade de suas motivações ou o fato de também usar sua razão para dar conta das emoções que o movem. E. Morin (1999) já explicitou suficientemente, em seu conceito de complexidade, o quanto se precisa da desordem para a formação da ordem e o quanto ambas estão recursivamente interligadas. Humberto Maturana também já esboçou as limitações de se pensar no homem como ser racional e o quanto a emoção é a base da linguagem e o fundamento do social. Em suas palavras, “não é a razão que nos leva à ação, mas a emoção” (Maturana, 1999: 23).

É ainda com esse autor que podemos enriquecer a constatação do caráter processual e trajetivo da educação:

O educar se constitui no processo em que a criança ou o adulto convive com o outro e, ao conviver com o outro, se transforma espontaneamente, de maneira que seu modo de viver se faz progressivamente mais congruente com o do outro no espaço da convivência. O educar ocorre, portanto, todo o tempo e de maneira recíproca. (Maturana, 1999: 29)

Quão abrangente é essa noção de educar! E é bom que seja assim. Reduzir a educação a certas especificidades é limitar o próprio homem em seu campo de atuação, de individuação e de exploração, tanto do mundo quanto de si mesmo e, principalmente,

⁴ A título de ilustração, Nunes (1978: 183) defende que “a educação intelectual é a razão específica da existência da escola, com as suas salas de aula, bibliotecas e laboratórios, embora ela também se empenhe quanto à educação física, ao desenvolvimento moral, à saúde mental e às atividades sociais do educando”.

excluí-lo do processo de (auto)significação. Quantos não acreditam que educar é *ensinar para quem não sabe* que tal coisa *significa* isso ou aquilo, que isso ou aquilo tem tal ou qual *sentido*?

Quando o professor ensina em sala de aula, ele já deve possuir o conhecimento a que o aluno aspira ou que será proposto à classe. E esse conhecimento deve ser verdadeiro e comprovado. (...) O aluno com o auxílio do professor irá exercer o seu poder intelectual, irá julgar e raciocinar, refletir, e assimilar as idéias para formular, então, o próprio conhecimento que poderá ser assinalado pela verdade, se ele realmente se adequar ao objeto a que se refere. (Nunes, 1978: 185)

Se lembrarmos com Kierkegaard que não há *a verdade*, mas verdades, inclusive verdades subjetivas, então “julgar e raciocinar, refletir, e assimilar as idéias” passa a ser um jogo intelectual, cuja finalidade já é dada de antemão: o conhecimento deve se adequar ao objeto a que se refere. Mas o conhecimento de si não se dá por adequação, igualdade (*ad aequare*), pois o homem não é um objeto, é o seu intérprete. Nas palavras de Beatriz Fétizon (2002: 170), o que caracteriza o homem é a capacidade que só ele tem de violar: “O homem só é educável, pois, porque é capaz de autotransformação, de autoconstrução. E só é capaz de transformação porque *pode* violar padrões dados – pode infringir, transcender ou superar os padrões naturais da espécie.” Assim,

“se de um lado educação é vida e *para* a vida, e se viver é agir, e se agir é escolher, decidir, então a educação é o exercício *da* e a preparação *para a* escolha, a decisão, a opção – o que requer a cultura (regime interno vital). Eis aí. E se, por outro lado, a posse da humanidade só se opera no universo da cultura (ou da história), a atividade educativa (formal ou informal) é o preciosíssimo instrumento que o grupo humano (*e só ele* – até onde se saiba...) possui para promover a autoconstrução da humanidade de seus membros e a da individualidade de seus homens.” (Fétizon, 2002: 178)

A educação é, portanto, um exercício, um trajeto, uma história que se escreve com a vida, com a ação, com a emoção. Podemos justificá-la racionalmente, construí-la com premissas e princípios, codificá-la, mas jamais podemos controlá-la, assim como não podemos controlar a vida. Em outras palavras, nenhuma razão pode substituir a experiência, ainda que racionalizemos, *a posteriori*, boa parte de nossas experiências (há as que nascem junto com a razão, há as que nascem dela). Assim, o ponto de onde parto não polemiza com as bases racionais, com os postulados, com os objetivos, metas, planos, com as diretrizes de base, com a grade curricular, com o ambiente escolar, enfim, a educação que este estudo aborda não pressupõe revoluções ou programas pedagógicos, mas objetiva, antes de se chegar a essas bases racionais, antes da codificação, antes da ação pedagógica, um entendimento da educação como experiência profunda do homem,

experiência de vida, poderíamos dizer experiências da alma ou destino,⁵ e não só de pensamentos ou corpos de conhecimentos.

O país tem uma constituição, mas quando acordamos e saímos para a vida, quando agimos, quando nos (des)integramos socialmente, não pensamos na constituição. Quando falamos não pensamos na gramática; sabemos ou não a gramática, verificamos se está condizente o que escrevemos com suas regras, mas estas não surgiram antes que os homens aprendessem a escrever. É por isso que a linguagem se desenvolve à margem da gramática, é por isso que a gramática precisa constantemente ser reescrita. Mas só o é depois que a língua impôs, na dinâmica do seu uso por parte dos falantes, a aceitação dessa ou daquela variável lingüística. A educação formal, para regularizar a ação dos homens, programa suas balizes, codifica seu campo de atuação, pressupõe e impõe normas de condutas, mas a educação de fato, a educação que começa antes da escola e perdura por toda a vida, essa fundamenta-se na experiência, no contato do homem consigo mesmo, na (auto)(re)descoberta diária, na relação com o mundo e com o outro que o habita.

Assim, a educação se faz na e pela cultura e a educação formal se faz com a cultura. Ora, cultura e vida não se separam (foi o que vimos). Logo, como diz Whitehead, a educação não se separa da vida, a vida é a única matéria da educação e o currículo da escola deve ser feito desse multifacetado material que é a vida. Ou, como diz Gusdorf, os conteúdos escolares, mesmo os mais importantes, *não são o essencial*: são o *pretexto* da ação educativa. Aquilo de que se fala é o pretexto da educação – o que está em causa é a autoconstrução do aluno (por isso o professor é, sempre, sobretudo, um **mestre de humanidade**). (Fétizon, 2002: 180)

O professor pode então ser um mestre, pode acordar e sair para a vida e não para o trabalho, pois educar não é um trabalho (dar aulas, sim), educar é troca de experiências, começa por estar junto, estar junto para algo (os conteúdos curriculares), mas sabendo que a educação não está nesse algo, e sim na interação dos que compartilham o momento que esse algo propicia. Contingência, sem dúvida. Sem dúvida, ausência de controle quanto ao devir, porque o mestre só controla as condições iniciais, os conteúdos, os pretextos.

“O professor ensina a todos a mesma coisa; o mestre anuncia a cada um uma verdade particular e, se é digno de seu trabalho, espera de cada um uma resposta particular, uma resposta singular e uma realização.” (Gusdorf, 1987: 56). Essa educação, que contempla o devir da criança, do homem, em sua individualidade, em seu destino, em sua ação, não precisa de transformação, de revolução, de mudanças, precisa unicamente de

⁵ A esse respeito, Maffesoli (2003: 21) fala do *mito do destino*, considerando-o um elemento estruturante da natureza humana.

condições, de mestres e não de mais um professor, precisa do encontro, do fortuito, do fático.

Como diz Gusdorf (1987: 56), “o mestre, super-homem por sua função, surge como um arquétipo das possibilidades humanas”, pois é a partir dele que o discípulo encontra o seu arquétipo, a sua história de vida, sua estrutura de sensibilidade, o seu mito. Impossível não associar esse “arquétipo das possibilidades humanas” com a obra pessoana, que desde seu início trouxe consigo a amplitude da obra alquímica, dos ritos iniciáticos, do mistério: “Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (Pessoa, 1998b: 84).

E o foi. Pessoa concebeu seus heterônimos como pessoas, dotadas de biografia, de emoções, de pensamentos e de sensibilidade e as fez escrever como poetas, fazendo da poesia, além da arte que lhe é inerente, um transdutor de sentido e de circulação de estruturas míticas. É por isso que a análise do imaginário de sua obra nos permite recompor os mitos e ver, no seu interior, uma ética e uma educação. Educação e ética que são plurais, politeístas, como o próprio Pessoa o foi. Nesse sentido, a educação aproxima-se da arte de dar sentido à vida; mais do que preparar para o vestibular, o mercado de trabalho ou a prática da cidadania, a educação volta-se para o mistério, para a experiência sagrada de se confrontar com a própria existência:

As imagens míticas ajudam-nos a nos aproximar dos mistérios. O mito nos arrasta para mais perto das profundezas abissais do amor e do ódio, da vida e da morte, recintos dos deuses, dos mistérios, onde fraquejam as categorias do pensamento, que enfim silenciam num espanto mudo e aturdido. O mito é uma maneira de se falar do inefável. (Hollis, 1997: 33)

É para falar do inefável que precisamos do mito e, para falar do mito, de uma hermenêutica mitanalítica, pois qualquer que seja a instância de abordagem do mito, trata-se sempre de uma interpretação; o próprio mito é uma interpretação simbólica. Portanto, no domínio do símbolo, de sua ambivalência, o hermeneuta é também hermesiano, ou seja, possui as características de Hermes, a faculdade de operar com a *coincidentia oppositorum*, a harmonização dos contrários, de onde provém a pluralidade. “O discurso lógico, o científico, é dominado pelo homem; o discurso mítico, ao invés, possui o homem e tem a força de lançá-lo para além de seu prosaico cotidiano.” (Fullat, 1995: 228) Nesta constelação de idéias, a educação entra em órbita justamente por sua característica hermesiana. Como é um processo e não um produto, como é um caminho e não um lugar, como é movimento, trajeto, devir e não parada, pouso ou *progresso*, a

educação engloba em seu percurso os contrários, convida o educando e o educador a remanejá-los, a situá-los, a harmonizá-los. Se tomarmos essa constatação como princípio, fica fácil ver, sem nos alongarmos em desdobramentos que cabem mais à conclusão que a introdução, que a educação assim considerada constela uma série de outros termos, que a podem adjetivar como: “‘neotênica’, ‘negativa’, ‘cenestésica’, ‘holonômica’, ‘cosmomórfica’, ‘hermenêutica’, ‘mitopéica’, ‘hermesiana’, ‘dialógica’, ‘corracional’, ‘utraquística’, ‘terapêutica’, ‘fratriarcal’, ‘andrógina’, ‘psicagógica’ e ‘sociagógica’” (Paula Carvalho, 2002: 239)

Cada termo nos convida a uma demorada reflexão, mas todos orbitam um mesmo centro, que pode ser denominado de educação fática, conceito que desliza sob o paradigma do imaginário e conflui para uma educação do imaginário, cujas raízes se alimentam de uma base que é a mesma do mito. Ou, na afirmação de Fullat (1995: 228): “Um docente que não esteja imbuído do ‘discurso mítico’ na sua atividade escolar poderá ser um bom tecnólogo, até mesmo um bom cientista, mas jamais será um educador”.

A educação fática instaura o, e instaura-se no, processo de individuação que busca, na intercomunicação, o caminho para reunificar a pluralidade (Paula Carvalho, 1994).

Além do mais, mostra-nos Jung, o processo de individuação, ou o aprendizado fático movem-se em torno de um “centro” invisível (...), em oscilações que são contraditórias e que sempre vêm a pôr em equação (...) educador e educando, numa “comunicação de inconscientes”, que é precisamente o sentido original e persistente de fático como comunicação-inter-pretação des-interessada. (Paula Carvalho, 2002: 239)

Ou seja, a educação se processa por trocas simbólicas, no trajeto, tanto individual quanto coletivo, possibilitando que tanto educador como educando operem uma re-ligação, uma harmonização, que não exclua o negado, o outro, mas o incorpore hermesianamente no processo de simbolização, pois o *fator fático* da educação enxerga o homem “como um ser aberto para o mundo, um especialista da não-especialização, um aprendiz por curiosidade ativa, um lúdico-explorador, um ser permanente incompleto e inacabado, portanto um ser do perigo, da álea, do risco, da desordem complexificante, ser ambíguo, ambivalente e crísico” (Paula Carvalho, 2002: 230)

É nessa dimensão que podemos entender a exclamação faustiana de Pessoa – “Ah, tudo é símbolo e analogia” (Pessoa, 1991: 5) – e os princípios iniciáticos que uma educação pessoana conglomerar, pois, como ele mesmo disse, “o entendimento dos símbolos (...) exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele um morto para eles” (Pessoa, 1980: 43). Essas

qualidades ou condições são bem os passos que uma pedagogia do imaginário convida a seguir: simpatia, intuição, inteligência, compreensão e uma re-ligação com o sagrado. Nas palavras de Pessoa, “a atitude cauta, a irônica, a deslocada – todas elas privam o intérprete da primeira condição para poder interpretar”, a simpatia, que é auxiliar da intuição, “espécie de entendimento com que se sente o que está além do símbolo, sem que se veja”. A terceira é a inteligência, “que analisa, decompõe, reconstrói noutro nível o símbolo”, mas que, agindo em conjunto com a simpatia e a intuição, “de discursiva que naturalmente é, se tornará analógica, e o símbolo poderá ser interpretado”. A compreensão permite que “o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários outros símbolos”, pois a compreensão põe em relação outros conhecimentos, inúmeras matérias, incontáveis experiências.

A quinta é menos definível. Direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e a Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são a mesma da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo. (Pessoa, 1980: 43-4).

Creio que as colocações pessoanas, no plano da hermenêutica, pela convergência que há com o que entendo por educação, vem contribuir para um entendimento mais amplo do ser humano, que o racionalismo, no seu afã de controle, buscou reduzir a uma única dimensão, seja ela sociológica, psicológica, biológica, ou qualquer outra lógica de uma abordagem unilateral. Dessa forma, mais do que definir, restringir ou especificar uma educação, objetivo com este estudo, que se deterá extensamente sobre a obra de Fernando Pessoa, chegar a uma educação multidisciplinar, multicultural e politeísta: trajeto antropológico, ética pluralista.

VI

*Deus não tem unidade,
Como a terei eu?*

FERNANDO PESSOA (s/d.b: 26)

Finalmente, passo a uma breve apresentação de Fernando Pessoa, menos biográfica que mítica, contando que este olhar *mitodológico* sobre sua vida, vida-obra, seja suficiente para exemplificar, senão ao menos indicar, as nervuras de uma ética pluralista.

O homem não escolhe seu destino, o destino escolhe o homem. Pode-se explicar, olhando de trás para frente a história de alguém, o seu *ethos*, sua ética, ou, como afirma Michel Maffesoli (2003), a dimensão “destinal” da vida. Ou, em uma formulação mais poética:

*Tornar-te-ás só quem tu sempre foste.
O que te os deuses dão, dão no começo.
De uma só vez o Fado
Te dá o fado, que é um.* (Pessoa, s/d.b: 166)

Heráclito juntou três palavras que dão o que pensar: *ethos anthropoi daimon*, que pode ser traduzida como “caráter é destino”. Como explica Hillman (1997a: 274), podemos entender o *daimon* como gênio, anjo, alma, paradigma, imagem, destino, gêmeo interior, fruto do carvalho, companheiro eterno, protetor, vocação do coração. Aqui, não importa muito o rigor da definição, desde que se apreenda que o homem é destinado pelo invisível. Dito com outras palavras, o homem responde a um chamado.

Sobre isso, Campbell (1993: 61) é esclarecedor:

o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração – um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar.

Esse chamado do destino, que podemos aceitar ou recusar, é que nos impulsiona à decisão. Não sabemos o que vamos encontrar no fim do caminho, mas, uma vez escolhido o caminho, sabemos que há um fim que lhe é próprio; mudar ou não de direção, retardar ou avançar o passo, dependerá sempre da nossa escolha, mas o destino ou o *daimon*, o nome é o que menos importa, estará sempre nos chamando.

“O *daimon* então torna-se a fonte da ética humana, e a vida alegre – o que os gregos chamavam de *eudaimonia* – é a vida que é boa para o *daimon*. Não só ele nos abençoa com seu chamado, mas também nós o abençoamos com o modo como o seguimos.

Uma vez que “por trás” do *daimon* estão os invisíveis, não é possível esclarecer nem padronizar a ética que lhe agrada.” (Hillman, 1997a: 277)

É o caráter do homem que o destina ou o destino que caracteriza o homem, a expressão é válida em suas duas vias, pois a ética (*ethos*, caráter) se manifesta em conjunção com a ação, com os pensamentos, com a sensibilidade. É esse destino ou esse caráter, manifesto pelas imagens obsessivas, que o imaginário pessoal revela. Nesse sentido, a biografia, quando tenta *explicar* a vida de alguém, perde justamente essa noção. As coisas foram como foram porque tinham de ser assim, se fossem diferentes, a vida e o

homem também o seriam. Isso não quer dizer que a vida seja predestinação, mas destinação; nada está dado de antemão, a não ser essa *marca* invisível que se revela, quando se revela, ao longo do trajeto de cada vida, como reconheceu o próprio Pessoa (1998b: 42):

Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister (...), reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Gênio e na divina consciência da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu caráter nato quer que eu seja; e meu Gênio, com ele nascido, me impõe que eu não deixe de ser. (...) Um raio hoje deslumbrou-se de lucidez. Nasci.

Fernando Pessoa não foi um criador genial escondido por uma vida medíocre. Se aos olhos quantificadores da biografia são mínimos os fatos notórios, é porque assim tinha de ser, ao menos para o próprio Pessoa, que escolheu seguir seu *daimon*, seu destino, indo habitar as páginas que escrevia, recusando-se mesmo a se casar ou a aceitar propostas de trabalho mais rentáveis. *Queriam-me casado, fútil, cotidiano e tributável?* Ou, na explicação de Gusdorf (1987: 152), a “aprovação dos outros gera uma auto-satisfação que produz, por sua vez, uma desmobilização da exigência íntima”. É por isso, continua o autor, que o auto-domínio e, conseqüentemente, a obra que se cria permanecem mais puros ou, poderíamos acrescentar, mais condizentes com o caráter naqueles que não receberam em vida a consagração social.

Algo dentro de nós não quer os biógrafos muito colados, captando demasiadamente bem a inspiração da obra de uma vida. As lendas vêm à tona e tecem um véu. Algo deseja proteger a obra da vida, resguardar as realizações, seja qual for o domínio em que tenham ocorrido, dos contextos em que ocorreram. (Hillman, 1997a: 190)

Assim, uma forma de nos aproximarmos da vida de um poeta é pela própria obra. Como disse Octavio Paz (1971: 103), “os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia”. E o que essa obra revela, ou os bastidores em que ela se compôs – a vida do poeta –, é um conjunto de imagens obsessivas, imagens que têm a mesma natureza do mito. No entanto, é preciso diferenciar obra de vida; em vez de procurar explicar uma pela outra, vale mais acompanhá-las, através de suas imagens, de suas metáforas obsessivas.

Charles Mauron (1988) chama essas metáforas obsessivas, que percorrem o fio da existência, de *mito pessoal*, enquanto Durand (1992: 184) prefere *complexo pessoal*, pois o mito implica a numinosidade última, reconcilia a dimensão pessoal com a sócio-cultural, irrompe do trajeto antropológico, da troca entre os dois pólos. Nesse sentido, a obra de arte, especialmente a literária, revela os contornos constituintes ou reconstituintes do mito

e de sua potência numinosa. Não resulta de experiências calcadas em fatos biográficos (a vida explica a obra, numa visão mais psicológica) nem de determinações estéticas de um período (a obra como resultado da influência cultural, numa visão mais sociológica), mas de uma hermenêutica que contemple o sentido justamente no entrecruzamento dessas duas dimensões, que é, em última instância, a vida-obra ou o chamado do *daimon*. Assim, para a *hermenêutica antropológica* o mito é, em relação à cultura dada, uma sobrecultura, e, em relação à natureza em geral, uma sobrenatureza humana (Durand, 1992: 184). Por isso, pode-se dizer que o *complexo pessoal* (pólo existencial) está em relação com o mito, expressa parcialmente sua presença, que se revela integralmente na obra.

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa em 13 de junho de 1888, dia de Santo Antônio de Pádua, padroeiro de Lisboa. Quarenta anos mais tarde, escreve que Bandarra anunciou para entre 1878 e 1888 o regresso de D. Sebastião. Como faz notar Crespo (1988: 13), tudo leva a crer que Pessoa estivesse falando de si, já que não há nenhum acontecimento público do qual se pudesse inferir a volta do rei desaparecido em 1578 na batalha de Alcácer Quibir.

Aos oito meses se interessava pelo alfabeto, aos quatro anos começa a escrever, morre-lhe o pai; com sete anos escreve o primeiro poema e parte para a África do Sul com a mãe para encontrar o padrasto. Lá, em Durban, estuda em inglês, língua que partilhará com a materna por toda a vida.

São muitas as personagens míticas que repetem o mitema do exílio na infância, período em que se preparam para as realizações na volta à terra natal (Moisés, Perseu ou Chandragupta são bons exemplos); merece menção o fato de que esse exílio é marcado pela travessia do mar, ou do rio, e que envolve a figura do pai (que pode ser um deus, uma ameaça, um falecido, etc.).

A conclusão do ciclo da infância é o retorno ou reconhecimento do herói; é o momento em que este, depois do longo período de obscuridade, tem revelado seu verdadeiro caráter. Esse evento pode precipitar uma considerável crise, pois equivale à emergência de forças até então excluídas da vida humana. Os padrões anteriores tornam-se fragmentos ou se dissolvem; o desastre se os apresenta aos olhos. Não obstante, passado um momento de aparente massacre, o valor criativo do novo fator se manifesta e o mundo entra em forma outra vez, numa insuspeitada glória. (Campbell, 1993: 318).

Com 17 anos regressa a Lisboa; em estado depressivo, julga-se louco, tem sonhos de grandeza, passa a escrever também em português e a redescobrir Portugal. Em uma de suas páginas pessoais, a confissão (Pessoa, 1998b: 34):

Meu intenso sofrimento patriótico, meu intenso desejo de melhorar as condições de Portugal provoca em mim – como exprimir com que calor, com que intensidade, com que sinceridade! – mil planos que, mesmo se um homem pudesse realizá-los, teria de possuir uma característica que, em mim, é puramente negativa – a força de vontade. Mas sofro – até o limite mesmo da loucura, juro-o – como se pudesse fazer tudo e fosse incapaz de fazê-lo, por deficiência de vontade. O sofrimento é horrível.

O autodiagnóstico indica o conhecimento de sua missão, de seu gênio, de seu destino e de suas dificuldades, de suas limitações: autoconhecimento. Pessoa não deixa, no entanto, de agir: com a herança da avó compra máquinas para fundar a tipografia Íbis. Realiza o fracasso antevisto. Recusa ofertas de emprego com boa remuneração para se tornar correspondente de línguas estrangeiras, profissão que exercerá por toda a vida, enfrentando problemas financeiros, mas tendo tempo para se dedicar à sua obra.

Em 1912, sua estréia literária, um estudo crítico sobre *A Nova Poesia Portuguesa*, publicado na revista *A Águia*, em que se encontra a profecia do surgimento de um supra-Camões. Como assinala Bréchon (1999: 150), “o imenso gênio cuja chegada iminente Pessoa prevê, o qual fará sombra a quatro séculos de poesia portuguesa e por meio de quem Portugal se elevará na ordem literária à categoria das maiores nações do mundo, é sem dúvida ele, o jovem poeta desconhecido”.

Em 1913, os primeiros poemas esotéricos (*Além-Deus* e *Abdicação*), também o primeiro erótico, em inglês, e o início do *paulismo*, movimento literário pós-simbolista e decadente idealizado por ele. No ano seguinte, o dia triunfal de sua vida: nascem nele os heterônimos, *figuras míticas* que entram no mundo expressando sensibilidades diferentes: Ricardo Reis é o espírito religioso normal daquela fé [a pagã]; Caeiro o puro místico; Álvaro de Campos o ritualista excessivo” (Pessoa, 1998b: 131).

Em 1916, projeta estabelecer-se como astrólogo; estuda teosofia, espiritismo, continua firme em seus propósitos: “O meu espírito vive constantemente no estudo e no cuidado da Verdade, e no escrúpulo de deixar, quando eu despir a veste que me liga a este mundo, uma obra que sirva o progresso e o bem da Humanidade” (Pessoa, 1998b: 35-6).

Abandonando a linearidade das datas para ficar com os fatos, são poucos os que se tornam necessários para dar conta do que foi sua vida, excetuando o principal, a continuidade da sua obra, em seu nome e no dos heterônimos. Teve uma noiva, Ofélia, em dois momentos diversos, rompendo da primeira vez porque “o meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ofelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam”, e da segunda porque “a minha

vida gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário” (Pessoa, 1988: 297-300).

Atua em revistas literárias e de comércio, flerta com a publicidade, tenta por mais de uma vez dirigir um negócio próprio, funda uma editora, Olisipo (nome mítico de Lisboa, cujo fundador epônimo é Ulisses), pela qual publica em livros seus poemas em inglês, não obtendo relevante sucesso; candidata-se ao cargo de bibliotecário do Museu de Cascais, não é aprovado; ganha um prêmio da Secretaria da Propaganda Nacional pela obra *Mensagem*, o único livro de poemas escrito em português publicado enquanto vivo. Que mais? Encontra-se algumas vezes com o mago inglês Aleister Crowley, que o acusa de ter enviado um nevoeiro para atrasar sua chegada a Lisboa; após alguns dias, o mago desaparece misteriosamente, e lá vai Pessoa alimentar de depoimentos a polícia e a imprensa, até mesmo a Scotland Yard é avisada, mas no final tudo não passou de uma *brincadeira*. Pode-se colher aqui e ali um ou outro fato de maior ou menor importância, depende da interpretação que se quer dar, mas creio que o essencial esteja aqui.

E o essencial da vida de Pessoa não está em sua vida, está em sua obra, “sua obra é sua biografia”, como disse Paz (1971: 103). Vida e obra plurais, diga-se de uma vez. Podemos acompanhá-lo em um de seus muitos copos de vinho, em uma ou outra tentativa de resolver seus problemas financeiros, em um ou outro final de semana com a família, numa conversa informal, em suas crises de depressão, nos sonhos de genialidade pessoal ou de engrandecimento cultural da pátria, numa discussão sobre política, na tentativa de organizar o conjunto da sua obra, na sua iniciação aos mistérios, sempre ocultos, os mistérios e a iniciação, mas jamais encontraremos na soma dos fatos qualquer explicação, nem para sua vida muito menos para sua obra. O que encontramos é o seu caráter, o seu destino, a sua missão, o *daimon*, a Obra, já então de dimensões alquímicas, ou mais precisamente a sua incansável busca.

Quem faz da vida uma busca, quem tem por caráter buscar, sabe que em determinados momentos não importa muito o que se busca, vale mais o caminho de buscar, as estradas por que se passa. Talvez seja por isso que raramente a busca chegue a um fim satisfatório, porque chegar ao fim é trocar todo o caminho pelo lugar único a que se chegou, é substituir as possibilidades, incertezas e incompletudes da busca do que, seja o que for, se buscou. Assim, seria fácil dizer que Pessoa buscava o sentido do homem e do universo, a revelação de todos os mistérios, e de fato buscava, mas sabendo não poder encontrar:

Não, não, isso não!
Tudo menos saber o que é o Mystério!
Superfície do Universo, ó Palpebras Descidas,
Não vos ergaes nunca!
O olhar da Verdade Final não de poder suportar-se! (Pessoa, 1997: 244)

E, no entanto, não perde a esperança de um dia encontrar:

Quando é que passará esta noite interna, o universo,
E eu, a minha alma, terei o meu dia?
Quando é que despertarei de estar acordado?
 (...)
 Sorri, dormindo, minha alma!
Sorri, minha alma: será dia! (Pessoa, 1997: 320)

Mais do que uma contradição superficial, a pluralidade do paradoxo. Fiquemos então com o que de sua vida não é um amontoado de fatos, mas o cumprimento de um destino, a realização de um caráter, a criação de uma obra, representações de seu complexo pessoal, complexo de busca, complexo de pluralidade, busca plural do Todo.

O poeta via-se assim numa existência esotérica como símbolo terrestre do divino. É ele o escolhido para, velada e abertamente, o revelar. E no fim da sua vida, em face desta eleição e missão terríveis, aceitando-as, assumindo-as, num misto de “receio e tremor”, como em face do toda a revelação divina, tal como um iniciado, ele expressa como nunca o tinha feito, o peso desta verdade, desta preciosa e pesada verdade. (Pereira da Costa, 1978: 33-4)

Como Hermes, que repartiu o gado roubado de Apolo em doze porções, incluindo-se assim entre os imortais do Olimpo, Pessoa anunciou a si como o supra-Camões e a sua pátria como o berço de uma nova civilização cultural, o Quinto Império. Sua vida foi a realização desse chamado. O que encontrou no final do caminho não sabemos, ele mesmo um dia antes de morrer (seu corpo parou de pulsar no dia 30 de novembro de 1935) escreveu: “Não sei o que o amanhã trará”,⁶ mas sabemos o caminho que percorreu e as buscas que o nortearam, busca que é sempre múltipla, que sempre se desdobra, que sempre se acrescenta, mas que passa necessariamente pelo (auto)conhecimento, pela sensibilidade, enfim, pela necessidade que temos de dar sentido à nossa existência.

Aqui, a educação pessoana, a manifestação de seu caráter, a sua fala indisciplinadora de almas. Aqui, a dimensão mítica e ética de sua obra. Mítica porque a sua obra revela estruturas de sensibilidade que conferem, como é próprio ao mito, sentido à existência; ética porque desnuda um caráter que age conforme o destino, conforme o mito. O sentido de uma educação pessoana é o da busca e o da realização, busca e realização da humanidade, tanto a que cada indivíduo traz em si como a que se expressa

pela idéia de cultura; busca e realização da pluralidade e do Todo, do Absoluto, do Mistério.

Se Hermes tornou-se mensageiro dos deuses, é porque conhecia a ponte entre os mundos, o divino, o humano e o dos mortos. Se Pessoa quer se tornar o mensageiro de uma nova cultura, é porque também tem acesso a um mundo invisível que não nos é comum. Esse mundo, cujo sentido é expresso diversas vezes em sua obra como o mistério, é acessível através da imaginação; daí o sentido maior de sua busca. Como constata Durand (1979: 227), o mundo vivencia o retorno de Hermes: força e estabilidade da imagem da recorrência, da noção de comunicação, mas com a diferença entre os comunicantes, das encruzilhadas, dos limites, arquétipo não do discurso mas do sentido da linguagem, literária ou musical. Hermes está de volta e habitou a imaginação de Pessoa.

Foi educado pela imaginação (...) É a imaginação que é capaz de ultrapassar o dado sensível, transmutando-o em símbolo. (...) É pelos símbolos e mitos, por cenografias, revelados por esta imaginação, que o poeta apreende a realidade: aquela do mundo e de si mesmo (Pereira da Costa, 1978: 38).

O imaginário ligado a Fernando Pessoa será estudado nos capítulos seguintes, através dos escritos dos heterônimos, inclusive o que leva seu nome, mas a título de resumo, posso dizer há uma convergência entre mito, sensibilidade e a obra de Fernando Pessoa; essa convergência tem por base o imaginário. Pensar uma educação a partir de Pessoa é pensar uma educação para o destino, educação fática, cujo desdobramento é a ética, a ética do mito.

A ética do mito tem seu fundamento na sensibilidade; mais que uma norma de conduta a ser obedecida, é uma imagem, com toda a potência simbólica e ambivalente que lhe é imanente. Nesse sentido, não se distingue da ação, da conduta, do hábito, do caráter, mas também não se prende a convenções norteadas pela ideologia, antes as transcende, apega-se ao vivido, ao instante, ao presente. A ética não é nem pessoal nem coletiva, não deriva da verdade nem da razão, não pode se reduzir a um conjunto de normas pré-estabelecidas. A ética simplesmente aparece, está em cada decisão, em cada gesto, em toda situação. Como diz Maturana (1999: 73), “*A ética não tem um fundamento racional, mas sim emocional*. Daí que a argumentação racional não serve”.

É por isso que a moral não se confunde com a ética. A moral expressa uma convenção de códigos, está de acordo com uma visão de mundo, que pode ser religiosa,

⁶ Pessoa escreveu originalmente em inglês: “I know not what tomorrow will bring”.

social, filosófica, etc., está do lado desta ou daquela sociedade, que “institui uma moral, isto é, valores concernentes ao bem e ao mal, ao permitido e ao proibido, e à conduta correta, válidos para todos os seus membros” (Chauí, 2000: 339). A ética está mais do lado do caráter, da situação, do instante. Embora pareça individual, é forjada sempre em grupo, mas pelas ações internas desse grupo, não por postulados. Por outro lado, a ética não é uma espécie de vale-tudo, porque a ética está na base das relações humanas, as pessoas se aproximam e se distanciam por inúmeras razões e acasos, mas o *modo*, a *modalidade* em que essas relações se estabelecem esconde uma ética.

Codificar a ética é impor uma orientação para um ideal ascético, que no fundo revela um “ódio contra o humano, mais ainda contra o animal, mais ainda contra o material, essa repulsa aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, esse anseio por afastar-se de toda aparência, mudança, vir-a-ser, morte, desejo” como bem mostrou Nietzsche (1983: 325). Portanto, a ética do mito ou ética plural, pluralista – ética que professa o que no *antropos* é invariável, a necessidade de uma imaginação simbólica – não é um código a ser ensinado, mas uma imagem que a educação ajuda a forjar e compreender. Não se ensina a um índio uma ética ecológica, ele a traz colada à sua imagem de mundo, assim como não se ensina a uma criança da civilização ocidental uma ética do canibalismo. A ética é, utilizando um termo de Maffesoli, “tribal”. Se decido, ou *sinto*, que devo agir assim é porque a ação corresponde à imagem do meu *ethos*, do meu caráter, *ethos* que está imbricado ao trajeto antropológico. Se não for assim, trata-se de (auto)coação.

A ética está íntima e indissociavelmente ligada à noção de educação. Como venho defendendo, uma educação do imaginário é intérprete de imagens e, como na origem das imagens está uma motivação mítica, a educação do imaginário flerta, brinca, se realiza com a ética do mito. Ética que opera com símbolos, que revela a “presença da sensibilidade – ou no mínimo, a abertura e a disposição – para o universo do símbolo...” (Paula Carvalho, 1998: 74). Universo plural, como plural é a alma, o mundo e o homem. Admitir essa pluralidade é perder o controle, certamente, mas o controle se dá sempre em cabines fechadas, em cápsulas envidraçadas, atrás sempre da vida, pois o controle teme o desconhecido – e conhece bem pouco. Uma vida que afirme a vida não teme o “pensamento selvagem”,⁷ a potência da vontade, o trágico, o instante, a situação e a

⁷ Durand afirma que o imaginário pode efetuar uma reequilibração psicossocial: “É preciso contrabalançar nosso pensamento crítico, nossa imaginação desmistificada, através do inalienável ‘pensamento selvagem’ que estende a mão fraternal ao nosso desamparo orgulhoso de civilizados.” (Durand, 1988: 108)

pluralidade, “pois a Alma é muitas coisas, ou melhor, é todas as coisas” (Plotino, 2000: 153).

Mas estou antecipando o que só encontraremos no fim do caminho, na conclusão da pesquisa. Por ora, basta que aceitemos, de forma bem abrangente, que a ética se insere no imaginário, realiza-se de acordo com o trajeto antropológico e é orientada por uma educação do imaginário, que contempla a pluralidade e, portanto, a diferença; a imaginação e, portanto, a criação (*mitopoiesis*); e a ação, ou melhor, a realização e, portanto, a liberdade.

Porque a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário. Ela é a tolerância de todos os regimes do espírito, sabendo bem que o feixe desses regimes não é um excesso para essa honra poética do homem que consiste em opor-se ao nada do tempo e da morte. É-nos assim evidente que uma pedagogia da imaginação se impõe ao lado da da cultura física e da do raciocínio. (Durand, 1997: 430)

Fig. 2

Capítulo I

O TERRITÓRIO TEÓRICO E O CIRCUITO METODOLÓGICO

Fig. 3

I. Carta de Navegação: pensando o espaço da teoria

I

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.*

CESÁRIO VERDE (s/d: 97)

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele. Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas. Há um destino igual, porque é abstracto, para os homens e para as coisas – uma designação igualmente indiferente na álgebra do mistério (Bernardo Soares por Pessoa, 1998a: 47-8).

Somos talhados pelo mistério. Essa, a educação maior que pode nos ensinar os poetas, principalmente o português Fernando Pessoa, a quem o mistério tocou de modo constante e excessivo, o que nos valeu páginas de elevada beleza estética em busca da profundidade dos símbolos humanos. “Ah, tudo é símbolo e analogia!” (Pessoa, 1991: 5), talvez por isso não possamos nunca traduzir o mundo em teoria. O mundo é o espaço da vida, da casualidade, da transformação, dos ecos de um conto cheio de som e fúria que Shakespeare nos ensinou a escutar e do bulício e do desassossego que Pessoa vislumbrou para a vida de Bernardo Soares. A teoria (do grego *theoría*) é a delegação sagrada que os Estados gregos da Antiguidade enviavam para representá-los nos jogos, nas consultas aos oráculos ou mesmo para levar oferendas, são deuses (*theós*) que se alcançam com o pensamento, estudos, conjunto de princípios, conceitos, explicação, elucidação, interpretação ou, mais simplesmente, conhecimento.

Converter o mundo em pensamento seria conhecê-lo pelas entranhas, nas mais escuras cavidades de todos seus mistérios, seria alçar ao duplo perfeito, esculpido com a

linguagem dos homens. Conhecer o mundo seria conhecer o homem que o habita e desvendar os mistérios, do mundo e do homem, como quem soluciona uma equação matemática, uma ambigüidade lingüística ou um xeque de uma partida de xadrez. A razão ousou sonhar o impossível, mas o mistério perdura, os deuses sobrevivem e o homem interroga por si e pelo mundo, não restando à razão senão o seu espaço¹, como uma faculdade, entre outras, do conhecimento, ao lado da intuição, da memória, da fantasia...

A teoria, então, e o método imbricado a ela como práxis, busca antes uma relação com o mundo, o homem, ou o objeto de estudo, se assim se quiser, do que a sua representação ou sua explicação racional; a teoria é antes a explicitação de problemas, idéias-problemas, do que a sua solução. Nesse sentido, a teoria não fecha seu campo de atuação, traçando regras para uma ciência que isola, mutila e universaliza em busca de provas, sínteses e unificações, mas abre seus espaços para que circulem novos e antigos sentidos, novos e antigos métodos, a mesma e sempre diferente inquietação do homem com o seu conhecimento.

Quando Bernardo Soares, no trecho citado no início, escreve que “não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas”, há uma teoria implícita na sua geografia, teoria que se fundamenta em uma função fantástica do imaginário e que elege a analogia como uma das formas de conhecimento. “O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo” (Durand, 1997: 29). As ruas não são a analogia da alma ou vice-versa, pois não se trata de representação, mas sim de relação simbólica, relação entre o que na alma e na rua está destinado ao mistério e, portanto, ao mesmo tempo, ao conhecimento e ao não-conhecimento.

Aqui, uma importante nota sobre a noção de conhecimento diante da expressão do mistério. O mistério, que em Pessoa aparece de forma generalizada, mas que pode ser entendido como a fonte geradora da existência, convoca o pensamento à criação de sentido, à interpretação, à explicitação, enfim, ao conhecimento, mas jamais permite que esse conhecimento se expresse por dados, sejam científicos, filosóficos ou espirituais; reduzir o conhecimento do mistério à enumeração de dados mais ou menos racionais é o

¹ Espaço orientado pelo princípio da *recondutividade*, entendido como a recondução dos princípios do paradigma clássico aos seus próprios limites (Paula Carvalho, 1986).

não-conhecimento a que todo fenômeno aflado pelo sopro do mistério está fadado. O mistério da existência, e seu sentido, único ou múltiplo, criado pelo conhecimento, atualiza-se pela ação da própria existência, ação que é alquimia, individuação ou iniciação. É através dos ritos iniciáticos, das transmutações alquímicas, que os símbolos se configuram em sentido e em conhecimento.

Dessa forma, conhecer abstratamente é estabelecer relações entre idéias, noções, conceitos e o mundo sensível, concreto, material. Por isso não há diferença entre Bernardo Soares e as ruas para os lados da Alfândega, em ambos a comunhão com o mistério se dá pelo bulício que não significa nada, que não precisa significar, pois o destino o aponta para o mistério, que aqui é conhecido como uma sensação, “sensação de vida”, símbolo em que contrastam imagens relacionadas a dia/noite, sossego/bulício, separado/conjunto.

Ter acesso aos símbolos, escutar o diálogo mudo da polissemia que os conflagra, observar a constelação que os congemma, é esse o conhecimento que se expressa através dos mitos. Gilbert Durand, em entrevista a Christian Descamps, aposta na hipótese de que “há uma base humana comum a todos os homens. Esta base, como demonstrou Edgar Morin, produz configurações que podem ser situadas. As estruturas históricas e míticas nos dão, em filigrana, personagens míticos possíveis” (Durand, 1989: 98). Portanto, os símbolos, e em última instância o conhecimento deles, remetem aos arquétipos, fundados no gesto primeiro de toda criação, ato que funda essa base humana comum a todos os homens e que se estrutura na narração do mito. “A Criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo o gesto criador humano, seja qual for o seu plano de referência.” (Eliade, s/d.a: 58)

É a partir do mundo, portanto, que se forma o conhecimento; na narrativa de sua criação, temos a primeira obra e a primeira teoria, o primeiro problema e o primeiro pensamento acerca dele, o primeiro vôo imaginativo e o primeiro esboço racional de um conceito. É à cosmogonia que toda teoria responde, é no mundo que ela se situa. Pensar a teoria como um conjunto de princípios, postulados e conceitos abstratos é já um gesto racionalizado, logo secundário, descolado de sua situação primeira, que é a de habitar concretamente o mundo, uma vez que está implícita à própria narrativa da criação do mundo.

Dessa forma, este estudo assenta seu referencial primeiramente na noção de território teórico, fundado a partir da convergência de hermenêuticas, para que se abram caminhos por onde percorram o múltiplo, o sensível, o complexo, na busca de uma outra

compreensão do homem, do mundo e de sua criação, no caso, as obras poéticas de Fernando Pessoa e o como elas expressam a função simbólica da imaginação, que o constitui educador.

A noção de território confunde-se aqui com o espaço habitado, o *axis-mundi*, solo paradigmático ou mesmo *domus*, que se carrega com toda a carga afetiva da casa, ou mais apropriadamente da cidade, espaço da pluralidade das moradias, das ruas, mas também das trocas psicossociais.

E é indistinto da teoria que o método surge aqui como circuito, pois todo território organiza-se a partir de suas estradas, são elas a própria cidade, interligam casas, espaços, conduzem da porta ao jardim, da rua ao bosque, da praça ao castelo, do centro ao rio.

E como no trecho de Bernardo Soares, em que as ruas e o homem não se distinguem por remeterem a uma designação indiferente, não são as analogias da teoria com o território e do método com o circuito um elo que se fecha, mas um círculo que se abre a uma compreensão destituída de limites claros, como seria uma obra de filosofia sistemática ou de crítica literária, uma compreensão, portanto, que abarca a superfície e se lança em profundidade, buscando acompanhar os mistérios que participam da criação poética, os mitos que fundamentam seu imaginário e a função fantástica de uma educação que intercambie símbolos na criação de sentidos para a experiência do homem no mundo.

II

referencial teórico imbricado à metodologia é como uma linha imaginária organizadora de conceitos, manipuladora dos nós paradigmáticos que formam e conformam a relação recursiva entre nosso olhar e o mundo. É com a epistemologia de Edgar Morin que aprendemos que “a teoria não é nada sem o método, a teoria quase se confunde com o método ou, melhor, teoria e método são os dois componentes indispensáveis do conhecimento complexo” (Morin, 1999: 337). Nesse sentido, uma abordagem complexa de Fernando Pessoa – que vá além do fenômeno estético de sua poesia para recuperar sua dimensão humana e, portanto, educacional – opera, em relação às abordagens modernas de sua obra, calcadas por referenciais *clássicos*, uma mudança paradigmática. Se o paradigma “clássico”, predominante na modernidade, “é um paradigma de simplificação, caracterizado por um *princípio de generalidade*, um *princípio de redução* e um *princípio de separação*” (p. 329), o paradigma de complexidade aponta para

o “conjunto dos princípios de inteligibilidade que, ligados uns aos outros, poderiam determinar as condições de uma visão complexa do universo” (p. 330).

Nessa adoção de um novo paradigma surge a necessidade de ressignificar antigos conceitos, proporcionando uma *abertura*, no que antes se apresentava *fechado*, operando uma *sutura* no que antes havia de *corte*. “Fixar o campo teórico é, de início, desfazer-se de correntes e de modelos e, ao mesmo tempo, apegar-se a certas teorizações. Enfim, o campo da interpretação é o grande referencial” (Oliveira, 1999: 28).

É nesse campo da interpretação, é na convergência das hermenêuticas instauradoras que este estudo se situa, numa perspectiva antro-po-filosófica, que traz consigo a implicação de um *novo espírito científico*, que marca o “fim de um ciclo de hegemonia de uma certa ordem científica” (Souza Santos, 1988: 47). Bachelard pontua:

Os próprios conceitos científicos podem perder sua universalidade. Como o diz Jean Perrin, “todo conceito acaba perdendo sua utilidade, sua própria significação, quando nos afastamos progressivamente das condições experimentais em que foi formulado”. Os conceitos e os métodos, tudo é função do domínio da experiência; todo o pensamento científico deve mudar diante duma experiência nova; um discurso sobre o método científico será sempre um discurso de circunstância, não descreverá uma constituição definitiva do espírito científico. (Bachelard, 1978: 158)

Pode-se falar, portanto, de um paradigma holonômico (Paula Carvalho, 1990), em que paradigma se define como “os conceitos fundamentais ou categorias mestras da inteligibilidade, ao mesmo tempo que o tipo de relações lógicas de atração/repulsão (conjunção, disjunção, implicação ou outras) entre estes conceitos ou categorias” (Morin, s/d: 188), derivando o termo holonômico do grego *hólon*, completo, e que se diferencia do *holismo* (pertencente ao paradigma clássico) por manter o diálogo entre as diferenças que compõem as hermenêuticas envolvidas na abordagem de um fenômeno complexo. Nesse sentido, tem como fundamento uma ontologia pluralista, uma epistemologia interativa/holonômica, uma lógica polivalente (contraditória), uma causalidade probabilística (em redes), uma metodologia fenomenológico-compreensiva, uma análise estrutural e uma linguagem simbólica (Paula Carvalho, 1990).

Caminhar por um território teórico é estar atento à multiplicidade de ruas, curvas, casas, jardins, é saber que há um movimento de convergência em relação a certas hermenêuticas e de recondução, ou mesmo de repulsão, em relação a outras. É assim que se pode falar de um paradigma do imaginário ao lado do holonômico ou de complexidade, ou mesmo, avançando em direção a um sentido mais abrangente, de gradiente holonômico, em que gradiente assume uma “matriz recursiva, ampliadora, de um ponto

de vista da complexidade, da base polilógica, de hermenêuticas instaurativas (...) [sem esquecer] seu caráter neg-entrópico e mythopoiético” (Ferreira Santos, 1998: 32-3), todos norteados por princípios de inteligibilidade que iluminam uma concepção complexa do universo, em oposição aos princípios do paradigma clássico.

Nesse sentido, junto à mudança de paradigma, há um outro entendimento do que seja razão, que se abre ao acaso, à desordem, a aporias, brechas lógicas, oximoros, etc., alçando-se a uma razão sensível, “sinergia da matéria e do espírito” (Maffesoli, 1998: 152), ou razão complexa, que “já não concebe em oposição absoluta, mas em oposição relativa, isto é, também em complementaridade, em comunicação, em trocas, em termos até ali antinômicos: inteligência e afetividade; razão e desrazão. *Homo* já não é apenas *sapiens*, mas *sapiens/demens*” (Morin, 1999: 168).

O homem volta, em toda sua carga antropológica que o religa às suas origens, a participar do conhecimento, entendido como organização, seja de dados, informações, imagens, etc., elegendo seu referencial a partir da relação com o objeto, na qual o método é atividade pensante que participa da teoria assim como o sujeito do objeto:

O método, ou pleno emprego das qualidades do sujeito, é a parte inelutável de arte e de estratégia em toda paradigmática, toda teoria da complexidade. A idéia de estratégia está ligada à de aleatoriedade; aleatoriedade no objeto (complexo), mas também no sujeito (porque deve tomar decisões aleatórias, e utilizar as aleatoriedades para progredir). A idéia de estratégia é indissociável da de arte (Morin, 1999: 338).

Ou ainda, no dizer de Boaventura, o “objeto é a continuação do sujeito por outros meios. Por isso, todo o conhecimento científico é autoconhecimento. A ciência não descobre, cria” (Souza Santos, 1988: 67). Como a ciência firma-se no *ato criativo*, torna-se necessário “um conhecimento compreensivo e íntimo que não nos separe e antes nos una pessoalmente ao que estudamos” (p. 68), principalmente quando o objeto de estudo é um escritor: “a relação é entre dois sujeitos e não entre um sujeito e um objeto. Cada um é a tradução do outro, ambos criadores de textos” (p. 69).

Dessa forma, uma abordagem no nível antropológico da obra de Fernando Pessoa requer – dado seu caráter complexo, principalmente porque forma uma rede em que se interligam aspectos díspares, como literatura, psicologia, filosofia, mitologia, antropologia e, norteados-os, o imaginário –, tal abordagem requer um território teórico também complexo, mas que apresente um corpo conceitual ao mesmo tempo sedimentado e flexível, para que não se perca de vista o autor, a obra, seu sentido primeiro e a profundidade simbólica que os configura em relação aos seus mitos fundadores, bem

como o caráter aberto, inconcluso, incerto, fractalizado de todo estudo que se quer como *um novo olhar*. Numa expressão metafórica, trata-se de avançar, da trama do tecido, “para o algodão com que se fazem os fios desta trama. Algodão que colhemos e que semeamos, ora ansiando pela chuva, ora pelo sol. Este anseio, esta esperança que norteia as ações concretas pertence ao domínio do imaginário” (Ferreira Santos, 1998: 26-7).

Antes de definir o imaginário e conceituar as noções presentes em sua formulação/aplicação teórica, é conveniente que nos demoremos mais um pouco na noção de território teórico, pois assim poderemos nos habituar melhor com as casas-conceitos, com as vias-métodos, com os bairros-disciplinas, enfim, com a cidade pela qual percorreremos abstratamente ao longo do caminhar em que todo estudo termina por se transmutar.

III

Temos que reaprender a pensar o espaço.

MARC AUGÉ (1994: 38)

O espaço é a forma *a priori* da função fantástica, que se expressa pelo eufemismo. Em outras palavras, a imaginação, e mais amplamente todo o imaginário, realiza uma função de esperança, de equilibração do mundo. O contato do homem com o tempo que passa e o aproxima de seu fim é fonte de angústia, expressa-se por imagens de animalidade terrificante, “negatividade insaciável do destino e da morte” (Durand, 1997: 121), imagens sob o signo das trevas, da feminilidade e, por fim, da queda. Como disse Durand (p. 121), “a carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo”. É dessa meditação que irrompe a perlaboração da angústia original do homem diante do tempo e da morte. A equilibração que o imaginário realiza pode tanto recusar, combater a morte e o tempo, como aderir às suas imagens, invertendo a sua negatividade inicial. Pode também, em uma outra estrutura, esquecer ou dominar o tempo, aniquilar sua fatalidade ou acelerar o seu fim. Diante do tempo, a função fantástica cria o espaço, o imaginário eufemiza a angústia original e o homem encontra o lenitivo para sua finitude nas imagens que projeta ao mundo e que dele recebe, como num círculo sem começo ou fim.

Qualquer criação humana, a despeito da inteligência e da abstração que a formula ou da utilidade a que se objetiva, é simbólica e é símbolo e, como tal, escapa da duração bergsoniana, portanto, do próprio tempo como condição *a priori* da substância ontológica. É, dessa forma, o espaço o ser *sensorium* geral da função eufêmica da imaginação: “luta contra a podridão, exorcismo da morte e da decomposição temporal.” (Durand, 1997: 406)

É no espaço que toda imagem se forma. O próprio conceito de imagem é espaço; representa concreta e sensivelmente um objeto material ou ideal, que pode ser conhecido, reconhecido e pensado (Wunenburger, 1997:1), quer pela imagem, quer pelo espaço, que nada mais é que uma imagem territorializada. Uma filosofia da imagem se exercitaria então em uma atitude de questionamento, em uma tomada de posição frente ao mundo, em que o conceito é um rascunho da imagem; daí o pensamento demandar o lento processo temporal da percepção, a ação qualitativa da inteligência, o domínio quantitativo dos raciocínios lógicos, da formulação lingüística, mas também do desvelamento dos substratos, das imagens que dão pregnância aos conceitos. O conceito, por mais racional que se queira, não deixa de habitar, desde sua origem, uma imagem. Embora se apresente dissociado de todas as *imprecisões*, de todas as *inconclusões*, de todas as ambigüidades da imagem, perde, por isso mesmo, a instantaneidade, a poesia, a epifania que a imagem primeira proporciona.

Gilbert Durand vê três aspectos na representação do espaço: *ocularidade*, *profundidade e ubiquidade*:

“A ocularidade” vem iluminar com a sua luz todas as excitações sensoriais e os conceitos. É o que a terminologia visual das artes musicais manifesta: altura, volume, medida, *crescendo* apenas exprimem, através da imaginação musical, o caráter topológico profundo de qualquer imagem (Durand, 1997: 409).

Já a profundidade, que deve ser entendida de forma ampla e não restrita à questão da perspectiva da geometria ou mesmo da pintura, nos coloca a questão da tridimensionalidade espacial, convite

à viagem longínqua. A criança que estende os braços para a lua tem espontaneamente consciência dessa profundidade ao alcance do braço, e só se espanta por não atingir imediatamente a lua: é a substância do tempo que a decepciona, não a profundidade do espaço. Porque a imagem tal como a vida não se aprende: manifesta-se (Durand, 1997: 410-11).

Finalmente, a ubiquidade é a homogeneidade do espaço euclidiano, liga-se ao deslocamento, à semelhança, manifesta um princípio de identidade, permite, enfim, as ambigüidades, como bem exemplificam as imagens duplas, em que figuram duas representações simultaneamente na mesma imagem gráfica. No exemplo ao lado, as mãos medem e medeiam o desenho que é, ao mesmo tempo, auto-retrato e também um homem de chapéu montado num burrico, é o gênio de Leonardo da Vinci e a simplicidade do ancião da aldeia, é espelho revertido, que não inverte, e é sobreposição de planos, também folha que se descola, enfim, um alto grau de concentração de imagens e significados num mínimo espaço, espaço harmoniosamente multifigurado. Há, portanto, registros simultâneos na representação do espaço:

Fig. 4

Para o primitivo, o poste central da habitação é ao mesmo tempo prancha de construção e também santuário. Assim se encontra verificada a ambivalência da representação do poste e a participação numa substância sagrada comum de objetos afastados no tempo ou no lugar geográfico. Ora, essa modalidade de representação é absolutamente estranha a toda lógica bivalente do discurso aristotélico (Durand, 1997: 412).

É a esses princípios espaciais, forma do imaginário, que a teoria se liga, se não como origem, como condição *a priori*, ainda que suas propriedades operem de forma racionalizada, abstrata. Reaprender a pensar o espaço é reaprender a olhar o mundo e, conseqüentemente, as teorias que se dedicam a (re)criá-lo, teoria que é, nesse sentido, degradação do mito, cosmogonia fractalizada.

Uma *aprendizagem de desaprender*, como costuma dizer Caeiro (2001: 60), nos incitaria a ver que o domínio conceitual é um prolongamento da visão. Confundimos a terminologia e não diferenciamos *esclarecer* de explicar, *enxergar* de compreender, *iluminar* de pesquisar, ou mesmo a *visão de mundo*, *mundividência* ou *cosmovisão* de uma concepção geral de mundo. A metáfora tornou-se gasta, aderiu ao sentido denotativo da palavra e fez do material teórico uma própria extensão do olhar, ou melhor dizendo, do pensamento.

Pensar teoricamente é estender os pensamentos, através do olhar, e de suas metáforas enxameadas de luz, ao próprio objeto, é um domínio de espaço. Flagramos em Balandier, a expressão “território cultural” para se referir ao *espaço* lingüístico que a ciência começou a ocupar (Balandier, 1997: 44). Os entes teóricos, ou personagens como gosta Deleuze, ocupam certo *lugar*. Assim é que o *sonho* ocupa um lugar na *psicanálise*, como o *mito* ocupa seu lugar na *antropologia*.

Bachelard nos mostra fenomenologicamente como ocupamos um lugar no mundo, como dialogamos com os espaços fechados, miniaturizados, de repouso e os espaços amplos, cósmicos, de exterioridade; mostra-nos também como o mundo ocupa um lugar em nós e como essas relações se manifestam no espaço da imaginação. “Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a revela, o verso, ou às vezes a estância, ou a imagem poética que brilha, formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar.” (Bachelard, 1978: 190-1) Fazer do referencial teórico um território, um topos imaginário, é antes de filosofar, explicar ou teorizar, situar-se. “Situair é aparecer, é estar na superfície, é celebrar.” (Kodo, 2001: 51). É assim que, para dominar a desordem, os teóricos do caos delimitaram seu espaço para buscar a ordem escondida (Balandier, 1997: 60). Impossível pensar em caos sem pensar em *espaço*, ou antes, em *espaço desconhecido*. O caos é o espaço da invisibilidade, mas sua própria nomeação já é anúncio de domínio, poder eufemizante. Um instante a mais e cosmicizamos o caos. “Nas sociedades tradicionais, o mito dito da ordem primordial evoca e invoca o tempo original onde o caos foi ordenado, o tempo dos começos e das potências que assumiram a função da criação. Exprime o poder da origem e, por esta razão, não precisa ser justificado.” (Balandier, 1999: 25) A origem, e aqui entendemos a origem do próprio tempo, se dá a partir do espaço, do caos ordenado.

O tempo é adepto da irreversibilidade de um antes e um depois, é aliado da história, inspira uma dialética hegeliana, estabelece as relações causais, as ligações diacrônicas, é testemunha da finitude humana; na forma de Cronos, devora seus próprios filhos. A Terra que a geografia estuda é um *continuum*, uma paisagem que engloba uma região, um clima, uma altitude, amplia-se a um pluralismo que espalha-se em individualizações, cada região é uma pessoa e, como quer Durand, ao contrário do determinismo temporal que a história desencadeia, a Terra que a geografia estuda autoriza a reversibilidade da viagem, o contorno, o retorno, o périplo (Durand, 1980: 142).

As referências teóricas são como que o endereço da nossa casa. Não está ela dissociada do mundo, mas é mais um pensamento de territorialidade que um pensamento universal, embora haja uma troca incessante entre as variâncias e invariâncias que os põem em relação, estando o universal e o territorial em constante tensão (Augé, 1994: 103). A literatura é uma fonte inesgotável de exemplos de territorialidades, como atesta a Combray de Proust, toda ela uma cosmologia, um *país retórico*, em que, mais que delimitações geográficas, encontramos a retórica situando personagens, que não precisam de longas explicações para se fazer entender, estão em *casa*, falam a língua de seu país retórico (Descombes, 1987: 179).

Cabe aqui a ressalva – nunca é demais antecipar objeções – de que não se trata de metaforizar conceitos, a menos que se entenda com Cassirer que a metáfora “é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito” (Cassirer, 1972: 102). Não é a teoria uma abstração da verdade que a figura de linguagem veste como contorno de sua invisibilidade. O conceito ocupa espaço, é uma personagem, liga-se à matéria, realiza uma função fantástica, circula e atualiza um fundo mítico, é um instrumento de análise, é uma rua a se percorrer. “O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece, é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna.” (Deleuze, Guattari, 1992: 46) Por isso o conceito em, e de, uma teoria não anula o objeto, o fenômeno, a circunstância, a obra, o mistério a que se propõe situar. A teoria é um *topos*, permite uma topoanálise – “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima.” (Bachelard, 1978: 202) – e, como todo local que construímos para habitar, é sagrada, pois apresenta um *centro*, é o cosmos miniaturizado, o mundo dentro do mundo, *imago* ou *axis mundi*. Por essas razões, a teoria é a vivência de uma *weltanschauung*: “a experiência do espaço sagrado torna possível a ‘fundação do mundo’: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o *real* *descobre-se*, o Mundo vem à existência” (Eliade, s/d.a: 76).

IV

*Tejo, meu doce Tejo, corres assim,
corres há milénios sem te arrepender,
és a casa da água onde há poucos anos eu escolhi nascer.*

PEDRO AYRES MAGALHÃES (Madredeus, 1995)

Para que não trafeguemos apenas no nível da abstração conceitual, proponho que o sonho geográfico do território assuma os riscos de um exercício imaginário, e situe figurativamente o território teórico, para que a analogia se realize concretamente, como instrumento cognitivo, nos liames da teoria.

Qualquer espaço pode ser o espaço da teoria, pois é a própria teoria um espaço. Assim, como é a ubiquidade princípio espacial que origina a ambivalência da imagem, poderíamos sonhar nosso território teórico como um lugar inventado pela imaginação, labirinto onírico, campo sideral, um tabuleiro, mapa, cidade, bairro, casa, enfim, qualquer espaço, desde que espaço vivo em nossa intimidade, espaço afetivamente sagrado, porque espaço inflado de sentido, enfim, espaço da *nossa* realidade: “Na geografia mítica, o espaço sagrado é o *espaço real* por excelência” (Eliade, 1996: 32).

Para o estudo da obra poética pessoana, em sua vertente imaginária e educativa, concebo o espaço teórico como um trecho de cidade, o centro e arredores de Lisboa, por onde tanto o poeta deambulou. Faço minha sua cidade, não como pátria que escolhesse, nossa pátria é a língua portuguesa, nem como mapa real onde nos empenhamos em reais caminhadas, mas território teórico-imaginário, espaço figurativo para o domínio conceitual, exercício de transmutação de categorias cognitivas à matéria concreta do saber poético.

Que o devaneio antropológico viaje à terra natal de Pessoa para habitá-la teoricamente, explica-se mais pela minha experiência pessoal que pela familiaridade geográfica. Poderia ambientar a teoria em minha própria cidade, São Paulo, percorreria-a de olhos fechados, mas caminharia sozinho atrás de um Fernando Pessoa que nela não está. Há, entre tantos que foram e são Fernando Pessoa – o homem, o poeta, o ortônimo, os heterônimos, os que interpretamos/criamos –, um muito particular, talvez o que melhor represente sua ligação com a Lisboa que tanto cantou, que conheci caminhando pelas ruas, avenidas e praças de sua cidade. Ali, vaguei algumas vezes ao seu lado, ouvi o eco dos seus passos, o chiado de sua fala alcoolizada, em qualquer esquina seus versos

saltavam sobre mim como uma idéia, uma lembrança, uma saudade. Na rua dos Douradores, foi possível imaginar o poeta imaginando o endereço de seu Bernardo Soares, quando se decidiu, depois que a chuva cessou, a dar umas voltas para descansar de ter escrito toda a tarde, ou, nunca se sabe ao certo, para respirar com a brisa que vem do Tejo uma ou outra paisagem, um ou outro sonho para o seu *Livro do Desassossego*.

Fig. 5

Início o circuito pela noção de *mitopoiesis*, elaboração de sentidos orientada por um fundo mítico, ou seja, a própria obra pessoana, como se atravessasse a porta simbólica de Lisboa, o arco do triunfo da rua Augusta. A criação poética de Fernando Pessoa, sob a égide da *mitopoiesis*, expressou o sentido exato com o qual entendo o termo, através da voz e da imaginação de Álvaro de Campos (Pessoa, 1997: 191-2):

*Minha imaginação é um Arco de Triumpho.
Por baixo passa toda a Vida.
(...)*

*O Arco de Triumpho da minha imaginação
Assenta de um lado sobre Deus e do outro
Sobre o quotidiano, sobre o mesquinho (segundo se julga),
(...)*

*Mas ás grandes horas da minha sensação,
Quando em vez de rectilínea, ella é circular
E gira vertiginosamente sobre si-própria,
O Arco desaparece, funde-se com a gente que passa,
E eu sinto que sou o Arco, e o espaço que elle abrange,
(...)*

Fig. 6

*Eu proprio sou o Universo,
 Eu proprio sou sujeito e objecto,
 Eu proprio sou Arco e Rua
 Eu proprio cinjo e deixo passar, abranjo e liberto,
 Fito de alto, e de baixo fito-me fitando,
 Passo por baixo, fico em cima, quedo-me dos lados,
 Totaliso e transcendo,
 Realiso Deus numa architectura triumphal*

A *mitopoiesis* é essa totalidade atingida pela poesia, pela criação/elaboração mitopoiética, pela qual se realiza deus e deus se realiza, numa dimensão mítica, quando os sentidos se integram e o homem passa a ser universo, portanto arquétipo, passa a ser sujeito e objeto, portanto conhecimento, passa a ser a própria geografia à qual pertence. É esse sentimento de pertença, que participa do conhecimento poético, que está na raiz de todos os sentidos que giram em torno da noção de *mitopoiesis*.

Passando pelo arco do triunfo, porta de entrada da nossa trajetória, percorro a cidade em direção a *epistême*, Castelo de São Jorge, fortaleza histórica que sinaliza para as defesas, a tradição, a fundação do território, tanto real quanto teórico. É de lá que olho, em sobrevôo, a cidade; é a partir da epistemologia que se norteiam e se sistematizam os caminhos a serem trilhados pela ciência, os condicionamentos de todo conhecimento.

Fig. 7

Descendo à cidade, encaminho-me, sempre guiado por Pessoa-Virgílio, ao Rossio (Praça D. Pedro IV), “centro da Baixa e como que o coração de Lisboa” (Dionísio, 1991: 196), onde a fenomenologia me instrui a ir ao coração mesmo do fenômeno, pois é descrevendo detidamente, metaforicamente, alegoricamente, no movimento e no repouso da imagem que não se deixa cristalizar, que melhor flagramos a dinâmica do imaginário entretecendo seus contornos simbólicos em direção ao cerne mítico que compõe uma *mitopoiesis*, no caso a obra de Pessoa, na figura central do ortônimo e nos descentramentos heteronímicos.

Ao chegar ao Chiado, *locus* da cultura irradiada à toda cidade, vemos o entrecruzar de intelectuais, um dia o próprio Pessoa, outro o Álvaro ébrio, a hermenêutica em pura transição, transeunte de redutos redutores a campos instaurativos, múltiplos em sua busca de novas interpretações sobre o próprio interpretar, sobre as raízes profundas e arquetípicas de um imaginário fundador do real.

É a partir daqui que nos precipitamos ao Tejo, às bases *mitodológicas* que permitirão, nesta investigação de Fernando Pessoa, fazer emergir o imaginário de sua obra, através da mitocrítica e da mitanálise, bem como as estruturas de sensibilidade, as constelações simbólicas, os arquétipos principais de sua obra-vida mitopoiética.

É dessa imersão que se instaura o caráter educativo presente em sua obra. Mais do que postulados, conclusões, o que encontramos no espaço sagrado da educação, que não à toa situa-se em nossa terra imaginária onde se situa a Sé real, é a própria função eufemizante e eufemizadora do imaginário, da arte como domínio da matéria, no caso a matéria poética e, em particular, a de Fernando Pessoa.

Fig. 8

É daqui, do solo sagrado, ritualizado por facetas míticas, tão distante da instituição e do institucionalizado, que reencontramos a *mitopoiesis* inicial, a busca primeira de sentido à própria existência, trajeto antropológico, rito iniciático, processo de individuação que é, antes de mais nada, um diálogo com a vida que se enuncia como mistério.

Findo o trajeto, que poderia ser sobreposto à Londres, Paris ou Uruk de tempos remotos, Atlântida de imaginação oceânica, bem como abstraído ao nível imaterial da inteligência, não importa, estamos na zona das possibilidades – findo o trajeto, o que encontramos é não um território estático, congelado pelas duras construções da matéria, mas antes um percurso, um deambular, um mar que nos convida a navegar, a descobrir, mas também a recomçar, a flunar por antigo-novos novo-antigos territórios, outras estações e paragens, as mesmas terras e mirantes, sobretudo mirantes, sempre a nos dar

vistas novas da velha região que sonhamos ser a do nosso conhecimento. A carta está aberta, o território desenha-se. É uma nau o espírito humano, lança-se às águas do saber numa busca errante pela verdade, mas que vale pela viagem. A que sigo, e aqui o meu convite ao leitor/pesquisador/nauta, flutua no diálogo de uma antropologia filosófica com a historiografia religiosa, a fenomenologia, a epistemologia, a hermenêutica, a sociologia, a psicologia, a psicanálise, a crítica literária, a educação e a mitologia. Como se orientar pelos caminhos que se multiplicam? Pessoa é o fio de ariadne no labirinto de sua própria poesia. É nesses caminhos entrecruzados por razão, devaneio, inteligência, sensibilidade, percepção, intuição, sensação e, sobretudo, poesia, que encontramos com o mistério. Aqui, diante dele, somos todos estrangeiros.

Extrangeiro aqui como em toda parte – ouço Pessoa-Campos (1997: 225) completar.

Fig. 9

2. O Trajeto do Imaginário: Do Antropos ao Mito e Deste Àquele

I

Delimitado o território teórico, sonhados os espaços do pensamento, desenhado o mapa concreto para o itinerário iniciático, é hora de apagar as linhas da nossa geometria imaginária para ficar no campo abstrato das noções e categorias, dos princípios e conceitos, que serão utilizados neste estudo.

A primeira noção, que norteia as demais, é a de recursividade. Concebida como uma *forma de operar*, é uma lógica, ou dialógica, que organiza as relações de um sistema complexo. A complexidade refere-se ao *complexus*, “o que está junto; é o tecido formado por diferentes fios que se transformaram numa só coisa” (Morin, 1999: 188). Qualquer fenômeno complexo, que envolve muitos aspectos, como o homem, que é biológico, social, cultural, psíquico, etc., ou mesmo o conhecimento, que se dilui em ângulos psicológicos, econômicos, sociais, filosóficos, etc., almeja à articulação, na qual identidade e diferença sejam preservadas. Não se trata de uma redução mutilante a um ou outro aspecto, nem de uma adição interminável de aspectos justapostos, mas incisivamente de acompanhar a articulação, os nós do tecido, os pontos de junção e separação dos diversos fios que formam a rede complexa dos sistemas auto-organizados. “A organização recursiva é a organização cujos efeitos e produtos são necessários a sua própria causação e a sua própria produção. É, exatamente, o problema de autoprodução e de auto-organização.” (Morin, 1999: 182) Complementando a idéia, Morin (1999: 180) reitera a dupla via da recursividade com um outro conceito: “a organização é aquilo que constitui um sistema a partir de elementos diferentes; portanto, ela constitui, ao mesmo tempo, uma unidade e uma multiplicidade. A complexidade lógica de *unitas multiplex*² nos pede para não transformarmos o múltiplo em um, nem o um em múltiplo”.

Sem dúvida há um rompimento com o *cogito* cartesiano e a lógica aristotélica, pois a recursividade, ao contemplar simultaneamente dados bivalentes, instaura um terceiro dado, a *articulação*, numa lógica que só admitia o verdadeiro ou o falso. O *ou* cede sua alternância para a simultaneidade do *e/ou*, implicando diretamente na reconceituação de

² Termo cunhado originalmente por Jacob Böhme.

contradição e paradoxo³, que, sem perder o antagonismo que lhes é inerente, vêm-se acrescidos do caráter interdependente da complementaridade.

A recursividade põe em relação termos díspares, antinomias, polaridades, assegurando a dinâmica do símbolo, o movimento do pensamento, a ambigüidade da imagem na investigação do fenômeno. Nesse aspecto, a recursividade, na sua forma de operar, não busca a anterioridade ontológica, seja da natureza sobre a cultura, seja do sujeito sobre o objeto, mas a relação de pólos que não subsistem apartados. Pensar o objeto sem o sujeito é como medir o tempo sem a metade da ampulheta, não sabemos quanta areia caiu, não sabemos se é muito ou pouco o que resta cair; pior que isso, mais que uma questão quantitativa, o problema é qualitativo, pois deixamos de saber *como* a areia marca o tempo e, no golpe final, esquecemos mesmo o *porquê* de a areia cair.

A recursividade, no que tem de incompletude e incerteza, é a possibilidade de voltarmos a virar a ampulheta assim que a areia encontrar o seu repouso, é a diferença que se repete através do eterno retorno. “A repetição no eterno retorno aparece sob todos estes aspectos como a potência própria da diferença; e o deslocamento e o disfarce do que se repete só fazem reproduzir a divergência e o descentramento do diferente num só movimento, que é a *diaphora* como transporte.” (Deleuze, 1988: 470). Sabemos que a diáfora é a repetição de uma palavra, com sentido diferente, na frase, o que bem ilustra o trabalho incessante do homem de voltar seu conhecimento ao já conhecido e ao que sempre se buscou conhecer para extrair sempre outros conhecimentos, o que explica também a obsessão metafórica nas criações literárias (Mauron, 1988) e o caráter de redundância do símbolo.

Nisso, é comparável a uma espiral, ou melhor, um solenóide, que a cada repetição circunda sempre o seu foco, o seu centro. Não que um único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos, uns através dos outros, acrescenta-lhes um “poder” simbólico suplementar (Durand, 1988: 15).

Podemos encontrar noções homólogas à de recursividade na *dialética sem síntese*, de Merleau-Ponty, na *tensão permanente*, de Mounier, na *filosofia do conflito* e na *ética*

³ Em termos filosóficos, entendo que a “manifestação da Filosofia não é o bom senso, mas o paradoxo. (...) Subjetivamente, o paradoxo quebra o exercício comum e leva cada faculdade diante de seu próprio limite, diante de seu incomparável, o pensamento diante do impensável que, todavia, só ele pode pensar, a memória diante do esquecimento, que é também seu imemorial, a sensibilidade diante do insensível, que se confunde com seu intensivo... Mas, ao mesmo tempo, o paradoxo comunica às faculdades despedaçadas esta relação que não é de bom senso, situando-as na linha vulcânica que queima uma na chama da outra, saltando de um limite a outro. E, objetivamente, o paradoxo faz valer o elemento que não se deixa totalizar num conjunto comum, mas também a diferença que não se deixa igualizar ou anular na direção de um bom senso” (Deleuze, 1988: 364).

paradoxal, de Berdiaev e na *imaginação material*, de Bachelard (Ferreira Santos, 1998: 34). Por isso, o diálogo, e ainda mais o dialógico⁴, que a recursividade pressupõe no seu brincar fiandeiro, principalmente quando opera a convergência, é essencial para o pensamento que se quer simbólico.

O símbolo é da categoria do signo, guarda sempre duas metades, como no alemão *Sinnbild* ou no grego *symbolon* e, nessa dupla acepção, apresenta-se *aberto*, polissêmico, pois tanto o significante pode ser antinômico, como em *fogo* (purificador ou infernal), quanto o significado pode se dispersar (o sagrado ou a divindade poder ser uma árvore, um animal, um astro ou uma encarnação humana). Não se trata, porém, de *traduzi-lo* em uma formulação abstrata, pois lhe é próprio o caráter epifânico, em que o inefável se manifesta. Assim, pode-se definir símbolo como

signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação (Durand, 1988: 19).

Dado seu caráter inadequado, portanto incompleto e incerto, o símbolo foi relegado, na longa tradição ocidental, a ocupar um espaço secundário na diversidade das manifestações da criação e do pensamento humano. É bem verdade que nunca deixou de figurar nas artes, mas sufocado por estéticas e críticas racionalizantes⁵, como as infindáveis páginas que Hegel dedica à Arte para concluir que: “A verdadeira originalidade do artista, e da obra de arte, consiste na racionalidade do conteúdo verdadeiro em si próprio, racionalidade que tanto anima o artista como a sua obra.” (Hegel, 1991: 238) A filosofia confinou o símbolo às categorias da representação, no sentido de *cópia* da Idéia, visando a um *pensamento sem imagem*, que mesmo um filósofo da diferença como Deleuze não pôde evitar. Os iconoclasmos ocidentais sempre foram partidários, mesmo quando divergentes, de um racionalismo que busca o universal pela partilha do *bom senso* e do *senso comum*, ainda que marcados por modelos como “o dogmatismo da palavra, o empirismo do pensamento direto e o cientificismo semiológico”, que Durand (1988: 38) cita para se

⁴ “O termo dialógico quer dizer que duas lógicas, dois princípios, estão unidos sem que a dualidade se perca nessa unidade” (Morin, 1999: 189).

⁵ Morin estabelece a seguinte diferença de grau para *racionalidade*, *racionalismo* e *racionalização*: “A *racionalidade* é o estabelecimento de adequação entre uma coerência lógica (descritiva, explicativa) e uma realidade empírica. O *racionalismo* é (...) uma ética afirmando que as ações e as sociedades humanas podem e devem ser racionais em seu princípio, sua conduta, sua finalidade [excluindo do real o irracional]. A *racionalização* é a construção de uma visão coerente, totalizante do universo, a partir de dados parciais, de uma visão parcial, ou de um princípio único.” (Morin, 1999: 157)

referir respectivamente aos dogmas da Igreja, ao *conceito* ou pensamento direto dos pragmatismos e à razão, de cunho semiológico e positivista, das ciências.

Contra esses iconoclasmos, o conhecimento simbólico se define como “pensamento para sempre indireto, presença figurada da transcendência e compreensão epifânica” (Durand, 1988: 24). É certamente um caminho árduo apreender as potências desse conhecimento, *uma aprendizagem de desaprender*, no dizer de Caeiro, pois o conhecimento simbólico, ao contrário dos racionalismos redutores, não faz da imagem uma anti-razão, nem da irracionalidade argumento para uma nova concepção de saber, mas busca antes a integração dessas duas esferas, no que Maffesoli chamou de razão sensível, para um certo tipo de gnose, entendida como “processo de mediação através de um conhecimento concreto e experimental” (Durand, 1988: 35), que envolve, portanto, não só a mente, mas o corpo todo como sede do saber.

De um modo geral, pode-se dizer que o símbolo é uma forma de conhecimento, ou mais especificamente, se destina ao conhecimento, sendo sua função simbólica mediar duas esferas em que o saber se manifesta: a transcendência do significado, o que é indizível, epifânico e o mundo dos signos concretos, materiais, encarnados. É esse caráter do símbolo que faz com que as imagens assumam as particularidades das situações localizadas no tempo, acepção sócio-histórica; na existência, acepção psicológica; ou na obra de arte, acepção estética (do grego *aisthetikós*, *que compreende, sensível*). Portanto, a mediação que o símbolo opera cumpre em profundidade sua função:

ele é a “*confirmação*” de um sentido para uma liberdade pessoal. É por isso que o símbolo não pode ser explicitado: a alquimia da transmutação, da transfiguração simbólica só pode ser efetuada, em última instância, no cadinho de uma liberdade. E a força poética do símbolo define melhor a liberdade humana do que qualquer especulação filosófica: esta se obstina em ver, na liberdade, uma escolha objetiva, enquanto na experiência do símbolo sentimos que a liberdade é *criadora* de um sentido; ela é *poética de uma transcendência* no seio do assunto mais objetivo, mais engajado no evento concreto (Durand, 1988: 37).

Se o símbolo, como vimos, define-se pela sua variância, necessitando de uma redundância, de uma repetição, de uma aglomeração de símbolos para melhor dizer do indizível, ele também se remete ao arquétipo, que se define pela invariância, falta de ambivalência e universalidade. “O arquétipo é, portanto, uma forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens.” (Durand, 1988: 60)

Do ponto de vista de sua origem, o arquétipo faz parte de um *padrão de comportamento mental*, é inato e produz “em cada indivíduo, sempre de novo, motivos

mitológicos” (Jung, 1998: 235). Por essa razão, pode-se concluir que: “O arquétipo é, na realidade, uma *tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias.” (Jung, 2000: 69)

No entanto, paralelamente à sua constituição como *imagem primordial*, o que o confinaria ao mundo da representação, é preciso entendê-lo operando na elaboração do pensamento. Deste ponto de vista, as abstrações racionais derivariam da concretude dessas imagens, que são imutáveis, o que acarreta dizer que os produtos racionais do pensamento (conceitos, concepções, fórmulas, etc.) originam-se do imaginário e, por mais que se busque apagar suas imagens de origem, permanecem, ainda que destituídos de pregnância simbólica, ligados a ele. É por isso que se pode afirmar que os arquétipos “constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais” (Durand, 1997: 61) ou, no dizer de Jung, fornecem “idéias numinosas que antecedem nosso nível intelectual propriamente dito” (Jung, 1998: 117).

Por sua universalidade e presença ao longo de toda história da existência humana, inclusive no que se convencionou chamar de pré-história, o arquétipo liga-se à noção de *inconsciente coletivo*, que Jung também chamava de *imaginário transcendental*, e que pode ser entendida como “uma espécie de imenso reservatório espiritual, acessível a todos os possuidores de uma determinada civilização – em certa medida, a todo ser humano – onde recolhemos, mais de forma inconsciente do que lúcida, os sonhos, os delírios, os mitos, as imagens literárias, os símbolos(...)” (Brunel, 1998: 93)

O arquétipo substantifica um esquema (*schème*)⁶, o trajeto que possibilita que os gestos reflexológicos se constituam em representações concretas. “O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário” (Durand, 1997: 60). No grande plano da teoria do imaginário, há os esquemas da verticalização ascendente e da divisão, para o gesto postural, e os esquemas da descida e do acoramento na intimidade, para o gesto do engolimento. Exemplificando: no domínio postural, tem-se o esquema de ascensão que corresponde ao arquétipo do cume, do chefe, da luminária; a esses arquétipos corresponderiam símbolos como montanha, sol, cabeça, torre, farol...

É possível perceber, portanto, que a multiplicidade variante e ambivalente dos símbolos se liga à invariância e à universalidade dos arquétipos, que, por sua vez, realizam

⁶ Como em português não é possível marcar a diferença entre *schème* e *schéma*, do original francês, opto pelo uso único de *esquema*, confiando que o contexto elucidie o conceito utilizado.

a representação dos esquemas, que caracterizam a dinamicidade da imaginação, estando estes últimos ligados às dominantes reflexas.

Com base na reflexologia, há três grandes gestos que orientam o que Durand chamou de *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, o postural, o digestivo e o rítmico. Esses aspectos psicofisiológicos, constatados pela Escola de Leningrado (Betcherev, Oufland, Oukhtomsky), fornecem a chave para a classificação dos símbolos e, conseqüentemente, a compreensão e o estudo do imaginário.

As dominantes reflexas “são exatamente os mais primitivos conjuntos sensório-motores que constituem os sistemas de ‘acomodações’ mais originários na ontogênese” (Durand, 1997: 47). A posição é a primeira dominante, responsável pelos demais reflexos, e está ligada à verticalização. Faz parte do homem o ficar em pé, é gesto instintivo erguer o tronco para ver de cima, para ver à distância, para ver mais. A dominante postural “exige as matérias luminosas, visuais e técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos freqüentes” (Durand, 1997: 54). O recém-nascido ajeita-se para ver melhor, o pai o ergue, a horizontalidade e a verticalidade são percebidas, outros reflexos começam a ser apurados, aos poucos as imagens vão se acumulando no que Durand chamou de *analogon*, tanto afetivo quanto cinestésico.

A dominante de nutrição ou digestiva aparece no recém-nascido nos reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça. Está ligada ao prazer do engolimento, à descida do alimento, à noção da profundidade, da digestão viscosa e lenta no interior do corpo, bem como às sensações táteis, térmicas, olfativas e “implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento” (Durand, 1997: 54).

A terceira dominante, copulativa ou rítmica, não está suficientemente esclarecida, segundo Durand, pois só foi estudada no animal adulto e macho, permanecendo dúvidas sobre sua origem, embora se considere a hipótese de que se desencadeie através de secreções hormonais (Durand, 1997: 49). De qualquer forma, o autor lista uma série de argumentos para validá-la como dominante reflexa: a possibilidade de os esquemas motores do acasalamento serem inatos; o fato de, nos vertebrados superiores, a cópula reproduzir um processo rítmico, seguindo um ciclo; os próprios jogos e exercícios, no caso dos seres humanos, em que o ritmo, a ecolalia, por exemplo, seria uma prefiguração da rítmica sexual; ou mesmo as análises freudianas da libido, em que há anastomose entre a

dominante sexual latente da infância e os ritmos digestivos da sucção (Durand, 1997: 50). De um modo ou de outro, a dominante copulativa é considerada como matriz sensório-motora e os gestos rítmicos ligados à essa dominante, “projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual” (Durand, 1997: 54-5).

Uma outra hipótese sobre a origem da dominante rítmica, que não se assentaria no gesto copulativo, nos informa que “as primeiras impressões rítmicas que o humano recebe se dão na vida intra-uterina, ainda como feto. A rigor, a primeira informação externa do embrião é a informação rítmica e cíclica através do batimento cardíaco da mãe” (Ferreira Santos, 1998: 109-10). Dissociado do gesto sexual, o ritmo seria sugerido tanto pelos batimentos cardíacos como pela respiração, sublimando-se simbolicamente na música. Aliado a isso, o feto que ainda não teve seus órgãos especializados seria, antes de sua sexuação inscrita no DNA como código genético, essencialmente andrógino. Esses elementos dariam a primazia do ritmo como dominante, antes do reflexo copulativo.

De uma forma ou de outra, é importante salientar que as três dominantes reflexas servem de base para a arquetipologia durandiana, na classificação das três estruturas que se agrupam nos dois regimes do imaginário; entretanto, não há entre as categorias simbólicas e as dominantes reflexas qualquer relação de causa e efeito, o que faz com que possamos seguir o trajeto antropológico no sentido da fisiologia para a sociedade ou da sociedade para a fisiologia (Durand, 1988: 80).

Dessa forma, a psicofisiologia está associada à classificação das estruturas heróica, mística e dramática, através das três dominantes, respectivamente a postural, a digestiva e a copulativa. No entanto, pelo fato de haver um parentesco, uma filiação, entre a dominante digestiva e sexual, devido à ligação de continuidade que a libido opera na evolução genética, pode-se, pelo menos metodologicamente, se considerar funcionalmente uma bipartição, o que faz Durand ao denominar os Regimes Diurno, para a estrutura heróica, e o Noturno, para as estruturas mística, de dominante digestiva, e dramática, de dominante cíclica.

Cada uma dessas estruturas vai responder de forma diferente ao universo de angústia, gerado pelo tempo que passa e conduz à morte. Diante das faces do tempo, a teriomorfia, a nictomorfia e a catamorfia, a atitude da estrutura heróica é combativa, excludente, contraditorial; é separando, geometrizando, idealizando, enfim, é através da

antítese polêmica que a atitude imaginativa do herói combate a morte e o tempo. A estrutura mística opera invertendo os valores negativos, aderindo às imagens da animalidade, das trevas e da queda, que aqui torna-se descida suave; a profundidade, a intimidade, a viscosidade, o redobramento, o realismo sensorial transmutam os ídolos mortíferos de Cronos em talismãs benéficos (Durand, 1997: 193). O antídoto do tempo, na estrutura dramática, é encontrado nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes; valorizando o caráter cíclico das imagens, domina o tempo pela estrutura musical, pela historização, pela *coincidentia oppositorum*, percorrendo o tempo tanto para trás como para frente. Em cada uma dessas três macro estruturas antropológicas, há uma atitude imaginativa que perlabora o universo de angústia, a angústia primordial que as faces do tempo representam. A imaginação, não importa como atue, relaciona-se sempre com a morte e com o tempo que a traz mais perto de nós.

As estruturas devem ser entendidas como formas dinâmicas, sujeitas a transformações, portanto passíveis ao mesmo tempo de serem classificadas e de modificarem o campo imaginário. Esse caráter dinâmico das estruturas permite que se fale em *estrutura figurativa*, compreendida como “representações imaginárias”, que corresponde ao “isomorfismo dos esquemas, arquétipos e símbolos no seio dos sistemas míticos ou de constelações estáticas” (Durand, 1997: 63). Por sua vez, o agrupamento de estruturas vizinhas constitui um *Regime* do imaginário. Dessa forma, define-se estrutura “como uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos *Regime*” (p. 64).

Resumindo, há dois regimes do imaginário, um diurno e outro noturno, abrangendo as estruturas figurativas do herói, do místico e do drama. Essas estruturas derivam dos reflexos dominantes, que realizam esquemas, que por sua vez se manifestam em arquétipos, que por fim agenciam os símbolos. Há também a possibilidade, segundo a hipótese de Marcos Ferreira Santos, de se considerar três regimes; nessa proposta, a estrutura dramática se torna independente do regime noturno, constituindo-se como regime crepuscular; para tanto, o autor considera a dominante cíclica independente da dominante digestiva, rompendo com a funcionalidade bipartida defendida por Durand (Ferreira Santos, 1998: 109-11).

Corroborando com esses argumentos, há a referência do próprio Durand a um *conhecimento crepuscular*; textualmente, ele escreve que há uma “configuração crepuscular

ou noturna da Encarnação”(Durand, 1995: 107), referindo-se à Virgem Maria e à Alma do Mundo. E, abertamente favorável à tripartição teórica do imaginário, possibilita que entendamos seu funcionamento através de três modalidades ou regimes, que substituiriam a tripartição das estruturas (Durand, 1982: 79).

De minha parte, considero a proposta de um regime crepuscular totalmente viável, embora perdue a indefinição sobre as bases fisiológicas da terceira dominante, se exclusivamente rítmica ou se devedora de uma sobredeterminação copulativa. Utilizarei, para este trabalho, a denominação durandiana, mantendo-me fiel à linha de estudos que utiliza sua teoria do imaginário como base investigativa, inclusive pelo fato da ampla difusão de sua terminologia. Ainda assim, são muito fortes os argumentos para a tripartição dos regimes de imagens, questão que merece um estudo mais aprofundado sobre os diversos aspectos que a envolve.

Ainda sobre a terminologia do imaginário, é bom registrar que a estrutura heróica também é chamada de esquizomorfa, a mística de antifrástica e a dramática de sintética ou disseminatória. Quanto a esta última, vale salientar que a síntese que a estrutura dramática realiza nada tem a ver com o conceito hegeliano, que a vê como solução de termos contraditórios. No modo como é aqui utilizada, a noção de síntese está mais próxima de sintema, “onde subsistem intactas as polaridades antagonistas” (Durand, 1988: 64).

Outra noção que merece esclarecimento é a de imagem, que está no cerne etimológico do imaginário que serve aqui de paradigma. Imagem, do substantivo latino *imago*, tem parentesco com *imitator*, de onde o primeiro problema, o de se considerar a imagem como reprodução de um objeto que se apresenta, principalmente, ao sentido visual; *ícone* seria um termo mais adequado. O segundo problema é o de limitar a imagem a uma impressão sensitiva, a uma percepção subjetiva, enfim, a uma *imagem interna* (Dubois in Thomas, 1998: 22). Uma epistemologia que reabilite a imagem a vê, como explica Boulogne (in Thomas, 1988: 39), como não sendo nem subjetiva nem objetiva, mas continuamente misturada, no jogo das representações. Portanto, a imagem é reversível, possui uma realidade particular e, como afirma Durand (1997: 29), “é ela mesma portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária”. Em poucas palavras, como já afirmei anteriormente, a imagem é a representação concreta e sensível de um objeto material ou ideal, que permite, ao representá-lo, que ele seja conhecido, reconhecido e pensado (Wunenburger, 1997:1).

São esses os conceitos básicos que permitem operar com o imaginário, que finalmente pode ser definido como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (Durand, 1997: 18).

A essa noção, acresce-se a de trajeto antropológico, entendido como “*a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social*” (Durand, 1997: 41). Nas abordagens simbólicas, pode-se partir tanto do psicofisiológico quanto do social, pois o valor semântico das imagens é sempre dinâmico, razão pela qual falamos em estruturalismo figurativo. Não foi por outra razão que começamos e terminamos este item da segunda parte deste primeiro capítulo com o conceito de recursividade. É a recursividade que está na base do imaginário, através do trajeto antropológico, dessa troca entre as polaridades subjetivas e objetivas sem que uma assuma a primazia sobre a outra.

II

*O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.*

FERNANDO PESSOA (1980: 46)

O imaginário não se relaciona com o *mundo objetivo* por oposição, mas incorpora-o em sua própria dinâmica, pois o *objetivo* só pode ser apreendido através da sua relação com o subjetivo, mais especificamente através do trajeto antropológico.

O “trajeto antropológico” é a afirmação de que, para que um simbolismo possa emergir, ele deve participar indissolúvelmente - numa espécie de contínuo “vai-e-vem” - das raízes inatas na representação do *sapiens* e, no outro “pólo”, das intimações várias do meio cósmico social. A lei do “trajeto antropológico”, tipo de uma lei sistêmica, mostra bem a complementaridade na formação do imaginário entre o estatuto das capacidades inatas do *sapiens*, a repartição dos arquétipos *verbais* em grandes estruturas “dominantes” e seus complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana (Durand, 1994: 28).

Assim, a apreensão do mundo objetivo se dá no trajeto antropológico, o que significa dizer que não há um sujeito em oposição a um objeto, mas uma troca incessante

entre o subjetivo e o objetivo, de modo que o sujeito é tão carregado de experiências objetivas quanto a objetividade o é de *olhares* subjetivos. Fazendo minhas as palavras de Morin, “há oposição entre esses termos, mas eles estão abertos inevitavelmente um ao outro de modo complexo, isto é, ao mesmo tempo, complementares, competitivos e antagonistas” (Morin, 1979: 135). O mundo constitui o homem que o constitui e o homem constitui o mundo que o constitui – a fórmula realiza-se sempre em via de mão dupla, sem que haja uma antecedência de lógica causal, pois o sentido se expressa justamente na linha imaginária que liga um pólo a outro, pois entre as extremidades, que uma lógica bivalente alocaria precipitadamente sob as asas da oposição, pressupõem-se um extenso caminho de gradações, diferenciações, equilíbrios e coexistências, como na fórmula alquímica da *coincidentia oppositorum*.

Entre os pitagóricos, no desenvolvimento de uma cosmogonia regida pela antítese, movimento de respiração de uma pneuma devedora da imaginação aérea, a harmonia dos contrários, que a música tão bem encarna, é o caminho que a pluralidade instalada entre o ser e o não-ser percorre em busca da unidade original. Filolau de Crotona, mestre pitagórico, assim a expressa: “A harmonia é a unificação de muitos (elementos) misturados e a concordância dos discordantes.” (Souza, 1996: 207) O *logos* de Heráclito caminha para a *unidade de tensões opostas*, em que: “O deus é dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, saciedade-fome; mas se alterna como fogo, quando se mistura a incensos, e se denomina segundo o gosto de cada.” (Souza, 1996: 94)

Entretanto, não só os pré-socráticos mantinham um diálogo harmônico entre o plural e o uno. De forma alternativa à lógica aristotélica, e convergente à epifania da imagem como a entende Durand (1980: 140), há a dialética de Plotino, que na busca do arquétipo (forma ideal), “considera algumas matérias da lógica como preliminares necessárias, mas se coloca como juiz delas, como de tudo o mais” (Plotino, 2000: 49), pois sua dialética não se resume à razão discursiva da lógica aristotélica, embora se valha dela para a ordenação do múltiplo, mas sim à inteligência, ou intuição intelectual, que apreende a essência das formas arquetípicas de forma imediata.

Fugiria do objetivo deste capítulo enumerar lógicas alternativas ao imperialismo bivalente do aristotelismo que dominou o horizonte mental das ciências ocidentais dos últimos séculos (pelo menos desde o Renascimento). Basta que fixemos que o sentido é expresso pelo trajeto antropológico, portanto ocorre no universo simbólico das trocas entre polaridades.

É assim que a imaginação estrutura os símbolos em dois grandes regimes de imagens, através do trajeto antropológico, no domínio de um estruturalismo figurativo e com a função de restabelecer o *equilíbrio vital, psicossocial, antropológico*, resultando numa *teofania* (Durand, 1988: 100). Essa função eufemizadora da imaginação, que busca melhorar o mundo através da *mitopoiesis*, da criação dinâmica de imagens, diversifica-se numa retórica antitética, diurna, em que à morte, por exemplo, opõem-se os valores de uma luta pela vida, enquanto que na paisagem noturna, a retórica se desenrola numa dupla negação, com a antífrase eufemizando a morte em repouso, sono, promessa de vida eterna.

Esses regimes de imagens, diurno e noturno, expressam uma estrutura, não no sentido de uma forma abstrata, constituída de pares, oposições, que atuam independentes do observador, mas uma estrutura figurativa, em que a forma está preenchida de sentido, dinamicamente aberta a transformações e à recursividade do trajeto antropológico. Durand nos mostra como Paul Ricoeur, ao estabelecer uma crítica aos métodos formais, peca ao elaborar uma hermenêutica devedora dos acontecimentos causais da história, subjugada a uma materialização concreta, e sugere a alternativa, como *tertium datum*, de um estruturalismo hermenêutico, que agrupa imagens, símbolos, formas e acontecimentos na pregnância de uma figura (Durand, 1980: 148).

Esse agrupamento de imagens, definido como uma constelação ou um pacote de imagens, é que faz os símbolos gravitarem em torno de arquétipos, constituindo uma estrutura em que a homologia e a isotopia das imagens, tanto em seus aspectos substantivos quanto adjetivos e, principalmente, em seus esquemas verbais, operam sob os regimes diurno e noturno.

Esses símbolos tendem a se organizar em uma narrativa, que é essencialmente mítica, formada por unidades mínimas de significação, ou mitemas. Devido à sua onipresença, o mito sobrevive na linguagem, na ideologia, na ciência, nas instituições, na história, na magia, nos ritos, na religião, no senso comum e, de modo privilegiado, na arte. No entanto, não se trata de uma referência direta ao mito, de citar ou explicar o mito, mas sim de vê-lo atuar no fundo, como prática simbólica que se organiza em narrativa. Qualquer discurso é uma narrativa, assim como o é uma pintura, um poema, uma palavra de ordem, um conjunto de leis, uma melodia musical; e essa narrativa, para além de seu sentido concreto, imediato, conformado pelas contingências sócio-culturais ou biográficas, guarda um sentido figurado, simbólico, de origem arquetípica, identificável através do

reconhecimento das metáforas obsessivas (Mauron, 1988), que permitem a localização dos mitemas, essas unidades significantes que constituem a redundância simbólica presente nos mitos.

Desse modo, pode-se entender o mito como

a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais das ciências e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito (Campbell, 1993: 15).

É a partir de círculo, dessa abertura secreta, que o mito se realiza num sistema dinâmico de símbolos e arquétipos que se compõem em narrativa, seja ela histórica, lendária, literária, poética... Mas o mito não é a narrativa, ele está por trás dela: “A vitalidade e a atualidade permanente dos mitos não se apóiam em nada factual. Há apenas o invisível por trás da força de todos os mitos” (Hillman, 1997a: 107). Invisível que é mistério e que se organiza em uma estrutura mítica para, de alguma forma, ainda que parcialmente, visibilizar-se e visibilizá-lo.

O mito é, como mostra Ferreira Santos, “a articulação entre a *arché* (passado) e o presente vivido em direção a *télos* (futuro) através da narrativa dinâmica de imagens e símbolos” (Ferreira Santos, 2000: 68). Portanto, o mito projeta (etimologicamente “lançar para diante”) um destino, uma realização. *Telos* significa objetivo, fim, realização,

afirma que cada um de nós, assim como o próprio cosmos, está se dirigindo para um objetivo final. Este pode ser definido de diversas maneiras – reunião com Deus e redenção de todos os pecados, entropia lenta a caminho da estase, consciência em perpétua evolução e dissolução da matéria no espírito, uma vida melhor ou pior, catástrofe apocalíptica ou salvação divina (Hillman, 1997a: 211).

É o caráter dinâmico do mito que faz com que a estrutura não se solidifique, mas atue no nível figurativo, contemplando as duas dimensões do símbolo (*Sinnbild*, sentido/imagem) e realizando a relação entre os pólos do trajeto antropológico, pois, como nos ensina Bachelard (1990a: 109), “a imaginação dinâmica une os pólos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva. Somos o traço de união da natureza e dos deuses”.

É nesse mesmo sentido, convergindo com a noção de trajeto antropológico, que Morin entende cultura e que, numa síntese elaborada por Porto, pode ser definida como o “circuito metabólico, simultaneamente repetitivo e diferencial, entre o pólo das formas estruturantes (*physis/bios*), no qual manifestam-se códigos, formações discursivas e

sistemas de ação, e o pólo do plasma existencial (*psyche/noo*), das vivências, dos espaços, da afetividade e do afetual” (Porto, 2000: 22).

É essa noção de cultura, que põe em relação complexa e dinâmica pólos antes irreconciliáveis, que possibilita a compreensão profunda de um fenômeno que nasce junto com o próprio homem, pois o mito é epifania, manifesta-se à consciência e conforma uma concepção de mundo, ainda que disfarçado, diluído, transformado. O mito pode se vestir com as roupas de uma ou de outra cultura, mas independente do disfarce ou da quantidade de vestes, seu corpo nu estará sempre presente, ainda que não o vejam. É por isso que é importante retermos a idéia de cultura proposta por Morin, é ela que possibilita entendermos como Fernando Pessoa, mesmo preso a determinados códigos e sistemas de ação (pólo das formas estruturantes), influencia a cultura com a sua criação, sua *mitopoiesis*, sua vivência literária (plasma existencial). No circuito entre esses dois pólos, vivem os mitos sob as vestes da cultura, e Pessoa soube bem como vesti-los, tanto no plano pessoal quanto nacional, como expressam o mito da pluralidade, encarnado por seus heterônimos, e o mito sebastianista, messianismo reatualizado para Portugal da primeira metade do século XX.

Durante séculos, principalmente a partir do século XV⁷, a ciência, que sonhou dirigir a consciência do homem, quando não subjuguá-la, insistiu numa mutilação racional de tudo o que, aos seus olhos, era vago, impreciso, desordenado, arrebatador, caótico, débil, inflamado, embriagador, alucinante, misterioso, oculto, inspirador, fantasioso, poético, louco, enganador, enfim, de tudo o que escapava do foco do seu micro/tele/scópio, ou que justamente surgia para embaçá-lo. E é ainda na infância da ciência que a loucura ousou impostar a ironia de sua voz para dizer que felizes são os que rompem com a ciência e sua pretensão de ir além da condição humana (Erasmus, 1985: 67). A história é longa, foge do propósito deste estudo contá-la, mas creio ser revelador, não só do imaginário mas do próprio caráter pós-moderno de nossa contemporaneidade, acompanhá-la em breves lances num resumo centrado no desenrolar dos estudos sobre o mito.

Se o mito contemporaneamente pode ser compreendido com a força fundadora, arquetípica, simbólica que trouxe consigo desde a origem, potência criadora e mediadora

⁷ Por uma questão de escrúpulo histórico, pode-se situar, com a arbitrariedade que é própria dos marcos, esse momento inicial “com a descoberta de Brunelleschi, em 1420, da *Costruzione Legítima* – a perspectiva” (Oliveira, 1999: 97). Sua exatidão serviu de modelo ao mundo científico e às novas formas de conhecimento da Idade Moderna, rompendo com a *paisagem* medieval.

de todas as instâncias da vida individual (psíquica, biológica, biográfica, etc.) e coletiva (social, histórica, ideológica, etc.), é que houve um longo percurso, da desvalorização, que passo a passo o repeliu para as margens do saber, à revalorização, que lentamente vem restabelecendo-o como centro do conhecimento.

Desde pelo menos o século VI a. C., há interpretações contraditórias, com comentadores vendo os mitos como alegorias de processos naturais, como versões distorcidas da história (evemerismo⁸), etc. Os filósofos jônios, por exemplo, vão inverter o sentido da experiência cotidiana, que era concebida pelo pensamento mítico em relação aos atos exemplares praticados *na origem* pelos deuses. Para esses primeiros filósofos, “é o cotidiano que torna o original inteligível, fornecendo modelos para compreender como o mundo se formou e ordenou” (Vernant, 1984: 74). Suas críticas dirigiam-se às atitudes dos deuses, que consideradas em comparação aos valores cotidianos eram julgadas numa acepção ética, como se percebe em Xenófanes: “Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo, tudo quanto entre os homens merece repulsa e censura, roubo, adultério e fraude mútua” (Souza, 1996: 70). Por sua vez, os poetas, como Píndaro, ou os trágicos, como Ésquilo, fixavam apenas uma variante de um mitologema, a que julgavam verdadeira, muitas vezes movidos por princípios de elevação moral (Brandão, 1996: 28-9). Versos ilustrativos desse procedimento figuram na *Primeira Ode Olímpica*, de Píndaro: “Só coisas belas é veraz falar dos deuses”, e: “É impossível chamar-se um deus de canibal!” (Píndaro et al., s/d: 43)

Uma passagem emblemática dessa desvalorização pode ser encontrada quando Sócrates, encarcerado, compõe um hino a Apolo, em cuja honra seria sacrificado, embora ainda não o fora por vigorar o período de sua festa, que impedia a realização de execuções de morte. Relatando a Cebes um sonho que lhe dizia para se esforçar na composição de uma música, Sócrates revela:

Depois de haver prestado a minha homenagem ao Deus, julguei que um poeta para ser verdadeiramente um poeta deve empregar mitos [*mythos*] e não raciocínios [*lógos*]. Não me sentindo capaz de compor mitos, por isso mesmo tomei por matéria de meus versos, na ordem em que vinham me ocorrendo à lembrança, as fábulas ao meu alcance, as de Esopo que eu sabia de cor. (Platão, 1983: 61)

⁸ Evêmero publicou sua *História Sacra* no início do século III a. C., defendendo a idéia de que os “mitos representavam a reminiscência confusa, ou transfigurada pela imaginação, dos gestos dos reis primitivos” (Eliade, 1972: 136).

Embora Sócrates admita a obediência a seu sonho, e conseqüentemente a criação de seu hino a Apolo, como um ato religioso, difere *narração* de *raciocínio*. O *mythos*, no seu modo de entender, não implica argumentação, raciocínio, portanto está à parte da razão, do *lógos*. Não é preciso narrar a história da filosofia nem empregar raciocínios complexos para saber que a razão, o *lógos*, foi o rumo seguido pelo pensamento ocidental, em detrimento do *mythos*, do *poiétikós*, relegado às representações artísticas, que nunca foram reconhecidas como forma de conhecimento.

Os medievais atribuíram ao mito uma função alegórica, com a qual os comentadores encontravam significados cristãos nas histórias pagãs. No Renascimento, Natale Conti (1520-1582) combinou interpretações física, histórica e moral, influenciando Francis Bacon (1561-1626) em suas interpretações políticas e físicas. Outra vertente interpretativa considerava os mitos como uma linguagem secreta à espera de decodificação. No século XVII, Samuel Bochart (1599-1667), baseando-se em abordagens comparativas, elegeu os judeus como fonte única dos mitos; assim, a história de Noé tornou-se protótipo básico. Seu discípulo, Pierre-Daniel Huet (1630-1721), sugeriu, como protótipo, a história de Moisés. Giambattista Vico (1668-1744) concebeu a história como ciclos, divididos em três idades, dos deuses, dos heróis e dos homens, o que rompeu com a noção de que o homem possuía uma natureza humana; para ele, seriam três tipos de natureza, de acordo com os ciclos históricos. Essa concepção de sua *Ciência Nova* permite-o interpretar o mito como exemplo de uma *lógica poética*, ou seja, um modo de pensar primitivo, concreto e antropomórfico, portanto, uma verdade parcial, que a imaterialidade do pensamento humano ainda não havia decantado (Burke, 1997: 52-66).

No século XIX, estudos de antropologia começam a mudar as considerações sobre o mito, numa proliferação de abordagens. Buscando as bases na investigação do *pensamento primitivo*, Frazer considera que o homem, em todas as partes e em todas as épocas, tem necessidades semelhantes, diferindo os meios para satisfazê-las; em sua linha evolutiva, partiu da magia, passando pela religião e chegando à ciência: “Em última análise, a magia, a religião e a ciência são apenas teorias de pensamento; e, assim como a ciência suplantou as suas predecessoras, também pode ser substituída por uma hipótese mais perfeita” (Frazer, 1982: 249). Segundo Lévy-Bruhl, o *pensamento primitivo* é o contrário do *pensamento lógico*, sendo o mundo do *selvagem* impermeável às nossas formas de pensamento. Uma característica de suma importância negligenciada nesse tipo de

abordagem sobre o mito, como adverte Cassirer, é “o fundo emocional em que ele se origina e sobre o qual se sustenta ou desaparece” (Cassirer, 1976: 27-8).

Com um enfoque lingüístico, F. Max Müller faz o mito se originar historicamente da ambigüidade e falácia das palavras, que, devido à abundância de sinônimos, ocasionou uma série de enganos. Um passo a mais e a filosofia busca a fonte da religião no culto dos ancestrais, como demonstra Herbert Spencer, ao supor que uma interpretação literal de nomes metafóricos, por parte da *mente primitiva*, acarretou no culto de plantas, animais e forças da natureza; assim, uma pessoa que se chamava *Aurora* foi identificada, pelas suas aventuras, com os fenômenos da aurora. Os erros lingüísticos como princípio explica o mito pela patologia, pelo jogo de palavras, pela ilusão (Cassirer, 1976: 32-8).

Ainda no âmbito filológico, Buttman e K. O. Müller notaram que a mitologia exprimia o que os homens de uma fase antiqüíssima viam e sabiam, por isso a imagem não poderia ser pensada separadamente do que representava, pois há um *pensar mitológico* que une conteúdo e forma; como consequência, o mito deixa de ser uma alegoria fabricada para se tornar expressão de uma forma de pensar que não possuía outra linguagem para se expressar. No entanto, um impasse se instalou com Buttman investigando a mitologia universal e concluindo pela autonomia do sentido do mito enquanto K. O. Müller centrou-se apenas nos mitos gregos, classificando-os para explicá-los. (Jesi, 1977: 56-9).

Ainda timidamente, o romantismo alemão reencontrou a função reconciliatória do mito na figura de Schelling. Balandier (1997: 18) mostra que o filósofo considerava o mito

um valor elevado, supra-racional. Qualifica-o de discurso concreto, fixo na memória, na língua, na criação, e que restitui, pelo símbolo, os momentos e os fenômenos *originais*. O mito refere-se a uma realidade primordial que preexiste em uma misteriosa profundidade e que se traduz por signos, imagens e reflexos no mundo em que vivemos. O mito aproxima dois mundos, revela o oculto e transmite parte da verdade. O mito ajuda a consciência na descoberta de um processo teogônico e cosmogônico.

O século XX viu nascer a psicanálise de Freud, que trouxe a dimensão do inconsciente para a mitologia, mas reduziu-a a um único princípio, o instinto sexual, mais especificamente a reação psíquica a ele, a partir do qual interpreta o mito de Édipo, reconhecendo no assassinato do pai e no casamento com a mãe dois mandamentos, não matar o animal totêmico nem ter relações sexuais com mulher do mesmo totem. Essas proibições teriam origem numa superestimação das reações psíquicas dos *primitivos*, com a interdição moral, originária do horror ao incesto, criando o totemismo e o tabu.

Comparando-os ao princípio de neurose, em que se reage frente a pensamentos como a fatos concretos, Freud crê estabelecido o princípio de operação da psique. Dessa forma, explica o pensamento mítico, e a formação das religiões, pela analogia com as neuroses (Freud, 1974). Se as abordagens funcionalistas se equivocavam por julgar o mito fruto de um pensamento *deficitário*, a psicanálise freudiana superestima o sistema lógico dos mitos, considerando-os como um mecanismo de reação; ambas reduzem-nos a ferramentas, instrumentos de análise e comparação.

A grande mudança na concepção do mito ocorre com os estudos de Cassirer, autor que resgata a dimensão sensível presente nos mitos, desenvolve a noção de pregnância simbólica e devolve à imaginação sua condição central na vida do espírito, pelo seu pulsar simbólico-afetivo. Assim, com Cassirer o mito recupera sua função expressiva de objetivar, simbolicamente, a experiência do *homem*, e não da sua vivência individual. A esse caráter universal e invariável do mito une-se o instinto como base de uma metamorfose criadora que faz o mito organizar os instintos mais profundos, ligados aos medos e às esperanças de todo homem (Cassirer, 1976: 61-4).

Como o mito é expressão e expressa-se simbolicamente, Cassirer une sua origem à própria origem da linguagem, pois o pensamento mítico condensa, concentra, intensifica, focaliza internamente a realidade externa, que, incidindo afetivamente (medo ou esperança) no pensamento, faz com que a tensão mediada entre o sujeito e o objeto se plasme intuitivamente no mito: o que era subjetivo se objetiva como deus ou demônio, a faísca criativa salta do homem e se enforma no mundo. Assim, mito e linguagem são responsáveis, conjuntamente, pelas sínteses geradoras de uma textura de pensamento, de uma concepção do cosmo (Cassirer, 1972: 52-62).

Podemos sintetizar sua importância para a revalorização do mito como forma de conhecimento com as palavras de Balandier:

Cassirer, quando trata das formas simbólicas apóia-se no saber antropológico, considera o mito como saber coletivo inato, que permite estruturar e dar sentido ao universo sensível; é a expressão da busca difícil do segredo da origem, da primeira ordenação do mundo das coisas e dos homens. Mas, acima do mito, Cassirer ressalta o pensamento mítico, sua forma de operar e dar unidade à diversidade dessas operações. Afirma sua permanência, sua onipresença. Não se trata de um único momento da história do conhecimento: as formas do pensamento mítico e as da racionalidade desenvolvem-se sob dois planos diferentes; o sentido do mito coloca-se ao lado ou no interior do que pode dizer o pensamento racional. (Balandier, 1997: 19)

Estruturando a consciência mítica numa esfera diferenciada do pensamento racional, Georges Gusdorf atua decisivamente para o renascimento do mito na esfera do conhecimento, ao propor uma consciência existencial como reequilíbrio epistemológico para as transformações do século XX. O mito fornece um inventário das possibilidades humanas, das intenções implícitas do ser no mundo, que cada época estrutura com uma linguagem própria, numa trama local. É nesse sentido que Gusdorf vê a retomada da dimensão mítica do pensamento, como uma força reguladora que realiza a promoção do instintivo ao espiritual (Gusdorf, 1953).

Outro expoente do século XX que viu no mito *uma força de investimento da sensibilidade* é Roger Caillois, cuja afirmação de que é no mito “*que melhor se aprende, ao vivo, o conluio dos postulados mais secretos, mais mordazes, do psiquismo individual e das pressões mais imperativas e perturbadoras da existência social*” (Caillois, 1980: 13) antecipa o trajeto antropológico de Gilbert Durand. Através da biologia comparada, Caillois coteja a função fabulatória com o comportamento instintivo dos animais, concluindo haver uma espécie de condicionamento biológico da imaginação, que faz com que o mito represente “*para a consciência, a imagem de um comportamento de que ela sente o pedido insistente*” (Caillois, 1980: 63). Embora norteie-se por um racionalismo limitador, que patina em intimações científicas, sua obra é um contributo importante para os estudos do imaginário, ao apresentar uma noção de sagrado através da reversibilidade potencial de seus dois pólos, um de coesão, outro de dissolução, constituindo-se fundamentalmente como *religio*, relação, veiculada pelos ritos (Thomas, 1998: 96-100).

Também entendendo o sagrado como um elemento estrutural da consciência do homem na apreensão do real, o romeno Mircea Eliade é de fundamental importância para a reconceituação contemporânea de mito:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (...) Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras (Eliade, 1972: 11).

Desse modo, o mito narra uma história verdadeira, funda o real, que é percebido como sagrado e, em convergência com a função fantástica da imaginação, como a entende G. Durand, tem um valor *existencial*: “O mito apazigua a angústia, coloca o homem em segurança.” (Eliade, 1987: 116) Como explica Campbell, o mito funciona como um

caminho, leva à “transformação do indivíduo, desprendendo-o de suas condições históricas locais e conduzindo-o para algum tipo de experiência inefável” (Campbell, 1992: 373), viabilizando, assim, a apreensão do que está além a partir de uma vivência concreta, ao mesmo tempo que opera no sentido inverso, apreendendo recursivamente o que é local através do universal.

É também como realidade vivida que Malinowski conceitua o mito, que são, como empiricamente constatou, histórias verdadeiras (Jesi, 1977: 106-7). Essa revalorização do conteúdo dos mitos passa também por Kerényi, que resgata sua dimensão universal entendendo-o como uma faculdade que amplia a consciência do homem (Jesi, 1977: 111-2), promovendo o humanismo a uma dimensão até então desconhecida, e que G. Durand expõe detidamente em sua *Science de l’homme et tradition*, terminando por convocar sua condição imemorial, religando, sob os auspícios de Hermes, os tempos míticos e históricos, para um novo espírito antropológico, que compreenda o novo e sempre mesmo homem (Durand, 1979).

Outro mitólogo que deve ser considerado, principalmente para uma abordagem evolutiva dos arquétipos na literatura, é o russo Eleazar Mosséievitch Meletínski, cuja pesquisa vai sincrônica e diacronicamente do mito à literatura, incorporando poética histórica, estruturalismo e semiótica. Considera os arquétipos como “esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo” (Meletínski, 1998: 33) e parte do arquétipo do herói, o qual define como “a personificação do *socium* e somente gradativamente, seriamente ‘personificável’” (Meletínski, 1998: 124) para realizar sua análise. O fato de o herói mítico, em sua origem, não se destacar por sua personalidade ou existência individual e sim pelo *socium* que representa (tribo, clã, etc.), vindo posteriormente a se individuar, não implica numa *evolução do homem*, que seria então essencialmente outro, mas em outra *forma de expressão*, ainda que perenidade e desgaste dialoguem na repetição do motivo arquetípico. Dessa forma, a crítica literária realizada pelo autor russo é de suma importância para uma entrada textual que lide com os motivos⁹ arquetipais e suas

⁹ Sua definição de motivo converge com a de estrutura do mito, como a entende Durand e da qual me sirvo: “Chamamos motivos a alguns microenredos que contêm um predicado (ação), o agente, o paciente e que veiculam um sentido mais ou menos independente e bastante profundo.” (Meletínski, 1998: 125)

transformações ao longo dos séculos¹⁰, tarefa que o autor realiza ao abordar Dostoiévski, Púchkin, Gógol e Tolstói.

Ainda numa esfera estruturalista, há a importante contribuição de Lévi-Strauss (1975: 241-4), que considera o mito uma “estrutura permanente”, na qual a função significante provém de *feixes de relações* entre as unidades constitutivas do mito. Os mitemas, ou essas unidades mínimas de significação, servem de princípio para a análise mitocrítica, iniciada por G. Durand, e possibilita a identificação de camadas que, numa leitura sincrônica, mostra as redundâncias simbólicas que orientam um mito, desenvolvido, como demonstrou o estruturalista francês, em espiral. No entanto, Lévi-Strauss, desencarnando o mito para aflorar o esqueleto estrutural, fixou-se nas relações de parentesco, limitando sua abrangência ao fornecimento de “um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável, quando a contradição é real)” (Lévi-Strauss, 1975: 264). De mais a mais, o próprio G. Durand critica o que ele chama de “binaridade das classificações”, que faz o estruturalismo buscar uma objetividade que não está no texto: “um texto é sempre um texto *de leitura* e uma leitura é sempre uma criação subjetiva de sentido” (Durand, 1982: 77).

Em última instância, como diversas vezes e em diversos lugares frisou Durand, a contribuição maior de Lévi-Strauss para os estudos do imaginário se dá no âmbito da metodologia, com a leitura dupla das unidades constitutivas do mito, uma horizontal ou diacrônica e outra vertical ou sincrônica. Através deste método de leitura, salienta-se a estrutura folheada do mito, que transparece pelo processo de repetição. A partir daqui, uma leitura pautada por um estruturalismo figurativo, como a proposta por Durand, pode analisar, com o auxílio de uma fenomenologia compreensiva, a pregnância simbólica das imagens, dos mitemas, dos mitologemas, e extrair fundamentos hermenêuticos que valorem o sentido profundo que preenche a estrutura do mito.

A fenomenologia compreensiva, ao se apoiar na descrição dos fenômenos e na compreensão subjetiva que deles se tem, completa a contribuição para o estabelecimento do suporte heurístico e epistemológico que sustenta a pesquisa. Tem por base três processos ou *instrumentos de análise*: a descrição, a intuição e a metáfora. A descrição não é uma *demonstração analítica*, mas antes se integra ao que Durand denomina de sistema: “uma idéia de abertura necessária, de flexibilidade: é um conjunto relacional entre os

¹⁰ Transformações não ignoradas por Durand, que as aborda sob os conceitos de perenidade, derivações e desgaste. (Durand, 1998: 91-118).

elementos diversos e mesmo contrários ou contraditórios.” (Durand, 1994: 25). A descrição busca dar conta justamente dessa relação, já que, “pondo em jogo metáforas, analogias, poderá ser um vetor de conhecimento” (Maffesoli, 1998: 128). A intuição é uma qualidade psicológica, chega como uma idéia repentina, apresenta-nos o fenômeno num relance, como uma gestalt completa. Segundo Maffesoli, para quem “é até possível que ela seja tudo menos pessoal” (p. 130), a intuição é a “capacidade de apreender o mundo de um modo direto”, o que a coloca no “oposto do sistema conceptual que se apropria das coisas a partir do exterior”, possibilitando uma “visão do interior” que aceita o múltiplo e permite pensar o diverso (p. 135). A intuição insere-se num pensamento orgânico: “o eu, o objeto do conhecimento e o próprio conhecimento fazem um só corpo, numa perspectiva holística” (p. 144); inclui também a “sensibilidade mítica, pois o mito, quando nos impressiona, parece verdadeiro e nos dá uma intravisão imediata” (Hillman, 1997a: 109). Ao lado da intuição está a metáfora, que, no seu uso fenomenológico, é a “arte da descrição que permite epifanizar os fenômenos tais quais são, fazer com que sobressaiam pelo que são, sem remetê-los a um longínquo além que lhes desse sentido” (Maffesoli, 1998: 155). A metáfora, mais que uma estratégia da linguagem, habita o cerne da poesia, participa de uma unidade concreta juntamente com o mito e a arte, carrega consigo uma forma de conhecer, pois, nas palavras de Cassirer (1972: 111), a “metáfora decorre diretamente da essencialidade espiritual do mito”.

Esse breve histórico, traçado com a velocidade dos olhos nômades da contemporaneidade, não teve a pretensão de desenhar um panorama, sequer resumido, da mitologia nem de insinuar uma continuidade evolutiva, do tipo progressivo, nas abordagens do mito, mas unicamente mostrar como ele foi mal focado pela consciência racional do ocidente, revitalizando-se nas sombras da criação artística, que pela sua pregnância simbólica também esteve à margem da esfera institucionalizada do saber, até serem lentamente redescobertos e revalorizados, mito e arte, no vértice da crise epistemológica que marcou o século XX. Como afirma Maffesoli (1998: 196), a arte “não faz senão antecipar a nova gnose amplamente difundida no conjunto social: a de um materialismo místico, ou de um corporeísmo espiritual”.

Do casamento entre a esfera sagrada do mito e a profana da linguagem nasceu a criação artística – das artes plásticas à literatura, incluindo a criação que mais se aproxima da língua dos deuses, a poesia, cuja função mitopoiética reatualiza e põe em circulação os arquétipos que os mitos veiculam. É ao sensível, outrora relegado à esfera mítica e

artística, que a razão se reconduz, devolvendo ao mito e à arte sua condição primeira de forma de conhecimento e se apropriando do *modus operandi* de tal consciência para se revitalizar, participando como pólo ativo da harmonização de contrários que a epistemologia da contemporaneidade, sob a orientação dos princípios de um *novo espírito antropológico*, começa a realizar.

Se o mito volta a ocupar o centro do palco, é menos pela tradição que as narrativas mitológicas transmitem e mais pela sua estrutura de funcionamento. Se, como afirma Eliade, os mitos narram histórias verdadeiras, através das quais expressa a realidade, não é repetindo vernáculos mortos que os tornaremos vivos. Os mitos se encontram presente em todas as estruturas que fundamentam nossa experiência no mundo¹¹. Se estão presentes, como Freud soube ver, nas neuroses, também estão nos sonhos, na criação literária, na poesia, nas artes plásticas, nos discursos ideológicos, no grande corpo de preceitos científicos, na superficialidade ou na profundidade do uso das correntes esotéricas, nas premissas de todas as éticas, no entusiasmo de quem sonha decifrar no DNA o código que *explique* a existência humana, na veiculação vertiginosa de imagens sem eixo de toda publicidade, no pragmatismo religioso que se multiplica numa profusão estonteante de seitas, em personagens de Histórias em Quadrinhos, nos mundos fictícios do cinema, enfim, com maior ou menor pregnância simbólica, encontram-se mitos ou resquícios míticos (mitemas, mitologemas) espalhados pelos mais diversos campos da experiência cotidiana.

Se durante muito tempo não se reconheceu essa presença mítica, é porque ela esteve disfarçada, inicialmente sob o cetro monoteísta judeu-cristão, depois contida por um projeto moderno que norteou desde as ciências até às artes, perpassando pelos desdobramentos do pensamento ocidental. Como diz Durand, o mito organiza os *bens* supremos e os deuses, ou os anjos, no caso monoteísta, são justamente a imposição desses bens que polarizam a condição e constituem a natureza do *sapiens* (Durand, 1992: 339-40). Se esses bens foram semeados por mãos hegemônicas, se Prometeu, ao habitar entre nós, ensinou ao homem o orgulho de viver sob suas próprias potências, não conseguiu, no entanto, conter o impulso latente das figuras plurais, e hoje é sob o cajado pastoreador de

¹¹ A esse respeito, Eliade afirma que *comportamentos míticos*, ou que repetem *funções do pensamento mítico*, são encontrados no *mundo moderno*, por exemplo, através dos *mass media*, das estruturas político-ideológicas e da arte; de um modo geral, reconhece-se resíduos *míticos* em manifestações que anseiam transcender o tempo, pessoal e histórico, mergulhando o homem num tempo outro, seja mítico, interno, psicológico, primordial ou o tempo do sem tempo: “Como era de se esperar, é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do ‘Tempo morto’, do Tempo que destrói e mata.” (Eliade, 1972: 165)

Hermes que os deuses ressurgem. E, se na trama das divergências intelectuais da contemporaneidade subsiste uma concordância, é a da pluralidade, da abertura¹², da diferença¹³.

É por isso que Fernando Pessoa pode ser melhor compreendido hoje que em seu tempo, pois sua obra expressou justamente essa efervescência do múltiplo. Compreendê-lo é compreender a multiplicidade e a diferença, é conhecer o próprio modo como conhecemos, é contemplar a presença viva, paradoxalmente contrária a si, do mito: “Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (Pessoa, 1998b: 84).

Não há dúvida de que Pessoa soube fazê-los circular. Como um iniciado na arte de transfigurar-se em palavras, detentor de um alto grau de conhecimento poético, Pessoa soube encarnar as potências de Hermes e reatualizar vários de seus mitologemas, como veremos no decorrer deste estudo. E se Hermes é o deus mensageiro, é que vale menos pela mensagem, levava-as muitas e sempre outras, do que pela função, que é a de mediar dois pólos comunicativos. É assim que entendo a essência da obra pessoana. Se Pessoa tinha *uma* mensagem a dizer, ela está irremediavelmente perdida numa trama de contradições, desencontros, *non-sens* que comprometem a inteligibilidade racional de sua criação: “Uma biografia que se atenha o máximo aos fatos encontra vestígios cada vez mais claros do invisível, esses sintomas, achados inesperados e invenções intrusas que levaram, ou buscaram, a vida que o biógrafo reconta.” (Hillman, 1997a: 202); mas se *a* mensagem de Pessoa é o próprio Pessoa, se sua obra é sua mensagem, e não isso ou aquilo que aqui ou ali ela diz, então sua *mensagem* é a *mediação* que sua obra opera.

Tal deslocamento pode parecer mínimo ou sutil, mas é fundamental. Entendendo Pessoa como mediador, sua obra deixa de ser um *conhecimento* para ser uma *forma de conhecer*. Nesse sentido, Pessoa não pensa o mito, seu pensamento é que é mítico. Tal constatação, tal ponto de partida, abre um leque totalmente novo sobre sua literatura. Não cabe mais ao estudioso pessoano, se se considerar a dimensão mítica que o próprio Pessoa outorgou para sua obra, buscar a solução de suas contradições ou a explicação de sua pluralidade ou ainda a redução de sua linguagem a uma coleção de oxímoros. “Não

¹² “Expressão utilizada em oposição aos conceitos rígidos. Significa o desdobramento ou o alargamento de um conceito, estrutura ou instituição. Desdobramento de sentido, que acolhe e mescla múltiplos significados, para ser a referência de qualquer referente.” (Oliveira, 1999: 223)

¹³ Como filosofa Deleuze, “a diferença é a afirmação. Mas esta proposição tem muitos sentidos; que a diferença é objeto de afirmação; que a afirmação mesma é múltipla; que ela é criação, mas que também deve ser criada, afirmando a diferença, sendo diferença em si mesma” (Deleuze, 1988: 105).

conseguimos ver como a pessoa é quando tentamos ver por meio de tipos, categorias, classes, diagnósticos. A tipificação oculta a singularidade.” (Hillman, 1997a: 137) A complexidade do poeta requer uma abordagem complexa, requer que o acompanhemos, que sigamos seus passos, que vivamos suas imagens,¹⁴ que mergulhemos em seus símbolos, e, o que é mais emergencial de se dizer, que sejamos também muitos, pois somente sendo ao mesmo tempo únicos e múltiplos é que poderemos abarcar a pluralidade, a diferença, o outro do eu, que viveu nele e vive em nós.

Se o mundo hoje, sob o termo genérico de pós-modernidade, expressa a diferença, é a diferença do mito, a diferença que se diferencia na repetição, pelo eterno retorno. Eliade (1985: 49) mostrou o caráter repetitivo do mito na concepção ontológica das sociedades arcaicas, para os quais “um objecto ou uma acção só se tornam reais na medida em que *imitam* ou *repetem* um arquétipo. Assim, a *realidade* só é atingida pela *repetição* ou pela *participação*”. Mas que não se entenda essa repetição como estagnação, pois não é o mesmo que repete, mas a diferença.

A repetição no eterno retorno nunca significa a continuação, a perpetuação, o prolongamento, nem mesmo o retorno descontínuo de alguma coisa que seria pelo menos apta a prolongar-se num ciclo parcial (uma identidade, um *Eu*, um *Eu*), mas, ao contrário, a retomada de singularidades pré-individuais, que supõem, primeiramente, para que possam ser apreendidas como repetição, a dissolução de todas as identidades prévias (Deleuze, 1988: 325).

Essa dissolução das identidades prévias que retoma as singularidades pré-individuais, de que nos fala o filósofo, é a realização do mito. Ainda que sua linguagem jogue com outros vocábulos, como não identificar o conceito de arquétipo nas sua *singularidades pré-individuais*? Como explica Durand, o mito surge não só antes da escrita, mas antes mesmo da língua natural que o traduz. Nesse sentido, é um condensado de diferenças, de diferenças irreduzíveis, constitui a tensão antagonista, fundamental para o sentido (Durand, 1992: 23).

Dessa forma, não é difícil ver como a hermenêutica, a epistemologia, a sociologia, a filosofia, a fenomenologia, o imaginário e a educação podem convergir no e para o estudo do mito; mais fácil ainda é ver o mito atualizar-se na literatura e expressar-se, por exemplo, através da poesia pessoana. No entanto, é importante que não se perca de vista que o múltiplo requer o único, que a diferença requer a repetição e que o plural requer o

¹⁴ Como escreve Hillman (1997: 47), “A vida se mostra como imagem antes mesmo de haver uma história de vida. Ela pede primeiramente para ser vista. Mesmo se cada imagem estiver de fato prenhe de significados e sujeita a uma

individual, pois é inerente ao pensamento mítico, à realização do imaginário, ao paradigma holonômico ou ao paradigma de complexidade, a tensão antagonista, a noção de recursividade, a *coincidentia oppositorum*.

A imersão dos estudos do imaginário na contemporaneidade passa necessariamente pelo seu diálogo com o pós-moderno e, dadas as várias correntes de pensamentos que o estudam, a abundância de sentidos que lhe são atribuídos, bem como a diversidade de aplicações a que se presta¹⁵, é importante reter aqui em que sentido uso o termo pós-moderno e como ele deve ser entendido quando utilizado neste trabalho.

O pós-moderno, como conceitua Louis Oliveira, surge como uma nova paisagem, consolidada com a abertura, a desconstrução/transformação do mundo moderno, originando a fractalização dos sentidos, ou seja, surgem novos sentidos para o que antes possuía uma só razão.

O pós-moderno, assim, aparece como uma operação que diminui a força de certas estruturas modernas e, muito além de se caracterizar pelo termo fim ou destruição, faz aparecer outras paisagens desse mesmo mundo moderno. Essa operação rechaça as tiranias das totalidades e libera o espaço do domus, do insignificante, do pequeno (Oliveira, 1999: 219).

A consequência disso, como afirma o autor em outro lugar e com outro nome¹⁶, é que “os sujeitos aprendem que o sublime pertence a cada um, segundo cada olhar, e que somente serão tocados por ele se estiverem soltos” (Kodo, 2001: 86).

Dessa forma, na paisagem pós-moderna, que a tabela *Mutações no sistema mundial* (Lindo, 1996: 43) ilustra resumidamente, os sentidos se multiplicam, a hermenêutica movimenta seus tentáculos e põem o homem face a face com o espelho. Se o mundo de um texto só é real sendo ficção, a subjetividade só se encontra quando o leitor se perde, quando sua subjetividade joga com o mundo do texto. É assim que “compreender é *compreender-se diante do texto*” (Ricoeur, 1988: 58). É assim que o homem, ao contemplar,

análise minuciosa, se pularmos para o significado sem apreciar a imagem, teremos perdido um prazer que não pode ser recuperado nem pela melhor das interpretações.”

¹⁵ Umberto Eco (1985: 54) entende o pós-modernismo como uma “forma de operar”; Lyotard (1996) como um domínio estético; Baudrillard (1991) como simulacro, fractal, hiperrealidade; Vattimo (1988, 1991) como um pensamento débil, que circula por uma sociedade de comunicação generalizada, sociedade dos mass-media, portanto, uma sociedade transparente; Lipovetsky (1994: 109) como o que afirma “o equilíbrio, a escala humana, o regresso a si próprio (...)”. O pós-modernismo é sincrético, simultaneamente cool e hard, convival e vazio, psi e maximalista: aqui, uma vez mais, é a coabitação dos contrários que caracteriza o nosso tempo (...); Jameson (1985: 17) como um conceito de “periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica”. Há mais conceitos e teóricos relevantes: Anderson (1999), Augé (1997), Eagleton (1993, 1998), Kumar (1997), entre outros.

¹⁶ Louis José Pacheco de Oliveira também assina com o pseudônimo de Louis L. Kodo.

contempla-se, ao interpretar a obra, revela-se a si próprio, pois “ele é a própria obra frente a si mesmo” (Kodo, 2001: 83).

É inevitável que uma tal compreensão pós-moderna da contemporaneidade, em que os sentidos se pluralizam, agencie também uma escolha múltipla de abordagens, imbricadas sob a orientação de uma Antropologia do Imaginário. É aqui que o mito se torna essencial, pois entendendo sua estrutura e sua função, podemos entender como opera na veiculação de sentidos, como esses sentidos se multiplicam, se dispersam, se fractalizam, sem perder a sua pré-singularidade arquetípica. O único não precisa do mito, é ao múltiplo que ele serve:

Acredito que o mundo humano é politeísta quando ele tolera o outro, quando não se baseia num único livro. Se ele esquece isso, o saber é bloqueado. O politeísmo sempre induz a um comparativismo. O que me interessa é ver o mesmo concordar com o outro (Durand, 1989: 102).

É este trajeto que queremos fixar no final deste item: o que vai do um ao outro, do um ao múltiplo, em última instância é o circuito que liga o homem ao mundo, que é o mesmo que dizer que liga o homem a si próprio, pois a jornada da herói é, *sempre e também*, uma jornada interior (Campbell, 1993). Estamos, portanto, no domínio educativo de uma trajetória iniciática, na profundidade psicológica de um processo de individuação¹⁷ e na abrangência imaginária de um pensamento mítico-simbólico. E se já se disse que o imaginário incorpora uma dinamicidade, é preciso acrescentar agora que também realiza uma viagem: “É a viagem iniciática que dá ao mito sua solução, que ata o fim e o começo, e faz da ‘inteligência que liga’ a inspiradora que revela a saída e permite escapar do inexplicável.” (Balandier, 1999: 34)

¹⁷ “O processo de individuação é, na verdade, mais que um simples acordo entre a semente inata da totalidade e as circunstâncias externas que constituem o seu destino. Sua experiência subjetiva sugere a intervenção ativa e criadora de alguma força suprapessoal. Por vezes, sentimos que o inconsciente nos está guiando de acordo com um desígnio secreto.” (in Jung, 2000: 162)

Mutações no Sistema Mundial

Contextos anteriores	Novas tendências
ACONTECIMENTOS	
Conquistas sociais	Exclusão social
Corrida armamentista	Acordos de desarme
Bombas nucleares	Desnuclearização
Governos comunistas	Queda do Muro de Berlim
Ditaduras	Governos democráticos
Guerras	Acordos de paz
Revoluções	Neoliberalismos
Invenções eletromecânicas	Informática
	Bioteχνologias
ATORES	
Estados nacionais	Blocos regionais
Proletariado industrial	Trabalhadores independentes e de serviços
Partidos políticos	Comunidades ¹⁸
Predomínio masculino	Feminização do poder
Sindicatos	Movimentos sociais
	Movimento ecológico
	Movimentos religiosos
Classe operária	Proletariado marginal
Escola	Meios de comunicação
IDÉIAS	
Estatismo	Privatização
Socialismo	Neoliberalismo
Utopias igualitárias	Individualismo
Secularidade	Religiosidade
Industrialismo	Naturalismo
Populismo	Tecnocracia
Cientificismo	Relativismo
Racionalismo	Sincretismo
PROCESSOS	
Estatização	Privatização
Industrialização	Desindustrialização
Militarização	Desmilitarização
Centralismo	Descentralização
Autoritarismo	Democratização
Segmentação social	Polarização social
Eletromecanização	Informatização
Integração social	Desintegração social
ESTRUTURAS	
Bipolaridade	Multilateralismo
Economias nacionais	Mundialização
Etnocentrismo	Pluralismo cultural
Desigualdade Norte-Sul	Polarização entre países pobres e ricos
Equilíbrio ecológico	Desequilíbrio do instável ecossistema
Sociedade patriarcal	Feminização da sociedade
Subjetividade	Eu relacional
Estado-Nação	Sistemas transnacionais

Fig. 10

¹⁸ Complemento sugerido pela Banca Examinadora de Qualificação e aceito pela pertinência com que preencheu a lacuna deixada pelo autor.

Na continuação dessa viagem, em que percorrerei com relativa minúcia os regimes do imaginário e suas ramificações estruturais, é importante que retenhamos fixamente, como cajado que nos guie, a dimensão do mito, em seu conceito operacional, como o entendo: *O mito é a forma de conhecimento que se efetua com a mediação dos arquétipos e a elaboração do imaginário, através de narrativas dinâmicas de símbolos, operadas por uma lógica polivalente, que estruturam e projetam a sensibilidade, em relação recursiva com o evento social, para a realização da existência, amplificada pela (auto)criação de sentido(s).*

III

Se o mito é uma forma de conhecimento, é que nele se entrecruzam arquétipos, símbolos, imagens, ações, enfim, o sentido que o mito expressa está sempre prenhe de sentidos. É no domínio de uma *mitodologia* que operamos com o conhecimento mítico. Para se chegar a ele, há heurísticas, como a mitocrítica, no caso das obras de arte (pintura, escultura, música, literatura) e de textos em geral, e a mitanálise, no caso do contexto sócio-cultural. No entanto, antes de conceituá-las, e até para facilitar a abordagem, é importante que entendamos como se classificam arquetipologicamente os regimes do imaginário, começando com o regime diurno e salientando a advertência de que a classificação em regimes não é um fim, antes, é um princípio, unicamente didático, como um caminho que se constrói para a travessia. O valor está no sentido da travessia e não no asfalto da estrada.

O regime diurno do imaginário agrupa em constelações simbólicas imagens isomorfas que se polarizam nos esquemas diarético e ascensional e no arquétipo da luz. É conhecido por sua estrutura heróica (ou esquizomorfa) ou ainda, como a nomeia Ferreira Santos (1998), *estrutura mítica de sensibilidade heróica*. Sua dominante reflexa é a postural e os símbolos que gravitam em torno desse regime ligam-se aos gestos de verticalização, visão e tato. Com efeito, é ao se erguer que o homem pode enxergar melhor, pode *distinguir* através da visão e, com as mãos livres, *separar*. A verticalização humana, sua postura ereta, desdobra-se numa valorização axiomática de toda elevação. A visão e os símbolos da luz derivam dessa postura ascensional e opõem-se, antiteticamente, às trevas. Da mesma dominante postural, que possibilita a libertação das mãos humanas e convida a uma tecnologia que a estenda, surgem os símbolos diaréticos, fundidos pelo esquema da

separação e materializados nas armas, nas ferramentas e, abstratamente, no plano mental da análise.

Os símbolos ascensionais, independentes de sua variedade, continuam o impulso postural do corpo, substantificam-se em escada, montanha, zigurate, pirâmide, outeiro, montículo, obelisco, farol, flecha, campanário, raio, espada, cetro, asa, cabeça, etc. (Durand, 1997: 125-46). É importante não esquecermos que, na *decifração* dos símbolos, e também dos signos e dos conceitos, é “o dinamismo das imagens, o ‘sentido’ figurado que importa” (Durand, 1997: 131). Assim, a escada é homóloga à asa na simbolização do desejo de subir, de voar, vôo que é também destino da flecha, que por seu impulso, representa o saber rápido, homólogo ao relâmpago e à luz de seu raio.

Complementando esses símbolos estão os símbolos espetaculares, que se opõem às trevas do mesmo modo que os ascensionais se opõem à queda. Se a ascensão busca reconquistar uma potência perdida, manifesta na elevação ao espaço metafísico, na sublimação da carne, ou na virilidade do rei, sacerdote ou guerreiro, os símbolos da luz buscam conhecer a distância do mundo, operar uma magia vicariante e realizar a sublimação abstrata do percepto. São homólogos à luz o sol, principalmente nascente e no zênite, o céu e sua cor azul, a gota de luz que metaforiza o ouro, o olhar associado à luz, a transcendência, à qual o olhar está sempre ligado, a palavra, escrita ou falada, e as representações pictóricas, isomórficas também do esplendor e da soberania do alto (Durand, 1997: 146-58).

O diaretismo, *Spaltung* ou simplesmente separação, tem seu gesto característico no corte, na divisão, na distinção. As armas cortantes representam concretamente os símbolos diaréticos, assim como o cetro e o gládio, que estendem a potência do pai e do imperador, do guerreiro e do herói e a aplicam na justiça, no combate, na salvação. A transcendência armada está sempre pronta à luta; espiritual, intelectual ou militar, realiza-se nos rituais de purificação, nos primeiros passos dialéticos da análise ou na ação guerreira de aniquilar o inimigo. Assim, ligados à purificação estão a água lustral e o fogo celeste, também a circuncisão e a psicoterapia; no campo do pensamento, o cartesianismo, o racionalismo e o positivismo ilustram bem essa lógica excludente; por sua vez, a lança, a espada, a faca, a arma de fogo, enfim, armas cortantes e pontiagudas, assim como os símbolos homólogos da potência sexual masculina, são símbolos de uma tecnologia diarética (Durand, 1997: 158-79).

No entanto, como adverte Durand, não devemos esquecer que “a qualidade adjetiva importa mais à imaginação diurna que o elemento substancial, e que o próprio adjetivo se reabsorve sempre no gesto homocêntrico, no ato que o verbo traduz e que o suporta” (Durand, 1997: 178). Isso significa que devemos fugir das associações fáceis e/ou morais, como a que ligaria o regime diurno à racionalidade e ao bem e o regime noturno à magia e ao mal, por exemplo; um espiritualismo diurno abstrai, purifica, separa o espírito da corporeidade, enquanto um espiritualismo noturno une, funde, dissolve, penetra o espírito na corporeidade. Se supusermos um único objetivo para a espiritualidade, seja o alívio existencial, a diferença entre um regime e outro estará na constelação das imagens que se agruparão em torno de uma estrutura, daí a necessidade de se evitar uma classificação tipológica e de se ater à força de coesão das imagens. É assim que o *mantra* é tanto o verbo que ilumina das elevações *diurnas* quanto a força dos encantos *noturnos* que nos *envolve* com a divindade *invocada*.

Os símbolos, dada a ambivalência que lhes é peculiar, valem, portanto, menos pelo que *isoladamente* significam do que pelo *conjunto* em que se inserem e, mais ainda pelo esquema verbal que os dinamiza. Na estrutura heróica, o *elevantar*, o *iluminar* e o *separar*, considerados em oposição ao *cair*, ao *escurecer* e ao *misturar* é que regem a adjetivação, como *alto*, *claro* e *puro* contra o *baixo*, *escuro* e *sujo*, que, por sua vez atribui aos símbolos os epítetos que os substantificam neste regime de imagens. Assim, a angústia do *heróico* está ligada ao que essas imagens combatem, ou seja, à passagem do tempo e à finitude humana.

As faces teriomórfica, nictomórfica e catamórfica do tempo encarnam os símbolos da animalidade, da agressividade, do devorar terrífico, da fugacidade do destino, que assume aqui um papel negativo, assim como das trevas, da cegueira, da água negra, do sangue, da sombra, do fluxo menstrual, ligados ao terror noturno, e ainda os símbolos da queda. São o tempo e a morte uma realidade vazia que angustia o homem e mobiliza seu poder imaginativo, que é justamente a característica de sua humanidade, para o preenchimento imagético desse vazio, transformando-o numa realidade plena (Durand, 1997: 120-1). Como ensina Durand, “figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo *cogito*, dominá-los” (Durand, 1997: 123). A estrutura mítica de sensibilidade heróica figura pela antítese.

Vejamos alguns exemplos, colhidos aqui e ali, no tropeço do acaso, imagens que gravitam no universo da arte que meus olhos experimentaram e que não têm nenhum outro compromisso de coerência que não seja com o regime diurno da fantasia.

Fig. 11

A fotografia é capaz de imobilizar o movimento, de torná-lo eterno aos nossos olhos, de trazer para a palma da mão o que é tão grande que sentimos vontade de qualificar como infinito. Um céu, o raio e, cortando o olhar de nossa cabeça erguida, a trombeta do anjo.

Se o olhar fenomenológico se detém sobre a imagem, melhor, se se deixa sonhar a imagem, em pouco tempo os símbolos todos se reúnem e saltam de sua concretude para figurar a potência de uma transcendência celeste. O ângulo é vertical, a simetria é de uma geometria calculada, a trombeta é sinal que corta o silêncio, é aqui o próprio som do trovão. O raio que corta o céu é uma arma, é

também um vôo, sobretudo é luz, manifestação divina que o anjo invoca ou cuspe luminoso que o homem teme. A imagem vale menos pela sua descrição que pela sua imediatez; nela, a experiência numinosa manifesta o *mysterium fascinosum e tremendus*¹⁹, é ao mesmo tempo fascínio e terror.

Nas artes plásticas, as representações diurnas, por mais abstratas que se tornem, não escondem suas qualidades. Se são facilmente reconhecidas nas cenas de batalha, também o são na harmonia e na profundidade impostas pela geometrização euclidiana às figuras

Fig. 12

¹⁹ Conceito definido por Rudolf Otto e citado por Marcos Ferreira Santos (2000: 64).

renascentistas e neoclássicas ou na harmonia compositiva de Mondrian²⁰. Aqui, o desejo do homem pelo geométrico, pelo puro, pelo distinto faz com que os limites se imponham com clareza, em linhas visualmente retas, mas que contêm toda a luta do homem pelo controle técnico de sua intervenção: se observadas com minúcia, revelam que foram traçadas sem o auxílio de réguas, são a prova do desejo de ultrapassar os limites, as imperfeições humanas, contra as quais a mão busca a reta impossível da natureza, reta que é sublimação racional.

Na cinematografia, um filme como *A Rainha Margot*²¹ veicula cenas em que os embates antitéticos, em diversas graduações, são mais do que meios para se atingir um objetivo, fazem parte da própria concepção de mundo da elite aristocrata que protagoniza o que ficou conhecido como a *Noite de São Bartolomeu* (séc. XVI). As intrigas palacianas, o acordo de casamento, a rivalidade entre católicos e protestantes, o contraste entre as cores vivas da nobreza e o cinza das ruas, a degradação moral e a redenção através do amor, em vários momentos e em diversas imagens as homologias da estrutura heróica estão presentes, culminando com o massacre dos protestantes. Uma cena particularmente significativa, e que concentra o princípio de separação deste regime de imagens, ocorre perto do final do filme, com a Rainha transportando a cabeça degolada de seu amante.

Fig. 13

Na literatura, há uma longa tradição que repete a estrutura mítica de sensibilidade heróica, desde a poesia épica grega (Ilíada e Odisséia) até os romances policiais, que, como mostrou Gusdorf (1953: 243), reatualizam no duelo entre detetive e criminoso a inspiração combativa das novelas de cavalaria. Para ficarmos no período medieval, uma cantiga de Francisco de Sá pode ilustrar essa estrutura de sensibilidade (Neves; Ferreira, 1973: 24-5):

*Comigo me desavim,
vejo meu grande perigo,
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.*

*Antes queste mal tivesse,
da outra gente fugia,*

²⁰ *Composição A: Composição com preto, vermelho, cinza, amarelo e azul* (1920), de Piet Mondrian. Óleo sobre tela, 91,5 x 92 cm. Galeria Nacional de Arte Moderna e Contemporânea, Roma.

²¹ *La Reine Margot*, filme de Patrice Chéreau, baseado no livro de Alexandre Dumas. França, 1994.

*agora já fugiria
de mim, se de mim pudesse.*

*Que cabo espero, ou que fim
deste cuidado que sigo,
pois trago a mim comigo
tamanho inimigo de mim.*

Os versos dessa redondilha maior guardam numa proporção inversa a leveza retórica do jogo de palavras e o peso do ser cindido, esquizomorfo, que tem em si seu próprio inimigo. A sensibilidade do poeta parece exprimir com uma antecedência considerável, que é próprio dos grandes artistas, um horizonte mental que Descartes fundará e que atingirá seu apogeu com as postulações dos psicanalistas. Com efeito, quando o filósofo d'*O Método* maximiza: *Penso, logo existo*, o ser está fendido, sua interioridade duplica-se, torna-se ao mesmo tempo e no mesmo ser, aquele que pensa e aquele que existe, o que ativamente analisa, com seu *logos*, sua razão e seu método e o que passivamente existe, como consequência de uma verificação racional. Basta um verso e o poeta exprime a mesma decisão: *Comigo me desavim*.

No entanto, são os mitos que melhor encarnam as homologias das estruturas do imaginário, na simbologia dos mitemas que reduplicam. No regime diurno, Apolo, Prometeu e Atena, para ficarmos no panteão grego, são emblemas dessa reduplicação mitêmica, pois agregam situações em que as imagens gravitam em torno de um mesmo centro. Assim, são várias as ligações entre Apolo e o arquétipo da luz, o que justifica sua confusão com Hélios, o deus Sol, em relação à tarefa de conduzir o Carro Solar, ou seus epítetos, como *Phoibos*, Febo, o claro, o brilhante, o puro, que encarna a eterna juventude do Efebo (*e-phoebus*), ou *Lukeios*, que estaria ligado à *lukê*, luz (Brunel, 1998: 72), ou ainda sua relação com *Eos* (Aurora), que antecede, abre caminho para Apolo. Outro mitema importante de Apolo são as batalhas contra as forças teriomórficas, que o rito sacrificial de lobos, na cidade de Argos, atualiza. No entanto, o embate paradigmático acontece contra a serpente-dragão *Python*, a quem vence com suas flechas de raios solares, dando origem à *mantéia* (arte divinatória) do oráculo de Delphos, conhecido também pelos mistérios délficos dos quais Sócrates era adepto: “*Conhece-te a ti mesmo*” e “*Age com moderação*” (Ferreira Santos, 1998: 119-21).

Não é meu objetivo listar as características dos mitos, como se fossem vocábulos estáticos de um dicionário, ou narrar suas histórias, o que recomendaria uma apresentação das principais variantes e das suas diversas incursões, excursões e transformações ao longo

do tempo, mas tão somente expor os elementos míticos de suas estruturas. Já vimos que elas são dinâmicas, o que assegura a vida dos mitos e, conseqüentemente, sua degeneração, seu disfarce e sua constante atualização. Como os mitos seguem, independente da época, um pensamento mítico, referir-se a um mito, a um ou outro de seus mitemas, é já traçar o esboço de uma paisagem mental, é valorizar determinados esquemas verbais ligados à sua estrutura.

Desse modo, podemos citar, junto com Marcos Ferreira Santos (1998: 124), outros mitos heróicos:

Sísifo condenado a subir as pedras que são roladas penhasco abaixo eternamente; *Jasão* e sua viagem com os Argonautas em busca do velocino de ouro na Cólquida (a *sombra* aqui é Medéia); *Zeus*, o deus dos raios e relâmpagos, senhor dos deuses da segunda geração; *Dédalo* (“confeccionar com arte”), o artífice mortal e invejoso, símbolo da ciência, arquiteto do Labirinto de Minos, que constrói belas asas coladas com cera aos ombros para dali fugir com seu filho, *Ícaro*.

Atena é outro exemplo importante dessa estrutura; nascida da cabeça de Zeus, já vestida e armada, para guardar e proteger as cidades e lutar por justiça e paz, essa deusa associa-se ao equilíbrio apolíneo e, por extensão, liga-se à razão, à literatura.

Temos também a importantíssima figura de Prometeu, mito que encarna a rebeldia, a esperteza, a artimanha, a ousadia de desafiar as forças divinas e o orgulho de suportar um sacrifício que considera injusto, em prol do que julga ser um bem. Profeticamente, o mensageiro Hermes se dirige assim a um Prometeu acorrentado e inflexível: “Como serias insuportável se dominasses um dia!...” (Ésquilo et al., 1953: 38). E, no entanto, dominou, ao reger a mentalidade positivista do século XIX, que quis o predomínio científico do homem sobre a natureza, submetendo *as coisas do mundo* à sua organização racional, à sua idéia de bem e ao seu projeto moderno e modernizador.

IV

Reclusos numa mansão, na isolada ilha de Jersey, a mãe e os dois filhos esperam o retorno do pai que fora lutar na Segunda Guerra. Tanto a menina quanto o menino possuem uma estranha doença, que os impede de receber diretamente a luz do sol. Por medida de segurança, nenhuma porta pode ser aberta sem ser fechada a anterior. Há muitas portas na casa, há muitos cômodos. Os empregados recém-contratados sabem que é uma tolice seguir essa regra, mas obedecem Grace, a autoritária dona da casa, mesmo sabendo a origem dos estranhos fenômenos que assustam seus moradores. A menina

conversa com um ser invisível, vê outros, o menor ruído impinge um grande medo, a mãe é católica e crendo nos dogmas desconfia da filha, até que ela mesma passa a ser testemunha dessas manifestações. Certo dia, o marido volta, está ferido, está abatido, parece preso ainda à atmosfera da guerra; é sem alegria que beija seus filhos e se deita com a mulher, por quem nutre uma mágoa imperdoável, que o faz continuar vagando pelo mundo. Os empregados decidem varrer as folhas secas que cobrem os três túmulos que ficam no jardim. Na lápide, seus próprios nomes. As crianças se apavoram ao descobrir que os empregados estavam mortos, a mãe tenta defendê-los, tranca-as no armário, mas os seres invisíveis conseguem estabelecer contato e, contrariando as expectativas, assiste-se à revelação final: as vozes vêm do mundo dos vivos; aqui, na casa, estamos todos mortos.

A inversão do final surpreende ao obrigar os espectadores do filme²² a um distanciamento tão brusco quanto radical. Obrigados a acompanhar o ponto de vista dos moradores da casa, identificados com a simplicidade de suas ações cotidianas, envolvidos com suas *vidas*, partilhamos o medo do sobrenatural, imaginamos que a morte está do outro lado da porta, até que nos deparamos com os outros, os que estão vivos, tão assustados como nós. Se estamos mortos, não há o que temer, a casa é nossa; o que nos afasta do outros é o mesmo motivo que os afasta de nós, mas onde julgávamos o desconhecido, descobrimos a nossa própria condição, resta aos outros partir e eles partem com razão, para eles a casa é realmente assombrada.

Terminado o filme, sua solução parece fácil, é mais uma história de terror, os mortos assustam os vivos, a diferença é que a assistimos do outro lado; no entanto, independente da argúcia do roteiro, não se assiste a um filme em busca da solução, ao menos

Fig. 14

não se deveria. O fato é que o diretor, que também assina o roteiro e a música, não está preocupado com o desfecho, ele é o pretexto para rememorarmos a trama, para repensarmos nosso equívoco, para reconsiderarmos o outro. Nesse caminho, o segundo caminho, em que depois de ver somos incitados a digerir, as imagens d'*Os Outros*, mais até do que a trama, reforçam o sentido de pertença ao mundo.

Não fossem as portas, os dois mundos, dos vivos e dos mortos, seriam um único mundo. Na verdade são, a casa dos mortos e dos vivos é a mesma, as portas também, e não

22 The Others, de Alejandro Amenábar. EUA, 2001

servem, como um pensamento heróico poderia precipitar, para separar, mas para ligar, tanto um cômodo ao outro como o microcosmo, que a casa representa, com o cosmo ou o macrocosmo. De fato, o filme vale pelas imagens que agrupa, imagens de inversão, da luminosidade do dia pela penumbra da noite, por exemplo, e imagens de intimidade, seja a da casa, a do quarto, a da cama, a dos braços da mãe ou a do túmulo; e a escuridão em que diurnamente vivem é bem um prolongamento da noite que nos embala, que nos esconde, que nos protege. No filme, a resistência é contra os valores da luz. Na penumbra, não se enxerga direito, não se vê claramente, sente-se em repouso, protegido da dinamização que a razão impõe. Na cena que antecede a revelação final, as cortinas todas são retiradas e nós, espectadores da pouca luz, sentimo-nos tão incomodados quanto as personagens. A casa parece nua, vazia, sem as sombras que conosco a habitavam, sem a densidade do silêncio, sem a rotundidade que nos circundava. Com todos os cantos iluminados, perde seu sentido, afasta o sentimento de pertença que a atmosfera do filme cria. Incomodados pela luz, somos também pela descoberta: não estamos em relação de oposição com o outro, mas de similitude.

Esse filme exemplifica bem a estrutura mítica de sensibilidade mística (ou antifrásica), que pertence ao regime noturno do imaginário. Se, como diz Durand (1997: 123), no regime diurno a *“hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese”*, no regime noturno, há uma inversão desse aspecto negativo, que aparece valorizado através da antífrase; assim, ao invés da ascensão ao cimo, há a penetração de um centro.

Os símbolos de inversão possibilitam um consentimento da condição temporal, uma desaprendizagem do medo, uma descida lenta onde antes havia a queda abrupta; no lugar da potência masculina dos heróis e heroínas, a fecundidade feminina; onde a elevação transcendente, a imanência penetrante das profundidades; ao invés da luminosidade transparente, a opacidade das substâncias, aquáticas ou telúricas; aqui o ventre, o acolhimento, a digestão, lá as armas, a projeção, o desenvolvimento.

Se o fogo heróico era o fogo brilhante que queimava para iluminar e purificar, o fogo místico nem fogo é, é o calor próprio da profundidade, da intimidade, do repouso do ventre, tanto digestivo quanto sexual, motivo pelo qual Freud associa a sucção e todo o complexo digestivo da alimentação ao impulso libidinal. É o prazer da alimentação e da cópula que valorizam o corpo, sua substância, sua carne, o sangue, o sêmen, suas cavidades, etc. No entanto, não se trata de negar o espírito; se o heróico opõe a elevação espiritual ao corpo, o místico eleva-se quando desce, funde espírito e corpo no domínio

prazeroso do abismo e da queda, transmutados em cavidade e descida. Nesse sentido, pode-se perceber um processo antifrásico na estrutura mística:

O processo reside essencialmente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade. Pode-se dizer que a fonte da inversão dialética reside neste processo da dupla negação, vivida no plano das imagens, antes de ser codificado pelo formalismo gramatical. Este processo constitui uma transmutação dos valores: eu ato o atador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário. E por isso mesmo simpatizo com a totalidade ou uma parte do comportamento do adversário (Durand, 1997: 203-4).

É, portanto, pelo processo de dupla negação que chegamos à reduplicação das imagens, ao seu redobramento. E aqui, imerge-se na miniaturização (*gulliverização*), que estabelece toda uma série de relações, desde as imagens de homúnculos, duendes, anões, até a figuração proliferante dos cardumes, do pescador pescado, do pequeno que se agiganta e do cosmos que se miniaturiza. Os detalhes se agigantam e uma imaginação angustiante corre o risco de, a partir deles, representar o conjunto, ficando confusamente perdida na parte que não remete ao todo, ou seja, há uma *microcosmização*, em que a parte representa o todo, tem o seu *tamanho*.

No regime noturno, outro símbolo importante é a noite escura, a noite divinizada, tranqüila, do repouso e da comunhão, noite que é ventre, que como mar nos engole, que como túmulo nos abriga, que como mulher nos gera, feminilidade presente na percepção da natureza, na gestação da terra-fêmea, na liquidez viscosa dos conteúdos conformados por seus continentes, enfim, na homologia das imagens místicas que constelam sob o arquétipo da noite.

É assim que os símbolos de inversão se unem aos símbolos de intimidade para compor o repertório imagético e processual do regime noturno do imaginário. São símbolos da intimidade a caverna, a gruta, a barca, o cesto, o sepulcro, o ventre, a concha, o vaso, a casa, o ovo, o bosque sagrado, a viagem mortuária, a representação pela mandala da iniciação labiríntica, enfim, os continentes e também os conteúdos, como o leite, o mel, os processos alquímicos em que a transubstanciação é homóloga à digestão, o sal e o ouro secreto, oculto, filosofal da alquimia. Enfim, as imagens da intimidade não escapam da fonte materna, é de fato a mãe, a grande mãe, a mãe-terra, a mãe doadora da vida, matriz que aproxima ventre, berço e túmulo, fazendo do nascimento uma morte e da morte um novo nascimento, de onde se originam os rituais iniciáticos que materializam a passagem

encenando a morte simbolizadora do segundo nascimento, o nascimento do xamã, por exemplo.

Para recompor todo o cenário das imagens noturnas do grande *museu imaginário* da humanidade, multiplicaríamos as páginas, seguindo o rastro que liga uma imagem à outra, e encontraríamos sempre uma nova imagem, uma atualização arquetípica, um verso, uma pintura, um ritual diferente, porque o mais importante a reter aqui é que as estruturas simbólicas orientam esquemas básicos, responsáveis por grande grupos de imagens, imagens essas que se multiplicam, mas sempre dentro dos princípios de sua estrutura. Assim, na estrutura mítica de sensibilidade mística, que se liga psicofisiologicamente à dominante digestiva, encontramos os princípios de analogia e similitude, que operam esquemas de (con)fusão, como descer, possuir e penetrar, que geram epítetos como profundo, calmo, quente, íntimo e escondido.

Fazem parte dessa estrutura, portanto, o acoplamento, o redobramento e a perseverança; a viscosidade, que na dimensão afetiva, por exemplo, se expressa na comunhão das amizades, e a gliscromorfia, que prende, ata, solda, liga, aproxima, pendura, abraça, etc. (Durand, 1997: 272); o realismo sensorial, que se manifesta na vivacidade e no colorido, no aspecto concreto das imagens; e a miniaturização, o gosto pela minúcia, pelo detalhe, pelo infinitamente pequeno, pelo concentrado.

Partindo para exemplos concretos que manifestam a orientação da estrutura mística, encontrei uma fotografia que serve perfeitamente para ilustrar o provérbio flamengo que diz que os peixes grandes comem os pequenos. Na imagem, a truta ainda está de boca aberta, engole lentamente o peixe pequeno, é quente seu ventre ictíco, podemos sentir seu calor enquanto a boca se fecha. Não há aqui a trituração

Fig. 15

de dentes devoradores, que inspira tanto medo à imaginação, o peixe pequeno penetra no interior do peixe grande como se descesse, escorregasse, aqui ele está acolhido na escuridão de uma cavidade viva. A imagem reduplica-se, um peixe é o duplo do outro, é o múltiplo do outro e é, ao mesmo tempo, ele mesmo. É como se o peixe grande, ao engolir o pequeno, se engolissem. Nas palavras de Durand (1997: 214), “o peixe é símbolo do

continente redobrado, do continente contido. É o animal ‘encaixado’ (*gigogne*) por excelência”. Temos, portanto, no instante eterno da imagem fotografada, os princípios de analogia e similitude do regime noturno.

Mostrei como, no filme *Os Outros*, há uma adesão às imagens de acolhimento e de escuridão, mais que isso, um sentimento de pertença que se manifesta pela perseverança, pelo consentimento ao tempo, pela imersão labiríntica na casa-túmulo que é escudo e proteção. Mas se no exemplo cinematográfico preponderam a inversão da morte e a

Fig. 16

intimidade da casa, é na pintura de um Gustav Klimt²³ que encontramos a gliscromofia, a viscosidade e o realismo sensorial em toda sua amplitude técnica e figurativa. A concepção de Dânae por Zeus, metamorfoseado aqui em chuva de ouro, tem a vivacidade colorida que produz a presença instantânea da divindade, tem a rotundidade plena que centra a cópula e convoca a concentração do nosso olhar. Não há limites claros

entre as figuras da tela, suas formas se condensam num mesmo plano e os ornamentos se miniaturizam para se reduplicar, geram uma constância que é multiplicadora, mais, fertilizadora. Toda a potência do feminino surge aqui na valorização erótica do corpo, da carne, das formas arredondadas que se repetem na coxa, nos seios, na posição fetal da cópula. Sua vasta cabeleira, que aterrorizaria num registro heróico, aqui é fluidez e calor. Enfim, todo o conjunto da obra homologa imagens, valores e processos de uma sensibilidade mística.

Os mitos gregos que melhor encarnam essa estrutura estão relacionados a Dioniso, Afrodite, Orfeu, Pã e Eros e Psique (Ferreira Santos, 1998: 140). Dioniso, talvez o mais emblemático deste registro de imagens, é o deus que nasce duas vezes, a primeira do ventre de Sêmele, que não termina sua gestação, e a segunda da coxa de Zeus. Durante a infância, é perseguido, dilacerado, cozido e devorado, mas morto renasce, o que o aproxima de Deméter e dos símbolos de renascimento vegetal. Também conhecido como Baco (do grego *Bákḗkhos*, que significa videira, vinho), é com o vinho que lhe oferecem

cultos, sendo um de seus epítetos o *Pyrísforos*, ou nascido do fogo úmido (Ferreira Santos, 1998: 138).

Voluptuoso e cruel ao mesmo tempo, o culto a Dioniso acontece sob o efeito da *mania*, do delírio, da possessão divina, como mostram as mulheres que o seguem, conhecidas como Mênades ou Bacantes. Nesses ritos noturnos, o êxtase era atingido com “danças violentas acompanhadas de flautas, loucas correrias através dos montes e perseguições de animais selvagens” (Martínez et al., 1997: 118). A *orgia* (rito) báquica tem três etapas: a *oribasia*, perseguição das mulheres na montanha, o *diasparagmos*, sacrifício através do dilaceramento, e a *omofagia*, a devoração da carne crua (Brunel, 1998: 235).

Nietzsche (1983) associa a paixão de Dioniso ao nascimento da tragédia, ligando-o à música para melhor afirmar a natureza de sua potência. A faculdade dionisíaca é uma faculdade criadora, é música e harmonia, está ligada a uma loucura sábia, à mistura de alegria e fúria, à embriaguez sagrada:

Este veneno permanecerá em nossas veias mesmo quando acabar a fanfarra e voltarmos à nossa antiga inarmonia. Ó, agora que somos tão dignos dessas torturas! recolhamos fervorosamente esta promessa sobreumana feita ao nosso corpo e à nossa alma criados: esta promessa, esta demência! (Rimbaud, 1998: 231).

A união do homem à natureza, da forma como a funde Dioniso,²⁴ nos remete à simbologia corporal desta estrutura mística, simbologia que é valorizada na feminilidade de Afrodite, deusa do amor, da sedução e da beleza, nascida da espuma do mar e do esperma de Urano emasculado. Um mitema interessante de Afrodite encontra-se no episódio das três deusas e a maçã de ouro. No pomo atirado pela Éris, a deusa da discórdia, a inscrição: “À mais bela.” Atena²⁵, Hera²⁶ ou Afrodite? Páris julgará, não pelo que vê, mas pelo que o seduz. Atena lhe oferece vitória e sabedoria, Hera a soberania, mas é Afrodite a eleita. Eis suas palavras: “Se preferires a mim, serás o sedutor completo, tudo o que houver de mais belo no plano feminino será teu e, muito em especial, a bela Helena, cuja fama já se espalhou por toda parte.” (Vernant, 2000: 89) O final dessa história? É a

²³ *Danae* (1907-08), de Gustav Klimt. Óleo sobre tela, 77 x 83 cm. Coleção Particular, Graz.

²⁴ Dioniso será apresentado com mais detalhes em outro capítulo, quando sua estrutura mítica fará parte do corpo de análise dos poemas pessoais.

²⁵ Atena nasceu guerreira, totalmente armada, da cabeça de Zeus, após uma machadada desferida por Hefesto. Protetora dos Atenienses, além de guerreira, exercia trabalhos manuais como fiar, bordar e tecer. Personifica “a sabedoria e a prudência, mantendo a saúde pública e velando sobre o Estado e os tribunais de justiça” (Martínez et al., 1997: 73).

²⁶ Irmã e esposa oficial de Zeus, Hera é filha de Reia e do titã Crono, rainha e senhora do Olimpo, embora persiga incansavelmente suas rivais, que pariram outros filhos da infidelidade de Zeus. Protetora do matrimônio, “Hera era a esposa que buscava realizar-se com o marido” (Kerényi, 1998: 85).

opção pela sedução e pela beleza feminina que desencadeia a ação guerreira dos heróis da Guerra de Tróia.

As ofertas de Atena e Hera, inclusive pelas suas características diurnas, estavam ligadas a realizações heróicas; é de Afrodite a promessa de torná-lo sedutor e, em consequência, de desfrutar os prazeres da beleza, aqui, beleza do corpo e da cópula, do amor e do casamento. Nos mitos de Afrodite, seja qual for a narrativa, a variante ou a interpretação, sempre encontramos símbolos que constelam em torno da estrutura de sensibilidade mística. É assim que, com o nome de *Vênus Anadiomene*, Rimbaud (1995: 81) a reatualiza na prostituta do final do século XIX. Que cada um se sinta à vontade na escolha das imagens; a despeito da beleza degradada própria à paisagem mental dos poetas da *Décadence*, não há como não ver o gosto pelo continente, pela rotundidade, pelos pormenores, enfim, pela substancialidade do corpo:

*Qual de um verde caixão de zinco, uma cabeça
Morena de mulher, cabelos emplastados,
Surge de uma banheira antiga, vaga e avessa,
Com déficits que estão a custo retocados.*

*Brota após grossa e gorda a nuca, as omoplatas
Anchas; o dorso curto ora sobe ora desce;
Depois a redondez do lombo é que aparece;
A banha sob a carne espraia em placas chatas;*

*A espinha é um tanto rósea, e o todo tem um ar
Horrendo estranhamente; há, no mais, que notar
Pormenores que são de examinar-se à lupa...*

*Nas nádegas gravou dois nomes: Clara Vênus;
— E o corpo inteiro agita e estende a ampla garupa
Com a bela hediondez de uma úlcera no ânus.*

V

*O*nde estão os séculos, onde o sonho
 de espadas que os tártaros sonharam,
 onde os fortes muros que alhanaram,
 onde a Árvore de Adão e o outro Lenho?
 O presente está só. A memória
 erige o tempo. Sucessão e engano
 é a rotina do relógio. O ano
 não é menos vão que a vã história.
 Entre a alva e a noite há um abismo
 de agonias, de luzes, de cuidados;
 o rosto que se olha nos gastos
 espelhos da noite não é o mesmo.
 O hoje fugaz é tênue e é eterno;
 Outro Céu não esperes, nem outro Inferno. (Borges, 1969: 41)

Terminamos a estrutura mística com um poema, começemos a estrutura mítica de sensibilidade dramática com outro. Jorge Luis Borges o chamou de *O Instante* e teceu desde o primeiro verso uma meditação sobre o tempo. No segundo verso, a espada do herói; no terceiro, o muro protetor do místico e, no quarto, um terceiro registro, a imagem da árvore, contaminada simultaneamente de arquétipos ascensionais e de profundidade, síntese, não no sentido de solução, mas de tensão, entre a estrutura heróica e a mística. É a organização no tempo dessa tensão que, basicamente, caracteriza a estrutura dramática, e que o poema tão claramente ilustra. Entre a manhã e a noite, o hoje é fugaz e eterno, é esse o nosso céu e o nosso inferno.

A estrutura de sensibilidade dramática é responsável, portanto, pelo ritmo, pelo devir, pelo tempo domesticado. Pertencendo ao regime noturno, prolonga o processo de redobramento da estrutura mística, agora na célula temporal, organizando os símbolos de duas formas: ou com o poder de repetição no domínio cíclico do devir, ou com o papel genético e progressista do devir. No primeiro caso, temos os símbolos cíclicos e, no segundo, os símbolos messiânicos e os mitos históricos pelos quais se organiza o final do drama temporal.

Dessa forma, a estrutura dramática reconcilia temporalmente a antinomia medo/esperança e alterna, com valorizações negativas e positivas, imagens trágicas e triunfantes. Se o processo heróico caracterizava-se pela antítese e o místico pela antífrase, a repetição cíclica inaugura a hipotipose, ou seja, atinge-se a significação pela descrição viva e animada de um objeto ou de uma ação. É através da repetição da criação arquetípica que o homem abole o tempo profano e atinge o tempo sagrado da criação.

São símbolos cíclicos o calendário, o ciclo lunar, o cultivo agrário, com seus períodos sazonais, a tríade, a tétrade, a aritmologia, a astrobiologia, e, intrinsecamente, a pluralidade que os concerne. O mito do andrógino, cujos mitemas básicos são “perfeição original de uma unidade dual, transgressão orgulhosa do homem, mutilação realizada pela divindade ofendida, andanças trágicas das metades divididas do homem, esperança de nova aproximação da unidade perdida no tempo e no sofrimento” (Brunel, 1998: 27), simboliza a biunidade divina, a *conjunctio oppositorum*, a integração dos contrários, assim como seu sucedâneo, o símbolo do filho, que desempenha um papel de mediador: “Quer desça do céu à terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação, participa de duas naturezas: masculina e feminina, divina e humana.” (Durand, 1997: 300)

Ligados ao simbolismo da mediação, temos o caminho, a ponte, a barca, o *psycopompo*, o mestre, o crepúsculo (Ferreira Santos, 1998: 53). Ainda no domínio desse processo, encontra-se o drama alquímico, com a figura triúnica de Hermes Trimegisto, em que os processos de transmutação espelham o desejo de acelerar a história e dominar o tempo (Eliade, s/d.b).

A iniciação é um importante processo simbólico da estrutura dramática, engloba uma morte e um renascimento, é “transmutação de um destino” (Durand, 1997: 306), desdobra-se na busca de um centro, como atesta Eliade (1985: 32-3):

o caminho que conduz ao centro é um “aminho difícil” (*dârohana*), e isso verifica-se a todos os níveis do real: circunvoluções complicadas de um templo (como o de Barabudur); peregrinação aos lugares santos (Meca, Hardwar, Jerusalém, etc.); peregrinações aventurosas das expedições do Velo de Ouro, das Maças de Ouro, da Erva da Vida, etc.; prisões em labirintos; todas as dificuldades dos que procuram o caminho para o “si”, para o “centro” do seu ser, etc. O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efectivamente, um rito de passagem do profano ao sagrado; do efêmero e ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade. O acesso ao “centro” corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz.

É essa promessa de uma nova existência que encarna a esperança que o imaginário mobiliza e que, nesta estrutura, se resolve através da pluralidade, do cíclico, do rítmico, enfim, do domínio do tempo em sua extensão. Dessa forma, toda a animalidade assustadora dos símbolos teriomórficos é aqui eufemizada, pois o esquema cíclico a integra, assim como a animação e o movimento, num conjunto mítico onde participa positivamente (Durand, 1997: 312). Desse modo, tem-se o caracol, e sua concha espiralada; o urso, e seu ciclo hibernar; o cordeiro, e sua assimilação com o messias cristão; os insetos, os crustáceos, os batráquios, os répteis, e suas metamorfoses e latências; e a

serpente, com sua polivalência simbólica, através da qual alia-se à transformação temporal, à fecundidade e à perenidade ancestral, culminando em seu símbolo máximo, o ouroboros, em que morde a cauda numa “dialética material da vida e da morte” (Bachelard, 1990b: 215).

No entanto, ao lado dos símbolos cíclicos, temos símbolos que se orientam para os mito de progresso, e que vêm complementar a estrutura dramática. São eles a cruz, árvore artificial cuja madeira alia-se ao simbolismo vegetal e que representa a totalidade através da união dos contrários, a própria árvore, grávida de fogo, pela qualidade inflamável de sua madeira que se incendeia com a rítmica da fricção, o ato sexual, rítmico por natureza, a intemporalidade da música, com a organização das notas na duração rítmica, da sua altura na linha melódica e da sua simultaneidade na solução harmônica.

Resumindo,

o arquétipo da árvore e sua substância, a madeira, que serve para confeccionar o poste-coluna, mas também a cruz de onde sai o fogo, parece-nos ser exemplar de uma ambivalência na qual se acentuam os valores messiânicos e ressurrecionais, enquanto a imagem da serpente parecia sobretudo privilegiar o sentido labiríntico e funerário do ciclo (Durand, 1997: 344).

Dessa forma, na estrutura mítica de sensibilidade dramática, encontram-se como sub-estruturas: a harmonização dos contrários (*coincidentia oppositorum*), de caráter rítmico, que organiza as imagens em universo musical (ou simplesmente em Universo); a dialética contrastante, que conserva os contrários no seio da harmonia cósmica; a historicidade, voltada para o passado, que se cristaliza na constância repetitiva dos contrastes; e a hipotipose futura, com seu devir progressista, que acelera a história para dominá-la através da presentificação do futuro.

O princípio lógico que opera nessa estrutura é o da *causalidade*, “causalidades múltiplas, paradoxais, contraditórias, integrativas, instaurativas” (Ferreira Santos, 1998: 59), bem como a causalidade eficiente e final. Os esquemas verbais giram em torno da noção de tempo, o porvir e o passado, como *amadurecer* e *progredir* ou *voltar* e *enumerar*, também *reunir*, que ressalta o jogo entre o uno e o múltiplo, de onde surge a pluralidade dos politeísmos.

Se voltássemos ao poema de Jorge Luis Borges que abriu este item, reconheceríamos a *harmonização dos contrários* no *hoje* do penúltimo verso, sobre o qual incidem paradoxalmente a fugacidade e a eternidade; a *dialética contrastante* na dicotomia *céu/inferno* que conserva a tensão dos pólos contrários; e a *historicidade*, que assume neste

caso a negação tanto do passado quando do futuro – *o presente está só* – para uma hipotipose do presente.

De qualquer modo, como as estruturas do imaginário não se prestam a uma taxonomia, é importante se ter em mente que elas *convivem* numa mesma obra, o que exige cuidado na análise. Outro ponto importante é que a arquetipologia antropológica serve como um quadro sinóptico de onde se parte para aprofundar a análise das imagens, do(s) homem(ns) que as produz(em) e dos sentidos que veiculam, sem perder de vista as conformações sócio-tecno-culturais.

Em *São Mateus e o Anjo*²⁷, Caravaggio, mesmo com todos os embaraços que causou à Igreja, atualizou o arquétipo do *mediador*, que, em diálogo com o contexto da época, assumiu a figura do anjo e do santo, e se realizou de pleno acordo com a estética barroca. Ainda que o anjo pertença à imaginação heróica, dado seu caráter ascensional, guerreiro e luminoso, o gênio do artista pode transferi-lo para a estrutura dramática, através da qual ele realiza sua função mediadora. É por isso que não se pode perder de vista os *verbos e adjetivos*.

Nessa reprodução, vê-se um anjo descendo, diria mesmo deslizando, em circunvoluções, *invertido*, para inspirar um Mateus humanizado, de pés descalços, encurvado sobre sua mesa de trabalho. A sinuosidade das formas, o voltear dos mantos e a ausência de centro fazem com que os olhos flanem circularmente pelas imagens, da mão do anjo aos pés do santo, do joelho dobrado do santo aos dedos que se abrem em concha na mão do anjo. Se os olhos devanearem por um tempo maior, notará que os dedos se multiplicam na contagem e voltam a se unir, com um leve toque, em um novo círculo.

Creio não ser preciso insistir na simbologia cíclica do quadro, mas não posso ignorar que ela figura ao lado de uma estética de cores contrastantes, pela qual os valores

Fig. 17

humanos e divinos se intercomunicam: se o santo se diviniza em seu contato com o anjo, não deixa de tirar os pés do chão; se o anjo se humaniza ao descer tão perto do ouvido humano, não deixa de reter parte do seu corpo na porção de céu que nossa vista não alcança.

Dessa forma, a obra concentra a tensão do homem barroco em busca de uma mediação entre os dois mundos em que vive. Se a obra desagradou a Igreja Católica, foi por não delimitar suficientemente o mundo divino do humano, afinal santo e anjo se movimentam numa dança que é sincronicamente antagônica e complementar.

No entanto, como é próprio da estrutura dramática convocar o fio da narrativa para melhor atuar, convém espiar no cinema um exemplo que simbolize o desejo humano de reverter o tempo. A comédia²⁸ trata de uma enfermeira e mãe solteira que presenteia o filho, no dia do seu aniversário, com um ingresso para o teatro. Ao final do espetáculo, Esteban, é esse o seu nome e também o de seu pai, corre para pedir um autógrafo à estrela Huma Rojo e morre atropelado. Manuela, sua mãe, parte então em busca do pai que o garoto não conhecera para lhe dar a notícia. No caminho, encontra o travesti Agrado, a freira Rosa e a própria Huma Rojo, até o acerto de contas com Esteban, o pai do garoto, agora o travesti Lola.

O filme contém temas da estrutura dramática, como o andrógino, o filho, a aventura iniciática da mãe e o papel da mediação, assumido em vários momentos e por

Fig. 18

diversos personagens, como a freira Rosa, caridosa e sedutora, e que está grávida. Mas o mais relevante do filme para nossa análise é o constante redobramento temporal, que faz Manuela passar por obstáculos que a ligam ao filho morto e reforçam seus gestos maternos. Em certo sentido, é como se pelo fato de ter educado seu filho suprimindo a ausência do pai, necessitasse agora resgatar a mãe que não foi, e o faz indo em busca do desejo que seu filho não realizou: encontrar-se com o pai. No caminho, suas aventuras tragicômicas²⁹ prolongam a memória de seu filho e, de certa forma, expressam o desejo de dominar o tempo e revertê-lo. Na busca do desejo do filho, Manuela encontra-se mãe.

²⁷ Obra de Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio. Óleo sobre tela, 1602.

²⁸ *Todo Sobre Mi Madre*, de Pedro Almodóvar. Espanha, 1999.

²⁹ Na acepção teatral, a mistura do trágico e do cômico é uma das definições do drama.

Uma outra imagem representativa dessa estrutura dramática pode ser encontrada nas cerimônias do *mês do fantasma*, em Taiwan. Um desses rituais, realizado em Keelung, consiste em conduzir ao mar uma lanterna ardente, o mais longe que os homens puderem, para que o fogo conforte os fantasmas. Ao longo do mês, os homens estão em ligação com o mundo dos mortos e a simbologia dos rituais, ao seu modo, expressam essa ligação. Na foto, o brilho fantasmagórico do fogo protegido é acentuado pelo seu contraste com o mar agitado. Da praia, para quem vê ao longe, o paradoxo é inevitável: a água está em chamas assim como os mortos estão vivos.

Fig. 19

O mito de Hefesto realiza-se numa sensibilidade dramática, em que se conjugam em suas marteladas rítmicas o metal, o fogo, a água e o ar, num trabalho incansável, bigorna, fole e fornalha na transformação da matéria. Casou-se com Afrodite e com Cárís, a Graça, e criou Pandora, a primeira mulher, assim como as armas de Aquiles, a pedido de Tétis.

Como indica Ferreira Santos (1997b: 5), “Hefesto é o mestre artífice imortal que com graça e habilidade fabrica jóias e armas para os olímpicos e seus protegidos”, a despeito de sua feia aparência e de ser coxo. Uma das vertentes o aponta como gerado pela cólera de Hera, em resposta ao nascimento de Atena, sendo seu defeito físico a seqüela de uma queda, depois de ter sido arremessado do Olimpo e rolar pelo espaço durante um dia inteiro, até cair na ilha de Lemnos.

É da arte da metalurgia, em que é mestre, que se origina a alquimia, estando ambas ligadas, em suas origens, a uma concepção cosmogônica e sagrada. Como nota Eliade, existe “um laço íntimo entre a arte do ferreiro, as ciências ocultas (xamanismo, magia, cura, etc.) e a arte da canção, da dança e da poesia” (Eliade, s/d.b: 79).

Outro mestre que pertence à essa estrutura dramática de sensibilidade é Quíron, o cirurgião, o que trabalha com as mãos. Médico ferido, troca sua imortalidade com Prometeu e se torna a constelação de Sagitário. Como mestre, o centauro civilizador educou Aquiles, Jasão e Peleu, entre outros, reunindo em si conhecimentos apolíneos, como a caça e a guerra, dionisíacos, como o culto aos deuses e as artes, além dos hermesianos, como medicina, música e ética.

No entanto, como a menção a Hefestos e Quíron já deixava entrever, é Hermes quem trafega com maior abrangência e potência pela estrutura dramática. Por um lado, ele é o guia, o pastor, o condutor; por outro, é portador de um certo tipo de conhecimento, saber hermesiano³⁰, dado ao domínio retórico e interpretativo. É o responsável pela realização da *coincidentia oppositorum* alquímica, pelo *tertium datum*, pela hermenêutica, pelo hermetismo, pela *hermetica ratio*, pela condução das almas, seja levando-as ao mundo dos mortos, seja dele trazendo-as.

A mitanálise durandiana nos mostra Hermes ressurgindo no século XX, como *angelos*, mensageiro, deus da comunicação, não só dela mas também da diferença entre os comunicantes, portanto deus das encruzilhadas, divindade dos limites, enfim, arquétipo do sentido de toda linguagem (Durand, 1979: 227)

Dentro da extrema variedade de representações folclóricas, artísticas, literárias, o imaginário ocidental insistiu nesse aspecto relacional, denominador comum de atributos que vão da travessia das almas ao furto, passando pelo comércio, pela magia, pela poesia e pelo saber. (...) É o mestre de um certo saber, ou melhor, de uma maneira de alcançar o conhecimento (divino, gnóstico, eclético, “ransdisciplinar” – dependendo do enfoque, ou tudo ao mesmo tempo) (Brunel, 1998: 449).

Como é mais uma *maneira* de saber do que propriamente *um* saber, a Hermes liga-se o importante símbolo da estrada, não como elo entre dois pontos, mas mundo em si, caminho onde o acaso e o imprevisto serpenteiam, labirinto de provas, mais do que viagem a um destino, a jornada constante, o constante trajeto, a mediação.

Hermes não só é responsável pela pluralidade, mas é ele próprio plural, como atestam seus correlatos, Mercúrio romano, mercúrio alquímico, Tot egípcio, Hermes Trimegisto, Wotan germânico, além de uma série de outros disfarces, como o *nabi* (profeta) islâmico Idris, o boto brasileiro, o São Francisco cristão, o Virgílio de Dante, e tantas outras personagens, literárias ou não, além de estar presente também em uma série de obras, como nos volumes de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, ou mesmo em Jung.

Como será dado a ver ao longo deste estudo, a obra pessoana emerge dos arquétipos do mito de Hermes, não exclusivamente dele, mas primordial e preponderantemente dele, como atesta a homologia com vários de seus mitemas. Não convém antecipar atalhos quando o caminhar é o único caminho, mas como resistir a

³⁰ Sigo, para *hermesiano* e *hermético*, a mesma distinção estabelecida por Ferreira Santos (1998: 70), em que hermesiano se refere às configurações que são homólogas ao mito de Hermes, enquanto hermético qualifica as

dobrar uma encruzilhada para ver de relance um Hermes que é Cristo e é Criança e está, agora mesmo, aqui na nossa aldeia, de mãos dadas com Caeiro? Vejamos com a brevidade dos passos rápidos o que, na próxima vez que por estas estradas passarmos, veremos com o vagar dos viajantes:

*Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz.
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou.*

*Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que elas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atrás das raparigas
Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas às cabeças
E levanta-lhes as saias.*

*A mim ensinou-me tudo.
(...)*

ALBERTO CAEIRO (Pessoa, 2001: 38-9)

O poema VIII, um dos mais longos e belos d'O *Guardador de Rebanhos*, que distraidamente acabamos de entreolhar, condensa os principais atributos de Hermes: o Jesus de Caeiro é divino e é humano, é ladrão e inocente, tem medo, brinca, erotiza-se e, o mais importante, é quem *ensina*.

De fato, Hermes é conhecido como o *puer aeternus*, ao mesmo tempo *puer* (criança) e *senex* (velho), é também *sermo* (discurso, língua) e *ratio* (razão, inteligência); alude-se a um Hermes *crióforo* (o que carrega um carneiro aos ombros), é o *psicopompo*, o condutor de almas; “ora ele aparece como reflexo de Cristo-logos, ora como soldado das legiões infernais!” (Brunel, 1998: 453); logo após nascer, fez-se ladrão do rebanho de seu irmão

Apolo, com quem comercia a lira que acabara de inventar; quando preparou o sacrifício das vacas de Apolo, “com a esperança de ter reconhecidos todos os seus direitos de olímpico, divide as vítimas em doze porções, como há doze deuses ao todo, isto é, quando formam uma totalidade” (Sissa; Detienne, 1990: 196); “segundo Heródoto e Pausânias, Hermes é representado de maneira itifálica – com o pênis ereto” (Brunel, 1998: 459).

Não é possível esgotar aqui os desdobramentos da figura de Hermes nem mesmo percorrer suas transfigurações ao longo do tempo; relacionar seus atributos é lançar os olhos sobre uma superfície que exige todo nosso corpo para dar a conhecer sua profundidade. No entanto, se for possível para a profundidade se fazer adivinhar pela superfície, que fique aqui, na concha de nossas mãos embebidas nessas águas míticas, os três grandes temas do mito de Hermes greco-latino, segundo G. Durand (1979: 148-50):

- 1) *O poder do pequeno, em que aparece como a criança eterna (puer aeternus), ou como o ágil, o que ata e desata;*
- 2) *O mediador, portador do caduceu, filho de Zeus e de uma mortal (Maia), pai de Hermafrodita (com Afrodite), seu duplo andrógino, também o ladrão, o comerciante, o que promove a harmonia musical, com a invenção da lira e da siringe (a flauta de Pã);*
- 3) *O guia, psicagogo, iniciador e civilizador, o condutor de almas.*

Teremos ocasião de conviver mais com Hermes; por enquanto, basta que o retenhamos em seus principais aspectos, na ligação com a estrutura mítica de sensibilidade dramática, e como guia hermenêutico, uma vez que são as características hermesianas que melhor definem a *hermetica ratio*, o conhecimento que perseguimos e que nos persegue, conhecimento que nos guia e por nós é guiado, nessa zona intersticial em que o leitor escreve, na leitura do texto, o que o escritor lê na sua escrita.

EROS E PSIQUE

*... E assim vedes, meu Irmão, que as verdades
que vos foram dadas no Grau de Neófito, e
aquelas que vos foram dadas no Grau de Adepto
Menor, são, ainda que opostas, a mesma verdade.
DO RITUAL DO GRAU DE MESTRE DO ÁTRIO
NA ORDEM TEMPLÁRIA DE PORTUGAL*

*Conta a lenda que dormia
Uma princesa encantada
A quem só despertaria
Um infante, que viria
De além do muro da estrada.*

*Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.*

*A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fonte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.*

*Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.*

*Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.*

*E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.*

*E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.*

FERNANDO PESSOA (s/d.b: 93-4)

Encontro de *Animus* e *Anima*?³¹ Processo de individuação? Rito de iniciação? Sim, Fernando Pessoa reuniu nas sete estrofes de seu poema todos esses aspectos e o fez com o poder que a *mitopoiesis* tem de revelar no gesto criativo toda uma cosmologia. Seu poema vale pelo que diz de imediato e pelo que revela aos poucos. Ouçamos as palavras do mestre Bachelard (1990a: 260): “Que as mais belas páginas não sejam compreendidas de imediato, que se revelem pouco a pouco, ao mesmo tempo num verdadeiro devir da

³¹ “*Anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente.” (in Jung, 2000: 177) De outro lado, o *animus* é a personificação masculina do inconsciente na mulher. “Mas o *animus* não costuma se manifestar sob a forma de fantasias ou inclinações eróticas; aparece mais comumente como uma convicção secreta ‘sagrada’” (in Jung, 2000: 189).

imaginação e num enriquecimento dos significados (...)” Interrompamos sua meditação e iniciemos a nossa.

A lenda, à maneira dos contos de fadas, parece relatar a conhecida história da princesa encantada à espera de seu salvador. A primeira surpresa nos vem quando descobrimos que o príncipe descobre ser ele mesmo a própria princesa. Mas se depois do espanto e do silêncio, retorna-se ao poema, vê-se que o infante é, etimologicamente, aquele que não fala; mais do que criança, aqui ele é o que não fala porque não sabe (“*Sem saber que intuito tem*”). Só saberá quando, depois de trilhar um longo caminho, jornada de todo herói³², acordar, já não mais como infante, já não mais como princesa, mas como iniciado.

Os dois – o herói e seu deus último, aquele que busca e aquele que é encontrado – são entendidos, por conseguinte, como a parte externa e interna de um único mistério auto-refletido, mistério idêntico ao do mundo manifesto. A grande façanha do herói supremo é alcançar o conhecimento dessa unidade na multiplicidade e, em seguida, torná-la conhecida (Campbell, 1993: 43).

Importante notar que a epígrafe, com suas verdades opostas que no fundo são as mesmas, aponta para a *coincidentia oppositorum*, expressa na figura do neófito e do adepto. Sem a menor necessidade de entrarmos nos hermetismos de certas confrarias, que aliás o eram principalmente por precaução, e ficando com as categorias hermesianas, percebe-se que o poema salienta a importância da estrada. É ela *um processo divino*. Mas que processo? Primordialmente o de (auto)conhecimento, gnose. Uma leitura psicológica, em conformidade com esses elementos que levantamos, assinalaria o encontro do *animus* com sua *anima* na tomada de consciência do *self*, processo de individuação. No campo religioso da mitologia, a afirmação da *hierogamia*, o casamento sagrado, seria um bom começo interpretativo. É nessa acepção que reencontramos o título, em referência ao longo caminho de provas iniciatórias que Psique teve de percorrer para reconquistar os cuidados de Eros, denunciando ao mesmo tempo a distância e a possibilidade de união entre o humano e o divino.

No entanto, cabe a pergunta: na relação entre mito e literatura, a nomeação do mito basta para expressá-lo? Dito de outro modo, o fato de o poema narrar o mito de Eros e Psique quer dizer que se ancora numa estrutura simbólica sustentada por esse mito?

³² Joseph Campbell (1993), em seu *O Herói de Mil Faces*, mostra, através da noção joyceana de *monomito*, os vários passos da jornada do herói, tanto o guerreiro do plano físico quanto o sacerdote do espiritual. Sua concepção mítica nos ajuda, desse modo, a enxergar com maior clareza a relação entre as narrativas, em qualquer nível de

Um estudo mitocrítico nos revela que não. Na verdade, são os mitemas os responsáveis pela identificação do mito que ancora os símbolos partícipes de uma obra literária. Antecipo-me para afirmar que este poema, escrito no modernismo do século XX e com uma ambientação medieval, a despeito da figura central de Eros e Psique, é fundado pelo mito de Hermes.

Afinal, como não ver no infante a agilidade e o poder do ínfimo? Como negar a mediação que a estrada, que é, lembremo-nos, *processo divino*, opera no (re)conhecimento? Como ignorar o caráter psicagogo do infante, que acorda em si sua psique? Os três mitemas principais de Hermes, mitografados por Durand, reincidem de modo obsedante ao longo deste poema. Não é difícil ver que o infante que percorre a estrada não é o herói que enfrenta o monstro, mas o andarilho quase distraído, sem *intuito* e *tino*, que vence *o mal e o bem*, para cumprir-se em seu destino iniciático, para operar a união do que caminha e do que espera, do *animus* e da *anima*, de Eros e Psique, de quem “sonha em morte a sua vida” com quem busca “sem tino”, numa *complexio oppositorum*.

Além disso, o poema reproduz um tema gnóstico, em que o conhecimento é apresentado como despertar: “O ‘despertar’ implica a *anamnesis*, o reconhecimento da verdadeira identidade da alma, ou seja, o reconhecimento de sua origem celestial. Somente depois de havê-lo despertado é que o ‘mensageiro’ revela ao homem a promessa da redenção e finalmente lhe ensina como deve comportar-se no Mundo.” (Eliade, 1972: 115)

Estamos empiricamente seguindo os passos de uma mitocrítica sem, no entanto, explicitar seus fundamentos. Convém que, acordados para a atuação do mito no pano de fundo da criação literária, abandonemos o mensageiro hermesiano da (auto)iniciação pessoana, para acompanhar os traços que definem a mitocrítica e a mitanálise, heurísticas fundamentais para o circuito metodológico que viemos percorrendo neste capítulo inicial.

“Vico dizia: ‘Toda metáfora é um mito em ponto pequeno’. (...) Expressando-nos materialmente, podemos colocar toda a vida em poemas.” (Bachelard, 1990a: 38) É essa ligação profunda entre mito, símbolo (metáfora) e vida que se estende à literatura, seja oral ou escrita, como criação mitopoiética. Não só à literatura, diga-se de passagem, mas à obra artística de um modo geral, embora aqui me detenha somente no aspecto literário. Eliade nos diz que

é possível dissecar a estrutura “mítica” de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos. (...) a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de “histórias mitológicas” dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas “profanas” (Eliade, 1972: 163-4).

Essa dissecação realiza-se com a mitocrítica e se estende não só aos romances, mas também à poesia, e demonstra não só a sobrevivência “dos grandes temas e dos personagens mitológicos”, mas também do *sermo mythicus*³³, do *pensamento mítico*, e de um *modo de conhecer* que é próprio das estruturas míticas.

Como nos ajudou a situar Alain Verjat (1989: 17-8), tradutor de Durand para o espanhol, a mitocrítica permite operar o mito como procedimento de conhecimento, centrando de maneira centrípeta (e não centrífuga) três pólos de leitura (a sociocrítica, a psicocrítica e a crítica textual), uma vez que todos coordenam um relato simbólico, ligam-se à totalidade do mito, que faz com que a estrutura da narração, o meio sócio-histórico e o aparato psíquico, do autor e do leitor, sejam indissociáveis.

A mitocrítica é um método de crítica literária ou artística que centra o processo compreensivo no relato mítico inerente à significação de todo relato (Durand, 1992: 341-2). “O mito decompõe-se em alguns ‘mitemas’ indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas, diacronicamente, ele é apenas constituído pelas ‘lições’” (Durand, 1998: 155), que podem ser entendidas como *leituras* ou recepção.

Metodologicamente, essa decomposição do mito em mitemas segue os seguintes passos (Durand, 1992: 343):

- 1) Relacionam-se os temas, os motivos redundantes, que constituem as sincronidades míticas da obra.
- 2) Examinam-se as situações e as combinações de situações dos personagens e dos elementos que perfazem o plano diacrônico.
- 3) Utiliza-se um tipo de tratamento *à americana*³⁴, localizando-se as diferentes lições do mito, correlacionado-as com as de outros mitos de uma época ou de um espaço cultural determinado.

Este último passo já nos abre caminho para uma mitanálise, que tem por objetivo delimitar os grandes mitos diretores dos momentos históricos e dos grupos sociais. Chega-

³³ O fio diacrônico da narrativa, “o discurso relativo ao ser que é o mito” (Durand, 1982:54).

³⁴ O termo *leitura à americana* se deve à aplicação que Lévi-Strauss fez do modelo utilizado para analisar o mito americano do *trickster* ao mito de Édipo. O autor descobriu que era possível se chegar à estrutura do mito através da análise da sincronidade estrutural do seu relato (Lévi-Strauss, 1975).

se a uma mitanálise analisando as diferentes manifestações – artísticas, ideológicas, organizacionais – do fenômeno social, o que possibilita estudar as relações entre o individual e o coletivo, tanto no nível patente quanto latente das recorrências míticas.

Ainda no que concerne à mitocrítica, é importante destacar que, ao lado da redundância que a sincronicidade expõe, que Charles Mauron (1988) chama de *metáforas obsessivas*³⁵, e da diacronicidade que constitui o *sermo mythicus*, há uma *temporalidade cronológica* (Durand, 1992: 344) que evidencia as transformações do mito. Além disso, seus mitemas, ou seja “os pontos forte, repetitivos, da narrativa” (Durand, 1983: 29), podem aparecer de forma

1) patente, pela repetição explícita de seus conteúdos homólogos (situações, personagens, emblemas) e 2) latente, pela repetição do seu esquema intencional; nesse caso, os mitemas revestem-se de novas roupagens para cobrir temas antigos. Assim, um mito não se conserva jamais em estado puro, porque há flutuações, ou seja, períodos de inflações e deflações, que garantem a sua sobrevivência (Sanchez Teixeira, 2000: 29).

Contemplando a dinâmica do mito, a mitocrítica tem uma elasticidade que permite depreendê-la tanto no nível denotativo quanto conotativo. É isso que possibilita, como mostramos, perceber os mitemas hermesianos latentes no poema que se refere explicitamente a Eros e Psique. Neste caso, houve o que Durand chamou de *usura*, mas que podemos entender como *desgaste*³⁶, do mito (Durand, 1992: 347). Eros e Psique aparecem desprovidos de *ethos*, de espírito, apenas com sua referência alegórica, descritiva, enquanto é Hermes quem está de fato dirigindo a narrativa.

Dessa forma, a mitocrítica evidencia os mitos diretores e suas transformações significativas. Através dela, pode-se acompanhar a trama de relações entre o autor, ou vários autores, e sua incidência na mitologia dominante, processo em que se extrapola o texto para se chegar ao biográfico e ao contexto sócio-cultural (Durand, 1992: 349-50).

A mitocrítica não isola a obra do autor nem este da sociedade, da história e da cultura em que participa. Se se objetivar que não se deve *explicar* o autor pela obra nem a obra pelo autor, cabe a ressalva de que não quero *dobrar para fora* (sentido etimológico de *ex-plicare*) o que deve continuar dentro, mas sim acompanhar a trama relacional dos fios

³⁵ Em sua obra *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel: Introduction à la Psychocritique*, Mauron traça os princípios metodológicos de uma psicocrítica, visando chegar ao mito pessoal de um determinado autor. Acompanhando sua sistematização metodológica, que de resto tem um objetivo psicanalítico, descobre-se que certas metáforas obsidiam a obra de um autor e põem em relevo um feixe de imagens, tão importante quanto os mitemas, para o reconhecimento do mito que os dirige, vida e obra.

simbólicos que compõem a tapeçaria mítica do imaginário. Em outras palavras, respeitar o que é próprio da biografia, o que é próprio do gênio criativo e o que é próprio do meio cósmico e social, mas buscando compreender em profundidade os símbolos, e em última instância o fundo arquetipal, que entrelaçam vida, obra e cultura.

Assim, resumindo o passo a passo mitocrítico, têm-se:

- 1) o título, que pode ser significativo da estrutura mítica ou, ao contrário, um contra-senso, como no caso do poema que nos serviu de modelo para nosso exercício heurístico;
- 2) a abordagem de uma obra de dimensões reduzidas, no caso um poema, que pode indicar com clareza sua intenções;
- 3) a necessidade de uma recolha de maiores dimensões para a eficácia da crítica, tarefa que realizaremos ao longo deste estudo;
- 4) um passo a mais, para a análise da obra completa do autor, e tem-se a possibilidade de acompanhar a gênese e as transformações do mito numa obra, bem como as conversões míticas de um autor;
- 5) as épocas históricas da cultura em que o autor se insere, abordadas com a abrangência da mitanálise, que discerne, no tempo e no espaço cultural, a dinâmica da bacia semântica;
- 6) e, finalmente, a cobertura de todas as matizes dinâmicas de um mito (Durand, 1998: 247-8).

“Os ‘últimos passos’ da mitocrítica caminham progressivamente para uma mitanálise e mesmo para uma filosofia – totalmente empírica – da história e da cultura” (Durand, 1998: 258). A mitanálise é como que uma extensão da mitocrítica, não se centra na obra, mas na sociedade, na época em que o autor se insere. Assim, podemos proceder a uma mitanálise partindo da análise de textos e formas literárias ou, em um caminho filosófico, partir das seqüências e dos mitemas de um mito bem estabelecido, e ver como ressoa em uma dada sociedade de um determinado momento histórico (Durand, 1996: 216).

No presente estudo, a abordagem mitanalítica cobrirá o período ligado à produção do autor, ou seja, final do século XIX e início de XX, embora avance até a contemporaneidade, dado os desdobramentos de sua obra. Visionário, profético, Pessoa foi

³⁶ Embora no original francês apareça como *usure*, creio que *desgaste* exprime com maior exatidão o caráter de enfraquecimento do mito que o autor deixa subentender. A tradutora portuguesa Maria João Batalha Reis e o

um *precursor desconhecido*³⁷, antecipou muito do que a cultura europeia só veria com o avançar e o findar do século. Não realizarei um estudo mitanalítico sistemático, mas pontuarei os mitemas mais importantes que marcaram o pensamento cultural europeu, em relação à sua obra. Assim, apostarei em uma entrada mitanalítica pelo caminho filosófico, já que em diversos lugares Durand já realizou boa parte desse levantamento mitanalítico, através de alguns autores e mitos.

É a via filosófica que complementa a textual ou, dito de outra maneira, é após o levantamento, em uma obra, do mito diretor e de suas redes mitêmicas, que se estabelecem as relações com o mito e os mitemas da época e da sociedade em que o autor viveu. No caso de Fernando Pessoa, a figura diretora de Hermes está ao lado de incidências mitêmicas de Dioniso e de Prometeu, assim como em certos setores sociais, de forma mais patente ou mais latente, esses mitos estiveram dirigindo as ações simbólicas.

Assim, a hermenêutica de um texto conduz ao mito e, por outro lado, o estudo de um mito conduz às suas transformações e incidências (explosões míticas) em uma época histórica. Há então, no domínio mítico, quatro fases: “latência, denominação do mito, integração mitológica e, finalmente, filosofia do mito” (Durand, 1983: 49).

No entanto, essas quatro fases que Durand identificou inicialmente especificam-se, numa metáfora hídrica, nas seis fases potamológicas da bacia semântica, conceito que busca dar conta da vida do mito na dinâmica sócio-cultural. A bacia semântica engloba:

- 1) a *escorrência*, fase em que diversas correntes culturais se formam;
- 2) a *partilha das águas*, em que se reúnem correntes e se estabelecem fronteiras, é a fase de oposição dos regimes do imaginário;
- 3) as *confluências*, que funcionam como os afluentes de um rio, em que as correntes se tornam reconhecidas e apoiadas por personalidades influentes;
- 4) a *nomeação do rio*, em que um mito, uma história, uma personagem denominam e caracterizam a bacia semântica;
- 5) a *contenção das margens*, fase conceitual ou ideológica, de constituição e consolidação teórica, estilística e filosófica;

tradutor espanhol Alain Verjat também optam por *desgaste*.

³⁷ Tabucchi (1984: 39) nos conta que O. del Bene sugeriu “a idéia de um trabalho sistemático que examinasse tudo o que o poeta português, do seu quarto alugado na periferia da Europa, antecipou na cultura europeia do século XX”. O livro se chamaria *Fernando Pessoa, Precursor Desconhecido*.

- 6) o *esgotamento dos deltas e dos meandros*, em que se fomentam as derivações que enfraquecem e dividem o fluxo do rio, ligando-o a outras correntes vizinhas (Durand, 1996: 85).

A bacia semântica inscreve-se como tópica de uma sociologia das profundezas, em que o movimento sócio-cultural percorre o giro espiral da emergência e do recalçamento, da formalização e da contestação, das sedimentações e das corrosões, dos corporativismos e das dissidências, enfim, das trocas e embates entre a sociedade institucional e a *marginalia*. E, na dinâmica fluvial do fenômeno social, enquanto os burocratas codificam um programa pedagógico e os poetas na solidão da noite iluminam recantos insuspeitados, um mito *desmitologiza-se* para que outro *se remitologize*, na concatenação das bacias semânticas que, como fez ver Durand (1998: 165), “escalonom-se num movimento em espiral – sob as ‘margens’ filosóficas de uma bacia semântica formam-se já ‘escoamentos’ de uma outra bacia e, sob ‘os deltas e os meandros’, determina-se a ‘separação das águas’ do rio que está para vir...”

Se a sociedade é plural e singular, se o mundo é múltiplo e uno, se somos vários e únicos, é que nos politeísmos de nossas criações, somos os deuses que criamos e somos os deuses que nos criam, com a falibilidade e sublimação do humano e a imortalidade e reversibilidade do divino, caminho e caminhante, mar e marinheiro de nossas idas e voltas, de nossas circunvoluções labirínticas, de interiorizações e exteriorizações, elaboração de pensamentos e interpretação de mundos, demiurgos e escravos de culturas, vítimas e carrascos do profano e do sagrado que nos habitam e que expulsamos, que buscamos e que nos reabilitam a novos nascimentos e novas mortes. E se navegar não for preciso e não valer a pena, se nosso caminho não valer a pena e não servir para nada, que o espaço valha por si... Pois o tempo vela por nós!

Fig. 20

*Leitura e interpretação são, em última análise
“tradução” que dá vida,
que empresta vida à obra gelada, morta.
Através da “tradução”, a minha própria linguagem
torna-se uma com a do criador.*

GILBERT DURAND (1998: 252)

Capítulo II

ALBERTO CAEIRO: O PASTOR DE PENSAMENTOS

Fig. 21

I. O Argonauta das Sensações Verdadeiras

*Se depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,
Não há nada mais simples.
Tenho só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte.
Entre uma e outra coisa todos os dias são meus.*

ALBERTO CAEIRO (Pessoa, 2001: 112)

Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a [16] de Abril em 1889, e nessa cidade faleceu, tuberculoso, em □¹ de 1915. A sua vida, porém decorreu quase toda numa quinta do Ribatejo; só os primeiros dois anos dele, e os últimos meses, foram passados na sua cidade natal. Nessa quinta isolada cuja aldeia próxima considerava por sentimento como sua terra, escreveu Caeiro quase todos os seus poemas – os primeiros, a que chamou “e criança”, os do livro *O Guardador de Rebanhos*, os do livro, ou o quer que fosse, incompleto, chamado *O Pastor Amoroso*, e alguns, os primeiros, dos que eu mesmo, herdando-os para publicar, com todos os outros, reuni sob a designação, que Álvaro de Campos me sugeriu bem, de *Poemas Inconjuntos* (Ricardo Reis por Pessoa, 2001: 17).

Alberto Caeiro é o poeta da natureza, o seu descobridor, o seu intérprete. Não é, se pensarmos num *antropos* tradicional, um nômade, coletor ou caçador, em busca de alimento; também não é um lavrador, não cultiva a agricultura sedentária, que exige a espera da colheita e da renovação dos ciclos, mas a junção dos dois ou, mais precisamente, o pastor, que circunvaga solitariamente com seu rebanho e cultiva a vida em seu ciclo de renovação. O pastor é forte como os caçadores, que aprimoram os músculos e a determinação, a velocidade e a percepção, a confrontação do mundo, mas é também sábio como os agricultores, que sabem o sabor das sações e das searas, que se sentam onde há sombra e, se escurece, sabe o que ver ao olhar para as estrelas. Se o caçador, o nômade, luta com e contra a natureza, o agricultor, o sedentário, envolve-se nela e a revolve, mistura-se à terra, sulca-a, derrama a semente e espera a gestação do broto e a preparação do alimento. O pastor é a força de sua caminhada e a sabedoria do seu cultivo. Caeiro é esse pastor de pensamentos, sábio ao devolver o universo a ele mesmo, ao ensinar uma aprendizagem de desaprender e forte para ser um mestre, um guia e conduzir o pensamento ocidental aos seus limites (Pessoa, 2001: 84):

*Procuró despir-me do que aprendi,
Procuró esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras*

¹ Espaço deixado em branco pelo autor.

A simplicidade de Caeiro consiste na sua complexa visão: ver as coisas como elas são. Essa é a sua *ciência de ver*, essa a sua educação. Educação tanto mais complexa pois seu ver é essencialmente conhecer, conhecer pelas sensações, pensar seus pensamentos que são todos sensações. O que Caeiro quer nos ensinar é que conhecemos pela nossa sensibilidade. Para usar um termo durandiano, é a estrutura figurativa da sensibilidade que permite ao homem conhecer o mundo. Nesse sentido, sua sensibilidade de pastor, sua sensibilidade dramática, nega e afirma simultaneamente, nega qualquer sentido acrescentado, nega o pensar, que deve ser entendido aqui em seu sentido *exclusivamente* racional, e, conseqüentemente, nega a metafísica para afirmar o sentido próprio das coisas, que coincide com elas; para afirmar os pensamentos que são sensações, ou seja, o mundo que percebemos com nossa sensibilidade; e, finalmente, para afirmar uma ontologia da diferença, que se sustenta na repetição cíclica da natureza.

Álvaro de Campos, em suas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, apresenta-o assim (Pessoa, 1998b: 107):

Vejo-o diante de mim, vê-lo-ei talvez eternamente como primeiro o vi. Primeiro, os olhos azuis de criança que não tem medo; depois, os malares já um pouco salientes, a cor um pouco pálida, e o estranho ar grego, que vinha de dentro e era uma calma, e não de fora, porque não era expressão nem feições. O cabelo, quase abundante, era louro, mas, se faltava luz, acastanhava-se. A estatura era média, tendendo para mais alta, mas curvada, sem ombros altos. O gesto era branco, o sorriso era como era, a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer o que está dizendo – nem alta, nem baixa, clara, livre de intenções, de hesitações, de timidez. O olhar azul não sabia deixar de fitar.

Essa descrição de Caeiro, com seu *estranho ar grego*, corporifica sua personalidade, mais que isso, sua sensibilidade, e nos remete a um passado, mais que estritamente temporal e/ou cultural, mítico. Se considerarmos que seu criador se preocupou inclusive com seu mapa astral, mas quase nada com sua biografia – o que temos são dados gerais, como o fato de ter vivido quase toda a sua vida no campo, junto a uma tia –, percebemos a intencionalidade, válida para os demais heterônimos, de criar não exclusivamente biografias, mas principalmente psicografias, psicogenias, ou, em uma terminologia mais abrangente, em operar uma *mitopoiesis*. Caeiro, assim como os demais heterônimos que o reconhecem como mestre, testemunha uma *weltanschauung*, uma visão de mundo, um modo de conhecer, uma estrutura de sensibilidade, uma paisagem mental própria. Surge como uma existência, cria-se como um mito, realiza o mito em seu destinar-se à vida, vida que, não nos enganemos, se desenvolve na imaginação, mas que, apesar disso ou justamente por isso, não deixa de ser real.

Uma das principais características do mito é que ele se destina a interligar níveis diferentes de existência, presta-se tanto a uma abordagem macro quanto micro, está na criação do cosmos, mas também no código do DNA. É por isso que Campbell pôde afirmar que “*a mitologia é uma função da biologia [...] um produto da imaginação do soma. O que os nossos corpos dizem? E o que eles estão nos contando? A imaginação humana está enraizada nas energias do corpo*” (apud Keleman, 2001: 25). Os fatos da vida de Caeiro importam pouco, mas seu corpo físico ajuda a contar sua história; por isso sua voz tem o tom “de quem não procura senão dizer o que está dizendo” e seus olhos são “azuis de criança que não tem medo”. Segundo Keleman (2001: 33), “nosso corpo é um processo. Sua estrutura tem uma forma de pensar, de sentir, de perceber e de organizar suas experiências, um modo inato de formar as suas respostas. Sendo criaturas corporificadas, poderíamos dizer que o nosso corpo é o nosso destino”.

Consciente ou não, divisão que não procede quando se trata de uma sensibilidade mitopoiética, Fernando imaginou em Caeiro a harmonia dos opostos, dinâmica expressa no imaginário de sua poesia e no destinar-se de seu corpo, de estatura média, tanto alto quanto baixo, pois se tendia mais para alto, apresentava-se curvado. Quanto à sua saúde, “embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era”. Em relação à sua formação, Caeiro “não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária” (Pessoa, 1998b: 97), o que harmoniza bem com a sabedoria do mestre, “o Argonauta das sensações verdadeiras” (Pessoa, 2001: 85). Entre um pólo e outro, o pastor circunvaga, numa homologia de poesia, território, sensibilidade e corpo, profundamente coerente, que apaga as contradições da superfície e estabelece uma dimensão mítica plenamente de acordo com o desejo pessoano de ser um criador de mitos.

Caeiro é a história de seus versos, destina-se a *ser sentido*, é a realização de um mito. Por isso minha insistência em buscar as raízes profundas de onde brotam as aparências da superfície, dicotomias, antinomias e contradições. Seguir um a um os versos de Caeiro, cotejá-los com os depoimentos dos heterônimos, submetê-los ao crivo da crítica literária e conceber, mediante um jogo argumentativo com objetivos e métodos *fechados*, uma explicação da poesia de Caeiro, é seguir o itinerário labiríntico das contradições. Ansiar por uma síntese é negar o valor primeiro da obra pessoana, sua dialética sem solução; procurar por um princípio unificador é desistir de olhar para a convivência dos contrários, é negar a própria pregação de Caeiro e submetê-lo a uma fôrma aristotélica, construída com as ferramentas excludentes da lógica bipolar. Não se trata aqui de excluir um dos

pólos nem de acrescentar sentido onde não há, não se trata também de reduzir as imagens de sua poesia a um significado racionalizado, mas de devolver à imagem a sua força primeira, que é a de ser *doadora de sentidos*. Não de *qualquer sentido*, mas daqueles que lhe são imanentes e que gravitam em torno de si, símbolos que remetem a uma universalidade arquetípica que convive com o *antropos* e dialoga com a cultura, desde os tempos primordiais.

Com a assinatura de Álvaro de Campos, Pessoa critica, em seus *Apontamentos para uma Estética Não Aristotélica*, justamente o caráter exclusivamente racional da arte e, na sua *obsessão pelo Regresso dos Deuses*, título de um livro projetado para seu heterônimo Antônio Mora, declara que a “beleza, a harmonia, a proporção não eram para os gregos conceitos da sua inteligência, mas disposições íntimas da sua sensibilidade” (Pessoa, 1998b: 245). É essa sensibilidade que aqui se coloca em estudo, na conjugação da arte e da educação, pois:

Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja, para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder *captar* os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade para assim (...) se tornar *um foco emissor abstrato sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu (...) (Pessoa, 1998b: 244).

A conclusão do apontamento é que o artista que se guia pela sensibilidade domina como o ditador ou o fundador de religiões. É claro que seu domínio não se dá pela imposição de seu raciocínio, de sua inteligência ou de sua lógica, o domínio se dá pela imposição de sua sensibilidade. “O artista verdadeiro é um foco dinamogêneo” (Pessoa, 1998b: 244), em que a noção de dinamogenia, tanto para Pessoa quanto para Bachelard, está estritamente ligada à imaginação que movimenta a matéria, imaginação criativa. Troque-se o artista aristotélico pelo pedagogo aristotélico e a ineficácia de sua ação é a mesma. Quem, de fato, conduz (*gogo*) ou domina os alunos são os ditadores e os fundadores de religiões, arquétipos que podem facilmente se disfarçar em aparelhos de televisão, computador, etc. O professor educa a razão e educa para a razão. Quem educa para a sensibilidade? Ou melhor: educa-se de fato para a sensibilidade ou se impõe modelos, padrões de sensibilidade?

É assim que se deve entender Caeiro pela sua, muito particular, sensibilidade. Quando diz, por exemplo, não ter religião, é preciso não esquecer, no entanto, que está intimamente re-ligado à natureza, com as partes que a compõem sem formá-la um todo,

ou seja, há uma objetividade caeiriana que o faz dizer que “O que nós vemos das cousas são as cousas. / Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra?” (Pessoa, 2001: 60) Há, sem dúvida alguma, a negação do deus monoteísta, do deus cristão, mas em compensação há um profundo sentimento de religiosidade que confere um caráter sagrado à experiência que Caeiro tem da natureza.

Sua objetividade foi interpretada, principalmente pelo heterônimo e discípulo Ricardo Reis, como a essência do paganismo (Pessoa, 1998b: 174):

Alberto Caeiro é mais pagão que o paganismo, porque é mais consciente da essência do paganismo do que qualquer outro escritor pagão. Como o poderia ser um pagão, se concebia a essência do seu psiquismo em oposição a um sistema diferente de sensibilidade, como o cristianismo é? E quando se abria o conflito entre paganismo e cristianismo, na ascensão deste último, já a entorpecida e decadente mentalidade dos povos romanos era propriamente cristã, e não pagã de modo nenhum.

Mais produtivo que tentarmos acompanhar as muitas linhas que Pessoa dedicou ao assunto, inclusive com a criação do heterônimo Antônio Mora, especialmente nascido para isso, é percebermos a metáfora obsessiva, o fundo mitêmico que o faz insistir numa religiosidade alternativa ao cristianismo, ou cristismo, como ironicamente gostava de chamar. Pessoa é essencialmente plural, vê-se assim e à natureza também, o que o põe na contramão da modernidade, ainda comprometida com a idéia de unidade, tanto para o universo, através da ciência e da razão, quanto para o homem, com a noção de identidade.

A religião pagã é politeísta. Ora, a natureza é plural. A natureza, naturalmente, não nos surge como um conjunto, mas como “muitas coisas”, como pluralidade de cousas. Não podemos afirmar positivamente, sem o auxílio de um raciocínio interveniente, sem a intervenção da inteligência na experiência direta, que exista, deusas, um conjunto chamado Universo, que haja uma unidade, uma coisa que seja uma, designável por natureza. A realidade, para nós, surge-nos diretamente plural. O fato de referirmos todas as nossas sensações à nossa consciência individual é que impõe uma unificação falsa (experimentalmente falsa) à pluralidade com que as cousas nos aparecem. (...) A pluralidade de deuses, portanto, o primeiro característico distintivo de uma religião que seja natural (Pessoa, 1998b: 175).

Antes, portanto, de ser pagão, Caeiro é natural, um pastor que navega nas “sensações verdadeiras” e aqui verdadeiro corresponde a imediato. Caeiro pensa através das sensações, anula a separação sujeito/objeto, pois a sensação corresponde ao objeto, não necessita da reflexão do sujeito sobre si mesmo, ação que, a partir do *cogito* de Descartes, passa a ser a forma única de validação do conhecimento. É, pois, no isolamento do objeto e na cisão do sujeito, que passa a ser dois, o que pensa e o que é pensado, que se processa a ciência. Na retomada da sensação, prevalece o olhar, a atenção, e o sujeito, não mais em

oposição a si e ao objeto, pode ter, da sua relação com o objeto, a sensação que corresponde tanto ao objeto quanto à sua estrutura de sensibilidade.

A sensação da realidade era direta nos gregos e nos romanos, em toda a “antiguidade clássica”. Era imediata. Entre a sensação e o objeto – fosse esse objeto uma coisa do exterior ou um sentimento – não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer estranho ao próprio ato de sentir. A atenção era por isso perfeita, cingia cada objeto por sua vez, delineava-lhe os contornos, recortava-o para a memória. Quando era dirigida para o interior, [...] incidia atentamente sobre cada detalhe da vida espiritual, concretizando-o pela própria acuidade equilibrada da atenção (Pessoa, 1998b: 424).

Não há melhor explicação para a *ciência de ver* defendida por Caeiro. A constituição de sua estrutura mítica de sensibilidade concretiza o que Pessoa idealizou como *sensacionismo*, corrente literária que é também uma cosmovisão e, “ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas” (Pessoa, 1998b: 434). Essa admissão tem uma única condição, que não se aceite nenhuma separadamente. Essa harmonia das diferenças buscada por Pessoa o leva a desejar que a arte seja “um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica” (Pessoa, 1998b: 434).

Caeiro é este todo em que as partes se harmonizam, mesmo quando contraditórias, pois a força de sua poesia está na sensação, nas imagens, na estrutura mítica que aciona sua sensibilidade e o faz pastor e mestre de sensações e sensibilidades, as de seus heterônimos-discípulos e as nossas.

Fig. 22

2. O Rebanho de Imagens

I

As imagens poéticas de Alberto Caeiro apresentam-se, em sua superfície, coerentemente ligadas à natureza campestre. Encontrar os pacotes de imagens, ou, em um dizer mais apropriado à sua poética, os *rebanhos* de imagens, as metáforas obsessivas, os símbolos que brotam da sua poesia, é como caminhar pela sua aldeia, contemplando “as árvores e as flores e os montes e o luar e o sol”; se estiver chovendo, saber que a chuva é necessária e se tiver sol, “num meio-dia de primavera”, encontrar Jesus Cristo criança levantando as saias das raparigas que buscam água; e aprender a “aprendizagem de desaprender”, pois é a criança que ensina tudo: como olhar para as coisas, como não pensar nas coisas, como saber que os pensamentos são sensações e como pensar “com os olhos e com os ouvidos e com as mãos e com os pés e com o nariz e com a boca”. Amar a natureza? Sim, mas sem saber, “porque quem ama nunca sabe o que ama nem sabe por que ama, nem o que é amar...”, pois amar é não pensar, é a eterna inocência. E se durante a caminhada, surgir o desejo de “trincar a terra toda e sentir-lhe um paladar”, para ser mais feliz, é melhor se lembrar de que é preciso ser de vez em quando infeliz: “nem tudo é dias de sol”. Assim é a natureza, “partes sem um todo”, caminhar das sensações pelas diferenças sempre renovadas do universo, talvez a verdade que ninguém achou, o “tal mistério de que falam” (Pessoa, 2001).

No entanto, se a curva da estrada desviar o olhar e o pensamento afiar o fio da navalha com sua transcendência em busca do Deus invisível por detrás do véu da realidade, é porque se está doente dos olhos, o que nos faz esquecer que o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela nossa aldeia porque o Tejo não é o rio que corre pela nossa aldeia. E nesse Tejo que não vemos, vemos tudo o que lá não está.

É por essas e outras estradas que caminhamos pela aldeia de Caeiro em busca da sua visão de mundo. E aqui, muito mais que uma imagem metafórica, temos o termo exato para definir sua poesia. *Videre*, ver, visionar ou aquele que conhece pela visão – Alberto Caeiro é um iniciado na mestria do ver, e sua poesia, enquanto revelação filosófica, manifesta um ensinamento. Ensina-nos a ver não o universo ou as galáxias ou os corpos celestes que formam o *corpus* da cosmografia astronômica, numa esfera macrocósmica, também não nos ensina a ver o corpus da filosofia ocidental ou os valores

da nossa civilização ou mesmo os liames psicológicos do animal humano e seus pensamentos universais ou idiossincráticos, numa esfera microcós mica; Caeiro propõe-se a aprender e a ensinar a ver o mundo, não o mundo construído enquanto conceito, mas o mundo *de fato*, o mundo vivido (*Lebenswelt*), que está diante de nossos olhos, isento da dualidade significante/significado expressa pelo signo lingüístico e que impregna de abstração o que é, *a priori*, ontologicamente concreto. Dessa forma, o mundo que Caeiro nos mostra é o da natureza, reino da diferença (diferença na repetição), e do constante renascimento.

II

Ao investigar as imagens poéticas de Caeiro a fundo, vê-se o quanto se pode penetrar neste mundo que se abre aos seus olhos para extrair, da paisagem natural de sua aldeia, o sentido profundo de sua poesia. Alguns esquemas e arquétipos são recorrentes e, ainda que disseminados em símbolos vários, espalhados em seus poemas, pode-se facilmente reuni-los e estudá-los, numa abordagem sincrônica que, somada ao fio diacrônico de seu discurso, nos dizem mais que uma análise excludente.

Uma das imagens obsessivas de Caeiro é a árvore, arquétipo da ligação entre duas esferas, seja a do céu com a terra, como concretamente se desenha na simbologia da árvore, seja a do macrocosmo com o microcosmo, numa generalização mais abstrata, em que o homem se relaciona consigo e com o cosmo. *O Guardador de Rebanhos* está repleto de árvores e embora, como símbolo, elas possam se referir ora ao homem, ora ao acolhimento, ora à infância lembrada, sua função de estabelecer relações, como mediadora, é mantida.

Em um enunciado poético, tem-se a árvore como um espelho para o homem, modelo que inspira o conhecimento e o autoconhecimento, tanto pelo seu caráter verticalizante, que a impulsiona ao céu aberto das frutificações, quanto pelo seu enraizamento em busca de uma profundidade acolhedora, que alimenta e proporciona forças para novos impulsos.

O carvalho mesmo assegurava que só semelhante crescer pode fundar o que dura e frutifica; que crescer significa: abrir-se à amplidão dos céus, mas também deitar raízes na obscuridade da terra; que tudo o que é verdadeiro e autêntico somente chega à maturidade se o homem for simultaneamente ambas as coisas: disponível ao apelo do mais alto céu e abrigado pela proteção da terra que oculta e produz (Heidegger, 1969: 68-9).

Essa ligação da árvore com o céu e a terra concilia, harmoniza, duas ações superficialmente opostas, como se lançar ao mundo e o abrigar-se dele. No entanto, esses movimentos guardam, concomitante à oposição, uma dependência similar. Não há como aprofundar as raízes sem que se cresça o tronco nem como o tronco tornar-se longo sem que as raízes penetrem a terra. Do mesmo modo, o conhecimento, representado pela experiência do homem no mundo, depende do autoconhecimento e o impulsiona, para que suas raízes produzam o sentido dessa experiência.

A imagem da árvore aparece na poesia de Caeiro com toda a riqueza polissêmica de sua simbologia, evocando imagens como as que encontramos no poema VI de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 2001: 35):

*Sejamos simples e calmos,
Como os regatos e as árvores,
E Deus amar-nos-á fazendo de nós
Nós como as árvores são árvores
E como os regatos são regatos,
E dar-nos-á verdor na sua primavera,
E um rio aonde ir ter quando acabemos...
E não nos dará mais nada, porque dar-nos mais seria tirar-nos mais.*

Mais importante que a simplicidade e a calma que as árvores e os regatos sugerem é o convite a sermos como eles, condição para receber o amor, o verdor e mesmo um sentido para a morte, término da experiência, com o rio servindo de *psicopompo*, condutor da alma pelo reino dos mortos. Atendo-se à imagem da árvore, vemos com Durand que, “pela sua verticalidade, a árvore cósmica humaniza-se e torna-se símbolo do microcosmo vertical que é o homem” (Durand, 1997: 342). O simbolismo que liga a árvore ao homem é recorrente nas imagens literárias, como na peregrinação de Dante Alighieri pelo inferno, onde ele fere distraidamente um pecador ao arrancar um ramo da árvore em que havia se transformado. Culpado pela dor que causara, ouve os infortúnios destinados aos suicidas (Alighieri, 1991: 215):

*Deixando o corpo, o espírito feroz
vai ao sétimo Círculo tangido,
depois de se mostrar ante Minós.*

*Chega a esta selva, e fica, pois, caído
onde o deixa o destino caprichoso;
aqui germina como um grão perdido.*

*E faz-se planta no silvado umbroso:
pascendo em suas folhas, fere-o a Harpia,
e da ferida grita, doloroso.*

É importante notar que o castigo não se executa na transformação do homem em árvore, mas em decorrência de servir de alimentação à Harpia, monstro fabuloso com rosto de mulher e corpo de abutre. Caeiro também não perde essa dimensão produtiva da árvore, comparando-a à partida de seus versos para a Humanidade: “Árvore, arrancaram-me os frutos para as bocas.” (Pessoa, 2001: 87). No entanto, em Dante, se a imobilidade da árvore é um fator de limitação em relação ao deambular humano, sua função de produzir frutos supre até mesmo a *improdutividade* do suicida e, dialogicamente, o que redime o suicida lhe causa dor. Temos a representação concreta da consciência que se perturba diante de uma culpa que se tornou irreversível.

Mas a árvore de Caeiro não assume, em sua simbolização do homem, o caráter terrífico da árvore dantesca. Invoca, antes, o passado, a infância, o repouso. No primeiro poema de *O Guardador de Rebanhos*, após saudar os seus leitores, o poeta apresenta-se, equiparando-se à árvore, como coisa natural (Pessoa, 2001: 25):

*E ao lerem os meus versos pensem
Que sou qualquer cousa natural –
Por exemplo, a árvore antiga
À sombra da qual quando crianças
Se sentavam com um baque, cansados de brincar,
E limpavam o suor da testa quente
Com a manga do bibe riscado.*

A árvore, pela sua imobilidade, convoca o homem ao sossego e à tranquilidade, inspira a união do ritmo mental e corpóreo numa mesma frequência, pastoreia uma paz momentânea, como a que os versos de Rilke invocam ante o desespero metafísico que o atinge (Rilke, s/d: 3): “(...) Resta-nos, quem sabe, / a árvore de alguma colina, que podemos rever / cada dia (...)”. Mas em Caeiro, a árvore, no que tem de modelo para o homem, está fadada a não conhecer os anjos terríveis de Rilke (Pessoa, 2001: 30): “Um ramo de árvore, / Se pensasse, nunca podia / Construir santos nem anjos...”

Muito mais do que abrigo, a árvore é modelo de conhecimento. Para Caeiro, é importante saber o que a árvore sabe, conhecer o que a árvore conhece, ou seja, a árvore é o modelo de um conhecimento *natural*, que difere do conhecimento construído a partir do pensamento humano em seu caráter de transcendência (Pessoa, 2001: 32):

*Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem*

Nem saber que o não sabem?

A árvore está, portanto, diretamente ligada, no que tem de símil ao homem, ao conhecimento. Recorrendo novamente a Rilke, deparamo-nos com a quarta de suas *Elegias de Duíno*, na qual evoca a perda humana da unidade cósmica:

*Ó árvores da vida, quando atingireis o inverno?
Ignoramos a unidade. Não somos lúcidos como as aves
migradoras. Precipitados ou vagarosos
nos impomos repentinamente aos ventos
e tornamos a cair num lago indiferente.
Conhecemos igualmente o florescer e o murchar.*

O homem desligado da natureza perde sua capacidade de diferenciar, não respeita o ritmo natural ao qual as aves migradoras têm a lucidez de se adequar e age, ora precipitado, ora vagaroso, de acordo com sua consciência, amparada não mais pelo conhecimento do instante, mas pela dicotomia florescer/murchar (vida/morte).

Em Caeiro não há essa ruptura; por estar *de acordo* com a natureza, ele será lúcido como as aves migradoras: “A ave passa e esquece, e assim deve ser / (...) / Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!” (Pessoa, 2001: 81). O terror do tempo, que traz consigo a morte, anula-se pelo eufemismo da ave que passa sem deixar rastro, imagem concreta do instante que se basta em seu instante, totalmente diferente da dicotomia vida/morte e de suas imagens polarizadas.

Ainda em relação à árvore e sua homologia com o conhecimento, é-nos útil recordar as origens da tradição judaico-cristã (Gênesis: 2.9):

Do solo fez o Senhor Deus brotar toda sorte de árvores agradável à vista e boa para alimento; e também a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal.

A árvore do bem e do mal será a responsável pela queda do homem enquanto que a árvore da vida é prometida no Apocalipse como redenção (Ap 22.14). É importante observar aqui a diferença de conhecimento que as árvores propõem. Não é qualquer conhecimento o responsável pela queda do homem, mas sim o conhecimento *dividido*, dicotômico, apresentado sob a fórmula bem/mal, assim como não é para qualquer um a árvore da vida, mas para os que estão preparados para o sagrado.

Não cabem aqui discussões teológicas, mas sim o assinalamento das homologias recorrentes em Caeiro. Dessa forma, o conhecimento metafísico que se opera pela redução a uma unidade representacional é responsável por uma série de antinomias – a imagem da

árvore bíblica ou a indiferença rilkeana as representam bem; o conhecimento proposto por Caeiro, devido ao seu caráter plural, encontra na imagem da árvore, a qual observamos como se a nós mesmos víssemos, a diferença ontológica.

Resumindo, a árvore pode representar o acesso a uma unidade transcendente, apartada e que exclui a própria realidade em que a árvore se encerra, ou, como quer Caeiro, pode ser ela mesma e nada além dela, estando qualquer dado transcendente no seio da própria imanência, o que permite um olhar plural sobre um mundo plural. A isso se refere Mircea Eliade, com a noção de dialética da hierofania, em que um objeto torna-se *sagrado* mesmo permanecendo ele próprio, pois o “pensamento simbólico faz ‘explodir’ a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la” (Eliade, 1996: 178).

É essa mesma orientação que encontramos quando Eliade, ao estudar o simbolismo do “Centro”, mostra a importância da árvore como símbolo do sagrado, tanto em seu caráter de hierofania como de epifania. Seja através da Árvore Cósmica, da Árvore do Mundo ou da Árvore Universal, o que o simbolismo da árvore manifesta é o conhecimento sagrado, atingido através da revelação ou da iniciação, mas que passa pela representação da imagem do mundo vinculada ao simbolismo do “Centro”. A Árvore Cósmica está plantada no “Centro do Mundo” (Eliade, 1996: 34-43).

O que nos chama atenção aqui é o vínculo incontestável da árvore com o conhecimento, principalmente em seu sentido gnóstico, ao qual o simbolismo do centro vem se unir. Sem entrar na discussão do que estaria na esfera do sagrado ou do profano, não há como não ver a convergência entre essas imagens pertencentes a inúmeras civilizações e a forma como surgem na poesia de Caeiro. A sabedoria “é árvore de vida para os que a alcançam” (Pv 3.18). É essa a sabedoria de Caeiro (Pessoa, 2001: 77):

*O mistério das cousas, onde está ele?
(...)
Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?*

A árvore caeiriana, modelo para o próprio homem, torna-se aqui também itinerário para o conhecimento. O historiador Robert Darnton (2000: 6), estudando o sistema de informações da França do século XVIII, relata a importância da Árvore de Cracóvia, “um castanheiro alto e frondoso que ficava no centro de Paris”. Os transmissores orais de notícias acorriam para alimentar de informações as pessoas que se reuniam à sombra da árvore, que funcionava como “um ímã poderoso”. Há convergência dessa mesma atração simbólica na poesia de Caeiro. Como parte da natureza, a árvore, assim como as demais

partes dessas “partes sem um todo”, inscreve-se como “centro”, *imago mundi* que orienta todo seu conhecimento, sua visão de mundo. Esse centro se dá justamente em sua aldeia (Pessoa, 2001: 36):

*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...*

O conhecimento realiza-se a partir de um centro que a despeito de outros centros, assegura-lhe a totalidade, pois todo “centro” é um microcosmo (Pessoa, 2001: 55):

*O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.*

Assim, sua visão de mundo se estabelece em sua aldeia, pois é a *sua* natureza que lhe serve de referência, centro, caminho de conhecimento. No entanto, cabe aqui a pergunta: que conhecimento é esse? O poeta sabe que “O Tejo desce de Espanha / E o Tejo entra no mar em Portugal”, pois isso se pode ler ou ouvir e “Toda a gente sabe isso”. Por essa mesma razão, muitos *pensam* no que há *além* do Tejo, pois “vêm em tudo o que lá não está”. Não é esse o conhecimento que a filosofia de Caeiro expressa. O rio de sua aldeia não é mais ou menos belo que o Tejo porque o rio de sua aldeia *não é* o Tejo. Seu rio é diferente (Pessoa, 2001: 56):

*Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.*

*O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.*

Depreende-se desses versos duas características diretoras da poesia/filosofia caeiriana: o signo da diferença como ponto central de seu imaginário e o subjetivo que se revela latente, como contraponto dialógico, ao *objetivismo absoluto* patente em sua fala. O rio de sua aldeia é *diferente* do Tejo; e o rio de sua aldeia, no que tem de imagem objetiva (“não faz pensar em nada”) revela o quanto desse rio é *apenas* do *sujeito* Caeiro (“Ninguém nunca pensou...” em que *ninguém* é eufemismo anulatório do *eu*). Assim, independente do que seja o rio de sua aldeia para o outro, o rio de sua aldeia é imagem sobre a qual projeta seu conhecimento, que, por sua vez, é recursivamente introjetado a partir da imagem do rio. Por outras palavras: trata-se de um autoconhecimento no qual o ser que conhece está em harmonia com o que é conhecido, pois Caeiro retira das imagens objetivas as idéias que compõem sua visão de mundo, que, no trajeto inverso e

simultâneo, próprio da recursividade, faz com que veja, partindo de si, as imagens objetivamente. Dessa forma, o subjetivo vê-se oculto, embora seja um pólo implícito da sua relação com o mundo (Caeiro/subjetivo x natureza/objetivo) que, através do eufemismo e da hipotipose, se apresenta sob a lógica da *coincidentia oppositorum* (Caeiro/subjetivo = natureza/objetivo). O rio de sua aldeia em si não só é *diferente* do Tejo, mas é *diferente* do rio de Caeiro.

Dessa forma, se a árvore, no que tem de imagem simbólica do homem, participa do imaginário caeiriano como *modelo*, sendo ela em si diferente, enquanto parte, das outras partes da natureza, pode-se perceber que as demais imagens evocadas pela poesia de Caeiro também servirão de *modelo* para o seu (auto)conhecimento, exatamente no que guardam em sua particularidade e em sua generalidade.

Se essas imagens servem de modelo, é que possuem algo de universal, passível de se reconhecer: a diferença ontológica. Todas as partes da natureza são diferentes. Parece evidente que uma árvore é uma árvore e uma flor é uma flor, mas o que Caeiro afirma é que aquela árvore é diferente desta árvore porque aquela árvore *não é* esta árvore. Mas, e se encontrarmos “duas árvores iguais, uma ao lado da outra”? (Pessoa, 2001: 49). Certamente, elas serão *iguais* somente em *aparência*, jamais em sua *existência*, assim como as rimas, com as quais o poeta não se importa. Mesmo que os sons finais de duas palavras sejam iguais (aparência), as palavras serão diferentes (existência).

Ora, essa diferença que participa como qualidade geral de tudo é justamente o que garante a sua particularidade. Álvaro de Campos, em *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, anota o raciocínio do mestre referindo-se ao conceito direto das coisas: “(...) uma flor amarela não é realmente senão uma flor amarela”. Para ser mais claro, acrescenta: “Depende se se considera a flor amarela como uma das várias flores amarelas, ou como aquela flor amarela só” (Pessoa, 1998b: 108). E se incluíssemos, no seu conceito direto das coisas, a noção de *tempo*?

Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo (Pessoa, 1998b: 108).

A noção de diferença em Caeiro assenta-se, como foi exposto, em três bases: 1) cada parte é, pelo fato de a natureza ser partes sem um todo, diferente entre si e não se remete a nada *além*: uma árvore é diferente de uma flor e ambas não são Deus; 2) dentro da

imanência, cada ser é só seu ser: esta árvore é diferente daquela árvore; 3) o ser, a cada instante, é sempre diferente de si mesmo: “A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma”.

O leitor perspicaz poderia perguntar nesse momento: “O que assegura, então, que Caeiro não se dissolva numa *separação* esquizofrênica?”

Caeiro não é esquizóide porque aprendeu a *ciência de ver*. É pelo olhar que conhece o mundo e não pelo pensamento. As sensações asseguram-lhe justamente o oposto do que a diferença sugere: uma estreita relação com a natureza. Não é à toa que Caeiro quer ser todo só o seu exterior. Se o fosse, poderia *exclusivamente* ver, vivendo de sensações, partilhando, com o seu olhar, a diferença de cada coisa e sua própria diferença. Mas Caeiro sente e esse sentir vem somar-se à complexa rede que define seu ser – enquanto ser em si e enquanto ser imaginante – em relação à natureza/mundo exterior (Pessoa, 2001: 49):

*Olho e comovo-me,
Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado
E a minha poesia é natural como o levantar-se vento...*

Assim, em Caeiro subverte-se a possibilidade da diferença pertencer à *estrutura heróica* do *Regime Diurno* de imagens, e que é a responsável pela distinção, pela separação (*Spaltung*), justamente por Caeiro estabelecer uma relação de equilíbrio que, efetivando-se no tempo, vem eufemizar os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos, dominando-os pela experiência das sensações, expressa pelo poeta como *ciência de ver*, e estruturadas no tempo cíclico da natureza.

A imagem do rio, ligada à água em suas diversas manifestações naturais, reforça a função de *centro* exercida pela sua aldeia e torna-se presente ora para se sobrepor esteticamente ao Tejo (“Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”), ora para igualar-se à calma que as árvores inspiram (“Sejamos simples e calmos, / Como os regatos e as árvores”), ou mesmo para materializar objetivamente o tempo (Pessoa, 2001: 68):

*Se às vezes digo que as flores sorriem
E se eu disser que os rios cantam,
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
E cantos no correr dos rios...
É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.*

Bachelard (1989) expõe as dificuldades de abordar a simbologia da água, seja pela vastidão de significados que pode assumir, seja pelo uso, muitas vezes superficial, que os

poetas se acostumaram a fazer dela, sem vivificá-la, sem torná-la metaforicamente *nova*, imaginada em toda sua profundidade material. Durand evita também identificá-la sob um *Regime* do Imaginário, pois ela transita por todos. Quem assegura um significado à água é a adjetivação, ou melhor, a relação que estabelece com as imagens que evoca.

Caeiro não usa em sua poesia imagens ligadas à água de maneira superficial, recorrendo a significados gastos, meros *reflexos* sem vida, mas também não busca metaforizá-las. A *pureza* imagética com que a água, mormente em forma de rio, comparece aos seus poemas é ontológica, participa da natureza enquanto ser, existência real. A água não é purificadora, não é espessa como as águas negras da morte, a água caeiriana é uma água que passa e atesta sua função primitiva, fonte de vida, e a materialização do tempo através de sua corrida pelas margens rio. Não há águas fortes na poesia de Caeiro, antes, deparamos com regatos ou, quando muito, com a chuva, outra imagem do tempo cíclico.

Como nos diz Bachelard (1989: 34), “fresca e clara é também a canção do rio”, e embora Caeiro saiba que o rio não canta, sua existência fluida, sonora, corrente, dinamiza o tempo, ordena em murmúrios, borbulhas, os instantes que testemunham a água que se renova, que imprime ritmo à natureza e que permite vê-la viva, se se considerar o movimento como imagem representativa do que é vivo. Tempo e vida confluem para a imagem caeiriana do rio em sua *existência verdadeiramente real*, para além das relações que as palavras estabelecem na consumação da simples metáfora (Pessoa, 2001: 75):

*Também às vezes, à flor dos ribeiros,
Formam-se bolhas na água
Que nascem e se desmancham
E não têm sentido nenhum
Salvo serem bolhas de água
Que nascem e se desmancham.*

Lemos seus versos com uma certa surpresa, pois uma das marcas do estilo de Caeiro, que ele define como simplicidade, consiste em mostrar que as coisas são o que são, o que não quer dizer que sejam desprovidas de sentido, mas que não buscam o sentido de sua existência (ou será que somos nós que o buscamos?) no que está além do sentido que lhes é próprio. Existir, para Caeiro, já é ter sentido completo.

Heráclito, que veio de Éfeso há vinte e cinco séculos, é lapidar em um de seus fragmentos mais famosos: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (apud Souza, 1996: 92). Mais do que a questão do tempo que corre e faz com que as águas sejam outras, o que o filósofo ensina é que se muda também com o tempo,

ninguém está livre de ser como o rio: “Rio, o destino da minha água era não ficar em mim” (Pessoa, 2001: 87). No entanto, o que há em nós que passa, também, de certa forma, fica. É isso o que expressa Heráclito com o seu “somos e não somos” e o próprio Caeiro com o verso “Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua” (Pessoa, 2001: 88).

Essa aparente contradição que se expressa nos paradoxos citados revela, na estrutura dramática que organiza o imaginário da obra de Caeiro, a *coincidentia oppositorum*, a harmonia dos contrários, que, em profundidade, dinamiza as tensões na linha, ainda que muitas vezes curva, do tempo. Heráclito encontrou uma metáfora bela e ainda viva para essa convivência antagônica: “Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda; harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira” (apud Souza, 1996: 93).

É assim que o homem identifica a ação do tempo sobre sua vida na imagem da água que corre guiada pelas margens do rio, estabelecendo uma relação recursiva, como se do diálogo com a natureza trocasse perguntas e respostas, como o espelho nos olha quando para ele olhamos: “Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito” (Pessoa, 2001: 89).

Bachelard (1989: 35), guiando a materialidade da sua imaginação para uma psicanálise da água, saúda o homem que traz consigo o arco e a lira: “Feliz daquele que é despertado pela canção do regato, por uma voz real da natureza viva. Cada novo dia tem para ele a dinâmica do nascimento” e, posso acrescentar, da descoberta (Pessoa, 2001: 52):

*As primeiras cousas vivas e irisantes
Que Noé viu
Quando as águas desceram e o cimo dos montes
Verde e alagado surgiu
E no ar por onde a pomba apareceu
O arco-íris se esbateu...*

Se na estrutura heróica a água é purificadora e na estrutura mística a água é tinta, viscosa, na estrutura dramática a água simboliza o cíclico: a vida, a morte, o renascimento. A própria imagem efêmera do arco-íris, entretecimento aéreo da água e da luz, remete a isso. São as águas que desvelam a vegetação viva, concedem a novidade de serem sempre outras ao correr pelo rio. Mas se correm é preciso que desemboquem em algum lugar, e é justamente nas águas vastas do mar, onde encontra sua morte e a consumação do tempo.

Borges, ao estudar a metáfora, assinala esta, de cinco séculos, composta por Manrique² (Borges, 2000: 35):

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir...*

Em “Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua” (Pessoa, 2001: 88), encontramos a mesma idéia, com a diferença de a morte não ser *consumidora*, mas portadora de uma *permanência* que, embora ignorada, eufemiza a morte, diria mesmo que inverte seu aspecto terrífico (Pessoa, 2001: 57):

*E quando se vai morrer, lembrar-se de que o dia morre,
E que o poente é belo e é bela a noite que fica...
Assim é e assim seja...*

A morte, na poesia de Caeiro, é essencialmente transformação, tanto que quando não é emparelhada à noite, ao mar, ao vôo da ave ou aos rastros no chão, simplesmente não existe. A morte é a mudança que se vê e não uma idéia que possa ser abordada metafisicamente ou através de conjecturas abstratas. Pertencente à natureza, expressa pelo ciclo da natureza, a morte, que inclusive não aparece substantivada nenhuma vez em *O Guardador de Rebanhos*, é promessa de renascimento (Pessoa, 2001: 81):

*Antes o vôo da ave, que passa e não deixa rasto,
Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.
A ave passa e esquece, e assim deve ser.
O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
Mostra que já esteve, o que não serve para nada.
A recordação é uma traição à Natureza,
Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
O que foi não é nada, e lembrar é não ver.*

Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!

Na aldeia/filosofia de Caeiro, a imagem da morte convive em harmonia com o que passa e com o que fica, é o que passa e o que fica, remete-se ao caráter cíclico da natureza e do tempo. É como se Caeiro nos dissesse: *tudo passa, tudo muda, tudo é a cada instante diferente e, nessa diferença renovada, sempre permanece algo que não se perde e que permite a tudo uma existência*. É dessa existência que trata Caeiro em sua poesia, em seus

² (Manrique, Jorge (1440-1479) – “Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre”, estrofe 3, versos 25-30).

pensamentos filosóficos expressos em versos e que as imagens vêm concretizar: “Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do mundo...” (Pessoa, 2001: 26).

“O que é o tempo? Se não me perguntam o que é o tempo, eu sei. Se me perguntam o que é, então não sei”.³ Essa impossibilidade de conceituar uma noção abstrata e ao mesmo tempo concreta foi assim expressa por Santo Agostinho e poderia mesmo ser uma divisa do pensamento filosófico e da orientação estética de Caeiro: “O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério! / O único mistério é haver quem pense no mistério” (Pessoa, 2001: 31).

Caeiro não nega o mistério, mas espanta-se com o fato de haver quem pense nele, em que pensar aqui remete a uma razão abstrata capaz de conhecer apenas abstratamente, ou seja, pensar o mistério racionalmente é entrar num jogo de regras próprias, apartado da realidade. O fato de não encontrarmos o mistério como parte da natureza, uma vez que não se constitui como existência objetiva (“Onde está ele que não aparece / Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?”), faz com que Caeiro afaste-o de sua aldeia, de seu mundo e de sua ciência de ver. O mistério existe como um código a ser decifrado, uma verdade a ser descoberta, um sentido capaz de iluminar a razão e, através dela, *explicar* o mundo, o homem, a natureza... A etimologia nos ajuda a ver que explicar (*ex-plicare*) está ligado a dobrar, duplicar, ação do pensamento que justamente Caeiro recusa, pois se afasta da natureza para lidar com seu duplo. O poema XLVII de *O Guardador de Rebanhos* parece ser elucidativo a respeito (Pessoa, 2001: 86):

*Entrevi, como uma estrada por entre as árvores,
O que talvez seja o Grande Segredo,
Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.*

*Vi que não há Natureza,
(...)
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas idéias.*

*A Natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falam.*

*Foi isto o que sem pensar nem parar,
Acertei que devia ser a verdade
Que todos andam a achar e que não acham,
E que só eu, porque a não fui achar, achei.*

³ “Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio”. Santo Agostinho, *Confissões*, XI, 14.

Caeiro expressa o cerne de sua filosofia, que um dia entreviu sem pensar, conceituando a natureza. É como se se esforçasse para traduzir para o homem moderno o seu viver, estreitamente ligado à visão do homem das sociedades arcaicas. Utilizando idéias abstratas, explica a diferença da natureza como *partes* sem um *todo*, em que todo representa a noção de “um conjunto real e verdadeiro”. Natureza é o que vemos no mundo: árvores, rios, montes, etc. e não forças a serem dominadas, reservatório de energia a ser explorado ou um conjunto de leis nas quais os homens devem se pautar para criar suas próprias leis, que garantiriam um direito *natural* por fazer parte da *lei da natureza*.

É ao pensamento moderno que Caeiro responde, ironizando a própria noção de verdade. O que todos procuram e não acham, foi ele achar, embora não veja valor nenhum nisso. A verdade buscada pelo homem moderno, ou seja, um princípio que organiza o mundo real, é achada por Caeiro na negação desse princípio: a natureza é partes sem um todo. Seu modo de vida, retratado pelos seus poemas, é a expressão desse conhecimento. E é justamente para ensinar essa *filosofia*, junto com a completude e a alegria que a acompanham, que nasce o mestre, diante do qual os demais heterônimos se proclamaram discípulos, inclusive o próprio Fernando Pessoa, criador de todas essas criaturas criadoras (Pessoa, 1998b: 96):

Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive.

O fato de Caeiro descobrir a natureza sem pensar nela como algo a ser descoberto remete a um conhecimento que nasce das sensações, como claramente diz em seu IX poema (Pessoa, 2001: 44):

*Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.*

*Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

*Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.*

Seus pensamentos são sensações e suas sensações asseguram-lhe um sentimento de pertença à natureza, não uma natureza como convite ao que transcende, mas com seu sentido intimamente expresso pela realidade, em que saber reencontra sua acepção etimológica (*sapere*: ter gosto). Caeiro sabe porque provou o gosto da natureza, comeu seu fruto e é feliz.

Sem buscar uma aproximação paradigmática generalizante, mas antes assinalando o que converge no âmbito da especificidade, encontro no estudo do filósofo Clément Rosset sobre a alegria aspectos de suma relevância para precisar a felicidade manifesta por Caeiro. Rosset (2000: 10) nos mostra como a alegria afirma o real, ainda que a realidade não forneça motivos para justificar tal alegria, pois “a alegria tem sempre contas a acertar com o real”. De modo oposto, a tristeza, a melancolia, consiste numa busca pelo irreal, pelo transcendente que não é encontrado, ficando a razão à procura de um motivo para a alegria que não está em lugar nenhum. A alegria caeiriana afirma sempre o real e é por isso que não teme a tristeza, subvertida, na visão de mundo de Caeiro, a algo natural (Pessoa, 2001: 57):

*Nem tudo é dias de sol,
E a chuva, quando falta muito, pede-se.
Por isso tomo a infelicidade com a felicidade*

A tranqüilidade de Caeiro nasce dessa consciência cíclica que a natureza lhe ensina a ter. Sua felicidade, mais do que afirmação do real e, portanto, da existência, é expressa pela sabedoria de que a infelicidade é um contraponto necessário, assim como a chuva é um contraponto ao sol. Ainda com Rosset, pode-se afirmar que Caeiro é essencialmente alegre, de uma alegria que não exclui os momentos de tristeza e infelicidade, pois eles fazem parte da realidade (ciclo natural) à qual o homem está inserido. Por isso, até mesmo sua tristeza é calma (“Mas a minha tristeza é sossego”), diferente da tristeza que nasce do pensamento, da razão, da busca do que não está no real: “Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem” (Pessoa, 2001: 83).

A harmonização dos contrários, que é expressa pelo imaginário de Caeiro, orienta, a partir do real, do natural, seus sentimentos, suas sensações, fazendo com que afeições aparentemente dicotômicas convivam em harmonia (Pessoa, 2001: 23-4):

*Os meus pensamentos são contentes.
Só tenho pena de saber que eles são contentes,
Porque, se o não soubesse,
Em vez de serem contentes e tristes,
Seriam alegres e contentes.*

Vê-se esboçado, pelas imagens citadas, que a tristeza ou a doença ou o problema maior do homem, na visão de Caeiro, é o seu pensamento. No entanto, Caeiro diferencia o que seria um pensamento saudável de um pensamento patológico. Saber o que não existe concretamente na natureza – saber o que só existe como concepção da razão humana, como convenção, principalmente quando expressas em uma abstração regulada por uma lógica excludente, que é, de acordo com Durand, uma polarização excessiva do vetor ascensional, heróico – é o que gera tristeza, pois o homem se dissocia do real. Contrário a esse pensamento, Caeiro preserva um pensamento *natural*, ligado às sensações, um pensamento que foi (e em alguns casos ainda é) a base que organiza outras sociedades, como as tribos ou as sociedades ditas arcaicas. Como ocidental e falando a ocidentais, Caeiro busca reconduzir, como quem pastoreia um rebanho, o pensamento racionalizado ao pensamento *mítico* do homem primordial, que opera valorizando uma mediação simbólica, estabelecendo relações micro, macro e mesocósmicas, através da intuição, dos sonhos, das sensações, enfim, de outras categorias do conhecimento (Pessoa, 2001: 85):

*Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.*

O homem ocidental moderno coloca-se apartado da natureza, desinteressado de seus encantos, desenvolvido de seus envolvimento, pois sua concepção de tempo assenta-se na linearidade histórica. Só a história, por mais abstrato que seja o termo, pode assegurar a realização do homem, seja ela expressa pelo domínio utilitarista da natureza ou pela recusa de sua repetição. No entanto, para realizar sua autonomia, esse homem, apartando-se da natureza, aparta-se do próprio sentido da existência, ou antes, vai buscá-lo nos acontecimentos históricos, na irreversibilidade do tempo. Segundo Mircea Eliade (1985: 169), o homem moderno não conhece a liberdade do homem tradicional, que podia periodicamente abolir o tempo e regressar ao tempo da criação, regenerando-se conjuntamente com a natureza e apagando a história e a memória para ser mais do que foi.

É a favor do homem tradicional e contra o homem ocidental moderno que as palavras de Caeiro se dirigem. É verdade que, quando se autoproclama o descobridor da natureza, não está se colocando como um homem religioso das sociedades arcaicas, ainda

que haja proximidade na concepção de mundo. Caeiro é ocidental, conhece a profundidade dos sulcos da longa estrada por que percorreu as rodas pesadas da cultura, sabe que o mundo não é homogêneo, que não permite apenas uma visão sobre si e, o mais importante, que é preciso aprender a desaprender; daí o valor de sua descoberta.

É possível ver com maior clareza, tendo em mente essa orientação, como as imagens de sua poesia convergem para uma natureza ontologicamente objetivada, dinamizada pelo cíclico e com um sentido em si, o que faz com que o homem, tomando-a como modelo, espelho ou mesmo mediadora, busque seu próprio sentido, sentido esse que se assenta em uma comunhão, como bem indicam as sensações do poeta.

É assim que, ao lado das imagens da árvore, da ave, do rio, surgem as imagens da flor, do monte, do sol, da lua, etc. Penso não ser profícuo estudá-las detidamente, procurando os sentidos particulares que exprimem; uma breve abordagem parece ser suficiente para mostrar o quanto participam da mesma estrutura dramática que caracteriza o imaginário do poeta, pois há uma coerência profunda nas relações estabelecidas pelas imagens cultivadas em *O Guardador de Rebanhos*. É a esse tipo de coerência que se dirige Bachelard (1989: 34) ao escrever que:

Quando se encontrou a raiz substancial da qualidade poética, quando se encontrou realmente a “matéria” do adjetivo, a matéria sobre a qual trabalha a imaginação material, todas as metáforas bem enraizadas desenvolvem-se por si mesmas. Os valores sensuais – e não mais as sensações –, uma vez ligados a substâncias, fornecem “correspondências” que não enganam. (...) Toda a “correspondência” é sustentada pela “água primitiva”, por uma água carnal, pelo elemento universal. A imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora.

Esse valor ontológico das imagens, bem como as correspondências fornecidas por ele, encontra-se em toda a obra de Caeiro, como as imagens já estudadas mostram e o trecho a seguir vem exemplarmente confirmar (Pessoa, 2001: 33-4):

*Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.*

*Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes*

*E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.*

*E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?),
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.*

Nessa longa passagem, a repetição arbitrária de árvores, flores, montes, luar e sol remete à natureza como partes sem um todo, em que o mesmo esquema de afirmação da diferença e do que concretamente se vê funciona para negar a existência de “um conjunto real e verdadeiro”, expresso aqui como Deus. Caeiro, e é importante que se diga, não nega a existência do sagrado, mas sim o conceito de Deus, que seria acrescentado à diversidade da natureza, como unidade sustentada por atributos abstratos. Caeiro novamente afirma o sentido absoluto do real, ao qual o caráter sagrado subsiste, e que é, segundo Eliade (s/d: 42), uma das principais características do homem religioso das sociedades arcaicas, que deseja se situar na realidade objetiva em vez pairar sobre a relatividade subjetiva. A realidade que Caeiro expressa situa-se na relação objetiva do homem com a natureza, relação essa que novamente vem expressa pelas sensações (“E penso-o vendo e ouvindo”).

É assim que (Pessoa, 2001: 73):

*O luar através dos altos ramos,
Dizem os poetas todos que ele é mais
Que o luar através dos altos ramos.*

*Mas para mim (...)
É não ser mais
Que o luar através dos altos ramos.*

No entanto, mesmo essa objetividade expressa pelo olhar do poeta não elimina sua subjetividade. O luar não é mais que o luar, mas é sob a imagem desse mesmo luar que a memória se debruça sobre o tempo para cuidar de seus mortos. A lua e sua luz são já reflexão; suas fases são imagens do tempo, da mudança, da morte e da renovação. Quem quer que a olhe objetivamente, terá que sufocar o aparecimento de suas lembranças, de suas crenças passadas e já mortas, de sua orientação subjetiva do tempo (Pessoa, 2001: 54):

*O luar quando bate na relva
Não sei que cousa me lembra...
Lembra-me a voz da criada velha*

*Contando-me contos de fadas
E de como Nossa Senhora vestida de mendiga
Andava à noite nas estradas
Socorrendo as crianças maltratadas...*

*Se eu já não posso crer que isso é verdade,
Para que bate o luar na relva?*

Isso não quer dizer que o subjetivo irrompe para apagar a objetividade do olhar, mas que a lua considerada objetivamente, pela própria dinâmica de seu simbolismo, suscita seu contraponto subjetivo, reavivando, através de uma relação ao mesmo tempo complementar e antagônica, a harmonização dos contrários. Isso equivale a dizer que a objetividade reside no sujeito assim como a subjetividade reside no objeto. A dúvida de Caeiro não é formulada em relação à sua lembrança como atividade subjetiva, mas em relação à objetividade do luar. O poeta aceita de princípio o fato de a lua mover sua subjetividade, faz parte de sua ação objetiva, o que o poeta questiona é, num primeiro momento, a imprecisão de suas lembranças (“Não sei que coisa me lembra...”), e posteriormente a inutilidade dolorosa dessas lembranças, desprovidas de crença e, portanto, de realidade objetiva, de existência real.

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do *eterno retorno* (Durand, 1997: 294).

O ritmo cíclico anotado em relação à imagem da lua vem dar suporte, também, às imagens vegetais espalhadas ao longo dos poemas de Caeiro. Eliade (1985: 78) nos lembra que “(...) o drama da vegetação integra-se no simbolismo da renovação periódica da Natureza e do Homem”. Segundo Durand (1997: 296), “o simbolismo vegetal contamina toda meditação sobre a duração e o envelhecimento, como o testemunham os poetas de todos os tempos (...)”. E como também testemunha Bachelard (1990a: 207): “O vegetal guarda fielmente as lembranças dos devaneios ditosos. A cada primavera ele os faz renascer”. Creio não ser preciso insistir na relação dos símbolos vegetais com a lua ou mesmo com o caráter cíclico do tempo, há inúmeras referências nesse sentido e o ciclo lunar vem confirmar essa estreita ligação.

Mesmo as imagens que fogem desse simbolismo vegetal e/ou lunar comparecem para reiterar a questão do tempo, embora o simbolizem em uma outra vertente, privilegiando o seu caráter aéreo, lúcido, passageiro (Pessoa, 2001: 61):

As bolas de sabão que esta criança

*Se entretém a largar de uma palhinha
São translucidamente uma filosofia toda.*

*Claras, inúteis e passageiras como a Natureza,
Amigas dos olhos como as cousas,
São aquilo que são
Com uma precisão redondinha e aérea,
E ninguém, nem mesmo a criança que as deixa,
Pretende que elas são mais do que parecem ser.*

*Algumas mal se vêem no ar lúcido.
São como a brisa que passa e mal toca nas flores
E que só sabemos que passa
Porque qualquer coisa se aligeira em nós
E aceita tudo mais nitidamente.*

A passagem do tempo está ligada às flores, à natureza, mas vem mais fortemente expressa pela brisa, imagem de uma imaginação material aérea. Assim como o ciclo da vegetação se torna homólogo ao ciclo lunar, também o vento liga-se ao sol, principalmente pelo caráter nítido, translúcido. Esse conjunto de imagens, que Durand qualifica como heróico, orientado por um regime diurno, comparece ao lado de imagens de estrutura mística, principalmente em sua acepção de intimidade. Essa concomitância entrelaçada de imagens com orientação vetorial oposta vem reforçar o caráter dramático, disseminador, pertencente ao regime noturno de imagens.

Caeiro transita pelas sensibilidades mística e heróica buscando a conciliação dramática. É assim que a imagem da “Terra-Mãe” surge associada à idéia de “mistura” (Pessoa, 2001: 52) ou que lhe vem a vontade de “trincar a terra toda / E sentir-lhe um paladar” (Pessoa, 2001: 57), símbolos de uma sensibilidade mística que busca a profundidade intimista, tendo como arquétipo a Terra-Mãe ou a Mãe-Terra. Essa sensibilidade reitera a comunhão da vida com a natureza, como já foi assinalado. No entanto, Caeiro não se demora por essas imagens, busca antes integrá-las a imagens de uma sensibilidade diurna. Mais recorrentes que as representações místicas ou heróicas são as dramáticas, como se pode notar pela reincidência da terra ligada ao céu: “E assim, sem pensar tenho a Terra e o Céu” (Pessoa, 2001: 72).

Não é difícil, pelo que ficou exposto, situar as imagens aéreas da poesia em estudo. Seu caráter principal é a dinamicidade, que faz com que a razão encontre na imagem a rapidez do pensamento que atinge seu alvo sem resistências. É a bola de sabão que encerra toda uma filosofia: translúcida, clara, redonda, aérea. É como a natureza, inútil e passageira. Não é a natureza que é passageira, é o tempo que é passageiro e que faz com

que a natureza se modifique, ainda que essa mudança seja retorno, ou mais especificamente um diálogo entre repetição e diferença (Deleuze, 1988). Não é a natureza que é inútil, é a utilidade que é incapaz de fornecer um princípio de funcionalidade que seja universal para a natureza, o que quer dizer, em outras palavras, que nós é que atribuímos utilidade à natureza, reduzindo-a a uma função, quando ela é apenas o que é; por não se prestar a apenas uma utilidade, ou seja, por ser inútil, é que a natureza pode ter todas as utilidades, inclusive a de ser útil e/ou inútil.

Toda essa dialética do raciocínio, feita de idas e vindas, de caminhos sinuosos, materializa-se em metáforas ascensionais e espetaculares, que irrompem certeiras em um dinamismo que se mescla à própria noção de passageiro. A natureza como bola de sabão é uma imagem clara de um raciocínio ascensional e espetacular, que busca nas alturas a luz com que iluminar os olhos, para que os olhos iluminem os objetos (Pessoa, 2001: 59):

*O meu olhar azul como o céu
É calmo como a água ao sol.
É assim, azul e calmo,
Porque não interroga nem se espanta...*

O movimento é um convite ao olhar e todo olhar é um vôo do pensamento. Em Caeiro, esta correspondência: “Antes o vôo da ave, que passa e não deixa rasto” (Pessoa, 2001: 81) e, em Bachelard, esta outra: “O movimento de vôo dá, imediatamente, numa abstração fulminante, uma imagem dinâmica perfeita, acabada, total. A razão dessa rapidez e dessa perfeição é que a imagem é dinamicamente bela” (Bachelard, 1990a: 65). Caeiro encontra esse dinamismo nos seus pensamentos sobre a natureza, que, como foi dito, são constituídos de sensações e mediados pelo olhar.

O vento, como materialidade aérea, vem emprestar à sua poesia esse dinamismo do passageiro, incorporando à idéia de tempo cíclico a noção de ritmo. A dicotomia instaurada entre o que dura e o que é transitório encontra uma solução filosófica para o ser caeiriano na harmonização. Segundo Bachelard (1988: 9):

Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes. (...) Desta frase banal – “a vida é harmonia” –, ousaríamos então finalmente fazer uma verdade. Sem harmonia, sem dialética regulada, sem ritmo, nenhuma vida, nenhum pensamento pode ser estável e seguro: o repouso é uma vibração feliz.

Vimos referências ao repouso em grande quantidade e parecem reforçar essa noção de vibração feliz. A vida como harmonia de ritmos encontra no repouso uma espécie de

ritmo lento que é dinamizado pelas imagens de movimento, dentre as quais o vento se impõe com maior força (Pessoa, 2001: 48):

*Leve, leve, muito leve,
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
E eu não sei o que penso
Nem procuro sabê-lo.*

A leveza do vento, ar em movimento, é constatação do passageiro. Não convida ao pensamento. Sua rapidez, seu dinamismo, impede a meditação, o pensamento profundo, a especulação metafísica, a busca de uma abstração racionalizante que instaura conceitos. É esse o ensinamento do vento na poesia de Caeiro, como bem explicita o poema X (Pessoa, 2001: 45):

*“Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?”*

*“Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?”*

*“Muita cousa mais do que isso.
Fala-me de muitas outras cousas.
De memórias e de saudades
E de cousas que nunca foram.”*

*“Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.”*

O *antes* e o *depois* expressos pela segunda estrofe, além de acentuar o esquema circular do tempo em oposição ao esquema linear (estrofe 3: “cousas que nunca foram”), concretizam a noção de ritmo, conforme a definição de Bachelard. Resta-nos entender qual espaço, na poesia/filosofia de Caeiro, vêm preencher essas imagens de sensibilidade heróica.

Não há inocência na construção poética de Caeiro; pode haver, sim, acasos, lapsos, intuições, em seu processo criativo, mas as correspondências poéticas, antes de uma *intenção racional*, possuem, em profundidade, uma *inspiração imaginária*, de modo que nenhuma imagem é talhada por palavras inocentes, sem motivação. Dessa forma, vê-se que as imagens aéreas complementam a natureza caeiriana com a noção de liberdade, de desapego. É como se a comunhão com a natureza conduzisse a uma noção de

dependência, de viscosidade, de aderência, à qual a liberdade aérea, pela sua independência e pelo seu caráter separativo, se harmoniza para relativizá-la. A natureza não é cruel, é real; o homem não está em confusão com a natureza, está em comunhão; o real não é uma prisão, é um convite ao olhar.

Se pensarmos em Nietzsche, não para iluminar a obra de Caeiro, mas para orientar uma espécie de afirmação da existência, que em ambos é uma *atitude* em muitos pontos convergentes, encontraremos a mesma libertação, como define o aforismo 638 de *Humano, Demasiado Humano* (Nietzsche, 1983: 118):

Quem chegou, ainda que apenas em certa medida, à libertação da razão, não pode sentir-se sobre a Terra senão como andorilho – embora não como viajante *em direção* a um alvo último: pois este não há. Mas bem que ele quer ver e ter os olhos abertos para tudo o que propriamente se passa no mundo; por isso não pode prender seu coração com demasiada firmeza a nada de singular; tem de haver nele próprio algo de errante, que encontra sua alegria na mudança e na transitoriedade.

As imagens aéreas vêm justamente exprimir a liberdade buscada por Caeiro: libertação de tudo que seja acrescentado, de toda alma que se apresenta vestida. O vento diz que é vento e que passa, a brisa se faz reconhecer por algo que se aligeira em nós e a ave traz o ensinamento de um vôo que é transitoriedade e esquecimento. Bachelard, ao falar de Nietzsche, parece desenhar o espaço que as imagens aéreas ocupam no imaginário caeiriano (Bachelard, 1990a: 136):

Para Nietzsche, com efeito, o ar é a substância mesma da nossa liberdade, a substância da alegria sobre-humana. O ar é uma espécie de matéria superada, da mesma forma que a alegria nietzscheana é uma alegria superada. A alegria *terrestre* é riqueza e peso – a alegria *aquática* é moleza e repouso – a alegria *ígneia* é amor e desejo – a alegria *aérea* é liberdade.

O *ar nietzschiano* é então uma estranha substância: é a substância sem qualidades substanciais. Pode, portanto, caracterizar o ser como adequado a uma filosofia do devir total. No reino da imaginação, o ar nos liberta dos devaneios substanciais, íntimos, digestivos. Libertamo-nos de nosso apego às matérias: é, pois, a matéria da nossa liberdade. Para Nietzsche, o ar não traz *nada*. Não dá *nada*. É a imensa glória de um Nada. Mas *nada dar* não será o maior dos dons?

Todo esse longo trecho resume as imagens diurnas da obra caeiriana e mostra como o poeta relaciona-as com as demais imagens. Nota-se que os contrários buscam uma harmonia na complementaridade própria de seus atributos; mais do que uma alternância que se desenvolve no plano diacrônico, encontramos uma *coincidentia oppositorum*: é ao mesmo tempo que os contrários se complementam, se desmentem, se expressam, enfim, se harmonizam. Uma imagem dinâmica, quando patente, traz sempre o repouso latente. A imagem de um pensamento que brota do instante, que passa e se esquece, traz sempre,

em latência, a consciência de uma permanência que inspirará novos pensamentos, sejam eles *ritmos* de dinamismo ou de repouso. Nada dar é o maior dos dons porque pode dar tudo. O Nada traz em gérmen o Tudo. É o devir total de que fala Bachelard.

No entanto, é preciso ressaltar que as imagens, nessa rede de correspondências que a sensibilidade dramática tece, não se confundem; arranjam-se como fios que estabelecem uma rede de relações, de correspondências, de similitudes, analogias, alternâncias, recorrências, etc.

Para concatenar essas imagens dramáticas há sempre uma figura mediadora, que pode ser o andarilho de Nietzsche,⁴ o barqueiro das regiões infernais, o xamã, o mensageiro, o guia, o mestre, o Espírito Santo, o Virgílio e a Beatriz de Dante, o Mefistófeles do Fausto goetheano ou, no caso em estudo, o pastor de pensamentos. Pessoa abriu os poemas de Alberto Caeiro com o título *O Guardador de Rebanhos*, ao qual se seguiram os versos (Pessoa, 2001: 23):

*Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.*

Caeiro não é um pastor verdadeiro, não cuida de um rebanho real, não canta o amor literariamente como os pastores de Virgílio, nem tampouco utiliza o cajado para palmilhar seus caminhos e resgatar a *ovelha* desgarrada. No entanto, sua postura frente à poesia e à própria vida é a de um pastor, um pastor que guarda sensações, um mestre que guarda ensinamentos, um guia que conduz pelos caminhos do conhecimento, um mensageiro que vem resgatar o *mundo* perdido, ou melhor, o mundo que o homem moderno perdeu, mas que pode subjazer em certas mentalidades, como a sua, ou em certos lugares, como sua aldeia.

“Racha o cajado’, diz um aforismo gnóstico, ‘e ali está Jesus” (Campbell, 1993: 141). O cajado de Caeiro é o próprio guia de sua poesia; mais que um simples objeto, faz lembrar as Musas que inspiravam o cantar grego, com a diferença de que as musas apresentam um grau de abstração transcendente que Caeiro nega-se a ver. Seu cajado é, portanto, símbolo de uma realidade materialmente objetiva, está em suas mãos como um mediador entre seu ser e seus versos (Pessoa, 2001: 24-5):

⁴ O mesmo vale para Zaratustra: “Quando se analisa os mitemas de Zaratustra, como fez Jung, apercebemo-nos de que era Hermes e não Dioniso” (Durand, 1982: 23).

*Quando me sento a escrever versos
 Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
 Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
 Sinto um cajado nas mãos
 E vejo um recorte de mim
 No cimo dum outeiro,
 Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias,
 Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho*

Rachando o cajado, a poesia, encontramos o pastor, o próprio Alberto Caeiro. Pouco importa se o poeta escreve seus versos no papel ou os compõe em pensamento, a arte de criar, de fazer (*poíesis*, em grego) é que lhe serve de mediação para conhecer o mundo e o cajado vem simbolizar, como demonstra Durand, uma totalidade expressa pelo plural, dada sua homologia com o caduceu, espécie de árvore miniaturizada e portátil (Durand, 1997: 288). É com esse cajado simbólico que Caeiro conduz seus pensamentos sobre o mundo, deixa-os ao pasto, ao sabor das sensações e guarda-os em papéis, reais ou não, estabelecendo uma profunda correspondência entre a vida que se vive na subjetividade objetiva do poeta/pastor e a objetividade subjetiva da realidade. Trata-se de afirmar a existência através da completitude simbólica da própria existência.

III

Ricardo Reis referiu-se à poesia de Caeiro como *fonte de consolação*. Vinda de quem vem, a colocação não deixa de ser suspeita, uma vez que Reis é obsedado por metáforas de serenidade, o que muitas vezes se resolve com a negação do *sentir*, mas que no caso não parece ser exagerada, já que Caeiro se mostra desprovido de angústias, de conflitos, dono de uma saúde, quando não corpórea (afinal, morreu tuberculoso), mental, espiritual, que o coloca em harmonia consigo e com o mundo que o cerca, e que o faz ser mestre, não só dos outros heterônimos, mas de seu próprio caminho.

No entanto, a *libertação* de Caeiro parece comprometida nos quatro poemas de *O Guardador de Rebanhos* em que se declara doente e, mais gravemente em *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjuntos*, que complementam suas obras.

Nos quatro poemas, do XVI ao XIX, o poeta se anuncia como pensando e sentindo o contrário do que pensa e sente estando com saúde (Pessoa, 2001: 50)

*Por isso essas canções que me renegam
 Não são capazes de me renegar
 E são a paisagem da minha alma de noite,
 A mesma ao contrário...*

O Caeiro noturno que aparece aqui, contrário a si mesmo, mas ainda assim ele, traz à luz suas sombras, seus fantasmas, aquilo que nega. No primeiro deles, inicia com um “Quem me dera que a minha vida fosse” (Pessoa, 2001: 51), em que mostra seu descontentamento e confessa que tem esperanças. No segundo, vemo-lo misticamente chamar às plantas de irmãs, santas a quem ninguém reza (Pessoa, 2001: 52). No terceiro, novamente o “Quem me dera” repete-se por quatro dísticos até que o quinto encerra com Caeiro confessando que, ao olhar para trás, tem pena (Pessoa, 2001: 53). No XIX poema, o quarto da série patológica, Nossa Senhora surge vestida de mendiga para socorrer as crianças maltratadas, imagem da infância que lhe causa a dor da descrença (Pessoa, 2001: 54). O que se percebe nestes poemas é a emotividade típica do cristianismo, o sentimento de compaixão, sentimento combatido veementemente por Pessoa, na sua voz e na de seus discípulos, principalmente na do pagão Reis.

Essa compaixão o liga à natureza pelo canal da emotividade, toca-o misticamente e o faz participar dos mistérios, inicia-o nos valores femininos da Terra-Mãe. Mas Caeiro não vai efetivar sua iniciação. O *regressus ad uterum* o levaria a um segundo nascimento, ao “acesso a um novo modo de existência (comportando a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura; em suma, a ‘abertura’ para o Espírito)” (Eliade, 1972: 76). Ora, esses valores, embora possam fazer *parte* da relação homem/natureza, são negados por Caeiro ou, como ele mesmo disse, é o contrário dele. Caeiro continua criança, a única sacralidade, a única cultura que conhece é a pluralidade direta da natureza.

Reforçando essa disposição mística, *O Pastor Amoroso* consiste num poema de amor declarado tanto à mulher amada como à natureza e que, em seus momentos mais belos, rivaliza com o *Cântico dos Cânticos*, de Salomão (in Rodrigues, 1998: 37):

*Mais que todo aroma, de tua roupa espalha-se a fragrância,
Raios de mel, ninfa, destilam teus lábios,
E sob a língua, leite e mel,
E como aroma libanês recendem teus velamens.
Jardim oculto minha ninfa irmã,
Jardim oculto e fonte sigilosa.*

A feminilidade das fragrâncias desperta em Caeiro novas sensações e uma nova relação com a natureza (Pessoa, 2001: 95):

*Agora que sinto amor
Tenho interesse nos perfumes.
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.
Agora sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova.
Sei bem que elas cheiravam, como sei que existia.*

(...)

Hoje às vezes acordo e cheiro antes de ver.

Caeiro sente-se mais completo, a Natureza está mais próxima dele e, por causa da amada, está também mais feminina. Reis condena a mudança de Caeiro, diz que sua “inspiração se deteriora e se confunde. Não se desvia, propriamente: senão que sofre a intrusão de elementos estranhos a ela” (Pessoa, 1998b: 122). Não surpreende as críticas de Reis, para quem as emoções amorosas são perturbadoras; na verdade, revelam mais dele, Reis, que de seu mestre, mas não deixam de valer por apontar a *intrusão de elementos estranhos*, que são os propriamente femininos, ligados à natureza por uma profundidade mística (Pessoa, 2001: 93):

*Quando eu não te tinha
Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...
Agora amo a Natureza
Como um monge calmo à Virgem Maria,
Religiosamente, a meu modo, como dantes,
Mas de outra maneira mais comovida e próxima.
Vejo melhor os rios quando vou contigo
Pelos campos até à beira dos rios;
Sentado a teu lado reparando nas nuvens
Reparo nelas melhor...
Tu não me tiraste a Natureza...
Tu não me mudaste a Natureza...
Trouxeste-me a Natureza para ao pé de mim.
Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,
Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais,
Por tu me escolheres para te ter e te amar,
Os meus olhos fitaram-na mais demoradamente
Sobre todas as cousas.*

No entanto, como é próprio da iniciação nos mistérios da natureza, em que o ciclo de morte e renascimento dita o ritmo das estações, e o mergulho na profundidade da Terra-Mãe cobra a perda do autocontrole, Caeiro sente-se enfraquecer, “Todo eu sou qualquer força que me abandona.” e vê-se obcecado, “Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio.” (Pessoa, 2001: 97) Até incorrer na negação de seu principal princípio (Pessoa, 2001: 98):

*Amar é pensar.
E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.
Não sei bem o que quero, mesmo dela, e eu não penso senão nela.
Tenho uma grande distracção animada.
Quando desejo encontrá-la,
Quase que prefiro não a encontrar,
Para não ter que a deixar depois.
E prefiro pensar dela, porque dela como é tenho qualquer medo.
Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero.*

*Quero só pensar ela.
Não peço nada a ninguém, nem a ela, senão pensar.*

Caeiro sente-se angustiado, sofre a dor de pensar e se contradiz, deixa que aflora em seu interior a sua sombra e nega o real para ficar com seus pensamentos, que não são mais sensações, mas confusões. Caeiro troca a sua natureza pelo desejo e sua atenção transforma-se em distração. Compreende-se a indignação de Reis para com este poema, mas se não esquecermos que Pessoa responde pela criação de ambos, constata-se o requinte de sua genialidade ao não deixar escapar de suas criações a complexidade humana que nos faz carregar em nós o nosso próprio contrário. Como vimos, passeando pelas imagens caeirianas, sua sensibilidade harmoniza os opostos e, se aqui, no breve flerte com a feminilidade mística da natureza, Caeiro se mostra angustiado com suas sombras, não tarda a sua recuperação e, com imagens que evocam a grandiosidade das montanhas, dos vales, dos campos e a verticalidade ascensional do céu e do ar, compensa seu recolhimento e novamente se abre, ainda com dor, à antiga liberdade, no último poema de *O Pastor Amoroso* (Pessoa, 2001: 100):

*O pastor amoroso perdeu o cajado,
E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta,
E, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar.
Ninguém lhe apareceu ou desapareceu... Nunca mais encontrou o cajado.
Outros, praguejando contra ele, recolheram-lhe as ovelhas.
Ninguém o tinha amado, afinal.
Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
Os grandes vales cheios dos mesmos vários verdes de sempre,
As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento,
A realidade toda, com o céu e o ar e os campos que existem,
E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito.*

Alberto Caeiro é um pastor, conduz seu rebanho que são seus pensamentos-sensações, é o mediador entre o homem e a existência, o intérprete da natureza, de onde retira sua filosofia, o *Objetivismo Absoluto*, que deve ser entendido como uma reação contra os subjetivismos do mundo *supercivilizado*. “A um mundo imerso em humanitarismos, em problemas operários, em sociedades éticas, em movimentos sociais, traz ele um desprezo absoluto pelo destino e pela vida do homem, o que, se se pode considerar excessivo, é pelo menos natural nele e um corretivo magnífico.” (Pessoa, 1998b: 133). Um *corretivo*, isto quer dizer que Caeiro não só prega sua *religião universal*, termo que empregou para explicar-se, que *reconduz* o homem à condição primordial de *antropos*, mas nega a sociedade moderna na qual, senão cotidianamente, afinal passou quase toda sua vida no campo, ao menos culturalmente se vê inserido. Nesse sentido, sua *filosofia*, ao

se opor, ainda que não patentemente, aos valores modernos do pensamento ocidental ao qual é contemporâneo, revela a sombra de uma *antítese polêmica*.

Foi dito filosofia, mas quem o disse foi Reis, “possui Caeiro uma filosofia perfeitamente definida e coerente” (Pessoa, 1998b: 132), embora não seja filósofo e sim poeta. E é como poeta que Caeiro filosofa (Pessoa, 2001: 137):

*Vivemos antes de filosofar, existimos antes de o sabermos,
E o primeiro facto merece ao menos a precedência e o culto.
Sim, antes de sermos interior somos exterior.
Por isso somos exterior essencialmente.*

*Dizes, filósofo doente, filósofo enfim, que isto é materialismo.
Mas isto como pode ser materialismo, se materialismo é uma filosofia,
Se uma filosofia seria, pelo menos sendo minha, uma filosofia minha,
E isto nem sequer é meu, nem sequer sou eu?*

Antes de qualquer materialismo, o que existe é a matéria e, como quer Bachelard (1990a: 38), “exprimindo-nos materialmente, podemos colocar toda a vida em poemas”. É sua vida, sua sensibilidade, seu modo de ver as coisas, que Caeiro explicita nos *Poemas Inconjuntos*, poemas que reafirmam sua vocação de *conciliador* de opostos e assumem uma linguagem didática típica dos mestres (Pessoa, 2001: 104):

*Passar a limpo a Matéria
Repor no seu lugar as cousas que os homens desarrumaram
Por não perceberem para que serviam
Endireitar, como uma boa dona de casa da Realidade,
As cortinas nas janelas da Sensação
E os capachos às portas da Percepção
Varrer os quartos da observação
E limpar o pó das ideias simples...
Eis a minha vida, verso a verso.*

Essa sua educação, *aprendizagem de desaprender*, põe a nu a realidade primeira das coisas, que é sua materialidade, sua existência, seu caráter arquetipal. Como seria o olhar que pela primeira vez olha para o mundo primeiro (que, independente do tempo, continua primeiro enquanto natural)?

*Deito-me ao comprido na erva
E esqueço tudo quanto me ensinaram.
O que me ensinaram nunca me deu mais calor nem mais frio.
O que me disseram que havia nunca me alterou a forma de uma coisa.
O que me aprenderam a ver nunca tocou nos meus olhos.
O que me apontaram nunca estava ali: estava ali só o que ali estava. (Pessoa, 2001: 168)*

Essa coincidência da coisa com ela mesma impede uma generalização; o que aparece, dessa forma, contra a transcendência filosófica, contra a metafísica e contra a

universalidade das idéias, valores, teorias, enfim, contra o abstracionismo, é a ontologia da diferença, expressa sobretudo no plano da imanência (Pessoa, 2001: 169):

*Falaram-me em homens, em humanidade,
Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade.
Vi vários homens assombrosamente diferentes entre si,
Cada um separado do outro por um espaço sem homens.*

Esse espaço sem homens é a realidade, natureza como reino da diferença, a qual, como também soube ver Deleuze (1988), “habita a repetição” (p. 136), pois “cada coisa, cada ser deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças” (p. 107). Não há como Caeiro negar a repetição existente na natureza, aliás já a mostramos nas imagens de sua poesia, mas não é a repetição que define o homem ou a natureza e sim a diferença que a habita, que impede generalizações redutivas ou verdades universais e que é a própria realidade (Pessoa, 2001: 106):

*A espantosa realidade das coisas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada coisa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.*

Basta existir para se ser completo.

Ou ainda, e de modo mais claro (Pessoa, 2001: 112):

*Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras;
Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.
Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais.*

Uma vez compreendido como Caeiro *vê* a realidade, fica fácil entendê-lo e ao que ele se opõe, pois se diz: “Olho, e as cousas existem. / Penso e existo só eu.” (Pessoa, 2001: 122), é que está contra Descartes e seu método científico de se chegar à verdade, porque “Se a ciência quer ser verdadeira, / Que ciência mais verdadeira que a das cousas sem ciência?” (Pessoa, 2001: 141) Sua argumentação, portanto, no que tem de filosófica, é contra a filosofia, aproxima-se mais dos sofistas.

A história condenou os sofistas, pela boca filosófica de Sócrates e dos demais comentadores gregos, como enganadores ou fingidores, ignorando a sabedoria, os ensinamentos e as habilidades deles. Sem dúvida, a maior contribuição foi para a retórica, que deve ser entendida não somente como uma técnica, embora tenha técnicas que lhe são próprias, mas como um *modo* de expressar, um modo que é próprio de quem o expressa. Toda expressão, no que tem de retórica, e alguma há de ter, contém e é o

resultado de uma hermenêutica, revela, mais que uma interpretação, uma *weltanschauung*, concepção de mundo.

Nesse sentido, Caeiro é um sofista e o é, senão pelo que tem de *particular* e *diferente* contra o *universal* e *mesmo* dos filósofos, pela retórica que é sua poesia. E são vários os exemplos:

*Porque o penso sem pensamentos,
Porque o digo como as minhas palavras o dizem. (Pessoa, 2001: 107)*

*Mas a primavera nem sequer é uma coisa:
É uma maneira de dizer. (Pessoa, 2001: 108)*

*Nem achei que houvesse mais explicação
Que a palavra explicação não ter sentido nenhum. (Pessoa, 2001: 109)*

*O Universo não é uma ideia minha.
A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha.
A noite não anoitece pelos meus olhos.
A minha ideia de noite é que anoitece por meus olhos.
Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos
A noite anoitece concretamente
E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso*

*Assim como falham as palavras quando queremos exprimir qualquer
pensamento,
Assim faltam os pensamentos quando queremos pensar qualquer realidade.
Mas, como a essência do pensamento não é ser dito mas ser pensado,
Assim é a essência da realidade o existir, não o ser pensada.
Assim tudo o que existe, simplesmente existe. (Pessoa, 2001: 129)*

Caeiro restitui a natureza à natureza, o universo ao universo, a sensação à sensação e o homem ao homem através da negação da civilização ocidental, que impõe uma lógica do dever ser, ou não dever ser assim, afirmando um *antropos* completo, existente em toda sua complexidade, em relação com o todo (não com a idéia de todo), em pleno exercício de liberdade (não com a idéia de liberdade), que pode muito bem ser entendida numa dimensão própria da dos homens das sociedades arcaicas, que possuíam “a maior liberdade que o homem pode imaginar: a de poder participar no próprio estatuto ontológico do Universo. Ela é, portanto, uma liberdade *criadora* por excelência. Isto é, ela constitui uma nova forma de colaboração do homem na criação, a primeira, mas também a única, que surgiu depois de ultrapassado o horizonte dos arquétipos e da repetição” (Eliade, 1985: 173). Portanto, uma liberdade que se dá na esfera da diferença, pois:

A concepção de Caeiro pressupõe toda uma idéia do processo de individuação. No plano da ontologia, o ser ou a existência não é uma determinação ou um atributo, mas o que faz uma coisa ser o que ela é, ou seja, o que torna todas as coisas diferentes uma das outras. Ora, para Caeiro a existência é a existência natural; se

deixarmos a vida ser, sem a aprisionar em significações, percebemos que ela não necessita de qualquer determinação para se afirmar. Deixar a vida ou a existência afirmar-se, é deixá-la diferenciar-se, singularizar-se. É isso que visa o olhar de Caeiro (Gil, 2000: 27).

Não só seu olhar, o que poderia torná-lo *esquizo*, mas todo ele, toda sua vida, pois Caeiro está *ligado* afetivamente à natureza, condição de sua harmonia *dramática*, conciliadora dos opostos. Por isso, Caeiro afirma (Pessoa, 2001: 130):

*Estou lúcido como se nunca tivesse pensado
E tivesse raiz, ligação directa com a terra,
Não esta espúria ligação do sentido secundário chamado a vista,
A vista por onde me separo das cousas*

Outra imagem constante nos *Poemas Inconjuntos* é a da morte e, polarizando-a, a da vida. Caeiro não está preocupado, quer quando se volta ao passado ou ao futuro, o que raramente o faz, senão com o presente, com a diferença que está na repetição, para que seus versos e sua vida neles assumam um sentido, o *seu* sentido, o sentido de ser o que são. Mas antes de ver como isso se dá em seus versos, fixemos como filosoficamente podemos entender essa retomada da própria vida.

Consideremos o que se chama repetição numa vida, mais precisamente, numa vida espiritual. Presentes se sucedem, imbricando-se uns nos outros. Todavia, temos a impressão de que, por mais fortes que sejam as incoerências ou as oposições possíveis dos presentes sucessivos, cada um deles leva “a mesma vida” num nível diferente. É o que se chama destino. O destino não consiste em relações de determinismo, que se estabelecem pouco a pouco, entre presentes que se sucedem conforme a ordem de um tempo representado. Entre os presentes sucessivos, ele implica ligações não localizáveis, ações à distância, sistemas de retomada, de ressonância e de ecos, de acasos objetivos, de sinais e signos, de papéis que transcendem as situações espaciais e as sucessões temporais. Dos presentes que se sucedem e exprimem um destino, dir-se-ia que eles vivem sempre a mesma coisa, a mesma história, apenas com uma diferença de nível: aqui mais ou menos contraído, ali mais ou menos contraído. Eis por que o destino se concilia tão mal com o determinismo, mas tão bem com a liberdade: a liberdade é de escolher o nível. A sucessão dos atuais presentes é apenas a manifestação de alguma coisa mais profunda: a maneira pela qual cada um retoma toda a vida, mas a um nível ou grau diferente do precedente, todos os níveis ou graus coexistindo e se oferecendo à nossa escolha, do fundo de um passado que jamais foi presente (Deleuze, 1988: 147).

Não só podemos entender, com o trecho selecionado, como Caeiro *vê* sua vida, como a *expressa*, mas também, o que fica aqui dito apenas de passagem, como é possível ao próprio Fernando Pessoa viver, simultaneamente e com sentidos diferentes, a poesia de seus heterônimos. Natural como Caeiro é a morte, a *sua* morte, não a que teve, mas a que supôs para que, no devir, se expressasse o sentido de sua vida toda (Pessoa, 2001: 109):

Se eu morrer muito novo, oiçam isto:

*Nunca fui senão uma criança que brincava.
Fui gentio como o sol e a água,
De uma religião universal que só os homens não têm.*

Caeiro é profundamente religioso, pois a existência, não sendo senão a existência, é sagrada: ser sagrado é existir. Como diz Eliade (s/d/a: 216), “aos níveis arcaicos de culturas, o *ser* confunde-se com o *sagrado*.” É por isso que não há contradição entre a realidade que Caeiro vê e sua religiosidade, pois o “real por excelência é o *sagrado*” (Eliade, 1985: 26).

*Se soubesse que amanhã morria
E a primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.
Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?
Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
Por isso, se morrer agora, morro contente,
Porque tudo é real e tudo está certo. (Pessoa, 2001: 111)*

A religião universal de Caeiro, nas inúmeras homologias que suscita, reafirma um mundo pré-moderno (quem sabe o que dele permanecerá/retornará no que vem e vier de pós?), mais especificamente o mundo arcaico em que o sagrado não estava dissociado da experiência do homem, principalmente do homem como doador de sentido. Se Caeiro diz que “Seja o que for que esteja no centro do mundo, / Deu-me o mundo exterior por exemplo de Realidade”, Eliade (s/d.a: 76) confirma elucidando que:

a experiência do espaço sagrado torna possível a “fundação do mundo”: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o *real* *descobre-se*, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não projecta somente um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “Centro” no “Caos”; ela efectua igualmente uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e torna possível a passagem de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. É uma tal rotura na heterogeneidade do espaço profano que cria o “Centro” por onde se pode comunicar com o transmundo, que, por conseguinte, funda o “Mundo”, porque o Centro torna possível a *orientatio*.

Dessa forma, se por vezes há uma identificação mística de Caeiro com a natureza, logo ela é negada em prol de uma objetividade que não permita a (con)fusão. Em contrapartida, toda vez que a objetividade do olhar tangencia a *spaltung*, a separação, a fragmentação da natureza, a abstração racional é negada, adequando-se, à objetividade, a *orientatio* que devolve a realidade ao real, e faz cada coisa coincidir com ela mesma, sem que se perca o carácter sagrado que é imanente à própria existência.

Complexa a poesia simples de Caeiro, sem dúvida, mas que tem sua chave interpretativa na estrutura dramática de sua sensibilidade, estrutura que harmoniza os

contrários e mostra que o contraditório e os paradoxos são a expressão adequada de sua profundidade, são a retórica de seu ser, a lógica que tece a linguagem em que se resolve sua paisagem mental; são, em última instância, sua própria *weltanschauung*, sua concepção (com a idéia de criação contida no étimo) de mundo.

E, antes de deixá-lo entregue às suas próprias imagens, para que o resgatemos na esfera do mito, um último poema, esse dedicado ao discípulo Ricardo Reis, em que os deuses, com a intervenção complementar de nosso olhar hermenêutico, assumem toda a força arquetípica da existência que fundam e que os fundamenta como estrutura de sensibilidade (Pessoa, 2001: 181):

*Também sei fazer conjecturas.
Há em cada coisa aquilo que ela é que a anima.
Na planta está por fora e é uma ninfa pequena.
No animal é um ser interior longínquo.
No homem é a alma que vive com ele e é já ele.
Nos deuses tem o mesmo tamanho
E o mesmo espaço que o corpo
E é a mesma coisa que o corpo.
Por isso se diz que os deuses nunca morrem.
Por isso os deuses não têm corpo e alma
Mas só corpo e são perfeitos.
O corpo é que lhes é alma
E têm a consciência na própria carne divina.*

3. A Dança dos Deuses na Vivência dos Homens: Hermes, Prometeu e Deméter

I

O caráter mediador do pastor, “Argonauta das sensações verdadeiras” (Pessoa, 2001: 85), “intérprete da Natureza” (Pessoa, 2001: 68), remete-nos à própria mensagem que a poesia de Caeiro transporta e, o que importa notar, à sua condição de mensageiro. Se no âmbito da mensagem, o poeta se mostra contrário a um racionalismo que opera a lógica do *dever ser* ou do *não dever ser*, que generaliza ou reduz as *coisas* ao pensamento, como mensageiro revela-se mestre e ensina que “Pensar é essencialmente errar” (Pessoa, 2001: 129). Mas sua negação é só o primeiro passo, uma *aprendizagem de desaprender*, em que se despe do que é acrescentado para afirmar o que está na origem, na *coisa*, na natureza e, principalmente, no *antropos*, não no homem dessa ou daquela civilização, mas no homem.

Essa afirmação da vida – “A espantosa realidade das coisas / É a minha descoberta de todos os dias” (Pessoa, 2001: 106) ou “Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do mundo...” (Pessoa, 2001: 26) – deixa-nos entrever o universo de Alberto Caeiro, universo que encontra seu fundamento mítico na figura de Hermes.

Hermes, “íclito Hermes arauto dos imortais” (Hesíodo, 1981: 156), é o deus mediador, deus das estradas, intérprete da vontade dos deuses. É também protetor dos pastores: “Vê-se nele um deus dos rebanhos, um bom pastor, como o mostram as representações cristãs primitivas, onde ele aparece sob a forma de Hermes crióforo (ou seja, o que carrega aos ombros um carneiro).” (Brunel, 1998: 453) É também o protetor dos comerciantes, dos ladrões, está nas encruzilhadas, onde em sua homenagem os viajantes depositavam pedras. “É o mestre de um certo saber, ou melhor, de uma maneira de alcançar o conhecimento” (Brunel, 1998: 449), maneira esta que, em Caeiro, se traduz pela *ciência de ver* e pela linguagem que, com todo seu valor poético, assenta-se no jogo retórico. O *que* se diz vale tanto quanto o *como* se diz, daí a simplicidade, a obviedade e também a inovação de seus versos, inovação que é também renovação, e mais, despojamento.

No entanto, não se trata aqui apenas de buscar atributos coincidentes entre Hermes e Caeiro, são muitos e de espantosa similitude, mas de levantar os mitemas que estruturam o mito de Hermes e ver, no cruzamento dos planos sincrônico e diacrônico,

como as imagens caeirianas, trabalhadas pela sensibilidade criativa do poeta, incorporam e reatualizam o mito de Hermes. Em outras palavras, trata-se de ver, nas imagens arquetípicas da poesia de Caeiro, como Hermes se reaviva.

No Capítulo I, vimos como G. Durand (1979: 148-50) apresenta os três temas que organizam o mito de Hermes:

- 1) *O poder do pequeno, em que aparece como a criança eterna (puer aeternus), ou como o ágil, o que ata e desata;*
- 2) *O mediador, portador do caduceu, filho de Zeus e de uma mortal (Maia), pai de Hermafrodita (com Afrodite), seu duplo andrógino, também o ladrão, o comerciante, o que promove a harmonia musical, com a invenção da lira e da siringe (a flauta de Pã);*
- 3) *O guia, psicagogo, iniciador e civilizador, o condutor de almas.*

Os temas, ou estruturas mitêmicas, reúnem, por exemplo, sob o *poder do pequeno*, o roubo do gado de Apolo feito por um Hermes recém-nascido, que logo depois inventa a lira; como *mediador*, é o intermediário de Zeus na libertação de Io transformada em bezerra ou no episódio das três deusas (Afrodite, Atena e Hera) e Páris; é também o *psicagogo* que guia Heracles na descida aos infernos, que inicia Perseu e se constitui como civilizador, (trans)portando saberes musicais (lira, siringe), comerciais (trocas com Apolo), militares, medicinais, etc.

Poderia insistir em uma descrição pormenorizada do relato de Hermes, mas creio que esses pontos principais são suficientes para compreendermos a sensibilidade que ele estrutura, nem afeita aos valores solares, verticais e antitéticos dos heróis diurnos, nem entranhada nos valores intimistas da terra, do continente, ou no encaixe, miniaturização, na antífrase dos místicos noturnos. “*Ad utrumque peritus*, ‘hábil em ambas as funções’, isto é, versado em conduzir para a luz e para as trevas” (Brandão, 1987: 197), sua sensibilidade consiste justamente em intercambiar esses valores diurnos e noturnos, em mediá-los, harmonizá-los, costurá-los no tecido cultural, operar enfim a *coincidentia oppositorum* alquímica e caeiriana.

Proponho seguirmos essa presença de Hermes ao longo do poema VIII (Pessoa, 2001: 37-43), de *O Guardador de Rebanhos*, em que as pausas serão como lançar pedras à encruzilhada, ou seja, pontuarão a presença do mito por detrás da narrativa, escondido sub-repticiamente na profundidade dos símbolos.

*Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.*

Veio pela encosta de um monte

*Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se de longe.*

*Tinha fugido do céu.
Era nosso de mais para fingir
De segunda pessoa da trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas –
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.
E queriam que ele, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pai para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!*

*Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou.*

Neste trecho inicial, o atributo *puer aeternus* de Hermes presentifica-se no Cristo tornado novamente menino e agindo como um *Trickster*, o trapaceiro, figura mitológica das sociedades arcaicas que se caracteriza pela insensatez, pela irreverência e pela desordem, presentes nas brincadeiras das crianças, e por ser portador da cultura. Como pontua Campbell (1992: 226), “na esfera paleolítica, de onde essa figura provém, ele era o arquétipo do herói, o doador de todos os grandes benefícios – o portador do fogo e o instrutor da humanidade”.

Contra a seriedade da representação da divindade veiculada pelos dogmas da Igreja Católica, o Cristo de Caeiro surge como humano, ligado à natureza e à *potência do pequeno*, afinal é uma criança sem pai e cuja mãe não conhece o amor. Na inversão caeiriana, o seu ponto de vista destituiu toda a grandeza do nascimento do deus que se fez carne para mostrar justamente o quanto isso é anti-natural e, portanto, caótico, pois está fora de seu centro de conhecimento, distante da sua sensibilidade. *Pregar a bondade e a justiça!* se encaixa muito melhor com a representação do Cristo prometeico do que com o Cristo hermesiano de Caeiro, esse menino que se apresenta diante de nós como um fugitivo e embusteiro.

À semelhança de Hermes, o menino é ladrão e conhece a arte da *mantéia*. No relato mítico, o recém-nascido, após desatar os nós das faixas que o enrolavam, costume comum dos antigos em relação a seus bebês, rouba o gado de Apolo e, após a intervenção de Zeus, termina por instaurar o comércio trocando o rebanho pela lira, que acabara de inventar. É de Apolo também que obterá os conhecimentos da mantéia, arte mágica da adivinhação, que reforça o mitema do atador/desatador dos nós, prática do universo da magia.

O Jesus menino de Caeiro vai à caixa de milagres e rouba três. Torna invisível seu desaparecimento, o que nos faz recordar da invisibilidade que Hermes oferece ao seu iniciado Perseu. Seu segundo milagre é tornar-se humano, diferentemente de um regime diurno em que, sob os cuidados de Prometeu, o homem almeja se tornar divino. O terceiro milagre, a criação do modelo de cruz que serve para todas as representações, remete-nos a um platonismo empobrecido. Em vez de uma reminiscência (*anamnesis*) em que o homem se encontra consigo mesmo através da revivescência de sua origem, em que *desperta* para “o reconhecimento da verdadeira identidade da alma” (Eliade, 1972: 115), a representação do modelo da cruz confirma uma tradição em que a imagem aparece como duplo do real, em que se deprecia este ou aquela por ser cópia. “Desde Platão, os filósofos geralmente trataram [a imagem] como uma realidade pobre ou uma cópia enfraquecida do real, e como um embuste que ilude, desvia o conhecimento do acesso às coisas próprias.” (Balandier, 1999: 130)

A criação do modelo da cruz por Jesus menino denuncia uma tradição ocidental de desvalorização da imagem, que é tratada como representação, como cópia, estanque e inalterável; o Jesus de Caeiro abre-se à experiência, re-instaura o seu próprio devir e

reativa a imagem em seu sentido simbólico, imaginal, pelo qual o símbolo coincide com o simbolizado e a imaginação, em seu poder criativo, vivifica o que toca.

Em Caeiro, o menino Jesus, sem deixar de pertencer ao universo divino, participa também do universo humano, como mediador, com a diferença de que, no plano divino, aparece como representação, imagem sem vida, sem alma e sem vontade, ícone de uma religião instituída e que não liga mais. O re-ligamento do homem à natureza se dá por sua sua presença viva entre os homens, agindo como menino, com as características que estamos começando a ver e que constitui o mundo sagrado da poesia caeiriana. Se Caeiro não nos pusesse demasiadamente próximo desse deus divino e humano que habita a criança, poderíamos ainda nos lembrar da passagem bíblica que diz “Deus estava com o menino” (Gn 21, 20) ou do poeta latino Ovídio, em sua passagem báquica: “Quando trouxeram o menino eu disse: ‘Há um deus nele, embora eu não saiba que deus.’” (apud Pound, 1990: 173)

*Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que elas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atrás das raparigas
Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas às cabeças
E levanta-lhes as saias.*

*A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as coisas.
Aponta-me todas as coisas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas.*

*Diz-me muito mal de Deus.
Diz que ele é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecências.
A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
E o Espírito Santo coça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
Diz-me que Deus não percebe nada
Das coisas que criou –*

*“Se é que ele as criou, do que duvido” —.
 “Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
 Mas os seres não cantam nada.
 Se cantassem seriam cantores.
 Os seres existem e mais nadam
 E por isso se chamam seres”.*

*E depois, cansado de dizer mal de Deus,
 O Menino Jesus adormece nos meus braços
 E eu levo-o ao colo para casa.*

Contra a força de Prometeu e de sua transgressão civilizadora dos séculos XVIII e XIX, Hermes surge com a simplicidade e sabedoria de um menino divino e, sem a *hybris*⁵ característica dos heróis, inverte a representação oficial de Deus, da Virgem e do Espírito Santo apresentando-os a partir de um referencial humano. Deus é impertinente e mal-humorado, lembra-nos o pior momento de Prometeu, em que mesmo preso se mostra inflexível, arrogante e orgulhoso, o que lhe vale a reprimenda de Hermes, que o acusa de ter a “razão conturbada” (Ésquilo et al., 1953: 37-41). A insensatez de Deus está em não saber olhar para a própria obra e, vaidoso, crer que os homens cantam sua glória; a Virgem é apresentada como uma senhora entediada, que passa as tardes confinada em afazeres domésticos, como convém às sociedades patriarcais; e o Espírito Santo é a pomba e como pomba suja onde se empoleira, no caso a cadeira, o que reforça a inatividade divina na representação católica.

Se Caeiro aproxima as figuras divinas de imagens cotidianas para lhes desvestir dos velhos valores, será no mesmo movimento, aproximando Jesus ao menino comum, que o poeta celebrará o divino com os valores do mestre. Na estrofe em que Jesus é caracterizado, não há estrelas cadentes, sinais do céu, matanças e exílios, há apenas um menino que limpa o nariz ao braço, rouba fruta, chora de medo e levanta a saia das moças pela estrada. Reforçadas as características do *Trickster*, o mitema do guia, o condutor de almas, aparece quando Caeiro reconhece que “a mim ensinou-me tudo”.

A criança sábia é um arquétipo recorrente nas representações da infância de muitos heróis e místicos, mas cumpre a finalidade de reforçar seu destino, um episódio da infância remota sinalizando os feitos do futuro. O apóstolo Lucas trabalha bem esse arquétipo quando narra a passagem em que o menino Jesus permanece em Jerusalém para ensinar aos doutores do templo (Lc 2, 43-52). Como reforça Campbell (1993: 317):

São abundantes as anedotas sobre infâncias marcadas pela força, pela inteligência e pela sabedoria precoces. Hércules estrangulou uma serpente que fora enviada ao

⁵ Palavra grega que significa excesso, orgulho, arrogância, insolência, desespero.

seu berço pela deusa Hera. Maui da Polinésia laçou e retardou o sol – para dar à sua mãe o tempo necessário ao cozimento dos alimentos. Abraão, como vimos, alcançou o conhecimento do Único Deus. Jesus confundiu os sábios. O bebê Buda havia sido deixado, certo dia, sob a sombra de uma árvore; suas amas perceberam que a sombra não se moveu por toda a tarde e que a criança sentava-se de modo fixo, num transe iogue.

O próprio Fernando Pessoa, ao caracterizar Caeiro como uma criança simples, um pastor de rebanhos quase sem estudo, faz uso do mesmo artifício, elegendo-o mestre, não só de si, seu próprio criador, como também dos outros heterônimos. Mas não é esse o Jesus de Caeiro. Porque ele não é um sinal do futuro, ele é o presente. Mais importante que o devir que carrega em cada ato humano de sua meninice, é a vida que vive hoje, simples porque original e complexa porque verdadeira. Ele é o que é. E é assim que ensina, pois é o *puer aeternus*, a criança eterna, o mestre, o mediador:

*Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.
Ele é o humano que é natural,
Ele é o divino que sorri e que brinca.
E por isso é que eu sei com toda a certeza
Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.*

*E a criança tão humana que é divina
É esta minha quotidiana vida de poeta,
E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que for,
Parece falar comigo.*

*A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe
E assim vamos os três pelo caminho que houver,
Saltando e cantando e rindo
E gozando o nosso segredo comum
Que é o de saber por toda a parte
Que não há mistério no mundo
E que tudo vale a pena.*

*A Criança Eterna acompanha-me sempre.
A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.
O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.*

*Damo-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo
Que nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos e dois
Com um acordo íntimo*

Como a mão direita e a esquerda.

*Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
E como se cada pedra
Fosse todo um universo
E fosse por isso um grande perigo para ela
Deixá-la cair no chão.
Depois eu conto-lhe histórias das coisas só dos homens
E ele sorri, porque tudo é incrível.
Ri dos reis e dos que não são reis,
E tem pena de ouvir falar das guerras,
E dos comércios, e dos navios
Que ficam fumo no ar dos altos mares.
Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade
Que uma flor tem ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os vales
E a fazer doer aos olhos os muros caiados.*

*Depois ele adormece e eu deito-o.
Levo-o ao colo para dentro de casa
E deito-o, despindo-o lentamente
E como seguindo um ritual muito limpo
E todo materno até ele estar nu.*

*Ele dorme dentro da minha alma
E às vezes acorda de noite
E brinca com os meus sonhos.
Vira uns de pernas para o ar,
Põe uns em cima dos outros
E bate as palmas sozinho
Sorrindo para o meu sono.*

O oximoro põe a nu o *tertium datum*, realiza a conciliação dos opostos, situa-nos no intermédio, como no verso que mostra “a criança tão humana que é divina”; ainda no intermédio, não sabemos se o menino está fora ou dentro do poeta, pois efetivamente está dentro, “dentro da minha alma”, e está fora, pois brincam “como convém a um deus e a um poeta”. A questão da *alteridade*, implícita em toda pluralidade e pressuposto mínimo a qualquer mestre, não poderia estar melhor representada do que nesta imagem em que o outro habita o eu, “Ele dorme dentro da minha alma”.

E, então, como não prever para esta Eterna Criança, que tem tendência para dormir na alma das pessoas e brincar com os sonhos dos outros, um não-pacífico, desconfortável e, talvez, “selvagem” futuro psicanalítico? (Tabucchi, 1984: 38).

Mestre de si mesmo, Caeiro é o que se auto-inicia no caminho da pluralidade, da diferença e da alteridade. O outro que nele habita dá uma mão a ele e a outra a tudo que

existe para trilhar os caminhos que houver, mediação harmônica que concilia o homem e a natureza, expressão exata do sentido de cultura, como o entende Morin, no qual circulam os pólos das formas estruturantes e do plasma existencial (Porto et al., 2000: 22). Essa cultura caeiriana – que põe em relação metabólica o homem e a natureza através de uma vivência que não se deixa reduzir ao pensamento, que, ao contrário, faz do pensamento a própria sensação – é operada pela alquimia do verbo, pela afirmação contida na poesia caeiriana. São seus versos essa amálgama de sensações que liga o homem ao mundo em que vive, expressão do trajeto antropológico durandiano, através do qual ocorrem as trocas entre as intimações objetivas do meio cósmico-social e as pulsões subjetivas e assimiladoras (Durand, 1997: 41).

Caeiro traz em si o mestre e o discípulo, o humano e o divino, a natureza e a cultura e faz de sua própria existência um território sagrado, em que até mesmo brincar as cinco pedrinhas assume, no plano simbólico, uma dimensão cosmogônica, em que cada uma é um universo. Miniaturização do universo, *poder do ínfimo*, presença de Hermes.

Mas se em Caeiro o mundo assume o caráter da pluralidade, se em seu próprio ser se inicia o outro, é porque o poeta traz em si a multiplicidade que reconhece na natureza e da qual é mensageiro e pastor, ontologia da diferença que assegura a cada coisa a coincidência com ela mesma e a diferença das demais. No entanto, vimos que a diferença só existe em relação a uma repetição, a diferença habita a repetição (Deleuze, 1988: 136), e é justamente esse paradoxo que evidencia a presença dos arquétipos, pois ao trazer o menino Jesus para habitar sua alma, Caeiro “é projectado [e nos projeta] numa época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados” (Eliade, 1985: 50).

É essa relação de Caeiro com os arquétipos que habitam sua alma – é de se dizer que a natureza que vê é a que traz em si – que expressa sua pluralidade, sua ética e sua mestria frente ao mundo, mestria que é assegurada pela ética da alteridade, pelo outro que se realiza em si:

A enigmática relação entre o si-mesmo e os arquétipos reproduz o antigo enigma do muitos-em-um e do um-em-muitos. Para dar pleno valor à multiplicidade diferenciada das figuras divinas, dos *daimones* e das criaturas míticas do mundo arquetípico, como também do mundo fenomênico de nossas experiências, onde a realidade psicológica é imensamente complicada e multiforme, devemos concentrar-nos intensamente na *pluralidade* do si-mesmo, em seus muitos Deuses e nas várias modalidades existenciais de seus efeitos. Devemos pôr de lado as fantasias teológicas de totalidade, unicidade e outras imagens abstratas daquela meta chamada si-mesmo (Hillman, 1984: 233).

E é na expressão dos arquétipos que encontramos, ao lado do mito diretor de Hermes, a presença mítica de Prometeu e Deméter, sombras que ora aqui e ali irrompem como contraponto à sensibilidade hermesiana. São mais figurantes que protagonistas, mas que surgem para que o diálogo exista e exista a polarização que gera a possibilidade de harmonização.

Antes de avançar, é preciso que se conceitue sombra, e aqui a utilizamos no sentido junguiano, ou seja,

A sombra representa aquilo que está excluído do campo da consciência por ser ameaçador, doloroso, embaraçoso ou desestabilizador. Pode ser experimentada no nível individual ou coletivo; representa um âmbito mais amplo e rico de energia do que em geral de maneira autônoma e invade a vida consciente de modo perturbador; é, porém, essencialmente necessária para a expansão e a complementação da dimensão consciente. Muitas vezes a sombra foi excluída do pensamento ocidental e sabemos, psicologicamente, que tudo aquilo que passa por essa cisão volta a insinuar-se na forma de irrupções de comportamento ou de projeções em outras pessoas ou objetos (Hollis, 1997: 48).

Como explica Marie-Louise Von Franz (1985: 11), a sombra personifica aspectos inconscientes da personalidade, sendo, portanto, a parte obscura, não vivida, que pulsa de forma latente, constantemente negada, mas que, ainda que reprimida, faz parte da estrutura psíquica, eu diria da sensibilidade, do homem. A sombra guarda, portanto, uma estrutura mitológica, é “aquilo que me diz respeito mas que não posso conhecer diretamente” (Von Franz, 1985: 11).

Assim, podemos identificar as imagens da estrutura heróica do imaginário, levantadas anteriormente, como parte da sombra de Alberto Caeiro. Essa sombra, contra a qual a consciência se volta, presentifica-se, em termos mitológicos, em mitemas prometeicos. Embora insinuem a presença solar de Apolo, essas imagens verticalizantes e luminosas trazem de um lado o caráter de *benfeitor da humanidade* e do outro o de *transgressor da ordem divina*, mitemas prioritariamente prometeicos.

Prometeu toma o partido dos homens e, para salvá-los, engana Zeus ao lhe oferecer, sob a aparência de uma gordura apetitosa, os ossos de um boi sacrificado. Como castigo, Zeus esconde o fogo, levando Prometeu a uma segunda transgressão, o roubo do fogo divino e sua oferta aos homens; novo castigo: Prometeu é acorrentado e a águia de Zeus lhe devora incessantemente o fígado que não cessa de se recompor, enquanto aos homens o presente dado é Pandora, a primeira mulher, modelada por Hefesto e animada pelos deuses, portadora da caixa, ou vaso, que ao ser aberta espalha os males da humanidade, restando em seu interior somente a esperança.

À parte as inúmeras interpretações dadas ao mito de Prometeu, desde Hesíodo e Ésquilo até nosso século, o que me interessa reter aqui são os mitemas incontestáveis, segundo os quais Prometeu se constitui no *benfeitor da humanidade*, ao lhe oferecer o fogo, assim como, contra a nostalgia da idade de ouro, a possibilidade de progresso, e no *transgressor da ordem divina*, ao opor sua *hybris* às determinações dos deuses, não só a Zeus mas também a Hermes, o que implica num progresso técnico e científico que domina, subjuga e transforma a natureza. Não à toa, foi aproximado da figura de Cristo, não o que brinca com Caeiro, mas o que sofre pelos homens. Como nos lembra Kerényi (1998: 173), “todos os sofrimentos de Prometeu por mor da humanidade foram sofrimentos de um deus”.

Na poesia de Alberto Caeiro, vemos os mitemas de Prometeu, ainda que atuando de forma enfraquecida, principalmente no que ele nega (Pessoa, 2001: 147):

*Ontem o pregador de verdades dele
Falou outra vez comigo.
Falou do sofrimento das classes que trabalham
(Não do das pessoas que sofrem, que é afinal quem sofre).
Falou da injustiça de uns terem dinheiro,
E de outros terem fome, que não sei se é fome de comer,
Ou se é só fome da sobremesa alheia.
Falou de tudo quanto pudesse fazê-lo zangar-se.*

(...)

*Haver injustiça é como haver morte.
Eu nunca daria um passo para alterar
Aquilo a que chamam a injustiça do mundo.
Mil passos que desse para isso
Eram só mil passos.
Aceito a injustiça como aceito uma pedra não ser redonda,
E um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho.*

*Cortei a laranja em duas, e as duas partes não podiam ficar iguais.
Para qual fui injusto – eu, que as vou comer a ambas?*

Onde estão os ideais de progresso que alimentaram a paisagem mental do século XIX, para a qual Prometeu é “a vítima de um Deus injusto e das religiões alienantes, enquanto o cientificismo e o positivismo reforçam a confiança numa ciência que liberta o homem de suas crenças e superstições” (Brunel, 1998: 792)? Para quem entendeu a multiplicidade e a contingência de uma natureza vivida, justiça ou classe não passam de conceitos abstratos, buscam a perfeição que não existe na natureza, que existe apenas como abstração, como ideal racional, técnico e progressista.

Mas se Caeiro nega os ideais que a estrutura de sensibilidade prometeica constela, opondo-se ao progressismo, ao racionalismo, ao cientificismo, enfim, ao iluminismo positivista que norteou muitos dos valores institucionalizados dos quais é contemporâneo, por outro lado divide com Prometeu a mesma dificuldade em lidar com sua subjetividade, mitema constante das estruturas heróicas. Prometeu sofre o dilaceramento justamente no seu fígado, que guarda figurativamente o sentido de ânimo, coragem; é no fígado que se produz a bÍlis que regula a ira, o mau-humor, ou seja, é em suas *entranhas*, em sua subjetividade, que se instala o sofrimento dilacerado de toda sua *hybris*. Em Caeiro, a subjetividade é resolvida pelo contato direto e recursivo, diria *imediato*, com o objetivo, com o exterior. No entanto, como sombra que se esconde, sua subjetividade às vezes salta de si como um lamento silencioso (Pessoa, 2001, 49):

*Penso e escrevo como as flores têm cor
Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me
Porque me falta a simplicidade divina
De ser todo só o meu exterior.*

Olho e comovo-me

A interioridade é vista por Caeiro como menos *perfeita*, como *complexa* (em oposição à simplicidade que canta), como o que lhe causa comoção, uma agitação, um movimento *interno* que destoa da harmonia natural. Caeiro não sabe, mas questiona, não sabe, e não quer saber (Pessoa, 2001: 174-5):

*Seria bom e feliz se eu fosse só o meu corpo –
Mas sou também outra coisa, mais ou menos que só isso.
Que coisa a mais ou a menos é que eu sou?*

(...)

*Sou, corpo e alma, o exterior de um interior qualquer?
Ou a minha alma é a consciência que a força universal
Tem do meu corpo ser diferente dos outros corpos?
No meio de tudo onde estou eu?
Morto o meu corpo,
Desfeito o meu cérebro,
Em consciência abstracta, impessoal, sem forma,
Já não sente o eu que eu tenho,
Já não pensa com o meu cérebro os pensamentos que eu sinto meus,
Já não move pela minha vontade as minhas mãos que eu movo.*

*Cessarei assim? Não sei.
Se tiver de cessar assim, ter pena de assim cessar
Não me tornará imortal.*

A clarividência de Caeiro não está em suprimir seu interior, negar sua subjetividade, mutilar-se ou fingir-se para aparentar ser o que não é. Suas dúvidas, angústias e pensamentos, antes de expressarem uma contradição, mostram a complexidade da sensibilidade, o paradoxo de negar-se afirmando, a dança dos deuses na vivência do homem. Caeiro lida com a angústia da morte negando-se a ter pena, negando-se a contrariar a natureza, afirmando, portanto, o seu próprio destino. A clarividência de Caeiro está em não dar ouvidos à sua subjetividade, escancarando-a a todas as influências do exterior, como se ela tivesse muito mais a ouvir, para aprender, do que a falar (Pessoa, 2001: 174):

*Nasço, vivo, morro por um destino em que não mando,
Sinto, penso, movo-me por uma força exterior a mim.*

Força e destino comandados pela sensibilidade de Hermes. Força e destino que impregnam a sensibilidade do poeta e o faz mensageiro dos deuses, palco onde dançam Hermes, Prometeu e Deméter.

Falemos de Deméter, mas antes é preciso lembrar que Prometeu também está presente, embora de forma latente, quando Caeiro proclama: “Sou o Descobridor da Natureza. / Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.” O poeta, saindo da simplicidade de seu cotidiano, na qual flagramos o *poder do ínfimo*, elege-se o *intérprete da natureza*, reatualiza o mitema do *benfeitor da humanidade* e traz ao Universo *um novo Universo*, pois descobriu que a natureza é *partes sem um todo*, mistério que *todos andam a achar e que não acham*, e que só ele, porque o não foi achar, achou (Pessoa, 2001: 86). Sua atitude, vivência e experiência, no contato cotidiano com a natureza de sua aldeia, está ligada ao mitema hermesiano do *iniciador*, do *guia*, do *psicopompo*, mas seus vãos filosóficos, no que extraem de conceitos, de *descobertas* e de implicações ligam-se ao mitema *civilizador* de Prometeu e guardam, no pano de fundo de sua *weltanschauung*, o caráter *transgressor*, deslocado aqui do plano dos deuses, mas igualmente transgressor no plano dos *axiomas ocidentais*. Sem forçar o paradoxo, pode-se dizer que Caeiro é prometeico ao transgredir o progressismo, o racionalismo e o cientificismo que o Prometeu iluminista e romântico instituiu. Prometeu às avessas, transgressão da transgressão contra os deuses: reconciliação. Ou, como ele mesmo preferiu dizer, *uma aprendizagem de desaprender*: “Se a ciência quer ser verdadeira, / Que ciência mais verdadeira que a das cousas sem ciência?” (Pessoa, 2001: 141).

Mas falemos de Deméter, já que falei de mistério. Se por um lado convive com Hermes uma sombra prometeica, por outro circula Deméter, não na plenitude de sua força germinadora, mas na profundidade de sua maternidade, atuante em Caeiro com os mitemas, ora afirmados ora negados, da *Mãe-Terra* e da *iniciadora aos mistérios*.

Deméter é a “Deusa maternal da Terra, sua personalidade é simultaneamente religiosa e mítica” (Brandão, 1996: 290). Quando sua filha, Core, depois Perséfone, é raptada por Hades, uma terrível seca se abate sobre a terra. Instado por Zeus, o rei dos infernos aceita devolvê-la, mas faz com que a esposa engula uma semente de romã: Perséfone passa então quatro meses com Hades e oito com a mãe. Desse reencontro nascem os Mistérios de Elêusis, explicado da seguinte forma por Brandão (1996: 294-5):

o rapto, quer dizer, a “morte” simbólica de Perséfone, trouxe para os homens benefícios incalculáveis. Uma deusa olímpica, que passa a habitar apenas uma terça parte do ano o mundo dos mortos, encurta a distância entre os dois reinos: o Hades e o Olimpo. Como ponte entre os dois “mundos divinos”, podia intervir no destino dos homens mortais.

Os Mistérios de Elêusis vão ter exatamente por essência essa *morte simbólica*, projetada na morte e na ressurreição da semente.

Morte que não é fim, mas reinício de ciclo (Pessoa, 2001: 115):

*Quando a erva crescer em cima da minha sepultura,
Seja esse o sinal para me esquecerem de todo.
A Natureza nunca se recorda, e por isso é bela.
E se tiverem a necessidade doentia de “interpretar” a erva verde sobre a minha sepultura,
Digam que eu continuo a verdecer e a ser natural.*

A natureza nunca se recorda, mas continua a verdecer, a se renovar, e é maior que a vida, pois também é morte (Pessoa, 2001: 119):

*Medo da morte?
Acordarei de outra maneira,
Talvez corpo, talvez continuidade, talvez renovado,
Mas acordarei.
Se até os átomos não dormem, por que hei-de ser eu só a dormir?*

Deméter, como Mãe-Terra ou Terra-Mãe, aparece textualmente no poema XVII, em que o pastor-poeta lamenta que não rezem à Natureza, cortando as plantas “Sem pensar que exigem à Terra-mãe / A sua frescura e os seus filhos primeiros, / As primeiras verdes palavras que ela tem” (Pessoa, 2001: 52). Essa intimidade do poeta com a natureza, convite à “trincar a terra toda / E sentir-lhe um paladar” (Pessoa, 2001: 57) traduz-se por uma sensibilidade mística, que o poeta adere e repele, pois desculpa-se desses poemas por tê-los escritos estando doente. Entretanto, sabemos com Hillman (1997b: 10) que a

doença contém uma linguagem metafórica, é “uma das formas pelas quais a psique se manifesta legítima e espontaneamente”.

É como sombra que Deméter ilumina a sensibilidade mítica de Caeiro, sensibilidade que adere à natureza, que reconhece sua maternidade e, conseqüentemente, seu mistério, o mistério de sua (e de nossa) existência. Vimos que Caeiro não nega o mistério, embora se surpreenda que se pense nele: “O único mistério é haver quem pense no mistério” (Pessoa, 2001: 31), em que pensar pressupõe um exercício de decodificação, pelo qual o mistério seria desvelado. Mas se se desvela, não é mistério, pois, etimologicamente (do grego *mysterion*), o mistério é a “ação de calar a boca”, “o que se fecha, o que guarda segredo, o iniciado” (Brandão, 1996: 295).

Caeiro, um tanto quanto ironicamente, anuncia a *sua* descoberta: “A Natureza é partes sem um todo. / Isto é talvez o tal mistério de que falamos.” De fato, “partes sem um todo” define bem a natureza como Caeiro a vê, mas nada diz de como ele a *vivencia*. E é justamente na sua vivência que o mistério negado participa, na coincidência harmonizadora dos opostos, que faz o mistério se transfigurar em *coisa* natural.

E o que há de mais natural na natureza é seu ciclo vegetativo, ao qual Caeiro une o ciclo de seus dias – “Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do mundo... (Pessoa, 2001: 26) –, celebrando sua existência hermesiana, “como uma criança antes de ensinarem a ser grande” (Pessoa, 2001: 165) junto da deusa-mãe, Deméter, que “se revela a grande deusa das alternâncias de vida e de morte, que regularizam o ciclo da vegetação e de toda a existência” (Brandão, 1996: 303).

Franz K. Mayr (1989: 119-120) destaca justamente esse parentesco de Hermes com Deméter, a Grande Mãe, pois, “enquanto símbolo do começo e do fim da vida, da morte e do renascimento, símbolo também do movimento cíclico da vida, pertence por sua própria natureza à concepção matriarcal de ser”.

É o matriarcado que gera a pluralidade, enquanto o patriarcado é sempre individualizado. Seguindo as pistas de Sánchez Meca, vemos que o homem primitivo não se dissociava da coletividade, estava ligado diretamente a ela; nele, formavam uma só coisa o interno, que não existia como algo consciente, e o externo. É nessa perspectiva que se situa Caeiro em relação à natureza, que se manifesta plural, tal qual o criador do poeta-pastor, Fernando Pessoa (mas poderíamos dizer deus ou deuses):

A interna pluralidade do indivíduo é, pois, antes de tudo, pluralidade interiorizada de indivíduos, pessoas, sujeitos, personagens que mantêm entre si certo tipo de

relação “social”. De fato, nós não nos tratamos a nós mesmos nunca como indivíduos, e sim, ao menos, como dualidade (Meca, 1989: 163).

O que Sánchez Meca quer dizer, a partir de sua análise de Nietzsche, é que o homem traz consigo uma multiplicidade de personalidades, de *estados de ser*, uma sociedade interiorizada (Pessoa dizia *coterie*), o que nos coloca, independente da crença de cada um, em um mundo, antes de qualquer coisa, politeísta. É essa pluralidade, do mundo de fora e do mundo de dentro, que nos assegura a possibilidade de uma experiência única, o que Jung chamou de *processo de individuação*.

Sob um mundo plural, uma natureza plural, um poeta plural, Caeiro individualizou-se pastor, pastor de pensamentos, de sensações, de sensibilidades, de poesia – *mitopoiesis*. É ele Fernando Pessoa, mas também é menos e mais. Menos pois Pessoa foi vários, outros além dele, Caeiro, que foi mais que Pessoa pois sua poesia atesta uma vida que, ainda que dentro da carne biológica de Fernando, é a manifestação arquetípica de mitos que convivem conosco desde os tempos mais remotos.

É assim que Caeiro nos deixa, retomando o poema VIII, após conversar com Jesus, o menino, que também é Hermes, também seu *filhinho* e, mais que qualquer um, ele mesmo, Alberto Caeiro:

*Quando eu morrer, filhinho,
Seja eu a criança, o mais pequeno.
Pega-me tu ao colo
E leva-me para dentro da tua casa.
Despe o meu ser cansado e humano
E deita-me na tua cama.
E conta-me histórias, caso eu acorde,
Para eu tornar a adormecer.
E dá-me sonhos teus para eu brincar
Até que nasça qualquer dia
Que tu sabes qual é.*

*Esta é a história do meu Menino Jesus.
Porque razão que se perceba
Não há-de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam?*

II

Posso agora escrever, em poucas linhas, sobre o caráter educativo de Alberto Caeiro. A grande lição que nos dá é enxergar as coisas como elas são. A escola muitas vezes substitui o mundo da criança por uma idéia de mundo. A teoria substitui a experiência, as formulações antecipam-se à vivência. Caeiro nos ensina a voltar a ver o mundo como ele é. Como diz Leyla Perrone-Moisés (2001: 154-5):

Através da prática Zen, busca-se libertar os objetos da sobrecarga intelectual que lhes impomos pela razão, aliviar dessa carga o corpo e o próprio eu-pensante, a fim de desfazer a cisão sujeito-objeto que a percepção intelectual acarreta. (...) Um mestre Zen deixou a consigna seguinte: “Antes de me tornar esclarecido, os rios eram rios e as montanhas eram montanhas. Quando comecei a tornar-me esclarecido, os rios já não eram rios e as montanhas já não eram montanhas. Agora, depois que me tornei esclarecido, os rios voltaram a ser rios e as montanhas voltaram a ser montanhas.” (...) Os ensinamentos de Caeiro, como os do mestre Zen, consistem em trazer o homem (em trazer-se) de volta ao cotidiano mais elementar.

Mesmo um comentador como Ordoñez, que vê Caeiro unilateralmente, sob o prisma de um racionalismo que almeja ao domínio da realidade, soube pontuar seu ensinamento:

“Pensar é não compreender”, esta sentença de origem estóica que Pessoa encontra formulada em Mathiew Arnold, é o grande ensinamento de Caeiro. (...) esta atitude significa, se o leitor me permite abusar um pouco de Nicolás de Cusa, optar por uma “douta ignorância” ante a inteligibilidade da realidade. (...) [pois Caeiro] assemelha-se ao modo como o neoplatônico Dionísio, o Pseudo-Areopagita, de finais do século IV da era cristã, concebe Deus. Para ele, Deus é algo que os sentidos e a razão não podem compreender e por ser incognoscível não se pode nomeá-lo, concepção que está de acordo com a idéia do “Ser Inefável” de Plotino (Ordoñez, 1994: 64).

De fato, Deus é incognoscível, mas vimos que não é inacessível; mais, vimos que é vivido, experimentado, sentido. Caeiro não quer compreender e, sob este ângulo, “pensar é não compreender”, mas o olhar não é fixo e não se contenta com um ponto, passeia por outras paisagens e, em outras paragens, reencontra a ligação (*re-ligio*) com a realidade, dimensão em que pensar é mais sensibilidade, sensação, do que razão, ou, dito de um outro modo, é uma *razão sensível*, imersão, sinergia, relação.

Se a realidade é inteligível, no entanto não é impossível, e a sua possibilidade é a da vivência mesma do cotidiano, da aceitação do que é, afirmação da vida, *amor fati*, ou o que Maffesoli (2003) chama de *instante eterno*. Uma educação que considere esse aspecto da realidade, ou melhor, que se fundamente com esta epistemologia, é uma educação de

liberdade, educação de imaginação, mas de uma liberdade que se limita no outro, no mundo (cósmico e social) e no próprio eu, limitado ao trânsito do sair e volver a si, descentramento e centramento, exercício *imaginal*, mas de uma imaginação que toca a realidade, significa a existência, imaginação que movimenta a matéria, imaginação que se vive.

E que não se perca a direção do que até aqui venho defendendo, e que é a tese última deste estudo: esses valores não são os *únicos* de uma educação do imaginário, mas modulam um certo conhecimento, que se integra no todo complexo da experiência da vida, experiência que é auto-educativa e que educa, arquétipo que constela uma ética. Uma educação que ignore a pluralidade, em sua raiz, é incapaz de aceitar o outro, de integrá-lo. Do mesmo modo que Caeiro não é senão uma face, uma sensibilidade descentrada de Pessoa, os mitos que a escoram não são os únicos e nem impõem, *a priori*, uma unidade excludente. Antes, uma ética do mito é convite à pluralidade, pluralidade que Caeiro viu e viveu, que é do mundo, que é do *antropos* e, por que não perguntar, também não seria da educação?

Assim, existem outros meios de conhecimento para além daqueles empregados correntemente no mundo quotidiano. E é à imaginação que cumpre este especial conhecimento e que não inclui nele nada de arbitrário, mas somente liberdade. Uma liberdade que se desenvolve, desabrocha, dentro duma lógica específica e irreduzível – a dos símbolos (Pereira da Costa, 1978: 36).

É essa liberdade, com sua lógica dos símbolos, que permite à imaginação o conhecimento e que possibilita uma educação plural. Veremos, no exercício hermenêutico com os demais heterônimos, novas faces dessa educação plural, que não se restringe a uma unidade, mas que compõem uma unicidade complexa e orgânica, modulada por uma sensibilidade hermesiana, “unicidade aberta contra a unidade fechada” (Maffesoli, 2003: 170).

Quando Hermes corporifica Alberto Caeiro, na dança mítica com as sombras de Deméter e Prometeu, a *coincidentia oppositorum* constela os símbolos em uma estrutura de sensibilidade que *poetiza* o mundo, pastoreando um modo, uma modulação de conhecimento que instaura uma via educativa.

E educa para quê?

Em primeiro lugar para uma *ciência de ver*, em que o olhar se despe dos antolhos para uma visão panorâmica. Esse “*despir-me do que aprendi*”, do que a civilização moderna ensinou, busca “*Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras*”, um aprendizado de

desaprender que reincorpora a tradição. Prenúncio de uma pós-modernidade que se concilia com a pré-modernidade? O verdadeiro poeta é também um vate, *antena da raça* que capta as fendas do instituído antes que se desmorone, encaminhando o gérmen latente do instituinte como guia de uma iniciação que, pela transformação a que se destina, é sempre dolorosa. Caeiro não esconde sua dor de pensar, principalmente pela carga racional e racionalizante que *esse* pensar moderno e ocidental empunha, mas também se regozija com a experiência direta da realidade, da natureza como ela é, pela qual se reconcilia com a dimensão sagrada da existência e com o pensamento mítico, mais antigo que o *logos*, mas que não o descarta, antes o incorpora às sensações: “*E os meus pensamentos são todos sensações*”.

Caeiro ensina a ver e, através do olhar, descortina a pluralidade. Essa, a segunda lição de uma educação caeiriana. Se o ponto de vista é imóvel, o mesmo não acontece com o olhar, que não se cansa de movimentar-se, de revirar-se, revolver-se pelo espaço em que caminha. E se esse olhar não se prender a nada, então as coisas são vistas como se vê pela primeira vez, com o olhar de espanto da descoberta. “*A espantosa realidade das coisas / É a minha descoberta de todos os dias.*” O tempo não existe para o olhar, só o espaço. É assim que Caeiro entretém o tempo que passa e eufemiza o universo da angústia de todo *antropos* (a finitude e o tempo que se esvai), concebendo o devir como um novo espaço, um novo lance do olhar. Daí não só as coisas, a realidade, se apresentarem plurais aos olhos, mas também o tempo que, contra a duração bergsoniana, se acomoda numa estrutura rítmica, dialética da diferença e da repetição (Bachelard, 1988), que faz da sensação do tempo uma experiência plural. Passado e futuro não são apenas dois vetores que se opõem no presente, mas dimensões que conformam o presente, ora se condensando ora se expandindo, concedendo ao devir a pluralidade, não a se realizar no futuro, ele – o futuro – já está no agora, mas no próprio presente em que se vive.

Vivendo a pluralidade vive-se também a liberdade, é um caminho para o autoconhecimento.

A poesia de Caeiro é didática. Caeiro não é somente o mestre dos outros heterônimos e do ortônimo, mas, primeiramente, o mestre aplicado de si mesmo. Em sua poesia, há constante desdobramento dialógico: nela, um “mestre” da constatação e da sensação puras está sempre em debate com um “discípulo”, que teima em reincidir na análise e na abstração. (...) Caeiro não faz, entretanto, uma poesia de revolta, lamentação ou autocomplacência. (...) A lição de Caeiro é poeticamente efetiva porque não é professoral, sistemática e autoritária (...) Caeiro apenas indica, a si mesmo e a quem quiser ouvi-lo, um caminho (...) leves sinais para a saída do labirinto: seguir o fio do rio, o vôo da borboleta ou da bola de sabão (Perrone-Moisés, 2001: 197-200).

A poesia de Caeiro expressa a fusão, através de sua linguagem rítmica, do homem ao mundo; despojado de sua individualidade sem no entanto perder seu corpo, o homem caeiriano lança-se ao mundo para vê-lo e vivê-lo, naturalmente, ainda que de uma naturalidade *fingida, imaginal* ou *aprendida*. Sua *aprendizagem de desaprender* ensina que já ao nascer sabemos saber, mas que precisamos percorrer um longo caminho para aprender isso novamente, já que nos intoxicamos de opiniões, pensamentos, conceitos, verdades e razões e esquecemos de olhar para o mundo, não com os olhos vítreos da frieza, mas com os olhos que são o corpo todo e que a tudo devoram na alegria de conhecer.

Parar de adorar as opiniões. Renovação através do estoicismo antigo e atualização por meio de uma sabedoria para o tempo presente, talvez seja essa a maneira de se passar de uma aceitação daquilo que é a um amor profundo por aquilo que é. Do *amor fati* para o *amor mundi*. O mundo só é miserável para aqueles que nele projetam sua própria miséria. (...) todo mundo se empenha, cada vez mais, em gozar o que se apresenta para ver e viver (Maffesoli, 2001: 11).

Gozar o que se apresenta para ver e viver. Eis uma boa divisa para vivermos uma educação pós-moderna, com os olhos de Alberto Caeiro e um pouco do nosso coração.

Alberto Caeiro

Fig. 23

Capítulo III

ÁLVARO DE CAMPOS: A EXPERIÊNCIA DE EXISTIR

Fig. 24

I. Sentir Tudo de Todas as Maneiras

Sê plural como o universo!

FERNANDO PESSOA (1998b: 81)

Álvaro de Campos é todo emoção. Todos nós temos ou já tivemos algo dele, talvez por isso ele seja, dentre os heterônimos, o mais popular. Ele transpira uma certa adolescência, a vida pulsa em suas palavras, em suas muitas palavras, pois é próprio da emoção o extravasamento, o falar muito. Campos sente, e quer sentir de todas as maneiras, existe, e quer ser tudo e todos: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!” (Pessoa, 1997: 93). *Maníaco-depressivo*, quer viver a totalidade, mas encontra o mundo fragmentado; fragmenta-se também, como um vaso partido, e em partes busca o mistério que lhe fascina e assusta, *mysterium fascinosum* e *tremendus*, ora se entusiasmando, afinal a civilização moderna fez ampliar e acelerar as nossas sensações, ora se deprimindo, pois com pouca frequência à sensação ou à vontade corresponde uma ação, principalmente em um mundo cuja objetivação, excessivamente racionalizada, diga-se logo, descolou seu sentido da experiência, da tradição e da totalidade.

Dionísíaco, entrega-se à orgia das sensações, crava suas garras na terra e, imiscuído em sua feminilidade, funde-se à noite sagrada, ancestral, à mãe, mãe-terra, mas também ao mar, à sua viscosidade unificante, de cujo cais, o *Grande Cais Anterior*, partimos. Titânico, deixa-se influenciar por Prometeu e saúda um novo mundo, uma nova humanidade, seduzido pela tecnologia, pelas máquinas, pelo progresso que vem aproximar o homem dos deuses, senão substituí-los, num arroubo desmedido da *hybris* heróica. Hermesiano, lança-se à vida como a uma viagem, está sempre de partida ou de chegada, mesmo que nunca chegue, mesmo que nunca parta, mesmo que adie indefinidamente a arrumação das malas; deslizando pelo labirinto ou nele se perdendo, concilia os contrários, razão e emoção, infância e vida adulta, sonho e técnica, grandes propósitos e nenhuma ação, enfim, o Prometeu e o Dioniso que o habitam.

Álvaro de Campos foi, de todos, o que mais desejou a pluralidade, foi o que mais a sentiu, o que mais se entusiasmou com ela, mas foi também o que esqueceu de agir, o que viveu freqüentemente deprimido, enfim, o grande fracassado, mitologema que a modernidade ajudou a criar e que ele, Campos, soube tão bem encarnar. No entanto, sua vida, obra-vida heteronímica não nos esqueçamos, não se deixa captar com tanta

facilidade, não se resume, não é muito afeita a definições únicas, pois é ele mesmo, ele também, um ser plural. Mas deixemos que o criador apresente a criatura:

Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1:30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inatividade. (...) é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. (...) teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias, fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre (Pessoa, 1998b: 97-8).

Não há muito mais a acrescentar à sua biografia; à maneira dos demais heterônimos, e do próprio Fernando, cujos biógrafos são levados a se ater mais à sua realização literária que aos acontecimentos de sua vida, a trajetória de Campos é a história de suas sensações, de seus pensamentos, seu temperamento, sua sensibilidade, sua visão de mundo (*weltanschauung*). Acompanhar sua poesia é flertar com o universo do homem moderno, tanto em seu cotidiano quanto em suas inquietações metafísicas. Mas não nos enganemos quanto à sua existência. Não só sua poesia, e a constituição da pessoa Campos como poeta, é plausível, como também convincente. Se nos esquecermos de que Álvaro é uma criação ou uma extensão ou um descentramento de Fernando, não haverá um só evento, estilístico, biográfico ou psicológico, que o desabone como estrutura de sensibilidade. É bem verdade que não existiu em carne e osso, mas assim como certas personagens são tão reais que nos convencem de sua existência, podemos falar de Álvaro de Campos como um arquétipo; há sangue, suor, sêmen em suas palavras, há a sua verdade, uma realização arquetipal que é própria do homem moderno, inclusive e principalmente por sua carga de fracasso.

Campos era um homem do sul. A sua cidade natal, Tavira, na costa do Algarve, é como um quadro cubista de casas caiadas, podia surgir na costa da Sicília ou da Grécia. Do homem meridional, além dos traços somáticos (tinha o aspecto do judeu sefardita, especifica Pessoa) teve também a índole e os gostos: os ardores, as paixões, os entusiasmos; e os conseqüentes desalentos e desenganos. Deles, e de si próprio, soube ter pena: mas da sua pena soube sorrir com um sorriso lúcido e impiedoso, muitas vezes sarcástico (Tabucchi, 1984: 48).

Sorriso, lucidez, impiedade sarcástica como a que se encontra em *Tabacaria*, poema-paradigma que ao lado do *Wasted Land*¹, de T. S. Eliot, sintetiza a primeira metade do século XX, o *entre guerras*, em que o homem calca aos pés “a consciência de estar existindo, / Como um tapete em que um bêbado tropeça / Ou um capacho que os

¹ Publicado em 1922, é uma alegoria ao mundo moderno, privado de alma: “I will show you fear in a handful of dust.” (*Vou te mostrar o medo num punhado de pó.*) (Eliot, 1969: 61)

ciganos roubaram e não valia nada” (Pessoa, 1997: 238). Nada, aliás, que é mote de muitos dos poemas de Campos. Niilismo, certamente, mas que dialoga constantemente com seu oposto, como atestam os versos iniciais de *Tabacaria*:

*Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.* (Pessoa, 1997: 235)

Todos os sonhos do mundo que o *introduz* no mundo, no centro de um mundo que o *antropos* ancestral soube (com)partilhar, *fazer parte*, soube se (con)fundir, mas do qual o homem moderno se afastou, com sua consciência racionalmente crítica. Daí a impossibilidade de *ser* qualquer coisa que não seja o *nada*, pois “O mundo [moderno] é para quem nasce para o conquistar” (Pessoa, 1997: 236) Conquista que é um mitologema prometeico, um ato heróico, como derrubar portas, diante do qual certas sensibilidades, mais afeitas ao labirinto, à viagem, ao caminho, se vê angustiadamente estagnada, como lamenta Álvaro:

*Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira* (Pessoa, 1997: 237)

O fracasso de Campos talvez seja o que mais se sobressaia em sua poesia, mas uma hermenêutica mitanalítica, como a que venho praticando, está atenta ao que à primeira vista parece uma contradição, pois é essa contradição que revela, na verdade, a ambivalência do símbolo, das imagens e da vida, para não dizer do homem, ser plural que, por isso mesmo, é antes de tudo paradoxal. Não por outra razão o fracasso de Campos se resolve em seus versos, “Pórtico partido para o Impossível” (Pessoa, 1997: 237), impossibilidade que no entanto não só é possível mas realizável, ainda que na dimensão da poesia, do sonho, da sensibilidade. Afinal, se Campos *falhou em tudo*, “talvez tudo fosse nada” (Pessoa, 1997: 236). Negada a racionalidade do mundo moderno, que convoca para a ação objetivada, um mundo de possibilidades impossíveis ou de impossibilidades possíveis se abre ao homem. Mundo pré-moderno, arcaico, tradicional, imaginário, pós-moderno? Talvez todos ou simplesmente um mundo antropológico, objetivo na subjetividade do homem ou subjetivo na objetivação que o homem lhe dá, mas sem dúvida mundo que se constitui na trajetividade:

*Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
Sentir tudo de todas as maneiras.
(...)*

*Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como varias pessoas,
 Quanto mais personalidades eu tiver,
 Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
 Quanto mais simultaneamente sentir com todas ellas,
 Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente attento,
 Estiver, sentir, viver, fôr,
 Mais possuirei a existencia total do universo,
 Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,
 Mais analogo serei a Deus, seja elle quem fôr,
 Porque, seja elle quem fôr, com certeza que é Tudo,
 E fóra d'Elle ha só Elle, e Tudo para Elle é pouco.* (Pessoa, 1997: 200)

Se tivesse que escolher uma única lição, alçado Campos a educador (embora fosse mais afeito a discípulo, como se diz em relação a seu mestre Caeiro), seria essa, a da pluralidade da alma, pluralidade que dialoga com a unicidade, que se realiza, simultaneamente, no *arquétipo das possibilidades humanas* (Gusdorf, 1987: 56). Salta aos olhos a insistência do poeta quanto ao *sentir*, que aqui não deve ser visto em oposição à razão mas em relação dialógica, simultaneamente complementar, antagônica e concorrente (Morin, 1979: 135), que evidencia a sensibilidade, estrutura de sensibilidade mítica como venho insistindo, como forma privilegiada de conhecimento, saber gnóstico que não se reduz a postulados teóricos ou programas, normas, leis, regras de conduta (*nomos*), mas que nasce junto da vivência. Conhecimento que é *nascer com*, como nos possibilita entender a etimologia francesa (*connaître*)². Dimensão de vida, dimensão educativa eu diria, que põe o homem em ligação com a natureza, com o cosmo, com o sagrado; para ficar com as palavras de Campos, com a “existência total do universo”.

Totalidade essa que possibilita ao homem uma realização divina, ou uma experiência com Deus, pois “Cada alma é uma escada para Deus, / Cada alma é um corredor-Universo para Deus” (Pessoa, 1997: 200). Impossível? Para o mundo moderno, certamente, pois suas exigências só permitem que se ouça “a voz de Deus num pôço tapado” (Pessoa, 1997: 237). É entre esses dois mundos que caminha Campos, oscilando entre a plenitude do sentido que é imanente à transcendência e ao seu esvaziamento em um mundo onde “o impossível [é] tão estúpido como o real” (Pessoa, 1997: 239). “O movimento metafísico do pensamento dos heterônimos-discípulos hesita então entre a aspiração à presença máxima do Ser e a tentação do ceticismo absoluto” (Gil, 2000: 136). De um lado a totalidade, de outro os fragmentos, de um lado o sonho, de outro a

² Decomposição apresentada por Emmanuel Mounier (Ferreira Santos, 2004).

realidade; no meio a metafísica de Campos, espaço da pluralidade e das sensações, mas também da angústia e do fracasso.

A figura de Campos, para um leitor de hoje, é de certo modo um paradigma. Campos é o século XX. As suas angústias, as suas neuroses, os seus cinismos, a sua disponibilidade para a contradição, o facto de ser essencialmente um falhado, o seu olhar alucinado e metafísico são as suas insígnias. E, vistas no negativo, a sua grandeza (Tabucchi, 1984: 50).

Paradigma do século XX! Que bela imagem! Como põe a nu os pólos irreconciliáveis que correram paralelamente ao longo do século! De um lado os totalitarismos políticos com sua lógica autoritária e excludente, titânica em sua natureza heróica, de outro o afloramento do inconsciente, a valorização surrealista dos sonhos; de um lado ciência e tecnologia contagiadas pelo espírito progressista do positivismo, de outro as revoluções epistemológicas da Física, tanto de Einstein quanto de Schrödinger, e a revalorização da mitologia; enfim, de um lado o declínio do instituído, de outro a força nascente e germinadora do instituinte. Poucos foram, no âmbito da arte, os que souberam operar a *coincidentia oppositorum*, harmonizando os contrários em suas obras e antecipando o ressurgimento de Hermes, cujos mitemas só se tornam socialmente visíveis com a pós-modernidade (Durand, 1992). Exceção feita a Proust, Joyce e Pessoa, entre essas *antenas da raça*, que visionariamente delinearam uma nova epistemologia, cuja base é a complexidade, como mostra Morin, mas também trouxeram à baila novas roupagens de antigos mitos, reatualizando arquétipo ancestrais que, sem deixar de existir, foram sufocados pela civilização moderna, como dão prova C. G. Jung e G. Durand.

É por isso que se pode falar, hoje, em uma dimensão educativa em Fernando Pessoa, com seu propósito de “ser um criador de mitos” (Pessoa, 1998b: 84), dimensão que tem por base a convergência de saberes tão distintos como a mitologia, a epistemologia, a sociologia, etc. Assim, se no mestre Caeiro encontramos uma sensibilidade que educa para a pluralidade objetivada da natureza, que por sua vez objetiva a subjetividade do homem, inserindo-o numa trama complexa regida pela relação entre diferença e repetição, em Campos sua sensibilidade, embora comungue da mesma pluralidade da visão caeiriana, propõe outros desdobramentos, cujos caminhos, ainda que se destinem a dotar de sentido a existência, passam pela emotividade, realizam-se na explosão das emoções. Caeiro está no pólo da objetividade enquanto Campos no da subjetividade, “o primeiro tem seu processo de construção poética organizado através da objetivação da subjetividade, o segundo, em sentido contrário, opera a subjetivação da objetividade” (Quesado, 1976: 119);

um é o mestre, o outro, discípulo; em ambos, a sensibilidade aberta à pluralidade da experiência de existir no mundo, em constante ressignificação, *mitopoiesis*.

Campos filtra a percepção que tem do mundo reelaborando-o através de suas emoções, que não são simples movimentos da alma, mas a língua, a fala, os alicerces que estruturam a sua sensibilidade. Se as sensações, em Caeiro, são um duplo do pensamento; em Campos, são o duplo das emoções. Se Caeiro *corrige* o pensamento moderno, que pensa exclusivamente com a razão, alçando-o à sensação, cujo pensar abarca a experiência da vida e de seu sentido, vivência, Campos *corrige* a emoção, que a modernidade opôs à razão, incorporando-a à sensação, para mostrar que nasce junto com, senão que orienta, direciona, a razão. Como defende Maturana (1999: 51-2), “a *aceitação apriorística das premissas que constituem um domínio racional pertence ao domínio da emoção e não ao domínio da razão* (...) Quer dizer, todo sistema racional tem um fundamento emocional”.

A educação de Campos passa, para parafrasear Nietzsche, *além do bem e do mal*, pois o juízo não pertence ao domínio das emoções e sim da razão. A sua consciência de que tudo é sensação o convoca a experimentar todas as sensações, ainda que imaginariamente, ainda que esteticamente, mesmo que sejam a expressão da crueldade e da luxúria, como vislumbra na criança pervertida de sua *Ode Triunfal* (“E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o! – / Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.”).

Sensação que, diferentemente de Caeiro, não corresponde às coisas como são, mas que liberta, num âmbito psicológico, o homem das correntes da moral, normas de conduta que refreiam o lado selvagem, animal, do *antropos*, lado que a racionalidade moderna tentou extirpar, mas que a pós-modernidade, em suas efervescências sociais, vem reabilitando (Maffesoli, 2003). Álvaro de Campos *sentiu* isso através das sensações e, em busca de sentir o homem em sua totalidade, sentiu, ou procurou sentir, *tudo de todas as maneiras*. Mas quem fala melhor sobre isso e sobre ele é Fernando, em quem tudo se passou:

Para Campos, a sensação é de fato tudo mas não necessariamente a sensação das coisas como são, e sim das coisas como são sentidas. De modo que colhe a sensação subjetivamente (...) Sentir é tudo: é lógico concluir que o melhor é sentir toda espécie de coisas em toda espécie de modos, ou, como Álvaro de Campos diz, “sentir cada coisa de todas as maneiras”. Assim, aplica-se a sentir a cidade como sente o campo, o normal como o anormal, o que é mau como o que é bom, o mórbido como o saudável (Pessoa, 1998b:130-1).

Coincidentia oppositorum que se transmuta em sensação, essa a lição alquímica de Campos. Sensação que é sinergia entre emoção e inteligência, razão sensível. “Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente.” (Pessoa, 1998b: 163). Mais do que um paradoxo, essa reflexão de Campos dá conta de sua estética, em que a inteligência criativa, poética, transubstancia a matéria prima obtida na experiência, a emoção, e entra em ressonância com a própria estética, heteronímica, de Pessoa, para quem

*O poeta é um fingidor,
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.* (Pessoa, s/d.b: 54)

Mas que não se pense que se trate *apenas* de uma questão estética; Fernando não hesita em afirmar que a sensação, ou seu culto literário, o *sensacionismo*, apresenta “uma nova espécie de *Weltanschauung*” (Pessoa, 1998b: 430). Visão de mundo que, à maneira dos alquimistas, busca a transformação e a integração, a participação efetiva do homem, sua imaginação, na matéria do mundo. Assim, é preciso não esquecer que fingir é etimologicamente (*fingere*) o mesmo que moldar, esculpir, imaginar, inventar, produzir, criar; enfim, fingir é forjar! É trabalho alquímico de transmutação: “a alquimia prolonga e consome um velhíssimo sonho do *homo faber*: colaborar no aperfeiçoamento da Matéria, assegurando simultaneamente a si mesmo a própria perfeição” (Eliade, s/d.b: 133). A conclusão, nas próprias palavras de Campos, é de incontornável lucidez: “Fingir é conhecer-se.” (Pessoa, 1998b: 163)

Quero, para pensar a educação, a verdade dessa máxima como epígrafe. A ela voltarei na conclusão do capítulo, mas que o ouvido ainda ouça o reverberar de um de seus desdobramentos. Se o autoconhecimento, conhecimento centrado de si, se dá pelo fingimento, em todas as acepções que a palavra aceita, então é a pluralidade a base desse conhecimento e a heteronímia, ou o descentramento – possível e realizável por qualquer um de nós, independente da esfera em que ocorra –, a forma privilegiada de uma educação do imaginário, educação pelo mito e para uma ética plural. Ética que não exclui, mas diferencia; ética que é diferença, mas que não exclui a repetição do Mesmo; ética que não substitui a sensação, que não a sufoca, mas que abre caminhos para sua manifestação, ainda que fingida, criada, imaginada. É dessa mesma ausência de princípios categóricos e postulados axiomáticos que participa o *sensacionismo*.

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. (...) Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. (...) O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente (Pessoa, 1998b, 434).

Mais que uma estética; uma epistemologia, afinal “compara o sensacionismo com a teosofia no sentido de que um e outra são sincréticos por admitir idéias e crenças aparentemente irreconciliáveis” (Crespo, 1988: 161). Pensemos na *complexidade* de Morin, na *razão sensível* de Maffesoli ou na *mitodologia* de Durand e teremos um feixe de convergências, de correspondências. Mais que conclusões; ranhuras, fendas, aberturas: contra o espírito da decadência, um reencantamento: potência do devir.

Antes de acompanharmos a trajetória de Álvaro de Campos nas imagens de sua poesia, falta explicitar que, dentre os demais, foi o heterônimo que melhor se expressou como abertura à potência do devir, ou, dito de forma menos acadêmica, o que mais mudou, o que mais se transformou ao longo da vida-obra poética. De decadente a futurista, do entusiasmo violento pelas sensações à sensação de fracasso, do sentimento de nulidade da vida à contemplação do mais alto mistério – Campos evoluiu nas circunvoluções de seus versos, de modo que é possível se falar, a partir de Teresa Rita Lopes, de duas *eras*, antes e depois de Caeiro, cabendo à segunda era “três grandes momentos: a do *Engenheiro Sensacionista* que o encontro com o Mestre Caeiro acordou (iniciaticamente) no poeta decadentista e durará até 1923, a do *Engenheiro Metafísico* que irá até 1931, e a do *Engenheiro Aposentado* até ao fim da obra-vida: 1935” (apud Pessoa, 1997: 45).

Da era anterior ao conhecimento de Caeiro, que Lopes chamou de *O Poeta Decadente*, destaca-se o *Opiário*, datado de 1914, *fingidamente* “no canal de Sués, a bordo” (Pessoa, 1997: 80), sobre o qual Pessoa (1998b: 97) declarou:

Quando foi da publicação de *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugerir então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o *Opiário*, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contato com o seu mestre Caeiro.

O que o trecho revela, além de confirmar o *fingimento*, é a completa lucidez do poeta diante de sua criação e a importância que confere a Caeiro como mestre iniciador.

Falar, portanto, de uma educação a partir de Caeiro não é mera hipótese, mas constatação, como o próprio Álvaro indica: “O que o mestre Caeiro me ensinou foi a ter clareza; equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas com alma.” (Pessoa, 1998b: 155) Álvaro de Campos não é, no entanto, como uma leitura hierarquizante poderia supor, inferior a Caeiro; o próprio Pessoa se dizia discípulo de Caeiro, embora este só tenha existido na imaginação mitopoiética daquele. Campos é diferente e não porque tenha sido mau discípulo, mas porque seguiu seu próprio destino, destino que, todavia, foi *despertado*, no sentido gnóstico da palavra, por seu mestre, assim como os destinos dos demais heterônimos, no que têm de diferentes, são devedores da mesma influência. Sem dúvida, tal noção de mestria conflui com Gusdorf (1987: 56), para quem “o mestre anuncia a cada um uma verdade particular e, se é digno de seu trabalho, espera de cada um uma resposta particular, uma resposta singular e uma realização”.

Além disso, vale lembrar que Caeiro foi o que menos viveu, morrendo em 1915, enquanto Álvaro acompanhou Fernando por toda a vida, vindo a morrer com ele, em 1935. “A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, exceto Álvaro de Campos” (Pessoa, 1998b: 84). Não só o conheceu pessoalmente como o acompanhava por diversos lugares, até mesmo no namoro a Ofélia, a quem tomou a liberdade de escrever, chegando mesmo, em certas ocasiões, a tomar-lhe o lugar. “Campos é o duplo extrovertido de Pessoa. Os gritos, as injúrias, os ‘palavrões’ ou as ‘grandes palavras’ que o autor ‘ortônimo’ não poderá nunca fazer sair da própria caneta ou da própria boca, profere-os o engenheiro a todo momento, sem se coibir.” (Bréchon, 1999: 235)

Da fase posterior a Caeiro, a que corresponde quase a totalidade dos poemas, selecionei para análise os poemas mais representativos, o que não chega a ser um critério, mas que tem por objetivo abranger as diversas facetas da evolução de Campos, como a dispôs Lopes, ou como fez notar Tabucchi (1984: 50): “Campos foi decadente por *blague*, futurista por vocação e dadaísta por ideologia (anarca individualista)”. Foi mais que isso, certamente, mas a mim basta mostrar como as imagens de sua poesia gravitam em torno de uma determinada estrutura de sensibilidade e, a partir disso, reconhecer os mitos que a regem e qual educação ensinam.

Fig. 25

2. Uma Nau À Deriva: As Imagens de Álvaro de Campos

I

Opiário, poema que Pessoa forjou para um Álvaro de Campos anterior ao mestre Caeiro, embora esteticamente convincente, é de um artificialismo inequívoco. O tom de *blague* com que mente sua percepção do mundo é, ao mesmo tempo, um traço marcante do decadentismo³ e sua crítica. Não que a própria poesia de Pessoa não tivesse uma forte influência dos decadentistas e simbolistas franceses e portugueses, mas nesse poema em específico Álvaro revela o esgotamento dos valores excessivamente subjetivos, polarização extremada de um único regime de imagens, valores de uma estrutura mística que aqui constela imagens de fuga, confusão, falta de sentido e entorpecimento.

Como fez notar Gilbert Durand (1996: 27), os decadentes se dissociam dos efeitos perversos de um *triumfalismo* industrial, progressista e positivista. São o pólo contrário, em que se destacam o culto excessivo do eu, a valorização do sonho, do tédio, da loucura, do declínio.

O Decadentismo – nos diz Charles Brunot – não é uma escola mas “um espírito de revolta” em que cada autor cria sua língua e seu estilo. Ele é de fato uma atmosfera comum de desconfiança dentro da interrogação do que será este mundo a que a ciência tanto promete. (Moretto, 1989: 31).

Encontra-se no *Opiário*, espécie de reservatório de entorpecimentos, todos os principais traços do decadentismo. Logo na primeira estrofe lemos (Pessoa, 1997: 76):

*É antes do ópio que a minh'alma é doente.
Sentir a vida convalesce e estiôla
E eu vou buscar ao ópio que consôla
Um Oriente ao oriente do Oriente⁴.*

A fuga ao Oriente imaginário é bem um desejo de re-significação da vida, já que a alma, para curar da sua doença, necessita de ópio. E que doença seria essa? O tédio burguês e seus valores capitais. “O facto é que esta vida é uma quinta / Onde se aborrece uma alma sensível”, “Móro ao rés-do-chão do pensamento / E ver passar a Vida faz-me

³ “O pré-simbolismo francês ou Decadentismo é o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido depois de Ronsard” (Moretto, 1989: 30). Como diz o próprio Manifesto Decadente, “Afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer; nevrose, histeria, hipnotismo, morfomania, charlatanismo científico, schopenhaurianismo em excesso, tais são os pródomos da evolução social” (in Teles, 1999: 58).

⁴ Nesta e em todas as inserções de poemas de Álvaro de Campos é mantida a grafia original.

tedio”(Pessoa, 1997: 77-8). José Carlos de Paula Carvalho arrolou os principais mitemas da Decadência e basta que se os ponha lado a lado com o poema para notar como Campos condensou apropriadamente os valores da Decadência.

Para “a decadência e o declínio irreversíveis” (Paula Carvalho, 2002: 134), os versos: “Passo os dias no smoking-room com o conde – / Um escroc francês, conde de fim de enterro” (Pessoa, 1997: 78). Ou então (Pessoa, 1997: 79):

*Pertenço a um genero de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
Tenho pensado nisto muitas vezes.*

Nesses versos, além do mitema do declínio irreversível, soma-se “a presença da Morte” (Paula Carvalho, 2002: 134), que se associa ao *universo da angústia*. Esse universo, expressão simbólica da finitude e do tempo que passa, ganha força e expressão na idéia do suicídio, solução imaginária para a constatação trágica do fim e do tempo irreversíveis (Pessoa, 1997: 79):

*Porque isto acaba mal e ha-de haver
(Olá!) sangue e um revólver lá pró fim
Dêste desassossego que ha em mim
E não ha forma de se resolver.*

A esse universo de angústia em que se deseja a morte vem participar um outro mitema, que constela imagens afins, e que pode ser nomeado de “o ‘tédio negro’ ou ‘o monstro delicado’”, expressão de um novo mal-do-século (tédio, monotonia, desesperança, desencorajamento, revolta, fuga) (Paula Carvalho, 2002: 134): “Qu’ria outro ópio mais forte pra ir de ali / Para sonhos que dessem cabo de mim / E pregassem comigo nalgum lôdo” (Pessoa, 1997: 79). São essas sensações, que expressam subjetivamente a irracionalidade dos sentimentos e da própria vida – “O absurdo (...) / nasce / No meu cérebro farto de cansar-se.” –, que convocam “o recurso ao Sonho, à Loucura e aos ‘paraísos artificiais’” (Paula Carvalho, 2002: 135). Tais versos simbolizam bem esses mitemas (Pessoa, 1997: 78):

*Levo o dia a fumar, a beber coisas,
Drogas americanas que entontecem*

Ou então (Pessoa, 1997: 76):

*Em paradoxo e incompetência astral
Eu vivo a vincos d’ouro a minha vida,
Onda onde o pundonôr é uma descida
E os próprios gosos ganglios do meu mal.*

Esse universo noturno de angústia expressa “as dificuldades, ou impossibilidades, dos sentimentos, do amor sobretudo” (Paula Carvalho, 2002: 135), em que o eu, enrolado em si, ensimesmado, perde contato com o social (Pessoa, 1997: 78-80):

Não tenho personalidade alguma.

(...)

*Não posso com a vida, e acho fatais
As iras com que às vezes me debórdo.*

(...)

*E quem me olhar, ha-de me achar banal,
A mim e á minha vida... Ora! um rapaz...*

(...)

*Se ao menos eu por fóra fôsse tão
Interessante como sou por dentro!*

O cotejo dos versos com os mitemas não deixa dúvida sobre o caráter mítico que ancora esse poema criado para um Campos decadente, imerso em emoções confusas, sem objetividade em sua expressão subjetiva. Resta, no entanto, assinalar que a intenção de Pessoa, ao *fingir* esse poema, era mostrar como Campos irá renovar-se após o contato iniciático com o mestre Caeiro, através do qual se operará uma *metanóia*, a conversão da sua estrutura de sensibilidade. Álvaro passará a ver o mundo, a participar do mundo, de forma diferente. Não por outra razão é que se percebe o tom irônico que pontua essa *blague* pessoana (Pessoa, 1997: 78):

*Volto á Europa descontente, e em sortes
De vir a ser um poeta sonambólico.
Eu sou monarquico mas não católico
E gostava de ser as coisas fortes.*

Sonambólico que aqui é trocadilho de simbólico, em direta alusão aos simbolistas, a quem ironiza: “Gostava de ter poemas e novélas / Publicados por Plon e no *Mercure*” (Pessoa, 1997: 77). Campos, embora nunca deixe de ser ao longo de sua vida-obra socialmente um inadaptado, critica aqui a sua própria falta de objetividade, que é no fim das contas uma crítica à polarização subjetiva que marcou a revolta dos decadentistas (Pessoa, 1997: 79):

*Caio no ópio por força. Lá querer
Que eu leve a limpo uma vida destas
Não se pode exigir. Almas honestas
Com horas pra dormir e pra comer,*

*Que um raio as parta! E isto afinal é inveja.
 Porque estes nêrvos são a minha morte.
 Não haver um navio que me transporte
 Para onde eu nada queira que não o vêja!*

Campos não deixa de engrossar o coro dos decadentistas que bradam contra os valores burgueses que apregoam direitos e deveres para o bom funcionamento da sociedade, funcionamento mecânico, progressista, positivista, mas também não deixa de notar que essa revolta não quer somente instituir uma vida *para dentro*, alimentada pelos *paraísos artificiais* e pelo culto doentio de um eu que se revolve em sensações confusas. A revolta social, direi assim, expressa também o desejo de uma outra sociedade, menos apertada pelos braços da Necessidade, garras de Ananke (Pessoa, 1997: 77):

*Trabalhei para ter só o cansaço
 Que é hoje em mim uma especie de braço
 Que ao meu pescôço me sufoca e ampara.*

É assim que confessa sua inveja, seu nervoso e a vontade de um navio que o transporte para a realidade desejada. Desejo que reconhece a ausência de sentido da vida, tanto no âmbito pessoal quanto social. Em o *Opiário*, faltam dois mitemas essenciais que configuram a possibilidade de doar sentido à existência e que é o cerne da *viagem interior* que os decadentistas buscaram empreender: “a voga das iniciações e das sociedades secretas” e “a imaginação como ‘rainha das faculdades’ e instrumento de conhecimento, portanto a importância da linguagem simbólica” (Paula Carvalho, 2002: 135).

No Campos decadente que Pessoa nos deu a conhecer, as imagens aparecem destituídas de sua carga simbólica, esvaziadas de sentido, convencionais, exaustas, distantes. Ouve-se o ressoar da ironia pontuando o ritmo da leitura, o encadeamento, muitas vezes esdrúxulo, das imagens, a voz em tom de falsete, afetando uma pose que é mais *imitação* que *sinceridade*. Em nenhum momento, o poeta nos leva à empatia, à identificação ou à *suspensão momentânea da descrença*. Passeamos pelo poema sem compartilhar dos sentimentos, das sensações, dos pensamentos que o compõem, menos por *falha* do autor do que por sua intenção, que era justamente a de mostrar um poeta nascente, não iniciado, cujas potencialidades, ainda em gérmen, esperavam pelo chamado do mestre, pela convocação do destino.

Torna-se de alto risco, neste exercício mitocrítico, dar um passo a mais e arriscar um mito que fundamente a estrutura de sensibilidade deste Campos decadente. Não tanto pela escassez do material imagético, afinal trata-se de um único poema, mas pela sua

característica de peça introdutória de uma obra. No *fingimento* deste Campos nascente, há sem dúvida pontos que mostram a incidência de um mito órfico, mas Orfeu não está aqui, senão para assegurar sua ausência. Se se fizesse presente, a voz de Campos não expressaria símbolos vazios, seria a realização de um destino, a busca de um sentido para a existência, ainda que ela se revelasse sem sentido. Mas o que o poeta faz é brincar com o mito, é *forjar* imagens para os seus mitemas. Não há risco em se afirmar que a estrutura antropológica deste Campos decadente é mística, pertencente ao Regime Noturno do imaginário (Durand, 1997), mas sem solucionar, inverter, eufemizar, por completo, o universo de angústia que essas imagens noturnas constelam. O próprio Pessoa, referindo-se à literatura da Decadência, escreveu que “tende o poeta místico a cair no defeito do excesso de mistura do ideal e do real, do espiritual e do terreno” (Pessoa, 1998b: 295). Quando simula um Campos decadente, o faz incorrer justamente nesse erro, reforçando as características dessa estrutura de sensibilidade que, no entanto, é regida por um mito enfraquecido, espectro pálido e sem vida de um Orfeu decadente que se retira de cena para a entrada de Hermes, mito que rege a estrutura antropológica de Caeiro e que iniciará Campos em uma estrutura dramática.

Esta conversão, metanóia em um termo mais técnico, é pressentida na estrofe final do *Opiário* (Pessoa, 1997: 80):

*E afinal o que quero é fé e calma,
E não ter essas sensações confusas.
Deus que acabe com isto! Abra as eclusas –
E basta de comédias na minh'alma!*

Confessada a comédia, reconhecida a confusão das sensações, Campos pede fé e calma, clama pelo mestre e, ainda que nunca atinja completamente o que quer, depois do contato com Caeiro jamais será o mesmo, pois é atributo do mestre hermesiano ser o preceptor de uma iniciação. *Quando o discípulo está pronto, o mestre aparece*. Creia-se ou não no aforismo, o fato é que Caeiro apareceu, não para tornar Campos seu seguidor, nenhum dos heterônimos o será, mas para iniciá-lo em seu próprio destino, que é, segundo Gusdorf (1987: 56), a missão do mestre: “A mais elevada função da mestria parece ser o anúncio da revelação para lá da exposição do saber.”

II

*Mestre Caeiro, voltei á tua casa do monte
E vi o mesmo que vias, mas com meus olhos,
Verdadeiramente com meus olhos,
Verdadeiramente verdadeiros...*

ÁLVARO DE CAMPOS (Pessoa, 1997: 186)

É a partir de Caeiro que Campos escreve em versos livres, com *clareza e equilíbrio*, desfeito das sensações confusas que o desassossejavam. Em *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, Campos mostra bem o caráter iniciático do seu encontro. Caeiro lhe diz: “tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe” (Pessoa, 1998b: 107). Segundo as palavras de Campos (Pessoa, 1998b: 108),

Esta frase, dita como se fosse um axioma da terra, seduziu-me com um abalo, como o de todas as primeiras posses, que me entrou nos alicerces da alma. Mas, ao contrário da sedução material, o efeito em mim foi de receber de repente, em todas as minhas sensações, uma virgindade que não tinha tido.

Nas mesmas *Notas*, Campos conta de uma pergunta que fez, cuja resposta ilustra bem a objetividade caeiriana, objetividade que não se opõe à subjetividade, mas livra-a de se voltar sobre si, ou, para ser mais preciso, objetivação da subjetividade: “E eu perguntei de repente ao meu mestre Caeiro, ‘está contente consigo?’ E ele respondeu: ‘Não: estou contente’. Era como a voz da Terra, que é tudo e ninguém” (Pessoa, 1998b: 110).

Campos ouve a voz da Terra, cede à sua força, está pronto para a sua potência. Os valores ctônicos convocam à gestação, ao pensamento com o ventre, ao sabor e à fúria. É da terra que nascem os monstros e os jardins, é dela que retiramos nosso alimento, é ela que alimentamos com nosso húmus, quando se abre para o corpo da morte, para a renovação da vida.

O *Campos Sensacionista* que se segue ao *Campos Decadente* é um iniciado: “a iniciação desempenha um papel capital na formação religiosa do homem e, sobretudo, que ela consiste essencialmente numa mutação do regime ontológico do neófito” (Eliade, s/d.a: 194). Mutações que chamei de metanóia, regime ontológico que chamei de estrutura de sensibilidade. O Campos das grandes odes não terá mais uma estrutura mística, mas hermesiana; do *Opiário* à *Ode Triunfal*, nasce um novo poeta, um outro homem, para o qual conhecer Caeiro foi um rito de passagem.

Os chamados ritos de passagem (...) têm como característica a prática de exercícios formais de rompimento normalmente bastante rigorosos, por meio dos quais a

mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás. (...) [Até que,] quando finalmente tiver chegado o momento do seu retorno ao mundo normal, o iniciado esteja tão bem como se tivesse renascido. (Campbell, 1993: 20-1)

É um Álvaro renascido, entusiasmado, eufórico, selvagem o que se encontra na *Ode Triunfal*, que inaugura sua fase de *Engenheiro Sensacionista*, como tão bem sintetizou António Quadros (in Tamen, 1990: 248): “O mito-Álvaro de Campos, o homem moderno de longa memória e ânsia do futuro, que reúne todas as energias do universo para subir a escadaria das sensações e atingir o absoluto para lá da percepção sensível”.

*Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, féra para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.*

*Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fóra e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fóra,
Por todas as papilas fóra de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (Pessoa, 1997: 87)*

Neste trecho inicial, há uma forte identificação corporal do poeta com a máquina. Desde logo, sabemos que o poeta se põe a escrever *à luz da fábrica*, no turbilhão, em meio à efervescência das máquinas *em fúria*, violência selvagem que o contamina e os une na expressão da *animalidade*. E aqui é preciso entendê-la em toda a sua carga antropológica e psicológica, ou seja, o animal-máquina, o corpo-animal, febril, furioso, excessivo, é uma expressão arquetipal. Os animais “são apenas símbolos, culturalmente evidentes, que reenviam para o alerta e para a fuga do animal humano diante do animado em geral” (Durand, 1997: 83). Há, de fato, diante da mudança que o *animado* apresenta, uma angústia, que no fundo é a angústia diante da morte e do tempo que passa. O animal é “o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói” (Durand, 1997: 90). Mas aqui não há combate, há sinergia. O poeta ouve *demasiadamente de perto* os *ruídos modernos*, sente a cabeça arder e quer cantar com excesso todas as suas *sensações*. Sensação que é também corpo, carne, febre, e não só cabeça, mente, razão. É então que “o fervilhar anárquico transforma-se em agressividade, em sadismo dentário” (Durand, 1997: 84), ou de modo mais brando num *ranger de dentes, r-r-r-r-r-r eterno!*

A relação homem-máquina, no triunfo com que é celebrada, atualiza justamente o arquétipo da animalidade do homem, agora expresso pela *beleza furiosa* da máquina, em que um e outro se confundem para uma revalorização da corporeidade. A máquina torna-se, então, um paradigma (Pessoa, 1997: 88):

*Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-moço!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abri-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!*

Um paradigma que expressa viscosidade, aderência (Pessoa, 1997: 88):

*Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita*

E vitaliza um *pensamento do ventre* (Maffesoli, 2003), pelo qual o corpo é valorizado positivamente. “É de notar, de resto, que neste processo a imaginação do corpo seja ao mesmo tempo sexual, ginecológica e digestiva” (Durand, 1997: 202). Imaginação que passa pelos sentidos (Pessoa, 1997: 89):

*Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Como eu vos amo de todas as maneiras,
Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto
E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!
Ah, como todos os meus sentidos teem cio de vós!*

Cio que incita ao canto e à cópula (Pessoa, 1997: 90):

*Ó fábricas, ó laboratórios, ó music-halls, ó Luna-Parks,
Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes –
Na minha mente turbulenta e encandescida
Possúo-vos como a uma mulher bela,
Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,
Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.*

A *mulher*, que assume o atributo de *fatal* para as sensibilidades heróicas, pelo caráter misterioso, por vezes devorador, animalesco, de sua feminilidade, é valorizada aqui pela sua casualidade, pela força de seu ventre, de sua sexualidade, de sua entrega. É assim que a libido, nesta sensibilidade mística, liga-se “às coisas do tempo, invertendo como que do interior o regime afetivo das imagens da morte, da carne e da noite, e é então que o aspecto feminino e materno da libido é valorizado” (Durand, 1997: 197). As sensações, em sua multiplicidade, em sua velocidade, surgem na modernidade como força estimulante

de novas experiências, convida a sensibilidade à *imersão*, à *fúria* dionisíaca que quer fazer parte de tudo, se misturar a tudo, se dissolver em tudo (Pessoa, 1997: 90):

*Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.*

A morte e o aspecto feminino da libido é aqui valorizado, invertido, pervertido. “O processo reside essencialmente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade.” (Durand, 1997: 203) Assim, a libido em seu caráter animalesco passa a ser valorizada positivamente, escapando da esfera moral, codificada por uma sensibilidade que domina, controla e combate, para residir na carne, nos seus impulsos: “Ah, olhar é em mim uma perversão sexual” (Pessoa, 1997: 91). Então, todos os valores negativos que o espírito iluminista sonhou varrer do cotidiano voltam vertidos; contra a lógica do dever-ser, a participação, o estar-junto, os encontros (ou encontrões):

*Ó tramways, funiculares, metropolitanos,
Roçai-vos por mim até ao espasmo!
Hilla! hilla! hilla-hô!
Dai-me gargalhadas em plena cara,
Ó automóveis apinhados de pândegos e de putas,
Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas,
Rio multicolor anónimo e onde eu não me posso banhar como quereria!
Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casa de tudo isto!
Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,
As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam,
Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto
E os gestos que faz quando ninguém o pode ver!
Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
Nas ruas cheias de encontrões! (Pessoa, 1997: 91)*

O trecho é longo mas diz por si. Que bela sociologia do cotidiano se revela nestas palavras! A civilização moderna trouxe ao homem da rua uma participação mística do mundo. Que bela imagem a das multidões como um rio multicolor! Imagem viscosa, feminina, religiosa. Se “a cor aparece na sua diversidade e riqueza como imagem das riquezas substanciais, e nos seus matizes infinitos como promessa de inesgotáveis recursos” (Durand, 1997: 224), é porque reenvia-nos “para uma espécie de feminilidade substancial. Mais uma vez, tradição romântica ou alquímica e análise psicológica convergem para evidenciar uma estrutura arquetípica, e encontram-se com a imemorial tradição religiosa” (Durand, 1997: 223).

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.

*Amo-vos carnivoramente,
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó coisas todas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus! (Pessoa, 1997: 90)*

De Deus ou de Dioniso, deus do vinho e da feminilidade, da *mania*, que foi despedaçado, devorado pelos dentes das feras, mas que reina entre as mulheres, que expressa o reino das Grandes Deusas, das Deusas-Mães, Mãe-Terra, Mãe-Noite, arquétipos que expressam uma participação no mistério do mundo, e a que Campos se referirá em outras odes, como veremos daqui a pouco.

Por ora, basta que fixemos que há, por detrás das imagens cotidianas da *Ode Triunfal*, uma metafísica que assegura uma participação mística do homem no mundo, espécie de religião (*re-ligio*) universal, que não se codifica ou se enrijece sob o manto dos dogmas, mas que ritualiza o sagrado através da afirmação da vida (Pessoa, 1997: 91):

*Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
 Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
 Inatingíveis por todos os progressos,
 Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!*

Afirmação que não ignora o trágico, mas que se lança sobre ele, para buscar no que transcende o que nos une na participação da existência (Pessoa, 1997: 90):

*Eh lá o interesse por tudo na vida,
 Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
 Até a noite ponte misteriosa entre os astros
 E o mar antigo e solene, lavando as costas
 E sendo misericordiosamente o mesmo
 Que era quando Platão era realmente Platão
 Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
 E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dêle.*

A diferença no seio do mesmo, a noite como ponte misteriosa, emanção de um cosmos que contempla a eternidade, feito o *mar antigo e solene*. E a *anamnese* platônica que nos faz participar deste tempo imóvel. Domínio do tempo, orquestração. Eu disse que a estrutura de sensibilidade de Campos é dramática, mas até agora só se mostrou em seu caráter místico. Sabemos que é próprio do dramático lidar com o tempo, ir para o passado e para o futuro, ligar, realizar a *coincidentia oppositorum*, pôr em jogo os contrários. A estrutura dramática opera, portanto, com o heróico e com o místico, é o equilíbrio destas duas estruturas, mas com a função de consolar, pela periodicidade, a fuga do tempo, que ela organiza e mede (Durand, 1997: 197). É preciso então esperar que o tempo avance e

outros poemas venham se somar a esse para que se constate o caráter dramático de sua estrutura.

No entanto, mesmo que ainda não de modo predominante, é possível notar características dessa estrutura em algumas imagens, como as que aludem à questão rítmica dos motores (sem esquecer o próprio ritmo, alcançado pela repetição, dos versos livres), as que faz menção às cópulas, à masturbação (“Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.”), enfim, as que se referem à dominante copulativa, rítmica, da estrutura dramática.

Eu disse, com Durand, que a estrutura dramática organiza, mede o tempo. Veja-se este trecho da *Ode Triunfal* (Pessoa, 1997: 87):

*Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E ha Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas*

Ou então: “Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!” (Pessoa, 1997: 89) Ou ainda (Pessoa, 1997: 92):

*Outra vez a obsessão movimentada dos ómnibus.
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios
De todas as partes do mundo,
De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios.*

Em que a sincronicidade temporal vaza para o espaço, torna-se um território e abarca a totalidade (*Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!*). Campos quer dizer adeus a quem fica, quer estar *ao mesmo tempo* em todas as viagens, quer organizar o tempo num presente que seja passado e futuro.

Campos insere o tempo no tempo, quer domar o devir e, utilizando-se de imagens da estrutura dramática, como a árvore e a hélice, canta (e cantar é a forma *a priori* da organização temporal) o seu tempo e a civilização moderna (Pessoa, 1997: 93):

*Eia! eia! eia!
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
Eia! eia! eia-hô-ô-ô!
Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Içam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.*

A fábrica, que vem substituir a natureza (“os motores como a uma Natureza tropical”, diz Campos), é como uma árvore, precisa do tempo para dispor seus frutos. Mais do que uma novidade tecnológica que vem *melhorar* a natureza, senão *dominá-la*, a máquina, aqui, é uma *extensão* da natureza, uma *outra* natureza, mas que no fundo é a

mesma. É por isso que “pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta (...) Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes” (Pessoa, 1997: 88).

No entanto, não há como não mencionar os elementos da estrutura heróica que atuam por detrás, nas entrelinhas, em uma ou outra imagem da *Ode Triunfal*. Se acentuei a presença da estrutura dramática, ainda que de momento predomine a mística, é porque quis me antecipar ao que os próximos poemas irão confirmar. E é ainda prematuramente que menciono a presença, na sombra, de Prometeu.

Os principais vetores que norteavam (e em certa medida ainda norteiam) as metanarrativas, a ciência, a política, a paisagem mental da modernidade reiteram o mitema prometeico do progresso, do avanço da humanidade, do domínio sobre a natureza, sobre o homem e a sociedade, domínio racionalizado, como já frisei. Essa sensibilidade heróica, titânica, patriarcal vem se atenuando, se enfraquecendo, mas no início do século XX, talvez só mesmo as artes fossem capazes de vislumbrar o esgotamento dos símbolos e valores prometeicos. É preciso não esquecer que o mundo vivia sua primeira Grande Guerra, que a filosofia apregoava o positivismo e que muitos acreditavam na ciência como o fim dos mistérios *sem explicação*. Já vimos como Caeiro passou a largo dessa estrutura antropológica, como os decadentistas a negaram, e poderia arrolar ainda nomes importantes do mundo das artes, como Proust e Joyce, ou mesmo da psicologia, como Jung. Álvaro de Campos, como estamos vendo, também desenvolve uma sensibilidade nada afeita aos valores prometeicos, mas é inevitável que eles, de alguma forma, apareçam, ou para serem negados, como veremos em outros poemas, ou concomitantemente com os valores noturnos, como nesta ode. Assim, ao lado da corporeidade manifesta por Campos, em que homens e máquinas se misturam, há a exaltação de elementos ligados ao mitema prometeico do progresso (Pessoa, 1997: 89):

Adubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura!
Química agrícola, e o comércio quase uma ciência!
Ó mostruários dos caixeiros-viajantes,
Dos caixeiros viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria,
Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios!

(...)

Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
Courações, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!

As imagens são fortes o bastante para que se insista em seu significado. Não em vão Campos foi chamado de futurista, e são muitos os estudos que buscam dar a dimensão

contrários, que se emaranha no labirinto, que não descarta o cataclismo e a vertigem. Mais que a preocupação com os fundamentos estéticos da vanguarda futurista, o que se encontra na carta é o testemunho de uma *coincidentia oppositorum* operando para que a elevação de certos valores não os descole de seus opostos. Entendendo essa dimensão do seu pensamento, que é mais que uma epistemologia, compreende-se a pluralidade que norteou a criação dos heterônimos e as estruturas míticas que os inseriram no mundo, um mundo poeticamente sentido, vivido e significado (Pessoa, 1998b: 304-5):

Como vocês, condeno o simples racionalismo; contudo, minha opinião é que devemos caminhar para além dele. Ora, para caminhar além dele, e assim atingir o Infinito, devemos primeiro atravessá-lo. A simples intuição, ou antes a simples impressão imediata das coisas não é bastante. Devemos conhecer, compreender, sentir de forma absolutamente pura a razão íntima (interna) das coisas e como são engendrada (produzidas). É verdade que o Futurismo busca na relatividade, isto é, no que chama de transcendentalismo físico, a razão criadora da impressão, mas busca somente sua razão física, exterior, superficial e empírica, e não sua razão metafísica, íntima, profunda, abissal!

O que o poeta chama de razão íntima, Maffesoli (1998) denomina *razão sensível*. Uma ou outra, tanto faz, é a base da criação pessoana, criação que religa o homem ao mundo: religião, dimensão sagrada da existência ou simplesmente *mitopoiesis*. Criar é conferir sentido à existência, denota uma compreensão, também uma sensibilidade, contém os mesmos dados que configuram uma estrutura mítica, é uma correspondência, uma convergência, uma hermenêutica. “Para Pessoa a poesia é sempre conhecimento. É sempre um modo exemplar de aproximação do ser. Na sua dupla forma, imanente e transcendente.” (Pereira da Costa, 1978: 111) Imanência e transcendência que não se excluem em Campos, mas que convivem, como na *Ode Marítima*.

Viagem íntima, *anamnesis*, devir, sonho, sadismo, masoquismo, oração, rito dionisíaco, por mais que se multipliquem os epítetos, a *Ode Marítima* não se deixa qualificar, não se reduz. Há nela uma espécie de celebração da vida, das sensações, do mistério, enfim, da existência, que configura uma paisagem, um território, uma rede complexa de imagens móveis, arquetípicas, enraizadas em estratos arcaicos da história do *antropos*. Nos seus versos, o tempo se dilata, se multiplica, é o tempo real e psicológico, é o *illud tempus*, nem noite nem dia, simultaneidade que também se expressa no espaço, o cais real, o Absoluto, o pacote real e as viagens da imaginação. O fora e o dentro, a Distância e a intimidade, transcendência e imanência se contaminam e retratam a fugacidade dos momentos e sua permanência, a dimensão simbólica das sensações que se recriam em imagens.

O fio que conduz as imagens, que coincide os contrários, que une as pontas do começo ao fim do poema, é um fio hermesiano, denota uma estrutura mítica dramática, mas que divide o espaço da sensibilidade com uma estrutura mais mística. Hermes está no comando do navio, mas é Dioniso que dança a bordo e que serve o vinho das sensações.

A *Ode Marítima* começa com o poeta sozinho no cais deserto, olhando para o indefinido e avistando um paquete entrando, junto com a manhã, enquanto no rio acorda a vida marítima. Dentro do poeta, um volante começa a girar lentamente. Através de suas sensações, o cais torna-se símbolo de outros cais, de outros momentos, alça-se mesmo ao Cais Absoluto, modelo platônico de todos os cais, de onde partimos. A partida e a chegada expressam um mistério ancestral, descolam dos navios reais e se tornam outra coisa, transcendência a uma vida marítima que é antes de qualquer coisa viagem. Não só as sensações, mas o mistério que a existência lhes confere, passa a viajar na imaginação do poeta. O volante começa a girar mais rápido e o conduz ao sonho. No entremeio do que é imanente e transcendente, o viajante se vê em aventuras piratas, entusiasma-se, torna-se *maníaco*, histérico, grita, canta, dilacera-se, sente demasiadamente e vive uma experiência catártica, através da qual, sendo outro e ele mesmo, dá vazão às suas emoções, ouvindo a voz que vem da solidão noturna dos mares para chamá-lo. Chamado que assume um caráter iniciático, após o qual o poeta acorda de novo para a realidade. O volante dentro dele abrandando o giro, a vida prática e vazia tornam seus sentimentos comedidos. Haverá sempre uma distância entre o que a realidade mostra e o que a alma sonha, mas o poeta conhece essa outra dimensão da vida, que está além do tempo linear do relógio e da história e além do que a vista vê quando olha para o cais. Sente-se triste e só na cidade cheia de sol, o volante parou.

A paráfrase é pálida diante da materialidade das imagens que Campos faz constelar; se serve para realçar o caráter hermesiano da sua sensibilidade, que põe em relação dialógica, recursiva, o plano imanente e transcendente da sua concepção de mundo, escamoteia os valores místicos que embaçam as fronteiras entre o concreto e o abstrato, o real visto e o sonho imaginado. Acompanhar com uma lente de aumento essas imagens pode nos devolver o que se perdeu. Na terceira estrofe, vê-se como o paquete real torna-se símbolo do mistério (Pessoa, 1997: 103-4):

*Os paquetes que entram de manhã na barra
Trazem aos meus olhos comsigo
O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
Trazem memórias de cais afastados e doutros momentos
Doutro modo da mesma humanidade noutros portos.*

*Todo o atracar, todo o largar de navio,
É – sinto-o em mim como o meu sangue –
Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas
Que perturbam em mim quem eu fui...*

O chegar e o partir de navio é um símbolo que inquieta pelas significações metafísicas, traz em si uma memória arquetípica, que torna presente o tempo ancestral da criação, quando o primeiro homem, que de certa forma ainda vive em nós, lançou-se ou foi lançado em viagem pelo mundo (Pessoa, 1997: 104):

*Ah, quem sabe, quem sabe,
Se não parti outrora, antes de mim,
Dum cais; se não deixei, navio ao sol
Oblíquo da madrugada,
Uma outra espécie de porto?
Quem sabe se não deixei, antes de a hora
Do mundo exterior como eu o vejo
Raiar-se para mim,
Um grande cais cheio de pouca gente,
(...)
Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?*

*Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material,
Real, visível como cais, cais realmente,
O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,
Insensivelmente evocado,
Nós os homens construímos
Os nossos cais nos nossos portos,
Os nossos cais de pedra actual sôbre ágoa verdadeira,
Que depois de construídos se anunciam de repente
Cousas-Reais, Espíritos-Cousas, Entidades em Pedra-Almas,
A certos momentos nossos de sentimento-raiz
Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta
E, sem que nada se altere,
Tudo se revela diverso.*

*Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!
O Grande Cais Anterior, eterno e divino!*

O Grande Cais, como modelo platônico a que ascendemos pela *anamnesis*, ainda que inconsciente, é um arquétipo da ancestralidade, do infinito, da nossa origem eterna e divina. A existência, assim contemplada, assume-se como sagrada, numa dimensão fora do espaço e do tempo, portanto acessível a qualquer momento e a partir do símbolo. O paquete, como embarcação, possibilita uma dupla leitura. Há tanto o caráter dramático da viagem, da travessia, como o místico da intimidade, da casa ou do berço (Durand, 1997: 251). Na *Ode Marítima*, por ser símbolo da partida, o paquete tem claramente uma conotação dramática; o poeta não está protegido por ele, está fora, contemplando-o e, se é

verdade que não o usa para uma travessia física, utiliza-o como ponte para que sua imaginação penetre no Cais Absoluto. Uma porta se abre, nada se altera, mas tudo se revela diverso. E é na *ebriedade do Diverso* que se pode evocar (Pessoa, 1997: 107):

E vós, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
Componde fora de mim a minha vida interior!
 (...)
 Sêde vós os frutos da árvore da minha imaginação
Têma de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,
Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,
Porque em real verdade, a sério, literalmente,
Minhas sensações são um barco de quilha pró ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partido,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!

Que belo exemplo de uma pedagogia do imaginário! Velhos brinquedos de sonho como frutos da árvore da imaginação! Fazer com que as imagens, em sua ação estética, forneça metáforas, imagens, literatura, enfim, sentido para as sensações viradas do avesso, para a imaginação submersa, para a ânsia que não impulsiona. Uma pedagogia da imaginação pode bem ser posta em prática a favor de uma educação do imaginário. Em vez do domínio do homem sobre a natureza e sobre si, um entregar-se às suas forças, cósmicas, inalteráveis; no lugar de uma lógica excludente, a ambivalência dos símbolos; em vez do racionalismo, uma razão sensível; onde uma unidade universalizante, uma unicidade plural, complexa, que já não mais separa e isola, mas valoriza as diversas manifestações da alma humana. E as imagens são os produtos dessa alma e são, em essência, plurais.

Sangue nas veias da inteligência, é assim, através da imaginação, que o poeta mergulha na vida marítima. Chamado pelos mares, penetra no *illud tempus*, no tempo anterior ao tempo, “*Porque os mares antigos são a Distância Absoluta, / O Puro Longe, liberto do peso do Actual...*” (Pessoa, 1997: 108) E imerso nesse tempo absoluto, começa a sonhar, a se envolver, e todas as épocas marítimas o convocam para o delírio.

Jim Barns, o marinheiro inglês, torna-se o guia nessa viagem pelo reino da fantasia. “*O chamamento confuso das águas*” (Pessoa, 1997: 108) vem convocar imagens da noite, de êxtase, em que mistério, profundidade e carne se fundem num só corpo, agitado pelo *volante vivo da imaginação*. Como esclarece Durand (1997: 222), a “água geográfica, que só é pensável em vastas extensões oceânicas, esta água quase orgânica à força de ser espessa, a meio caminho entre o horror e o amor que inspira, é o próprio tipo da

substância de uma imaginação noturna”. É essa imaginação mística que se apodera deste Campos marítimo (Pessoa, 1997: 110): “*Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando, / O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima.*” Cio que, no mesmo gesto de revalorização da animalidade, resgata a influência feminina que habita essas imagens de uma sensibilidade noturna, pois nelas o “o eufemismo deixa transparecer a feminilidade” (Durand, 1997: 222).

*Ah piratas, piratas, piratas!
Piratas, amai-me e odiai-me!
Misturai-me convôsko, piratas!*

*Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue
Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive!* (Pessoa, 1997: 114)

Amor e ódio que se harmonizam conflitualmente, tal qual em Catulo (1996): “Odeio e amo. Talvez tu me perguntes por que procedo assim. / Não sei, mas sinto isto dentro de mim e me angustio” (– *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior*). Campos desliza, nessa seqüência delirante da *Ode Marítima*, para imagens dionisíacas. Mais que uma homossexualidade ou uma perversão sexual, que certas psicologias associariam à histeria ou à manifestação de desejos inconscientes através de imagens oníricas, o que se vê é a irrupção do ritual orgíaco ao deus báquico, orientado por uma sensibilidade de matriz feminina, a *anima*. Mais que imagens de uma biografia individual, de pulsões subjetivas, de libido imanifesta, o que transita são imagens antropológicas, de uma sensibilidade que revolve aspectos universais de uma simbologia teriomorfa e nictomorfa. Uma seleção rápida de versos pode dar conta dessas imagens e situar o delírio no âmbito do rito, do trajeto, em que a imaginação vem suprir a carência causada pela polarização de um único regime de imagens, o regime diurno, predominantemente patente na civilização ocidental moderna.

*Eu queria ser um bicho representativo de todos os vossos gestos [dos piratas],
Um bicho que cravasse dentes nas amuradas, na quilhas,
Que comesse mastros, bebesse sangue e alcatrão nos convezes,
Trincasse velas, remos, cordame e poleâme,
Serpente do mar feminina e monstruosa cevando-se nos crimes!*

*E ha uma sintonia de sensações incompatíveis e análogas,
Ha uma orquestração no meu sangue de balbúrdias de crimes,
De estrépitos espasmados de orgias de sangue nos mares
(...)*

*Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
Que fôram violadas, mortas, feridas, rasgadas plos piratas!
(...)*

*Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
 Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações!
 Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,
 A vós, odiados amados do seu sangue de pirata nos sonhos!
 Porque ela teria comvôco, mas só em espírito, raivado
 Sobre os cadáveres nus das vítimas que fazeis no mar!
 Porque ela teria acompanhado vosso crime, e na orgia oceânica
 Seu espírito de bruxa dançaria invisível (...)
 Todo o nevoento e sinistro perfume das vossas vitórias,
 E através dos vossos espasmos silvaria um sabbat de vermelho e amarelo!*

*A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!
 Agora, no auge conciso de sonhar o que vós fazíeis,
 Perco-me todo de mim, já não vos pertenco, sou vós,
 A minha feminilidade que vos acompanha é ser as vossas almas!
 (...)*

*Estar orquestrado convosco na sinfonia dos saques!
 Ah, não sei quê, não sei quanto queria eu ser de vós!
 Não era só sêr-vos a fêmea, sêr-vos as fêmeas, sêr-vos as vítimas,
 (...)
 Não era só ser concretamente vosso acto abstrato de orgia,
 Não era só ser isto que eu queria ser – era mais que isto, o Deus-isto!
 Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
 Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum pantheísmo de sangue,
 Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
 Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!*

Ah, torturai-me para me curardes! (Pessoa, 1997: 114-6)

O Deus dum culto ao contrário é Dioniso, seu rito é de sangue, sua possessão é a *mania* e o dilaceramento ritual das Bacantes revive a mesma crueldade da qual foi vítima, ao ser perseguido por Licurgo e devorado pelos Titãs. Dividido em três etapas, o rito dionisíaco encadeia a perseguição desenfreada das mulheres, o sacrifício através do dilaceramento e a *omofagia*, em que se devora a carne crua da vítima (Brunel, 1998: 235). No entanto, junto da crueldade, há uma grande voluptuosidade em se reviver a paixão do deus, em que a morte é promessa de renascimento. A feminilidade do poeta adquire o caráter de *anima*, penetra a alma dos piratas e assume uma potência natural, atraente e assustadora, atualizando a força dionisíaca, que mistura o furor e a alegria da embriaguez. É uma *sinfonia*, uma *orquestração* de sensações, o que vai invadindo o poeta e comandando sua sinergia com o imaginário da pirataria. A música pontua o ritmo. Todos cantam:

*Fifteen men on the Dead Man's Chest.
 Yo-ho-ho and a bottle of rum! (Pessoa, 1997: 116)*

Campos compara a força selvagem da vida ao mar com a sua própria vida,

*Ah! a selvageria desta selvageria! Merda
Pra toda a vida como a nossa, que não é nada disto!
Eu pr'áqui engenheiro, prático à fôrça, sensível a tudo,
(...)
Arre! por não poder agir d'acôrdo com o meu delírio!
Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização!* (Pessoa, 1997: 116)

e não há como não ver a imaginação operando aqui como guia em seu delírio por imagens de torturas, imagens que o curam, por fornecerem outros modos de existir, de imaginariamente ser outro e estar em outro mundo. O poeta então intensifica sua viagem pelas imagens, clama pelo misticismo dos piratas e canta e grita e grita e canta, até que ouçamos um só grito, EH-EH-EH-EH-EH, que se prolonga até atingir o êxtase e culminar em catarse.

Depois, o giro volta a ser lento, a velocidade amaina, Campos acorda. Alguma coisa se partiu nele, os piratas se foram, Dioniso o abandonou, não está mais maníaco. De repente, Campos deixa para trás seu delírio, volta-se para dentro e se vê noturnamente. Em outro tom de voz, agora introspectivo, o poeta visita sua infância (Pessoa, 1997: 119):

*Ah, o orvalho sobre a minha excitação!
O frescôr nocturno no meu oceano interior!
Eis tudo em mim de repente ante uma noite no mar
Cheia do enorme misterio humanissimo das ondas nocturnas.
A lua sobe no horizonte
E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.
O meu passado ressurgue, como se esse grito marítimo
Fôsse um aroma, uma voz, o eco duma canção
Que fôsse chamar ao meu passado
Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.*

As imagens marítimas acordaram um passado que ressurgue aqui envolto em um mistério noturno e terno. Do delírio sangrento e dionisíaco em que fomos atirados pela imaginação do poeta ao contemplar o cais, deslizamos para os devaneios da memória, em que a sensibilidade aparece colorida por imagens de outro naípe.

*Um remorso comovido e lacrimoso,
Por todas aquélas victimas – principalmente as crianças –
Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo,
(...)
Ah, como pude eu pensar, sonhar aquelas cousas?
Que longe estou do que fui há uns momentos!
Histería das sensações – ora estas, ora as opostas!* (Pessoa, 1997: 119)

Campos já não é o mesmo de alguns momentos, é outro, mas ainda é Campos. No lugar da fúria selvagem e embriagadora, a ternura e a compaixão acendidas nas imagens

da infância. Mais importante que reproduzir essas imagens, é notar como a *mitopoiesis*, a criação de imagens e sentidos para emoções diversas, para sensações diversas, abre-se à circulação das imagens, que permanecem coesas, gravitando em torno de certos núcleos imaginários, como foi o dos piratas e como é agora o da infância. Campos vai pondo no papel a pluralidade do *antropos*, mostrando o homem em uma dimensão mais complexa e criativa, em que razão, emoção e imaginação mesclam-se na confabulação da sensibilidade. O desejo de morte e dilaceramento, de êxtase e volúpia, revela um outro lado (Pessoa, 1997: 120):

*Todo este tempo não tirei os olhos do meu sonho longinquo,
Da minha casa ao pé do rio,
Da minha infância ao pé do rio,
Das janelas do meu quarto dando para o rio de noite,
E a paz do luar esparsa nas ágoas!...
(...)
Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me*

e então surgem canções medievais, que falam de naus e de princesas, que enchem o coração do poeta de lágrimas, a ponto de exclamar suas saudades (Pessoa, 1997: 120):

*Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,
E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!*

Imagens do paraíso perdido! As lembranças da infância podem coincidir com os fatos, com os acontecimentos, podem ser reais (se é que algo realmente é real), mas os contornos, a afetividade que carrega as imagens, as próprias imagens – uma anciã, uma história, uma canção, uma casa... e a ternura da saudade! – são arquetípicas, pertencem a uma experiência do homem que pode ser visitada, imaginariamente, por todos, independente da história pessoal. A infância nunca foi vivida como se vive nas lembranças; lembrar já é uma outra experiência de viver. Lembrar a infância é vivê-la duas vezes.

No plano das imagens, é de se notar que o oceano sem fim dos piratas e das aventuras se transforma agora no rio que reflete a paz do luar e a ternura da criança que contempla suas águas. Sonham-se certas imagens quando se sente o mar, mas são outras as sonhadas diante do rio. Entre um grupo de imagens e outro, a sensibilidade navega.

Entretanto, a sensibilidade de Campos, afeita à pluralidade das sensações, não se deixa demorar e larga a infância para refletir, para pensar seus delírios e lembranças, suas experiências e sensações. Tenta conduzir a imaginação, mas ela é quem nos conduz.

*Mas a minha imaginação recusa-se a acompanhar-me.
Um calafrio arrepiando-me.*

*E de repente, mais de repente do que da outra vez, de mais longe, de mais fundo,
De repente – oh pavor por todas as minhas veias! –,
(...)
Lembro-me de Deus, do Transcendental da vida* (Pessoa, 1997: 122).

O Absoluto irrompe, com a força do mistério, e chama pelo poeta, como um “grito eterno e noturno”. Essa experiência com o sagrado, no entanto, não dura muito. A atenção do poeta é despertada para o mundo à sua volta.

*Tremo com um frio da alma repassando-me o corpo
E abro de repente os olhos, que não tinha fechado.
Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!
Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!
(...)
A minha imaginação higienica, forte, pratica,
Preocupa-se agora apenas com as cousas modernas e uteis* (Pessoa, 1997: 122).

Campos enumera então toda a limpeza da vida moderna, “tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado” (Pessoa, 1997: 122). A figura de Prometeu conduz agora as imagens diurnas das atividades modernas, ditadas pelas máquinas, pelos vapores, pelos escritórios, pela higiene, pela vaidade, pelas grandes companhias, tudo organizado de forma utilitária, prática e racional.

*Tudo isto hoje é como sempre foi, mas ha o comercio;
E o destino comercial dos grandes vapôres
Envaidece-me da minha epoca!* (Pessoa, 1997: 123)

No entanto, como venho frisando, as imagens místicas e heróicas estão em harmonia conflitual, vêm dispostas hermesianamente no tempo, põem em relação um tempo de delírio, de lembrança, tempo das experiências, das sensações internas, e um tempo cronológico, observado na dimensão das práticas cotidianas, do real exterior. Além disso, ao tempo vivenciado pelo poeta, junta-se um tempo eterno, o *illud tempus*, em que transitam os arquétipos, como o da infância perdida ou o da vida aventureira e desregrada dos piratas, revelando ao homem uma dimensão do *antropos* que é perene, embora constantemente renovada e experienciada.

É assim que Hermes negocia com Prometeu, concedendo a este que se encante com as novidades da vida moderna, em toda sua praticidade excludente, mas lembrando que no *sapiens* convive um *demens*, como lembrou Morin (1999).

*Complexidade da vida! As facturas são feitas por gente
Que tem amores, odios, paixões politicas, ás vezes crimes –
E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!
Ha quem olhe para uma factura e não sinta isto.* (Pessoa, 1997: 124)

Os que não sentem isso olham apenas para uma dimensão do homem e esquecem que somos plurais e que, ao lado das atividades práticas do guerreiro, germinam os sonhos e devaneios do viajante. É por isso que o deslumbramento com a vida moderna, em Campos, reveste-se de um tom irônico, porque no seu íntimo, em seus delírios, em suas ânsias, convive uma profunda religiosidade, que vem expressa pelo contato com o mistério, com o transcendente, com o Absoluto. Mas a paisagem mental da modernidade exclui, ou busca excluir, o acesso a essa dimensão, desvalorizando o que não seja prático, útil, racional, dentro de seus princípios de exclusão antitética.

Mas Campos não será um liberal otimista, colocando-se ao serviço da subjugação da matéria como substituto da religião. A ironia que aqui se insinua não permite a tentativa de tal interpretação. A filosofia de vida burguesa é aqui mais objecto de escárnio que de elogio. A ânsia do homem moderno, apesar de todo progresso, permanece insatisfeita; as distâncias são demasiado grandes, demasiado altas as exigências da alma humana (Güntert, 1982: 174).

É a alma, conduzida pela emoção, que extravasa em Campos, revelando-se plural, ao menos em seus modos de sentir e de, imaginariamente, existir: “A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano” (Pessoa, 1997: 125). A educação da imaginação, presente em Campos, passa obrigatoriamente pelo excesso, que é comum à emoção, e medeia pólos antagônicos, buscando harmonizá-los ou, ao menos, pô-los a nu, fazendo-os conviver, ainda que a época moderna, na força de suas imagens, incite ao contrário, ou seja, à valorização de um, o pólo objetivo, em detrimento do outro, o pólo subjetivo. A sensibilidade de Campos age de modo a mediar a subjetivação do objetivo.

Do ponto de vista ético, vê-se na *Ode Marítima* o quanto a sensibilidade, dada sua pluralidade, está aberta a mudanças, ao instante, à força das imagens, à estrutura mítica. Nos delírios de fundo dionisíaco, a imaginação do poeta é conduzida a uma crueldade sangrenta; no instante seguinte, guiada pelas memórias da infância, é de uma ternura que o leva à compaixão e ao remorso. Por qual ética se fiar? Fosse o homem unidimensional, como ousou sonhar a modernidade, haveria só a ética convencionalizada pelos princípios morais da época. A identidade do homem, construída dentro destes moldes, observaria as normas de conduta e comportamento como quem segue os passos de uma receita. Mas a pluralidade a que a imaginação convida, a estrutura mítica que a guia, sugere uma ética das emoções, como quer Maturana (1999).

É essa ética plural, flutuante como as emoções, que faz o poeta sonhar, que se realiza na criação imaginária, *mitopoiesis*, que dá relevo às imagens e as organiza em um tônus. É verdade que a realização no mundo concreto dessas ações sonhadas

proporcionaria conseqüências de grande gravidade, como a própria imaginação pressentiu, e o remorso sentido pelo poeta dá provas disso, mas Hermes opera a mediação entre essa dimensão do delírio e a da concretude do mundo, de modo que para vivenciar uma emoção não é preciso que ela corresponda a uma ação concreta. Mesmo porque, dado o vazio de sentido da vida moderna, pelo menos é assim que Campos a sente, o refúgio ao sonho, como possibilidade de sentido, de relação com o que transcende, o Absoluto, é o que resta ao poeta e o que o faz inapto para a ação, como ele próprio reconhece, principalmente em *Tabacaria*.

O que em outras palavras quero ressaltar é que Hermes, na sensibilidade de Álvaro de Campos, põe em relação uma vida interna, riquíssima de anseios de transcendência, e uma vida externa, na qual se vê fracassado. Se o mundo objetivo não fosse tão hostil à sua subjetividade, seriam outras as imagens, seriam outras as realizações, seriam outras as emoções e outra a ética. Se Campos é doido, o é dentro da visão moderna, que ao oprimi-lo torna mais intensa suas loucuras. No fundo, sua insatisfação e inadequação têm o mesmo tamanho de seu desejo, desejo de todo homem, de dar sentido à existência.

Podemos aprender a ter, com a sensibilidade de Campos, “a consciência da existência duma realidade absoluta, como experiência vivida” (Pereira da Costa, 1978: 128). O caminho é sentir tudo de todas as maneiras, dando vazão à emoção e à pluralidade da existência, ainda que a hora real nos oprima, como oprime o poeta, que finaliza sua *Ode Marítima*, e a experiência nela narrada, em tom melancólico (Pessoa, 1997: 126):

*Nada depois, e só eu e a minha tristeza,
E a grande cidade agora cheia de sol
E a hora real e nua como um cais já sem navios,
E o giro lento do guindaste que como um compasso que gira,
Traça um semicírculo de não sei que emoção
No silêncio comovido da minh'alma...*

Em suas odes fervorosas, Campos derramou muito de suas emoções e de seu deslumbramento com o progresso do mundo moderno e a possibilidade de transcendência a um mundo eterno, de onde partimos e para onde rumamos. Muito contribuiu para o desenvolvimento desse tônus entusiasmado o poeta norte-americano Walt Whitman, de quem imitou os longos versos livres e de quem herdou o gesto largo que procura abarcar a totalidade do universo sem descuidar da pluralidade das pequenas manifestações. “Será também Whitman o grande inspirador do Álvaro de Campos da segunda fase, aquele que realiza a intenção inicial de Pessoa: criar um poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva.” (Coelho, 1969: 63) É assim que Campos

dedicará uma ode a Whitman, intitulada *Saudação a Walt Whitman* e que, embora apresentada como acabada em diversas coletâneas, não foi concluída, permanecendo dela vários trechos, como comprova a edição crítica da obra de Campos.

Pode-se dizer que, a rigor, Whitman (1819-1892) foi o primeiro grande poeta a adotar os versos livres, cantando fervorosamente o nascimento do estilo de vida e dos valores da América, em que se destacam o libertarismo individualista, o igualitarismo antifeudal, a vitalidade inaugural do capitalismo na América, o otimismo ativista de um povo de vikings, a vertigem da abertura de inimaginadas fronteiras geográficas, econômicas e técnicas. E também emocionais, existenciais e pessoais. Querendo ser todos os homens, Whitman faz de sua voz individual o grito coletivo de um mundo nascente, o da modernidade, quando o ritmo da vida se acelera e o homem passa a conviver com as máquinas. Não é absurdo dizer que a melhor poesia do século XX é devedora do caminho aberto por Whitman, com destaque para o futurismo de Marinetti. Construindo sua visão de mundo tomando-se a si mesmo como centro, assim como o faz Campos, Whitman cantou a si mesmo (*Canto a Mim Mesmo*) e saudou ao mundo (*Saúdo ao Mundo*) se multiplicando e se espalhando:

Segure minha mão, Walt Whitman!
Esse desfile de maravilhas!
Essas vistas e sons!
Esses elos unidos infinitos
cada qual enganchado no seguinte,
cada qual respondendo aos outros todos,
cada um com todos partilhando a terra.

Que é que se alarga dentro de você,
Walt Whitman?
Que vagas e que solos porejando?
Que climas? Que pessoas e cidades
aqui se encontram?

(...)

Dentro de mim longitudes se alargam,
latitudes se estendem.
 (...)
a se alongar dentro de mim na hora devida
o sol da meia-noite
mal se levanta acima do horizonte
e de novo mergulha,
dentro de mim zonas, oceanos, quedas d'água,
florestas, arquipélagos, vulcões
 (...)

Saúdo ao mundo!

*Cidades que a luz e o calor penetram,
nas mesmas cidades que penetro eu;
todas as ilhas rumo às quais os pássaros
encaminham seu vôo,
a elas meu próprio vôo encaminho.* (Whitman, 1990: 70-2)

Voando a todas as ilhas, fundindo-se à natureza, saudando ao sol da meia-noite em seu ritmo dinâmico, Whitman segura a mão de Whitman, tornando mais clara a união em si dos contrários que ele mesmo representa. O sol e a noite e o mundo todo, em sua diversidade, se unem, se reúnem no canto do poeta. Tal sensibilidade é por demais próxima à própria sensibilidade de Campos para que Pessoa a ignorasse. E acompanhando a saudação a Walt Whitman, essa influência, com as semelhanças e diferenças, fica mais clara.

*Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze...
Hé-lá-á-á-á-á-á!*

*De aqui, de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,
Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,
Concubina fogosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das cousas,
Sexualizado pelas pedras, pelas arvores, pelas pessoas, pelas profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo contheudo de tudo,
Meu grande heroe entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!*

*Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidermico, contiguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as acções, bacchanal de todos os propositos
Irmão gemeo de todos os arrancos,
(...)
Souteneur de todo o Universo,
Rameira de todos os systemas solares, panelleiro de Deus!*

*Eu, de monoculo e casaco exaggeradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
Eu tão contiguo à inercia, tão facilmente cheio de tedio,
Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,
E embora te não conhecesse, nascido pelo anno em que morrias,
Sei que me amaste tambem, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez annos antes de eu nascer,
Quer pela rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a rua do Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, danando o universo na alma.*
(Pessoa, 1997: 139-40)

Neste trecho que inicia a ode, Campos desfila em versos livres imagens díspares, mas de grande força vital, que vai, por meio da repetição estrutural, semeando a pluralidade que caracteriza a sensibilidade de Whitman – e sua própria. Fundindo gíria e metafísica, como nos versos em que faz Whitman saudar a Deus aos pinotes, ou que o chama de painelheiro (homossexual) de Deus, Campos resgata o estilo do mestre norte-americano para cantar o universo, por meio de uma aderência frenética, uma viscosidade histórica, em que o próprio corpo se funde ao corpo do mundo, numa relação por vezes sexual e por outras metafísica. Whitman é a rameira dos sistemas solares, o cantor de uma fraternidade, ao mesmo tempo feroz e terna, com tudo, o amado e compreendido, o que ama e compreende, também o que contempla e, mais importante que isso, o que explica Campos. Mesmo tendo morrido antes deste nascer, é o bardo norte-americano que melhor o compreende e manifesta sua sensibilidade, pois esta se ancora numa espécie de arquétipo, arquétipo das possibilidades humanas, arquétipo da pluralidade, da diversidade, da fusão da alma e do mundo, da confusão do indivíduo com o coletivo, num bacanal entusiástico que faz o universo dançar na alma e as mãos se unirem para sentir tudo. Essa vontade de ver em cada manifestação, cada objeto, cada homem o universo todo faz com que Campos se projete numa transcendência anárquica, de tal forma que a rua do Ouro seja a única coisa em que não pense, mesmo sendo ela sua realidade imediata. Caminhar pela rua e pensar em tudo que não é a rua é, para além da expressão oximorônica, afirmação de uma unicidade que engloba toda a diversidade, conjugando os contrários na expressão do infinito ou de Deus.

Colhendo aqui e ali, no longo poema-saudação de Campos, alguns de seus versos mais incisivos, fica claro o seu transbordamento. Por vezes, o eu se dilui no outro, como no verso “Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!” (p. 140), ou nestes outros: “Sinto as esporas, sou o proprio cavallo em que monto, / Porque eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus, / Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa”. Substanciando-se conjuntamente a Deus, a vontade de Campos pode fazer parte da de Deus e então ele pode *ser* tudo. Ou o seu oposto. Essa loucura furiosa é uma bela expressão dionisíaca da fusão do humano com o divino e com o animal, assim também como com o inanimado, no caso das máquinas e das cidades. Há uma espécie de substância, ou de princípio vital, que permeia todo o universo e que liga cada um de nós a todos os outros e à própria substância do mundo e de Deus. Essa diluição do eu num todo maior, sem que a individualidade se perca (afinal, Campos afirma-se Campos em vários

momentos do poema), é operada constantemente por Hermes, que vai tecendo o manto da totalidade com a linha dos contrários.

*Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que ha de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!
(...)
O espírito que dá a vida neste momento sou EU!*

*Que nenhum filho da puta se me atravesse no caminho!
O meu caminho é pelo infinito fóra até chegar ao fim! (Pessoa, 1997: 141)*

Essa agitação de Campos, no entanto, revela muito mais uma motilidade interna que uma ação determinada. O seu tédio e a sua inadaptação à vida, que acaba o deixando prostrado, encontra na arte o canal para expressar suas mais íntimas motivações e, então, como um contraponto intensificado pela contenção externa, suas emoções explodem em intensidade e fluxo, querendo violentamente abarcar o mundo e suas possibilidades de transcendência. A megalomania de querer/sentir ser deus é o mesmo sentimento de fracasso por não ser o que se basta a si. Mas nesta fase sensacionista, mal temos tempo, durante a movimentação frenética de Campos, de perceber sua dor. Seu grito ritmado é tão intenso que logo o vemos multiplicado pela força de uma multidão, caminhando pelo mundo em puro entusiasmo, beirando o êxtase ritualístico, como um iluminado que traz as boas novas ao novo mundo moderno que nasce.

Mas ainda que nas brechas, é possível, em momentos em que o tom abaixa, ver a lucidez de Campos reconhecendo sua inadaptação, despindo-se da máscara e mostrando sua dor:

*Escrevemos versos, cantamos as cousas-fallencias; não as vivemos.
Como poder viver todas as vidas e todas as épocas
E todas as formas da forma
E todos os gostos do gesto?
O que é fazer versos senão confessar que a vida não basta
O que é a arte senão uma esperança que não é ninguém
Adeus, Walt, adeus! (Pessoa, 1997: 153)*

O reconhecimento da impossibilidade, já em tom menor, quase sussurrado, com o nó na garganta, revela a outra face – não necessariamente a verdadeira – de Campos. Seu entusiasmo encontra a prostração, sua *mania* desemboca na depressão. Esse conflito interno e intermitente, que alterna estados de euforia e adinamia, de excitação e melancolia, vai se tornar mais freqüente na fase seguinte de Campos, que pode ser chamada de metafísica, pelo conteúdo expresso nos poemas, e que vai de 1923 a 1930. Seus grandes cantos abrem espaço para uma reflexão mais profunda, embora com igual

carga emotiva, sobre o sentido da vida. As forças de Campos, como a de um jovem, parecem se transmutar em maturidade e o entusiasmo se torna lucidez, embora um e outro nasçam de um coração pensante, de uma emoção cognitiva, de uma razão sensível.

É assim que podemos ver antecipada essa fase nestes versos de *Saudação a Walt Whitman*, em que, depois de querer ser tudo e tudo sentir, Campos reconhece (Pessoa, 1997: 147):

*Mas ser universal – não o posso, porque sou particular.
Não posso ser todos, porque sou Um, um só, só eu.*

III

Engenheiro metafísico, próxima etapa desta vida fictícia escrita em versos, pode ser notado por um arrefecimento do tom e por uma temática mais reflexiva sobre o sentido da vida, a passagem do tempo, o sentir-se estrangeiro no mundo... Campos ainda esbraveja, mas raramente, agora sua voz tem um tom mais intimista, voltada para dentro, perscrutando o que é, o que foi, sua impossibilidade de vir a ser o que no entanto deseja, sonha, anseia, mas sem esperanças ingênuas. Embora Campos tenha uma sensibilidade mais propensa às técnicas da psicanálise, que poderia esboçar rapidamente o funcionamento de sua psique, explicando a megalomania pela baixa auto-estima, a irritabilidade pela frustração, a misantropia pela inadaptação social, a fuga para o sonho pela negação da realidade, etc., a essência de sua sensibilidade possui outro dinamismo, que não funciona em relação causa-efeito, mas que é simultaneamente e reciprocamente causa e efeito. Assim, Campos é megalomaniaco, imagina-se um gênio, sabe que sua lucidez, fruto de uma reflexão constante e apurada, é rara, que sua poesia é grande, mas ao mesmo tempo sente-se só e infeliz, não consegue agir, não sente em sintonia com o que imagina que deveria sentir e acaba por se indispor com a objetividade descompassada da sociedade. Mas esse mesmo descompasso é que o faz viajar pelas esferas metafísicas, em que o sentido do mundo e da vida deriva de um princípio misterioso, que rege a existência do tempo e da materialidade do espaço. Mas vislumbrada essa dimensão da existência, Campos se volta contra ela e planeja viagens, ou então se refugia nas lembranças da infância, como o paraíso que irremediavelmente perdeu ao tomar consciência de si e de seu mundo.

Campos conjuga em si os contrários que o fazem ser o que é. Antagonismos que se completam, que se digladiam, que se harmonizam. Campos dependura-se entre o tudo e o nada e, embora oscile entre um e outro, a maior parte do tempo quer os dois, o tudo e o nada, a impossibilidade possível, a possibilidade do impossível, a transcendência imanente, a imanência transcendente.

*Não: não quero nada.
Já disse que não quero nada.*

*Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.*

*Não me tragam estheticas!
Não me fallem em moral!
Tirem-me d'aqui a metaphysica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das sciencias (das sciencias, Deus meu, das sciencias!) –
Das sciencias, das artes, da civilização moderna!*

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se teem a verdade, guardem-a!

*Sou um tecnico, mas tenho technica só dentro da technica.
Fôra d'isso sou doido, com todo o direito a sel-o.
Com todo o direito a sel-o, ouviram?*

Não me macem, por amor de Deus!

*Queriam-me casado, futil, quotidiano e tributavel?
Queriam-me o contrario d'isto, o contrario de qualquer cousa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciencia!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sòsinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?*

*Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sòsinho,
Já disse que sou só sòsinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!*

*Ó céu azul – o mesmo da minha infancia –,
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflecte!
Ó magoa revisitada, Lisboa de outr'ora de hoje!
Nada me daes, nada me tiraes, nada sois que eu me sinta.*

*Deixem-me em paz! Não tarado, que eu nunca tarado...
E enquanto tarado o Abysmo e o Silencio quero estar sòsinho! (Pessoa, 1997: 209-10)*

O primeiro verso impõe o tom. Esbravejando, Campos direciona seu discurso poético a todos e a ninguém, como deixam entrever os imperativos em “venham”, “tragam” ou “fallem”, direcionados a um outro que representa os valores socialmente instituídos. Como Prometeu acorrentado, Campos vocifera contra os valores da sociedade burguesa, que pedem um sujeito casado, cotidiano, fútil e tributável, em uma palavra, seguro. De fato, a sensação de segurança, e seus derivados – o conforto, a previsibilidade, a tranquilidade, etc. –, parece ser uma das conquistas da sociedade burguesa e o fato de, contemporaneamente, ser alvo de intensas discussões e preocupações reforça o temor de, perdendo o que pretensamente conquistara, ver sucumbir seus próprios alicerces. Se o mundo não é um lugar seguro, e efetivamente nunca o foi, então as conquistas da civilização moderna, cuja base é a aplicação do racionalismo para o exercício do domínio e do controle, se vêem em xeque. Atualmente, com as discussões sobre pós-modernidade, essa crise é um dado de relevo, mas na época de Pessoa pouquíssimas foram as vozes dissonantes e a de Campos é uma delas.

É Prometeu, aquele que previa, o mito que dirige a sociedade ocidental do final do século XIX, adentrando com força o século XX e impondo seus valores de domínio sobre a natureza (o fogo roubado aos deuses no mito e as conquistas das ciências no século XIX), por meio de técnicas racionais de controle, acompanhadas de um forte orgulho – para não dizer *hybris*. Um bom exemplo disso é o que nos ensina a história da sexualidade de Foucault, que mostra de que forma o espírito exerce controle sobre o corpo:

A atenção exigida é aquela que faz com que lhe estejam sempre presentes no espírito as regras às quais ele deve submeter sua atividade sexual. Ele não tem que reencontrar o curso obscuro do desejo dentro dele; ele tem que reconhecer as numerosas e complexas condições que devem estar reunidas para realizar de maneira conveniente, sem perigo nem dano, os atos de prazer (Foucault, s/d: 145).

O prazer controlado, seguro, o domínio do corpo advêm das regras às quais se submete o espírito prometeico, tão contrário ao curso obscuro do desejo dionisíaco, esse mesmo que assola Campos e que aparece traduzido no verso “Fóra d’isso sou doido, com todo o direito a sel-o.” Esse direito quem lhe dá é Dioniso, mas não o seu entorno; é por isso que Campos quer ser sozinho, ainda que seja indo para o diabo! Mas essa sua solidão é interna, força que reprime o que não encontra espaço para jorrar. Se o Campos das grandes odes canta a vertigem de viver e se explode em mil direções, inundando seus versos de sensações, aqui sua voz é de revolta por não ouvir resposta. Insistentemente, pergunta: “ouviram?” Mas a resposta não vem. É por isso que, como engenheiro naval, ele

pode ser técnico, mas sua técnica finda por aí, dentro da técnica, uma vez que todo o resto, desejo obscuro, fica represado em sua loucura.

O fato de o louco, a puta e a criança serem constantemente alvejados pela moral, primeiramente cristã e depois moderna, ilustra bem o domínio e o medo prometeico. Os manicômicos, os prostíbulos e as escolas constituem-se como outras prisões, além da direcionada para os criminosos, que a modernidade institui a fim de controlar o que foge à racionalidade de sua organização. Se aqueles que não cumprem às leis são enviados para a prisão, a fim de pagarem suas penas, serem corrigidos e reeducados para a sociedade, os loucos são internados para que sua forma de pensar não *contamine* o poder da razão, a prostituição é perseguida a fim de evitar que práticas sexuais desregradas pervertam o domínio do desejo e do corpo e as crianças são disciplinadas pela escola para a boa manutenção dos princípios de organização social. Três arquétipos, três riscos à segurança.

Não é à toa que, relativizando a sombra prometeica, Campos se mostra sexualmente pervertido (como vimos na *Ode Triunfal*) e determinado a não se casar (opção que Pessoa também acaba por assumir), louco na voragem imagética de seus impulsos incontrolados, e propenso ao retorno à infância, como em *Lisbon revisited* (1923), em que, interrompendo o fluxo esbravejante, suspira pelo céu azul, o mesmo de sua infância, a eterna verdade que lhe sobra.

Se nos versos anteriores constatamos a concorrência das sombras de Prometeu e Dioniso, mediada pela *coincidentia oppositorum* hermesiana, nesta passagem Hermes comparece por completo:

Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflecte!
Ó magoa revisitada, Lisboa de outr'ora de hoje!

A tristeza de Campos se instala na representação dos opostos, a eternidade imóvel do céu refletida no ritmo constante do rio, ancestral e mudo, o mesmo e sempre outro, culminando no paradoxo do tempo, em que a Lisboa revisitada não é nem a da infância nem a de hoje, mas a de outrora de hoje, ou seja, simultaneamente uma e outra, a de outrora que se lembra/imagina hoje.

Só se pode penetrar no paraíso quando está irremediavelmente perdido. É essa a lição do hermesiano Proust. A sensação da infância rememorada nos remonta ao jardim das delícias, mas é preciso primeiro ultrapassar a infância, esquecê-la, para então, posteriormente, ao rememorar-la, descobrir o que se viveu sem saber que se vivia, o

paraíso, que não foi vivido enquanto tal por não se saber vivendo-o, mas que agora, perdido, retorna com toda sua carga de prazer, saudades e mágoa. Essa dimensão arquetípica da infância, acessível a todos, é uma imagem recorrente em Campos, pois o permite se relacionar com o tempo presente através da fuga para um tempo em que não se sabia haver tempo, ou seja, a infância, o paraíso eterno.

Diante da força dessa sensação revivida, todo o resto é mágoa. Nem a verdade dos deuses, nem a estética, a moral, a metafísica ou as ciências podem lhe restituir o que perdeu. Daí a impossibilidade de conclusões. A única conclusão é morrer. Todo o resto que constitui a vida é trajeto, busca, incertezas. E conhecimento: “O seu espírito de poeta e de visionário, a estrutura dos seus meios de percepção ultra-sensível, deram-lhe acesso a essa esfera do conhecimento raro. E os símbolos foram o fator de integração do poeta na realidade.” (Pereira da Costa, 1978: 37) Pelos símbolos, atingiu a linguagem do ser.

Campos, três anos depois, escreve sua segunda *Lisbon Revisited* (1926) e, agora mais lúcido, assim se exprime, exprimindo a experiência de existir:

*Nada me prende a nada.
Quero cincoenta coisas ao mesmo tempo.
Anceio com um angustia de fome de carne
O que não sei que seja —
Definidamente pelo indefinido...
Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto
De quem dorme irrequieto, metade a sonhar.*

*Fecharam-me todas as portas abstractas e necessarias.
Correram cortinas por dentro de todas as hypotheses que eu poderia ver da rua.
Não ha na travessa achada o numero da porta que me deram.*

*Accordei para a mesma vida para que tinha adormecido.
Até os meus exercitos sonhados soffreram derrota.
Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados.
Até a vida só desejada me farta — até essa vida...*

*Compreendo a intervallos desconnexos;
Escrevo por lapsos de cansaço;
E um tedio que é até do tedio arroja-me á praia. (Pessoa, 1997: 224)*

Nestas estrofes iniciais, nota-se que Campos não mais esbraveja, não grita como na revisita anterior, não tem a mesma energia, a revolta (ainda desejo de realização) se arrefeceu em depressão. O “Não: não quero nada” modulou-se aqui para o “Nada me prende a nada”, que no entanto anuncia o querer muito, definido pelo indefinido que não se conhece, mas com o qual se sonha. O universo simbólico da angústia aparece aqui com força – e mais enfaticamente acompanhará a obra de Campos –, mas seu sentido não deve

passar despercebido: sua angústia é obstáculo iniciático, é condição para seu crescimento. Quanto mais se despe de si, menos se encontra, menos se identifica consigo mesmo, mas em contraponto mais conhece sobre o ser, metafisicamente: o mistério da existência.

A angústia de Campos não se resolve na expressão da derrota, na incapacidade de combate, na entrega das armas (como conviria a um heróico); também não se identifica com a dissolução num todo que anule sua individualidade nem faz de seu refúgio um ambiente hostil (próprio de um tipo de formulação mística), mas faz concorrer esses grupos de imagens transmutando-os na angústia do paradoxo: o tempo é pequeno para todas as possibilidades e é longo demais para a recusa; não ser nada, querer ser tudo e o seu inverso, querer ser tudo, não ser nada, simultaneamente, sem causa ou efeito. A ansiedade de Campos, desejo de cinquenta coisas ao mesmo tempo, coincide com seu desânimo, acordar para a mesma vida para que tinha adormecido. E aqui se começa a desenhar com mais nitidez sua angústia hermesiana: a impossibilidade de uma vivência iniciática plena. Semelhante a um xamã, Campos (ou seria Pessoa?) ouve o chamado, mas não encontra um ambiente propício para seu desenvolvimento, o que implica um trajeto solitário, marginal, interior.

Como afirma Eliade (1976: 60-1), tanto a vocação espontânea como a busca iniciática implicam uma enfermidade misteriosa, um ritual mais ou menos simbólico de morte mística, sugerida por um esquartejamento do corpo e uma renovação dos órgãos. Em geral, essa morte simbólica é sugerida pelo sonho letárgico.

Como vimos, Campos faz de sua inadaptação social, de sua depressão, de sua inquietude essa enfermidade misteriosa (já que não há uma causa definida), anulando-se intermitentemente como indivíduo (morte mística) ou mesmo esquartejando-se (veremos adiante esse grupo de imagens). Refugiando-se constantemente nos sonhos, Campos funde sua vida vivida acordada com a sonhada, buscando um conhecimento que não é acúmulo de saber, mas depuração de experiência, saber gnóstico.

No entanto, Campos não tem um mestre que o oriente em sua busca. É verdade que teve a Caeiro e que Caeiro o iniciou na arte poética, correspondendo, no plano da escrita, a um despertar iniciático, gnóstico, mas esse despertar não o conduziu a uma realização plena de si mesmo. O despertar poético de Campos lhe possibilitou encontrar a fórmula alquímica para a transubstanciação de sua sensibilidade em escrita poética, *mitopoiesis*, mas não encontrou um meio social que correspondesse à sua sensibilidade, daí

o descompasso constante gerado pelo circuito dos pólos subjetivo e objetivo, em constante relação.

Em última instância, Campos é solitário, sua lucidez constata constantemente este fato, o que o torna, de certa maneira, narcisista. Analisando os expoentes do ressurgimento de Hermes no século XX, astutamente Gilbert Durand (1992: 336-337) antecipa uma possível objeção, para nós muito esclarecedora. A objeção consiste em afirmar que o esforço de nossos poetas corre o risco de limitar seu campo de reflexão de uma maneira egoísta, encerrando-se em si mesmo. E ampliando metafisicamente essa objeção, Durand se pergunta: essa limitação não seria uma ilusão do ser? Pode se justificar a fé no ser com uma ética sem obra, ou obras, de saber? E responde negando, pelo fato de a busca da plenitude sempre se finalizar com a Obra.

É justamente essa a dimensão da poesia de Campos. Por mais que seu trajeto seja solitário, por mais que sua reflexão esteja encerrada em si mesmo, a sua Obra é substanciação de um saber transmutado, que vale a cada um dos homens e à humanidade como um todo, uma vez que faz de sua individualidade símbolo arquetípico das possibilidades do homem, para não dizer de sua pluralidade. É isso que vemos na continuidade do poema *Lisbon Revisited* (1926), em que Campos recorda a sua infância pavorosamente perdida para se constatar fragmentado (esquartejamento) em vários.

*Não sei que destino ou futuro compete á minha angustia sem leme;
Não sei que ilhas do Sul impossivel aguardam-me naufrago;
Ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso.
Não, não sei isto, nem outra cousa, nem cousa nenhuma...
E, no fundo do meu espirito, onde sonho o que sonhei,
Nos campos ultimos da alma, onde memóro sem causa
Nas estradas e atalhos das florestas longinquas
Onde suppus o meu ser,
Fogem desmantelados, ultimos restos
Da illusão final,
Os meus exercitos sonhados, derrotados sem ter sido,
As minhas cohortes por existir, esfaceladas em Deus.*

*Outra vez te revejo,
Cidade da minha infancia pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar,
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memoria,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fóra de mim?*

Outra vez te revejo,

Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.

*Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Phantasma a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tabuas que rangem
No castello maldicto de ter que viver...*

*Outra vez te revejo,
Sombra que passa através de sombras, e brilha
Um momento a uma luz funebre desconhecida,
E entra na noite como um rastro de barco se perde
Na agua que deixa de se ouvir...*

*Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho magico em que me revia identico,
E em cada fragmento fatidico vejo só um bocado de mim –
Um bocado de ti e de mim!... (Pessoa, 1997: 224-5)*

As imagens são demasiado fortes para ilustrar a presença de Hermes: aqui vivi, aqui voltei, e aqui tornei a voltar, uma série de conta-entes ligadas por um fio-memória, transeunte, estrangeiro, luz fúnebre, rastro de barco, espelho mágico... A idéia do tempo circular, do que vem de fora, do que está de passagem, do que realiza a mediação alia-se ao paradoxo da luz fúnebre, da cidade triste e alegre, de todos os Eu para complexificar hermesianamente a reflexão metafísica sobre a experiência de existir. Ter que viver converte-se num castelo em que há ruído de ratos e tábuas (como a indicar que a profundidade se manifesta) ou num fantasma ou sombra (indício de que a essência do ser emana de uma dimensão transcendente). Na estrofe final, após espelhar-se em Lisboa e Tejo, multiplicando seu reflexo pela linha do tempo, Campos não mais se revê idêntico, pois o espelho mágico da continuidade do ser na linha temporal se partiu. Pluralizado, Campos se vê em cada fragmento, mas não se reconhece mais inteiro. Como num sonho iniciático, sente-se desmembrado, desconexo, fragmentado. Fosse um fractal, Campos se reconheceria como um todo em cada pedaço, mas aqui o rito iniciático apenas se anuncia. A plenitude está longe de ser atingida. Mas nesse caminho em busca de conhecimento, de autoconhecimento, é Hermes quem o guia, mediando sua reflexão e reconciliando os opostos.

Se tivesse que apontar o ponto central da obra pessoana, de onde se irradia toda a teia complexa de sua poesia, não hesitaria em apontar a questão do conhecimento gnóstico, o desvendamento do mistério do sagrado. Como podemos conhecer e nos

conhecer, o que é esse conhecer, quais seus limites e suas possibilidades – são essas as questões que sua poesia aborda e, subordinadas a esta questão maior vão uma série de outras questões que interrogam sobre a vida, o mundo, a morte, o homem. E essa vontade atroz de conhecer pela sensibilidade fez de Campos não um homem da razão, embora sua lucidez seja incontestável, mas um homem de sensibilidade plural, que se utiliza da razão sensível para seu vôo de superfície e seu mergulho na profundidade. É o que faz no poema em que interroga a vontade de se matar de um tu que pode ser qualquer um.

*Se te queres matar, porque não te queres matar?
Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida,
Se ousasse matar-me, também me mataria...
Ah, se ousares, ousa!
De que te serve o quadro sucessivo de imagens externas
A que chamamos o mundo?
A cinematographia das horas representadas
Por actores de convenções e poses determinadas,
O circo polychromo do nosso dynamismo sem fim?
De que te serve o teu mundo interior que desconheces?
Talvez, matando-te, o conheças finalmente...
Talvez, acabando, comeces... (Pessoa, 1997: 226-7)*

Logo no primeiro verso temos uma arguta pergunta que toca fundo a contradição que perfaz o *antropos*: por que é que, diante do inevitável, queremos e não queremos? Poderíamos não só perguntar isso nos colocando diante da morte, mas também do amor. Se queres amar por que não queres amar? Talvez a lição de Camões ainda continuasse ecoando uma possível resposta: Porque o amor é fogo que arde sem se ver, é ferida... – e a série de paradoxos nos revelaria que estamos no mesmo ponto da pergunta. Então Campos parte para uma série de argumentos incentivando o suicida (eu/você) a levar a cabo sua vontade, se não fosse sua vontade também uma não-vontade. Vale ressaltar aqui que, logo de início, Campos exime-se de participar do jogo. O tu não se constitui como um recurso para representar uma conversa interior, um monólogo interior a duas vozes. Não! Campos se ousasse se matar se mataria, mas Campos não age! “Coitado dêle, enfiado na poltrona da sua melancolia!” (Pessoa, 1997: 223). Não! Campos ama a morte e a vida. E o paradoxo de amar, que faz com que o amor seja isso e seu contrário, penetra a vida e a morte, não apenas contrárias, mas unidas pelo antagonismo dinâmico que as constitui.

O mundo é um quadro de imagens externas, a tela de cinema na qual vemos os outros atuarem, círculo sem fim. Esse primeiro argumento para o suicídio mostra que a realidade não passa de representações. O recurso à metáfora cinematográfica resume a

sociedade: atores de convenções e poses determinadas. Repetição do instituído, que valoriza a representação do duplo em detrimento da nudez do real. Contemporaneamente, é tão óbvia, devido à proliferação de imagens virtuais, essa discussão acerca da duplicidade do real que corro o risco de chover no molhado. Mas o fato é que o poema de 1926 não se quer profético, mas atual à sua época, ou seja, Campos mostra que os valores pelos quais se pauta o homem moderno são valores falsos, pois representam o que não é vivido, referem-se a um referente que não é mais concreto. O mundo? Basta atuar dentro das convenções. Nele, não há espaço para que cada um seja o que é. O homem não é, representa.

Em seguida, o argumento se volta contra o mundo interior. O que sabemos dele? Em decorrência desse próprio mundo representado diante de nós, também nos representamos para nós? Ou o desconhecemos por não cultivá-lo? Por estarmos distraídos demais vendo cinema? E aqui a possibilidade paradoxal: talvez a morte possibilite este conhecimento, talvez o fim seja um começo. Na mesma estrofe em que o mundo se volatiliza em imagens circenses a morte se abre como possibilidade transcendente, de onde emanaria não só o sentido do ser mas também de sua própria interioridade desconhecida. Da imanência falseada da sociedade à transcendência possível de uma além-morte. Não podemos deixar escapar a dimensão iniciática desta morte, em que o fim (simbólico? concreto?) é início, em que a morte é princípio de uma nova vida. De um novo mundo, talvez?

Campos prossegue com suas argumentações, interrogando seu interlocutor que quer / não quer se matar:

Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente!
(...)

A magua dos outros?... Tens remorso adiantado
De que te chorem?
Descança: pouco te chorarão...
O impulso vital apaga as lágrimas pouco a pouco,
Quando não são de coisas nossas (Pessoa, 1997: 227)

Campos media morte e vida distribuindo-a no tempo. De fato, a sombra que o homem é, fragilidade da vida, incompletude do ser, faz com que tudo continue ocorrendo independente de quem se foi e mesmo a tristeza alheia não deve ser preocupação para quem o impulso de morte é mais forte que o de vida. Os que o tem, o impulso de vida, secarão suas lágrimas porque depois da morte do outro nada mais acontece. A morte

torna-se fato passado, fica cada vez mais distante, esconde-se mais e mais na sombra do tempo e com os fatos do cotidiano. É assim que Campos se detém nos passos que compõem a morte, vista pelos outros.

*Primeiro é a angustia, a surpresa da vinda
Do mysterio e da falta da tua vida fallada...
Depois o horror do caixão visivel e material,
(...)
Depois a familia a velar, inconsolavel e contando aneddotas,
(...)
E tu mera causa ocasional d'aquela carpidação,
Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas...
Muito mais morto aqui que calculas,
Mesmo que estejas muito mais vivo além...*

*Depois a retirada preta para o jazigo ou a cova,
E depois o principio da morte da tua memória.* (Pessoa, 1997: 228)

O primeiro estranhamento que a nossa morte ocasiona nos outros é a surpresa do mistério, surpresa angustiante, angustia primordial diria Durand, em que a finitude comparece como falta. Aquele que até então nos falava não tem mais voz, não tem mais o corpo material que sustenta a vida. Mas essa angústia diante do mistério, verdadeiro horror, cede espaço para as anedotas, as notícias do dia, em que contar histórias reassume o seu caráter antropológico de domínio do tempo e remédio contra a morte (Durand, 1997: 361). Mais importante do que contar algo que se desconhece, a intenção é repetir para se obter segurança. É assim que as anedotas ou as notícias do dia ganham preferência para embalar os lamentos da morte ocorrida: são histórias conhecidas, notícias de um cotidiano marcado pela repetição; a notícia do último crime não difere em estrutura da do penúltimo ou antepenúltimo.

A nossa morte causa lamentação e dor, mas de modo meramente ocasional, nada que merecesse distinção, pois estaremos mais morto do que podemos agora calcular. E nessa passagem, a repetição de Campos não é em vão. “Muito mais morto aqui que calculas”. Primeiro, porque o *mais* morto, no que tem de paradoxal, afinal ninguém está mais ou menos morto, imprime uma intensidade para a palavra que a infla até que transborde em outros sentidos: está morto em corpo, mas também está morto pela ausência de um sentido para a (sua) morte, sentido que merecesse uma dor menos circunstancial. O que estará reservado ao morto é a lembrança esporádica, nas datas de nascimento e morte ou quando calhar de ser lembrado. Não há, em uma sociedade que esqueceu a força da ancestralidade, perpetuação da vida pela simbolização ritualística.

Nenhuma marca de sua passagem por *aqui* ficou impressa, nada que o filie a uma ancestralidade ou que promova a sua continuação pela memória dos que vêm. A lembrança aqui é como a notícia do jornal: mera circunstância. Assim como a morte. Mas o *mais* morto vem acompanhado do *aqui*, que presume um *aqui nessa sociedade* e um *aqui* neste plano de existência, abrindo possibilidade para uma transcendência salvadora.

De fato, Campos amplia essa abertura com o verso seguinte, “Mesmo que estejas muito mais vivo além...”, em que o *mais vivo*, à semelhança da morte e em completa simetria, aparece intensificado pelo *além*, em oposição ao *aqui*. A coincidência dos opostos é simétrica e proporcionalmente intensa. Morto aqui, vivo além. Mais morto aqui, pela insignificância de sua morte (também de sua vida?), mais vivo além, pela possibilidade de um mais-ser que passou pela morte sem perder a vida. Não se trata de uma contradição ou uma formulação meramente paradoxal, mas da ação da *coincidentia oppositorum* dramática, que faz morte e vida pólos indissociáveis de um mesmo fenômeno existencial, em que um não existe sem o outro, em relação concorrente, antagônica e complementar. Seria preciso aqui lembrar do mitema psicopompo de Hermes, o condutor das almas?

A propósito da dialética sem fim que une caos e cosmos, Maffesoli destaca a ambivalência da morte e da vida, cada uma grávida de seu contrário. Morte e ressurreição intimamente ligadas, cuja sinergia é fecunda (Maffesoli, 2002: 83). E é justamente essa dimensão cósmica, tão mais abrangente que os pequenos fatos que perfazem a vida e a morte cotidianas, que Campos evoca no trecho final do poema:

*Que escrupulos chimicos tem o impulso que gera
As seivas, e a circulação do sangue, e o amor?
Que memoria dos outros tem o rhythmico alegre da vida?*

*Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem,
Não vês que não tens importancia absolutamente nenhuma?*

*És importante para ti, porque é a ti que te sentes.
És tudo para ti, porque para ti és o universo,
E o proprio universo e os outros
Satellites da tua subjectividade objetiva.
És importante para ti porque só tu és importante para ti.
E se és assim, ó mytho, não serão os outros assim? (Pessoa, 1997: 228).*

Contra o impulso de, diante da morte, superlativar a importância da vida, reduzida à individualidade, cindindo-a da morte para antiteticamente confrontá-la, o ensinamento de Campos passa, hermesianamente, pela lição da potência do pequeno. Diante da potência cósmica que orienta o universo (ritmo alegre da vida), a vida de um homem

circunscrita ao tempo de sua duração física não tem importância nenhuma, a não ser para si mesmo, porque em cada um o macrocosmo espelha-se microcosmicamente. Sou para mim o meu próprio universo. E assim é com os outros. E na troca objetiva dessas subjetividades as relações se estabelecem, intersubjetivamente. Essa dimensão pessoal que faz com que simultaneamente não tenhamos nenhuma importância e sejamos o próprio universo é que configura o mito. Sua dimensão arquetipal faz com que todos estejamos unidos por representar microcosmicamente o macrocosmo, estrutura mítica, repetição, mas também que sejamos únicos por representarmos em nós um universo individualizado, subjetividade objetiva, diferença.

Ao final do poema, o “se te queres matar, porque não te queres matar?” inicial vem inflado de um sentido mais amplo. A situação pontual de um momento da vida que o microscópio da dor faz gigante torna-se minúsculo perto da amplitude cósmica da vida. Sim, posso me matar tranquilamente pois não vou afetar a dinâmica do mundo. Até mesmo a dor dos familiares é relativizada, e o tempo para isso é senhor, ninguém sentirá a minha falta. Mas por isso mesmo, pela minha pequenez, é que posso tranquilamente viver (não me matar), já que o universo no qual tenho que viver é similar ao universo interno. Ou seja, tenho em mim a potência vital que me constitui como universo, potência do pequeno, passível de extinção, mas incapaz de extinguir, por meio desta extinção, os demais universos que cada um constitui como reprodução micro do macrocosmos.

Como Hermes, Álvaro de Campos transita pela vida e pela morte, procurando extrair um conhecimento mais profundo da existência e do tempo, usando de ambos como mediadores hermenêuticos para este mergulho. Sendo múltiplo, plural, Campos pode sentir tudo de todas as maneiras. Dominando o tempo, ou/e por ele sendo dominado, organiza suas sensações narrando-as, entrelaçando-as na estrutura do mito que, como uma pauta musical, configura as repetições no tempo, fecundando sentidos e harmonizando os contrários.

E é guiado por essa inquietação obsessiva pela passagem do tempo que Álvaro escreve *Apostilla*, poema em que se interroga sobre o ritmo de sua vida pautado pela arte, alçada à substituta da vida factual, cuja cotidianidade insere-se nas convenções instituídas pelas relações pessoais da sociedade:

Aproveitar o tempo!
Mas o que é o tempo, para que eu o aproveite?
Aproveitar o tempo!
Nenhum dia sem linha...
 (...)

Aproveitar o tempo!

(...)

Imagens de jogos ou de paciências ou de passatempos –

Imagens da vida, imagens das vidas, Imagem da Vida...

(...)

Aproveitar o tempo!

Desde que comecei a escrever passaram cinco minutos.

Aproveitei-os ou não?

Se não sei se os aproveitei, que saberei de outros minutos? (Pessoa, 1997: 242-3)

Neste trecho inicial, Campos parte de uma prerrogativa que mais e mais a modernidade se impôs: aproveitar o tempo. A idéia de proveito aqui não pode ser esquecida pelo uso comum e desgastado da expressão: significa “obter vantagem, lucro, fazer progresso, adiantar-se”, como pode ser verificado em qualquer dicionário. Trata-se, portanto, de mitemas progressistas, prometeicos, que pressupõem uma relação antitética entre os termos da proposição. Aproveitar é tirar vantagem, é combater a inatividade do tempo ocioso com um tempo lucrativo, que acrescente algo ao passado com a vivência do presente, que por sua vez será superado pelo acréscimo do tempo vindouro. Resumindo: *time is money*.

Sem querer estabelecer uma relação direta entre a prática dos princípios capitalistas e a economia do tempo, mas também não ignorando o quanto uma interfere na outra, quero apontar para o que está na base dessa relação viciosa: o mito progressista de uma sociedade sob a égide de Prometeu, o titã que leva vantagem sobre Zeus na partilha da oferenda, que promove a vantagem do fogo divino aos homens, que negocia sua liberdade em troca do que sabe sobre o futuro de Zeus. Este tipo de proveito, que aposta o presente para ganhar o futuro, norteia a idéia de projeto que marcou a modernidade: pelo jogo do dever-ser, quantifica-se a vida para se medir o lucro do vivido e poder aplicá-lo a uma taxa ainda maior.

É essa vontade de gordura que faz Campos questionar-se sobre o que é o tempo para ser aproveitado. Nenhum dia sem escrever! A cada dia o lucro de uma linha, uma página, um poema escrito. Mas do que se alimenta essa vida circunscrita pela passagem do tempo? De imagens, imagens de jogos, de passatempos, de paciências, que é o mesmo que dizer de esperas. E o jogo de palavras com a pluralização/singularização de *imagem* e *vida* mostra que é possível, por meio da poesia, transubstanciar esses retalhos de tempo na Imagem da Vida, em que a personificação por meio das maiúsculas sugere um domínio da passagem do tempo pelo seu congelamento em uma imagem-síntese. Congelamento que é

eternização: a vida tornada Vida, e representada pela Imagem (arquétipo), assume um caráter universal, constitui-se como uma invariável. No caso, antropológica. É pela escrita, transubstanciação da vida em verbo, que Álvaro de Campos pratica a sua alquimia e se assegura contra o tempo que passa. Será que aproveitou os cinco minutos que passou escrevendo? Se atingiu com suas palavras a Imagem da Vida, não sabe dizer, mas o que sabe, e que também sabemos, é que os minutos sem escrita valem menos que estes. E aqui vale conferir a bela estrofe, entre parênteses, que ilustra essa vida *não vivida* das horas factuais, e de como ela é transmutada, pela imaginação, em abertura ao devir-perdido.

*(Passageira que viajavas tantas vezes no mesmo compartimento comigo
No comboio suburbano,
Chegaste a interessar-te por mim?
Aproveitei o tempo olhando para ti?
Qual foi o rhythm do nosso socego no comboio andante?
Qual foi o entendimento que não chegámos a ter?
Qual foi a vida que houve nisto? Que foi isto á vida?)* (Pessoa, 1997: 243)

A relação não existente entre Campos e a passageira repetida pelo tempo faz o poeta questionar-se sobre a vida que poderia ter sido e que não foi. Ciente do devir, que constantemente abre possibilidades de o ser transformar-se pelas intimações sociais, Campos também sente que sua subjetividade faz com que perca essa vida que poderia ser vivida para ficar com a sensação imaginada dessa vida. É assim que a mesma idéia surgirá em outro lugar: “(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira / Talvez fôsse feliz.)” (Pessoa, 1997: 239). E o fato de também vir entre parênteses só reforça a idéia de que a vida factual se dá à margem da fictícia. Se Campos se casasse com a filha da lavadeira ou com a passageira do comboio, teria que renunciar ao devir-perdido para se enquadrar ao devir-social de sua escolha. Ao escolher não escolher, Campos pode transubstanciar sua vida não vivida em vida imaginada e seguir adiante seu intento de sentir tudo de todas as maneiras, ainda que seja ao preço de nada viver de nenhuma maneira. “Álvaro de Campos é o poeta moderno da dialética fundamental: *eu civilizado vs. eu poético*, tentando conhecer as antinomias latentes no novo ser-forjado-pela-civilização quando posto em confronto com o Absoluto.” (Novaes Coelho, 2000: 73)

*Aproveitar o tempo!
Ah, deixem-me não aproveitar nada!
Nem tempo, nem ser, nem memorias de tempo ou de ser!
Deixem-me ser uma folha de arvore, titillada por brisas,
A poeira de uma estrada, involuntaria e sòsinha,
O regato casual das chuvas que vão acabando,
O vinco deixado na estrada pelas rodas enquanto não vêm outras,
O peão do garoto, que vae a parar,*

*E oscilla, no mesmo movimento que o da terra,
E estremece, no mesmo movimento que o da alma,
E cahe, como cahem os deuses, no chão do Destino.* (Pessoa, 1997: 243)

Confrontado com o Absoluto, o tempo deixa de significar lucro e a palavra realiza sua alquimia. A vida não vivida deixa de ser opressora pela consciência de perda, a vida vivida deixar de ser pautada pelos ganhos. Não há nada a ser aproveitado. Nem tempo, nem ser, nem memória de um ou outro. Campos opta pela negação de Prometeu, de seu progressismo e de sua economia antitética das perdas e ganhos para ficar com a mediação de Hermes: a folha da árvore, a poeira da estrada, o regato casual e o peão do garoto são imagens do que está em trânsito, em devir-devir, trajeto que é espelhamento do movimento da terra, da alma e dos deuses. Quando o trajeto acabar, quando o tempo acabar, acaba-se o movimento, cai o peão, caem os deuses. O mesmo Destino.

Campos, desordenado, febril, ora nos surge na dependência da circunstância exterior, do estado dos nervos, das sensações do momento, ora mergulha em si próprio para sentir o terror do mistério de todas as coisas; em qualquer caso é o poeta da inspiração sem comando, da expressão solta e desleixada, dos hiatos da inteligência que organiza e clarifica. (Coelho, 1969: 71-2)

O que o crítico português assinala é justamente o trajeto antropológico que comanda a sensibilidade de Campos, que hermesianamente concilia as intimações prometeicas da sociedade moderna e as pulsões dionisíacas de sua subjetividade, sensibilidade que expressa o e se expressa pelo paradoxo, desordem e ordem em retro-alimentação.

Esse movimento, em que transparece o *mysterium tremendum* do conhecimento, pode ser apreendido em toda sua intensidade em *Demogorgon* (demônio grego, cuja figura era desconhecida dos mortais):

*Na rua cheia de sol vago ha casas paradas e gente que anda.
Uma tristeza cheia de pavor esfria-me.
Presinto um acontecimento do lado de lá das frontarias e dos movimentos.*

*Não, não, isso não!
Tudo menos saber o que é o Mystério!
Superfície do Universo, ó Palpebras Descidas,
Não vos ergaes nunca!
O olhar da Verdade Final não deve poder supportar-se!*

*Daixae-me viver sem saber nada, e morrer sem ir saber nada!
A razão de haver ser, a razão de haver seres, de haver tudo,
Deve trazer uma loucura maior que os espaços
Entre as almas e entre as estrelas.*

*Não, não, a verdade não! Deixae-me estas casas e esta gente;
Assim mesmo, sem mais nada, estas casas e esta gente...
Que bafo horrível e frio me toca em olhos fechados?
Não os quero abrir de viver! Ó Verdade, esquece-te de mim!* (Pessoa, 1997: 244)

O apelo desesperado ao Demogorgon, à Verdade Final, vem carregado de horror, um horror que não encontra fundamento na razão, que tem medo da loucura, medo de saber o que sempre buscou saber, a razão de haver a existência, ou de haver haver, como dirá Pessoa em seu *Fausto* (1991). O poema começa com a polarização entre as casas paradas e a gente que anda – dialética do movimento, mas também dialética do sujeito e do objeto. Mas essa dialética, de cuja polarização gera o conhecimento, está na superfície. A tristeza cheia de pavor que esfria o poeta e o preenche de um pressentimento metafísico nasce das profundezas, vem do lado de lá da fronteira, não é para os mortais. Instaura-se, portanto, uma outra dialética, entre a superfície e a profundidade ou o aqui e o além ou, ainda, a imanência e a transcendência. Dialética sem fim, sem verdade final, cujo mistério é justamente não haver síntese, não haver fim, não haver solução.

O tema do mistério da origem é matéria por excelência da mitologia e está presente nas mais variadas culturas. De Dante à Carlos Drummond de Andrade, passando por Camões, não foram poucos os grandes poetas que se dedicaram ao tema. Mas enquanto em Camões Vasco da Gama tem acesso à máquina do mundo, o globo suspenso no éter e que revela o futuro grandioso do povo português, em Drummond o tom é de recusa. Vejamos um trecho dos dois:

*Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.* (Camões, s/d: 221)

*e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade;*

*e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,*

*tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,*

afinal submetido à vista humana. (Drummond de Andrade, 1989: 208)

Mas o poeta recusa, pois sua fé, sua esperança, suas crenças se dissiparam. Ele baixa os olhos, incurioso, lasso, desdenhando colher a coisa oferta que se abria gratuita a seu engenho. Em Camões, a máquina do mundo é revelação grandiosa, reforça a fé na conquista humana (entenda-se, portuguesa), ainda que a Verdade Final, ou o que é Deus, esteja vedada aos olhos (ou ao engenho) humanos. Na época de Drummond e para sua sensibilidade, não há mais temas grandiosos, princípio único, verdade final a ser cantada, a não ser a recusa a esses temas, a essas verdades. Fim da modernidade entusiasticamente preconizada por Camões, ainda que a realidade de seu tempo o incomodasse pela distância do ideal de grandeza celebrado pelos seus versos. O fato é que o português do século XVI e o brasileiro do XX posicionam-se diante do mistério de forma oposta. Enquanto o primeiro vê com esperança as realizações humanas, dialoga com os deuses decorativos do paganismo e celebra a engenhosidade de Deus, que representa o Saber, o segundo nega a possibilidade de solução para os problemas da humanidade (entenda-se, da modernidade), nega-se a dialogar com os deuses (ou o que representam), encaramujando-se em sua melancolia. A heroicidade positiva do primeiro rebate-se na heroicidade negativa do segundo. Vitória e derrota.

Mas a máquina do mundo de Campos, as pálpebras do Universo, não é da mesma natureza, não encerra a mesma sensibilidade, pois se para Camões e Drummond o saber pressupõe uma razão que o apreenda, para Campos não há razão que possa apreendê-lo. O saber limita-se à superfície das casas e da gente, ainda que a sensação sinta o frio fascinante e tremendo do mistério. Recusada a Verdade Final, resta a Campos a mediação das palavras, do poder simbólico da palavra, da razão sensível que circula pela fronteira da superfície e da profundidade.

As imagens míticas ajudam-nos a nos aproximar dos mistérios. O mito nos arrasta para mais perto das profundezas abissais do amor e do ódio, da vida e da morte, recintos dos deuses, dos mistérios, onde fraquejam as categorias do pensamento, que enfim silenciam num espanto mudo e aturdido. O mito é uma maneira de se falar do inefável (Hollis, 1997: 33).

É por meio de uma estrutura de sensibilidade antropológica dramática que Campos orienta sua visão de mundo e o seu modo de ser no mundo, é por meio de Hermes que os opostos se conciliam e a mediação da palavra transubstanciada atinge o sentido de existir.

IV

O último Álvaro de Campos a se analisar, o Engenheiro Aposentado, engloba a produção dos anos de 1931 a 1935, segundo organização de Teresa Rita Lopes, em que o poeta faz um balanço de sua vida, por meio de monólogos e monodialogos (com *tus* que são “comigos de mim”), pondo seu coração a nu no cerne de sua sensibilidade. Mais maduro, Campos continua obsedado pelo conhecimento, analisando-se e ao mundo, tanto o imediato quanto o Absoluto, não em busca de uma resposta definitiva – já o vimos recusando-a –, mas transubstanciando em poesia a mediação entre o que é e sua sensibilidade, entre sua sensibilidade e o mundo, entre sua subjetividade e o universo exterior, entre seu universo interior e...

(...) Fernando Pessoa foi um investigador obsessivo do como se processaria o conhecimento autêntico das relações homem-palavra-mundo-Deus ou Mistério em um universo em transformação.

É esse fulcro filosófico que unifica, ou identifica, na origem seus diversos heterônimos (...). Por diferentes que se mostrem entre si, igualam-se todos por um impulso de raiz: visceral preocupação com o conhecer ou a recusa ao saber já constituído e consagrado.

(...) Sua multifacetada obra é um dos frutos mais significativos da crise do conhecimento (...) e que tentava responder à interrogação basilar: como posso eu conhecer o Real? E o além-Real? (Novaes Coelho, 2000: 57-8)

Campos busca o conhecimento pelo caminho entre o absoluto (o mesmo, repetição) e a pluralidade individualizada (diferença). A solução, não sendo nem um nem outro, reside no paradoxo, no trajeto, na mediação constante entre os dois pólos. O real é então imaginário, tanto quanto o além-real; percepção, sensação, razão e sensibilidade são mediações que permitem ao homem conhecer-se e ao mundo, por meio do trajeto antropológico que faz com que os pólos da subjetividade e da objetividade estejam em constante relação. É essa mediação operada pelo símbolo que permite a Campos situar-se no e situar o real, por meio de um saber hermesiano, plural, paradoxal e sempre inacabado, pela impossibilidade de uma certeza ou verdade imobilizadora, síntese final que pudesse extinguir o processo, o trajeto da busca. O destino então do conhecedor é jamais cessar sua busca, sob o risco de cessar o conhecimento ou encerrá-lo em uma obra acabada, que acabaria também com a busca, como uma cobra que engolisse sua cauda até sumir. Se a existência se constitui como trajeto, é o mito que o organiza, dando sentido a essa existência.

Symbolos. Tudo symbolos...
Se calhar, tudo é symbolos...

Serás tu um symbolo tambem?

*Olho, desterrado de ti, as tuas mãos brancas
Postas, com boas maneiras inglesas, sobre a toalha da mesa,
Pessoas independentes de ti...
Olho-as: tambem serão symbolos?
Então todo o mundo é symbolo e magia?
Se calhar é...
E porque não ha de ser?*

*Symbolos...
Estou cansado de pensar...
Ergo finalmente os olhos para os teus olhos que me olham.
Sorris, sabendo bem em que eu estava pensando...
Meu Deus! e não sabes...
Eu pensava nos symbolos...
Respondo fielmente à tua conversa por cima da mesa...
“It was very strange, wasn’t it?”
“Awfully strange. And how did it end?”
“Well, it didn’t end. It never does, you know.”
Sim, you know... Eu sei...
Sim, eu sei...
É o mal dos symbolos, you know.
Yes, I know.
Conversa perfeitamente natural... Mas os symbolos?
Não tiro os olhos de tuas mãos... Quem são ellas?
Meu Deus! Os symbolos... Os symbolos...*

Esse poema, cujo título é *psychetypia*, ilustra claramente esse poder sempre renovável dos símbolos. Não há fim, nunca acaba. Sabemos disso, é o mal dos símbolos, estão sempre e de novo abertos a novas significações, a uma outra realidade. Expressam um trajeto hermenêutico, mitohermenêutico, de parição do sentido. Então a *typia* do título – modelo, símbolo, tipo – unida à *psyche* – alma, mente, modo de ser – formam o correlato a *archetypia*, embora enfatize não mais a *origem* e sim a *alma*. Alma que é símbolo.

Depois de ter compreendido a função mediadora que o símbolo ou a imagem mítica desempenha, podemos perceber o quanto são críticas as imagens, pois ajudam-nos a nos posicionar num relacionamento humano com o mistério. Na qualidade de criaturas finitas, não podemos nos apropriar do infinito nem entendê-lo e, no entanto, vemo-nos forçados a estipular nossa posição quanto ao mistério. A imagem mediadora é a ponte entre o si-mesmo e o mundo, o si-mesmo e o outro, e até mesmo entre eu e mim mesmo/a. (Hollis, 1997: 13)

A situação é casual, uma mesa, uma conversa, bons modos de quem teve uma educação gestual refinada, enfim, uma cena qualquer recortada de uma realidade que, de tanto a conhecermos, podemos qualificar de comum, mas o que o interlocutor não pode imaginar é que quem está diante dele pensa sobre os símbolos, cansa-se de pensar, e só porque foi pousar os olhos nas mãos brancas sobre a toalha da mesa. A conversa prossegue

naturalmente, mas Campos não responde mais somente ao seu interlocutor, responde também a si, à sua inquietação e, como desconhecemos o contexto, apreendemos o diálogo como se versassem sobre os símbolos, ou seja, operamos uma mediação da mediação de Campos. A realidade é então percebida por meio de mediações contínuas, sobrepostas, potencializadas, em uma palavra, por meio do símbolo.

Campos não perscruta apenas o *que* conhece, mas principalmente *como* conhece e as sensações que definiam a mediação entre si e o mundo, entre si e o outro, entre si e si mesmo coincidem com os símbolos. Tudo é símbolo.

Symbolos? Estou farto de symbolos...

Uns dizem-me que tudo é symbolo.

Todos me dizem nada.

Quaes symbolos? Sonhos...

Que o sol seja um symbolo, está bem...

Que a lua seja um symbolo, está bem...

Que a terra seja um symbolo, está bem...

Mas quem repara no sol senão quando a chuva cessa

E elle rompe das nuvens e aponta para traz das costas

Para o azul do céu?

Mas quem repara na lua senão para achar

Bella a luz que ella espalha, e não bem ella?

Mas quem repara na terra, que é o que pisa?

Chama terra aos campos, ás arvores, aos montes

Por uma diminuição instintiva,

Porque o mar também é terra...

Bem, vá, que tudo isso seja symbolos...

Mas que symbolo é, não o sol, não a lua, não a terra,

Mas neste poente precoce e azulando-se menos,

O sol entre farrapos findos de nuvens,

Emquanto a lua é já vista, mystica, no outro lado,

E o que fica da luz do dia

Doira a cabeça da costureira que pára vagamente á esquina

Onde se demorava outrora (mora perto) com o namorado que a deixou?

Symbolos?... Não quero symbolos...

Queria só – pobre figura de magreza e desamparo! –

Que o namorado voltasse para a costureira. (Pessoa, 1997: 342)

Depois da constatação do poeta, em *psychetypia*, de que tudo é símbolo, aqui ele afirma que uns dizem isso, como que se desmentindo, para em seguida relativizar aceitando que o sol, a lua, a terra sejam símbolos, ainda que com sua carga simbólica reduzida a pouca atenção dada a eles. Essa ida e volta do pensamento, antes de indicar uma indecisão ou vacilo, radiografam justamente seu movimento e deixam ver que, para a mitohermenêutica, não há interpretação fechada: cada vez que se mudar o ângulo de visão, cada vez que um pólo do trajeto for mais iluminado que o outro, toda vez que um

elemento menos participativo tornar-se predominante, a interpretação ganhará novas cores, outros sentidos. Isso não se dá de modo aleatório e caótico, mas segue a estrutura do mito e, embora o princípio de contradição atue fortemente, é esse mesmo princípio que norteará a parição do sentido.

Campos olha, em *psychetypia*, para o seu interlocutor e encontra um símbolo, fixa sua atenção em suas mãos e elas são símbolos, denotam que tudo está interligado (magia) por essa mediação que faz com que cada símbolo remeta a outros símbolos, de modo que algo sempre está *em relação* com outro algo, seja um ou ambos sujeito ou objeto da relação. Mas neste poema Campos desdenha de seu próprio conhecimento e busca, na relação com o outro, uma aproximação imediata. Quer que o namorado volte para a costureira que sofre no crepúsculo.

No primeiro movimento do poema Campos nega o que é expresso pelos símbolos (“Todos me dizem nada”), mas depois revalorizá-os, circunscrevendo-os à expressão dos sonhos e do cosmos. Ato contínuo, relativiza essa expressão pela falta de atenção dada a eles. Ninguém repara no sol, na lua ou na terra, ou seja, ninguém desperta para o conteúdo metafísico que podem exprimir. No movimento seguinte, como que reconhecendo que não se pode generalizar, concede novamente aos símbolos que sejam símbolos e pergunta, em tom desafiador, que símbolo seria o sol crepuscular, com a lua do outro lado, dourando a cabeça da costureira que sofre. E como conclusão apresenta não uma resposta, mas uma vontade singela que é também abnegação: que o namorado volte para a costureira.

E aqui não podemos nos deixar enganar: Campos está o tempo todo lidando com a questão do conhecimento, que aqui poderia ser epitetado de holístico. Perscrutando os símbolos cósmicos, o sonho, procurando uma possibilidade de apreender o sentido metafísico da existência, Campos lança-se a esferas abstratas, hiperboliza o tempo, expande o espaço, busca o absoluto, mas não tira os pés dessa realidade imediata, dos pequenos gestos cotidianos, dos momentos mínimos que fazem o tempo da vida de cada um. E, assim, coincidindo os contrários, busca conhecer *por dentro*, sentindo (tudo de todas as maneiras) como o outro sente (ah não ser eu toda a gente e toda a parte!) e sentindo o que, do outro, não é de si. Não encontraremos Campos escrevendo sobre a dor da perda de um amor seu, mas o conhecimento dessa dor nos chega mediado pelo seu olhar e sua compaixão. Ao olhar para a costureira, que pressupomos não a conhecer mais que pela profissão ou máscara social, Campos despe-se de sua vontade de simbolização,

mas trai-se ao tentar definir a costureira: “pobre figura de magreza e desamparo!” Ou seja, essa *figura* se lhe apresenta como símbolo, como mediação para que conheça um sentimento que não tem, para que sinta a dor que não é a sua (*fingir a dor que deveras sente*). Negando os símbolos, Campos recorre a um, o da inocência, expresso pela figura singela da costureira e sua pretensa leitura imediata da realidade.

Portanto, ao conhecer e nos dar a conhecer a figura da costureira que sofre pelo abandono de seu namorado, o poeta faz com que vivamos o poder plural dos símbolos: sofremos com a costureira que sofre, queremos com o poeta a volta do namorado, nos damos conta de que há sol e lua e terra nisso tudo e, o que é mais surpreendente, somos obrigados a concluir que isso tudo só existiu no papel, a partir da reunião de algumas palavras... “Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em acto espiritual, em compreensão metafísica do Mundo.” (Eliade, s/d.a: 217)

Essa compreensão metafísica é expressa no poema *Realidade*, em que o poeta, comparando o presente com o passado, a partir de uma determinada localidade que serve de inspiração para sua recordação, opera uma mediação entre o que foi, o que sonhou ser e o que é:

*Sim, passava aqui frequentemente ha vinte annos...
Nada está mudado – ou, pelo menos, não dou por isso –
Nesta localidade da cidade...*

*Ha vinte annos!...
O que eu era então! Ora, era outro...
Ha vinte annos, e as casas não sabem de nada...*

*Vinte annos inuteis (e sei lá se o foram!
Sei eu o que é util ou inutil?)...
Vinte annos perdidos (mas o que seria ganhal-os?)*

*Tento reconstruir na minha imaginação
Quem eu era e como era quando por aqui passava
Ha vinte annos...
Não me lembro, não me posso lembrar.
O outro que aqui passava então,
Se existisse hoje, talvez se lembrasse...
Ha tanta personagem de romance que conheço melhor por dentro
Do que esse eu-mesmo que ha vinte annos passava aqui!*

Por meio da dialética da duração (Bachelard, 1988), Campos opera uma cisão temporal entre o que foi e o que é, pondo-os estaticamente lado a lado. O outro que aqui passava não existe mais, por isso sua lembrança se esvai, não há continuidade, o ser do devir que era deu lugar ao ser-em-si. Estagnado, o poeta não sabe como chegou a ser outro

ou, dito de outra forma, como sendo o que é pode ter sido outro... Vinte anos de diferença!
Vinte anos de vivência!

(...) não se pode reviver o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente. Em outras palavras, para ter a impressão de que duramos – impressão sempre singularmente imprecisa – precisamos substituir nossas recordações, como os acontecimentos reais, num meio de esperança ou de inquietação, numa ondulação dialética. Não há recordação sem esse tremor do tempo, sem esse frêmito afetivo (Bachelard, 1988: 37-8).

É o temor do tempo que parece abalar a afetividade de Campos, que não se reconhece na duração dos anos. Tempo que é mistério. Tempo que simboliza movimento. Tempo que nos faz desconhecer nosso conhecimento.

*Sim, o mysterio do tempo.
Sim, o não se saber nada,
Sim, os termos todos nascido a bordo.
Sim, sim, tudo isso, ou outra fôrma de o dizer...*

*D'aquella janella do segundo andar, ainda identica a si mesma,
Debruçava-se então uma rapariga mais velha que eu, mais lembradamente de azul.
Hoje, se calhar, está o quê?
Podemos imaginar tudo do que nada sabemos.
Estou parado physica e moralmente: não quero imaginar nada...*

E diante do mistério, da ausência de uma *Verdade Final*, do conhecimento que se desconhece, resta-nos a imaginação, mediadora do próprio conhecer, por ser ela que afetivamente direciona nossa percepção para uma compreensão do mundo. *Podemos imaginar tudo do que nada sabemos*, pois a realidade só existe a partir de nosso olhar para ela, olhar que é sempre imaginativo, pois sempre intermediado pela mediação simbólica. A realidade que quem fui apreendia não é a mesma de quem sou e, no entanto, reconheço que a janela é a mesma, as casas são as mesmas, mas “as casas não sabem de nada...” Essa dialética entre a diferença e a repetição, o movimento e o repouso, o dentro e o fora, o imanente e o transcende, o momento e a eternidade – e aqui os pares poderiam se multiplicar quase indefinidamente, não houvesse a dialética entre o fim e o infinito – mostra que o sentido, ou a realidade, é dado, ou dada, a partir desse movimento incessante entre os pólos que, contraditórios, se harmonizam, expressão hermesiana de uma sensibilidade dramática.

*Houve um dia em que subi esta rua pensando alegremente no futuro,
Pois Deus dá licença que o que não existe seja fortemente illuminado.
Hoje, descendo esta rua nem no passado penso alegremente.
Quando muito, nem penso...
Tenho a impressão que as duas figuras se cruzaram na rua, nem então nem agora,
Mas aqui mesmo, sem tempo a perturbar o cruzamento.*

*Olhámos indiferentemente um para o outro.
E eu o antigo lá subi a rua imaginando um futuro girasol.
E eu o moderno lá descí a rua não imaginando nada.*

*Talvez isto realmente se desse...
Verdadeiramente se desse...
Sim, carnalmente se desse...*

Sim, talvez... (Pessoa, 1997: 312-3)

Essa realidade que faz com que o homem seja dois, carnalmente dois, é uma realidade sem tempo (*nem então nem agora*). Poderia o poeta ter invertido a proposição: a realidade, pelo passar do tempo, mudou. Mas então a duração estaria restabelecida e a dialética encontraria sua síntese: a realidade e ele mudaram. Não é essa a questão; o poeta não reconhece em si uma mudança, duração, mas uma cisão, ele é um outro, a realidade é a mesma. Mas como pode ser a mesma realidade se não a olhamos para ela do mesmo modo?

Não há saída, pois não se trata de enclausurar a realidade ou o conhecimento que dela temos. A questão é como o ser, pela passagem do tempo, abre-se ao devir-outro, como o futuro do passado não condiz com o presente. “Perceberemos então que a continuidade é essencialmente dialética, que ela resulta de uma conciliação dos contrários e que, temporalmente, ela é feita de abandono, de referência ao futuro ou de refluxo rumo ao passado” (Bachelard, 1988: 115). É por meio desse refluxo que Campos estabelece a dialética entre o presente e o passado e substitui a continuidade pela simultaneidade. A realidade é, então, organizada pela imaginação que, na sua ânsia por conhecer, pode reverter o tempo, anulá-lo se for o caso, ou dele melhor se apossar, desde que a sensibilidade imaginante seja hermesiana.

3. Educação e Ética em Álvaro de Campos

*Fui educado pela Imaginação,
Viajei pela mão d'ella sempre,
Amei, odiei, fallei, pensei sempre por isso,
E todos os dias teem essa janella por deante,
E todas as horas parecem minhas d'essa maneira.*

FERNANDO PESSOA (1997: 174)

Qual a educação que Álvaro de Campos pode nos legar? Ou o que em seu *ethos* é educativo? Se formos buscar as respostas no conceito clássico de educação, que presume o ensinamento da tradição moderna, de um saber instituído, ou na moral, da qual prescinde uma série de costumes e valores a serem formados no educando, não avançaremos na questão. Antes, seremos obrigados, como pedagogo e moralista, a censurá-lo, sob o pretexto de salvaguardar os valores instituídos pelas Luzes, pela Ciência, pelo progressismo prometeico que moldou a sociedade do século XIX e que perdurou pelo século XX.

Mas não é desta educação cindida que estamos tratando, mas sim de uma educação sentida, vivenciada no trajeto, que busca contemplar o homem em sua interidade, razão e sensibilidade, sensação e subjetividade. Sob a mediação hermesiana, ressurge uma nova epistemologia no seio mesmo da crise do conhecimento e todos os valores são re-significados, não mais pelo *nomos* da universalidade ou do reducionismo racionalista, mas pela *anomia* do *ethos*. E aqui, mais que um jogo paradoxal de palavras, a expressão busca o devir-plural do modo de ser, pluralidade que põe em jogo as incertezas, as oscilações, as hesitações que (com)formam cada pessoa e orientam sua ação numa dada situação. Se a conduta ética coaduna-se com a prática do bem, antes de qualquer coisa é preciso definir o que é o bem; mas não é possível definir o bem sem antes classificar os valores morais dos quais ele depende; mas definir os valores morais é cair novamente na regra do jogo, na arbitrariedade (para não dizer tendência) dos valores instituídos e que representam os interesses de um determinado grupo.

Respeitar o modo de ser de cada um é respeitar a pluralidade de seu devir, é aceitar a estrada, a mudança, o trajeto, a contradição e saber que o destino é feito de escolhas e fatalidades. Assim, podemos depreender de Campos uma educação plural, hermesiana, que nos conduz para o interior de nós mesmos na mesma proporção que nos conduz ao exterior, do tempo e do espaço, alçando vôos metafísicos entremeados de questionamentos

sobre as convenções sociais, relativizadas pelo absoluto que é relativizado pelo pontual, pelo instante, pela situação. Aprendemos com Campos o entusiasmo que nos (com)funde com os objetos, com o outro e torna matéria nossa o que era alheio (*alienus*) – sua sombra dionisiaca. Aprendemos com Campos a antítese que nos separa do outro, do dado social, mundano, de nós mesmos, numa atitude de contestação e desafio – sua sombra prometeica. Mas aprendemos, de modo mais enfático, predominante e constante, a harmonizar esses contrários dramaticamente, fazendo com que os opostos se coincidam no trajeto antropológico – seu mito diretor: Hermes. E então aprendemos a potência do pequeno, do sonho, do devaneio, do sonhar acordado. Aprendemos a mediação que busca conhecer e se conhecer, inserir-se no mundo e inserir em si o mundo, alçar ao além e mergulhar na matéria. Aprendemos a conduzir nossa própria alma e por ela ser conduzido, seja pelos caminhos do conhecimento, do sentimento ou da ética.

Campos foi sempre plural, ora entusiasmado ora depressivo, ora cruel e violento ora amável e compassivo, por momentos irascível, em outros dócil, irônico ou cético, capaz de sonhar tudo e sentir-se nada, deixar-se abandonar ou saber-se lúcido. Atado à vontade de conhecer, reconhece que o conhecimento é impossível e faz dessa impossibilidade seu conhecimento, conhecimento esse que vem expresso por sua poesia – voz que fala do inefável, realização mítica.

Escrevendo sobre a crise do conhecimento, Morin (1999b: 23) nos ensina que

A idéia de fundamento deve afundar com a idéia de última análise, de causa última, de explicação primeira.

(...)

Eis o nosso ponto de partida, ao mesmo tempo ponto de chegada histórico (o que nos traz a questão de nossa sujeição ao lugar e ao tempo de nossa busca). Partimos do reconhecimento do caráter multidimensional do fenômeno do conhecimento; do reconhecimento da obscuridade escondida no coração de uma noção destinada ao esclarecimento de todas as coisas; da ameaça vinda do conhecimento e que nos leva a buscar uma relação civilizada entre nós e o nosso conhecimento; de uma crise característica do conhecimento contemporâneo, sem dúvida inseparável da crise do nosso século. Partimos, no núcleo dessa crise, e mesmo aprofundando-a, da aquisição final da modernidade, referente ao problema original do pensamento: a descoberta de que não há nenhum fundamento seguro para o conhecimento e de que este comporta sombras, zonas cegas, buracos negros.

Morin está escrevendo sobre o conhecimento do conhecimento e a constatação a que chega – a crise dos fundamentos do conhecimento científico, filosófico e a crise ontológica do Real – resume bem a crise pessoal vivida por Campos e sua tentativa de solução poética, reconduzindo o conhecimento ao seu caráter multidimensional,

questionável, incerto, rompendo com seus fundamentos e promovendo um conhecimento mítico, acessível apesar de toda iconoclastia moderna, pela mediação simbólica.

Se entendermos o mito como uma vivência, gesto ou situação que se perpetua no tempo, por se alimentar de um conhecimento ou de um valor essencial à cultura de determinado grupo humano [e já mostrei que o mito é mais que isso], podemos ver nos heterônimos (...) a intenção do poeta de criar em cada um deles um pequeno universo mítico. Ou melhor, um universo que representa uma determinada maneira de ver, pensar, fazer ou conhecer que é essencial e verdadeira em si mesma, embora possa ser conflitante com as maneiras representadas nos demais (Novaes Coelho, 2000: 75).

Não é conflitante, mas diferente, pois para a lógica do mito a convivência dos díspares é preceito mesmo para a pluralidade. Mas deixando essa divergência de lado, o que interessa reter é a constatação, de resto convergente à proposta desta pesquisa, de que cada heterônimo reúne em sua obra poética um universo de valores que engloba modos de ver, pensar, fazer ou conhecer, ou seja, um *ethos* mítico. Não é objetivo desta tese elencar esses valores e gerar uma nova classificação moral *pret-à-porter* para a educação – tal procedimento seria incorrer no erro da modernidade em questão, mas mostrar como o modo de ver, pensar, etc., ou seja, o universo mítico de Álvaro de Campos constitui-se sob a tutela de Hermes. E é sob a direção do mito de Hermes que convergem educação e ética, apreendidas na obra poética de Campos e que será melhor ilustrada a partir da interpretação do poema *Tabacaria*.

Como advertência e entre parênteses, assumo o risco de me tornar redundante e prolixo, mas ousarei reproduzir o poema na íntegra, inserindo meus comentários entre os silêncios de uma estrofe e outra, menos para explicar a obra que para dialogar com ela, direcionando a análise para os tópicos mencionados e confiando que o poema fale por si.

*Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.*

A primeira estrofe já nos instala na dicotomia do tudo e do nada, do ser e do sonho. O que se depreende é que o excesso de sonhos (todos) é proporcional à ausência de ser (nada), na medida em que opto por não-ser, por continuar não-sendo, por não poder querer ser. E esse fechamento ao devir-ser é tão intenso quanto a abertura ao devir-sonho. Não poder ser presume, para além de uma opção, uma impossibilidade. Por não poder ser isso, eu sonho ser aquilo; por não poder ser nem isso nem aquilo, eu sonho ser isso e aquilo e assim sucessivamente, até que o nada daqui seja o inverso simétrico do todos de

lá. Podemos, de olho no trajeto antropológico que põe em recursividade os pólos da objetividade e da subjetividade, questionar de onde vem essa impossibilidade, se de fato ela viria do mundo objetivo, da sociedade instituída que cobra uma identidade e reduz o ser à máscara. A continuidade do poema parece nos provar que sim, mas este sujeito falhado para a sociedade moderna, fechada para o devir-plural, é o mesmo que compensará, ou complementará a falta, com os sonhos subjetivos, transsubstanciados pela palavra, pela *mitopoiesis*.

*Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.*

A realidade inacessível ao pensamento esconde o mistério da profundidade. O que é que podemos saber um do outro, nós que estamos inacessíveis em nosso quarto, inacessíveis dentro de nós mesmos? O mistério se expressa pela passagem do tempo (*constantemente*), pela mudança espacial (*cruzada, carroça*), pela presença transformadora da morte e do Destino, que conduz o tudo pelo nada, que transforma o conteúdo das substâncias na ausência da forma. O olhar hermesiano de Campos conduz a nossa sensibilidade para a estrada, para os extremos. A realidade é essa que vemos, que temos como certa, mas essa mesma realidade é também inacessível, desconhecida. É pela superfície que podemos inferir a profundidade, mas não com o pensamento e sim com a imaginação. Mas qual o espaço da imaginação no mundo mensurável da modernidade, antitético, objetivo, que hierarquiza o homem de acordo com seu papel social, de seu sucesso profissional?

*Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.*

*Estou hoje perplexo como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.*

*Falhei em tudo.
 Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fôsse nada.
 A aprendizagem que me deram,
 Desci dela pela janela das traseiras da casa,
 Fui até ao campo com grandes propósitos.
 Mas lá encontrei só ervas e árvores,
 E quando havia gente era igual à outra.
 Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?*

Esse devir-pensamento, devir caótico e plural, em que se embaralham os dados do mundo concreto para que se crie uma nova ordem, nascimento cósmico, e portanto mítico, de um novo sentido, o qual veremos se desfiar na próxima estrofe, encerra uma seqüência de versos que definem o sujeito fracassado, tendo como referência a ordem prometeica do mundo instituído. Por essa lógica antitética, aquele que não é o que se convencionou chamar de herói, o herói moderno decerto, só pode ser tido como derrotado. Mas quem é esse herói moderno? Sua representação passa pelo cientificismo, pelo mito do progressismo, pelo positivismo, pela cisão prometeica que faz o sujeito apartar-se do objeto. Mas Campos não transita por esses valores, daí a opressão de se sentir sem “irmandade com as coisas”, como se estivesse de partida para uma viagem sem movimento (viagem interior). Então sua lucidez é a de quem se despede, sua verdade é derrota, sua perplexidade é esquecimento e seu ser se divide – e aqui a imagem é bela – entre a lealdade à aparência da superfície (coisa real por fora) e a sensação de um mistério profundo (coisa real por dentro). A partir da realidade da Tabacaria do outro lado da rua, somos transportados para a realidade imaginária dos sonhos de Campos, heterônimo de Pessoa, arquétipo das possibilidades humanas.

*Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
 Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
 E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
 Génio? Neste momento
 Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,
 E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
 Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
 Não, não creio em mim.
 Em todos os manicómios há doidos malucos com tantas certezas!
 Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
 Não, nem em mim...
 Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
 Não estão nesta hora génios-para-si-mesmos sonhando?
 Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas -
 Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas -,
 E quem sabe se realizáveis,
 Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
 O mundo é para quem nasce para o conquistar
 E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.*

*Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
 Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
 Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
 Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
 Ainda que não more nela;
 Serei sempre o que não nasceu para isso;
 Serei sempre só o que tinha qualidades;
 Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta
 E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
 E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
 Crer em mim? Não, nem em nada.
 Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
 O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
 E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
 Escravos cardíacos das estrelas,
 Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
 Mas acordámos e ele é opaco,
 Levantámo-nos e ele é alheio
 Saímos de casa e ele é a terra inteira,
 Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.*

Aqui viajamos pelos pensamentos mais secretos de Campos (e de tanta gente!), em que sonha ser reconhecido pelo seu gênio. No entanto, não há espaço para a inocência, o sonho está impregnado de lucidez, pois o poeta sabe, pelo papel mesmo que representa na sociedade, que não há possibilidade real para seus sonhos. E aqui a questão é justamente o descompasso entre esse mundo subjetivo e a objetividade de fora. Sem reconhecimento social, o poeta duvida de suas próprias qualidades, de sua própria ambição.

A temática do poeta como gênio vem do romantismo, como atesta Perrone-Moisés (2001: 47), e segue uma linha “ao longo da qual o poeta se sente (se coloca) primeiro como Gênio, em seguida como maldito, depois como resistente heróico, e finalmente como desqualificado”. Pessoa dedicou páginas e páginas discutindo a questão do gênio e da celebridade, buscou a distinção entre o tipo frustrado e o tipo imperfeito, entre o gênio fictício e o verdadeiro, discorreu sobre os paradoxos da celebridade, a universalidade e o reconhecimento do gênio, enfim, buscou um sentido para sua condição de criador. Basicamente, para Pessoa, a essência do gênio é a inadaptação ao ambiente, e isso se dá porque o gênio é oposto à época em que vive, está à sua frente, como antena da raça (Pound, 1990). Vejamos, a título de exemplo, algumas de suas linhas:

Opondo-se à sua época o homem de gênio implicitamente critica-a, e assim implicitamente pertence a uma ou outra das correntes críticas da época imediata. (...) Quanto mais universal o gênio, tanto mais facilmente será aceito pela época imediata seguinte porque mais profunda será sua crítica implícita de sua própria época. (...) Os homens de gênio ou se tornam famosos em seu próprio tempo porque têm talento ou espírito também; ou, não os tendo, e portanto, sendo

friamente tratados por sua época, passam a ser celebrados na época seguinte (Pessoa, 1998: 485-6).

Poderíamos colher mais trechos aqui e ali, mas o importante é fixarmos a metáfora obsessiva do gênio incompreendido. Não é em vão que ela surge e se mantém como uma preocupação recorrente; essa metáfora expressa o sentimento íntimo de Pessoa, que se sentia predestinado a realizar uma obra grandiosa, ainda que ignorado por seu próprio tempo. Doar-se para um futuro incerto é o seu sacrifício e não serão raras as vezes em que Pessoa duvidará de seu gênio. Ou então do reconhecimento de seu gênio. E se seus prognósticos (ou seria melhor falar em profecias?) não estivessem corretos? O paradoxo da dúvida é que, uma vez que a época seguinte é que lhe conferiria reconhecimento, o poeta jamais teria como saber o que será feito de seu nome. E no entanto vive para o engrandecimento desse nome. Mas o nome não é somente um nome. É um mito! Como criador de mitos, Pessoa, sacrificando a vida, criou-se por meio de sua obra e atingiu o reconhecimento de uma época que, por ser a posterior, foi capaz de, opondo-se a anterior, reconhecer sua genialidade. Mas nessa dinâmica de escorrências, partilhas e confluências, que caracteriza a transição de uma bacia semântica para outra – recuperando aqui a metáfora hídrica de Durand para explicar a dinâmica mítico-social –, vemos claramente que a valorização cultural do gênio de Pessoa não corresponde a uma valorização social da figura do poeta. E então podemos voltar ao poema *Tabacaria* compreendo melhor o que significa esses cem mil cérebros que se concebem em sonho gênios como ele.

A crítica implícita de Campos é à dinâmica social que desvaloriza o sonho, o criador, a imaginação. E aqui o caráter ao mesmo tempo educativo e transgressor de sua obra: a defesa é de uma educação que valorize a subjetividade e a expressão de seu movimento (sonhos, desejos, etc.). Se a educação educa para a sociedade e se a sociedade desvaloriza, reprime e abafa o desenvolvimento da subjetividade, da individualidade, dos potenciais arquetípicos que conflituam com seus próprios interesses, então o círculo se fecha em torno de valores que atendem a constelações simbólicas de um mito totalizador, que é o prometeico: valorização do objetivo, do utilitário, do racional. Se o poeta não tem representatividade social (quem conhece um poeta que sobreviva de sua poesia?), conseqüentemente os valores representados pela poesia são desvalorizados. O mito de Hermes, que dirige as constelações simbólicas da obra pessoana, e o qual mostramos ativo na criação poética do heterônimo Álvaro de Campos, opera, no plano da cultura, essa revalorização do fantástico, da imaginação, da educação para a sensibilidade. E pela

dinâmica da bacia semântica, é de se supor que também conduzirá o dado social, mundano. Ao menos se constata transformações sociais que revalorizam o corpo, o presente, o hedonismo popular, a pluralidade identitária, enfim, valores dionisíacos: “para além de uma assepsia evidente, a face noturna da existência social, de uma maneira tendencial, se revela fecunda” (Maffesoli, 2005: 151). Esses valores dionisíacos (cotidiano), convivendo com valores prometeicos (macroestruturais), revelam a presença da mediação hermesiana.⁵ Não é isso o que nos ensina Durand (1997: 434) ao terminar suas *Estruturas Antropológicas do Imaginário* com as perguntas cujas respostas bem sabemos?: “que seriam os Argonautas sem a lira de Orfeu? Quem daria a cadência aos remadores? Haveria mesmo um Velo de Ouro?”

A necessidade da conjugação de valores heróicos e místicos, da conjugação de poesia e ação é o que nos ensina a presença de Hermes. A negação de um dos pólos ocasiona a cisão do sujeito, que se vê duplicado entre a representação social, dada de fora, e suas pulsões subjetivas. Assim, Campos sonha filosofias à altura de um Kant, conquistas à Napoleão, mas é visto como o que não nasceu para a ação, o que não desenvolveu suas qualidades, restando esperar que lhe abram uma porta numa parede sem porta. A imagem é pungente e seu sentido claro: a educação moderna não propicia o desenvolvimento das possibilidades e dos potenciais do homem desvalorizados socialmente, restando a ele uma experiência, quando há, contida (*a voz de Deus num pôço tapado*). Não, não é possível crer em si mesmo, e conseqüentemente em nada, se a subjetividade é desvalorizada. Antes de levantar da cama sonhamos conquistar o mundo todo, mas ao acordar ele é opaco, alheio, distantes de nós. O que resta é a saudades da inocência, como expressão de um paraíso perdido.

*(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folhas de estanho,*

⁵ Em um diálogo bastante profícuo com Maffesoli, indaguei sobre a presença de Hermes como mito diretor da sociedade pós-moderna, a que vivemos contemporaneamente, e ele me respondeu que justamente aí reside sua discordância com seu mestre Gilbert Durand. Para Maffesoli, a tensão entre Prometeu e Dioniso é constante, predominando os valores que se subjugam à estrutura mítica ora de um ora de outro. Particularmente, discordo de Maffesoli, para quem Hermes significaria uma síntese, e afirmo minha leitura com Durand (1979). Hermes não representa uma síntese, mas antes opera a mediação entre esses valores que, embora opostos, convivem em uma harmonia conflitual, de modo que sobressaia a *coincidentia oppositorum*. Ao menos é isso que a mitocrítica da obra pessoana revela. De qualquer forma, relevando este ponto de discordância, toda a leitura maffesoliana do mito dionisíaco e de sua presença cotidiana na sociedade se mostra bastante pertinente e convergente com a epistemologia e a metodologia empregadas nesta tese.

Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

Comer chocolate com a mesma verdade com que a menina come seria desfrutar da mesma inocente visão da realidade. Não há metafísica em comer chocolates ou, dito de outro modo, não há mais metafísica que na imanência ou não há metafísica senão na imanência, que é o que as religiões não podem ensinar. E a questão aqui é a da negação da dualidade ou da busca de um todo que é coincidência de opostos. A pequena que se suja de chocolates, que põe a intensidade de sua vida na ação de comer chocolates encerra uma participação efetiva no mundo da imediatez, ação de que Campos é incapaz, pois, como ele mesmo diz, ele pensa e então, munido de sua consciência, que é a consciência de sua inadaptação ou inadequação ao mundo que o circunscreve, é impossível essa inocência participativa. A pequena suja nos faz recordar do mestre Caeiro e de seu ensinamento para que se olhe o mundo e não se pense, apenas racionalmente, sobre ele. Campos, sabemos, não o pensa exclusivamente com a razão, daí inclusive a sua inadaptação, uma vez que sua sensibilidade, ou sua razão sensível, é inadequada diante da objetividade do mundo moderno.

Filosofando sobre os paradoxos da moral, Jankélévitch (1991: 212-3) nos ajuda a pontuar a relação entre inocência e consciência, tal como aparece em Pessoa de um modo geral e em Campos especificamente:

(...) a inocência é a condição vital de um amor sem segundas intenções, de uma ação corajosa e espontânea (...). A consciência é toda reflexão, mas a consciência é também simulação nascente, sempre pronta a se desdobrar, a se olhar e a se admirar em um espelho, a se escutar, muito ocupada em suma em contar tolices; em lugar de olhar direto para a frente, o fim que é seu objetivo intencional, distorce para o lado de sua própria imagem, vê-se com o canto do olho representar a comédia de sua própria vida. (...) Ora, como o próprio ser pensante pode impedir-se de tomar consciência? Seria preciso para isso que ele se fizesse criança pequena! Seria preciso não tomar consciência dessa consciência, evitar até o pensamento desse pensamento...

Esse amor sem segundas intenções, essa criança pequena, quem a simula é Caeiro – vimos o quanto o seu não pensar escondia na verdade um pensamento do pensamento ou, melhor, a negação desse pensamento do pensamento. A saída é o olhar, *olhar direto para a frente*, como nos ensina o filósofo, em que a subjetividade é projetada no objetivo, em vez de dele se proteger, voltando-se para si mesma e se apartando do mundo objetivo. O positivismo operou metodologicamente essa cisão entre o sujeito e o objeto, idealizada já por Descartes, e a conseqüência desse racionalismo iluminado é a crise, não só do conhecimento, mas da própria representação do homem moderno, como tão bem retrata

Campos. Escancaremos o impasse: não podemos ser inocentes se tomamos consciência de nossa consciência e, no entanto, essa tomada de consciência resulta em uma comédia pela impossibilidade de uma ação que seja convergente com a representação que a consciência faz de si mesmo. Qual a saída? A modernidade não nos deixa nenhuma, pois sua conduta antitética é causa e efeito dessa consciência cindida. A aposta é, para usar as palavras de Durand (1979), na resignificação do homem por meio de um saber antropológico: retorno de Hermes. Revalorização do saber tradicional, com o qual a modernidade procurou romper, busca de uma definição sem fim do homem, portanto a-histórica, que contemple seu destino, sua condição e suas contradições, que é o mesmo que dizer complexidade ou inteireza ou completude ou qualquer outro termo convergente que expresse não a cisão mas a relação trajetiva e sempre aberta do *antropos*. Reencantamento do mundo, retorno de Hermes.

É essa saída que Campos entrevê e que a poesia, a *mitopoiesis*, a expressão artística, possibilita. É pela imaginação que Campos atinge a sua nudez, que se transubstancia em palavra, palavra-mundo e que empreende sua viagem – destinação humana – para o impossível:

*Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Pórtico partido para o Impossível.
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
A roupa suja que sou, sem rol, pra o decurso das coisas,
E fico em casa sem camisa.*

*(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -,
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
Meu coração é um balde despejado.
Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada.
Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)*

Logo após a estrofe em que o poeta vislumbra uma possibilidade de salvação – um respiro à angústia sufocante decorrente da cisão inerente à modernidade –, o retorno, expresso pelo parênteses, do nada, que o poeta encontra quando invoca a si. Um pouco antes, porém, e como pista para o sentido desse vazio, Campos alude ao arquétipo da inspiração. De onde vem esse entusiasmo que é movimento da alma pelo mistério da criação? Aliás, etimologicamente, em sua origem grega, a palavra entusiasmo significa *exaltação ou arrebatamento extraordinário daquele que está sob inspiração divina*. É o estado de êxtase que precede à profecia das sibilas. É a entrada de ar, de vida, de alma, é o aparecimento do que incita à criação. É, em uma palavra, *mitopoiesis*. E em que encarna essa inspiração? Nas musas. E delas provém essa inspiração que se transubstancia em palavra, mistério tornado sentido, tornado poesia. Segundo Campos, esse arquétipo da criação inspirada assume, ao longo das representações culturais que a história ocidental nos proveu, várias formas, como a expressa pela deusa grega, pela patrícia romana, pela princesa dos trovadores, pela marquesa do século dezoito, pela cocote célebre, ou não sei quê moderno. Essa impossibilidade de concepção do que seja inspirador na modernidade é resultado do esvaziamento mítico operado justamente pelo pensamento ocidental, é fruto da desmitologização da sociedade. Como atesta Balandier (1999: 31):

Desde o século XIX o mito foi se engajando em um processo de degradação e dissimulação. As ideologias, que são essencialmente sua tradução política, substituíram-no, destinando sobretudo aos homens uma função no devenir histórico e menos uma forma de estar no mundo. As próprias ideologias se embaralham ou desaparecem. Contudo, não há um desaparecimento total, antes um ocultamento e uma sedimentação. Temas míticos e ideologias antigas permanecem vivos na memória, reservados e reutilizáveis ou programáveis segundo as circunstâncias. Temas novos se atualizam, se agregam e entram em combinação em formas de duração incerta. Contribuem junto à produção de significados e referências, servem por um tempo de médium aos efeitos, às paixões, às crenças.

O homem perdeu a forma de estar no mundo, ou seja, substituiu o mito pela sua derivação degradada, ou tradução política, que são as ideologias. No entanto, preso às ideologias, que são mitos reduzidos, degradados, dissimulados e racionalizados, o homem se prende à sua formulação histórica, cujo devir é o vazio ou esse “não concebo bem o quê”. Mas o mito não desapareceu e é de sua latência que Campos o procura tirar, ao pedir às musas que o inspirem, que o consolem, mesmo que não existam, porque de fato, concretamente, não existem, a menos como arquétipo, formulação mítica. Ainda com Balandier (1997: 18), podemos vislumbrar como a tentativa de ocultação do poder simbólico dos mitos pela modernidade se reflete na poesia de Campos:

O mito refere-se a uma realidade primordial que preexiste em uma misteriosa profundidade e que se traduz por signos, imagens e reflexos no mundo em que vivemos. O mito aproxima dois mundos, revela o oculto e transmite parte da verdade. O mito ajuda a consciência na descoberta de um processo teogônico e cosmogônico. Cassirer, quando trata das formas simbólicas apóia-se no saber antropológico, considera o mito como saber coletivo inato, que permite estruturar e dar sentido ao universo sensível; é a expressão da busca difícil do segredo da origem, da primeira ordenação do mundo das coisas e dos homens.

Esse universo sensível – que em *Tabacaria* se resume à percepção da rua com sua nitidez absoluta, das lojas, dos carros, dos entes vivos, dos cães – não tem mais sentido, na modernidade, porque está decalcado da origem, da ordenação primeira do mundo, da relação com o oculto, seja musa que consola ou não concebo bem o quê. Então, como consequência, está o poeta condenado ao degredo, a ser estrangeiro, como tudo, já que nada tem sentido, origem, criação. Não é à toa que Campos está sempre arrumando as malas sem jamais partir. O que há de latente neste viajante que não se move, paradoxo que nos faz recordar da “viagem em volta do meu quarto”, de Xavier de Maistre, é essa vontade de estabelecer relações, contatos, de se libertar das amarras que prendem Prometeu ao seu teimoso sofrimento, fruto de sua *hybris*, vontade de domínio do natural e do divino.

O nômade, o homem do deserto é Hebel: excessivo, marginal, diríamos nós, ele é o nada. Mas enquanto o homem das cidades, cheio de sua suficiência, fecha-se em si próprio (...), o nômade vão e inútil acolhe o outro, entra em relação. Nesse sentido é que o deserto, metáfora do nomadismo, favorece o caminhar para o outro, depois para o grande Outro. Sendo de toda parte e de parte alguma, o homem nômade, por oposição ao estabelecido, está em caminho com o outro, para o outro, e daí com o absoluto, para o absoluto. É assim que se deve compreender a inutilidade do nômade: a abertura para o imaterial e para seus benefícios (Maffesoli, 2001: 153).

Ora, o que o sociólogo do cotidiano quer nos ensinar é o que Campos quer realizar e se vê impossibilitado. Afinal, não foi Campos que lamentou não ser toda a gente e toda a parte? Não foi Campos que escreveu que “Grandes são os desertos, e tudo é deserto” (Pessoa, 1997: 291), que escreveu: “Não posso levar as camisas na hypothese e a mala na razão” (Pessoa, 1997: 292)? No entanto, as viagens de Campos só se deram na imaginação. E são essas viagens não empreendidas pelo nômade falhado que subsistem com força simbólica na poesia de Campos. Ainda que Maffesoli não tivesse a intenção, e não concorde com esta leitura, o nômade por ele descrito é Hermes, o deus da encruzilhada, da comunicação, o portador da mensagem, o arquétipo da relação com o outro, o grande Outro. O mediador da realidade sensível da rua e da tabacaria do outro

lado, que está no movimento, na dinamicidade dos que passam, no cruzamento, na sensação de estranheza de tudo o que se parece estrangeiro, na imanência vivida do mundo sensível e na imaterialidade espiritual deste mundo que é subjetivamente percebido pelo poeta e recriado por sua poesia.

Mas essa sensibilidade hermesiana que se encontra na poesia de Campos está abafada pelas imposições modernas, cuja força que emana do instituído traduz-se em agonia prometeica, saturação da objetividade racionalizante que resume o homem a uma máscara, à máscara da identidade social.

*Vivi, estudei, amei, e até cri,
E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresces
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
E que é rabo para alguém do lagarto remexidamente.*

*Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.*

*Essência musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
Calcando aos pés a consciência de estar existindo,
Como um tapete em que um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.*

*Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olhou-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo.
Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,
Sempre uma coisa defronte da outra,*

*Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
 Sempre o impossível tão estúpido como o real,
 Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,
 Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.*

Num movimento que vai costurando os contrários, Campos sai da constatação da máscara social que fez com que se perdesse para a essência musical de seus versos (organização simbólica do tempo – domínio dramático), para então dar um novo salto e, acelerando o tempo, trazer o futuro distante e impalpável para o presente. Podemos perceber, então, que, ao lado da *harmonização dos contrários*, Campos promove a *hipotipose futura*: “o futuro é presentificado, é dominado pela imaginação” (Durand, 1997: 353) Esse domínio temporal, pelo qual o vazio concreto de um presente desmitologizado é preenchido pelo sentido da ausência futura, faz com que o poeta contorne sua angústia pela tomada de consciência do fim. Não é só ele que vai morrer, são os versos deixados por ele, e que se espelham na tabuleta da tabacaria, a língua em que os versos foram escritos, o planeta em que isso se deu, o que faz com que todo o peso e sem sentido da finitude individual se solidarize com o cosmos, com a dinâmica temporal dos fins e recomeços. Em outro satélite, algo muito parecido com a vida testemunhará a presença inútil de um poeta e de um comerciante de tabaco. E esse inútil, sem desconsiderar o que tem de autopiedade, reforça um parâmetro de medida moderno, que tem o utilitarismo como um de seus pilares. Campos subjetivamente não se sente inútil, mas a objetividade moderna lhe diz que o é. É por isso que a *sub-estrutura progressista* que adota em determinados momentos, pelo seu estilo dramático, auxilia-o imaginariamente, pelo domínio do tempo, a resistir às imposições prometeicas do dado social. Se escrever versos é inútil, viver debaixo de tabuletas também, pois seremos todos extintos, como a língua, o planeta, etc.

*Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),
 E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
 Semiêrgo-me enérgico, convencido, humano,
 E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.*

E aqui o movimento de Campos ilustra a riqueza dinâmica de seu imaginário. Obsedado pelo tempo, sobrepõem-se nessa passagem diferentes dimensões temporais. Em primeiro lugar, um homem entra na tabacaria e, na inclinação do pensamento que se desloca para o cotidiano – *para comprar tabaco?* –, a consciência do poeta cai do tempo suspenso para o tempo concreto. Bachelard (1997: 260) nos ensina como o devaneio media essa passagem de um tempo a outro. Quando o devaneio se desloca das preocupações cotidianas para contemplar o universo, o sonhador se abre ao mundo e o

mundo se abre a ele. Nesse trajeto, em que as profundidades se conjugam, o tempo se suspende. Não há ontem ou amanhã. E esse tempo, do qual se pode dizer suspenso, também pode se dizer submerso, duplamente submerso, pois participa da profundidade do sonhador e do mundo. Vimos como Campos, a partir do devaneio sobre si – início do *Tabacaria*: “Não sou nada (...) À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo” –, devaneia pela janela afora, viajando no tempo e no espaço, até chegar à hipotipose futura e, assim como foi de si para a profundidade de si mesmo e do mundo, retornar para a superfície do tempo cotidiano. Um homem entra na tabacaria. Essa realidade plausível faz com que o poeta, inspirado, *desperte*, sendo que esse despertar, no que tem de simbólico e iniciático, revela a ele o que ele sabe – *gnose* –, conhecimento que brotou de si, de seu sonho, devaneio, imaginação. Sentido etimológico de *educare*: tirar de dentro. Esse despertar o traz energia, convencimento e humanidade. Energia? Mas não era apatia o que encontrávamos em seus versos? Con-vencimento? Mas não era derrota, fracasso e incerteza que o poeta cantava? O poeta, desperto do devaneio, salvo pela imaginação, transubstancia sua experiência – *mitopoiesis* – em um poema alquimicamente contrário ao seu estado de espírito. *Harmonização dos contrários*, era o que dizíamos, em que o sonho, o devaneio, a viagem, o trajeto, a vida subjetiva, guiada pela imaginação, se harmoniza, se conjuga, se relaciona com o oposto, a realidade concreta, cotidiana, do tempo do relógio, das casas estáticas, da ação objetiva, guiada pela razão. Não insistirei mais, mas ainda uma vez quero frisar que *Tabacaria* é o poema pessoano que melhor radiografa a modernidade histórica e o modernismo cultural, pois dissecar o mal-estar, a saturação do mito progressista e, no jogo dos opostos que sua lógica opera, desenha-se a saída pelo imaginário. Foi assim, pelo devaneio, que Campos sonhou em si o mundo inteiro. E o escreveu em versos.

*Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
Sigo o fumo como uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e competente,
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.*

*Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando.
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.*

*(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.*

*O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
 Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
 (O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
 Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
 Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo
 Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.*
 (Pessoa, 1997: 235-9)

Vamos manter intacto o paradoxo que se sobressai desse trecho final: o *instinto divino* do Esteves sem metafísica. Aqui, a metafísica, no que tem de sondagem racional acerca do sentido transcendente que ilumina ou perfura toda a existência, é relativizada pela imanência, a qual pode ser captada em sua superfície. A metafísica, se é ou pode ser consequência de ou suscetível a uma má-disposição, é porque não reside numa verdade ou na Verdade racionalmente atingida, é também ela trajeto, é imaginação. E se o Esteves sem metafísica, portanto sem a verdade ou o exercício racional que possibilita se chegar a ela, transita pelo mundo e se relaciona com o outro, e com a ajuda de algo que pode ser comparado a um *instinto divino*, é porque talvez essa verdade metafísica não exista, mas seja apenas um pólo desta realidade sentida. E sabemos que é. Daí a hipótese de felicidade pelo casamento com a filha da lavadeira. Não é a negação da metafísica ou do pensamento racional ou da busca pela verdade que traz felicidade – a inocência de que tratei anteriormente –, mas a sua recondução aos seus limites e a sua complementação com o pólo contrário, da imanência, do instinto, do divino, da sensibilidade, da superfície, do cotidiano... Campos devaneia, mas seu devaneio perpassa a realidade e se imiscui nela. Acenar ao Esteves e gritar-lhe um cumprimento é reconstruir o universo numa nova dimensão de tempo. Sem esperança, sem espera, porque o tempo é o presente, é o agora, é o tempo em que o poeta, *desperto*, pode escrever em versos a reconstrução, a partir do desmoronamento, desse universo. Sem ideal, pois sem projeção do que quer que seja que preencha um vazio, pois o tempo agora é de plenitude, ainda que dure apenas um instante. Mas é esse instante, em que o universo se reconstrói diante dos olhos como sentido pleno, que interessa. É nesse instante que tudo faz sentido. E mesmo o sem sentido é englobado por essa plenitude do instante, que se alarga, ainda que por um instante, ao absoluto.

O instinto divino, então, contendo em si o inato da animalidade e a sobre-natureza do além-homem, torna-se humano e revela toda a dimensão ética da educação sentida. É o instinto divino que nos faz perceber o outro e com ele interagir. E basta um gesto, um grito, *adeus ó Esteves*, para que se reconstrua, não o universo, mas o sentido que damos a

ele e que resulta, no final das contas, nessa inter-relação humana que Maturana (1999) identifica como destinação biológica e chama de amor. O sorriso final do dono da tabacaria.

Tomemos esse sorriso como emblema da educação sentida, da educação de Campos e, conseqüentemente, de Pessoa. Essa educação fática (Paula Carvalho), em que o conteúdo é pretexto para o encontro, para o despertar, para a destinação do discípulo (Gusdorf), põe a nu a relação como elemento pedagógico *a priori*. Não o fim, que cabe afinal a cada um, mas o meio, caminho em que transitamos pelo espaço, pelo tempo, pelo outro, por nós mesmos, pelo sentido. Essa dinamicidade da relação, que perpetua a circularidade do trajeto, e que assegura a “articulação comunitária, como *frátria*, onde a diferença seja o elemento que garanta a unicidade muito além da perversa *tolerância*” (Ferreira Santos, 2004: 168), põe em relevo uma educação para a pluralidade, em que as diferenças se harmonizam conflitualmente.

Podemos resumir essa educação de Campos (caberia aqui também de Pessoa ou mesmo de Hermes), que é educação pela imaginação, resgatando as figuras do sapateiro, do tecelão e do peregrino e com as palavras de Marcos Ferreira Santos (2004: 168): “(...) que, na harmonização dos caminhos, os educadores em seu triplo ofício possam calçar o caminhar de nossos alunos, vestindo-os com sua própria identidade para que estes mesmos alunos possam, em seus próprios caminhos, andejar pela amplidão.” É assim que Campos educou-se, pela imaginação, calçando-a para pisar o mundo, vestindo-se de seu próprio ser, ainda que ser imaginário de um outro poeta, Pessoa (também ele ser imaginário de outro ser? também eu?), e peregrinando pela amplidão da existência sentindo o sentido de existir.

Fig. 26

Capítulo IV

RICARDO REIS:

O REINADO DA ABDICAÇÃO

Fig. 27

I. A Tranquilidade Inquieta de Ricardo Reis

I

Ricardo Reis nasceu em 1887 (...), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. (...) Um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte [que Caeiro], mas seco. (...) De um vago moreno mate. (...) Educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria (Pessoa, 1998b: 97-8).

Se há uma atitude frente à vida e ao destino que pode resumir o heterônimo mais ativo de Fernando Pessoa é a tranquilidade. Como viver, ou passar pela vida, está no cerne de sua obra poética. Aceitação tranqüila do destino, aceitação da brevidade da vida, aceitação do tempo que passa e leva consigo a permanência: fomos, já não somos; somos, já não fomos.

*Nada, senão o instante, me conhece.
Minha mesma lembrança é nada, e sinto
Que quem sou e quem fui
São sonhos diferentes.* (Pessoa, s/d.c: 133)

Atado ao instante, o presenteísmo faz com que o poeta não se prenda a lembranças do passado. O que passou é de outro que não eu. Resta-lhe o destino, o Fado, superior a ele e aos próprios deuses, com quem conversa, pedindo que dele não se lembrem.

*Quero dos deuses só que me não lembrem.
Serei livre – sem dita nem desdita,
Como o vento que é a vida
Do ar que não é nada.
O ódio e o amor iguais nos buscam; ambos,
Cada um com seu modo, nos oprimem.
A quem deuses concedem
Nada, tem liberdade.* (Pessoa, s/d.c: 147)

Passando ao largo do amor e do ódio, em uma palavra, dos extremos, Ricardo Reis busca a calma de passar pela vida sem se entregar aos sentimentos. Essa é a sua liberdade, embora saiba que “só na ilusão da liberdade / A liberdade existe” (Pessoa, s/d.c: 107). Poderíamos glosar os versos e completá-los sem prejuízo ao poeta: só na ilusão da tranquilidade, a tranquilidade existe. Porque por detrás da tranquilidade buscada, esconde-se uma inquietude por ser, por conhecer, por realizar-se.

Poderíamos, sem exagero, entender que Reis, ao aderir a uma espécie de estoicismo epicurista, está buscando uma compreensão trágica da vida, sobre a qual erige o seu

imaginário poético, simbolizado pela rosa, pelo rio, pelo destino, pelos deuses, pelo jogo, enfim, tudo o que remete à brevidade da vida.

*Breve o dia, breve o ano, breve tudo.
Não tarda nada sermos.* (Pessoa, s/d.c: 136)

Concepção trágica da vida que evidencia uma filosofia da vida. Na primeira pessoa do plural ou na segunda do singular, Reis vai compondo uma espécie de código de como viver. À maneira de um Grécian, pensador trágico, ou de um Horácio, que o inspira, *ensina* a viver entre o gozo dos prazeres e a atenuação dos sofrimentos.

*Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.*

*Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio.* (Pessoa, s/d.c: 104)

Breve ensinamento do nada que somos. Belo ensinamento de como, a despeito disso, sermos reis. Não do mundo, mas de nós mesmos. Colher as flores, ou colher o dia, é um dos poucos prazeres da vida, assim como se sentar ao sol, mas prazer que não perdura e do qual nos desfazemos, esquecendo-o, para que não soframos com querer ter o que não se pode ter. As flores murcham, o dia anoitece, a vida morre, mas, enquanto houver flores, dias e vida, seremos reis, desde que renunciemos a sê-lo. Pensamento paradoxal que expressa, bem mais que um jogo de palavras, a vida integrada ao seu contrário, a morte. Morte que é o fim da vida, mas morte que é vivida diariamente, nas pequenas mortes de todos os dias, seja a das flores, seja a do que imaginamos ser.

*Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala. O mais é nada.* (Pessoa, s/d.c: 125)

Vida tranqüila, mas que repousa na inquietude própria da consciência do fim. Trata-se aqui de saber viver, não porque a vida é boa, mas porque é indiferente, é tempo que passa, destino que conduz. Pouco importa para onde, no fim está a morte. Mas que nessa condução, dele e não nossa, saibamos viver prazerosamente. Abdicação, entrega, mas abertura ao que nos supera e nos engloba. E nessa atitude, transformar a indiferença numa altivez. Algo semelhante nos ensina Gracián (1998: 66):

Não esperar até ser um sol poente. Constitui uma máxima para quem é prudente abandonar as coisas antes de ser abandonado por elas. Devemos fazer até de nosso fenecer um triunfo. (...) Que a beleza quebre o espelho sagazmente, na hora certa, e não tarde demais, quando este lhe revelará a verdade.

Triunfar diante da morte só é possível pela abdicação. Eis uma liberdade fundada sobre o nada querer: “Quer pouco: terás tudo. / Quer nada: serás livre” (Pessoa, s/d.c: 134). Os espíritos mais afeitos ao drama moderno, à dominação de si e do mundo, à superação das adversidades, de sensibilidade heróica, talvez reajam acusando a mediocridade de uma vida vivida à sombra, indiferente à grandiosidade dos feitos heróicos, dos valores, das instituições que regem a sociedade, etc. Mas antes de se pôr a lutar, é preciso considerar que tal liberdade, tal adesão ao instante, tal indiferença pode convocar a uma interidade, à integração do que é e de seu contrário.

*Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.* (Pessoa, s/d.c: 140)

Ricardo Reis mostra-se inteiro em seus versos, criados, poeta e obra, por Fernando Pessoa, que se pôs inteiro na criação deste heterônimo. Se Caeiro procura expressar uma alternativa ao pensamento abstrato e tormentoso, que tanto atribulou Pessoa; se Campos procura exteriorizar uma emoção que em Pessoa é pura contenção, Reis busca a calma, uma calma qualquer, que é a que Pessoa nunca teve. Domínio do sentir, domínio da emoção, domínio do querer. Reis abdica para ser rei, consola-se com a aceitação do destino, ao qual os próprios deuses estão subordinados, para poder consolar.

Fernando assim o viu nascer (Pessoa, 1998b: 139):

O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reação momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adoto nem aceito.

É contra os excessos da modernidade que nasce Reis, propondo uma teoria neoclássica, contida em seus versos, que é anúncio de um renascimento dos deuses, paganismo em oposição ao cristianismo, ou, como o próprio poeta chamou, cristismo. “Deponhamo-los [os versos] como oferendas, tábuas votivas, no altar dos Deuses, gratos simplesmente porque eles nos hajam livrado, e posto a salvamento, daquele naufrágio universal que é o cristismo” (Pessoa, 1998b: 146).

E é naufrágio universal porque se assenta, filosoficamente, sobre um sistema dualista. Divide espírito e corpo, matéria e substância, eternidade e tempo presente. “O

Cristianismo afirma que há duas realidades, duas coisas igualmente verdadeiras, igualmente reais. Ora, dizer que a verdade é de duas espécies é dizer que há duas realidades, duas verdades” (Pessoa, 1998b: 554). De fato, a cisão imposta pelo pensamento judaico-cristão, reforçada pela filosofia ocidental da modernidade, tornará as duas realidades cada vez mais incomunicáveis. No entanto, na concepção de Pessoa (1998b: 555), “a dualidade é transitória, o espírito é *realmente* a única realidade.”

A dualidade é transitória porque surge da cisão de algo que é integral; é transitória porque busca retornar, ou avançar, ao que é integral. Nesse sentido, o espírito é, também, matéria. O paradoxo, que nada mais é que a integração dos contrários, exprime aqui uma concepção pagã da religiosidade, que é a de Reis:

Os deuses gregos representam a fixação abstrata do objetivismo concretizador. Nós não podemos viver sem idéias abstratas, porque sem elas não podemos pensar. O que devemos é furtar-nos a atribuir-lhes uma realidade que não derive da matéria de onde as extraímos. Assim acontece aos deuses. (...) Os deuses são portanto reais e irrealis ao mesmo tempo. São irrealis porque não são realidades, mas são reais porque são abstrações concretizadas. (...) Uma idéia só se torna Deus quando é devolvida à concreção. Passa então a ser uma força da Natureza. Isso é um Deus (Pessoa, 1998b:147-8).

Uma idéia devolvida à concreção. Extraímos as idéias da matéria, a ela as devolvemos. É dessa sinergia entre matéria e espírito que surge a razão sensível com a qual re-aprendemos a olhar o mundo em sua interidade. Caeiro nos ensinou a despír o olhar dos conceitos, Reis nos ensina a vestir o olhar de deuses, esses conceitos (teoria, de *teos*) enraizados na matéria, portanto abstração concretizada, ou racionalismo poético (Bachelard), assim como o próprio gesto heteronímico. Pessoa, ao criar homens abstratos e dar-lhes obras materiais, deu à sua própria subjetividade uma objetividade preme de subjetividade; subjetividade outra, é verdade, mas idéia tornada matéria, reatualização dos deuses, mitologia. Não seria o mito também uma concreção do abstrato, na dupla via recursiva da abstração do concreto?

Pessoa, criador de mitos, dá a Reis os versos com os quais se pode conhecer, sob um determinado prisma, o mundo. Neste prisma, há a integração entre a filosofia, a religião, a estética e a ética, aspectos relacionados à noção de educação, não como algo imposto (posto dentro), mas que se expõe (*educere*, “fazer sair”).

Assim, pode-se ver em Reis uma filosofia ao mesmo tempo epicurista e estóica, uma estética neoclássica e uma religião pagã. Discorrerei brevemente sobre tais aspectos, antes da análise das imagens que compõem sua poesia. Para o final, reservarei a ética e a educação.

II

As filosofias epicurista e estóica desenvolvem-se no período de decadência grega, por volta do ano 300 a.C. e recebe a influência de cultos e fés orientais. “As crenças místicas e supersticiosas que haviam adquirido raízes entre os povos mais pobres de Hélade foram reforçadas e divulgadas; e o espírito oriental de apatia e resignação encontrou um solo pronto na Grécia decadente e abatida.” (Durant, 1996: 110).

A vida pública, de fato, para tais filosofias, perde sua relevância e cede lugar a questões de como viver na esfera privada. Uma sociedade desestabilizada, em declínio, cujos valores instituídos se apartam da realidade cotidiana, não pode senão favorecer a indiferença, ou a *apatheia*. Tornando-se insensível à dor e ao sofrimento, no recolhimento da vida privada, entre as alamedas do jardim, é possível extrair a tranquilidade, ou prazer, com que viver a brevidade dos nossos dias.

É assim que, para Reis, essa atitude de indiferença, de ataraxia – a imperturbabilidade da alma através do equilíbrio e da moderação na escolha dos prazeres – circunscreve-se à situação, está, portanto, em relação dialógica com as emanções da esfera pública: “É enquanto os bárbaros (os cristãos) dominam que a atitude dos pagãos deve ser esta” (Pessoa, 1998b: 140). Pessoa, na criação de Reis, ao dotá-lo de um paganismo helênico, traçou um paralelo entre a época da decadência grega e à própria decadência moderna. Inútil não ver tal relação. Inútil o esforço de traçar os paralelos histórico-filosófico-sociais entre uma e outra, pois ambos – o pensamento de Zenão e Epicuro e o paganismo de Reis – assumem a indiferença a esses valores instituídos.

Tanto o estoicismo como o epicurismo – a apática aceitação da derrota e o esforço para esquecer a derrota nos braços do prazer – eram teorias sobre como o indivíduo ainda poderia ser feliz, embora subjugado ou escravizado (Durant, 1996: 110).

Para os estóicos, cuja figura central foi um mercador fenício de nome Zenão, deve-se observar a virtude, afastando-se das paixões, de modo a buscar um posicionamento sobre si mesmo, uma concordância consigo mesmo, vivendo de acordo com a natureza. “Há um poderoso princípio da natureza que tem muitos nomes: chama-se fogo e sopro da vida, mas também espírito, razão e destino. Enfim é designado como a divindade e identificado com o Deus supremo” (Weischedel, 2000: 76). Assim, os deuses estão presentes, interferem, no real e, conseqüentemente, no próprio homem, que participa da

natureza trazendo-a em sua interioridade. A compreensão de si realiza-se, portanto, através da razão, que deve se integrar à razão cósmica, às leis da natureza.

Se o homem age realmente a partir de si mesmo, então age desde o si que, naturalmente, é racional e divino, realizando desse modo sua liberdade justamente nos quadros da necessidade universalmente abrangente. A liberdade consiste, pois, na inserção voluntária na ordem divina (Weischedel, 2000: 77).

As paixões devem ser evitadas pois turvam a razão, e é a razão que permite ao homem estar de acordo com seu princípio interior, princípio que é divino, natural. Esta é a essência da virtude: cumprir o dever, “obedecer à voz divina no interior” (Weischedel, 2000: 78), ou ainda, cumprir o destino, aceitá-lo também.

Reis é estóico na medida em que aceita e cumpre o destino, mas não crê que esse destino afine-se com a voz divina; antes, crê que o Fado rege os próprios deuses. Não nega a força dos deuses ou sua realidade no mundo, mas também não busca sua intervenção, apenas sua indiferença: “Quero dos deuses só que não me lembrem” ou “Aos deuses peço só que me concedam / O nada lhes pedir.” (Pessoa, s/d.c: 147). Ou ainda:

*No mundo, só comigo, me deixaram
Os deuses que dispõem.
Não posso contra eles: o que deram
Aceito sem mais nada.
Assim o trigo baixa ao vento, e, quando
O vento cessa, ergue-se.* (Pessoa, s/d.c: 135)

Essa aceitação de Reis, essa adequação à situação, que o faz baixar-se ou erguer-se à vontade do vento, não coaduna com a ética do dever estóica. Não há que se buscar, também, a razão com que se atingir a virtude, basta sermos o que somos (p. 147):

*Não tenhamos melhor conhecimento
Do que nos coube que de que nos coube.
Cumpramos o que somos.
Nada mais nos é dado.*

Mas Reis é estóico ao evitar as paixões, ao se furtar de um envolvimento mais nítido, que pudesse perturbar sua tranquilidade, presente ou futura. Assim, pede à Lília, musa que toma de empréstimo a Horácio, que (p. 101):

*Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.*

Reis é e não é estóico. É e não é, também, epicurista.

O epicurismo coloca o sumo bem no prazer. Na sua forma mais rigorosa, restringe-se a buscar o prazer negativo que consiste na ausência da dor. O ideal do

sábio é a *ataraxía*, a paz imperturbável do espírito. Quanto aos prazeres positivos limitam-nos aos absolutamente necessários (Tringali, 1995: 68).

É famoso o jardim de Epicuro, *domus* onde ensinava seus discípulos, onde gozava os prazeres do intelecto, da conversa e da convivência. Seus detratores tentam associá-lo a um prazer descontrolado, excessivamente sensual, restrito ao âmbito da carne. Mas esses prazeres não combinam com a ética do jardim, cujo prazer, que de fato é a origem e o fim da vida feliz, é atingido por um sereno equilíbrio da alma, dirigido aos sutis encantos do espírito: “a conversação, a audição de música, a contemplação de obras de arte e, particularmente, a filosofia” (Weischedel, 2000: 70).

Para os epicuristas, a natureza é formada de átomos, invisíveis partículas elementares, que se combinam, se separam, vibram em eterno movimento, em eterno retorno. É a velha concepção de Demócrito. “Concebido dessa forma, o mundo deixa de ser a perigosa morada do homem. O filósofo pode então deixar o mundo entregue a si mesmo, não precisando continuar, na quietude do espírito, a se preocupar com ele” (Weischedel, 2000: 72). Tal visão de mundo dispensa também a intervenção dos deuses. Eles existem, são mais perfeitos, mais bem-aventurados, mas vivem em uma esfera independente do mundo dos homens.

Assim, a morte, que dissolve o elo dos átomos que constituem corpo e alma, deve ser encarada com tranqüilidade. Não há imortalidade, nem julgamento, nem destino futuro com o qual se preocupar. “Nada pode então impedir o homem de gozar a sua limitada existência em todas suas alegrias deste mundo” (Weischedel, 2000: 73).

Reis é epicurista ao adotar um modo de ser diante do mundo que não reconhece a intervenção dos deuses, que não concebe a natureza como um princípio divino e por buscar a mesma tranqüilidade, diante da vida e da morte, e a mesma indiferença à vida pública que os epicuristas adotavam. Também, para Reis, não devemos nos preocupar com a intervenção dos deuses, recolhendo-nos à esfera privada, aceitando a passagem do tempo e a inevitabilidade da morte com tranqüilidade. No entanto, como o próprio Pessoa adverte (Pessoa, 1998b: 140):

Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis. (...) Buscando o mínimo de dor, o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranqüilidade, abstando-se do esforço e da atividade útil. (...) Devemos buscar dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade, cousas inatingíveis porque, quanto à liberdade, os próprios deuses – sobre que pesa o Fado – a não têm; quanto à felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver; e quanto à calma, quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre à espera da morte, dificilmente pode fingir-se calmo.

Reis, diferentemente dos epicuristas, não considera o prazer como o bem supremo. Na verdade, é indiferente quanto ao prazer. “Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.” (Pessoa, s/d.c: 101) Não há muito o que buscar, basta aceitar o mínimo, o comedimento, a passagem do tempo (Pessoa, s/d.c: 102):

*Buscando o mínimo de dor ou gozo,
Bebendo a goles os instantes frescos,
Translúcidos como água
Em taças detalhadas,*

*Da vida pálida levando apenas
As rosas breves, os sorrisos vagos,
E as rápidas carícias
Dos instantes volúveis.*

Reis é um aristocrata; nem estóico nem epicurista, tem um pouco dos dois, principalmente no que concerne a adiar qualquer atitude em relação ao mundo para optar pelo recolhimento indiferente da vida privada, cultivada no jardim, sem grandes emoções ou sofrimentos, buscando uma calma qualquer. No turbilhão de um mundo instável, um jardim de calma estável, ainda que fingida.

Jardim que o proteja da “angústia complexa” da modernidade, que pune a liberdade do homem, coibindo qualquer tentativa de exercê-la. “A declarada independência absoluta do homem, que na teoria estóica era considerada como a virtude fundamental do homem, na teoria cristã torna-se o seu vício e erro fundamentais” (Cassirer: 2001: 21). É punindo a liberdade que a religião cristã submete o homem a uma conduta dual, pois concebe duas realidades: a espiritual, que guardaria o verdadeiro sentido do *ser* e a eternidade do tempo (resposta imaginária à angústia primordial), e a material, fonte do erro, do mal e da finitude e que, portanto, deve ser negada. A filosofia moderna, de certa forma, opera com a mesma dualidade: a metafísica, que guardaria o verdadeiro sentido do *ser* e do *dever*, e o real, materialidade pobre e superficial (contra a qual o racionalismo erige seu pensamento denegatório).

As duas máximas fundamentais do epicurismo podem aparecer, com justa razão, como pensamentos particularmente curtos e pobres. Assimilar a verdade à existência material, o bem à experiência do prazer, equivale certamente a frustrar toda expectativa de elucidação em profundidade e a limitar-se, quanto a esses dois pontos, ao mais minimalista dos discursos. Mas, por outro lado, deve-se observar que a tentativa de assimilar a verdade a outra coisa que não a matéria, o bem a outra coisa que não o prazer, leva geralmente a enunciados eles mesmos muito mais suspeitos e absurdos que as fórmulas epicuristas (Rosset, 2002: 34).

De certa forma, nesta concepção filosófica, a profundidade emerge à superfície e o sentido do dado material torna-se imanente, ou seja, é expresso por esse próprio dado, é esse próprio dado:

*A natureza é só uma superfície.
Na sua superfície ela é profunda
E tudo contém muito
Se os olhos bem olharem.
Aprende, pois, tu, das cristãs angústias,
Ó traidor à múltiplice presença
Dos deuses, o não teres
Véus nos olhos nem na alma.* (Pessoa, s/d.c: 146)

Desvelar os olhos é olhar para a própria superfície da Natureza, fazer com que o sentido não seja procurado na sua profundidade, pois a profundidade está na superfície e na multiplicidade das coisas singulares que a compõe. É nesse sentido que a verdade é a matéria e o prazer o bem. Mas poderíamos dar um passo além e abrir mão da verdade e do bem, até mesmo do prazer, e então ficaríamos apenas com a matéria, como o fez Ricardo Reis: a matéria não implica verdade, mas destino. Ou dito em versos: “Cumpramos o que somos. / Nada mais nos é dado” (Pessoa, s/d.c: 147).

Ricardo Reis é estóico e epicurista, mas vai além do estoicismo e do epicurismo ao romper com o dever do primeiro e com a felicidade do segundo. Nenhum princípio orienta seu mundo, a não ser a aceitação do Fado. Indiferente ao dever, indiferente ao prazer, Reis abraça uma consciência trágica, pois sabe que a calma, a tranquilidade e a felicidade, que em suas odes canta, não passam de fingimento. Mas, se entendermos fingimento como queria Pessoa, ou seja, como forjamento, criação estética de modos de ser, de pensar e de sentir, então compreenderemos Reis em sua interidade (e na interidade do próprio Pessoa): a valorização do pólo da ataraxia, da apatia, da impassibilidade revela a integração do seu contrário, a inquietude de existir, a angústia diante da morte e do tempo que passa, a insatisfação com um mundo que lhe é hostil. Nesse sentido, a escolha de Reis não é uma simples fuga ou uma atitude insensível diante do mundo, mas um recolhimento que faz frente aos valores instituídos, ignorando-os ou vivendo indiferente aos seus caminhos, por outros caminhos, caminhos próprios, caminhos que abrem caminhos para a mudança, instituintes de uma nova ordem, de novos valores, que contemplem novos modos de existir e de pensar o mundo.

III

No âmbito filosófico, as origens do pensamento do poeta repousam na Decadência grega, enquanto que na esfera estética, nota-se a influência latina de Horácio, poeta que precede a Decadência latina e que é imitado por Reis, de acordo com a orientação formal adotada em sua poética, de inspiração neoclássica, restabelecendo, portanto, a prática da *mimesis*, imitação, como engenho poético.

Dessa forma, são numerosos os paralelos que se podem traçar entre a poética horaciana e a de Reis. No âmbito temático, ambos partilham uma filosofia da vida, em que a reflexão sobre a passagem do tempo, sobre a morte e sobre os prazeres do dia vem acompanhada de uma ética, de uma prática. Deve-se viver o presente, beber o vinho, colher o dia, mas com moderação, sem grandes arrebatamentos, sem paixões desenfreadas ou dores repisadas, aceitando o destino. Assim, encontramos em Horácio (apud Tringali, 1995: 173-4):

*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Vt melius quicquid erit pati!
Seu plures hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatio breui
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.*

[Que tu não indagues, é impiedade saber
que fim, os deuses reservaram para mim e para ti,
ó Leucônoe, nem consultes os números babilônios.
Quanto melhor será suportar o que quer que seja!
Ou Júpiter te concedeu muitos invernos ou o último
(este) que agora extenua o mar Tirreno de encontro
às rochas, sê sensata, coa o vinho e limita uma longa esperança
pelo breve espaço da vida. Enquanto falamos,
foge o tempo invejoso. Colhe o dia (de hoje),
quanto menos crédula no dia seguinte.]

A mesma recusa à esperança de se projetar no futuro, que faz com que o poeta se concentre no momento presente, para dele e nele colher os pequenos prazeres do dia, encontramos em Ricardo Reis (Pessoa s/d.c: 142):

*Uns, com os olhos postos no passado,
Vêem o que não vêem; outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, vêem
O que não pode ver-se.*

Porque tão longe ir pôr o que está perto –

*A segurança nossa? Este é o dia.
Esta é a hora, este o momento, isso
É quem somos, e é tudo.*

*Perene flui a interminável hora
Que nos confessa nulos. No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque és ele.*

Mas além da temática que, de certo modo e com pequenas diferenças, se afilia à perspectiva filosófica do estoicismo e epicurismo, encontra-se em Reis uma deliberada imitação (*mimesis*) do estilo horaciano. O tom é altivo, denso, cuidadosamente construído, os versos recriam em português a estrutura sintática do latim, através de hipérbatos (inversão da ordem natural das palavras ou das orações), sínquises (inversão que torna obscuro o verso), elipses (omissão de palavras), quiasmos (repetição de palavras em ordem inversa) e *enjambements* (quebra de verso, cujo sentido se completa no verso seguinte). Através dessa construção artificial, que dificulta o fluir imediato da leitura e do sentido, o poeta projeta para a forma a contenção da emoção, deslocando a fruição para o aspecto estrutural do poema.

José Augusto Seabra (1974) refere-se a Valéry e a Hjelmslev para sintetizar a poética de Reis, cuja realização pressupõe que o sentido já possui uma forma: a *forma do conteúdo* comanda a *forma da expressão*. Assim, há uma profunda correspondência entre os modos de ser, de pensar e de sentir de Reis e sua forma de expressão. Sua sensibilidade aflora-se não só por suas palavras, mas pela forma, em que a sinergia da forma e do conteúdo transmuta-se em ritmo, em música, em ode. “Fernando Pessoa tentou com Reis uma poesia que ultrapassasse o abismo entre o pensamento e o mundo, visto que tinha esperança no efeito reconciliador do ritmo contido na música da linguagem” (Güntert, 1982: 195).

O ritmo da linguagem como reconciliador do pensamento e do mundo. É importante fixar a frase, pois nela encontram-se pontos importantes a se salientar sobre o imaginário de Reis. A *coincidentia oppositorum*, que configura a estrutura antropológica da imaginação pessoana, comanda também essa ligação *temporal* entre pensamento e mundo. Reencantamento do mundo, sem dúvida, através da transmutação do mundo, e do pensamento que dele se tem, em ritmo, em linguagem, em poesia. Este o aspecto mais importante da poética de Reis: suas odes refletem um imaginário que organiza tanto as imagens poéticas que objetivam seu pensamento do mundo quanto a estrutura formal que as consolida. Sua visão de mundo ancora-se tanto nas constelações de imagens de sua

poesia quanto na técnica que as dispõe em versos – relembrando GUSDORF, podemos pontuar que toda técnica esconde uma metafísica –, ou seja, seu estilo, ou sua arte poética, para ser mais preciso, revela uma *weltanschauung*, uma mundividência, um modo de apreender o mundo e transmutá-lo em conhecimento poético.

Assinalei a proximidade de Ricardo Reis com a filosofia estoica e epicurista e com a arte poética horaciana, mas é preciso ressaltar a intencionalidade dessa aproximação. Pessoa, como criador, não participa integralmente, em seu modo de vida, do pensamento vinculado por essas correntes filosóficas e estéticas, mas as traz para si e de si as extrai como um outro eu, dentro da pluralidade de eus que o compõe – modos de ser e de criar que vai tecendo, no imaginário complexo de sua obra. “Ricardo Reis é efetivamente horaciano, na medida em que dialoga com Horácio e imita o refinamento da arte horaciana, mas é anti-horaciano, na medida em que o contesta integralmente do ponto de vista filosófico” (Tringali, 1995: 61). Como sublinha Coelho (1969: 40):

Em Reis, poeta derivado, tudo isso é divertimento estético ou figuração simbólica, horacianismo intencional. O intelectualismo, a exclusiva intemporalidade das suas preocupações avizinham-no de Caeiro na exacta medida em que o afastam de Horácio. Reis, como Caeiro, é expressão abstracta dum modo de conceber e sentir a vida.

De fato, Reis pende para seu mestre Caeiro, de quem aprendeu o paganismo, mas é preciso não esquecer que seu modo de conceber e sentir a vida avizinha-se da abstração na exata medida em que se enraíza na concretude das imagens (assim como em Caeiro), o que faz de sua obra não o produto intelectual de uma mente que racionalmente concebe modos de ser a partir do legado cultural de determinadas tradições, mas sim o fruto de uma vivência arquetipal, pela qual a sensibilidade (razão sensível, seria o caso de dizer) se apropria e reorganiza os sentidos simbólicos manifestos pela cultura de determinadas tradições. Reis revive imageticamente o paganismo horaciano e o espírito do tempo da Decadência grega, mas sua criação, no diálogo que estabelece com a tradição, não deixa de pertencer à sua época e, como tal, é também uma reação aos valores instituídos.

Assim como os franceses do final do século XIX estabeleceram uma Decadência para se opor ao esgotamento dos positivismos prometeicos vigentes na sociedade, Pessoa, com a criação de Reis, vai restabelecer o mesmo processo de enfrentamento e renovação, mas evitando a transcendência angustiante dos decadentistas franceses – cujo regime noturno de imagens, de estruturação mística, Paula Carvalho (2002) estudou, estabelecendo os mitemas da bacia semântica em questão. Reis opta pela imanência,

assumindo os contornos de uma Decadência cuja estrutura figurativa é dramática, concentrando-se em harmonizar os contrários e, diante da angústia do tempo que passa, erigir um imaginário que o afirma, mas que, ao afirmá-lo, também o detém. “Este é o dia. Esta é a hora, este o momento”, ou “Colhe o dia, porque és ele”.

Ainda no âmbito da estética, vale relembrar a controvérsia travada entre Reis e Campos, à qual Pessoa se referiu na famosa carta a Casais Monteiro, explicando a gênese de seus heterônimos: “Parece que tudo se passou independente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria” (Pessoa, 1998b: 97).

A controvérsia gira em torno da idéia, da emoção e do ritmo, em que os poetas buscam definir a poesia e sua diferença da prosa. Campos defende a idéia de que “a poesia é aquela forma de prosa em que o ritmo é artificial” (Pessoa, 1998b: 142), entendendo por artifício a quebra dos versos, que inclui pausas diversas das da pontuação. Essa pausa criadora do ritmo serve para pôr uma música artificial na fala. “É isto a poesia: cantar sem música” (Pessoa, 1998b: 142). Reis retruca defendendo a idéia de que “a poesia é uma música que se faz com idéias” (Pessoa, 1998b: 142) e que, portanto, “quanto mais fria a poesia, mais verdadeira” (Pessoa, 1998b: 143), pois a emoção só participa da poesia através do ritmo, que deve ser orientado pela idéia.

A controvérsia segue marcando as nuances dessas diferenças de concepção da poesia, mas cabe resumir que ambos partilham da idéia de que há música na poesia. A diferença é que para Campos essa música é obtida através do artifício do ritmo, que seriam as pausas da prosa, ou seja, as quebras que originam os versos e lhes impõem um ritmo. Dito de modo mais simples, para Campos a emoção dita a criação. É por isso Reis o acusa: “O que verdadeiramente Campos faz, quando escreve em verso, é escrever prosa ritmada com pausas maiores marcadas em certos pontos, para fins rítmicos” (Pessoa, 1998b: 144).

Reis busca a música através da harmonia, obtida com a disciplina do ritmo, que é obtida com a disciplina da emoção. Ao ordenar a emoção, ordena-se o ritmo e obtém-se uma forma harmoniosa. No dizer do poeta (Pessoa, 1998b: 145):

Na palavra a inteligência dá a frase, a emoção o ritmo. Quando o pensamento do poeta é alto, isto é, formado de uma idéia que produz uma emoção, esse pensamento, já de si harmônico pela junção equilibrada de idéia e emoção, e pela nobreza de ambas, transmite esse equilíbrio de emoção e de sentimento à frase e ao ritmo, e assim, como disse, a frase, súdita do pensamento que a define, busca-o, e o ritmo escravo da emoção que esse pensamento agregou a si, o serve.

Não é meu objetivo aqui discutir as diferenças estéticas entre os poetas, posto que já estão assinaladas, mas mostrar como essas diferenças revelam o imaginário de cada poeta e, conseqüentemente, as diferentes concepções que ambos têm, não só sobre a poesia, mas sobre sua própria experiência no mundo. No jogo da *harmonização dos contrários*, que marca o imaginário pessoano, Campos parte da emoção e a ela subordina a razão. “Sou um tecnico, mas tenho technica só dentro da technica. / Fôra d’isso sou doido, como todo o direito a sel-o.” (Pessoa, 1997: 209) Essa demência de Campos, que nos lembra o *homo sapiens demens* de Morin, é da ordem do extravasamento de sua emoção, à qual a razão se integra, como técnica, mas incapaz de reduzir a multiplicidade das emoções à identidade coerente do indivíduo moderno. Campos extrapola sua emoção e o que pensa, pensa com as vísceras. Não se trata de uma oposição, razão *versus* emoção, mas de uma harmonização, em que a emoção se coaduna com a razão para expressar a experiência no mundo, e sua visão dele, através da transmutação poética, orientada pelo imaginário do poeta.

Em Reis, o jogo inverte a ordem dos elementos que se harmonizam, a emoção é subordinada pela razão, mas ambas se imbricam para a realização poética:

*Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,
E as suas leis, o verso;
Que, quando é alto e régio o pensamento,
Súbdita a frase o busca
E o ‘scravo ritmo o serve.* (Pessoa, s/d.c: 143)

O pensamento antecede a emoção e a emoldura na forma, mas nem por isso ela deixa de existir. Formulando em outros termos, Campos pensa por meio da emoção, enquanto Reis sente com a razão: “Os impulsos cruzados / Do que sinto ou não sinto / Disputam em quem sou.” (p. 143) Daí a diferença entre a poética de ambos; mas, como ambos partilham do mesmo processo de harmonização, daí a proximidade de ambos e a possibilidade de diálogo.

E podemos acompanhar esse diálogo entre o imaginário de Campos e Reis na concepção da pluralidade que os constitui. Em Campos, sua pluralidade advém das emoções, *sentir tudo de todas as maneiras*; em Reis, sua pluralidade, “Há mais eus do que eu mesmo.” (p. 143), se traduz em uma concepção pagã. A mesma pluralidade que encontra em si reconhece-a na multiplicidade dos deuses.

Acompanhemos em que consiste o paganismo de Reis.

IV

Para Ricardo Reis, há duas religiões pagãs, uma saturniana e outra olímpica. Os deuses saturnianos derivam de Urano (o Céu), cujo filho Saturno (Cronos) lhe destrona e, a partir de seu reinado, passa a devorar seus filhos. Quando Júpiter (Zeus) destrona seu pai, inicia-se o império olímpico, cujos deuses são visíveis e próximos, vivendo no plano da imanência, habitando a natureza e também subordinados ao Fado.

A religião saturniana é espiritualista, fazendo crer que o mundo é mais extenso, que há um além, que há uma Providência divina, que tudo rege, que depois da morte a alma há de prestar contas dos seus atos. (...) Ricardo Reis repudia a religião saturniana e se filia à religião olímpica. A natureza é uma mera superfície sem dentro. Os deuses têm corpos. Todavia, em seu tempo, dominam as religiões saturnianas, por isso ele é um inconformado (Tringali, 1995: 51).

Seu inconformismo enxerga o cristianismo, ou cristismo, como produto da decadência romana, e a teologia cristã como uma heresia que viola as leis do equilíbrio. O paganismo, para Reis, é a verdadeira base da nossa civilização e não deve, portanto, ser negado para a afirmação de um único Deus. Daí atribuir a Cristo, que considera mais um entre os deuses, um papel modesto, vendo-o como arquétipo ou mito, o deus que faltava, pois que não havia um deus triste e comovido pela dor humana, o deus que enxuga “o pranto dos humanos que sofrem” (Pessoa, s/d.c: 119)

É de interesse notar que Reis não se opõe a Cristo (“Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero.”), mas aos seus cultores que o querem maior que os outros deuses ou “vedar o eterno culto das presenças maiores ou parceiras” (p. 119). Os cristãos, ou crististas, negam o mundo terreno para afirmar um outro mundo, o reino dos céus, onde a eternidade se dá em oposição à finitude humana. Essa lógica antitética não consegue conceber a multiplicidade pagã (p. 118):

*Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,
E só sendo múltiplos como eles
‘Staremos com a verdade e nós.*

A nossa solidão, no entender de Reis, é similar à dos deuses, pois estamos ligados a eles, independente mesmo de sua existência concreta. “A rigor, não existem deuses, existe somente a crença em deuses na memória dos homens” (Tringali, 1995: 51). Ou seja, estamos ligados aos deuses pela visão que deles temos. Na visão de Reis, os deuses habitam a mesma natureza que nós, o mesmo mundo – daí seu paganismo olímpico – e é

suscetível ao Fado. No entanto, eles vivem sua vida e nós a nossa, cada qual com sua solidão (Pessoa, s/d.c: 148):

*Meu gesto que destrói
A mole das formigas,
Tomá-lo-ão elas por de um ser divino;
Mas eu não sou divino para mim.*

*Assim talvez os deuses
Para si o não sejam,
E só de serem do que nós maiores
Tirem o serem deuses para nós.*

*Seja qual for o certo,
Mesmo para com esses
Que cremos serem deuses, não sejamos
Inteiros numa fé talvez sem causa.*

A lucidez de Reis, que afirma os deuses mesmo pondo-os em dúvida, está em vê-los justamente como mito, seres maiores que nos servem de arquétipos para nossas próprias realizações, para nossa compreensão de nós e do mundo. Reis não nega a fé, mas também não se dá inteiro nela, pois não há causa. Não deve ser fácil para o poeta que ensina a ser inteiro em tudo que se faz precaver-se de uma fé inteira, mas não encontrar uma razão que a sustente faz dele cauteloso. Os deuses existem, disso ele não duvida – embora essa existência possa se dar no plano arquetípico, imaginário, como criação humana, habitantes da nossa cultura e memória –, mas duvida justamente que sejam divinos. Ora, se os deuses não são divinos, então só nos resta afirmar que, na sua existência exterior a nós, são o que são. Se só somos divinos para as formigas e não para nós mesmos, então podemos afirmar, assim como os deuses, que somos o que somos. Aqui, a semelhança e a diferença. Os deuses vivem outra realidade, mas cumprem o mesmo destino, que é cumprir o Destino (p. 147):

*Não tenhamos melhor conhecimento
Do que nos coube que de que nos coube.
Cumpramos o que somos.
Nada mais nos é dado.*

Reis pratica o paganismo como chave para ler a pluralidade da Natureza, evitando deslizar para a tentação de uma unidade pré-existencial:

A religião pagã é politeísta. Ora a natureza é plural. A natureza, naturalmente, não nos surge como um conjunto, mas como “muitas coisas”, como pluralidade de cousas. Não podemos afirmar positivamente, sem o auxílio de um raciocínio interveniente, sem a intervenção da inteligência na experiência direta, que exista, deveras, um conjunto chamado Universo, que haja uma unidade, uma cousa que

seja uma, designável por natureza. A realidade, para nós, surge-nos diretamente plural (Pessoa, 1998b: 175).

No entanto, para lidar com essa pluralidade que expressa o real, Reis não possui a mesma sensibilidade que seu mestre Caeiro, para quem a passagem do tempo é a expressão de um renascimento, e existir é o próprio sagrado, pois todo ser é sagrado pelo fato de haver o mistério de existir, que não pede outra explicação (ou duplicação) que o olhar: o mundo é o que os olhos vêem. Em Reis, a passagem do tempo é morte, o que vem é o mesmo que já foi, pois está destinado a passar, restando-nos o presente e o que somos (“Quem sou e quem fui / São sonhos diferentes”). “A vida do homem sensato decorre assim, em equilíbrio instável à beira do abismo, como a de um jogador louco que a todo o momento arrisca toda a aposta” (Bréchon, 1999: 229). Mas Reis não é louco e o triunfo de sua razão de jogador é apostar tudo, sem dúvida, como quem se põem inteiro em tudo que faz, mas garantindo que esse tudo seja pouco, daí despojar-se de todo reinado, de todo envolvimento amoroso, de tudo o que seja da ordem do passional, pois é a emoção que, no jogo, faz com que o homem se envolva e tema perder. Reis já se sabe perdedor, pois o fim do jogo é morrer, mas continua passivamente jogando, pois é este o destino.

*Como acima dos deuses o Destino
É calmo e inexorável,
Acima de nós-mesmos construíamos
Um fado voluntário
Que quando nos oprime nós sejamos
Esse que nos oprime,
E quando entremos pela noite dentro
Por nosso pé entremos.*

*Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetermo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos
Porque só na ilusão da liberdade
A liberdade existe. (Pessoa, s/d.c: 107)*

Ser o opressor de si mesmo é aceitar o destino e a realidade do tempo que passa e nos conduz à morte. Submeter-se ao domínio dos deuses é aceitar sua expressão mítica. “Os deuses não morreram: o que morreu foi a nossa visão deles” (Pessoa, 1998b: 179). E ver os deuses é aceitar que expressam arquétipos do que somos ou do que podemos ser, enfim, de nosso próprio destino:

*Nem outro jeito os deuses, sobre quem
O eterno fado pesa,
Usam para seu calmo e possuído
Convencimento antigo*

De que é divina e livre a sua vida.

*Nós, imitando os deuses,
Tão pouco livres como eles no Olimpo,
Como quem pela areia
Ergue castelos para encher os olhos,
Ergamos nossa vida
E os deuses saberão agradecer-nos
O sermos tão como eles. (p. 107)*

Ser como os deuses é erguer sonhos que possam imitá-los, não por sua natureza divina, mas por serem eles mesmos seres que se iludem. Nesse sentido, podemos afirmar que o paganismo de Reis não é mais que outra maneira de expressar essa crença na expressão mítica, não pelo que exprime, pois o que exprime é inexprimível, mas por se constituir um modo, uma linguagem, uma possibilidade de falar do dado inefável que constitui a vida. Assim, a própria vida assume a estrutura mítica, constituindo-se como uma narrativa dinâmica, expressa pela mediação simbólica, característica fundamental da cultura humana, que é dotar de sentido a existência, através do imaginário, para poder dar conta do tempo que passa. Assim:

*Gozo sonhado é gozo, ainda que em sonho.
Nós o que nos supomos nos fazemos,
Se com atenta mente
Resistirmos em crê-lo.*

*Não, pois, meu modo de pensar nas coisas,
Nos seres e no fado me consumo.
Para mim crio tanto
Quanto para mim crio.*

*Fora de mim, alheio ao que penso,
O Fado cumpre-se. Porém eu me cumpro
Segundo o âmbito breve
Do que de meu me é dado. (p. 128)*

Reis não busca o gozo da ilusão, no qual se pode crer, mas o da criação, a que pode cumprir, segundo seu modo de pensar (e poderíamos acrescentar *sentir*) nas coisas. Fora isso o Fado cumpre-se. Mas aqui, no domínio da criação, Reis pode ser rei de si, pois abdicou ao que quer que seja exterior a esse domínio.

Mesmo afirmando crer na existência dos deuses, Reis não se constitui como religioso, pois não pede nada a eles, deles nada cobra, nem mesmo os crê donos da própria liberdade, mas expressão arquetípica de nossa vontade de ser como eles. E aqui o único caráter sagrado possível a Reis: a *mitopoiesis*. Se a própria vida não é sagrada, se os deuses não são sagrados, somente a criação poética (e mítica) da vida e dos deuses o é. É na

poesia, como expressão do imaginário, que o homem pode fazer parte do exercício do sagrado, que é criar, dar vida, fazer parte da vida. É assim que Reis se cumpre, é na criação que Reis se mostra inteiro, é por meio dela que ele pode expressar sua estrutura de sensibilidade dramática, afeita à junção dos opostos: seu desassossego “está presente em negativo no discurso da serenidade” (Bréchon, 1999: 231).

Portanto, no âmbito religioso, Reis é adepto do paganismo, mais pela pluralidade que o caracteriza do que pela crença convicta no mundo e na vida dos deuses, pois o poeta horaciano criado por Pessoa compreende-os bem demais para crer. “Só é possível crer no que não se compreende, e é completamente impossível crer no que se compreende” (Rosset, 2002: 76). E é como arquétipo das possibilidades humanas (Gusdorf) que Reis vê aos deuses:

A pluralidade dos deuses é, com efeito, um dos característicos do paganismo. Mas cumpre entender qual o sentido que subjaz essa pluralidade (...). E para isso é preciso ter presentes três cousas: que acima dos deus, no sistema pagão, paira sempre o *Ananke*, o *Fatum*, incorpóreo, submetendo os deuses como os homens aos seus decretos inexplicados; que os deuses se destacam dos homens e lhe são superiores por uma questão de grau, que não de ordem, que eles são antes homens aperfeiçoados (...); que um arbítrio absoluto e não uma razão de ordem moral (...) rege as relações dos deuses com os homens (Pessoa, 1998b: 181-2).

A primeira afirmação é a da pluralidade, a segunda a subordina a um princípio: *Ananke*¹ ou Necessidade, poder ordenador que rege homens, deuses e a natureza, chamado também de *Fatum*, “personificação romana do destino” (Martinez, 1997: 150), cuja raiz relaciona-se ao verbo “falar”; ou seja, o Destino se fala, mas não se explica; pode-se falar dele, mas não explicá-lo. Ao menos é assim que se apresenta na obra de Reis, que todo o tempo subordina a própria realidade a esse princípio: “Flores que colho, ou deixo, / Vosso destino é o mesmo” (Pessoa, s/d.c: 123).

O destino coincide com a própria existência. Nesse sentido, é esclarecedora a leitura que Deleuze (2003: 7) faz dos estóicos: “Remetem as causas às causas e afirmam uma ligação das causas entre si (destino). Remetem os efeitos aos efeitos e colocam certos laços dos efeitos entre si.” É assim que, para Reis, é indiferente colher ou não as flores, pois trata-se apenas de efeitos, a causa de sua existência é a mesma: ser breve. Esse o seu destino. Esse o destino dos homens.

¹ “As etimologias mais usuais de *ananke* relacionam-se com o alemão *eng* (estreito), como angina, *angst*, e ansiedade, com *agchein* (grego), estrangular, e com *agham* (sânscrito), mal (...). A palavra latina para *ananke* é *necessitas*. Aqui também encontramos a noção de um “vínculo estreito” ou “laço íntimo” (Hillman, 1997b: 15).

Disso decorre que os deuses também não são causas, mas efeitos, pois estão subordinados ao destino. Se são superiores, o são por grau, ou seja, personificam arquétipos de sensibilidade que, em essência, não diferem das estruturas de sensibilidade humanas, mas as potencializam, ou como quer Reis, as aperfeiçoam. Ciúme, ódio e amor nos movem tanto quanto aos deuses, assim como nossos desejos de heroísmo, de prazer ou de imortalidade (ou os deles): “[os pagãos têm] necessidade de objetivar tudo, para quem os deuses são, não fantasias concretizadas, mas probabilidades aumentadas” (Pessoa, 1998b: 182).

A terceira coisa que subjaz à pluralidade pagã, segundo Reis, é o arbítrio das relações dos deuses com os homens. Não uma conduta moral norteando essas relações, mas uma liberdade ética ou uma ética livre que as permeia, pois as leis morais não têm realidade metafísica, uma vez que se circunscrevem à cidade, ao povo, a uma determinada cultura. Esse pensamento possibilita uma relação de liberdade dos homens com os deuses, ou dito de outra forma, do homem com suas possibilidades (ou probabilidades) aumentadas. Nesse sentido, o modo de ser de cada um, seu *ethos*, propiciará diferentes formas de contato com essas divindades, o que remete à própria pluralidade subjacente ao paganismo.

No caso de Reis, sua relação com os deuses é nada pedir a eles e deles nada esperar, pois aceita, de princípio, o Fado a que está, tanto quanto os deuses, submetido. Como uma flor, tanto faz que os deus o *acolham* ou o *deixem*, o seu destino é o mesmo. Sem dúvida, uma religiosidade muito particular, uma vez que não opõe a materialidade do mundo à espiritualidade de um outro plano, mas funde essas duas dimensões numa mesma realidade, cujo princípio é o destino inexorável de existir.

Fig. 28

2. Cadáveres adiados que procriam

No imaginário de Reis, a presença de Hermes, como mito diretor de sua obra, impõe-se por meio dos três mitemas principais: na valorização da potência do pequeno, mas de uma forma paradoxal, pois eleva essa ação à amplitude dos deuses, lembrando a fórmula de Píndaro, de que são os deuses e os homens da mesma raça; na mediação, por meio da qual forças antagônicas são justa, sobre e interpostas; e na atuação como guia, tanto quando assume a voz de um mestre que se direciona a seus discípulos para *ensinar* a arte de viver (e morrer) quanto quando abdica para ser rei de si próprio.

Pondo flores uma jarra, sentando-se à beira do rio, bebendo vinho, as pequenas contemplações do cotidiano vão tecendo o itinerário de um pensamento que, em sua explícita filosofia, opta por um individualismo alheio à ordem social. O instituído, aqui, não é combatido, mas simplesmente ignorado. No entanto, há um ponto que é fortemente combatido e que, se compreendido como um dos pontos centrais do pensamento ocidental, pode abranger um modo de ser amplamente difundido na modernidade: o cristianismo.

Cristo, para Reis, não é senão mais um deus do panteão, subordinado, portanto, ao Fado, um deus triste, “o deus que faltava”, para retomar uma idéia de Caeiro.

Ao combater a religião instituída – e aqui podemos abarcar inclusive o ateísmo, como negação de deus (*a-teos*), substituindo-o pelo cientificismo ou por outro determinismo de qualquer ordem (progressismo, evolucionismo, etc.), vetores que negam, mas que estão no mesmo eixo de pensamento –, Reis procura uma calma qualquer, calcada no indiferentismo frente à ação, como resistência aos valores vigentes, adiando a possibilidade de felicidade para quando os “bárbaros” (cristãos) se forem e retornar o tempo propício aos pagãos.

O paganismo helênico de reis, diferente do paganismo natural de Caeiro, coloca-o num cenário decadente. A tristeza da sua contemplação do mundo, que o faz *passar* pela vida, em vez de vivê-la, difere do encantamento vivido pelo seu mestre, que redescobre a potência da natureza a cada dia, vivendo-o como se fosse o primeiro, eternamente nascido para “a novidade do mundo”.

Reis é trágico, sabe-se num mundo de ilusão e passa por ele sem envolvimento, controlando suas emoções e extraíndo beleza das pequenas coisas, atingindo assim um

conhecimento da vida que é sua sabedoria. Sabedoria que o iguala aos deuses. Sabedoria que deles o afasta.

Esse mitema hermesiano, da potência do pequeno, encontra-se em inúmeros versos. Na ode dedicada a Caeiro, que convém apreciar na íntegra, Reis celebra a passagem pela vida revelando uma aparente aceitação do tempo que passa:

*Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos.
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.*

*Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,*

*Mas decorrê-la,
Tranqüilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...*

*À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.*

*O tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos
Sentir-nos ir.*

*Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.*

*Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,*

*Para aprendermos
Calma também.*

*Girassóis sempre
Fitando sol,
Da vida iremos
Tranqüilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido. (Pessoa, s.d.c: 97-8)*

Mas essa aceitação do tempo que passa, diria mesmo contemplação, esconde, em profundidade, a angústia primordial diante da qual o imaginário se configura.

Em Reis, a busca de calma – a mesma, recordemos, que F. Pessoa nunca teve, nem em sua vida nem em sua obra – traduz-se por imagens de uma natureza domesticada, no gesto leve de colher flores e molhar as mãos nas águas do rio. Como um girassol, o poeta aceita a atrocidade de Cronos, fitando o sol e passando junto ao tempo que passa.

Ter as crianças como mestras é, para além da potência do pequeno, a revelação de um modo paradoxal de ser, pois são as crianças as mais afeitas às mudanças operadas pelo tempo e, simultaneamente, as que menos se dão conta de sua passagem. E aqui outro mitema hermesiano, o do guia, psicagogo. São as crianças, como de certa forma Caeiro sempre o foi, que guiam nossos olhos para a Natureza, pois são elas que enchem os olhos de Natureza, ou seja, de pluralidade, de diferenças, mas também de singularidades e indiferença, uma vez que se atêm com intensidade ao mínimo que vê e, com a mesma intensidade, esquece do que viu para ver o que o novo momento a mostra, atenta para o diferente, mas indiferente ao que já foi.

Reis opta pela concretude, o mundo que se “vê e palpa” (Pessoa, s.d.c: 99), fruto da Natureza e do Fado, contra o mundo abstrato, falso, que destronou os deuses da matéria para torná-los exclusivamente espirituais (p. 98). É por isso que está sempre à beira, seja do rio ou da estrada, descansando a vida, vendo-a passar. Mas essa aparente calma revela mais uma busca que uma verdade vivida. Assim como foi preciso conhecer a luz para se saber da existência do escuro, é preciso conhecer o desassossego, a angústia, a inquietude para desejar e, mais que isso, aprender a calma. Por isso colher flores e molhar as mãos nos rios calmos, para aprender o que não se sabe, que é ser como os girassóis, fitar o sol e morrer tranqüilamente. Esse desejo de ter uma morte tranqüila revela justamente o seu oposto, a inquietude da vida, expressa pelo tempo que passa, nos envelhece, mas não diz nada.

O que poderia nos dizer o tempo? Essa mediação entre o que se é e o que se vive é operada hermesianamente na obra de Reis como uma resposta à angústia de se saber finito e que essa finitude é anunciada pelo tempo. O tempo não nos diz nada? Diz-nos que vamos morrer. É por isso que, na seqüência da estrofe, surge o verso de uma única palavra, que a deixa ressoando por mais tempo: *Envelhecemos*. E é a velhice que nos traz a quase malícia de se saber se sentir ir (“Saibamos, quase / Maliciosos / Sentir-nos ir”). *Saber sentir* é diferente de *sentir*. Novamente Reis interpõe o aprendizado como mediação entre o que esconde e o que afirma. É preciso *saber* sentir porque ainda não se sabe e, mais que isso, não se sente. E é na face desse paradoxo que encontramos as rugas do tempo operando sua mediação, pois do tempo aprendemos o que não adianta aprender. Sabemos da morte mas não sabemos morrer, que vale o seu justo contrário – sabemos da vida mas não sabemos viver – ou seu quiasmo: Sabemos da morte mas não sabemos viver, sabemos da vida mas não sabemos morrer.

Poeticamente, assim o expressou Reis:

*Não quero recordar nem conhecer-me.
Somos demais se olhamos em quem somos.
Ignorar que vivemos
Cumpra bastante a vida.*

*Tanto quanto vivemos, vive a hora
Em que vivemos, igualmente morta
Quando passa conosco,
Que passamos com ela.*

*Se sabê-lo não serve de sabê-lo
(Pois sem poder que vale conhecemos?),
Melhor vida é a vida
Que dura sem medir-se. (Pessoa, s/d.c: 122)*

Filosoficamente, encontramos a justa transposição dos versos para o pensamento nestas palavras de Clément Rosset (2002: 22):

O que há de mais agudo e de mais notório no que se chama a condição humana parece-me residir precisamente nisto: ser munida de saber – diferentemente dos animais ou dos objetos inanimados – mas, ao mesmo tempo ser desprovida dos recursos psicológicos suficientes para fazer face a seu próprio saber, ser dotada de um acréscimo de conhecimento, ou ainda de um “olho a mais”, como diria André Green, que faz indistintamente seu privilégio e sua ruína – em suma, saber mas não poder fazer nada.

De fato, temos consciência da morte, mas rejeitamos a idéia da morte, somos incapazes de admitir sua verdade, mas plenamente capazes de entendê-la. Portanto, saber sem sofrer é algo que não se situa entre as faculdades do homem, daí a necessidade de

alguma assistência extraordinária, que os Epicuristas chamam de prazer, que Pascal chama de graça, Rosset de alegria e Reis de calma. Mas poderíamos dizer que prazer, graça, alegria ou calma são sentidos derivados do próprio dinamismo do Imaginário, que por meio do trajeto antropológico propicia o surgimento e o tratamento dessas imagens-conceito, respostas imaginárias à angústia primordial. Diante da inexorabilidade da morte, em vez de imaginariamente esquecê-la, Reis opta por torná-la sempre presente e consciente, optando por imaginariamente esquecer a vida (“Ignorar que vivemos / Cumpre bastante a vida”). É esse movimento que pode ser considerado, na obra de Reis, como trágico.

Deixando um pouco a mediação hermesiana operada pelo pensamento para se fixar no plano das imagens, nota-se o crepúsculo, imagem dramática, que reúne, em seu momento mágico e paradoxal, o dia e a noite.

*Os deuses desterrados,
Os irmãos de Saturno,
Às vezes, no **crepúsculo**
Vêm espreitar a vida.*

*Vêm então ter connosco
Remorsos e saudades
E sentimentos falsos.
É a presença deles,
Deuses que o destroná-los
Tornou espirituais,
De matéria vencida,
Longínqua e inactiva.*

*Vêm, inúteis forças,
Solicitar em nós
As dores e os cansaços,
Que nos tiram da mão,
Como a um bêbedo mole,
A taça da alegria.*

*Vêm fazer-nos crer,
Despeitadas ruínas
De primitivas forças,
Que o mundo é mais extenso
Que o que se vê e palpa,
Para que ofendamos
A Júpiter e a Apolo.*

*Assim até à beira
Terrena do horizonte
Hiperíon no **crepúsculo**
Vem chorar pelo carro
Que Apolo lhe roubou.*

*E o poente tem cores
Da dor dum deus longínquo
E ouve-se soluçar
Para além das esferas...
Assim choram os deuses.* (Pessoa, s/d.c: 98-9)

É nessa hora de intervalo que os deuses se misturam, tanto os saturnianos quanto os olímpicos; os primeiros trazem sentimentos falsos, de matéria vencida, pois foram destronados pelos segundos, representados por Zeus (Júpiter) e Apolo. Cronos (Saturno) castrou seu pai Urano (Céu) e assumiu o comando, com a ajuda dos Titãs. Temendo ser destronado por um de seus filhos, devorava-os assim que nasciam. Depois de Héstia, Deméter, Hera, Hades e Poseidon, Zeus conseguiu, com a ajuda de sua mãe Reia, e depois dos Ciclopes e Hecatonquiros, que estavam aprisionados no Tártaro, destronar Cronos com seu raio. “Cronos era considerado, na época clássica, uma personificação do tempo” (Martinez, 1997: 104), sendo representado com uma foice.

Seriam esses deuses destronados os responsáveis pelas saudades, pelo cansaço, por nos tirar a taça da alegria das mãos, pois nos fazem crer que o mundo é mais extenso do que se vê e palpa. Essa espiritualidade, portadora de sentimentos de profundidade, é negada por Reis, para que se afirme a superfície, o mundo concreto dos deuses olímpicos, representados por Zeus (Júpiter) e Apolo. O mundo das forças primitivas, responsável pela desordem, ou por uma ordem pré-existente à ordem olímpica, é evitado justamente pelo descontrolo, pelo temor que pode causar. Nesse sentido, nota-se aqui a presença de Dioniso, deus olímpico, mas cujo lugar entre os olímpicos não ocupa por preferir viver à beira dos valores instituídos, margeando sua própria ordem, que para a ordem olímpica surge como desordem.

Mas essa hora crepuscular – que convoca tanto o universo espiritual quanto o material, cuja mediação é operada por Hermes, por meio da *coincidentia oppositorum* – revela que a crença em um mundo mais extenso do que aquele no qual se exerce o domínio das forças apolíneas (representadas pela expressão “vê e palpa”) é uma ofensa aos valores heróicos, diurnos. De fato, a negação da inquietude, do mundo espiritual, da desordem, da paixão, das emoções, em Reis, denota uma forte presença de imagens do regime diurno, representado aqui por mitemas apolíneos, que valorizam a ordem, a disciplina, a racionalidade e as imagens espetaculares. É assim que Hiperión chora no crepúsculo a dor de seu domínio perdido. Hiperión, na mitologia, é um dos Titãs, pai de Hélio (o Sol), Selene (a Lua) e Eos (a Aurora), portanto o gerador tanto do Sol quanto da

Lua, dos opostos e da união deles (representada pela Aurora). Ao ter seu carro, que conduz o Sol pelo céu, roubado por Apolo, institui-se a supremacia de um dos pólos apenas, o que valoriza o Sol, sendo a noite e a escuridão que lhe acompanham tidos como ausências. Essa valorização do aspecto luminoso instaura também o mitema da cisão, da polarização antitética.

Dentre os mitemas que fazem parte do mito de Apolo – o arqueiro (caráter guerreiro, mas também associado às pragas, doenças e à possibilidade de proteção e cura); o profeta (o deus oracular); o músico (cuja lira recebeu de Hermes, sendo patrono também da inspiração poética); e deus do sol (cujo posto é ocupado também por Hélios, mas numa vertente titânica) –, este último mitema é o que predomina na obra de Reis. Para o poeta pessoano, esse caráter luminoso do dia associa-se ao equilíbrio e à harmonia que busca para sua vida.

No jogo das associações, “Apolo” suscita as palavras “luz”, “harmonia”, “equilíbrio”. Ele é associado (...) aos raios do sol que descem sobre a Acrópole, à *sofrosune*, essa sabedoria moderada cujos preceitos estavam gravados no frontão do templo de Delfos. Opõe-se facilmente (...) a serenidade de Apolo à embriaguez bárbara de Dioniso (Brunel, 1998: 72).

Esse caráter luminoso é reforçado pelos epítetos de Apolo: *Lukeios*, que se liga a *lukê* (luz) e *Phoibos* (claro, brilhante, puro). Segundo Durand (1997: 149), “O Sol, especialmente o *sol ascendente* ou nascente, será, portanto, pelas múltiplas sobredeterminações da elevação e da luz, do raio e do dourado, a hipóstase por excelência das potências uranianas. Apolo seria o deus ‘hiperbóreo’ típico (...)”. Em Reis, são numerosas as odes em que aparecem o sol e Apolo ligado a ele:

*A palidez do dia é levemente dourada.
O sol de Inverno faz luzir como orvalho as curvas
Dos troncos de ramos secos.
O frio leve treme.*

*Desterrado da pátria antiqüíssima da minha
Crença, consolado só por pensar nos deuses,
Aqueço-me trêmulo
A outro sol do que este.*

*O sol que havia sobre o Parténon e a Acrópole
O que alumiaava os passos lentos e graves
De Aristóteles falando.
Mas Epicuro melhor*

*Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre
Tendo para os deuses uma atitude também de deus,
Serenos e vendo a vida
À distância a que está. (Pessoa, s/d.c: 103)*

Nessa ode, o sol, sem deixar de ser sol, designa também a sabedoria dos antigos, na qual crê Reis; sabedoria que é representada pelo sol que aquecia Aristóteles, mas principalmente Epicuro, que se mostrava para os deuses como um deus, aceitando o destino e vendo a vida à distância. Durand (1997: 151-2) mostra a isomorfia que há entre o sol, a luz e o olhar, uma vez que “é normal que o olho, órgão da visão, seja associado ao objeto dela, ou seja, à luz”. É por isso que, nessa ode, “ver a vida” é pensá-la com clareza, o que pressupõe distância, tanto para ver melhor como para evitar que as emoções turvem o pensamento, valorizando a superfície, sobre a qual tanto a luz (sol) quanto o olhar incidem sem obstáculos. Mas além do olhar, a palavra também é isomórfica da luz e a Ode nos mostra Aristóteles e Epicuro falando, embora o segundo diretamente ao poeta.

(...) a palavra, homóloga da potência, é isomórfica, em numerosas culturas, da luz e da soberania do alto. Este isomorfismo traduz-se materialmente pelas duas manifestações possíveis do verbo: a escritura, ou pelo menos o emblema pictográfico, por um lado, o fonetismo por outro. A intelectualização dos símbolos e a lenta transformação do semântico em semiológico seguem assim a via da filogênese evolucionista que privilegia na espécie humana os dois atlas sensoriais: visual e audiofônico (Durand, 1997: 157).

*Ao longe os montes têm neve ao sol,
Mas é suave já o frio calmo
Que alisa e agudece
Os dardos do sol alto.* (Pessoa, s/d.c: 101)

Aqui, sob o auspício de Hermes, que concilia o par neve-sol, vemos a suavidade do frio acalmando a natureza, dardejada pelo sol, o que reitera a imagem de Apolo arqueiro reforçando o isomorfismo da luz e da altivez. Na conclusão da ode, vê-se que a paisagem, mais do que pano de fundo, é o próprio paradigma de como viver (e morrer):

*Mal tal como é, gozemos o momento,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece.*

“Como que a conhece” é diferente de “Pois nós a conhecemos”. De fato, o que o sol propicia com a sua luz é que vejamos (e vivamos) o momento, ainda que seja frio. A alegria é leve e a postura é solene, pois a única maneira de enfrentar a morte é *fingindo* um conhecimento sobre ela. Conhecimento, que como vimos e a seguir veremos, é impossível, ao menos no plano da superfície, no qual Reis situa-se:

*Enquanto eu vir o sol luzir nas folhas
E sentir toda a brisa nos cabelos
Não quereirei mais nada.*

Que me pode o Destino conceder

*Melhor que o lapso sensual da vida
Entre ignorâncias destas?*

*Sábio deveras o que não procura,
Que, procurando, achara o abismo em tudo
E a dúvida em si mesmo.*

*Pomos a dúvida onde há rosas. Damos
Quase tudo do sentido a entendê-lo
E ignoramos, pensantes.*

*Estranha a nós a natureza extensa
Campos ondula, flores abre, frutos
Cora, e a morte chega.*

*Terei razão, se a alguém razão é dada,
Quando me a morte conturbar a mente
E já não veja mais*

*Que à razão de saber porque vivemos
Nós nem a achamos nem achar se deve,
Impropícia e profunda. (Pessoa, 1994)*

Para viver basta o sol e a brisa, basta que a natureza seja visível para vermos a morte, já que tudo nela é movimento e brevidade. E se em Reis é freqüente a negação da emoção e do envolvimento afetivo, aqui, num momento caeiriano, o poeta nega a possibilidade de a razão de fato conhecer. Embora diferente de Caeiro (Reis se diz pensante enquanto seu mestre *finge* não pensar), há a mesma constatação dos limites da razão diante da pluralidade e estranheza da natureza, da qual só podemos apreender a superfície. É por essa valorização do que está na superfície que a luz e o sol são convocados, uma vez que ver a morte viva na natureza é menos duvidoso do que achar uma razão para viver ou para morrer, razão que é transcendente, abstrata e, sobretudo, profunda. Para viver, portanto – e aqui a consciência trágica –, basta imitar a natureza, aceitar o destino e, em vez de buscar, esperar, seja o novo dia que é sempre o mesmo (diferença e repetição), seja o fim dos dias, que é a morte ensinada pela natureza mas nunca aprendida por nós:

*Flores amo, não busco. Se aparecem
Me agrado ledor, que há em buscar prazeres
O desprazer da busca.*

*A vida seja como o **sol**, que é dado,
Nem arranquemos flores, que, arrancadas
Não são nossas, mas mortas. (Pessoa, 1994)*

O mesmo nos ensina esta outra ode:

*Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao **sol** e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da húmida terra imposta,
Cadáveres adiados que procriam.*

*Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo **sol** dá sangue, temos
Poente, porque não elas?
Somos contos contando contos, nada.*

Nesse último verso ressoa Shakespeare: A vida é um conto contado por um tolo cheio de som e fúria significando nada. Mas em Reis nem som nem fúria marcam o compasso da vida, antes a calma de aceitá-la, esse o nosso destino, assim como o seu oposto, a morte. Ressoam também as palavras do Eclesiastes, cuja dicotomia entre diferença e repetição é marcada pela imagem do sol:

Que proveito tem o homem de todo o seu trabalho, com que se afadiga debaixo do sol? Geração vai, e geração vem; mas a terra permanece para sempre. Levanta-se o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar onde nasce de novo. (...) Já não há lembrança das coisas que precederam; e das coisas posteriores também não haverá memória entre os que hão de vir depois delas (Ec, 1:3-11).

Essa mesma dicotomia entre diferença e repetição marca a obra de Reis: não somos nada, pois nada fica de nada, sendo a vida apenas um *atraso*, um *intervalo*, a ante-sala da morte. É por isso que na vida “tudo é vaidade”, para o Eclesiastes; “som e fúria”, para Shakespeare; e “Destino” para Reis:

*Dia após dia a mesma vida é a mesma.
O que decorre, Lídia,
No que nós somos como em que não somos
Igualmente decorre.
Colhido, o fruto deperece; e cai
Nunca sendo colhido.
Igual é o fado, quer o procuremos,
Quer o esperemos. Sorte
Hoje, Destino sempre, e nesta ou nessa
Forma alheio e invencível. (Pessoa, 1994)*

A princípio, parece uma negação da vida, mas vista com cuidado a ode pode nos revelar uma difícil afirmação: a da indiferença frente aos acontecimentos da vida. O que se nega é a ação, pela ineficiência de seu poder, incapaz de transformar o fim último da natureza. Assim, tanto faz o que fazemos quanto aos frutos, morrerão de uma ou outra forma, como nós. Saber isso não nos conforta, mas possibilita a afirmação do instante, do

pequeno, de uma calma qualquer, que tende para contemplação, já que a ação de nada vale. Na repetição do mesmo, a indiferença do destino e a diferença de cada momento.

A negação é a diferença, mas a diferença vista do menor lado, vista de baixo. Ao contrário, endireitada, vista de cima para baixo, a diferença é a afirmação. Mas esta proposição tem muitos sentidos; que a diferença é objeto de afirmação; que a afirmação mesma é múltipla; que ela é criação, mas que também deve ser criada, afirmando a diferença, sendo diferença em si mesma (Deleuze, 1988: 105).

Essa diferença em si mesma pode ser encontrada na contemplação, no mundo visto como espetáculo:

*Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.*

*Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis,
Ele sabe que a vida
Passa por ele e tanto
Corta à flor como a ele
De Átropos a tesoura.*

*Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
Que o seu sabor orgíaco
Apague o gosto às horas,
Como a uma voz chorando
O passar das bacantes.*

*E ele espera, contente quase e bebedor tranqüilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo. (Pessoa, s/d.c: 104)*

Se o sol se revela sempre o mesmo e nos revela a verdade do fim inevitável e invencível, representado pelo Fado, é a diferença do dia, do sabor do vinho, das pequenas sensações de se sentir parte da natureza que aliviam a dor, escondem-na, compensam-na por meio de um *envolvimento* totalmente contrário à *cisão* que a tesoura de Átropos opera. É a presença de Dioniso, na expressão de sua força natural, que vai presidir essas imagens sensoriais provenientes do contato com a natureza, bem como personificar a parte de sombra, visível pela constante negação das paixões, que cobre a insistência de Reis em ter domínio de si e do mundo, privando-se de toda e qualquer desordem, seja a dos versos, seja a das emoções.

Mas antes de transitarmos por essas imagens noturnas, marquemos com nitidez a reincidência de Apolo nas odes de Reis, compreendendo como se liga à noção de controle e ordem, pólo que Hermes mediará com o seu oposto, a desordem dionisíaca.

*Aqui, sem outro **Apolo** do que **Apolo**,
Sem um suspiro abandonemos Cristo
E a febre de buscarmos
Um deus dos dualismos.*

*E longe da cristã sensualidade
Que a casta calma da beleza antiga
Nos restitua o antigo
Sentimento da vida. (Pessoa, 1994)*

*De **Apolo** o carro rodou pra fora
Da vista. A poeira que levantara
Ficou enchendo de leve névoa
O horizonte; (idem)*

*Deixemos, Lídia, a ciência que não põe
Mais flores do que Flora pelos campos,
Nem dá de **Apolo** ao carro
Outro curso que **Apolo**. (idem)*

*Neste dia em que os campos são de **Apolo**
Verde colônia dominada a ouro,
Seja como uma dança dentro em nós
O sentirmos a vida.*

*Não turbulenta, mas com os seus ritmos
Que a nossa sensação como uma ninfa
Acompanhe em cadências suas a
Disciplina da dança... (idem)*

*Com versos já longínquos em que Horácio
Ou mais clássicos gregos aceitavam
A vida por dos deuses
Sem mais preces que a vida.*

*Por isso à beira deste mar, donzelas,
Conduzi vossa dança ao som de risos
Soberbamente antigas
Pelos pés nus e a dança*

*Enquanto sobre vós arqueia **Apolo**
Como um ramo alto o azul e a luz da hora
E há o rito primitivo
Do mar lavando as costas. (idem)*

Em todos esses trechos, vemos Apolo como o condutor do carro solar, o deus que nos provê de razão, que arqueia a luz, que nos traz o sentimento da vida. São dos olhos de Apolo que se emana a nossa visão do mundo, o domínio sobre o carro (o movimento) do dia, sobre os campos verdes (o exterior), a disciplina sobre a dança (o interior)... É Apolo o pólo diurno, com suas imagens espetaculares impondo uma certa ordem à manifestação da natureza e ao nosso modo de viver e sentir a vida. No entanto, paralelo a essas imagens comparecem em profusão as flores, os campos verdes, a névoa, o mar, as ninfas, a sensação de calma, tranqüilidade e um sentimento da vida, contrabalançando as imagens diurnas com estas de profundidade mística, em que a beleza impera e nos faz sentir que há um *dentro* de nós, que o mundo não é unicamente exterior, tão-somente superfície. Harmonizando esses opostos há a presença de Hermes, conduzindo o ritmo da dança como quem conduz as sensações, as quais dançam entre a superfície irradiada de luz que os olhos contemplam e a profundidade da sensação de sentir o mar lavando as costas como um rito primitivo, em que tomamos parte do mundo e de sua origem, de seu poder de criação e renovação.

Uma das características mais nítidas da estrutura dramática do imaginário é o fato de se organizar no tempo, seja para apagá-lo, seja para dominá-lo. No caso de Reis, a imagem do tempo é convocada constantemente, reforçando em sua estrutura de sensibilidade a característica antropológica da harmonização.

*Cada coisa a seu **tempo** tem seu **tempo**.
Não florescem no Inverno os arvoredos,
Nem pela Primavera
Têm branco frio os campos.*

*A noite, que entra, não pertence, Lídia,
O mesmo ardor que o dia nos pedia.
Com mais sossego amemos
A nossa incerta vida. (idem)*

Nessa passagem, a mudança das estações e a alternância dia/noite mostram como os opostos se sucedem e se complementam, tornando a vida incerta, motivo pelo qual devemos amá-la com mais sossego. O paradoxo reside no sossego com que se afirma a vida, uma vez que se constata justamente sua incerteza, tão próxima à inconstância da natureza. Essa impossibilidade de permanência, essa constatação de que, no e pelo tempo, tudo se move, se modifica, faz com que o poeta afirme a própria impossibilidade de permanência do ser, que também se torna outro:

*Quem és, não o serás, que o **tempo** e a sorte
 Te mudarão em outro.
 Para quê pois em seres te empenhares
 O que não serás tu?
 Teu é o que és, teu o que tens, de quem
 E o que outro tiveres? (idem)*

Resta-nos o contraponto de sermos o que somos, que é o mesmo que sermos o que não podemos deixar de ser.

*Contenta-te com seres quem não podes
 Deixar de ser. Ainda te fica o vasto
 Céu p'ra cobrir-te, e a terra,
 Verde ou seca a seu **tempo**.*

Novamente o paradoxo: embora sejamos sempre um outro continuamos o mesmo. Diferença e repetição que coloca em jogo outro par de opostos, superfície e profundidade. Nos dois trechos que se seguem, verifica-se com clareza que o paradoxo, além de conciliar os contrários, estabelece um jogo entre profundidade e superfície.

*No ciclo eterno das mudáveis coisas
 Novo Inverno após novo Outono volve
 À diferente terra
 Com a mesma maneira.
 Porém a mim nem me acha diferente
 Nem diferente deixa-me fechado
 Na clausura maligna
 Da índole indecisa.
 Presa da pálida fatalidade
 De não mudar-me, me infiel renovo
 Aos propósitos mudos
 Morituros e infindos. (Pessoa, s/d.c: 127)*

*Já sobre a fronte vã se me acinzentou
 O cabelo do jovem que perdi.
 Meus olhos brilham menos.
 Já não tem jus a beijos minha boca.
 Se me ainda amas, por amor não ames:
 Traíras-me comigo. (idem)*

Nesta última ode, os efeitos do tempo se manifestam na superfície e o amor, em sua profundidade duradoura, é negado, por já não ser o mesmo o ser amado. Daí o paradoxo de ser traído consigo mesmo. Sem nunca se deixar ser (ou deixar de ser), o ser está em constante devir, como atesta a ode anterior, em que o eterno se dá pela repetição da diferença, em que as coisas que mudam sempre retornam (“À diferente terra / Com a mesma maneira”), em que a superfície em modificação revela a profundidade do ciclo eterno.

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorpóreo, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já e o *não*: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre *os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (Deleuze, 2003: 9).

No pensamento ocidental da transcendência, a filosofia tem valorizado a profundidade em detrimento da superfície. O que faz Ricardo Reis, e a seu modo fez Caeiro, é inverter a ordem, de modo semelhante ao movimento dos estóicos e epicuristas: a superfície tem primazia pois o espaço se mostra e o tempo age na superfície, restando à profundidade a verticalização do Ideal. “(...) um presente cósmico envolve o universo inteiro: só os corpos existem no espaço e só o presente no tempo” (Deleuze, 2003: 5). Não é por outra razão que Reis se mostra indiferente e completamente passivo aos acontecimentos, pois nunca se detém no tempo, ou já foram ou serão, já que não têm profundidade, apenas superfície. O que nos sobra é um presente fugidivo, breve, aberto ao devir, mas irreversível quanto às manifestações da superfície: o rio de Heráclito.

*Não torna atrás a negregada prole
Regular de Saturno,
Nem magnos deuses implorados vovem
Quem foi à luz que vemos.
Moramos, hóspedes na vida, e usamos
Um **tempo** do discurso,
Um breve amor, um sorriso breve, e um dia
Saúdoso de todos. (Pessoa, 1994)*

Saturno (Cronos) é convocado aqui para encarnar a irreversibilidade do tempo, enquanto a vida é anúncio de devir, tornando-nos hóspedes da brevidade. Os acontecimentos não perduram porque se dão na superfície. A negação da profundidade se manifesta aqui como negação da infelicidade que a espiritualidade saturniana sugere; Reis opta pela superfície, ainda que esta mostre a crueza e crueldade do tempo que passa levando tudo consigo em direção à morte inevitável (Destino), em detrimento das emoções turbulentas da profundidade, que movidas pelo desejo procuram deter o tempo e reter a intensidade do momento vivido, ansiando por uma irreversibilidade e uma eternidade que só conhecemos como Ideal.

*Quão breve **tempo** é a mais longa vida
E a juventude nela! Ah! Cloé, Cloé,
Se não amo, nem bebo,
Nem sem querer não penso,
Pesa-me a lei inimplorável, dói-me
A hora invita, o **tempo** que não cessa,
E aos ouvidos me sobe*

*Dos juncos o ruído
Na oculta margem onde os lírios frios
Da ínfera leiva crescem, e a corrente
Não sabe onde é o dia,
Sussurro gemebundo.*

Mas essa busca pela superfície, que é o mesmo que dizer fuga da profundidade, revela, paradoxalmente, que fugir da dor também dói. Poderíamos lembrar das palavras de Maffesoli – a profundidade se esconde na superfície – e parafraseá-las: Reis esconde a profundidade na superfície. É assim que pesa o tempo que não cessa e traz consigo o ruído da morte. Como paliativos, amar, beber e pensar, ou seja, os prazeres eleitos para o jardim de Epicuro. É por isto que é tão reincidente a imagem do Destino (ou Fado) nas odes de Reis: por mais que procure *saber* como viver sem dor (que é o mesmo que sem sentir), jamais consegue *saber* por completo (que é o mesmo que saber por dentro ou sentir), pois *saber* a vida presume *sentir* a vida (razão sensível). Reis sabe como se deve viver, que é fugindo do que não se deve sentir: a inexorabilidade do tempo; Reis também sabe como se deve sentir, que é fugindo do que não se deve saber: a inexorabilidade do tempo. Impossível saber sem sentir ou sentir sem saber, Reis entrega-se à sua lucidez: o que quer que façamos, saibamos ou sentimos, é sempre o mesmo destino. É por isso que pode cultivar suas odes, como Epicuro cultivou seu jardim. Só com essa consciência, simbolicamente mediada por Hermes, é que se pode ser indiferente, inclusive à própria indiferença, abdicar de si (e de tudo) e ser rei. Ou melhor, ser plural: Reis.

A instância negada por Reis, o sentir, comparece como sombra em suas odes e, como já vimos, é o contraponto essencial de seu pensamento, sendo harmonizado com o seu pólo contrário. Hermes preside essa mediação simbólica, por meio da *coincidentia oppositorum* e da aceleração do tempo, que torna a morte constantemente presente e aponta para a brevidade do tempo, o qual busca ser dominado pela consciência do Destino. Os pólos mediados por Hermes, cujas imagens do tempo e do crepúsculo são exemplares e agregadoras de outras imagens isomórficas, revelam a presença de Apolo, junto ao qual preponderam as imagens espetaculares, como o sol, a luz e as imagens que lhe são isomórficas, e de Dioniso, cujos mitema predominante é o do deus do vinho e dos prazeres.

A última fala de Dioniso em *As Bacantes*, de Eurípides (Vieira, 2003: 123), é epigráfica: “Por que não aceitais o inevitável?” Poderíamos deixá-la ressoar e preencher o intervalo com novas perguntas, mas apenas uma expressa o inevitável para Reis: como

aceitar o Destino? Que é o mesmo que perguntar como viver. Reis, através de verbos imperativos, e assumindo uma posição de guia, receita em suas odes atitudes a serem tomadas diante da vida, para que se aceite o inevitável:

*Sem clepsidra ou relógio o tempo escorre
E nós com ele, nada o árbitro escravo
Pode contra o destino
Nem contra os deuses o mortal desejo
Hoje, quais servos com ausentes deuses,
Na alheia casa, um dia sem o juiz,
Bebamos e comamos.
Será para amanhã o que aconteça.*

*Tombai mancebos, o vinho em nobre taça
E o braço nu com que o entornais fique
No lembrando olhar
Como uma água que parece vinho!
Sim, heróis somos todos amanhã.
Hoje adiemos. E na erguida taça
O roxo vinho espelhe
Depois – porque a noite nunca falta. (Pessoa, 1994)*

Aconselhando os jovens sobre como beber, Reis conclama a viver o presente, mas sabendo que ele, o presente, abraça em si o futuro, a noite que é morte e memória. Será no amanhã que somos heróis. Hoje, o vinho vale o adiamento. Dioniso, segurando o *kantharos* de vinho, não comparece integralmente em Reis nem cumpre integralmente seu papel, uma vez que não conduz à embriaguez, à desordem, a uma experiência selvagem ou à sabedoria vivida pelas sensações. Não há uma ritualização nem uma participação dionisíaca em Reis, não há desprendimento da razão nem envolvimento com o cosmos que o circunda. Mas lá está Dioniso, mais para aliviar a dor do destino do que para trazer o prazer puro de se sentir vivo.

*Bocas roxas de vinho
Testas brancas sob rosas,
Nus, brancos antebraços
Deixados sobre a mesa:*

*Tal seja, Lídia, o quadro
Em que fiquemos, mudos,
Eternamente inscritos
Na consciência dos deuses. (idem)*

A ataraxia descrita por Reis nesta cena mostra com clareza o quão limitado é o alcance do vinho, e de Dioniso, para sua sensibilidade, que obsessivamente se predispõe a, diante do inevitável, nada fazer. Embora em Horácio haja um código do vinho, para que melhor se extraia o prazer que ele proporciona, essa aparente contradição mostra, antes,

uma busca pela harmonia, em que o vinho comparece ao lado da conversa, da música, do canto, da dança, das flores, dos perfumes. Reis, no que tem de horaciano, resgata as flores e o vinho, mas aquelas para não deixar esquecer da brevidade da vida e este para embalar as horas que passam sempre vigiadas pelos olhos do Fado.

Poderíamos nos perguntar se Reis também não beberia para engrossar o coro dos ébrios que bebem para esquecer. Com efeito, em uma de suas odes assim o afirma, mas se de fato bebesse para esquecer esqueceria o que o fez beber. Mas em Reis, o que é negado está sempre presente, com todo o poder que o paradoxo tem de fazer coincidir os opostos:

*Não só vinho, mas nele o olvido, deito
Na taça: serei ledó, porque a dita
É ignara. Quem, lembrando
Ou prevendo, sorrira?
Dos brutos, não a vida, senão a alma,
Consigamos, pensando; recolhidos
No impalpável destino
Que não espera nem lembra.
Com mão mortal elevo à mortal boca
Em frágil taça o passageiro vinho,
Baços os olhos feitos
Para deixar de ver. (idem)*

Por mais que se esforce para deixar de ver, Reis sabe que o vinho é passageiro, tão mortal quanto a boca que o bebe. No entanto, passageiro ou não, é Dioniso quem preside essas horas de vida em que se passa pela vida. Se Reis insiste em organizar seu discurso em elaboradas odes, que reafirmam o caráter racional do que diz, para cantar o Sol apolíneo que ilumina o fatídico destino representado pela tesoura das Moiras – e que mostra o aspecto heróico e diurno de sua sensibilidade –, por outro lado não busca a ação heróica, nem mesmo a mera ação, mas uma recusa total diante da vida, uma abdicação que lhe possibilita viver como rei, ocupando suas horas em passar pela vida, acompanhado do vinho, das flores, das ondas do mar, enfim, do prazer dionisíaco, seu contraponto místico e noturno. Em outras e poucas palavras: se seu pensamento pende para o heróico, sua consequência é mística e o modo pelo qual tudo isso se dá é hermesiano.

Ilustrativa disso é a ode que se segue, infelizmente com um verso incompleto, mas que mostra como Hermes costura o dia e a noite, o céu e a terra, a mãe e o pai, a morte e a vida, a superfície e a profundidade:

*Antes de ti era a Mãe Terra escrava
Das trevas súperas que da alma nascem
E caem sobre o mundo
Porque atrás o sol brilha.*

A realidade ao mundo devolve

*Que haviam os cristãos fechado na alma
E as portas reabriste
Por onde aurora o carro*

*Ou Febo guie e os dois irmãos celestes
Quando no extremo mastro à noite luzem,
Mais valham que um luzeiro
Na ponta de um pau seco.*

*Restituíste a Terra à Terra. E agora
És parte corporal da própria terra,
Ou sombra (...)
Erras nas sombras frias,*

*Mas ao ouvir-te os povos com que auroras
Do abismo os incolas as tristes fronte
Erguem e sentem deuses
Caminhar pelas sombras.*

*E eis que de nova luz o abismo se enche
E um céu raia a cobrir o absorto fundo
Da fauce misteriosa
Que traga o fim da vida. (idem)*

A luz enche o abismo, o céu cobre a face misteriosa da vida e de seu fim, na superfície emerge a profundidade, conciliando os contrários. É assim que a noite, e Dioniso, comparece em suas odes, como sombra, contraponto ao sol apolíneo, sentimento trágico da vida, que ao mesmo tempo quer conhecer-se imperecível, mas que se reconhece mortal e breve.

*Não canto a noite porque no meu canto
O sol que canto acabará em noite.
Não ignoro o que esqueço.
Canto por esquecê-lo.*

*Pudesse eu suspender, inda que em sonho,
O Apolíneo curso, e conhecer-me,
Inda que louco, gêmeo
De uma hora imperecível! (idem)*

Se continuássemos desdobrando as imagens presentes nas odes de Reis, não fariam outra coisa que não confirmar o que essas imagens centrais revelaram. Hermes preside este heterônimo de Pessoa por meio do paradoxo, que revela a *coincidentia oppositorum*: ao mesmo tempo em que Reis se mostra consciente da inexorabilidade do destino, deseja perdurar; quer ensinar a viver, mas o que apregoa é passar pela vida; recusa o prazer, mas tem a boca roxa de vinho e da embriaguez do momento; nega a emoção, mas está intimamente envolvido com a vida; enfim, não ignora o que esquece, mas canta por

esquecê-lo, embora o que cante é a afirmação constante do que busca esquecer. Reis, acelerando o tempo, estratégia imaginária de caráter dramático, domina a morte e o destino cantando-os, traz o fim para o presente e, assim, vai de momento a momento adiando a morte para um tempo sempre outro. Reis não teme morrer porque já está morto, somos cadáveres adiados que procriam. Em nossa estadia na vida, hospedagem breve, não temos porque nos angustiar com o fim, porque já o sabemos agora, nem mesmo com a própria vida, e o que se dá nela, pelo mesmo motivo. A dificuldade de viver é resolvida pelo seu contrário, a morte, que antecipada propicia que se passe pela vida esperando, sem necessidade de agir, já que tudo é vão. Em contrapartida, a dificuldade de morrer é resolvida também pelo seu contrário, a vida, que desvalorizada, quase não sentida, em relação à qual não se é preciso agir, faz com que não tenhamos perder o que não temos. Reis é um cadáver que cria. Sequer nascido, mas fruto da *mitopoiesis* pessoana, sua vida nos ensina que cantando sobre a vida, e recriando-a em palavras, podemos imaginariamente povoá-la de sentidos para adequá-la à nossa própria sensibilidade.

3. O Sentimento Pen(s)adamente Trágico da Vida

(...) o esforço que se põe em perseverar indefinidamente em seu ser, o amor-próprio, a ânsia de imortalidade, não será acaso a condição primeira e fundamental de qualquer conhecimento reflexivo ou humano? E não será, portanto, a verdadeira base, o ponto de partida de toda filosofia, ainda que os filósofos, pervertidos pelo intelectualismo, não o reconheçam?

MIGUEL DE UNAMUNO (1996: 35)

Para Unamuno (1996), a questão do sentimento trágico da vida se coloca a partir do curto-circuito entre o desejo de permanência e a consciência do fim. O homem racionalmente sabe-se finito em sua matéria perecível, mas sente-se imortal e deseja que sua consciência sobreviva ao fim material. Não seria essa imortalidade o próprio sentido da existência, tanto do homem quanto de Deus? Mas a despeito do racionalismo, do intelectualismo, dos nossos sentimentos e desejos, o que perdura é a dúvida, a incerteza, a impossibilidade de solução. Dizer que somos imortais porque desejamos ou sentimos é ingenuidade egoísta. Afirmar o contrário com base nas evidências concretas do mundo material e dar o problema como resolvido é auto-engano racional. O sentimento trágico é um sentimento pensado e um pensamento sentido, ambos em sinergia expressando a impossibilidade de um real sem representação, a qual se dá pelo imaginário, que se torna, *a fortiori*, organizador desse real.

Como o próprio Unamuno (1996: 281-2) reconhece, o sentimento trágico da vida sobre o qual filosofa é o sentimento do povo espanhol, é o sentimento católico da vida, entendendo o autor que católico é sinônimo de trágico. Mas o catolicismo pode ser qualquer coisa, mais especificamente muita coisa, menos trágico. Porque o catolicismo é verdade dogmatizada e negação da vida-aqui. A verdade que ensina é a da eternidade do céu e do inferno, a luta do bem contra o mal, do espírito contra o corpo, da vida contra a morte, enfim, de uma dualidade que pode ser mais ou menos maniqueísta, mais ou menos antagônica, por vezes até conciliatória, mas ainda assim dual. E por meio dessa lógica a vida-aqui é preparação para a vida-além, porque esta é finita e a outra eterna. Não há como afirmar a vida-aqui se a verdade emana da vida-além. A própria representação da divindade o confirma: Deus repousa lá no Céu, eternamente sentado, e se é verdade que mandou seu filho para morrer aqui, resgatou-o da morte em três dias para a vitória eterna. Para o catolicismo, a vontade do eterno é expressão de rancor contra a vida e insatisfação

acerca da existência considerada como devir. Não, o catolicismo não é trágico, prega e acredita em uma verdade.

O trágico é a própria impossibilidade de verdade, de solução para a existência. E isso porque, na leitura que Rosset (2000: 96) faz de Cioran, o paradoxo da existência “é pois, de uma só vez, de ser *alguma coisa* e de não *contar para nada*”. Essa pequenez humana, que Cioran (1989) representará pelo imaginário do horror à lucidez, da saída do pouco ao nada pelo suicídio, ancora-se, como ponto de partida e de chegada, tal como Durand, na sujeição ao tempo e à morte. Essa sujeição torna a realidade natimorta e o presente um tempo póstumo. Não é isso que Ricardo Reis quis nos ensinar com a noção de que somos cadáveres adiados que procriam? Não é este imaginário, que põe em jogo o trágico da existência, que é sua própria nudez, a hipotipose futura com a qual Durand (1997) descreve a estrutura dramática? Não é esta antecipação viva da finitude uma estratégia do imaginário para representar o tempo que passa? Não seria essa representação já um remédio, um paliativo à angústia primordial?

É claro que as perguntas são meramente retóricas e as respostas uma mesma afirmação: o sentimento/pensamento trágico da existência é a educação que nos lega Reis, que consiste em pensar a vida indissociada da morte, o instante como testemunho do tempo que passa, o sentido como a representação de um imaginário. Reis nega a emoção, todo o apego que ela traz e o sentimento quando já não há no que se apegar, mas apegando-se a essa negação revela a impossibilidade de se viver sem emoção. Então sua ética será a do equilíbrio. É preciso sentir que é preciso não sentir para equilibrar o excesso de sentir. Ou: é pensando na inutilidade de sentir que sinto a existência.

Como estóico, ensina a ética da virtude, um modo de ser que põe em jogo a necessidade do dever, que pode sinteticamente ser traduzido como a observância do outro. Seu dever, portanto, em sua solidão, passa a ser o de garantir a solidão do outro, de curá-lo do sofrimento pela recusa do enlace. A mesma relação se dá com os deuses. Como ambos estão subjugados ao Fado, não há o que pedir a quem obedece ao mesmo destino que ele, que é o destino da existência. E não se trata só de imortalidade e potência. A imortalidade e o poder dos deuses só os fazem distintos de nós em proporção, mas não em essência. Os deuses possuem um mais-ser que os seres, porque são a concretização das abstrações destes. Ou seja, são as idéias do ser que concebem o mais-ser, os deuses (*teo-ria*), como resposta à pequenez da existência.²

² É este movimento da imaginação característica do mitema de Hermes que orienta a potência do pequeno.

Para compreender melhor o ensinamento de Reis, tomemos como paralelo o aforismo de Cioran (1989: 23): “fora o Irremediável, tudo é falso”³ e a análise de Rosset (2000: 100):

A verdade sendo aqui intratável, qualquer tentativa de negociação com ela seria arruinadora. Nada de outro remédio pois, além daquele que consiste em ir em frente e em pensar noutra coisa; assim mesmo isso não é um remédio, mas um simples calmante que ameniza por um instante a dor, sem, no entanto, agir sobre o mal. Mais uma vez, nada de remédio verdadeiro: aqui não se pode contar com nada nem com ninguém; e, acrescentarei, sequer com Deus.

De fato, Reis sabe disso e é por isso que não quer nada dos deuses, só que dele não se lembrem. E enquanto a saída de Cioran é sua obsessão pelo nada, que seria mais digno do que o quase nada da existência, para Reis a saída dessa existência ínfima é a sua afirmação, por meio dos frutos que nos são ofertados: *Carpe diem*. Não só o prazer, ética dos epicuristas, para quem seria o bem maior da existência, mas tudo o que o destino nos impõem sob o signo da brevidade. Então, a ética de Reis seria a da brevidade, a da constatação do nosso pouco ser, pequeno, mas que pode experimentar a plenitude absoluta: “*Para ser grande, sê inteiro (...). / Assim em cada lago a lua toda / Brilha, porque alta vive.*” (Pessoa, s/d.c: 140). O quanto essa altivez tem de representação greco-romana, o quanto herda de uma cultura latinista e helenista, o quanto se vale de Horácio, dos epicuristas e estóicos já o vimos, o que falta fixar é que o heterônimo pessoano está nos educando para o trágico, em relação ao qual, uma vez visto, pensado e sentido, só nos resta representar: afirmação do imaginário com o qual dotamos de sentido a nossa experiência de existir.

Vejamos como Rosset (2000: 101) conclui seu pensamento:

Resta, porém, uma última hipótese: a de uma satisfação total no seio do próprio íntimo (...). Hipótese absurda e indefensável, repete incansavelmente Cioran. Mas está justamente aí o próprio da alegria de viver, e direi, seu privilégio, sentir-se como perfeitamente absurda e indefensável: permanecer alegre em pleno conhecimento de causa, em completa posse das verdades que mais a contrariam.

Essa alegria que defende Rosset não é certamente a saída de Ricardo Reis, mas seu imaginário, e aqui o tomemos como sua saída, se dá pela contrariedade de uma lógica

³ Poderíamos brincar com o aforismo é dizer que fora o Irremediável tudo é fingimento e então teríamos um aforismo pessoano. Continuando o jogo, diríamos que fora o Irremediável tudo é imaginário e convocaríamos Durand. Para Baudrillard, tudo seria simulação. Para Kafka, absurdo. Para Borges, labirinto... De minha parte, diria que fora o Irremediável tudo é representação. E não estaríamos errados, nenhum de nós, pois se de fato contemplamos a morte e o tempo que passa, toda e qualquer formulação, diante da inexorabilidade do que é irremediável e irreversível, se torna estratégia de fuga ou superação, e assumindo a face que assumir, seja a da verdade, da falsidade, do absurdo ou da simulação, será sempre e de qualquer forma uma representação do imaginário.

racional para a qual a existência seria absurda e indenfensável. É por isso que o poeta se erige contra o *cristismo*: para o pensamento cristão o sofrimento desta vida é a porta do reino dos céus, da vida-além – o sentido estaria então na transcendência, como resposta negativa à existência. Para Reis, a vida-aqui só pode ter sentido pela sua imanência, ainda que ela englobe a transcendência do pensamento – a altivez que herdou da representação cultural greco-romana. Sua escolha, então, é a escolha do jardim. Não é preciso procurar o sentido da vida, basta vivê-la, tal como nos ensina a natureza, que põem árvores aqui e ali, faz florescer e morrer. Saibamos, portanto, viver e morrer. Mais do que a afirmação da vida nietzscheana ou a alegria rosseteana ou o prazer epicurista, o que Reis elege para a aceitação da existência, com todas as suas limitações e intimações, é o movimento, o trajeto, que em seu imaginário constela sob o arquétipo da brevidade.

Aprendemos com Reis a ser breve, mas também a dotar essa brevidade de plenitude. Daí advém sua visão de mundo, seu modo de ser, seu *ethos*, que podemos acompanhar com mais precisão, detalhes e imagens a partir da ode que se segue e à qual comentarei, com as lentes focadas para o aspecto educativo e ético.

*Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.*

*À sombra de ampla árvore fitavam
O tabuleiro antigo,
E, ao lado de cada um, esperando os seus
Momentos mais folgados,
Quando havia movido a pedra, e agora
Esperava o adversário,
Um púcaro com vinho refrescava
Sobriamente a sua sede.*

*Ardiam casas, saqueadas eram
As arcas e as paredes,
Violadas, as mulheres eram postas
Contra os muros caídos,
Traspassadas de lanças, as crianças
Eram sangue nas ruas...
Mas onde estavam, perto da cidade,
E longe do seu ruído,
Os jogadores de xadrez jogavam
O jogo do xadrez.*

A cena é contrastante e, à primeira vista, choca qualquer moral cristã. Como podem dois jogadores distrair-se no jogo enquanto a cidade é saqueada, enquanto as

mulheres são violadas e as crianças mortas? Não deveriam (e a palavra *dever* aqui soa com toda sua retumbância moral) enfrentar, sob o signo guerreiro de Apolo, os inimigos? Ou, opção totalmente contrária, prestar socorro às vítimas, cuidar delas ou mesmo, numa opção egoísta, mas de orientação mística, procurar um abrigo, um esconderijo para evitar o ataque, tentar salvar suas próprias vidas? Nem Apolo nem Dioniso. Apenas a constatação trágica da impossibilidade de agir.

Para o trágico, não há como modificar a Natureza, e nesse ponto a filosofia de Beatriz Fétizon (2002) coincide. Podemos cortar árvores, pavimentar vales e montes, até mesmo o azul do céu, mas como modificar o acaso que engendra o fato de haver cores, céu e árvores? “Quando o pensamento trágico assimila o ser a um ‘dado’, ele tem em vista uma noção de reunião fortuita na qual nenhum reajustamento pode modificar a natureza naquilo que ela tem de casual” (Rosset, 1989: 50). Ou seja, o acaso não é modificável, de onde nada acontece. Ou tudo acontece, mas com a ressalva de que o que acontece – movimento – não modifica em nada a natureza do acaso. É um acréscimo que não modificará em nada a qualidade do que é acrescido, ou seja, é um acréscimo que não modifica o destino, pois para o destino, ou contra o destino, não há acontecimento. Nem mesmo aos Deuses é permitido modificar o destino. Também eles a ele são submissos.

No caso relatado pelo poema, contra o destino da vida que é a morte (invariavelmente), ou da cidade que é ser tomada por uma força que lhe é externa, ou mesmo de certas sensibilidades humanas que é guerrear, não há o que fazer. Pode-se, é verdade, evitar esta ou aquela precisa guerra, mas como evitar a existência mesma do conflito? Pode-se proteger esta ou aquela casa, mas como evitar a força que advém do exterior, seja ela um cataclismo natural ou uma intervenção militar? A questão que resta é saber se vale a pena adiar o inevitável, já que é impossível fugir da morte. Essa negociação com o tempo, à custa da derrocada da cidade e da morte de seus cidadãos, constitui-se, em sentido estrito, uma ação, um acontecimento? Para a sensibilidade posta aqui em jogo, não. Nem adiar a morte é uma ação nem antecipá-la. A única escolha possível é a da afirmação da vida.

Nesse sentido, a única ação possível é a aprovação (incondicional, diria Nietzsche), da vida, do acaso de sua natureza ou da natureza de seu acaso. O jogo de xadrez expressa bem isso, pois com suas regras convencionalmente estabelecidas – representação de uma ordem qualquer – desestabiliza a desordem externa e o próprio acaso que governa a vida. Essa mediação hermesiana, que domina o tempo que passa com a representação do jogo,

é a vitória da vida sobre a angústia da morte. Sabe-se que a morte é inevitável – e isso não precisa ser ensinado –, mas pode-se jogar com o tempo que nos separa dela. É desse jogo que o xadrez é metáfora, como em *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, com a diferença que no filme o cavaleiro joga com a morte para que ela tarde, enquanto aqui o jogo é para se viver plenamente a vida que é dada a viver.

Não é outro o sentido do vinho. Enquanto Apolo ilumina as ruas ensangüentadas, Dioniso umedece sobriamente a boca do jogador que espera sua vez. Mediando os opostos, Hermes, o psicagogo, cuidando do trajeto que vai das peças pretas às brancas, como quem media esses que estão vivos com a morte próxima.

*Inda que nas mensagens do ermo vento
Lhes viessem os gritos,
E, ao reflectir, soubessem desde a alma
Que por certo as mulheres
E as tenras filhas violadas eram
Nessa distância próxima,
Inda que, no momento que o pensavam,
Uma sombra ligeira
Lhes passasse na fronte alheada e vaga,
Breve seus olhos calmos
Volviam sua atenta confiança
Ao tabuleiro velho.*

*Quando o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?*

*Quando a torre não cobre
A retirada da rainha branca,
O saque pouco importa.
E quando a mão confiada leva o xeque
Ao rei do adversário,
Pouco pesa na alma que lá longe
Estejam morrendo filhos.*

Essa indiferença para com a morte alheia, antes que expressão de um prazer egoísta, ou mesmo sádico, revela a contraface da confiança no jogo. Mesmo que aos olhos calmos passe uma sombra (e não importa aqui o que signifique, se é temor, dever ou remorso), rápido os jogadores voltam-se para o seu jardim, a sua escolha, a sua representação. O que importa o que vem de longe, como pode pesar a desordem exterior, se a atenção está toda concentrada nos riscos do jogo? Uma vez aprovada a vida, aprova-se também a morte, pois não é possível, ao menos para uma sensibilidade dramática, de orientação hermesiana, conceber aquela sem esta ou afirmar uma e negar a outra. Mesmo que essa morte advenha, não mais aos outros, mas a si mesmo.

*Mesmo que, de repente, sobre o muro
Surja a sanhuda face
Dum guerreiro invasor, e breve deva
Em sangue ali cair
O jogador solene de xadrez,
O momento antes desse
(É ainda dado ao cálculo dum lance
Pra a efeito horas depois)
É ainda entregue ao jogo predilecto
Dos grandes indiferentes.*

Se os jogadores são indiferentes à própria morte, como acusá-los de sadismo ou de covardia ou mesmo imputá-los a culpa de um dever não cumprido? Aqui, toda a moral está posta fora de questão. Pela mesma razão em que se joga xadrez. Um e outra, o xadrez e a moral, não são mais que convenções (*nómos*). Resta a saída ética, a escolha pela afirmação. Afirmação do jogo, afirmação da vida, afirmação da morte, afirmação, enfim, do destino. Nenhuma ação moral justifica a existência, não há mesmo nem direito ou deveres, pois isso ou aquilo vale a mesma convenção que o jogo, mas se o jogo é parte da escolha ética, do jardim que escolhemos cultivar, então é preferível que o rei esteja sem xeque e o peão pronto a comprar a torre, quando a guerra (ou a morte) interromper o jogo. É melhor que o destino nos encontre tranqüilos do que desesperados, é melhor uma morte serena, porque serena foi a vida, do que o desespero de vivê-la e morrê-la em dor.

*Caíam cidades, sofram povos, cesse
A liberdade e a vida,
Os haveres tranqüilos e avitos
Ardem e que se arranquem,
Mas quando a guerra os jogos interrompa,
Esteja o rei sem xeque,
E o de marfim peão mais avançado
Pronto a comprar a torre.*

*Meus irmãos em amarmos Epicuro
E o entendermos mais
De acordo com nós-próprios que com ele,
Aprendamos na história
Dos calmos jogadores de xadrez
Como passar a vida.*

*Tudo o que é sério pouco nos importe,
O grave pouco pese,
O natural impulsa dos instintos
Que ceda ao inútil gozo
(Sob a sombra tranqüila do arvoredor)
De jogar um bom jogo.*

De certo, jogar um bom jogo é um gozo inútil. Mas não seria inútil também o peso do que é grave? Não seria inútil guerrear ou fugir ou desesperar? Viver uma vida de dor, de negação, de tentativa de superar o humano, não seria também tudo isso inútil? Negar a vida-aqui para afirmar o mundo das idéias, perfeito porque não existe, o mundo da razão, que dispõe a ineficaz lógica do dever-ser, não seria tudo isso também um jogo?

Resta-nos indagar, então, se não seria esse jogo proposto como parábola por Ricardo Reis o próprio jogo da vida. Seria a educação, portanto, uma educação para o jogo? Seria essa a lição de Ricardo Reis? Ensinar que a vida é um jogo e que devemos conhecer suas regras para jogá-la?

Essa ética seria, também ela, negação da vida em seu princípio mesmo de casualidade ou de destino. Ensinar para o jogo da vida é afirmar a utilidade das brincadeiras infantis: a criança joga (de brincadeira) para aprender a jogar em sociedade (sério). O princípio unificador seriam as regras do jogo, às quais a criança deve seguir na brincadeira e, tornada adulta, na sociedade. Mas não há, é o que nos ensinam esses jogadores epicuristas, nenhuma regra para a vida, nenhum princípio, que não o destino, o mesmo Fado que pesa sobre os homens e os deuses. Daí retirar da vida o prazer de vivê-la. A aceitação do que nos é dado. A indiferença por esse ou aquele acontecimento. São acontecimentos de superfície. São repetições. A única diferença que conta é a diferença viva que provém da profundidade do que somos, diferença que brota do seio mesmo da repetição, que faz com que cada jogo de xadrez não seja a repetição das mesmas regras (superfície), mas que dessa repetição surja o prazer da plenitude do instante jogado, da diferença instauradora de sentido, ainda que esse sentido não ultrapasse nosso jardim, não seja mais que a representação de um jogo, mais que nossa escolha diante da vida, mais que as representações da brevidade que constituem o imaginário hermesiano de Ricardo Reis.

Não, a vida não é jogo, ela é isso que nos é dado a viver, algo que é da ordem do indizível, da ordem da sensação, do que é sentido como existência, muito mais do que explicado. A vida é desordem, o jogo reação ordenadora; a vida é sempre primeira, o jogo repetição; a vida é destino, o jogo convenção. A vida só pode ser educada de dentro, no sentido de extrair do educando o que ele já sabe (e quem está vivo sabe que está vivo e sabe, ainda que por um saber incorporado, indizível, por vezes impensado, mas nem por isso inconsciente, o trágico da vida). O jogo é ensinado de fora, assim como qualquer abstração que seja fruto da razão. E é assim porque o que se ensina é convenção, conjunto

de regras que visa explicar, exteriormente, esse ou aquele fenômeno, não em sua diferença, mas em sua repetição. Assim, não importa o raio que vejo ou o rio em que banho os pés, importa a regra que explica e universaliza todos os raios que já caíram e que cairão, todas as águas que passaram e que passarão. Diante desse saber, a escolha da multiplicidade, a escolha da adesão ao momento presente, da indiferença a essa repetição, a escolha da novidade instauradora e sempre viva do mito, atualização do tempo primeiro, o *illud tempus* de quando o tempo ainda não fora instaurado. Diante desse saber, o saber trágico, a aceitação do destino, a aprovação da vida, o movimento hermesiano de reconciliação com o estar-no-mundo, o ser-no-mundo.

E essa educação não precisa ser imposta, basta que se cultive as condições para que ela brote de dentro. No caso de Reis, essa condição é a recusa à sociedade moderna, aos valores modernos, à força apolínea, ao jogo da moral cristã, para uma adesão ao jardim epicurista, à vida, mesmo em sua brevidade, mesmo com todas as adversidades. E se é para escolher um jogo, que seja o de xadrez, que vale por ser jogo e não representação de outra coisa qualquer.

*O que levamos desta vida inútil
Tanto vale se é
A glória; a fama, o amor, a ciência, a vida,
Como se fosse apenas
A memória de um jogo bem jogado
E uma partida ganha
A um jogador melhor.*

*A glória pesa como um fardo rico,
A fama como a febre,
O amor cansa, porque é a serio e busca,
A ciência nunca encontra,
E a vida passa e dói porque o conhece...*

*O jogo do xadrez
Prende a alma toda, mas, perdido, pouco
Pesa, pois não é nada.*

Qualquer tentativa de redução da vida é aqui negada. Nem glória ou fama, que seduziram os heróis apolíneos da Antiguidade, nem o amor, cantado pelos românticos, nem a ciência, exaltada pelo Iluminismo e pelo positivismo pode ser o princípio assegurador de sentido à vida. Nem mesmo a vida é mais do que movimento e dor de o conhecer. Apenas o imaginário, erigido como lenitivo à angústia da morte e da passagem do tempo, pode dotar de sentido simbólico a existência individual. Como a guerra imaginária travada pelas figuras do xadrez, que vale tanto quanto a vida, a fama ou o

amor, porque *prende a alma toda*, ou seja, nos toma por inteiro e, somente na interidade do momento vivido, afirmação da vida, pode o homem ser grande.

E aqui mais um desdobramento ético de Ricardo Reis: para ganhar a vida é preciso saber perdê-la, por isso a aceitação do destino (não apenas o pessoal, mas o de toda a humanidade), a escolha pelo jogo é a escolha pela menor dor, porque o jogo, aceito de antemão como representação, não pesa. A opção, portanto, de Ricardo Reis, por mais ativa que transpareça em seu discurso, e que de fato é, é também a opção pela humildade de saber que a vida – essa mesma que Álvaro de Campos viveu com o excesso de sua emoção – pode ser vivida com parcimônia, por uma economia de emoção, não por qualquer razão, mas principalmente pela ausência mesma de razão para ser diferente. E é por isso que todo exercício racional de Reis será empregado para controlar essa emoção e, conseqüentemente, atenuar a dor e o peso que a acompanham.

Ética um tanto quanto particular, como particular é esse imaginário da brevidade, o qual Hermes, mediando a espetacularidade de Apolo e a natureza de Dioniso, mediará, por meio da harmonização dos contrários. Então Reis faz brotar de si a educação para o reinado da abdicação. É dando a vida como perdida que se pode, momentaneamente, ganhá-la. É como cadáveres adiados que podemos procriar, é na brevidade que podemos alçar à plenitude.

*Ah! sob as sombras que sem querer nos amam,
Com um púcaro de vinho
Ao lado, e atentos só à inútil faina
Do jogo do xadrez,
Mesmo que o jogo seja apenas sonho
E não haja parceiro,
Imitemos os persas desta história,
E, enquanto lá por fora,
Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida
Chamam por nós, deixemos
Que em vão nos chamem, cada um de nós
Sob as sombras amigas
Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez
A sua indiferença. (Pessoa, 1994)*

Nenhuma importância concedida às instâncias reguladoras da vida. O que está instituído, a ordem de modo geral, seja ela expressa pela guerra, a pátria ou o que for, não garantem o sentido da existência, não valem a vida, por isso não há nobreza em se morrer pela pátria, pelo ideal, por nada. Mas paradoxalmente a esse pensamento que destitui qualquer sentido transcendente ao mundo imanente, há em Reis a transcendência do sonho. É por isso que a lição dos jogadores persas pode ser aprendida ainda que “o jogo

seja apenas sonho”, ainda que não haja parceiro. Essa solidão afirmada de Reis, a outra face da independência, não é vista de forma negativa, pois o fato é que ter parceiros, jogar xadrez, ir à guerra ou etc. é indiferente. E essa indiferença presume que o que menos importa é isso ou aquilo, pois o sentido está em quem o dá, ou seja, é fruto do imaginário (organizador do real) e da sensibilidade que lhe é própria.

Há uma longa tradição filosófica de crítica à indiferença. Não há espaço aqui para expô-la, basta, no entanto, retermos que a crítica se direciona à ausência de uma característica particular que *diferencie* um fenômeno ou objeto ou homem de outros. Além do fato de que o *indiferente* é amoral. Quanto a esta última afirmação, não há o que discordar, pois a moral é justamente o consenso (*nómos*) que justifica, pela hierarquização dos valores, a guerra, a pátria, etc. Esse princípio é convenção, não faz parte da sensibilidade do homem, enquanto a ética faz, no sentido de que é ela que lhe garante a adesão sensível ao mundo. Quanto à primeira afirmação, a ausência de particularidade como geradora da falta de diferença, é preciso rechaçá-la, uma vez que o indiferente não nega as particularidades, o que ele nega é a possibilidade de elegê-las. Dizer que a cor é uma particularidade é o primeiro argumento para a diferença; o segundo passo é em direção à discriminação e o terceiro ao preconceito. O mesmo em relação ao que seria normal, ao que seria virtude, ao que seria belo e assim sucessivamente.

Ora, o que se vê, sob os valores morais de cada grupo social, é justamente a eleição das particularidades a serem combatidas, as quais mudarão de época para época e de situação para situação. Seriam os fumantes os diferentes? Ou os gordos? Ou os alunos bagunceiros do fundo da sala? A crítica à indiferença esconde a afirmação da discriminação. O indiferente não é aquele que não *vê* as particularidades, mas aquele que *só* vê particularidades, de modo que não há essa ou aquela particularidade que faz a diferença – à qual, em última instância, o moralista quer apagar –, mas há uma diferença completa e radical em cada um dos homens, o que faz com que tudo seja particularidade. Daí a indiferença. Se tudo é radicalmente diferente, não há o que diferenciar (discriminar, separar, combater, etc.), de onde a indiferença.

Essa ética da indiferença, lição última da poesia de Reis, é também ética do *acolhimento*, razão pela qual, na sua crítica ao cristianismo, jamais tenha negado Cristo, mas o que dele fizeram. Reis o reconhece como o *deus que faltava*, assim como a estrutura mítica que lhe é subjacente. Haveria melhor lição de adesão à pluralidade do que esta: acolher o deus cristão no corpo mesmo de uma religião panteísta?

A educação de Reis, então, partindo da imanência – nos ensina que somos nada (sua intranquilidade, sua angústia) – transforma-se então em transcendência (seu reinado, seus sonhos) – a possibilidade de dotar esse nada de sentido. Não em nome dessa ou daquela crença, dessa ou daquela diferença, mas em nome da existência mesma. Essa aprovação da vida desdobra-se numa ética do mito, que é ética pluralista, da indiferença, do acolhimento. E quem media essa constatação da imanência e essa prática da transcendência é Hermes, que nos ensina a harmonização dos contrários, a prática sempre inconclusa de acolher o que repudiamos.

Fig. 29

Ricardo Reis.

Capítulo V

FERNANDO PESSOA: O CRIADOR DE MITOS

Fig. 30

I. Eu Sou Um Outro: Fernando Pessoa Ele Mesmo ou O Fingidor

*Não sei quem sou, que alma tenho.
Quando falo com sinceridade
não sei com que sinceridade falo.
Sou variamente outro do que um eu
que não sei se existe (se é esses outros).*

FERNANDO PESSOA (1998b: 81)

I

Estudados os três principais heterônimos pessoanos – Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis –, é hora de acompanharmos a obra assinada pelo próprio Pessoa. E, aqui, uma dificuldade inicial. Quando falamos na obra de Fernando Pessoa, temos de considerá-la de duas maneiras: a primeira englobando toda a sua produção, a que assinou com seu nome e com os outros nomes, e a segunda a que leva a sua assinatura, diferenciando-o dos heterônimos. Assim, a obra assinada por Fernando Pessoa ele mesmo se constitui como mais uma faceta do criador de mitos que foi Fernando Pessoa. Feita essa distinção, deixo claro que, para se referir ao autor dos poemas que levou sua assinatura, utilizarei os consagrados epítetos: *ele mesmo*, *ipse* ou *ortônimo*, diferenciando, neste caso, os poemas que levam seu nome dos que são assinados pelos heterônimos.

Essa distinção inicial nos leva a uma segunda consideração. Fernando Pessoa é maior que Fernando Pessoa, pois Fernando Pessoa é ele mesmo e também outros. Não devemos, no entanto, acreditar que Fernando Pessoa ele mesmo seja mais ele que os outros ou que a poesia assinada com seu nome de batismo seja mais *verdadeira* ou *sincera* que as demais. Simplesmente – embora nesse jogo estético não haja nada de simples –, a obra de Pessoa ele mesmo se constitui como *diferente* da dos demais e possui, ela também, inúmeras facetas: há o ortônimo de *Mensagem*, dos poemas esotéricos, dos poemas do *Cancioneiro*, etc. A obra escrita com seu nome é diversa, mas mantém uma unicidade que permite que seja atribuída a um só nome, o seu.

As características predominantes de sua obra são o *nacionalismo místico*, presente principalmente em *Mensagem*, as sondagens sobre o ser, a busca incessante pelo

(auto)conhecimento e a tentativa de compreensão sobre o fazer poético, *poiesis*, que em Pessoa – criador de mitos – assume o status de *mitopoiesis*.

Em sua obra, há um constante debruçar-se sobre o ser, tentativas várias de chegar a uma solução qualquer, que no fundo sabe impossível, para a questão da existência. Há em Pessoa a lucidez de se saber pensante, exageradamente pensante, mas que não encontra, pela impossibilidade mesma de o pensamento se aproximar do objeto pensado, uma solução para o que pensa. É por isso que, em determinados momentos, a vida é “sentir vaga e indefinida...” (Pessoa, s/d.a: 110), sem que o verso, que encerra o poema, traga algum objeto ao verbo sentir. O que é que o poeta sente? O que for, que na verdade não é, adjetiva-se com o vago e o indefinido. Daí este outro poema, todos da juventude, em que o ortônimo (nesta fase, ainda não existiam os heterônimos) dissecava seu tédio (Pessoa, s/d.a: 111):

*Não vivo, mal vegeto, duro apenas.
Vazio dos sentidos porque existo;
Não tenho infelizmente sequer penas
E o meu mal é ser (alheio Cristo)
Nestas horas doridas e serenas
Completamente consciente disto.*

Os versos carecem ainda do acabamento estético do Fernando maduro, mas são exemplares para entendermos essa obsessão por si mesmo, essa necessidade de se explicar pelo pensamento sobre seu ser. Egocentrismo, certamente, mas sem egolatria, pois se Pessoa sonda o universo em si é que quer entender, tomando-se como microcosmo, o universo que o circunda. Não é de se espantar que prolifere em outros eus, novos modos de ser, novas possibilidades de mergulhar em subjetividades que não a sua, se é que alguém tenha apenas uma a qual pode chamar de sua, para extrair em palavras esse mistério que é existir ou imaginar-se existindo. Sim, a dúvida não é minha. Constantemente – e o livro em prosa poética de Bernardo Soares, o *Livro do Desassossego*, é inteiramente dedicado a esta temática –, o sonho invade a realidade, confunde-se com ela, supera-a por vezes, de tal forma que é impossível se chegar ao ser (Pessoa, 1997b: 111):

*Eu não sei o que sou.
Não sei se sou o sonho
Que alguém de outro mundo esteja tendo...
Creio talvez que estou
Sendo um perfil casual de rei tristonho
N'uma história que um deus está relendo.*

Este trecho é um bom exemplo para, a partir dessa indefinição do ser, que se alça ou desliza à condição de mito, entendermos como o imaginário hermesiano dirige a obra de Pessoa, o criador de mitos, e de Pessoa, o ortônimo. Transformar a sensação de dúvida quanto ao sentido da existência em narrativa, cuja potência simbólica pela lógica da poesia eleva-se ao quadrado do quadrado a cada verso, é a obra alquímica à qual se dedicou Pessoa. Como criador de mitos, Pessoa inicia criando-se a si mesmo, que não teria necessidade desse *mesmo* se não fossem os outros, seus heterônimos, criados num segundo momento e que marcam a necessidade de um *ortônimo* ou *ipse*.

Essa deliciosa confusão entre Pessoa mitopoiético e Pessoa *ipse*, a qual necessita constantemente da mediação, é mais uma faceta de Hermes. O ser pode se diferenciar de si por cisão esquizomórfica – *há em mim um inimigo que preciso combater* ou, de modo mais brando, *penso, logo existo*, que cinde sentir e pensar na busca pelo saber. No entanto, o ser pode se diferenciar de si por um acréscimo de ser. Não saberia dizer se esse mais-ser origina-se pela mediação ou é origem dela, o fato é que a mediação é imprescindível no jogo que se instaura entre os eus que habitam o mesmo ser. Então, Pessoa, o criador de mitos, é quem guia a mediação intersubjetiva entre Pessoa *ipse* e Campos, Caeiro, Reis e de um com o outro, em todas as combinações possíveis, como sua obra não se cansa de mostrar. Quando Reis escreve o prefácio da obra de Caeiro ou quando Campos critica Fernando, o que contemplamos é a personificação (ou animização, num neologismo mais fiel ao fenômeno) de um determinado modo de ser ou estado de alma (ou conjunto de sensações) que qualquer um experencia. Mas que só Pessoa *pensou* e, por meio da poesia, *criou*.

Na verdade, há um exagero nesse *só Pessoa pensou e criou*. Shakespeare, por meio de suas *personas* trágicas, teria feito o mesmo. O próprio Pessoa testemunha isso em suas páginas, na qual busca explicar a heteronímia.¹ E poderíamos listar outros exemplos de descentramento (Rimbaud, Pound...). Mas o que o exagero quer ressaltar é, em primeiro lugar, o domínio técnico e poético desse descentramento e, em segundo lugar, o caráter universal dessa pluralidade que habita o ser, razão pela qual Pessoa torna-se educador.

O que está na base dessa educação é o caráter hermesiano da mediação, a valorização do que é *pequeno*, mitema que revela a potência do instituinte, o poeta ou o

¹ “Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem, que se saiba, hístico-epilético, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama.” (Pessoa, 1998b: 87). Daí outra expressão semelhante para conceituar a heteronímia: *drama-em-gente*.

mestre (arriscaríamos dizer *professor*?) que é um guia no caminho do saber, *psicagogo*, condutor de almas, que as guia até seu lugar, que faz a travessia dos mortos (e a morte aqui simboliza iniciação). O caráter iniciático da obra de Pessoa modela bem a educação que nele encontramos, que passa pela (inter)subjetividade, pelo domínio do imaginário, pela (auto)construção da pessoa, de seus valores, de sua ética, da pluralidade característica do sujeito – marcas de uma modernidade em crise (a qual viveu Pessoa) e de uma pós-modernidade nascente (da qual Pessoa foi precursor) que se desenha na paisagem contemporânea.

São esses elementos, sintetizados à guisa de introdução a este último capítulo, que serão desdobrados ao longo das três partes aqui dispostas. Primeiramente, mostrarei como Hermes se presentifica na obra do ortônimo, dando seqüência à mitocrítica dos capítulos anteriores. Na segunda parte, apreendendo a lição de Durand, de que a mitocrítica pede uma mitanálise, traçarei um esboço sócio-cultural do período em que viveu e produziu Pessoa, para ver se o mito que dirige sua obra também se apresenta num cenário mais amplo. Finalmente, num terceiro momento, discutirei como uma educação do imaginário dialoga no interior do imaginário da educação, sintetizando o caráter educativo da obra pessoana.

Serão, portanto, três momentos: o poeta, a cultura e a educação. Continuemos com o poeta.

II

O tema central da obra pessoana é, certamente, a heteronímia. Mas para compreendê-la, parto de uma premissa bastante importante para a interpretação destes múltiplos poetas que vivem em um único poeta, a de que esta pluralidade não é privilégio de Fernando Pessoa, mas característica de todos nós. Evidentemente nem todos somos poetas, nem mesmo temos obrigatoriamente que pensar em nós sob esta ótica, mas teremos dificuldades de negar que há algo em nós que ultrapassa a identidade que nos forja. A tentativa de resolver a pluralidade das coisas do mundo por meio de um princípio (leis da natureza, da física, etc.) sempre foi mais eficaz quando se tratou do sujeito, cuja pluralidade é sintetizada na idéia de um indivíduo. Admitir que eu não sou um é admitir que minha identidade, cambiável, pode pender livremente para este ou aquele eu que sou. E se assim é, então teremos que admitir que opero em mim a mediação desses eus, ou que

resolvo a pluralidade com o estabelecimento de uma identidade que, embora jamais estática, dá conta da consolidação de uma unidade. Essa identidade unitária do indivíduo é forçosamente fabricada pela modernidade e posta em xeque na pós-modernidade, na qual “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (Hall, 2000: 13).

Dessa forma, podemos pensar a heteronímia como um processo de mediação em que o poeta mergulha-se em sua interioridade e salta de sua existência para uma subjetividade alheia e imaginada, mas que é devedora desse mergulho interior. Essa recursividade, característica hermesiana, antes situa que explica a heteronímia. E aqui meu objetivo é justamente situá-la. Tentativas de explicá-la temos várias, desde as do próprio Pessoa, alimentadas por vertentes mediúnicas, psicológicas, psiquiátricas, estéticas, etc., até a de inúmeros comentadores, também desdobradas em várias vertentes. Explicações que explicam, mas que não saciam a vontade de compreender como é que uma obra pode ser tão múltipla sendo escrita por apenas um indivíduo.

Buscando, portanto, situar em vez de explicar, é preciso ver o fenômeno da heteronímia como a expressão hermesiana da multiplicidade de cada um. Na comparação com Shakespeare, Pessoa sugere que o dramaturgo descentrava-se nas personagens do drama, enquanto ele, Pessoa, descentra-se em personagens sem drama ou, antes, que o drama ocorre nele: drama-em-gente. Temos aqui a heteronímia ocupando o lugar estético: descentramento como elaboração.

Mas essa elaboração estética da obra busca agrupar uma série de características (psicológicas, de estilo, de pensamento...) em um determinado heterônimo. Nasce então essa *persona*, essa *personagem*, essa *pessoa*, cuja obra formará um conjunto coeso. Em vez de participar de uma peça teatral, por exemplo, interagindo com outras personagens, o heterônimo se expressará liricamente, escrevendo versos, interagindo com os demais por intermédio de cartas, críticas, depoimentos, como se tudo se desse na realidade, escapando, assim, da ficção. Mas essa própria realidade, que poderia se opor à ficção, é caracterizada como ficção. A realidade de Caeiro e Campos, por exemplo, é a mesma que de Lady Macbeth. A diferença é que a encontramos no palco ou nas páginas de Shakespeare, presa à sua condição de personagem, enquanto lemos os heterônimos, imaginando-os livres, transitando por aí, vivendo sua vida, a mesma que fora transmutada na poesia que lemos. Essa ilusão de realidade, que Pessoa soube criar por meio dos heterônimos – não podemos nos esquecer de que chegou a planejar a publicação individual da obra de cada um, sem

revelar ao público que se tratavam de poetas fictícios – expressa um outro lugar da heteronímia: o fingimento.

Fingimento aqui que não deve ser confundido com “mentira”, mas aproximado da noção de forja, em que, assim como o ferreiro modela o metal e lhe dá forma, o poeta modela suas sensações e lhe dá a forma de uma visão de mundo, como cada heterônimo expressa. Idéia análoga ao da simulação, em que se representa o que se é e o que não se é, como reconhecimento da impossibilidade de ser acabado, ser estático. O fingimento pessoano não se confunde, portanto, com a mentira, com a falsidade nem com a dissimulação. Para mentir, é preciso que se saiba a verdade; para falsear, é preciso que se tenha um original; para dissimular, é preciso que se queira esconder. O que menos Pessoa quer é se esconder. Se em seus versos não o encontramos único, definido, pronto a nos dizer a verdade ou apresentar-se original, é porque assim não se concebe. Seu ser é devir, transformação, descentramento. Daí ser seu fingimento uma maneira de buscar se conhecer, de operar alquimicamente a transmutação do ser em poesia. E aqui o lugar filosófico da heteronímia: formas de conhecer o que não se dá a conhecer, o mistério. Ou, por outras palavras, uma maneira de se falar do inefável.

É isso o que nos mostra seu poema *Isto* (Pessoa, s/d.b: 92):

*Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.*

*Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.*

*Por isso escrevo em meio
Do que não está o pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!*

Negando o fingimento como mentira – em breve o veremos se confessar fingidor, mas em outro sentido –, Pessoa diz que sente, mas não com o coração, como seria de se supor: “sinto com a imaginação”. Imaginação aqui que expressa sua vertente de sinergia entre razão e emoção, criação e realidade, em que a subjetividade se transmuta em palavras, poesia, *mitopoiesis*. O que o poeta sonha ou passa, aquilo que falha ou finda está

sobre algo, que o poeta chama de coisa, mas que, de qualquer forma, reside na profundidade, da qual só vemos a superfície, o terraço. “Essa coisa é que é linda” e é dela que trata a poesia, ou desse movimento de se sentir com a imaginação, movimento que é tráfego, busca, mediação. Livre e ao mesmo tempo sério. Livre do enleio, daquilo que de fato foi vivido e é concreto, mas também sério, não no sentido de reproduzir esse vivido ou esse concreto que se quer real, mas “sério do que não é”, sério na manifestação poética da imaginação. Sentir? Isso é com quem lê.

Esse breve poema situa muito bem o trabalho do poeta na produção de sua obra: se sua vivência, sua experiência, seus sonhos, desejos, frustrações etc. são a matéria-prima de sua poesia, é a imaginação a ferramenta que forjará o poema. Por isso que a poesia não é simplesmente a confissão dos sentimentos, a construção estética de uma verdade filosófica ou a manipulação de signos em busca de uma relação entre palavras desconectadas do mundo, sem outro referente que não a própria palavra. O trabalho do poeta, no entender de Pessoa, é o trabalho da transformação, da mediação hermesiana, da transmutação alquímica, que transforma uma matéria em outra, por meio da transfiguração de sua substância.

O que se depreende da obra de Pessoa ele mesmo, e que de certa forma vale para sua criação heteronímica como um todo, é que a substância, o ser, é o que jamais se solidifica, permanecendo volátil e, por isso mesmo, aberto à multiplicidade das formas. De algum modo, somos – será mesmo que somos? – mas então deixamos de ser para novamente vir a ser, o que opera uma constante transubstanciação, que trabalhada por sua sensibilidade de poeta, se condensará em poesia. É por isso que lhe é fácil expressar-se sob heterônimos – a forma que assumem nasce de sua substância transformada: constructo de identidades ou de individualidades ou de personagens ou de qualquer outro nome que expresse essa idéia de unidade. No entanto, posta em relação com outras unidades, no caso, de uma mesma pessoa, vê-se que a imaginação hermesiana é a grande propulsora dessa multiplicidade, bem como de sua unicidade organizadora. De fato, se pensamos em uma multiplicidade, seja de identidades ou de eus, sem que haja a dissolução de uma autopercepção, ou uma confusão patológica de personalidades, é porque há um centro que organiza essa dinamicidade, ou seja, há uma unicidade (e não unidade) que medeia essa relação subjetiva.

É por isso que o poeta é um fingidor, porque ele sabe dispor de suas várias características e sabe sentir, com a imaginação, sentimentos e *estados de alma* que não são

os seus, transubstanciando-os em matéria poética, ainda que esses sentimentos imaginados guardem uma relação com os reais, de fato sentidos, e que são a matriz que alimentará a imaginação com a substância a ser transformada. É isso o que nos ensina o *Autopsicografia*, essa escrita da própria alma (Pessoa, s/d.b: 54).

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas da roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.*

O poeta não mente sua dor, mas a finge de tal forma que a dor fingida é a que ele mesmo sente. Esse duplo da dor, dor transformada esteticamente em palavras, possibilita a comunicação, por meio da mediação poética, entre o poeta e os leitores. Nessa relação, o leitor sente, não a dor do poeta – nem a primeira, sentida, nem a segunda, seu duplo poético – mas a que ele não tem. Ou seja, o poeta nutre-se de sua dor para imaginar uma dor que assume a forma estética de um poema. O leitor, ao ler a dor imaginada no poema, não vivencia a dor primeira do poeta nem sua dor imaginada, mas uma terceira dor, a que ele, leitor, não tem. Poderíamos continuar o espelhamento e afirmar que a dor lida, que por sua vez aciona uma dor imaginada, que o leitor não tem, de alguma forma toca em alguma dor que o leitor de fato viveu e que serve de matriz para toda sua dor imaginada, não de maneira criativa, tarefa que coube ao poeta, mas esteticamente, na perlaboração da obra lida. A crermos nesses passos todos, teremos o princípio da catarse, tal qual a entendia Aristóteles – como purgação de sentimentos por meio da vivência da tragédia encenada – mas complexificada pelas mediações todas que permeiam a experiência estética.

De qualquer forma, o que salta aos olhos é a participação mítica de Hermes na condução da alma, transubstanciada em matéria poética, e na mediação que a poesia põe em jogo, tanto a do poeta em seu momento de criação, como a do leitor em seu momento de apreensão do poema. Se eu colocar a minha participação como leitor no seio desse processo, descobrirei que a mediação se propaga, pois a partir da minha leitura re-

transformo a dor, a que não é minha – e a poesia que a expressa –, em uma interpretação – da dor e da poesia – assumindo minha condição de leitor, mas transformando, por minha vez, essa leitura em interpretação e essa interpretação em texto, que, por seu turno, será lido por outros leitores que terão as suas interpretações... e assim indefinidamente, sem que a repetição da leitura repita o que foi lido. Esse diálogo com o texto é, sem dúvida alguma, múltiplo, mas permanece orientado por uma unicidade que é expressa pela obra centralizadora de todo o diálogo.

Se fôssemos dizer isso em forma de poesia, diríamos assim, que é como o escreveu Pessoa (s/d.b: 26-27):

*Deixo ao cego e ao surdo
A alma com fronteiras,
Que eu quero sentir tudo
De todas as maneiras.*

*Do alto de ter consciência
Contemplo a terra e o céu,
Olho-os com inocência:
Nada vejo que é meu.*

*Mas vejo tão atento
Tão neles me disperso
Que cada pensamento
Me torna já diverso.*

*E como são estilhaços
Do ser, as coisas dispersas
Quebro a alma em pedaços
E em pessoas diversas.*

*E se a própria alma vejo
Com outro olhar,
Pergunto se há ensejo
De por isto a julgar.*

*Ah, tanto como a terra
E o mar e o vasto céu.
Quem se crê próprio erra,
Sou vário e não sou meu.*

*Se as coisas são estilhaços
Do saber do universo,
Seja eu os meus pedaços,
Impreciso e diverso.*

*Se quanto sinto é alheio
E de mim se sente,
Como é que a alma veio
A acabar-se em ente?*

Fig. 31

*Assim eu me acomodo
Com o que Deus criou,
Deixo teu diverso modo
Diversos modos sou.*

*Assim a Deus imito,
Que quando fez o que é
Tirou-lhe o infinito
E a unidade até.*

III

*Meus versos são meu sonho dado.
Quero viver, não sei viver,
Por isso, anónimo e encantado,
Canto para me pertencer.*

FERNANDO PESSOA (s/d.b: 18)

Acompanhamos a compreensão de Fernando Pessoa sobre o fazer poético, faceta importante de sua obra ortônima, e vimos o modo como a imaginação opera a *mitopoiesis*, no processo de criação. Vejamos agora como a imaginação opera a sondagem sobre o ser, sua busca de autoconhecimento, outra importante faceta da poesia assinada por Fernando.

*Tão abstracta é a ideia do teu ser
Que me vem de te olhar, que, ao entreter
Os meus olhos nos teus, perco-os de vista,
E nada fica em meu olhar, e dista
Teu corpo do meu ver tão longemente,
E a ideia do teu ser fica tão rente
Ao meu pensar olhar-te, e ao saber-me
Sabendo que tu és, que, só por ter-me
Consciente de ti, nem a mim sinto.
E assim, neste ignorar-me a ver-te, minto
A ilusão da sensação, e sonho,
Não te vendo, nem vendo, nem sabendo
Que te vejo, ou sequer que sou, risonho
Do interior crepúsculo tristonho
Em que sinto que sonho o que me sinto sendo.* (Pessoa, s/d.a: 112-3)

São tantas as mediações que são inseridas entre o que olha e o que é olhado que o poema não poderia ter outro título: *Análise*. A decomposição do *imediato* em partes, a sondagem de seus elementos, a busca de inter-relações e o afastamento crítico que advém da tarefa empreendida perfazem o poema desde o início, em que a idéia torna-se *tão abstrata* que o olhar perde o *outro* de vista, distanciando-se corporeamente até não sentir

nem mesmo a si próprio. Até aqui não saberíamos se se trata de uma análise que, de tão excessivamente presa a seus métodos, perdeu o objeto analisado e a própria intenção da análise ou, um passo além, se a análise tornou-se sintoma de um comportamento *esquizo*, que separa sujeito de objeto e este em mil partes, até que cada uma não tenha mais relação com o todo. O limite entre uma possibilidade e a outra é muito tênue, mas a continuidade do poema esclarece o caminho dessa mediação analítica do pensamento: reconhecendo a impossibilidade de conhecer, ao menos analiticamente, ou seja, por meio da lógica racional a que vinha procedendo, mas sem evitá-la, o poeta incorpora o sonho e, deste prisma, sem saber que vê, o que vê ou o que ele mesmo é, sente que sonha o que sente sendo. Aqui, a reconciliação do eu consigo mesmo se dá por meio da mediação do sonho.

O homem quer ver. Ver é uma necessidade direta. A curiosidade dinamiza a mente humana. Mas na própria natureza parece que “forças de visão” estão ativas. Entre a “natureza contemplada” e a “natureza contemplativa”, as relações são estreitas e recíprocas. A “natureza imaginária” realiza a unidade da “natura naturans” e da “natura naturata”. Quando um poeta vive seu sonho e suas criações poéticas, ele realiza essa unidade natural (Bachelard, 1989: 30).

Essa unidade, melhor seria dizer unicidade, é atingida por meio do sonho, que é, a um só tempo, duplo do ser e possibilidade de re-ligamento. Sentir que o que se é é um sonho instaura uma ligação entre o sonhador e o sonhado, de modo que o poeta sonha com o que de fato é. Nessa mediação labiríntica que o poema promove, não há como esquecer a imagem final, que orienta todo o processo que acompanhamos, remetendo-o para um interior: o crepúsculo. É essa imagem hermesiana por excelência que é o centro irradiante, concomitantemente unificador e multiplicador, de todas as *imagens abstratas* do poema.

Todo o jogo lógico que sobrevém do olhar que olha os outros olhos e se distancia em seus pensamentos busca *esclarecer*, *iluminar* a compreensão, ou seja, busca o entendimento por meio de um raciocínio que se apóia em metáforas luminosas. Mas o raciocínio torna-se tão complexo que o objeto pensado perde-se no labirinto de partes desfiadas de um todo tornado distante e ausente. Essas sombras confusas (e não nos esqueçamos que as sombras são projetadas pela incidência da luz) turvam a própria compreensão de si. No entanto, na coincidência da luz e da escuridão, do dia e da noite, o ser se resolve por meio de uma razão sensível e o sonho, como mediador crepuscular, coincide com o que o poeta se sente sendo.

Na sondagem sobre o ser, Fernando Pessoa mostra-se bastante cerebral. Sua inteligência, de resto notadamente privilegiada, procura, no caso dos heterônimos, aplicar-

se na constituição da mundividência de cada um. Finge-se ingênuo, convulsivo, apático, mostra-se o contrário, mas em nenhum deles leva à última conseqüência o excesso de pensamento. Caeiro queria não pensar; Reis, não sentir; Campos, não existir em sua individualidade. Em Pessoa ortônimo, vemo-lo pensando sobre o pensar, sobre o sentir e sobre o existir. Dificilmente o flagramos vivendo. Mas Pessoa não é heróico, pois não crê no sucesso da aplicação lógica da razão, embora a utilize. O seu saber é gnóstico, fruto de um processo iniciático, que podemos acompanhar em sua poesia, mediação hermesiana em busca da plenitude do autoconhecimento.

*Há em tudo que fazemos
Uma razão singular:
É que não é o que qu'remos.
Faz-se porque nós vivemos.
E viver é não pensar.*

*Se alguém pensasse na vida
Morria de pensamento.
Por isso a vida vivida
É essa coisa esquecida
Entre um momento e um momento.*

*Mas nada importa que o seja
Ou que até deixe de o ser:
Mal é que a moral nos reja,
Bom é que ninguém nos veja;
Entre isso fica viver. (Pessoa, s/d.b: 106)*

A tentação a uma interpretação psicanalista aqui é grande. A vida vivida não é a que se quer, mas a que se esquece: a moral como mal que impede a realização do desejo. Seria então a vida esse desejo reprimido, que ninguém vê, incapaz de se tornar vivido pela pressão moral da sociedade. Um passo a mais e viraríamos Pessoa de cabeça para baixo, sacudindo-o até não sobrar recalques em seu inconsciente. Mas se lermos este poema na seqüência do outro, notamos que a temática é a mesma, conquanto o tom seja menos angustiado. Pessoa, no fundo, está no domínio da epistemologia: não quer simplesmente saber, quer saber como sabemos e, principalmente, qual o limite deste saber. O que salta aos olhos é o paradoxo da primeira estrofe. Há uma razão para o que fazemos: é a vida. Mas não há razão para ela: viver é não pensar. Pensar é querer, viver é fazer. Não fazemos o que queremos, não pensamos o que vivemos. Desmembrado assim, vê-se que o pensamento torna-se desejo de controlar a vida, o que dela fazemos.

Na segunda estrofe, a contundência da impossibilidade de pensar a vida: “Se alguém pensasse na vida / Morria de pensamento”. Não sabemos o porquê, mas resta que

o que vivemos é o que se esquece entre um momento e outro. O que podemos inferir dessa passagem é que a vida é movimento, enquanto pensar é imobilizá-la, tarefa impossível. Nessa dialética entre movimento e imobilidade, vida e pensamento, o que menos importa é chegar a uma razão. Nada importa. Viver fica entre a moral e o que não se vê.

Ora, se tomarmos que a moral é imposta por uma sociedade e que há uma subjetividade que não é vista, então teremos que reconhecer que a definição dada por Pessoa para a vida, essa que é impossível ser pensada, coincide com o trajeto antropológico, conceituado por Durand como a troca incessante entre as intimações cósmico-sociais e as pulsões íntimas, que emanam da subjetividade. É esse trajeto que faz circular a imaginação, os sentidos dados à existência, a criação poética. Viver é, portanto, imaginar, criar, fazer, *mitopoiesis*. É por isso que fica esquecida entre um momento e outro. Só as obras são apreensíveis e apreendidas, a vida é devir.

Temos, portanto, dois desdobramentos diametralmente opostos, embora hermesianamente coincidentes: o primeiro é a angústia da incapacidade de viver ou, ao menos, estar de acordo com a vida. Faz-se uma coisa, deseja-se outra, quer-se pensar sobre a vida, a vida não se deixa pensar. O segundo desdobramento diz respeito à criação, em que a imaginação opera com a angústia para transsubstanciá-la: essa vida impossível de ser dominada pelo pensamento (enquanto se pensa a vida não se vive, daí o risco de morrer de pensamento), pode ser vivida pela imaginação e transformada pela poesia. Não é outra a intenção desses versos pessoanos, senão transformar a vida em poesia, mesmo que seja, e talvez justamente porque seja: frágil, olvidável, móbil e impensável.

A inadaptação de Pessoa para a ação se dá na mesma proporção que sua dedicação à poesia. Diante da sociedade moderna, que pauta a vida pela ação, desvalorizando a instância criativa do *antropos*, Pessoa sente-se só, imensamente só, e esta dor, difícil de ser vivida, é hiperbolicamente representada pelos seus versos (Pessoa, s/d.b: 14-5):

*Dói-me quem sou. E em meio da emoção
Ergue a fronte de torre um pensamento.
É como se na imensa solidão
De uma alma a sós consigo, o coração
Tivesse cérebro e conhecimento.*

*Numa amargura artificial consisto,
Fiel a qualquer ideia que não sei,
Como um fingido cortesão me visto
Dos trajes majestosos em que existo
Para a presença artificial do rei,*

*Sim, tudo é sonhar quanto sou e quero.
Tudo nas mãos caídas se deixou.
Braços dispersos, desolado espero.
Mendigo pelo fim do desespero,
Que quis pedir esmola e não ousou.*

Reconhecendo sua dor, Pessoa a pensa, não com a frieza da lógica racionalista, mas com a sinergia da razão sensível, belamente expressa pelo coração com cérebro e conhecimento. Sua opção é pelo sonho, não disto ou daquilo, mas de tudo, o que quer e o que é. Ação? As mãos estão caídas. Não tem nada, é um mendigo, quer pedir, mas nem sequer ousa. Essa inaptidão para a ação, a excessiva inteligência, a consciência que tem de si – fatores que geram angústia – são acompanhadas de uma profunda religiosidade, que se manifesta pela busca do sagrado no seio mesmo da existência. Encontrar-se com a alma, sondar o interior, é sentir Deus e o destino dado. Esse conhecimento não é produto da razão, difere-se justamente por ser uma gnose, revelação interior.

*Se sou alegre ou se sou triste?
Francamente, não o sei.
A tristeza em que consiste?
Da alegria o que farei?*

*Não sou alegre nem triste.
Verdade, não sei que sou.
Sou qualquer alma que existe
E sinto o que Deus fadou.*

*Afinal, alegre ou triste?
Pensar nunca tem bom fim...
Minha tristeza consiste
Em não saber bem de mim...
Mas a alegria é assim... (Pessoa, s/d.b: 23)*

A beleza dessa passagem, em que de maneira simples se interroga sobre a alegria ou tristeza – questão central para o sentimento, como o é o bem e o mal para a consciência moral –, está na subordinação desses pólos às metáforas obsedantes de Pessoa: *saber* quem é. Na primeira estrofe, Pessoa centra-se no predicativo, deixando ao verbo *ser* sua função de ligação: não sabe se é alegre ou triste porque não sabe o que é tristeza. Quanto à alegria, não sabe o que fazer dela. Na segunda estrofe, o passo adiante: fugindo do antagonismo, afirma não ser nem alegre nem triste, para no passo seguinte desfazer-se dos predicativos e ater-se ao próprio verbo *ser*. Dizer “não sei que sou” vale tanto quanto dizer que não sabe *o que é* ou, em sentido bem diferente, que não sabe *que é*. Entre ser alguma coisa e duvidar da própria constituição desse ser vai um intervalo de dúvida, de angústia,

que é preenchido justamente pelo destino: “sinto o que Deus fadou”. Na impossibilidade de um saber racionalmente formulado sobre o que é existir, o que é ser, o que é que ele, particularmente, é, Pessoa expressa a gnose, *saber* sentido, que não nasce da razão, mas brota de seu interior como sentir: “sinto o que Deus fadou”, sentimento que é *sagrado*, pois seu destino é por Ele dado.

Diante dessa distinção entre um saber racional, adquirido pela frieza exata da lógica, e um saber gnóstico, brotado no calor impreciso da alma, Pessoa sente-se angustiado – afinal, sua época é de crise, em que essa razão instituída, embora muito valorizada, mostra-se insuficiente. É por isso que *pensar* nunca tem bom fim e é por isso que sua tristeza consiste em não saber sobre si: a que sentido existencial pode chegar o homem moderno do entre guerras? Ou pende para o dilaceramento e o absurdo, saídas de Mário de Sá-Carneiro e Kafka, por exemplo, ou busca-se uma unicidade, cuja base é gnóstica, como o fez Fernando Pessoa e Rainer Marie Rilke. Exemplos, poderíamos buscar outros, mas nos atenhamos em Pessoa: como é que se pode formular uma questão tão contraditória como a dele, em que nega a alegria e a tristeza para afirmar que sua tristeza consiste em não saber sobre si, fonte que faz manar justamente a alegria? Alegria que é assim...

Deixemos que as reticências ressoem e nos recordemos de Rosset (2000), para quem a alegria explica-se justamente por não ter explicação e, mais que isso, por não necessitar de condições. É por isso que a alegria é assim, em que o *assim* nada explica. E é por isso que nasce também de uma tristeza, como a de não saber o que se é, pois esse não saber, de certa forma, é já um saber. E que *saber* é esse que sabe o que não sabe? Esse saber hermesiano, saber das mediações, resolve-se na revelação do sagrado da existência, cujo acesso é dado pela gnose:

*Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser.
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do li
O que julguei que senti.
Releio e digo: “Fui eu?”
Deus sabe, porque o escreveu. (Pessoa, s/d.b: 22)*

Essa vida vivida como literatura, em que o poeta lê o que não previu e o que esqueceu, é interpretada pela razão sensível, o julgamento (razão) do que sentiu como a escritura de Deus. É Ele quem sabe. “Fui eu?” pergunta-se o poeta, em espanto diante do mistério de sua própria vida, de sua própria obra, vida-obra. Deus o sabe, porque esse

saber emana do sagrado, dimensão gnóstica da existência e que, em Pessoa, é salvação, na medida em que é possibilidade de sentido.

IV

Essa dimensão esotérica, iniciática, alquímica, ocultista ou hermética de Pessoa – nomeie-se como quiser – não pode ser negligenciada na leitura de seus poemas, não por fazer um capítulo à parte, mas por lançar luz sobre toda sua obra. Ao longo destas numerosas páginas de análise, em que busquei ler Pessoa sob a ótica do imaginário, incorporando ao exercício racional a dimensão do sensível, pontuou-se por diversas vezes o caráter sagrado da existência, a revelação do sentido, o trânsito arquetípico, a mediação hermesiana, como substratos de sua matéria poética, compreendida como transubstanciação alquímica, mutação de vida em palavra, cujo caráter sagrado é formulado pela noção e estrutura do mito, daí a insistência no termo *mitopoiesis*.

Dessa forma, não julgo ser necessário me estender sobre mais essa faceta pessoana, pois encontraremos nela a mesma inquietação, a mesma busca de sentido, os mesmos procedimentos iniciáticos, o mesmo imaginário dramático, o mesmo mito hermesiano norteando sua criação, com a diferença de que estes temas apareçam de forma mais direta, embora com o sentido nublado pela estratégia ocultista, que para se diferenciar da ciência convencional (de caráter laico) busca uma outra forma de expressão, em que a *verdade* é apresentada por símbolos, cujo sentido pleno revela-se apenas aos iniciados nas ciências ocultas.

*A montanha por achar
Há-de ter, quando a encontrar,
Um templo aberto na pedra
Da encosta onde nada medra.*

*O santuário que tiver,
Quando o encontrar, há-de ser
Na montanha procurada
E na gruta ali achada.*

*A verdade, se ela existe,
Ver-se-á que só consiste
Na procura da verdade,
Porque a vida é só metade. (Pessoa, 1996: 100)*

A gruta que se abre na fenda da montanha é imagem de repouso e intimidade, isomorfa do sepulcro, do ventre, da concha, do ovo, da casa, enfim, coaduna-se com uma

sensibilidade de estrutura mística (Durand, 1997) e denota o santuário, verdade última a se achar. Mas a última estrofe restitui a sensibilidade hermesiana ao relativizar essa verdade – “se é que ela existe” – e instituir o caminho, o trajeto, a mediação, ou seja, o processo, como o que realmente importa: *a verdade consiste na procura da verdade*. E o complemento: “Porque a vida é só metade”. A outra metade, oculta, é a morte, entendida em seu caráter simbólico, como passagem iniciática à plenitude. Nesse sentido, a vida é metade porque incompleta, inconclusa, insuficiente. A outra metade, embora antagônica, mostra-se complementar, pois responde à dimensão do sagrado, atingida pela imaginação/poesia, aqui em seu caráter iniciático. De qualquer forma, a verdade dada pelo caminho é gnose.

Essa busca pelo conhecimento, essa ânsia pela revelação da verdade, desejo de respirar o sagrado, de tocar o mistério, perpassa a obra dos heterônimos, como no *Magnificat*, de Álvaro de Campos (Pessoa, 1997: 320): “Quando é que passará esta noite interna, o universo, / E eu, a minha alma, terei o meu dia? / Quando é que despertarei de estar acordado?” Mas a sua formulação mais bem acabada encontra-se, de fato, no ortônimo, que busca situar a sua produção poética como caminho iniciático, pelo qual o homem Pessoa realizaria a sua auto-iniciação, como apontam alguns comentadores (Crespo, 1988: 268). Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa (1998b: 98-9) explica-se:

Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, utilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. (...) Dadas estas escalas de seres, não creio na comunicação direta com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (...), caminho esse perigoso, em todos os sentidos; o caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto à “iniciação” ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertenco a Ordem Iniciática nenhuma.

Negando o pertencimento a uma ordem esotérica, Pessoa confirma seu conhecimento do assunto e sua opção pelo caminho alquímico. Vimos como sua poesia, de uma maneira geral, é a expressão dessa transmutação, em que a própria personalidade é transformada. E o caminho para essa transformação é, no caso de Pessoa, hermesiano, pelo qual busca a reunião dos contrários:

Temos que viver intimamente aquilo que repudiamos. (...) Reconhecer a verdade como verdade, e ao mesmo tempo como erro; viver os contrários, não os aceitando; sentir tudo de todas as maneiras, e não ser nada, no fim, senão o entendimento de tudo – quando o homem se ergue a este píncaro, está livre, como em todos os píncaros, está só, com em todos os píncaros, está unido ao céu, a que nunca está unido, como em todos os píncaros” (Pessoa *apud* Bréchon, 1999: 462).

Não poderiam servir essas palavras para resumir a *mitopoiesis* empreendida por Pessoa? No seu intento de criar mitos, de contribuir para o desenvolvimento da humanidade, da cultura, da literatura, de Portugal, na sua busca de aperfeiçoamento da obra, constantemente corrigida, no seu descentramento heteronímico, em tudo isso a dimensão iniciática, alquímica e gnóstica da vida o acompanhou. E aqui emerge o Pessoa Educador que esta pesquisa intentou mostrar: a educação surge como *despertar*, em que o conhecimento, em seu sentido *gnóstico*, reside no educando. Toda a ação educativa não tem outro sentido senão despertar esse conhecimento, para que, à medida que a *obra* seja exteriormente trabalhada, opere-se, concomitantemente, uma transformação interna. É essa a idéia de se estar no caminho, a convicção de que nada está concluído e nenhuma certeza apresenta-se como fim. É por isso que, quem está nos píncaros, está unido ao céu ao qual nunca se une. A esse processo de transformação, ou de ascensão, dá-se o nome de iniciação.

*Não dormes sob os cyprestes
Pois não ha somno no mundo.
O corpo é a sombra das vestes
Que encobrem teu ser profundo.*

*Vem a noite, que é a morte,
E a sombra acabou sem ser,
Vaes na noite só recorte,
Egual a ti sem querer.*

*Mas na Estalagem do Assombro
Tiram-te os Anjos a capa.
Segues sem capa no hombro,
Com o pouco que te tapa.*

*Então Archangjos da Estrada
Despem-te e deixam-te nu.
Não tens vestes, não tens nada;
Tens só teu corpo, que és tu.*

*Por fim, na funda caverna,
Os Deuses despem-te mais.
Teu corpo cessa, alma externa,
Mas vês que são teus eguaes.*

*A sombra das tuas vestes
Ficou entre nós na Sorte.
Não 'stás morto, entre cyprestes.
Neophyto, não ha morte. (Pessoa, 1997b: 157)*

Não há morte porque a morte é simbólica, é índice de transformação, é nó iniciático que, uma vez desatado, abre-se para uma nova vida. Morre-se simbolicamente para que a vida renasça. Essa morte sagrada é sinônimo de despojo, de nudez. Pelo caminho, e é importante notar o caráter processual da iniciação, o neófito vai despindo-se, primeiro a capa, depois as vestes, por fim o corpo. Mas esse despir-se da alma externa não é perda, mas aquisição de uma nova condição, a de ser igual aos deuses. A vida então, essa vivida aqui, é só metade do ser profundo; a morte, simbolizada pela noite, é a outra metade, que possibilita o ingresso (ou regresso) à plenitude. Lido literalmente, o poema nos fala da vida após a morte, mas no plano simbólico, essa morte não necessita ser física, pode ser considerada por seu caráter iniciático, em que se despe do ser social para buscar uma condição mais plena e coincidente com o ser profundo, sagrado.

Há, na tradição xamânica, por exemplo, descrições de ritos de iniciação semelhantes, em termos simbólicos, à realizada nesse poema, com imagens de cavernas e árvores, que reforçam o caráter sagrado da transformação operada pelo rito (Campbell, 1992). E há de se notar que o cipreste é uma árvore que simboliza o luto e a morte, reforçando as imagens de noite e sombra. Independente da origem desses ritos, o caráter iniciático que contêm expressam essa busca de plenitude e, mais, realizam a harmonização dos contrários, superando a morte e a vida pela relação de complementaridade entre uma e outra. Incorporada à vida, a morte, concreta ou simbólica, deixa de ser fim para ser passagem, obstáculo que, no caminho, tem a função de, superado, dar ao ser um mais-ser (Maffesoli, 2002). Nesse sentido, o caráter iniciático da educação estaria nos ritos, perdidos na modernidade, que operariam essa transformação, dando ao educando o caráter de iniciado, o que vivenciou a morte e o renascimento, já em outra dimensão, de seu ser: o conhecimento gnóstico seria então um conhecimento incorporado, conhecimento de si e de sua condição no mundo.

*Quanto fui peregrino
De meu proprio destino!
Quanta vez desprezei
O lar que sempre amei!
Quanta vez, rejeitando
O que quizer ter,
Fiz dos versos um brando
Refugio de não ser!*

(...)

*Então, a sós commigo,
Sem me ter por amigo,
Criança ao pé dos céus,
Puz a mão na de Deus.
E no mysterio escuro
Senti a antiga mão
Guiar-me, e fui seguro
Como a quem deram pão.*

*Porisso, a cada passo
Que meu ser triste e lasso
Sente sahir do bem
Que a alma, se é propria, tem,
Minha mão de criação
Sem medo nem speranza
Para aquelle que sou
Dou na de Deus e vou. (Pessoa, 1997b: 152-3)*

Como criança, o poeta põe sua mão na de Deus e vai em busca de seu destino – uma outra forma de expressar a iniciação. Em sua solidão, em desacordo consigo mesmo, em que os versos surgem como refúgio, o poeta volta-se para o mistério escuro e encontra uma mão que o guia, que o alimenta, que o possibilita se reconciliar com seu ser e com Deus, por meio da ancestralidade: a mão antiga. Deus, aqui, é o psicagogo, o condutor da alma do poeta à sua condição ancestral, figurada pelo arquétipo da criança. Embora contenha, como no poema anterior, imagens místicas, noturnas (lar, refúgio, caverna, sombra, noite), há a predominância de uma sensibilidade dramática, que se traduz nas imagens da árvore (o cipreste), do caminho, do peregrino, do ir, da reunião de pólos opostos, como a mão humana e divina que se entrelaçam, na busca do homem de se igualar à condição divina, seu destino último.

A grande busca está no domínio do *sagrado*, naquilo que se impõe ao homem enquanto portador de um sentido que ultrapassa e requer sua crença absoluta, daquilo com que visa o acordo entre ele mesmo e os outros, e com o mundo assim transfigurado (Balandier, 1999: 29-30).

É inegável que essa concepção de sagrado foi vetada, embora jamais extinta, pela modernidade, daí a angústia constante de Pessoa sempre que se defronta com os imperativos da vida social moderna, com as imposições que lhe soam alheias e tolhem sua possibilidade de ação. Daí, também, sua alternativa esotérica, com a qual toma o cuidado de não aderir formalmente (disse nunca pertencer a nenhuma Ordem), embora conheça e dela se valha para dotar simbolicamente sua existência de um sentido que supere a condição laica do ser no mundo. A tradição esotérica, aqui, não é importante por si –

poderíamos substituí-la por outra configuração do sagrado, como de tribos arcaicas, sem alterar o fundamental: seu caráter simbólico para expressar uma necessidade de superação.

Apesar dessa errância, dessa divagação, o sagrado ainda é aquilo através do qual as ações humanas se atribuem sentido e valor, aquilo pelo qual a experiência subjetiva pode adquirir densidade. Permanece presente, pelo menos enquanto necessidade, *exigência de superação* que o atual culto da performance e dos extremos não pode, evidentemente, satisfazer (p. 157).

Buscando essa superação, esse mais-ser que transcenda o dado imanente e atinja a plenitude da existência, Pessoa (1997b: 155) sintetizou, em *O último Sortilégio*, seu desejo:

*Converta-me a minha ultima magia
Numa estatua de mim em corpo vivo!
Morra quem sou, mas quem me fiz e havia,
Anonyma presença que se beija,
Carne do meu abstracto amor captivo,
Seja a morte de mim em que revivo;
E tal qual fui, não sendo nada, eu seja!*

A possibilidade de ser expressa uma reconciliação entre quem nada foi e aquele que se fez e havia, *a morte de mim em que revivo*, cuja nova vida é fruto do processo iniciático, da auto-iniciação operado por meio de sua obra. Sua magia – palavras encantatórias – é sua própria poesia, estátua tornada corpo vivo, capaz de, simbolicamente, nos conduzir a essa esfera sagrada, na qual dotamos de sentido a nossa existência.

V

*Não tenho sentimento nenhum político ou social.
Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico.
Minha pátria é a língua portuguesa.*

FERNANDO PESSOA (1990: 82)

Com a mesma disposição, de ler a realidade pelo prisma transcendente do sagrado, podemos compreender *Mensagem*, único livro de Pessoa publicado em vida, pouco antes de sua morte e que consumiu longos anos de elaboração. Conduzida por um *nacionalismo místico*, a obra caracteriza-se, miticamente, pelo movimento de redenção, de reconciliação, que faz com que o passado, a ancestralidade, se situe fora da história, mas numa dimensão atemporal, participando simultaneamente do datado e portanto superado, e do eterno e então recorrente.

Na sua aparência, *Mensagem* celebra, relendo-os na luz espectral do sonho que cada um encarnou, os heróis-mitos da nossa História que ao longo do tempo prefiguraram o único Herói futuro, restaurador do nosso império perdido nos areais da África, em Alcácer-Quibir. Mas o que nós escutamos no Poema como apologia e promessa de um futuro reino só suscita esse fervor pela força com que através dessa apologia a evidência da realidade e da história são recusadas (Loureço *in* Pessoa, 1997b: XXI).

Cumprindo a profecia de ser o supra-Camões, anunciada por Pessoa no início de sua carreira, antes mesmo que qualquer poema seu fosse publicado, *Mensagem* resgata *Os Lusíadas*, mas por um prisma onírico, transcendente e imaginário, fundindo os gêneros épico, dramático e lírico, por meio dos quais canta a grandiosidade perdida e por resgatar de Portugal, assumindo a voz, em primeira pessoa, dos grandes heróis do império sonhado.

Dividido em três partes, *Brasão*, *Mar Português* e *O Encoberto*, o livro parte dos símbolos vivos das armas portuguesas – os campos, os sete castelos, os heróis e reis – resgatando o período de engrandecimento da pátria, desde seu fundador até os poderosos monarcas do tempo das conquistas e descobrimentos. Na segunda parte, o mar é explorado em toda sua profundidade e carga simbólica, surgindo como o grande inimigo a ser vencido e conquistado pelos portugueses. *O Encoberto* anuncia o *Quinto Império*², um reino de redenção, liberdade e plenitude, de acordo com as promessas reveladas pela máquina do tempo, na *Ilha dos Amores*, último canto d'*Os Lusíadas*.

A guerra de Deus contra o desmentido da realidade, o triunfo do sonho sobre a morte dos sonhos. O Quinto Império não tem outra substância que a desse desafio, essa loucura assumida de atravessar incólume a linha imaginária que separa a vida que morre da vida sem fim (Loureço *in* Pessoa, 1997b: XXIV).

Não podemos ler *Mensagem* como um poema patriótico, nem mesmo crer que as profecias nele anunciadas serão cumpridas no plano da realidade, mas uma leitura mitohermenêutica nos mostra que a pátria cantada não é exterior, mas viva no interior do poeta, como espelho que reflete sua alma e seus anseios. Nesse sentido, há um estrato mítico que embasa seu sonho de grandeza e sua espera por redenção, como possibilidade de cumprir uma promessa antiga, longínqua, que foi anunciada no período da formação de um império que ruiu antes mesmo de se solidificar. O sebastianismo presente em sua obra, que de resto guarda semelhança estrutural com o messianismo judaico ou mesmo o sebastianismo brasileiro encarnado na figura de Antônio Conselheiro (Almeida, 1999a),

² Para Pessoa, os sucessivos impérios que antecedem o *Quinto* são o da Grécia, Roma, Cristandade e Europa.

mais do que a certeza de uma realização concreta, expressa a possibilidade de um futuro coletivo pleno, desejo que espelha a exigência de *superação* individual.

Assim se construirá em círculo perfeito, tal o do mito, mas em tempo aberto, ascensionalmente, tal o do sacrifício no Cristianismo, toda a história do Sebastianismo. E toda a história de Portugal na *Mensagem*: desde Ulisses até o advento do Desejado, como era final messiânica (Pereira da Costa *in* Pessoa, 1997b: 262).

O rei D. Sebastião deixa de ser uma personagem histórica para encarnar o arquétipo do Herói futuro. Ninguém mais o espera à beira do Oceano, o tempo passou e seu corpo permaneceu desaparecido, mas seu sonho de grandeza, sua loucura desmedida, sua aventura guerreira servirão de mitemas para o novo D. Sebastião que surgirá para resgatar, não tanto a grandiosidade de um império português, mas a auto-estima de se saber um povo escolhido pelo Destino, povo sonhador e, por isso mesmo, repleto de saudades. Vejamos, em *Mensagem*, como a figura real do rei é apresentada e, depois, em outro poema, como é transfigurada (Pessoa, 1997b: 32):

*Louco, sim, louco, porque quíz grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Porisso onde o areal está
Ficou meu ser que houve,
Não o que ha.*

*Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nella iá.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadaver addiado que procria?*

D. Sebastião é apresentado como louco, mas é justamente essa loucura, a mesma do poeta, que difere o homem das bestas e o faz um ser de transcendência, pois dota de sentido, e aqui o sentido é de grandeza, a realidade do mundo³. Assim, quando encarna o Desejado, D. Sebastião já não é mais esperado como o rei que um dia se perdeu, mas como aquele que, redimido, resgatará o Santo Graal, o cálice com o sangue de Cristo, que simboliza um contato sagrado com o mundo divino:

*Onde quer que, entre sombras e dizeres,
Jazas, remoto, sente-te sonhado,
E ergue-te do fundo de não-seres
Para teu novo fado!*

³ É de se notar que o último verso, *Cadaver addiado que procria*, foi utilizado também por Ricardo Reis. No entanto, a dimensão do verso no heterônimo é outra porque é outro o contexto. Assim, o que era uma realidade intransponível, de caráter trágico, aqui pode ser ultrapassada com o antídoto da loucura, compreendida como sonho de grandeza.

*Vem, Galaaz com patria, erguer de novo,
Mas já no auge da suprema prova,
A alma penitente do teu povo
À Eucharistia Nova.*

*Mestre da Paz, ergue teu gladio ungido,
Excalibur do Fim, em geito tal
Que sua Luz ao mundo dividido
Revele o Santo Gral! (Pessoa, 1997b: 69).*

O simbolismo das imagens presentes no poema é de natureza oposta: *sombras*, *jazigo*, *sonho*, *ungido*, *Santo Graal* – de caráter noturno, místico, enquanto *erguer*, *gládio*, *Galaaz*, *auge*, *suprema* inserem-se numa modalidade diurna, heróica, que reforça a ação. A coincidência dos opostos é operada pela estrutura dramática, que organiza essas imagens e as torna coerente por meio, principalmente, das imagens de *fado*, *mestre* e *eucaristia*, que se desdobram na noção de trajeto, mediação e transformação, termos que se destacam por organizar os elementos que os constituem na linha do tempo. Assim, constata-se em *Mensagem* a mesma predominância da estrutura dramática que perfaz toda a obra pessoana, orientada pelo mito de Hermes. No caso específico deste poema, nota-se que, embora a conquista sonhada pelo poeta exija o gesto heróico da batalha, a orientação da ação e o seu sentido são dados pelo desejo de uma revelação sagrada, ancorada na mitologia cristã e medieval, personificadas por Galaaz, pelo Santo Graal, pela penitência e, principalmente, pela eucaristia, cujo sentido profundo coaduna-se com as concepções alquímicas da transubstanciação da matéria.

Dessa forma, o Desejado assume sua condição de mediador, de Mestre da Paz, condutor da alma do povo por um tempo que é imaginário. Esse tempo trans-histórico anunciado por *Mensagem*, em que o eterno se encarna no temporal, foi anunciado por três profetas. O primeiro é Bandarra, o sapateiro que “Sonhava, anonymo e disperso, / O Império por Deus mesmo visto” (p. 75), o segundo é Antonio Vieira, “Imperador da lingua portugueza” (p. 76), luso-brasileiro que além do estilo imortal dos sermões barrocos ajudou a semear as profecias do retorno de D. Sebastião. O terceiro aviso, cujo nome não vem preenchido, mas que facilmente se adivinha como o do próprio Pessoa, diz:

*Screvo meu livro à beira-magua.
Meu coração não tem que ter.
Tenho meus olhos quentes de água
Só tu, Senhor, me dás viver.*

Só te sentir e te pensar

*Meus dias vacuos enche e doura.
Mas quando queres voltar?
Quando é o Rei? Quando é a Hora?*

*Quando virás a ser o Christo
De a quem morreu o falso Deus,
E a despertar do mal que existo
À Nova Terra e os Novos Céus?*

*Quando virás, ó Encoberto,
Sonho das eras portuguez,
Tornar-me mais que o sopro incerto
De um grande anseio que Deus fez?*

*Ah, quando queres, voltando,
Fazer minha esperança amor?
Da nevoa e da saudade quando?
Quando, meu Sonho e meu Senhor? (p. 77).*

Ao interrogar ao Senhor e ao Sonho quando regressará o Rei Encoberto, que é também Cristo, responsável por uma Terra nova e por novos Céus, o poeta restitui à pátria uma dimensão religiosa, sagrada, cujo fundamento é messiânico: o sebastianismo alimenta a saudade e esta alimenta àquele, como desejo de resgate do paraíso perdido. Tem-se, assim, a mesma estrutura de paraíso-queda-redenção que os hebreus herdaram dos persas e transmitiram ao cristianismo ocidental. A queda só é permitida para que advenha um bem maior. “O bem maior, segundo essa visão, é obviamente a salvação pela cruz, a Segunda Árvore” (Campbel, 2004: 99). Essa salvação requer uma iniciação para o caminho de volta, com o retorno superando o estado original, pois acrescido do trajeto e dos duros obstáculos. Durand, ao explicitar as sub-estruturas da estrutura antropológica dramática, mostrou que o messianismo manifesta-se por uma *hipotipose futura*, ou seja, pela presentificação do futuro, dominado pela imaginação. Na fantasia histórica, surge uma promessa, como na cultura maia, em que “aparece nitidamente a personagem do Herói Cultural, do Filho que, no decurso de peripécias e de encarnações cíclicas, consegue finalmente triunfar das armadilhas e instaurar o sol da ‘Quarta Idade’ (Durand, 1997: 353-4). Simbolicamente, é inevitável o paralelo com o Quinto Império português, anunciado após o retorno do Herói, que virá para resgatar o império perdido.

Já havíamos visto a mesma estrutura do paraíso perdido transposta para a saudade da infância, principalmente em Álvaro de Campos, mas em *Mensagem* essa base mítica atinge força paroxística. E se Hermes, o deus mensageiro, é o grande mito diretor da obra pessoana, presente por inteiro em *Mensagem*, no Pessoa *ipse* ele é acompanhado,

diurnamente, pela figura de Prometeu, bastante explorada para ser repetida aqui, além da sombra noturna e mística de Orfeu.

Orfeu foi o músico e o poeta mais famoso da Trácia; tocava a lira ofertada por Apolo e inventou a cítara ou, dependendo da versão, acrescentou a ela mais duas cordas, totalizando nove, em homenagem às Musas. Tinha o poder de amansar as feras, fazer com que as árvores e rochas se reclinassem perante sua presença. Orfeu juntou-se aos Argonautas, para marcar a cadência dos remadores, acalmar as tempestades e vencer as Sereias, que se suicidaram ao perceber que os Argonautas prestavam mais atenção aos cantos dele que aos delas. Casou-se com Eurídice e por ela desceu aos Infernos, encantando com a sua lira Caronte, Cérbero, os Três Juízes e os deuses infernais. Após impressionar Hades, conseguiu a concessão para resgatar Eurídice, desde que ela fosse atrás dele, que não poderia voltar-se para vê-la, até chegarem à luz do sol. Perto de atingir seu objetivo, o poeta, não resistindo à tentação e temendo que o deus o tivesse enganado, volveu o olhar e viu Eurídice desaparecer para sempre (Martínez, 1997: 264).

Em Pessoa, que não por acaso foi um dos fundadores da revista *Orpheu*, responsável por introduzir o modernismo no cenário cultural português, Orfeu comparece com o mitema do poeta capaz de interferir no natural e no sobrenatural por meio dos cantos e como o iniciado que tem que vencer os obstáculos para superar a morte. A perda de Orfeu, sua descida (queda eufemizada) às regiões íferas, a saudade, a promessa de redenção, todos esses passos iniciáticos do mito convergem para um sentimento presente em *Mensagem*, com a promessa de um império que, quando prestes a ser instaurado, se perdeu. Embora permaneça a crença no retorno de um destino ainda não cumprido, há o nevoeiro que não permite que a luz do dia chegue, que a hora venha e que, enfim, o destino se cumpra.

Pessoa, o mensageiro, quer conduzir os argonautas portugueses até seu destino e por meio de seu canto, de sua mensagem. Nesse sentido, sua poesia marca a cadência do sonho português, embora encarne, na totalidade da obra, Hermes, por ser quem anuncia o tempo e o reino que hão de chegar.

Podemos ler sob essa óptica os três poemas que se seguem e que, além da beleza ímpar de cada um deles, expressam justamente essa dinâmica expressa pela queda e pelo desejo de redenção:

*Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,*

*Quantos filhos em vão rezaram!
 Quantas noivas ficaram por casar
 Para que fosses nosso, ó mar!*

*Valeu a pena? Tudo vale a pena
 Se a alma não é pequena.
 Quem quer passar além do Bojador
 Tem que passar além da dor.
 Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,
 Mas nelle é que espelhou o céu. (p. 58)*

*Senhor, a noite veio e a alma é vil.
 Tanta foi a tormenta e a vontade!
 Restam-nos hoje, no silencio hostil,
 O mar universal e a saüdade.*

*Mas a chamma, que a vida em nós creou,
 Se ainda ha vida ainda não é finda.
 O frio morto em cinzas a occultou:
 A mão do vento póde erguel-a ainda.*

*Dá o sopro, a aragem – ou desgraça ou ancia –,
 Com que a chamma do esforço se remoça,
 E outra vez conquistemos a Distancia –
 Do mar ou outra, mas que seja a nossa! (p. 60)*

*Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
 Define com perfil e ser
 Este fulgor baço da terra
 Que é Portugal a entristecer –
 Brilho sem luz e sem arder,
 Como o que o fogo-fatuo encerra.*

*Ninguém sabe que coisa quer.
 Ninguém conhece que alma tem,
 Nem o que é mal nem o que é bem.
 (Que ancia distante perto chora?)
 Tudo é incerto e derradeiro.
 Tudo é disperso, nada é inteiro.
 Ó Portugal, hoje és nevoeiro...*

É a Hora! (p. 86)

O primeiro narra os obstáculos que os portugueses tiveram que vencer para cruzar o Cabo da Tormenta (eufemizado depois para Cabo da Boa Esperança) e conquistar o céu que o mar espelha, o mesmo mar que é perigo e abismo, abismo que é queda e que confere concretude à dor sentida por aqueles que viram seus filhos e noivos se perderem. Se valeu a pena? A alma, por não ser pequena, não enfrenta, em seu caminho de

engrandecimento, pequenos obstáculos, mas à altura de sua ambição ou de seu destino. Novamente, o caráter iniciático das provas.

O segundo é uma prece de súplica, roga ao Senhor o sopro que traga das cinzas o fogo com o qual será possível conquistar a Distância, seja ela qual for, “mas que seja a nossa!” A primeira estrofe é em tom de desalento, lamenta a queda; a segunda anuncia a esperança; a terceira suplica pela redenção. Simbolicamente, há a presença dos quatro elementos, a água representada pelo mar, a terra pelas cinzas, o ar pela mão do vento, pelo sopro, pela aragem e o fogo pela chama do esforço. Como num processo alquímico, o poeta canta para que o que está oculto sob as cinzas seja revelado e, unindo fogo e água, possa reconquistar a Distância. As imagens são suficientemente fortes para que insistamos no seu simbolismo. O que é importante notar é que esse simbolismo assume a mesma característica iniciática e gnóstica que analisamos nos poemas esotéricos, o que nos leva a concluir que o que vale para o indivíduo vale para o coletivo.

A imagem do nevoeiro fechado, que aparece no poema derradeiro, constata a dispersão contemporânea, a angústia de não encontrar na imagem da realidade a realidade imaginada em sonho e profecia. O nevoeiro, espécie de caos primordial que antecede o *Fiat Lux* divino, parece sintetizar a esperança que nasce da hora adversa, da constatação de uma realidade em busca do sagrado, da evocação de um tempo grávido de renovação. O poema é a sublimação de um nacionalismo místico, inegável fruto do imaginário português, mas transubstanciado pela *mitopoiesis* pessoana, cujo caráter simbólico e substrato mítico regem-se pela predominância do mensageiro Hermes. A mensagem? É a Hora!

Fig. 32

2. A Dimensão Cultural da Obra Pessoa ou As Máscaras de Hermes

Alain Badiou nos impõe uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa. Segundo sua leitura, “a filosofia não está, não está ainda, condicionada a Pessoa. Ela não pensa ainda *à altura de Pessoa*” (Badiou, 1998: 58). E qual seria a razão? Para o filósofo francês, a filosofia do século XX assumiu, como palavra de ordem, a reversão do platonismo. Nesse sentido, o antiplatonismo seria o *lugar comum* da nossa época: “a idealidade transcendente do conceito é dirigida contra a imanência criadora da vida; a eternidade do verdadeiro é uma ficção mortífera” (p. 58). Para Heidegger, e toda a corrente hermenêutica que dele se deriva, o platonismo é o esquecimento do ser, porque o ser se separa da Idéia, remetendo ao que há de niilista na metafísica, uma vez que a Idéia encobre a eclosão do sentido do ser, substituindo-o pela supremacia técnica do sendo. De qualquer maneira que se perscrute a filosofia moderna, esbarra-se sempre na *reversão do platonismo*.

No entanto, como situar Pessoa? Seria a sua heteronímia poética, por qualificar-se como um descentramento do ser, até mesmo, por vezes, sua negação, uma inflexão particular do antiplatonismo? Na leitura de Badiou, não:

Se Pessoa representa, para a filosofia, um desafio singular, se a sua modernidade está ainda *adiante de nós* e sob determinados aspectos inexplorada, é porque o *seu pensamento-poema abre uma via que consegue não ser, nem platônica, nem antiplatônica* (p. 60).

Ora, essa terceira via aberta por Pessoa é justamente, como esta pesquisa tem se fartado de mostrar, a via hermesiana, em que o *tertium datum*, excluído pela lógica aristotélica, se faz presente. O paradoxo deixa de ser contradição para expressar a *coincidentia oppositorum*. Pessoa não é nem platônico nem antiplatônico justamente por ser, simultaneamente, um e outro. É também a essa conclusão que o filósofo chega: “Pessoa produz, assim, uma subversão poética do princípio de não contradição. Mas do mesmo modo, especialmente nos poemas de Pessoa em pessoa, ele recusa o princípio do terceiro excluído” (p. 62).

A importância dessa leitura é fazer ecoar, no plano filosófico, o que esta pesquisa constata numa abordagem mitohermenêutica. Em primeiro lugar, não há sérios equívocos nas obras de maior relevo da fortuna crítica pessoana – às quais, por essa mesma razão, não foram revisitadas metodologicamente aqui –, mas falta de lentes com que olhar para Pessoa de uma maneira mais nítida. Herdeira da lógica aristotélica – para não dizer do

furor racional – a modernidade leu seus autores olhando-se no espelho. Assim, encontra-se um Pessoa cindido em personalidades e pensamentos inconciliáveis, um Pessoa vazio de ser, apontando para o sem sentido da vida, ou um Pessoa profeta, místico, em contato com o mistério contínuo da existência. A crise de identidade que a modernidade quer ver em Pessoa, não é a dele, mas a sua.

Se há, em Pessoa, irreconciliabilidade, contradição, esvaziamento do ser, há concomitantemente plenitude, vitalidade e saber, o que nos remete à harmonização dos contrários. Ora, não há crise de identidade na obra de Pessoa, mas jogo de identidades, identidades flutuantes, intercambiáveis. E sob a ficção dessas máscaras arquetípicas, reside o sujeito em busca de autoconhecimento. Descentrar-se, ou fingir, como prefere Pessoa, é conhecer, a si e aos outros. Assim, a despeito de qualquer ilogicidade, há na heteronímia “jogos poéticos díspares, com as suas regras próprias e a sua coerência interna irreduzível. E essas regras são elas próprias, pode afirmar-se, códigos fictícios, de modo que existiria como que uma composição pós-moderna do jogo heterônimo” (Badiou, 1998: 62).

Essa condição pós-moderna da obra de Fernando Pessoa, não nos deixemos enganar, é também uma projeção dos valores de nossa época à sua obra. Todavia, não há como negar que Pessoa esteve à frente dos valores instituídos de seu tempo, pelos quais foi influenciado, mesmo que de maneira negativa, como fica patente, muitas vezes, na sua angústia⁴. De qualquer forma, embora seja controvertido se conceituar pós-moderno – mesmo porque se apresenta avesso à cristalização do conceito –, o que se destaca é que o pós-moderno incorpora à modernidade valores pré-modernos, como se percebe na revalorização da ancestralidade, presente em *Mensagem*, da gnose, que permeia toda a obra pessoana, e do mito, que com sua carga arquetípica ressurge como vetor de (auto)conhecimento.

Se a força desses aspectos foi sempre relegada ao segundo plano por parte dos modernos, cabe à nossa época a tarefa de relê-la, sem as amarras da lógica racionalista, mas com os ouvidos atentos da razão sensível, cuja lógica pluralista não trabalha de maneira excludente, mas relativa. De mais a mais, a obra de Pessoa caracteriza-se muito mais por valores eternos que modernos, de modo que cada geração saberá encontrar novos

⁴ Fernando Pessoa representa muito bem os valores de sua época, mas certamente os extrapolou. Não é por outra razão que foi ignorado pelos seus contemporâneos, razão com a qual o próprio poeta atinou, como comprovam as inúmeras páginas dedicadas ao gênio reconhecido apenas pela geração vindoura. No entanto, essa constatação, se o motivou a dedicar sua vida na elaboração de sua obra, também gerou a angústia do não reconhecimento.

elementos com que a lê-la, iluminando novas facetas, ou encontrando novas formas de compreender a luz que foi lançada sobre elas.

Essa discussão se faz importante porque, se nenhum homem é uma ilha, nenhuma obra também o é. Vimos com Badiou que a filosofia do século XX não esteve à altura de Pessoa, ou seja, não esteve apta a interpretar seu platonismo e antiplatonismo simultâneos. No entanto, se Pessoa é raro por sua singularidade, não está inteiramente desacompanhado, ao menos em sua forma de pensar e produzir cultura. Se assim não fosse, teríamos que rotulá-lo pela sua excentricidade, tomando-o como uma exceção na história da cultura humana, o que o isolaria na incompreensibilidade. A mitocrítica que este trabalho empreendeu não só intentou mostrar como compreendê-lo à luz da mitohermenêutica, como também exercitou a mitanálise, cujo objetivo é ler os mitos que compõem os valores sócio-culturais instituídos e instituintes de uma época.

Sem querer esgotar ou mesmo sistematizar essa abordagem mitanalítica, julgo importante retomá-la, pois a obra de Pessoa participa, no meu modo de ver, de um ressurgimento mítico no seio da cultura muito mais amplo que sua abrangente literatura. Para isso, não empreenderei a um exaustivo percurso mitanalítico, mas aproveitarei a leitura realizada por Gilbert Durand, que levantou o mito emergente do século XX, mais notadamente em suas manifestações culturais, por meio das obras de André Gide, Herman Hesse, Proust, Meyrink e C. G. Jung.

Conforme aponta Durand, o século XX viu renascer o mito de Hemes a partir do esgotamento do mito unitário de Prometeu e de seu contraponto – expresso principalmente pelo decadentismo – Dioniso. De início, essa manifestação hermesiana se dá no seio das produções estéticas, mas contamina outras esferas e, por suas características disseminatórias e convergentes, constitui-se como uma “ética do pluralismo” (Durand, 1992: 269). Esse pluralismo pode ser percebido nas diversas estéticas de vanguarda surgidas no começo do século, embora, consideradas em sua singularidade, muitas reproduzissem valores prometeicos e dionisíacos, sem chegar a uma mudança figurativa do mito diretor. É o caso do futurismo italiano, cujo furor destrutivo é ainda um prolongamento das configurações prometeicas; ou do impressionismo, que valorizará a subjetividade transformadora do olhar, de modo gliscromórfico, viscoso e confusional, características dionisíacas.

Por meio da leitura mitocrítica e mitanalítica de Durand, Charles Baudelaire pode ser considerado o precursor, desdobrando-se daí a questão do *fracasso*, expressa por Gide e

Hesse – fracasso esse que explicita a quebra do mito unitário de Prometeu. Aqui, poderíamos acrescentar boa parte da produção de Álvaro de Campos, o fracassado por excelência; vimos o quanto desse fracasso, e a angústia dele derivada, é a face esgotada de Prometeu e o quanto guardava em latência um turbilhão de sonhos de plenitude. Outra questão abordada por Durand é a da *alteridade recobrada pelo pluralismo*, expressa por Proust e Meyrinck e, finalmente, temos *a ética da plenitude ou o reino de Hermes*, centrada na obra de C. G. Jung (Durand, 1992: 269).

Baudelaire é, segundo Durand, um dos primeiros restauradores do mito hermesiano, tanto no plano ideológico, em que se reabilitam aspectos gnósticos, como a unificação mística, quanto no estilístico, em que as figuras oximorônicas filiam-se a uma “retórica das profundezas” (p. 272-3). Mitocriticamente, sobressaem-se quatro mitemas: o da alteridade, da sombra inevitável, companheira da luz; o da transposição desta dualidade em uma encarnação modelo: a mulher dupla, como Pandora; o da interiorização da dualidade em ato poético, na operação da obra: é o mitema hermético por excelência; e, finalmente, o da Grande Obra, simbolizado pela iniciação (p. 275-6). Se os dois primeiros mitemas encontram-se na produção romântica como um todo, ressaltando o mito prometeico, os dois últimos apontam para uma configuração hermesiana, cuja imaginação ética situa-se em um regime dramático de imagens. É essa imaginação que acompanhará o compromisso ético do poeta do século XX: “a sobrevalorização da obra como dever fundamental do homem, como mensagem ou como missão, senão como ‘justificação’.” (p. 286).

Em André Gide e Herman Hesse, a pluralidade hermesiana não encontra possibilidade de unificação, pairando a personalidade destronada no fogo de artifício das pluralidades. A alteridade não é integrada, não se realiza nenhuma plenitude, embora permaneça, nos pluralismos que constituem a obra de ambos, uma busca de perfeição: como a perfeição não é deste mundo, pulam de imperfeição em imperfeição, sem jamais saírem do labirinto da pluralidade vazia. Por fim, numa saída de mais a mais esteticista, a arte tem como fim a própria arte, concebida como espelho onde Narciso se desnuda para se descobrir vazio em sua dispersa multiplicidade. É nesse sentido que surge o mitema do *fracasso*: a recusa prometeica não possibilita a plenitude hermesiana. A transubstanciação alquímica não se realiza, não se integram os contrários, não se vive a alteridade. No entanto, é inegável que tanto Gide quanto Hesse transitam por uma sensibilidade cujo rosto é de Hermes (p. 303-7).

Em Pessoa, seu descentramento, ao jogar com a pluralidade e a multiplicidade de *personas*, encontra a realização alquímica na integração da alteridade – cada heterônimo fixa, a partir de uma pluralidade dinâmica, uma unicidade que incorpora os opostos sem apagá-los ou dicotomizá-los. Nesse sentido, afasta-se de Gide e Hesse, embora o mitema do fracasso, sobretudo em Campos e no Pessoa ortônimo sobreviva, constituindo-se uma das facetas de suas obras. Mas o fracasso de Pessoa ele mesmo, principalmente no que tange ao esvaziamento de seu ser e à própria impossibilidade de se definir ou situar, se é sintoma da angústia que os valores prometeicos impõem a uma sensibilidade hermesiana, é também base ou princípio para que se busque a iniciação: a plenitude é vislumbrada pela integração do outro que reside em si mesmo, ou seja, por meio do despertar gnóstico.

É assim que no seio da imanência imiscui-se a transcendência, como opostos que coincidem. No caso de Campos, como vimos, o fracasso da não realização em vida das imposições prometeicas da vida moderna, industrial, técnica e totalitária, encontra guarida em sua imaginação simbólica, que sonha obras e realiza a plenitude, ainda que no plano imaginário, portanto simbólico, por meio da alquimia verbal. A unicidade é atingida por meio de sua sensibilidade hermesiana, que acolhe o plural sentindo tudo de todas as maneiras, mas integrando essa pluralidade no seio de sua existência individual – ainda que esta não seja mais que uma projeção da imaginação criadora de Pessoa, cujo fenômeno heteronímico é, por si só, a realização da unicidade que integra alteridades por meio do projeto alquímico e iniciático de fazer coincidir os opostos na elaboração de sua obra.

No entanto, se Pessoa distancia-se de Gide e Hesse por fugir de um pluralismo artificial, que fragmenta a personalidade sem integrar a alteridade, como Narciso chafurdando no vazio estetizado, Mário de Sá-Carneiro – amigo de Pessoa e co-participante da geração de *Orpheu*, como ficou conhecido o momento nascente do modernismo português – filia-se a esses autores, produzindo uma obra que repete esses mesmos mitemas analisados por Durand, o que reforça sua leitura mitanalítica. É o caso dos versos de *Escavação*:

*Numa ânsia de ter alguma coisa,
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
E a minh'alma perdida não repousa.* (Sá-Carneiro, 2001: 40)

Ou destes outros:

Perdi-me dentro de mim

*Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.* (p. 44)

Esse ser que não se encontra, ou melhor, que se encontra fragmentado, rodopiando em um labirinto sem saída, em que a alteridade não participa, se se lança a produzir – diferentemente de Pessoa, que encontra no verbo justamente o agente operador da transubstanciação alquímica, atingindo a plenitude criadora – nada transforma, morrendo o fogo em cinzas. Isso porque não há nada a ser transformado. Narciso contempla-se no vazio:

*Nada tenho, decido-me a criar:
Brando a espada: sou luz harmoniosa
E chama genial que tudo ousa
Unicamente à força de sonhar...*

*Mas a vitória fulva esvai-se logo...
E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...
– Onde existo que não existo em mim?* (p. 40)

Esse momento inicial do modernismo português, se tem a feição de Narciso de um lado, tem a de Orfeu do outro, nome que batiza a revista mais importante do movimento. Embora o mito órfico, de estrutura mística, participe da constelação de imagens que os jovens escritores tecem, é sob Hermes que essa renovação literária ocorre, justamente para realizar a coincidência, por meio de uma terceira via, dos valores antagônicos que perfaziam a vida literária e cultural de um Portugal recém-República. De um lado, os saudosistas, conduzidos por Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, que buscavam revalorizar o passado e as virtualidades renovadoras que ele contém. De outro, uma postura mais positivista, defendida por Raul Proença e António Sérgio, cuja atenção era dada ao progresso e à modernização das estruturas sociais, econômicas e políticas do país (Júdice, s/d: 9). É a geração de Orpheu, encabeçada por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que irá buscar a conciliação das bases ancestrais do povo português com o olhar voltado para o futuro, embora por uma outra via, principalmente a de Pessoa, voltada para o pluralismo, o paradoxo e o nacionalismo místico, que bem podem ser expressos pela denominação de *coincidentia oppositorum*.

Assim, basta lermos um breve trecho da Introdução escrita por Luís de Montalvor ao primeiro número da revista Orpheu para termos uma idéia das propostas do grupo (*apud* Júdice, s/d: 59):

Orpheu é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...

Nossa pretensão é formar, em grupo ou idéia, um número escolhido de revelações, em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em *Orpheu* o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos.

Percebe-se nitidamente como, influenciado ainda pelos valores da bacia semântica da *Decadência*, o grupo opta pela figura mítica de Orfeu para expressar a busca subterrânea de revelações como forma de ampliar o autoconhecimento. No entanto, principalmente na poesia de Pessoa, que na época ainda era bastante influenciada pelos decadentistas⁵, percebe-se essa *visitação* às regiões íferas como emblema de uma operação alquímica, como mostrará a evolução de sua produção poética. De qualquer forma, o que interessa aqui reter é justamente esse momento de transição da cultura portuguesa, em que ressurge o mito de Hermes como mediador dos valores culturais e da produção artística da geração nascente, especificamente por meio de sua figura maior, Fernando Pessoa.

De volta a Durand, tem-se outra característica do ressurgimento de Hermes nas obras de Proust e Meyrink, em que a alteridade é integrada ao pluralismo. No caso de Proust, sua obsessão pelo tempo e seu estilo de escrita, labiríntica, em que a relação causa/efeito é substituída por um simbolismo hermesiano, é regida, longe do espelhamento narcísico, pelo mito de Hermes. Numa análise mitocrítica, emergem três mitemas, a saber: o poder do ínfimo, o mediador e o psicagogo. O primeiro aparece na minuciosidade e na microcosmização de certas passagens, em que o mais forte é simbolizado pelo mais pequeno; o segundo permite a reunião dos contrários e das alteridades e, finalmente, o terceiro mitema, como o iniciador exemplar que une um mundo ao outro (Durand, 1992: 311).

Vimos como, em Pessoa, esses mesmos mitemas se fazem presente, em Caeiro – com a valorização do microcosmo de sua aldeia, na mediação do pastor de pensamentos e na iniciação de uma sensibilidade afeita à exuberância vital do mundo imanente, integrado ao mistério transcendente da existência –; em Campos – iniciador de uma sensibilidade plural, que integra a alteridade por meio da coincidência dos opostos, mediador da transcendência do mistério e da imanência do vitalismo criador, que une máquina e vida, técnica e alma, na valorização do ínfimo que substancia o cotidiano e o coaduna ao eterno –; em Reis – para quem a economia da emoção preenche de

⁵ Como ficou comprovado pela leitura mitocrítica de *Opiário*, poema de Álvaro de Campos, que flagra esse momento de transição de uma estrutura mística para uma dramática. Ver capítulo III, pp. 190-194.

intensidade o cotidiano (*carpe diem*), realizando a mediação entre o reinado e a abdicação, e a iniciação por meio da condução da vida pelos caminhos da morte (*cadáveres adiados que procriam*) –; e finalmente no Pessoa ortônimo, cuja *Mensagem* é mediação (e vice-versa), e cujo emblema iniciático e psicagógico é sua missão de criador de mitos, em que a força dos ínfimos heterônimos se reflete no mito diretor de Hermes.

Em Proust, assim como em Pessoa, encontra-se, sob a tessitura do passageiro – o tempo que se gasta, o mundo que passa, a morte –, a permanência na multiplicidade, em que a leitura do mundo exterior se transforma em operador, acelerador ou catalizador do procedimento subjetivo da “leitura interior” (Durand, 1992: 320). Por meio dessa estrutura dramática, a linearidade e a inexorabilidade do tempo se reúnem com a redundância, a recorrência, a sincronicidade, transformando-o em destino, destino assumido e amado: *amor fati*.

Com Jung, salienta-se a estruturação múltipla do *ethos* humano, tema discutido ao longo deste trabalho em conjunto à educação. Segundo essa perspectiva junguiana, há uma dupla pluralidade: a primeira, horizontal, organizadora da consciência em sensações, sentimentos, pensamentos e intuições; de acordo com os estímulos provenientes do meio ambiente vital, as atitudes podem ser diversas, dependendo da combinação dessas percepções. A segunda pluralidade se dá a partir do descentramento do núcleo do eu, que se dispersa em um drama de várias vozes: *persona*, sombra, *animus/a* e o *si mesmo*. Afastando-se de uma formulação cartesiana da alma, cuja unidade era controlada pela razão, vê-se, com Jung, a ação múltipla das várias facetas que compõem um eu, sem que este se desintegre, salvo os casos patológicos, mas pelo contrário: essa multiplicidade é regida pela unicidade. Há um centro, mas ele é composto justamente por diversas figuras, de modo que o abafamento de uma implica no desequilíbrio do todo (p. 329).

O princípio que buscará o equilíbrio dessas diversas vozes é o processo de individuação, atingido pelos mecanismos de sincronicidade e enantiodromia, em que o primeiro é responsável pela fusão entre a temporalidade individual e a intemporalidade do arquétipo, enquanto o segundo pela polaridade inversa, ou seja, a psique é regulada internamente por uma *compensação* fundamental: o consciente e o inconsciente não podem ser separados, a menos que se tenha um homem mutilado. Assim, o ato da escrita, da criação, pode ser muito bem o gesto de confrontação que participa do processo de individuação e busca, a partir dos acordos sincrônicos em tensões enantiodrômicas, a Obra, ou a Grande Obra, ou seja, a plenitude na individuação mesma. Essa plenitude –

em que o *Animus* (ou *Anima*) adquire sua amplitude simbólica, expressa pelo Velho Sábio (Hermes) ou pela Grande Mãe, e todos seus derivados – nada mais é que a harmonia suprema dos contrários que participam do processo psíquico, fim último do processo de individuação (p. 332).

Em paralelo a Jung, embora não com a mesma terminologia, encontra-se Pessoa, para quem o drama das vozes não se conteve nas figurações internas da psique, mas ganhou vida externa, biografia, personalidade e alma. É claro que, de fato, os heterônimos não existiram senão no papel, restando ao próprio Pessoa a responsabilidade pela obra (ou Grande Obra, poderíamos dizer), mas o que quero salientar é que não se pode ceder à tentação – de mais a mais equivocada – de encontrar neste ou naquele heterônimo a Sombra, a *Anima*, etc. Certamente, cada um deles tem um pouco dessas figurações, mas a intenção estética e a realização concreta, dadas sua exterioridade e consciência, extrapolam em muito a figuração inconsciente, embora, repito, esta esteja presente, como não poderia deixar de ser, no fenômeno heteronímico. Feita a ressalva, o que vale ressaltar é que este fenômeno, em sua inflexão ética, é absolutamente convergente com a estruturação figurativa junguiana da psique. Esses múltiplos eus que habitaram Pessoa e a ética plural derivada de sua(s) obra(s) poética(s) não são uma aberração psíquica, mas o seu exato contrário. E se para a lógica totalitária da razão prometeica essa multiplicidade de eus parecia uma ameaça, que, de resto, a noção de identidade única buscava controlar, por meio da regulação do papel social, hoje a pluralidade de papéis sociais, a flutuação das identidades, a pluralidade de grupos, tribos e valores, corroboram a própria multiplicidade interna que faz com que cada um diga *eu* sabendo que não sabe bem que *eu* é esse, pela própria pluralidade que compõe essa noção.

Essa aceitação da pluralidade de eus não quer fazer de cada um ou de cada poeta um conjunto de heterônimos, nem Pessoa em pessoa era dado a escolher personalidades de acordo com a roupa e a ocasião, mas tão somente lançar luz sobre o mito totalitário que encampou boa parte do território da modernidade, pregando uma ética unitária para indivíduos identitariamente únicos. Stuart Hall (2000) mostrou didaticamente como a concepção dos sujeitos iluminista e sociológico, que fizeram parte da modernidade, buscava reunir em si a noção de uma identidade única e em acordo com ela mesma. De forma diferente, sem que tenha havido um rompimento com a modernidade, o sujeito pós-moderno encontra-se aberto, desconfia dessas concepções modernas, mas joga com elas sempre que preciso, de modo que aceita múltiplas identidades e se identifica com

situações, pessoas e valores contraditórios e paradoxais, de forma que não se pode mais falar em unidade, senão em unicidade. Unicidade de um eu múltiplo. Essa a principal contribuição que a obra pessoana pode inspirar no campo da configuração do sujeito pós-moderno (poderia ter dito contemporâneo) e sua atuação ética, como desdobramento da educação, que também não pode mais educar sem levar em conta essa pluralidade de base hermesiana.

Isso posto, não há como refutar que a mitocrítica pessoana converge com a mitanálise do período cultural em que viveu e expressam, uma e outra, o retorno de Hermes. E esse retorno se dá sob uma ética, de acordo com Durand, da plenitude, em vez da ética “clássica” da perfeição. Todas as reflexões sobre o problema prático parecem centrar-se no problema da totalidade plural, da alteridade que constitui o *mesmo*, e temem a ameaça da destruição da harmonia e da coerência (p. 334). De fato, a via de Hermes é estreita, em que qualquer desvio pode ser fatal, mas se evita, assim, o engano das atitudes projetivas simplistas. Essa “nova ética” que busca o acesso a uma plena “autonomia” integra em vez de combater o mal e a Sombra em seu sistema autônomo de decisão (p. 335), como bem e extensamente demonstrou Maffesoli (2002), ao pôr a nu a parte do Diabo que conforma cada um e relativiza uma ética de contornos maniqueístas: integração do mal ao bem e da morte à vida.

Portanto, a bacia semântica que emerge no século XX, especificamente nas reformulações estéticas que dão azo às expressões culturais, é regida pelo mito de Hermes, o qual restitui a imaginação como a “rainha das faculdades” e possibilita, por meio da análise dos mitos, a compreensão não só da literatura, mas também dos valores sócio-culturais e históricos e do homem que faz parte desse contexto, embora exceda, por meio das constantes antropológicas e arquetípicas que o configuram, uma dada circunstância.

Fig. 33

3. A Educação e O Imaginário: Caminhos que se Abrem...

Se uma abordagem mitanalítica reforça os valores simbólicos encontrados na leitura mitocrítica da obra de Fernando Pessoa, desenhando no horizonte cultural os mitemas de Hermes, e se a educação brota da organização sócio-cultural, somos forçados a concluir que essa educação também veicula simbolicamente os mesmos valores mitêmicos de nossa época. E assim é. No entanto, como a educação tem por base ser conservadora, mesmo quando progressista ou revolucionária (e aqui o oxímoro não é fortuito) – afinal uma de suas atribuições é transmitir o legado cultural de nossa história (tradição) –, as mudanças sempre demoram mais a ocorrer nessas instâncias, principalmente com a educação que se desenvolve na escola, pois há o agravante de que as instituições, para preservarem o seu poder, são sempre refratárias a mudanças. De qualquer forma, o fato é que os valores, as crianças e a sociedade mudaram, embora a educação formal, enrijecida pelas diretrizes, leis e práticas conservadoras, ainda procure um caminho para resistir à abertura pós-moderna e à ética autônoma e plural de Hermes.

Cabe, portanto, à guisa de caminho a este estudo, a seguinte questão: como uma educação do imaginário dialoga no interior do imaginário da educação?

Tomemos como princípio que a educação do imaginário se caracteriza por um processo simbólico, individual e coletivamente, pelo qual educador e educando busquem a harmonização dos elementos, inclusive os antagônicos, que perfazem a vida, tanto em seu âmbito prático quanto em seu caráter subjetivo. Esse processo simbólico, que permite a organização do(s) sentido(s) dada à vida subjetiva e social, pressupõe uma iniciação, um processo de individuação em que a transformação atingida pelo contato educativo se dê em direção à realização plena do destino. Nesse sentido, o educando está sempre inacabado, incompleto, aberto às desestruturações, à desordem, à ambigüidade, mas também à re-organização complexa desses fatores dinâmicos e cambiantes que perfazem a experiência de existir no mundo. Por esta perspectiva, o sentido dado à Vida, à cada vida, é sempre atingido pelo próprio educando e não imposto pelo educador.

Por esta perspectiva, não há verdade, mas busca pela verdade:

A verdade não pertence a ninguém em exclusivo, porque ela é o lugar comum de toda a gente; ela é a comum vocação da humanidade para a humanidade. Desta verdade humana, o mestre é o testemunho; e cada um se descobre a si mesmo no espelho desse testemunho (Gusdorf, 1987: 316).

No processo iniciático que a educação do imaginário pressupõe, o discípulo precisa de um mestre, mestre provisório, é verdade, já que o “segredo da mestria é que não há mestre” (p. 318), mas mediador que possa, não apontar o caminho do educando, mas propiciar o *despertar* desse caminho. Nesse sentido, não há como negar o aspecto gnóstico da educação do imaginário, ao menos pelo caráter da mediação que embasa o processo educativo, em que se busca, hermesianamente, a harmonização dos contrários.

Assim o Mestre surge-nos como aquele que desvenda uma necessidade íntima até aí insuspeitada, como aquele que liberta energias que, se não tivessem encontrado aplicação, teriam para sempre ficado adormecidas. O professor, o artista, o escritor dirigem-se de uma maneira geral a uma aula, a um público indeterminado. Entre os alunos, entre os leitores, o discípulo será aquele para quem a afirmação geral se torna numa palavra de vida pessoal (p. 102).

De modo semelhante, Jung (*apud* Durand, 1992: 286) também chama a atenção para os numerosos seres dotados de qualidade cuja utilidade está paralisada, justamente por não ter encontrado meios de desenvolvê-la. O *adormecimento* dessa “necessidade íntima” pode ser *despertado* por meio da ação educativa e mediadora do mestre/educador/professor. É esse, resumidamente, o objetivo de uma educação do imaginário, objetivo a que o próprio Durand (1997: 430) chega na conclusão de sua mais importante obra, quando diz que é preciso “dar lugar à cigarra ao lado do frágil triunfo da formiga. Porque a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário”.

Assim, uma educação do imaginário repousa na conciliação, e não na negação, dos aspectos que fazem parte da educação, como a cultura física e a do raciocínio. Nesse sentido, a educação do imaginário oriunda do mito diretor que rege nossa contemporaneidade, Hermes, repousa sobre os três mitemas que coligimos por meio da mitocrítica e da mitanálise: o poder do ínfimo, que se encontra na valorização do cotidiano, da experiência pessoal, do vivido e restitui ao educando a responsabilidade de significar sua existência; o mediador, papel que cabe a todo educador, o de ser mestre de humanidade e não apenas de saberes técnicos, mediando o contato do educando com o conhecimento (em todos os sentidos), por meio da valorização de uma razão sensível; e, finalmente, o *psicagogo*, condutor de almas, responsável pela iniciação do educando em seu próprio caminho, por meio do qual tomará contato com os “arquetipos das possibilidades humanas” de que nos fala Gusdorf (1987), podendo realizar a *coincidentia*

oppositorum em si mesmo, por meio de um processo que pode ser compreendido como análogo ao processo de individuação junguiano, em que viva a pluralidade e a alteridade de modo autônomo, atingindo assim a plenitude da existência.

Mas esses valores hermesianos, embora diretores da cultura contemporânea, que pode ser epigrafada como pós-moderna – e que participam da obra poética pessoana –, ainda encontram resistência, como foi dito, nas formulações mais correntes sobre a educação. É aqui que entra o diagnóstico do imaginário da educação. Herdeiros de uma lógica e postura que se desenvolveram sob o auspício de Prometeu, muitos educadores buscam a sistematização das bases pedagógicas por meio de valores de ordem, unidade e hegemonia. Vimos, na *Introdução* da tese, o quanto esses valores assentam-se na razão, de modo que não será preciso insistir nisso, como de resto já o fez todo o desenvolvimento desta pesquisa. Mas julgo imprescindível mostrar, ainda que brevemente, como o imaginário da educação de ordem prometeica buscou reduzir as potencialidades da relação educativa à formação do homem social.

Como exemplo, a definição de Aranha (1989: 49) para educação:

conceito genérico, mais amplo, que supõe o processo de desenvolvimento integral do homem, quer seja da sua capacidade física, intelectual e moral, visando não só a formação de habilidades, mas também do caráter e personalidade social.

Ou esta, de Libâneo (1985: 97):

O ato pedagógico pode, então, ser definido como uma atividade sistemática de interação entre seres sociais, tanto ao nível do intrapessoal como ao nível da influência do meio, interação essa que se configura numa ação exercida sobre sujeitos ou grupos de sujeitos visando provocar neles mudanças tão eficazes que os tornem elementos ativos desta própria ação exercida. Presume-se, aí, a interligação no ato pedagógico de três componentes: um *agente* (alguém, um grupo, um meio social etc.), uma *mensagem* transmitida (conteúdos, métodos, automatismos, habilidades etc.) e um *educando* (aluno, grupos de alunos, uma geração etc.).

Essa visão da educação, que a reduz à função de preparar o indivíduo para a sociedade, paga tributos a uma ideologia de transformação que vê o trabalho como principal atividade social, relegando todas as outras instâncias da vida a um segundo plano: nenhuma palavra ao desenvolvimento da sensibilidade, da imaginação ou das potências criadoras. Tudo às formigas, nada às cigarras. A hegemonia da razão permeia a noção de sociedade, vista com os óculos críticos da desvalorização do dado imanente, complementado pela idealização de uma sociedade racionalmente organizada. Com Maffesoli, vimos o quanto o cotidiano é menosprezado pela *intelligentsia* sociológica,

embora seja fonte de vitalismo, expresso pela socialidade que constitui o fim mesmo da vida social.

Continuando com Aranha (1989: 54), a autora aponta como tendência contemporânea a superação das abordagens parciais e a busca de uma dialética da educação que possa equacionar os pólos contraditórios: indivíduo – sociedade, reflexão – ação, teoria – prática, particular – geral. E um pouco mais à frente (p. 57):

É preciso que possamos tornar a educação verdadeiramente universal, formativa, que socialize a cultura herdada, bem como dê a todos os instrumentos de crítica dessa mesma cultura. E isso só será possível pelo desenvolvimento da *capacidade de trabalho* (intelectual e manual integrados). Portanto, a educação deve instrumentalizar o homem como um ser capaz de agir sobre o mundo e ao mesmo tempo compreender a ação exercida.

Não se trata aqui de discordar dos nobres ideais de educação pregados e perseguidos pela autora, mas de apontar justamente o seu caráter de cisão. Essa dialética, que requer uma síntese, busca *equacionar* os pólos contraditórios, enquanto a perspectiva hermesiana trata de harmonizar esses pólos por meio da sua coincidência, ou seja, uma dialética sem síntese. Além disso, há na perspectiva dessa educação prometeica a valorização do universal, a busca de atingir a todos, para socializar a cultura e dar instrumentos para criticá-la. Ora, essa valorização da crítica é ainda a insistência em uma razão que se quer universal, tornando-se reducionista, cindida (e propulsora de novas cisões) e totalitária.

Manacorda (2000: 359), traçando o panorama da educação no século XX, detecta, de resto, o mesmo impasse:

No momento em que não mais só uma restrita elite de privilegiados, mas potencialmente a totalidade dos adolescentes, entrando na escola, é separada de seus adultos e excluída de toda participação no trabalho deles, que poderiam dar de acordo com a idade, o problema psicológico vivencial e o conflito entre gerações explode dramaticamente. Em vão se procura substituir (mas o esforço é insignificante) o antigo sadismo pedagógico por uma pedagogia da bondade e da permissividade numa escola feita ‘à medida da criança’: as raízes do sadismo são mais profundas e os paliativos pedagógicos são insuficientes. (...) Além disso, esta e outras contradições educativas vão assumindo dimensões terrestres: um novo gênero de *insitiva doctrina* ameaça espalhar-se em escala mundial, exportando para todas as partes do mundo esta contraditória instituição escola, que é fruto da história passada, que tem sua origem não tanto na Grécia ou Judéia *capta*, mas num poder que domina todos os povos como uma espécie de imperialismo ou hegemonismo cultural.

É contra esse hegemonismo cultural, que no século XIX, estendendo-se pelo XX, configurou-se sob a tutela de Prometeu, que o pluralismo de Hermes, o deus da

comunicação, põe em xeque. Num momento em que a globalização apaga as fronteiras econômicas, recobra forças o saber local, a ancestralidade, o particular, não como resistência ou resposta ao universal e hegemônico, mas como contraponto, busca de harmonização.

Em relação à *capacidade de trabalho* em sua vertente *intelectual* e *manual* que a educação, segundo essa vertente prometeica, tem a finalidade de desenvolver, vê-se aí mais uma pedra no muro que cinde o *antropos* e não o vê em sua inteiridade. Reduzido a um ser cujos atributos que o acompanham são: racional, social e do trabalho, o educando deve ser transformado pela educação para que se torne um agente transformador do mundo. A ironia é que o mundo se transformou, mas não da forma como se desejava, originando a urgente (e não menos pleonástica) necessidade de transformar o mundo em transformação!

Em uma sociedade hierarquizada pelo controle unificador e racional de Prometeu, o trabalhado e o trabalhador formam um só corpo, impossibilitando qualquer alternativa social. O trabalho dignifica o homem e quem não trabalha ou é criança ou é velho ou é vagabundo (há um século, poderia ser também mulher). Mas como situar o trabalho na sociedade de hoje? A abertura pós-moderna, para o bem e para o mal, embaralhou as certezas e suspendeu todas as verdades. Como afirma Fétizon (2002), não seria o caso de se perguntar se não seria o homem que dignifica o trabalho e não o contrário? E então temos um outro desafio: pensar o trabalho e o ócio na organização social contemporânea, uma vez que não há trabalho para todos (ao menos não mais como era compreendido na sociedade industrial). E a educação não pode preparar para o que não existe.

É assim que Fétizon (2002: 161) aponta, ligada diretamente à educação, a questão da “substituição da mística do trabalho por algo mais compatível com a abrangência da condição de humanidade”. E, depois de mostrar que o trabalho não pode ser resumido apenas ao desempenho de habilidades técnicas, que, de resto, as máquinas podem muito bem cumprir, a educadora nos chama a atenção para o caráter humano do próprio trabalho e da técnica, ou seja, seu caráter violador, que inova, supera o dado, mesmo quando se repete (p. 172). É isso o que diferencia o trabalho humano do trabalho animal (abelhas ou formigas, por exemplo), a capacidade que o homem tem de violar o que seria *natural*. E é essa violação que conforma a nossa cultura e nos abre a possibilidade tanto de mudança quanto de autonomia. É por isso que o trabalho pelo trabalho é nadificante. A dignidade que o homem emprega ao trabalho é fruto da atribuição de um sentido. Ora,

apenas o trabalho doador de sentido, assim como a educação, é capaz de promover a autoconstrução da humanidade no homem e, hoje, não há mais como encarar o trabalho, e o homem, da mesma forma que os séculos modernos nos ensinaram a ver:

Na organização produtiva da sociedade, capitaneada pela administração do trabalho, e na organização cultural, capitaneada pela administração da educação formal, chegamos ao final do século XX esfacelados, fragmentados em nossos recursos pessoais e existenciais e amputados em nossa humanidade. Qualquer das questões que hoje examinamos ou tangenciamos, esbarrou na questão fundamental de que a humanidade não é gratuita – é autoconstruída por cada um, a partir de seu próprio equipamento bio-psico-fisiológico e da ação do grupo. *É mais do que o modelo social que o século XXI está condenado a reinventar (para o melhor e para o pior) – é a própria idéia de homem que tem que ser reconstruída ou reapropriada* (Fétizon, 2002: 182).

Essa reconstrução ou reapropriação da idéia de homem passa, obrigatoriamente, pela reconstrução ou reapropriação da idéia de educação. Nesse sentido, vimos o quanto uma educação do imaginário, por valorizar o ato criador e a sensibilidade posta em jogo, pode ser um agente reconstrutor dessa idéia. E, aqui, o mito de Hermes parece impregnar o pensamento da educação contemporânea, da mesma forma como influenciou a cultura literária do século XX, da qual Pessoa é uma figura chave. Assim, é possível pressupor que a educação do imaginário possa, no diálogo com o imaginário da educação, dar a sua contribuição, ajudando na transição dos valores prometeicos aos valores hermesianos.

É assim que começam a surgir, em diversos lugares, estudos que procuram pontuar a influência das mudanças sócio-culturais no seio da educação. É o caso de Jaqueline Held (1980: 234), para quem, o valor educativo do fantástico

é mal percebido, muitas vezes negado, porque é um valor *indireto*, porque age subterraneamente, a longo prazo, no quadro de educação global da personalidade integral. Quem quiser dar à criança conhecimentos prontos e acabados, imediatamente mensuráveis, irá espontaneamente ao livro documentário e realista. (...) O livro fantástico e poético, à primeira vista, suscita, ao contrário, a desconfiança: por definição, é visão pessoal de uma só pessoa, re-criação. Ensina a ver, a escutar, a pensar e a viver *por si mesmo* (...) O papel do fantástico não é, de maneira alguma, dar à criança receitas de saber e de ação, por mais exatas que sejam. A literatura fantástica e poética é, antes de tudo e indissociavelmente, fonte de maravilhamento e de reflexão pessoal, fonte de espírito crítico, porque toda a descoberta de beleza nos torna exigentes e, pois, mais críticos diante do mundo. E porque quebra clichês e estereótipos, porque é essa re-criação que desbloqueia e fertiliza o imaginário pessoal do leitor, é que é indispensável para a construção de uma criança que, amanhã, saiba inventar o homem.

Essa revalorização do poético como elemento imprescindível da educação do homem integral, como de resto reivindicou Durand com a metáfora da cigarra, converge com o Pessoa educador proposto por este trabalho, uma vez que sua obra é fonte de

maravilhamento, reflexão pessoal e, também, condutora do espírito criativo, que não busca a repetição, mas a re-criação imaginária do mundo, do homem e de si mesmo, ou seja, cumpre a função fantástica de eufemização, dando sentido ao mundo e à experiência vivida (Durand, 1997).

Essa emergência paradigmática no âmbito da educação foi estudada por Maria Cândida Moraes (1997: 88), que também vê que

o indivíduo participa da construção do conhecimento não apenas com o uso predominante do raciocínio e da percepção do mundo exterior pelos sentidos, mas também usando as sensações, os sentimentos, as emoções e a intuição para aprender. Nada pode ser fragmentado ou separado.

É com a razão sensível, com o poético e o fantástico que o solo é arado para que o elemento criador seja semeado na seara do imaginário. Em vez de um sistema fechado, como o modelado pela hierarquização prometeica, em que a cisão, ao lado da classificação, se torna palavra de ordem, um sistema aberto, em rede, inconcluso e incerto, mas atento às possibilidades de realização humana.

A educação compreendida como sistema aberto implica a existência de processos transformadores que decorrem da experiência, logo inerente a cada sujeito e que depende da ação, da interação e da transação entre sujeito e objeto, indivíduo e meio. Um sistema aberto significa que tudo está em movimento, é algo que não tem fim, em que início e fim não são predeterminados. Cada final significa um novo começo, um recomeço, e cada início pressupõe a existência de um final anterior, o que faz com que o crescimento ocorra em espiral. (...) Essa abertura significa que existem trocas, diálogos, interações, transformações, enriquecimentos mútuos, em que nada é linear e predeterminado no desenvolvimento. Tudo é relacional, indeterminado e está sempre em processo de *vir-a-ser*. Idéias, pensamentos e conhecimentos não surgem prontos e acabados. Tudo é criado gradualmente, vivenciando o processo, explorando conexões, relações e integrações (Moraes, 1997: 99-100).

Para o bem e para o mal, as mudanças ocorrem, e estas que vemos surgir no momento presente, com todas as hesitações e incertezas inerentes ao processo, até mesmo com uma simplificação muitas vezes exagerada, uma vez que o fenômeno é extremamente complexo, parecem atestar que o ressurgimento de Hermes, detectado no movimento cultural que perfez o século XX, espalha-se pelo território da educação, depois de transitar pela esfera cotidiana das relações sociais. E se de fato os poetas caminham à frente, espécie de profetas ou visionários, Pessoa foi mais uma “antena da raça”, como diria outro poeta visionário, Ezra Pound, e anteviu essa pluralidade, essa *coincidentia oppositorum*, essa razão sensível, que permeiam tanto sua obra quanto o nosso tempo.

E se este trabalho procura transitar por diversos ramos do saber, é que há um centro para onde convergem as características que os diferencia e esse centro é o imaginário, o mito, uma vez que a “mitologia é primeira em relação não só a qualquer metafísica mas também a todo pensamento objetivo e é a metafísica e a ciência que são produzidas pelo recalçamento do lirismo mítico” (Durand, 1997: 395). Hermes é, portanto, o cimento que dá sustentação a todos esses discursos que encontramos, por exemplo, nesses pensamentos que procuram dar conta das recentes transformações da sociedade, as quais a educação tenta acompanhar, buscando não mais preparar o homem para esse social, mas uma sinergia com o dado social.

Dessa forma, a partir de um estudo empírico sobre os pontos que solidificam um “si mesmo pós-moderno”, Wood e Zurcher (*apud* Peters, 2003: 55) resumiram algumas características:

- rejeita esperar pela recompensa por seus esforços e a quer de imediato,
- não está disposto a suportar sofrimento, porém desenvolve em seu lugar a capacidade de se divertir,
- recusa-se a fazer trabalhos rotineiros sem sentido e pelo contrário deseja fazer algo significativo,
- não está tão interessado em objetivos materialistas, mas sim na realização de valores humanos,
- não está tão interessado em realizações, mas na auto-realização,
- não gosta de autocontrole, mas busca auto-expressão,
- rejeita a competição e está interessado em um bom ambiente de trabalho,
- não quer se isolar, mas está interessado em relações sociais e interatividade.

Ora, essas características pós-modernas parecem simplificadas demais para dar conta da complexidade do fenômeno, tal como foi discutido no capítulo primeiro, que trata do referencial teórico; no entanto, dão mais um indício do que viemos tratando até aqui e mostram que, se já assumiram a condição de serem verificadas empiricamente e sintetizadas de maneira esquemática, é porque fazem parte do cotidiano não só social mas das esferas que o analisam e produzem conhecimento. Nesse sentido, embora o trecho apresentado não contenha a perspicácia da reflexão maffesoliana, que aponta na socialidade do cotidiano a vitalidade e a *coincidentia oppositorum* que aqui tratamos, serve para reforçar a presença de Hermes, ao mostrar a substituição do rotineiro, do materialismo, da objetividade, do controle, da repetição e da individualidade (valores de ordem prometeica) por uma postura presenteísta, que busca o prazer, a significação, a auto-realização, a auto-expressão, portanto o autoconhecimento, além de valorizar um ambiente harmônico de trabalho e a interatividade das relações sociais. E o mais interessante da leitura é que, embora o referencial teórico seja completamente diferente,

encontramos com outras palavras o que as nossas quiseram dizer: a polarização “suportar sofrimento” e “capacidade de se divertir” soam emblemáticas. Prometeu suportou o sofrimento de ter seu fígado diária e repetitivamente devorado em nome de seu orgulho, enquanto Hermes, ainda criança, se divertia ludibriando o irmão Apolo, sem se preocupar com o castigo (ou a recompensa) ou ainda inventando a lira ou a trocando com o mesmo Apolo pelo caduceu, símbolo de sua auto-realização.

Transpondo esses valores para a educação e os sistematizando num quadro, embora valha aqui a mesma ressalva feita acima, teríamos abordagens diferentes, também, no que diz respeito ao currículo.

Currículo: abordagens moderna e pós-moderna

Moderna	Pós-moderna
Segue o modelo do “gerenciamento científico”	Segue o modelo de “diálogo” que transforma os participantes e os assuntos em discussão
Racionalidade técnica (tecnocrática)	Racionalidade humanística
Eficiência	Desenvolvimento pessoal
Fatos precisos	Abordagens globais
Especificação	Generalização
Procedimentos detalhados	Interativo
Formalismo rígido	Eclético
Linear	Complexo
Pré-ajustado	Improvisado
Seqüencial	Pluralista
Facilmente quantificável	Não quantificável
Inícios e fins definidos	Em andamento
Estável	Não estável, dinâmico
Pensamento baseado em causa-efeito	Pensamento não dedutivo
Previsível	Imprevisível
Fechado	Aberto
O professor detém o conhecimento, o aluno, não	Grupo aberto e transformador de indivíduos que interagem
Currículo: definição apriorística de curso a se realizar	Currículo: transmissão de informações pessoais através do diálogo, da investigação e do desenvolvimento
A organização vem antes da atividade	A organização surge a partir da atividade
Positivismo	Pluralismo epistemológico
Ciência impregnada de descoberta e determinação	Ciência impregnada de criatividade e indeterminação

(Peters, 2003: 56-7)

Pautado nas discussões de Doll Jr. (1997: 77), para quem o “pós-modernismo busca uma integração eclética, mas local, do sujeito/objeto, mente/corpo, currículo/pessoa, professor/aluno, nós/outros”, o quadro sintetiza, ainda que em linhas gerais, as principais mudanças pelas quais a educação vem passando e/ou há de passar, principalmente em sua abordagem curricular. Como nossa intenção não é aprofundar essa discussão, a qual demandaria um trabalho exaustivo, limito-me a apontar, também nessa esfera das práticas educativas formais, a mesma convergência: revalorização de uma abordagem pluralista, cuja lógica pauta-se pela busca da harmonização dos contrários.

Todas essas perspectivas sumariamente apresentadas desembocam na busca de uma educação cujo *ethos* é plural, o que demanda uma reavaliação da conduta humana, que vem na esteira da reapropriação da idéia de homem. Não é mais possível reiterar uma ética pautada na identidade unitária e nos valores hegemônicos de uma sociedade que se apresenta, no que tange às relações sociais, bastante múltipla. Nesse sentido, é enriquecedor passarmos um pouco, ainda que não com a meticulosidade necessária, nas considerações de Trevisan de Souza, cuja pesquisa traça um consistente diagnóstico dos valores morais e não morais que transitam pela escola, tanto nas relações professor – aluno quanto nas de outra ordem (coordenador – professor; professor – professor etc.).

Questionando o processo de formação dos valores morais e não-morais⁶ que circulam na Escola, a pesquisadora investigou as relações que permeiam os espaços educacionais, buscando identificar a influência das articulações que envolvem o indivíduo e a coletividade, o público e o particular na formação desses valores (Trevisan de Souza, 2004: 37). Como resultado, encontrou os tipos de valores que circulam na escola, como os morais: respeito/honestidade, que surgem como o ideal de conduta do outro, portanto externo ao sujeito; e o desrespeito, como contraponto freqüente das interações entre os diversos atores da escola. Em relação aos valores não-morais, circulam: competência, sucesso, aceitação, esperteza, valentia, compromisso, etc., todos positivos; enquanto, em contrapartida, os valores negativos se expressam como: incompetência, fracasso, rejeição, covardia, indiferença, omissão, etc.

Tomando esses valores como mitemas, salta aos olhos a dualidade excludente do furor prometeico, que promove uma relação antitética entre o ideal preconcebido e o real

⁶ Os valores morais podem ser definidos como aqueles relativos ao ser; associam-se a: honestidade, dignidade, fidelidade etc. Os valores não morais são relativos à visibilidade social (parecer): sucesso, beleza, glória e outros. Ambos constituem a identidade do sujeito (Trevisan de Souza, 2004).

negado. O respeito que se espera é aquele pautado na conduta perceptível, projetada no outro, sem que haja qualquer valorização dos aspectos subjetivos, tanto por parte dos educandos quanto dos educadores. O real percebido, por não espelhar o ideal de conduta esperado, torna-se, portanto, espaço de negação, em que, somando-se ao desrespeito moral, arrola-se o fracasso (que tão bem foi expresso pela poesia moderna, mormente por Álvaro de Campos) ou a covardia (outro mitema negativo da estrutura de sensibilidade heróica). Esse tipo de valores, promovido pelas interações a que a Escola tem propiciado, dão margem à prática do sadismo pedagógico, cuja imagem de Prometeu acorrentado é paradigmática. Como uma estátua de olhos paralisados (Almeida, 2002: 20), a escola permanece presa a uma lógica antitética que varre para fora de sua vista a potência da imaginação e da sensibilidade, da trajetória antropológica e da autoconstrução da humanidade no homem.

Fig. 34

Isso se dá porque, segundo Vera Lucia Trevisan de Souza, a escola (quase) não promove espaços e meios de interação que propiciem o desenvolvimento dos valores morais e não morais positivos – e poderíamos acrescentar: da própria imaginação que, por meio do trajeto antropológico, possibilita uma existência plena e autônoma, porque dotada de sentido. Assim, as interações freqüentes na escola desfavorecem a formação de valores positivos, pois se pautam pela apatia, omissão, culpabilização do outro, exaltando valores de aparência e tratando as atitudes inadequadas por meio de sanção expiatória. Esse tipo de interação desemboca na depreciação do ser.

Em contrapartida, na contramão desses valores, encontram-se na escola, embora com pouca freqüência, interações que se pautam pelo acolhimento do outro, pelo cuidado, pela crença na capacidade alheia, pela negociação, pela partilha de significados e sentidos. Aposta-se no sujeito, propiciando auto-respeito (Trevisan de Souza, 2004). Uma relação com o outro que se ancora na competição, no julgamento da aparência, no castigo, ou seja, em que predominam posturas heróicas, favorece justamente relações de antítese, em que a oposição alia-se à segregação para melhor excluir. No entanto, nas franjas desses valores instituídos, há os que se desenvolvem sob um regime noturno de imagens,

acolhendo o outro e com ele traficando sentidos. Esse comércio, ou essa negociação, de sentidos é de caráter plural e hermesiano, pois já não concebe a relação com o outro por meio da exclusão, mas da coincidência dos opostos, ou de sua harmonização. As diferenças convivem justamente por serem diferenças e não por expressarem um desvio.

É assim que, para os olhos prometeicos, o mundo contemporâneo se vê privado de valores morais, o que acarretaria a ausência de ética. Mas o hermesiano enxerga a busca de outros valores, o trânsito, o comércio, a interminável construção desses valores, não mais a partir de um *a priori* normatizável pela razão, mas a partir da aceitação da precariedade das relações e da busca de uma interação que se realize durante o próprio processo de interação. Desse olhar resulta uma ética plural, inacabada, flutuante. Ou, como diz Maffesoli (2005: 30), uma ética do instante, a qual afirma que, “face ao modelo produtivista, é importante sublinhar que há outras maneiras de ser no mundo e viver o tempo que passa.” É justamente o plural das *maneiras de ser no mundo* que interessa a essa ética que, independente do nome, propicia a construção dos valores por meio de interações em que o outro é incorporado ao eu, enquanto este se harmoniza, ainda que de modo conflitual (mas jamais excludente) com aquele.

Retomando a pesquisa de Trevisan de Souza (2004: 275-6) sobre o cotidiano escolar e a formação de valores, a autora conclui lembrando que

há o instituinte, que corresponde a espaços que permitem que se pense, se aja, se faça de maneira diferente da que está instituída. Mas, como perceber e aproveitar esses espaços, que muitas vezes se manifestam como resistência, que aparenta e é entendida como conduta negativa, que emperra processos?

Primeiro, será necessário mudar o modo de conceber as práticas escolares, considerando sua complexidade e, como tal, palco de embates constantes entre os sujeitos em relação, que manifestam, algumas vezes a um só tempo, a obediência e a resistência. Em segundo lugar, é preciso que esse modo de conceber a escola considere as ambigüidades presentes nas interações; como acabamos de demonstrar, há, nas interações, elementos de primeira ordem que favorecem a construção de valores positivos e também há, na mesma interação, elementos de primeira ordem desfavoráveis a essa construção. Ambas as qualidades de interação concorrem nos contextos interativos, conferindo-lhes o caráter de ambigüidade ou mesmo de contraditórias. É esse o contexto internalizado pelos sujeitos que habitam a escola e somente o exercício da reflexão pelos educadores, como auto-avaliação não só de suas práticas, mas do que têm sido como educador, possibilitará a tomada de consciência dos próprios valores e dos valores concorrentes nos espaços interativos.

(...)

A escola deveria começar por ensinar seus alunos a amarem-se pelo que são e não pelo que aparentam ser.

Essa constatação, embora parta de um aporte teórico diferente daquele adotado aqui, converge para o que venho defendendo em relação à educação. E tem o mérito de ter ido buscar no interior da escola o melhor ângulo para captá-la. Esse universo escolar, dada a complexidade de seu cotidiano, foi evitado aqui, uma vez que a proposta sempre foi refletir sobre as bases mitohermenêuticas – por meio do diálogo entre filosofia e antropologia – da educação. Ainda assim, microcosmicamente, a escola parece refletir esse momento de crise (não só de valores ou mesmo sócio-cultural, mas epistemológica), em que uma determinada configuração do regime diurno de imagens cede espaço para um regime dramático, regido por Hermes e que, para bem e para mal, propõe outras maneiras – e maneiras plurais, cuja fronteira é sempre indefinida – de ser e viver no mundo.

Amar o outro pelo que ele é – guardemos esta divisa. Não seria esse amor o mesmo que apregoa Maturana (1999: 73), quando diz que o amor é um dado biológico que nos faz seres sociais, de onde resulta que a “*ética não tem um fundamento racional, mas sim emocional*”? Ou Nietzsche, com seu *amor fati*? Amar o outro pelo que ele é ou amar em mim aquele que sou – ou aqueles que somos, diria Pessoa – só é possível por meio de uma auto-avaliação constante, que permite reavaliar o percurso percorrido sob a perspectiva do destino, em direção ao autoconhecimento e ao percurso de individuação, portanto pertencente ao trajeto antropológico, que faz com que a experiência de ser no mundo adquira sentido e o ser plenitude.

Assim, podemos lembrar, com Jung (1981: 62), que

o educador não pode contentar-se em ser o portador da cultura de modo passivo, mas deve também desenvolver ativamente a cultura, e isso por meio de si próprio. Sua cultura não deve estacionar, pois, de outro modo, começará a corrigir nas crianças os defeitos que não corrigiu em si próprio.

O educador não vale apenas por suas palavras, mas sobretudo por seus atos. Sua postura, seu conhecimento, o uso que faz de sua autoridade, o modo como se ama, se respeita e interage com os seus educandos, tudo isso faz do educador um modelo. Não a ser imitado ou seguido, mas no sentido que dá Gusdorf (1987) ao aproximar o educador do mestre: como aquele que desperta em cada discípulo a necessidade de buscar o seu próprio caminho, o seu próprio destino, realizando em si a lição de mestria, que é aprender que não há mestres: “aquele que renunciou a descobrir a mestria na terra dos homens, esse pode um dia encontrá-la viva e a acenar-lhe, na volta do caminho, sob o disfarce mais imprevisto” (p. 319). O educador está, portanto, sempre no caminho e todo caminhante sabe, para parafrasear o músico catalão Joan Manuel Serrat, que não há

caminho, que o caminho se faz ao caminhar. Essa incompletude do educador, que pode ser também mestre, mediador e mesmo psicagogo, é o que faz constantemente com que ele se auto-avalie no caminho do autoconhecimento.

Para isso, é preciso que resgatemos o nosso *direito de sonhar*:

“A solidão é necessária para nos desvincular dos ritmos ocasionais. Ao nos colocar diante de nós mesmos, a solidão nos leva a falar conosco, a viver assim uma meditação ondulante que repercute por toda parte suas próprias contradições e que procura incessantemente uma síntese dialética íntima. Quando o filósofo está só é que melhor se contradiz” (Bachelard, 1986: 199).

Poderíamos dizer que não só o filósofo, também o mestre, o educador e o poeta. Assim, afirma-se Fernando Pessoa também como educador, não só pela cultura que desenvolveu e legou à humanidade, por meio de suas obras, mas também pela valorização da imaginação como caminho para se situar perante si e o mundo, corrigindo, por meio dos heterônimos, não apenas seus defeitos, mas as próprias limitações que uma identidade ensimesmada promove. Podemos aprender com ele a olharmos mais para nós mesmos e os outros, tanto os que há em nós como os que habitam o mundo e fazem parte do nosso cotidiano, por meio de uma ética plural e do reencontro da educação com seu objetivo mais profundo: revelar a cada um o que cada um é.

Assim, não há que se extrair da obra de Pessoa um receituário para o professor preocupado em controlar sua sala e cumprir seu programa, mas justamente a impossibilidade desse mesmo receituário, ou desse mesmo programa, ser efetivo numa educação, não para isso ou aquilo, mas de e para humanidades. Como mestre, como modelo, Pessoa nos ensina o descentramento em outras personalidades para melhor compreendermos nosso ser (e a impossibilidade de um ser acabado, fechado). Ensina a sentir tudo de todas as maneiras, como forma de incorporar o outro ao que somos, pois somente sentindo/pensando como o outro podemos compreendê-lo, pois a compreensão não se dá de fora para dentro, mas no caminho inverso, em que o sentido é despertado e não imposto. Ensina que o educador, como arquétipo das possibilidades humanas, não deve impor um caminho – e muito menos uma conduta –, mas despertar no educando a necessidade de busca do próprio caminho, de seu modo de ser no mundo. Ensina, finalmente, a sentir com a razão ou a pensar com o coração, ou seja, a usar a imaginação, não para conceber miríades que se oponham ao real, mas para organizar esse real; em última instância, ele é imaginário ou, dito de outro modo, qualquer elaboração do real, porque elaboração, é imaginária.

Retomando a questão de como uma educação do imaginário dialoga no interior do imaginário da educação, percebe-se que de forma aberta e plural, sem sistematizações, mas revalorizando o que a modernidade esqueceu e rechaçou sob o rótulo de tradição. Dessa forma, a noção de iniciação deve ser resgatada, assim como a de gnose, de fantasia, mas sobretudo de imaginação. Vimos como o mito reúne em si toda a potência fabuladora da imaginação, constituindo-se como um importante processo de conhecimento, uma vez que a interpretação (e portanto o sentido dado) não é fechada, mas plurissemântica. Se o mito é esse centro catalizador das imagens, pode-se dizer que é a partir dele que se estabelecem as trocas simbólicas que perfazem o trajeto antropológico possibilitando a pluralidade das relações sob a unicidade do mito. É assim que, regido por Hermes, encontramos em Pessoa o seu trajeto iniciático em busca de si mesmo, por meio do descentramento heteronímico de seu ser em estruturas de sensibilidade marcadas pelo plural e pela *mitopoiesis*. O resultado de sua obra, cujo imaginário foi aqui trazido à tona, é um conjunto de mundividências que faz, o tempo todo, coincidir os opostos, mostrando que há diversos modos de sentir, de conhecer, de viver e, principalmente, de se estar no mundo, dotando-o de sentido.

Acredito que educação e imaginário possam se encontrar pelos caminhos que se abrem na contemporaneidade e recriar homens de imaginação, ou seja, homens inteiros e não partidos. E para tanto podemos aprender com Gianni Rodari a estimular as crianças e os adultos por meio de uma gramática da fantasia, não normativa (e chata!) como aquela da língua portuguesa, mas criativa e livre como só com imaginação se consegue ser:

A imaginação da criança, estimulada a inventar palavras, aplicará seus instrumentos sobre todos os traços da experiência, que provocarão sua intervenção criativa. As fábulas servem à matemática como a matemática serve às fábulas. Servem à poesia, à música, à utopia, à política: em suma, ao homem inteiro, e não só ao fabulista. Servem exatamente porque, na aparência, não servem para nada: como a poesia e a música, como o teatro e o esporte (caso não se tornem uma profissão).

Servem ao homem completo. Se uma sociedade baseada no mito da produtividade (e na realidade do lucro) precisa de homens pela metade – fiéis executores, diligentes reprodutores, dóceis instrumentos sem vontade própria – é sinal de que está mal feita, é sinal de que é preciso mudá-la. Para mudá-la, são necessários homens criativos, que saibam usar sua imaginação. (Rodari, 1982: 139-40)

Creio que Pessoa soube usar a sua e espero que a minha tenha deixado, apesar das exigências acadêmicas, suas marcas na elaboração deste trabalho. Como conclusão, algumas palavras à guisa de síntese:

Uma prática crepuscular que privilegie as imagens e os símbolos numa narrativa autêntica que, sob o disfarce dos conteúdos programáticos, possibilite uma educação de sensibilidade que, por sua vez, possibilite o autocentramento e autoconhecimento. Assim se abre ao Outro e esta abertura etnopluralista é que mobiliza na direção de atender os desejos de viver em instituições mais justas. Dessa forma, retornaríamos à arquetipal tríade do didáskalos (*mestre*) autêntico:

- conhecimento (*eidénai*) para a estima de si (dimensão simbolizadora);
 - diálogo (*lógos*) para a solicitude do Ouro (dimensão político-social); e
 - obras (*érgon*) para edificação de sociedades mais justas (dimensão existencial).
- (Ferreira Santos, 2004: 87)

Conhecimento, diálogo e obras. Creio que as obras que Pessoa nos deixou transbordam conhecimento, não de modo estático, mas dinâmico, sendo esse mesmo conhecimento construído por meio de diálogos e da interpretação de quem o lê. A minha interpretação, assim como os diálogos que travei com ele e com os demais autores, procurou acentuar, de sua obra, o caráter ético, educativo e, acima de tudo, imaginário. Findo o percurso, encontro no final não Fernando Pessoa ou o imaginário ou a educação – todos não serviram senão de ponte, caminho, trajeto – encontro a mim mesmo.

*Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.*

*E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.*

*E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.*

Conclusão

Não evoluo, viajo!

FERNANDO PESSOA (1998b: 101)

Fiquei seriamente tentado a quebrar o protocolo acadêmico e não escrever a conclusão. Em primeiro lugar, porque ela traz o desconforto da paráfrase e gostaria de não ser redundante, quando não repetitivo. Em segundo lugar, porque ela facilita uma possível consulta por parte de outros pesquisadores e essa facilidade pode induzir a uma simplificação perigosa e redutora ou, ao menos, à superficialidade de uma abordagem que se quis complexa e profunda. E, finalmente, em terceiro lugar, porque não há como ser fiel ao termo conclusão (término, fim), uma vez que o estudo a que este trabalho se propôs tem os contornos do inacabado, do inconcluso, do andamento, enfim, do trajeto.

Há que se somar a essa advertência uma outra: este estudo não quis, em nenhum momento, substituir a experiência que advém da leitura da obra pessoana por uma interpretação que faça a minha experiência de leitura suplantar a que cada leitor tem ou possa ter. A experiência da leitura é única e insubstituível, ainda que o diálogo das interpretações dessas leituras possa e deva ser feito, como uma experiência segunda, como uma revisita à obra, como olhar a mesma paisagem por diferentes janelas ou ver o plano de alturas diversas. Dito isso, enfileiro minha leitura como mais uma dentre a infindável fortuna crítica pessoana, ainda que inédita e com um sabor diferente. Não nego que busquei retratar o mais fielmente possível o Fernando Pessoa que aprendi a ver em quase vinte anos de leitura, mas nada digo quanto à isenção que se cobra do pesquisador. Coloquei-me por inteiro em cada palavra de cada página e por vezes fiz de Pessoa um heterônimo meu. Fazer o quê?! Antes calar do que ser sincero, eu sei, mas espero que essa confissão ajude a aproximar, no processo acadêmico de produção do conhecimento, o sujeito do objeto, pois o processo pede, para um saber complexo, a interação entre ambos¹.

¹ A questão foi discutida no Capítulo I desta tese, com o auxílio da argumentação de Boaventura de Souza Santos (1988: 69), para quem o conhecimento compreensivo e íntimo não é possível com a separação do sujeito daquilo que é estudado, principalmente quando o objeto de estudo é um escritor. “Cada um é a tradução do outro, ambos criadores de textos”.

Feitas as advertências, é preciso, no entanto, dar conta de algumas amarrações, para que os fios não fiquem tão soltos que possibilitem que o novelo se embaralhe. E para isso, retomo a metáfora do território teórico (Capítulo I) para navegar em busca de ancoragem.

Caminhando pelas ruas de palavras dos diversos livros consultados, dialoguei com alguns autores em busca das casas-conceito, lares que nos deram o conforto de um café bem tomado. Foram esses goles que propiciaram as bases para uma reflexão hermenêutica, em que as diferenças mantidas não ocultaram a convergência possível. Assim, tomei de cada autor um atalho, às vezes uma avenida, para construir meu percurso teórico. Com alguns caminhei por várias páginas e muitas vezes, com outros os passos foram curtos. Alguns caminharam comigo por algum tempo, outros me abandonaram antes de chegar à esquina. Destes, foi Durand quem me serviu de guia e a sua teoria do imaginário foram as pernas com que caminhei. O corpo teórico teve um braço de Morin e o outro de Bachelard. Maffesoli foi o nariz que serviu de apoio aos óculos. As articulações busquei na filosofia e os fios vieram da psicologia. Calçado no mito percorri a fenomenologia e a epistemologia e fomos direto buscar o pouso da educação, mas o coração foi sempre a *mitopoiesis* emanada por Pessoa. Às vezes foi o poeta a minha sombra, outras eu mesmo, mas a maior parte do tempo estive à frente e eram minhas análises a correr atrás do rastro dos sentidos deixados por suas pegadas.

Mas para onde nos trouxe essa longa caminhada? Ah, o porto não é mais belo que o mar e, mal chegamos, sinto a vontade de novas viagens. Sim, o porto a que chegamos é uma parada efêmera. Se o descrevo agora, é com a consciência de que em breve retornaremos ao mar, pois “não me venham com conclusões. A única conclusão é morrer!” (Pessoa, 1997: 209). Assim, partindo do objetivo de estudar o imaginário de Fernando Pessoa, seu fundamento mítico e os desdobramentos educativos, este estudo empreendeu uma mitocrítica da obra do poeta português, sua *mitopoiesis*, para encontrar a sua estrutura de sensibilidade. Percorrendo os pólos do trajeto antropológico, encontramos – e a mitanálise foi fundamental para isso – um cenário sócio-cultural em que a educação nos apareceu cindida, embora essa cisão, cada vez mais esfacelada, comece a dar espaço para uma reunião das partes, não para compor uma unidade, mas uma unicidade, com o todo tido como complexo, em que cada parte dialoga com as demais e com o todo, sem por isso apagar as diferenças. Essa operação, que tem na base uma mudança epistemológica, é comandada por uma razão sensível, o que dá margem à educação sentida que foi parar no título do trabalho.

Essa educação sentida não quer promover um retorno romântico à emoção. Não é com sentimentos que se educa, mas também não é com o rigor da razão. Um e outro, como qualquer pólo separado de seu oposto, tende à deturpação. O coração é complacente, capaz dos mais altos sacrifícios e abnegações, mas também insano, ao ponto de em segundos transformar em tempestade de ódio o que era gotejar de amor. Quanto à razão, basta retornarmos às páginas desta pesquisa para a encontrarmos promovendo exclusões e desrespeitando as diferenças, justamente por sua lógica não conceber o princípio de similitude. E é por esse princípio que podemos começar a enxergar os contornos dessa educação sentida, que é educação de sensibilidade, compreendida como razão sensível, que une a imaginação à sensação, para melhor exprimir a inteireza do sentido.

Esse princípio de similitude é responsável por reabilitar o terceiro excluído, que em uma lógica aristotélica assume os contornos do contraditório. Dito de outro modo, trata-se da *coincidentia oppositorum*, ou da harmonização dos contrários, em que os pólos opostos entram em relação de complementaridade, sem apagar a concorrência e o antagonismo, mas mantendo-os em relação dialógica. Assim, os paradoxos cultivados por Fernando Pessoa assumem uma outra dimensão. Em vez de procurarmos a *voz verdadeira* do poeta escondida num aparente emaranhado de contradições, de afirmações que se negam e negativas que se afirmam, como se ele se mascarasse ou se escondesse por detrás de um jogo de palavras arquitetado para proteger-se, encontramos Pessoa justamente nos seus paradoxos, em que as imagens guardam a sua plurivalência para melhor exprimir a complexidade que nos perfaz. Assim, não há uma verdade a ser procurada em Pessoa, mas sim uma busca permanente da verdade, que faz com que ela assuma contornos diversos, como diversos são os seus heterônimos, cada qual com uma visão de mundo que expressa um modo de ser, portanto uma ética, e um modo de conhecer a si e ao mundo e de melhor se situar nele, por meio da atribuição de sentidos.

É assim que, rastreando as constelações de imagens pertencentes a cada heterônimo, pudemos encontrar sólidas visões de mundo, ancoradas no mito de Hermes. Em Caeiro (Capítulo II), a *mitopoiesis* assumiu a força de um presenteísmo que concebe o imanente como fonte vital de uma renovação incessante da realidade, de tal forma que nega o pensamento para melhor afirmar o mundo tal qual é em sua visibilidade e aparência. Concebendo a natureza como partes sem todo, o poeta-pastor opera uma mediação que busca harmonizar o tempo efêmero e o eterno, a vida e a morte, a criança e

deus, ensinando uma educação de sensibilidade que não exclui o imediato, mas o revaloriza por sua potência vital, que é também fonte de inspiração para uma ética do destino, que aceita a vida dada e a ama, com a inocência sábia de uma criança hermesiana, aberta ao devir.

Álvaro de Campos (Capítulo III), como poeta de uma modernidade vazia, esgotada em seus mecanismos produtivos e cada vez mais carente de um sentido vivido, elabora sua obra ao calor das emoções, harmonizando máquina e corpo num todo elétrico, dinâmico, que busca uma expansão desejosa de abarcar o mundo todo. Querendo sentir tudo de todas as maneiras, duvida de sua própria existência, mas a encontra esfacelada entre os sonhos megalomaníacos e o fracasso da vida prática; um e outro estão intimamente imbricados, em relação recursiva, de modo que o primeiro absorve toda sua imaginação enquanto o segundo mina sua ação. A saída é a busca do absoluto, por meio da transcendência do sentido que, não encontrado aqui, na vida diária, é buscado no caos eterno, no porto de onde partimos e aonde chegaremos, quando o mistério for enfim revelado. Sempre pronto a se lançar em viagem, Campos nos ensina que o sentido está em se buscar sentido, que a educação é processo e que a pluralidade é a base para, multiplicando-nos, vivenciar a existência, não só a nossa, mas a que faz com que exista o existir.

Em Reis (Capítulo IV), Hermes transita entre o destino implacável e a brevidade da vida, de modo que o primeiro dita a conduta a ser tomada na segunda, para que a passagem por ela se dê de modo a evitar o sofrimento, daí a emoção ser dosada com parcimônia. As imagens presentes em sua obra invocam a presença dos deuses e planificam uma existência pagã, calcada na pluralidade própria da natureza, que nos ensina que a vida é breve. Sua obra é um manual, ensina a viver com indiferença, seja diante da dor ou do prazer, e convida à plenitude da abnegação, mas sem descuidar de que é preciso doar-se inteiro em tudo o que se faz. Reis educa-nos para o trágico, para a impossibilidade de controle do destino, para a aceitação do pouco que somos, cadáveres adiados que procriam, mas que podem encontrar na imaginação um modo de dotar de sentido o que não o tem, curando-nos da angústia da morte e do tempo que passa. Com ele aprendemos a não levar a vida tão a sério, mas a colher o dia e acolher o outro, como acolheu Cristo entre o panteão dos deuses, como podemos acolher Hermes em uma educação da imaginação.

Fernando Pessoa ortônimo (Capítulo V) nos ensina que a pátria não está fora, mas em nós mesmos, em nossa busca de um sentido que transcende a própria realidade. O ser jamais se deixa apreender, quando é já foi e/ou virá a ser; está sempre sendo e deixando de ser, dado o mistério que nos conforma, eternamente inefável, mas dizível pelo mito. Seu fingimento é forja de ferreiro e é por marteladas poéticas que se vislumbra a plenitude, atingida por meio de uma iniciação, em seu caso auto-iniciação, que contempla uma educação como gnose, conhecimento que brota de dentro. Por essa perspectiva, aquele que busca, e percorre caminhos a buscar, encontra no final a própria existência e não é outro o sentido de caminhar: buscar-se a si mesmo. Essa aprendizagem de autoconhecimento é percurso de toda a vida e a obra poética, alquímica na transubstanciação da vida em palavra e desta naquela, é realização sagrada, porque plena de sentido. Assim, vistas todas as facetas da obra múltipla de Fernando Pessoa, não há como encontrar uma síntese, mas uma unicidade. Unicidade que expressa a pluralidade que a compõe, cujos heterônimos são modos de ser e de conhecer, sem que, no entanto, essa ou aquela concepção reine como definitiva ou suprema, uma vez que a plenitude está justamente nessa pluralidade de concepções.

Em resumo, o maior mérito da obra pessoana é não se deixar substituir por sua interpretação. É como se víssemos que qualquer interpretação é impossível, embora só tenhamos a ela como recurso de leitura. Nesse sentido, assemelha-se ao mito, que elabora na linha do tempo da narrativa as imagens que em conjunto nos falam do inefável. Ou como a própria existência, que sempre nos cobra um sentido incapaz de significá-la, dada sua natureza misteriosa e, portanto, sempre insolúvel e insubstituível. No entanto, para lidar com essa existência, principalmente quando assume a forma do que chamamos de nossa vida, é inevitável que continuemos, sondando-a, a buscar sentidos. São esses sentidos que conformam o imaginário e nos ajudam a lidar com a angústia de nos sabermos finitos.

Nesse quadro, a educação deixa de ser cindida e passa a ser sentida, afirmando a vida e o destino, mais que isso, amando-os porque nos foram dados e sabendo que não precisamos encerrá-los em uma teoria, mas podemos abri-los ao devir, usando da potência da imaginação para buscar sentidos provisórios, incompletos e paradoxais. Só assim a educação permitirá que estejamos sempre no caminho e, como bons caminhantes, saibamos escolher o nosso percurso e nos desfazer dos pesos indesejados, seguindo atalhos ou estradas largas, parando para olhar em volta ou mesmo voltando o passo, refazendo

caminhos ou nos recusando a caminhar. Aqui, ninguém quer ser primeiro e não há com quem competir. O que importa é que o caminho seja o nosso, pois somente nós mesmos o podemos trilhar.

Eis aqui o porto a que chegamos. Como disse, a parada é curta e já está na hora de seguirmos viagem. Despeço-me de Fernando Pessoa com um *Adeus, ó poeta, e até breve!*, na certeza de que os caminhos são feitos de encruzilhadas...

Fig. 35

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante (1991). *A Divina Comédia*. Belo Horizonte, Villa Rica.

ALMEIDA, Rogério de (1999a). *A Integração Brasil-Portugal através da relação entre Mensagem, de Fernando Pessoa, e a MPB*. Congresso Luso-Brasileiro Portugal: Memórias e Imaginários. Lisboa.

ALMEIDA, Rogério de (1999b). *Almenara*. São Paulo, Badaró.

ALMEIDA, Rogério de (2000). *Fernando Pessoa Educador: a efetividade do sonho no semi-heterônimo Bernardo Soares*. II Encontro sobre Imaginário, Cultura & Educação, FEUSP. São Paulo.

ALMEIDA, Rogério de (2001). *Alucinação*. São Paulo, Zouk.

ALMEIDA, Rogério de; DIAS, Alexandre (2002). *Metamorfopsia e Educação: hiatos de uma aprendizagem real*. São Paulo, Zouk.

ALMEIDA, Rogério de (2004). *O Dia em que Conheci Jim Morrison*. São Paulo, Zouk.

ANDERSON, Perry (1999). *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Zahar.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda (1989). *A filosofia da educação*. São Paulo, Moderna.

AUGÉ, Marc (1994). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papirus.

AUGÉ, Marc (1997). *Por uma Antropologia dos Mundos Contemporâneos*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

BACHELARD, Gaston (1978). *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. (coleção Os Pensadores) Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo, Abril Cultural.

BACHELARD, Gaston (1986). *O Direito de Sonhar*. São Paulo, Difel.

BACHELARD, Gaston (1988). *A Dialética da Duração*. São Paulo, Ática.

BACHELARD, Gaston (1989). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes.

BACHELARD, Gaston (1990a). *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo, Martins fontes.

- BACHELARD, Gaston (1990b). *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo, Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (1997). *La Poetica de la Ensoñacion*. México, Fondo de Cultura.
- BADIOU, Alain (1998). *Pequeno Manual de Inestética*. Lisboa, Instituto Piaget.
- BALANDIER, Georges (1997). *A Desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- BALANDIER, Georges (1999). *O Dédalo: para finalizar o Século XX*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- BAUDRILLARD, Jean. (1991). *A Sociedade de Consumo*. Lisboa, Edições 70.
- BORGES, Jorge Luis (1969). *Nova Antologia Pessoal*. Rio de Janeiro, Sabiá.
- BORGES, Jorge Luis (2000). *Esse Ofício do Verso*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BRANDÃO, Junito de Souza (1996). *Mitologia Grega*. Volume I. Petrópolis, Vozes.
- BRANDÃO, Junito de Souza (1987). *Mitologia Grega*. Volume II. Petrópolis, Vozes.
- BRÉCHON, Robert (1999). *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Record.
- BRUNEL, Pierre (1998) (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- BURKE, Peter (1997). *Vico*. São Paulo, Editora da UNESP.
- CAILLOIS, Roger (1980). *O mito e o homem*. Lisboa, Edições 70.
- CAMÕES, Luis Vaz (s/d). *Os Lusíadas*. São Paulo, Ediouro.
- CAMPBELL, Joseph (1992). *As Máscaras de Deus: Mitologia Primitiva*. São Paulo, Palas Athena.
- CAMPBELL, Joseph (1993). *O Herói de Mil Faces*. São Paulo, Cultrix/Pensamento.
- CASSIRER, Ernst (1972). *Linguagem e Mito*. São Paulo, Perspectiva.
- CASSIRER, Ernst (1976). *O Mito do Estado*. Rio de Janeiro, Zahar.
- CASSIRER, Ernst (2001). *Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo, Martins Fontes.
- CATULO (1996). *O Livro de Catulo*. São Paulo, Edusp.
- CHAUÍ, Marilena (2000). *Convite à Filosofia*. São Paulo, Atlas.
- CIORAN (1989). *Breviário da Decomposição*. Rio de Janeiro, Rocco.

COELHO, Jacinto do Prado (1969). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, Editorial Verbo.

CRESPO, Ángel (1988). *La Vida Plural de Fernando Pessoa*. Barcelona. Seix Barral.

DARNTON, Robert (2000). *Rede de Intrigas*. Mais! Folha de S. Paulo, 30/07/2000.

DELEUZE, Gilles (1988). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Graal.

DELEUZE, Gilles (2003). *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. (1992). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34.

DESCOMBES, Vincent (1987). *Proust: philosophie du roman*. Paris, Editions de Minuit.

DIONÍSIO, Sant'anna (1991). *Guia de Portugal. Generalidades, Lisboa e Arredores*. Vol. I. Fundação Calouste Gulbenkian.

DOLL JR., W. E. (1997). *Currículo: uma perspectiva pós-moderna*. Porto Alegre, Artes Médicas.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (1989). *Antologia Poética*. São Paulo, Record.

DURAND, Gilbert (1979). *Science de l'homme et tradition*. Paris, Berg International.

DURAND, Gilbert (1980). *L'Âme Tigrée*. Paris, Denoël/Gonthier.

DURAND, Gilbert (1982). *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Lisboa, Editorial Presença.

DURAND, Gilbert (1983). *Mito e Sociedade: a mitanálise e a sociedade das profundezas*. Lisboa, A Regra do Jogo.

DURAND, Gilbert (1988). *A Imaginação Simbólica*. São Paulo, Cultrix, EDUSP.

DURAND, Gilbert (1992). *Figures Mythiques et Visages de L'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris, Dunod.

DURAND, Gilbert. *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994 (Tradução de José Carlos de Paula Carvalho e revisão técnica de Marcos Ferreira Santos para fins exclusivamente didáticos no CICE/FEUSP). Disponível no endereço: www.cice.pro.br.

DURAND, Gilbert (1995). *A Fé do Sapateiro*. Brasília, Editora da UnB.

DURAND, Gilbert (1996). *Introduction à la mythodologie: mythes et sociétés*. Paris, Albin Michel.

DURAND, Gilbert (1997). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo, Martins Fontes.

DURAND, Gilbert (1998). *Campos do Imaginário*. Lisboa, Instituto Piaget.

DURAND, Gilbert et al. (1989). *Civilizações: Entrevistas do Le Monde*. São Paulo, Ática.

DURANT, Will (1996). *A História da Filosofia*. Col. Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural.

EAGLETON, Terry. (1993). *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Zahar.

EAGLETON, Terry. (1998). *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Zahar.

ECO, Umberto (1985). *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

ELIADE, Mircea (1972). *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva.

ELIADE, Mircea (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas Del éxtasis*. México, Fondo de Cultura Econômica.

ELIADE, Mircea (1985). *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa, Edições 70.

ELIADE, Mircea (1987). *A Provação do Labirinto*. Diálogos com Claude-Henri

ELIADE, Mircea (1996). *Imagens e Símbolos*. São Paulo, Martins Fontes.

ELIADE, Mircea (s/d.a). *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Lisboa, Livros do Brasil.

ELIADE, Mircea (s/d.b). *Ferreiros e Alquimistas*. Lisboa, Relógio D'água.

ELIOT, Thomas Stearns (1969). *The Complete Poems and Plays*. Londres, Faber & Faber.

ERASMO DE ROTTERDAM (1985). *Elogio de la locura*. México, Editores Mexicanos Unidos.

ÉSQUILO, SÓFOCLES & EURÍPEDES (1953). *Teatro Grego*. Prefácio e Tradução de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, W. M. Jackson.

FERREIRA SANTOS, Marcos (1997a). *O Olho e a Mão: Educação e Produção Simbólica na Compreensão Mythodológica da Sala de Aula*. São Paulo, Seção de Ensino, Instituto Butantan.

FERREIRA SANTOS, Marcos (1997b). *Georges Gusdorf e O Crepúsculo do Mestre: A forja de Hefestos*. São Paulo, CICE/FEUSP, dig.

FERREIRA SANTOS, Marcos (1998). *Práticas Crepusculares: Mytho, Ciência & Educação no Instituto Butantan – Um Estudo de Caso em Antropologia Filosófica*. São Paulo, FEUSP, Tese de Doutorado, 2 vols., ilustr.

FERREIRA SANTOS, Marcos (2000). “Música e Literatura: o sagrado vivenciado”. In: PORTO, M. R. S.; SANCHEZ TEIXEIRA, M. C.; FERREIRA SANTOS, M.; BANDEIRA, M. L. (orgs.) *Tessituras do Imaginário: cultura e educação*. Cuiabá, Edunic/CICE/FEUSP.

- FERREIRA SANTOS, Marcos (2004). *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi*. São Paulo, Zouk.
- FÉTIZON, Beatriz (2002). *Sombra e Luz: O Tempo Habitado*. São Paulo, Zouk.
- FOUCAULT, Michel (s/d). *O Cuidado de Si*. História da Sexualidade 3. Rio de Janeiro, Graal.
- FRAZER, Sir James George (1982). *O Ramo de Ouro*. Edição condensada dos treze volumes originais. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan.
- FREUD, Sigmund (1974). *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro, Imago.
- FULLAT, Octavi (1995). *Filosofias da Educação*. Petrópolis, Vozes.
- GIL, José (2000). *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- GÜNTERT, Georges (1982). *Fernando Pessoa: o eu estranho*. Lisboa, Dom Quixote.
- GUSDORF, Georges (1953). *Mythe et Métaphysique*. Paris, Flammarion.
- GUSDORF, Georges (1987). *Professores Para Quê?* São Paulo, Martins Fontes.
- HALL, Stuart (2000). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. São Paulo, DP&A.
- HEGEL, G. W. Friedrich (1991). *Estética: a idéia e o ideal; Estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo, Nova Cultural (Coleção Os Pensadores).
- HEIDEGGER, Martin (1969). *Sobre o problema do ser / O caminho do campo*. São Paulo, Duas Cidades.
- HELD, Jacqueline (1980). *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo, Summus.
- HESÍODO (1981). *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Massao Oho-Roswitha Kempf.
- HILLMAN, James (1984). *O Mito da Análise: Três ensaios de psicologia arquetípica*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- HILLMAN, James (1997a). *O Código do Ser: uma busca do caráter e da vocação pessoal*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- HILLMAN, James (Org.) (1997b). *Encarando os Deuses*. São Paulo, Cultrix/Pensamento.
- HOLLIS, James (1997). *Rastreando os Deuses: o lugar do mito na vida moderna*. São Paulo, Paulus.

- J**AMESON, Frederic (1985). *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, nº 12.
- JESI, Furio (1977). *O Mito*. Lisboa, Editorial Presença.
- JÚDICE, Nuno (s/d). *A era do “Orpheu”*. Lisboa, Teorema.
- JUNG, Carl Gustav (1981). *O Desenvolvimento da Personalidade*. Petrópolis, Vozes.
- JUNG, Carl Gustav (1998). *A Vida Simbólica: escritos diversos*. Petrópolis, Vozes.
- JUNG, Carl Gustav et al. (2000). *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- K**ELEMAN, Stanley (2001). *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo, Summus.
- KERÉNYI, Karl (1998). *Os Deuses Gregos*. São Paulo, Cultrix.
- KODO, Louis L. (OLIVEIRA, Louis José Pacheco de) (2001). *Blefe: o gozo pós-moderno*. São Paulo, Zouk.
- KUMAR, Krishan (1997). *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, Zahar.
- L**ÉVI-STRAUS, Claude (1975). *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- LIBÂNEO, José Carlos (1985). *Democratização da escola pública*. São Paulo, Loyola.
- LINDO, Augusto Pérez (1996). *Mutaciones: Escenários y Filosofías del Cambio del Mundo*. Buenos Aires, Biblos.
- LIPOVETSKY, Gilles. (1994). *O Crepúsculo do Dever: a ética indolor dos novos tempos democráticos*. Lisboa, Dom Quixote.
- LYOTARD, Jean-François (1996). *Moralidades Pós-Modernas*. Campinas, Papirus.
- M**ADREDEUS (1995). *Ainda*. EMI - Valentim de Carvalho.
- MAFFESOLI, Michel (1998). *Elogio da Razão Sensível*. Rio de Janeiro, Vozes.
- MAFFESOLI, Michel (2001). *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro, Record.
- MAFFESOLI, Michel (2002). *La Part du Diable. Précis de subversion postmoderne*. Paris, Flammarion.

- MAFFESOLI, Michel (2003). *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo, Zouk.
- MAFFESOLI, Michel (2005). *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. Tradução de Rogério de Almeida. São Paulo, Zouk.
- MANACORDA, Mario Alighiero (2000). *História da Educação: da Antiguidade aos nossos dias*. São Paulo, Cortez.
- MARTÍNEZ, Constantino Falcón et al. (1997). *Dicionário de Mitologia Clássica*. Lisboa, Presença.
- MATURANA, Humberto (1999). *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- MAURON, Charles (1988). *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel: Introduction à la Psychocritique*. Paris, José Corti.
- MAYR, Franz K. (1989). *La Mitodología Occidental*. Edición preparada por Andrés Ortiz-Osés. Barcelona, Anthropos.
- MELETÍNSKI, Eleazar M. (1998). *Os Arquétipos Literários*. São Paulo, Ateliê Editorial.
- MORAES, Maria Cândida (1997). *O paradigma educacional emergente*. Campinas, Papirus.
- MORETTO, Fúlvia M. L. (org.) (1989). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo, Perspectiva / EDUSP.
- MORIN, Edgar (1979). *O Enigma do Homem*. Rio de Janeiro, Zahar.
- MORIN, Edgar (1999). *Ciência Com Consciência*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- MORIN, Edgar (1999b). *O Método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre, Sulina.
- MORIN, Edgar (s/d). *O Método IV: As Ideias*. Lisboa, Europa-América.
- NEVES, Orlando; FERREIRA, Serafim (1973) (org.). *800 anos de poesia portuguesa*. Portugal, Círculo de Leitores.
- NIETZSCHE, Friedrich W. (1983). *Obras Incompletas*. Col. Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural.
- NOVAES COELHO, Nelly (2000). *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo, Peirópolis.
- NUNES, Rui Afonso da Costa (1978). *A Idéia de Verdade e a Educação*. São Paulo, Convívio.

- OLIVEIRA, Louis José Pacheco de (1999). *A paisagem pós-moderna: em torno do professor*. São Paulo, FEUSP, Dissertação de Mestrado.
- ORDOÑEZ, Andrés (1994). *Fernando Pessoa, um místico sem fé: uma aproximação ao pensamento heteronímico*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- PAULA CARVALHO, José Carlos (1986). *Derivas e Perspectivas em Torno de uma Sócio-Antropologia do Cotidiano: das Organizações às Atitudes Coletivas*. São Paulo, Revista da Faculdade de Educação, USP, 12 (1/2): 85-105.
- PAULA CARVALHO, José Carlos (1990). *Antropologia das Organizações e Educação: Um Ensaio Holonômico*. Rio de Janeiro, Imago.
- PAULA CARVALHO, José Carlos (1994). *A Educação fática: construção, vieses e projetividade*. São Paulo, FEUSP.
- PAULA CARVALHO, José Carlos (1998). *Imaginário e Mitodologia: hermenêutica dos símbolos e histórias de vida*. Londrina, UEL.
- PAULA CARVALHO, José Carlos (2002). *Viáticos do Imaginário*. São Paulo, Plêiade.
- PAZ, Octavio (1971). *Los Signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial.
- PEREIRA DA COSTA, Dalila L. (1978). *O Esoterismo de Fernando Pessoa*. Porto, Lello & Irmão.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2001). *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. 3ª ed. rev.e ampl. São Paulo, Martins Fontes.
- PESSOA, Fernando (1980). *O Eu Profundo E Os Outros Eus*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- PESSOA, Fernando (1988). *O Banqueiro Anarquista e outras prosas*. São Paulo, Círculo do Livro.
- PESSOA, Fernando (1990). *O Banqueiro Anarquista e Outras Prosas*. São Paulo, Círculo do Livro.
- PESSOA, Fernando (1991). *Fausto: Tragédia Subjectiva*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- PESSOA, Fernando (1994). *Poemas de Ricardo Reis (Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1996). *Poesias ocultistas*. Organização, seleção e apresentação de João Alves das Neves. São Paulo, Aquariana.
- PESSOA, Fernando (1997). *Álvaro de Campos: Livro de Versos*. Edição Crítica de Teresa Rita Lopes. Lisboa, Editorial Estampa.
- PESSOA, Fernando (1997b). *Mensagem – Poemas esotéricos*. ALLCA XX, 1997.

- PESSOA, Fernando (1998a). *Bernardo Soares: Livro do Desassossego*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (1998b). *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- PESSOA, Fernando (2001). *Poesia / Alberto Caeiro*. São Paulo, Companhia das Letras.
- PESSOA, Fernando. (s/d.a). *Poesia I: 1902-1929*. Lisboa, Europa-América.
- PESSOA, Fernando (s/d.b). *Poesia II: 1930-1933*. Portugal, Europa-América.
- PESSOA, Fernando (s/d.c). *Odes de Ricardo Reis*. Portugal, Europa-América.
- PETERS, Otto (2003). *A educação a distância em transição*. São Leopoldo (RS), Unisinos.
- PÏNDARO et al. (s/d). *Poesia Lírica da Grécia: Época Arcaica*. Tradução e notas biográficas de Antonio Medina Rodrigues. (dig.)
- PLATÃO (1983). *Diálogos*. Seleção de José Américo Motta Pessanha. São Paulo, Abril Cultural, Col. Os Pensadores.
- PLOTINO (2000). *Tratados das Enéadas*. Tradução de Américo Sommerman. São Paulo, Polar Editorial.
- PORTO, Maria do Rosário Silveira (2000). “Imaginário e Cultura: escorrências na educação”. In: PORTO, M. R. S.; SANCHEZ TEIXEIRA, M. C.; FERREIRA SANTOS, M.; BANDEIRA, M. L. (orgs.) *Tessituras do Imaginário: cultura e educação*. Cuiabá, Edunic/CICE/FEUSP.
- POUND, Ezra (1990). *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix.
- Q**UESADO, José Clécio Basílio (1976). *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Imago.
- R**ICOEUR, Paul (1988). *Interpretação e Ideologias*. São Paulo, Francisco Alves.
- RILKE, Rainer Maria (s/d). *Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro, Globo.
- RIMBAUD, Arthur (1995). *Poesia Completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks.
- RIMBAUD, Arthur (1998). *Prosa Poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks.
- RODRIGUES, Antônio Medina (1998). *Cântico dos Cânticos de Salomão*. São Paulo, Badaró.
- ROSSET, Clément (1989). *Lógica do pior*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo.
- ROSSET, Clément (2000). *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

ROSSET, Clément (2002). *O Princípio de Crueldade*. Rio de Janeiro, Rocco.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001). *Poesia*. São Paulo, Iluminuras.

SÁNCHEZ MECA, Diego (1989). *Em Torno Al Superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona, Anthropos.

SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília (2000). *Discurso pedagógico, mito e ideologia: o imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira*. Rio de Janeiro, Quartet.

SEABRA, José Augusto (1974). *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo, Perspectiva.

SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990). *Os deuses gregos*. Coleção A Vida Cotidiana. São Paulo, Companhia das Letras, Círculo do Livro.

SOUZA SANTOS, Boaventura (1988). *Um Discurso sobre as Ciências na Transição para uma Ciência Pós-Moderna*. São Paulo: Revista Estudos Avançados, USP, 2 (2): 44-71, maio/agosto.

SOUZA, José Cavalcante (1996) (Sel.). *Os Pré-Socráticos*. São Paulo, Nova Cultural.

TABUCCHI, Antonio (1984). *Pessoana Mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

TAMEN, Isabel (org.) (1990). *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa: um século de Pessoa*. Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.

TELLES, Gilberto Mendonça (1999). *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes.

THOMAS, Joël (dir.) (1998). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris, Ellipses.

TREVISAN DE SOUZA, Vera Lucia (2004). *A interação na escola e seus significados e sentidos na formação de valores: um estudo sobre o cotidiano escolar*. Tese de Doutorado. PUC - SP - Programa de Pós-graduação em Educação: Psicologia da Educação.

TRINGALE, Dante (1995). *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso*. São Paulo, Musa.

UNAMUNO, Miguel de (1996). *Do sentimento trágico da vida no homem e nos povos*. São Paulo, Martins Fontes.

VATTIMO, Gianni (1988); ROVATTI, P. A. (eds.). *El Pensamiento Débil*. Madrid, Cátedra.

VATTIMO, Gianni (1991). *A Sociedade Transparente*. Lisboa, Edições 70.

VERDE, Cesário (s/d). *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa, Ulisseia.

VERJAT, Alain y otros (1989). *El Retorno de Hermes. Hermenéutica y Ciencias Humanas*. Barcelona. Anthropos.

VERNANT, Jean-Pierre (1984). *As Origens do Pensamento Grego*. São Paulo, Difel.

VERNANT, Jean-Pierre (2000). *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo, Companhia das Letras.

VIEIRA, Trajano (2003). *As Bacantes de Eurípides*. São Paulo, Perspectiva.

VON FRANZ, Marie-Louise (1985). *A sombra e o mal nos contos de fada*. São Paulo, Paulinas.

WEISCHEDEL, Wilhelm (2000). *A Escada dos Fundos da Filosofia. A vida cotidiana e o pensamento de 34 grandes filósofos*. São Paulo, Angra.

WHITMAN, Walt (1990). *Folhas das Folhas de Relva*. São Paulo, Brasiliense.

WUNEMBURGER, Jean-Jacques (1997). *Philosophie des images*. Paris, PUF.