

O IMAGINÁRIO ESOTÉRICO

O IMAGINÁRIO ESOTÉRICO

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

ORGANIZAÇÃO

Cristina Álvares
Ana Lúcia Curado
Sérgio Guimarães de Sousa
Isabel Cristina Mateus

húmus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

O IMAGINÁRIO ESOTÉRICO

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado | Sérgio Guimarães de Sousa | Isabel Cristina Mateus

Comissão Científica: Ana Lúcia Amaral Curado (Universidade do Minho)
Ana Paula Coutinho Mendes (Universidade do Porto)
Annabela Rita (Universidade de Lisboa)
André Correia de Sá (Universidade Federal de São Carlos)
Cristina Álvares (Universidade do Minho)
Isabel Cristina Mateus (Universidade do Minho)
Maria da Conceição Emiliano Castel-Branco (Universidade Nova de Lisboa)
Maria do Rosário Girão (Universidade do Minho)
Pedro Moura (Universidade de Lisboa)
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (Universidade do Minho)

Direção gráfica: António Pedro

Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2016

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Junho de 2016

Depósito legal: 411253/16

ISBN 978-989-755-212-0

ÍNDICE

- 7 **Introdução**
I
- 15 **Fernando Pessoa – Iniciação e heteronímia**
Manuel J. Gandra
- 57 **O Pensamento Esotérico do Visconde de Figanière (1827-1908)**
Manuel Curado
- II
- 79 **Louro e Simões, *O Império das Almas*: uma Maçonaria contra o Quinto Império**
Arlindo José N. Castanho
- 89 **O Verdadeiro Tesouro do Abade Louco ou, A Reinvenção de Faria por Dumas**
Cristina Costa
- 101 **«Portugal de Todo o Mundo» a Visão Esotérica de Portugal em Pessoa e Régio**
Cristina Zhou
- 109 **Le Réalisme Fantastique, une source d’inspiration sans commune mesure**
Damien Karbovnik
- 125 ***Ler o que nunca foi escrito*: a poesia de Herberto Helder como atlas**
Daniel Tavares
- 135 **O esoterismo poético em *Arcano Dezenove* de Renata Bomfim**
Fabio Mario da Silva
- 145 **A epistemologia fabulatória de Flusser-Bec**
João Ribeiro Mendes
- 155 **Le romanescque ésotérique de Stefan Grabiński, à l’exemple de *La Salamandre***
Katarzyna Gadomska

- 167 **Jogos malignos: fantástico e esotérico na ficção narrativa de Carlos Ruiz Zafón**
Maria do Carmo Cardoso Mendes
- 179 **Percursos iniciáticos na ficção narrativa de Luís Cardoso: para uma leitura de *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação***
Micaela Ramon
- 189 **Esoteric Victorians: The Hermetic and the Arcane in the Poetry of Browning, Rossetti and Swinburne**
Paula Alexandra Guimarães
- 205 **Traces of the (new) esotericism in modern pop culture: Zombies are us!**
Paulo Alexandre e Castro
- 215 ***O dia em que o sol gela: uma leitura de Desmesura. Exercício com Medeia* de Hélia Correia**
Sandra Sousa
- 225 **O lado hermético de Lars von Trier**
Sara Gonçalves
- 235 **«Como se todos os pesadelos se tivessem transformado num lugar»: Neil Gaiman e *A Estranha Vida de Nobody Owens***
Sara Reis da Silva
- 243 **L'ésotérique à l'épreuve de l'illisibilité: *The Man of the Crowd, Heart of Darkness et A Song of Ice and Fire***
Yasmine Jakani

INTRODUÇÃO

O MUNDO GRECO-LATINO do qual derivou a cultura ocidental foi especialmente profícuo em movimentos esotéricos. Há ainda hoje sinais dessa riqueza antiga. Acredita-se, por exemplo, que as sociedades secretas ocidentais terão derivado da antiga seita dos Pitagóricos. Além disso, os pilares do pensamento ocidental como Platão, Aristóteles e Plotino foram objeto de debates intensos sobre as suas doutrinas não escritas. É da antiguidade que provém também um dos símbolos mais poderosos do esoterismo que é Hermes Trismegisto. Os autores greco-latinos sempre foram muito sensíveis à possibilidade de obtenção de conhecimento privilegiado e secreto do mundo. Apesar da proibição que havia de se falar ou escrever sobre os processos iniciáticos, há fortes indícios de que os maiores vultos do pensamento ocidental antigo tenham sido iniciados nos mistérios. É muito provável que eles tenham visto diretamente os deuses e outras entidades sobrenaturais. As sociedades do mundo antigo também mostram algo muito difícil de compreender em épocas posteriores: viviam a orbitar os grandes templos onde oficiantes, como a Pitonisa, contactavam diretamente as entidades de outras dimensões. Por fim, há a destacar o valioso movimento da Gnose. Os Gnósticos contribuíram indiretamente para a história do ocidente. O combate sistemático de natureza doutrinal que a Igreja moveu contra esses movimentos contribuiu para estruturar as crenças religiosas de

7

.....
INTRODUÇÃO
.....

Ana Lúcia Curado
Cristina Álvares
Isabel Cristina Mateus
Sérgio Guimarães de Sousa

boa parte da história europeia. Como se viu a respeito dos Pitagóricos também estes movimentos parecem ter sobrevivido à passagem dos séculos. A primeira grande cruzada dirigiu-se precisamente contra os Cátaros, um movimento doutrinal com raízes muito profundas. De facto a Idade Média deu continuidade às tradições esotéricas judeo-greco-orientais, onde se incluem as tradições talmúdicas e cabalísticas (neopitagóricas), que desembocam nos tratados alquímicos do século XVI. Não se compreende, pois, a cultura europeia sem a influência duradoura das tradições herméticas da Antiguidade.

Se pensarmos em autores assaz místicos como Fernando Pessoa (leia-se, desde logo, a «carta à Tia Anica») e W. B. Yeats (cofundador, recorde-se, em 1855, da *Dublin Hermetic Order*), para mencionarmos dois escritores canónicos e muito ostensivamente marcados pelo esoterismo, percebemos, sem custo, a pertinência em abordar a presença do oculto nos estudos literários. Tanto mais que a interação do esotérico com a criação literária assume diversas configurações e não se fica, como acontece com a especificidade de certos subgéneros (a narrativa gótica, por exemplo), pela mera incorporação temático-referencial de fenómenos ditos paranormais e de índole transcendental na arquitetura narrativa dos textos; ou, então, pelo gosto mais ao menos pronunciado de certos autores por questões esotéricas, com tudo o que isso pode significar de incidência estético-literária na obra desses autores.

A comprová-lo está, a título de exemplo, o simbolismo alquímico estudado por autores de linha junguiana como Marie Louise von Franz nos contos de fadas ou por Yvette Centeno nas obras de Fernando Pessoa, Peter Weiss, Hermann Hesse, António Ramos Rosa, entre outros. Ou o caso das cada vez mais numerosas – o que diz bem do interesse do público – narrativas (supostamente) psicografadas. Se Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, se compraz em confiar o relato memorialista a um narrador-defunto (Brás Cubas), não faltam, pois, em boa verdade, edições, por vezes com um assinalável sucesso, baseadas na presunção de terem sido ditados do além-túmulo a narradores vivos – melhor dizendo: a médiums – pelos falecidos autores. Como se a voz destes, insensível à morte física dos corpos, se prolongasse, por efeito de uma metempsicose momentânea, empiricamente, conquanto haja corpos para lhe dar voz.

Assim, continuando com clássicos, é possível achar-se no mercado editorial, por exemplo, sem dificuldade de maior, as *Memórias de um Suicida* (Editora FEB, 2004), romance psico-grafado pela médium espírita Yvonne do Amaral Pereira e cuja autoria é atribuída nada menos do que ao espírito do novelista Camilo Castelo Branco (em contrapartida, diga-se, é difícil, senão mesmo impossível, encontrarmos disponíveis em livraria certas narrativas do novelista de Seide). Quanto a Fernando Pessoa, já que dele falámos, convirá referir que ainda recentemente foi publicado um livro de poesias, elucidativamente intitulado *Sou – Psicografias de Fernando Pessoa* (Edição de Autor, [s./d.]), da autoria de Isilda Nunes (médium e astróloga). Ou melhor, da autoria de Fernando Pessoa (além-túmulo) por interposta presença (mediúnica) de Isilda Nunes. Eis, a título de curiosidade, o poema de abertura (“Sol Macabro”), poema psicografado, ou seja, recebido, com outros, mediunicamente – apetece escrever: magicamente – na noite de 20 para 21 de abril de 1998, como faz questão de nos informar a autora: «Que ignóbil e ufano perjúrio/ Deste vil e objecto ser,/ Incendiando a trilha dolorida/ Da verdadeira razão do seu viver// Amar o ser amado com desespero/ E na junção de emoções desmedidas,/ Causadas no âmago de diferentes vidas,/ Da vida em obsessão não tornou freio.// Hoje ressentido em seu olhar parado,/ Frio e passivo no umbral gelado,/ Desditando o rosário da sua vida...// Olhando de longe, vive o sol macabro,/ Rindo do seu viver em descabro,/ Depois de arruinar a desditosa sina...» (p. 27).

Que dizer deste texto? Que estatuto lhe atribuir? Como lê-lo? Para os fervorosos crentes no poder mediúnico, esta questão, em rigor, nem chega a colocar-se. Trata-se muito simplesmente de ler os textos psicografados também de forma mística, o mesmo é dizer, sem a distância crítica da dúvida. E nestes casos, opera-se, por assim dizer, uma ecologia de leitura que não é senão mais do que o reencontro do leitor com a magistral (e sagrada, uma vez que supõe uma ressurreição da morte) palavra do autor defunto, sendo o autor vivo (o psicógrafo) relegado para o papel secundário, mas no fim de contas fundamental, de ventríloquo da voz autoral proveniente do além-túmulo (talvez aqui se possa, não sem ironia, reatualizar a ideia de *morte do autor* proposta por Foucault...).

Mas para quem, com inteira lógica, não se disponha a ceder à tentação esotérica, este tipo de narrativas afiguram-se um tanto incómodas,

pois desafiam a tradição crítico-analítica naquilo que lhe é mais sensível: a presunção de ler com razoável cientificidade os existentes textuais. Como ler, por isso, este género de textos?

Talvez o mais sensato seja, tudo bem visto e considerado, lê-los simplesmente como textos, procurando neles descortinar o modo como intertextualmente se correlacionam com outros, nomeadamente com os do autor defunto do qual que se dizem emanados. E o facto singular de serem pretensamente textos escritos sob o signo de uma matriz autoral dupla, aquela que põe face a face um autor vivo e um autor morto e do qual, repita-se, o vivo se diz porta-voz, não deve inibir as incursões da crítica. Não é o confronto entre um autor e outros (vivos ou defuntos, pouco importará), ao fim e ao resto, a base a partir da qual a área da literatura comparada recenseia os ecos intertextuais veiculados por uma dada composição textual? De outro modo: não será o autor-médium mais autor do que médium, por muito que nos afiance que o seu processo criativo foge inteiramente à Razão instrumental que é a sua consciência? Não se dizia F. Pessoa, ele também, um poeta pautado por forças mediúnicas? E não é isso, na verdade, o que também atualmente nos diz Lobo Antunes, quando afirma convictamente que se limita a escrever o que a sua mão, qual órgão autónomo do restante corpo, escreve como que automaticamente, captando fluxos incessantes de vozes de difícil apreensão racional? Não será tudo isto, numa palavra, pura criação estética?

Ora bem, isto que se assinala a propósito da literatura (e poderíamos convocar outros exemplificativos da contaminação esotérica nas Letras) é, evidentemente, co-extensivo tanto à sétima arte como ao domínio da banda desenhada, campos que não carecem de abundante matéria esotérica, como muito bem demonstram os textos que compõem este volume que o leitor tem agora entre mãos. Na senda de outros volumes anteriores, houve a preocupação em cruzar saberes e áreas de investigação, intersecções fiéis a um propósito multidisciplinar: estudar a narratividade em três das suas principais modalidades discursivas, a saber: a literatura, o cinema e a banda desenhada. No caso desta publicação, estudar a narratividade do ponto de vista temático do esoterismo. E não é necessária especial clarividência paranormal para constatar que tanto a diversidade como a qualidade dos textos coligidos asseguram que o objetivo foi plenamente atingido.

Como a publicação desta obra não seria minimamente exequível sem o apoio do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, cabe agradecer à Professora Doutora Gabriela Macedo (Diretora do CEHUM) esse essencial apoio.

11

.....
INTRODUÇÃO
.....

Ana Lúcia Curado
Cristina Álvares
Isabel Cristina Mateus
Sérgio Guimarães de Sousa



FERNANDO PESSOA INICIAÇÃO E HETERONÍMIA

Manuel J. Gandra *

manuel.gandra@iade.pt

Sei, por lembrar, de que passado venho

Fernando Pessoa

O paradoxo não é meu: sou eu.

Fernando Pessoa

Ah, deixem-me sossegar

Não me sonhem nem me outrém.

Se eu não me quero encontrar

Quererei que outros me encontrem?

Fernando Pessoa

Meus gestos não são meus [...].

Fernando Pessoa

Interpretar é não saber explicar

Explicar é não ter compreendido.

Fernando Pessoa

I. A FILOSOFIA HERMÉTICA, mormente na sua vertente ocultista, estruturou precocemente, pelo menos desde 1904 (a partir, portanto, dos 16 anos), a vida e a obra de Fernando Pessoa ^[1].

Com efeito, o poeta familiarizou-se com o Hermetismo muito tempo antes do que é admitido pela generalidade da crítica, podendo remontar a esse ano o mais recuado testemunho de tal interesse, expresso no projeto de um *Book on Physiomy*, subscrito por Charles Robert Anon ^[2].

* Escola Superior de Design do IADE-Creative University.

¹ Difícilmente se poderá adequar ao percurso hermético de Fernando Pessoa a periodização proposta por António Quadros, e seguida por muitos, a saber: 1. Estádio filosófico (1905/6-1915/16); estágio neopagão (até 1920); estágio gnóstico (até 1935). Cf. *Obras de Fernando Pessoa*.

² Esp. E3/13-1.

Dois anos volvidos (1906), anotava nos seus cadernos de apontamentos referências a obras de autores como Marcelin Berthelot, Papus (Gérard Anacleto Vincent Encausse) e Paulhan ^[3].

Pela pena de Bernardo Soares assumir-se-ia, desinibidamente, como adepto da Tradição Hermética ^[4].

A Astrologia atraiu Fernando Pessoa duradouramente ^[5]. Os seus primeiros cálculos astrológicos conhecidos datam de 1908 ^[6].

³ Respetivamente: *La Synthèse Chymique* (1876) [144H/7], *L'Occultisme et le Spiritualisme: exposé des théories philosophiques et des adaptations de l'Occultisme* (1902) [144H/13] e *Joseph de Maistre: sa philosophie* (1893) [144H/26].

⁴ Cf. Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, v. 2, Lisboa, 1982, p. 62-63.

⁵ Até o heterónimo Álvaro de Campos se mostra familiarizado com a linguagem simbólica da astrologia na *Ode Marcial* (2.8.1914), também intitulada *Marte em quadratura com Saturno*, dedicada a Raúl Leal.

⁶ A maior parte dos escritos astrológicos pessoanos mantém-se inédita. Foi Paulo Cardoso o primeiro a mergulhar nesse espólio e a publicá-lo. Dele forneceu a sinopse seguinte: «Os fragmentos de teor astrológico existentes no espólio de Fernando Pessoa podem dividir-se em várias categorias: 1 – Textos de Teoria Astrológica: de sua autoria, são cerca de 480 fragmentos. Alguns deles incluem anotações sobre regras básicas de interpretação de horóscopos. Certos textos são muito curiosos pois apresentam diferentes e inovadoras formas de encarar a teoria astrológica tradicional e que resultam da sua experiência pessoal neste domínio. 2 – Projectos Editoriais mais ou menos desenvolvidos. Também oriundos da mão do poeta, eles constituem diferentes hipóteses de organização de todo o material referido no parágrafo anterior e teriam sido eventualmente concebidos com vista a uma posterior publicação sob a forma de um «Tratado de Astrologia». Em alguns destes fragmentos aparece o nome do heterónimo/astrologo responsável por esta área da criação pessoana: Raphael Baldaya. Em casos especiais (textos mais elaborados ou tecnicamente mais exigentes) é propositadamente indicado o nome deste personagem de modo a deixar claro que seria ele o autor desse material. 3 – Horóscopos Pessoais. São ao todo 318, devendo a este número acrescentar-se cerca de 70 outros chamados «Revoluções Solares» e «Questões Horárias». 4 – Gráficos de vários tipos, geométricos, numerológicos ou cabalísticos, em que se estabelecem analogias, relações ou equivalências entre os planetas, os signos, os «aspectos», e as datas dos diversos acontecimentos, etc. Em função de todo este material poder-se-á afirmar que o seu autor estava perfeitamente dentro de toda a teoria e prática astrológicas, e que o seu conhecimento acerca destas matérias tinha um nível equivalente a um bom profissional do ramo. O seu conhecimento astrológico funcionou como uma estrutura de organização dentro do seu processo heteronímico, ou seja, foi um veículo através do qual o poeta pôde criar uma irmandade de personagens, simultaneamente autónoma, una e complementar: os «signos ascendentes» dos quatro membros desta fraternidade constituída por Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, são precisamente os relativos aos quatro Elementos Tradicionais – Água, Fogo,

Sabe-se que terá decidido dedicar-se em exclusividade à prática desta disciplina Hermética, tendo equacionado a possibilidade de estabelecer-se com consultório, em Lisboa. De resto, a sua fugaz relação com Aleister Crowley ficou a dever-se à circunstância de ter apontado ao editor da biografia do mago britânico um erro na interpretação do horóscopo deste ^[7].

Até a, aparentemente prosaica, alcunha de *Íbis* que se atribuía a si mesmo, quer incutindo-a no tratamento familiar, a primos, sobrinhos ou a Ofélia, quer dando-lhe pública expressão no malogrado projeto da *Empresa Ibis – Tipográfica e Editora*, que empreendeu em 1907 ^[8], refletiam a mesma adesão ao hermetismo.

Segundo o seu meio-irmão, João Maria Nogueira Rosa, Fernando Pessoa costumava recitar aos sobrinhos e demais crianças o poema *O Ibis, a ave do Egipto*:

O Ibis, a ave do Egipto,
Pousa sempre sobre um pé
o que é
Esquisito.
É uma ave sossegada,
Porque assim não anda nada ^[9].

17

.....
FERNANDO PESSOA
INICIAÇÃO E HETERONÍMIA
.....

Manuel J. Gandra

Ar e Terra, respectivamente. Deste modo, o mentor do projecto criou, à semelhança do que acontece na natureza, algo que era, ao mesmo tempo, uno e múltiplo. Qualquer símbolo que traduza a noção do Todo representa, também, necessariamente, a imagem de Deus, da Unidade. Assim, ao estabelecer um paralelismo entre estas quatro personalidades e os quatro Elementos, Fernando Pessoa estaria a criar uma consonância entre a dimensão terrena e divina». Nos horóscopos dos três heterónimos existem outros tantos factores comuns, a saber: 1. Mercúrio surge na casa VIII; 2. em todos existe um planeta no signo de Escorpião, o do ascendente de FP; 3. os planetas que regem o signo ascendente e o signo seguinte (que ainda ocupa a casa I), acham-se, invariavelmente, nas casas VIII e IX, como que realizando a travessia entre a casa da morte e a casa do renascimento do homem liberto da dualidade (sintomaticamente a transição imposta a Fernando Pessoa pelo seu próprio horóscopo).

⁷ Cf. P. R. Stephensen, *The Legend of Aleister Crowley: being a study of the documentary evidence relating to a Campaign of personal vilification unparalleled in literary history*, Londres, 1930.

⁸ Deve ter laborado durante, aproximadamente, dois anos. Cf. Pedro da Silveira, *A Empresa Íbis e Fernando Pessoa no Anuário Comercial para 1919*, in *Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, v. 3, n. 1 (jan.-abr. 1988), p. 144-146.

⁹ Ver *Fernando Pessoa – As I Knew him*, in *Ocidente*, v. 77, n. 379 (nov. 1969), p. 232.

Extremamente atento aos sinais carreados pelas coincidências e intérprete profundo do mundo dos símbolos, o Íbis mascarava, sabia-o ele perfeitamente, o deus *Thot* dos egípcios, o desvelador do verbo criador, patrono dos astrólogos, magos, curadores, encantadores, guarda-livros e contabilistas, de cuja assimilação ao deus grego *Hermes* nasceriam os tratados atribuídos a *Hermes Trismegisto*, o três vezes grande...

Muitos dos livros de índole hermética do acervo da sua biblioteca particular, adquiridos ao longo da vida, denotam uma leitura atenta e uma ainda mais dedicada e criteriosa anotação ^[10].

Garantidamente, não foi circunstancial a familiaridade de Pessoa com o Hermetismo, cuja axialidade se tornou mais e mais consistente, à medida que se sentia progredir para um prematuro desfecho dos seus dias ^[11].

No mês de março de 1935, ano da sua morte, a qual ocorreu a 30 de novembro, o poeta redigiu o que pode ser considerado uma espécie de *curriculum vitae*, cujo teor, em definitivo, corrobora tal axialidade:

Nome completo: Fernando António Nogueira Pessoa.

Idade e naturalidade: Nasceu em Lisboa, freguesia dos Mártires, no prédio n.º 4 do Largo de S. Carlos (hoje do Diretório) em 13 de Junho de 1888.

¹⁰ Cf. Yvette Centeno, *O Espólio e a Biblioteca de Fernando Pessoa: uma solução para alguns enigmas*, in *Actas do I Congresso de Estudos Pessoaanos* (Porto, 1978), Porto, 1979, p. 703-715. Ver, também, Elsa Conde, *Biblioteca de Fernando Pessoa*, in *Tabacaria*, n. zero (fev. 1996), p. 63-93.

¹¹ Num horóscopo de maio de 1935, coloca a possibilidade da sua morte ocorrer em breve. *Carta de Raúl Leal a João Gaspar Simões a propósito de Vida e Obra de Fernando Pessoa e de Aleister Crowley* (23 e 24 de julho de 1950), in *Persona*, n. 7 (ago. 1982), p. 56: «Pelo que diz respeito ao Fernando, o ataque à cabeça – *loucura* ou *cegueira* – e *possivelmente* a morte na ocasião em que se deu, foram factos previstos por ele com grande antecipação, tendo-me dito muitas vezes que no caso de se salvar do péssimo aspeto astrológico de 33 a 35 ou 36, só morreria aos 70 anos. sendo, porém, possível – ainda que não certo – que morresse durante esse período maléfico, o que infelizmente sucedeu. Da minha prolongada doença, de que nunca me curei, apesar de me encontrar muito melhor, é que o Fernando não conseguiu dar uma explicação astrológica satisfatória. Creio que o meu horóscopo é extraordinariamente complexo». Cf. Paulo Cardoso, *Mar Português e a Simbólica da Torre de Belém*, Lisboa, 1990, p. 54. Cf. os poemas *Tudo se vai ajustando* (22.4.1934) e *Sinto um prenúncio de morte* (16.3.1934), ambos incluídos neste volume.

Filiação: Filho legítimo de Joaquim de Seabra Pessoa e de D. Maria Madalena Pinheiro Nogueira. Neto paterno do general Joaquim António de Araújo Pessoa, combatente das campanhas liberais, e de D. Dionísia Seabra; neto materno do conselheiro Luís António Nogueira, jurista e que foi Diretor-Geral do Ministério do Reino, e de D. Madalena Xavier Pinheiro. Ascendência geral: misto de fidalgos e judeus.

Estado: Solteiro.

Profissão: A designação mais própria será ‘tradutor’, a mais exata a de ‘correspondente estrangeiro em casas comerciais’. O ser poeta e escritor não constitui profissão, mas vocação.

Morada: Rua Coelho da Rocha, 16, 1.º Dto. Lisboa. (Endereço postal – Caixa Postal 147, Lisboa).

Funções sociais que tem desempenhado: Se por isso se entende cargos públicos, ou funções de destaque, nenhuma.

Obras que tem publicado: A obra está essencialmente dispersa, por enquanto, por várias revistas e publicações ocasionais. O que, de livros ou folhetos, considera como válido, é o seguinte: «35 Sonnets» (em inglês), 1918; «English Poems I-II» e «English Poems III» (em inglês também), 1922, e o livro «Mensagem», 1934, premiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, na categoria «Poema». O folheto «O Interregno», publicado em 1928, e constituído por uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente. Há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito.

Educação: Em virtude de, falecido seu pai em 1893, sua mãe ter casado, em 1895, em segundas núpcias, com o Comandante João Miguel Rosa, Cônsul de Portugal em Durban, Natal, foi ali educado. Ganhou o prémio Rainha Vitória de estilo inglês na Universidade do Cabo da Boa Esperança em 1903, no exame de admissão, aos 15 anos.

Ideologia Política: Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre regimes, votaria, embora com pena, pela República. Conservador do estilo inglês, isto é, liberdade dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reacionário.

Posição religiosa: Cristão gnóstico e portanto inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma. Fiel, por motivos que mais adiante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que

tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta da Maçonaria.

Posição iniciática: Iniciado, por comunicação direta de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal.

Posição patriótica: Partidário de um nacionalismo místico, de onde seja abolida toda a infiltração católico-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: «Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação».

Posição social: Anticomunista e anti-socialista. O mais deduz-se do que vai dito acima.

Resumo de estas últimas considerações: Ter sempre na memória o mártir Jacques de Molay, Grão-Mestre dos Templários, e combater, sempre e em toda a parte, os seus três assassinos – a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania.

Lisboa, 30 de Março de 1935 ^[12].

Deste autêntico *testamento vital*, bem como de outras fontes consignadas neste volume é possível inferir algumas cruciais constatações, que contradizem teses universalmente aceites e propaladas, à revelia da letra e do espírito pessoano, sem outro critério de verdade, senão o da suposta competência hermenêutica (doravante, embargada) dos respetivos proponentes, a saber:

1. Tese de Yvette Centeno, reiteradamente sustentada, segundo a qual Fernando Pessoa foi um «bom alquimista».

Com efeito, a despeito do que tem sido aventado, o poeta de *Mensagem* nunca foi alquimista ^[13].

¹² Apresentado na Exposição da Biblioteca Nacional de Lisboa, «Fernando Pessoa – O Último Ano». Achava-se então na posse do arquiteto Fernando Távora, que o recebera de Alfredo Guisado. No original, lê-se 30 de março de 1933, por evidente lapso.

¹³ Como supõe Gilberto de Mello Kujawski, *Fernando Pessoa, o Outro*, S. Paulo, 1967, p. 84. Nem tão pouco «bom alquimista», conforme afirma Yvette Centeno, *Subsídios para o estudo de Thomas Vaughan, um hermetista inglês do séc. XVII*, Lisboa, 1978, p. 44. Chamei

É indubitável que Fernando Pessoa se mostrou por vezes propenso a interpretar a Alquimia simbolicamente ^[14] ou como metáfora ^[15].

Se, todavia, em determinadas ocasiões da sua vida perfilhou tais posturas (de resto as únicas capazes de legitimar as teses até à data propostas), noutras – e o problema reside em saber como concatená-las porquanto a quase totalidade dos documentos que revertem para o caso não se apresenta datada – perspetivou a questão do ângulo do Hermetismo Tradicional, isto é, assumiu que, visando a espiritualização do corpo e a corporificação do espírito, a Alquimia constitui uma realização espiritual e material concomitante, configurada por um processo natural tanto na essência quanto nas operações ^[16].

São diversas as fontes de onde tal se infere: por exemplo de uma passagem do Prefácio ao livro *Alma Errante* (1932) de Eliezer Kamenezky, onde se lê: «[Os Rosicrúcios] eram, é certo, cabalistas, como eram, em dois sentidos, alquimistas, mas eram cabalistas cristãos, como eram (sobretudo) alquimistas espirituais»; de uma carta que Pessoa enviou a Adolfo Casais Monteiro em 14 de janeiro de 1935 ^[17], ou ainda de um conjunto de documentos constantes do espólio e na sua maioria já publicados ^[18].

a atenção para a incongruência em *Nota acerca da Reflexão Pessoaana sobre a Alquimia*, in *Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, v. 3, n. 3 (set. - dez. 1988), p. 254-257.

¹⁴ Ao subordinar exclusivamente a esta tese a sua hermenêutica da reflexão pessoana sobre a alquimia, Yvette Centeno tornou-se responsável pela divulgação de um processo reductor do âmbito quer semântico, quer epistemológico dos textos em análise. A documentação que ilustra esta faceta é constituída, entre outras, pelas peças BN: E3/53-13, 53-93, 53A-54, 53A-69, 53A-93, 53B-72/74 e BN: E3/53A-81, 54-97, 54A-56 E54B-19 (citados e publicados).

¹⁵ Vide António Quadros, *Fernando Pessoa: vida, personalidade e génio*, Lisboa, 1983 e, nomeadamente, o apêndice da segunda edição (1984): «Heteronímia e alquimia ou do espírito da terra ao espírito de verdade» (p. 277-307). Vão neste sentido os fragmentos BN: E3/53-20 (citado), 53-99 e 53 A-51 (inéditos) e o intitulado «Goethe» (1932), in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, [1973 (2ª ed.)], p. 121 (incluído neste volume).

¹⁶ Para mais detalhes consulte-se do subscritor a «Nota preambular» a *Ennoea ou Aplicação do Entendimento sobre a Pedra Filosofal*, de Anselmo Caetano Munhoz de Abreu Gusmão e Castelo Branco, Mafra, 1987.

¹⁷ João Gaspar Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, 3ª ed., Lisboa, 1973, v. 2, p. 548-549.

¹⁸ Cf. BN: E3/53B-83, 54-95, 54-97 e 54A-52 por Yvette Centeno, in *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética*, Lisboa, 1985, p. 52-53, 44, 45-46 e 60, respetivamente; BN: E3/54-39 e 54-84 pela mesma, in *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*, Lisboa, 1985, p. 129-130 e 125-126, respetivamente; BN: E3/125B-57, in *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, p. 69 e, novamente, in *Sobre Portugal*, Lisboa, 1979, p. 183-184.

Entre os deste grupo que permaneceram durante demasiado tempo inéditos ^[19], dois há, os cotados com os números E3/51-100 e E3/54 A-39 ^[20], que justificaram, por si só, a oportunidade de uma nota publicada na *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa* ^[21].

2. Tese de Lima de Freitas, cooptada por José Manuel Anes, segundo a qual o edifício iniciático de Fernando Pessoa teria tido o seu concommitante fundamento e climax no *Caminho da Serpente*.

O próprio Pessoa se encarrega de desdizer ambos os supracitados, quando escreve, acerca dessa autêntica «evasão dos caminhos», «fora das ordens e das iniciações»: «[...] pensar o que fazer do caminho da Serpente, agora repudiado [...]» ^[22].

3. Tese de José Manuel Anes, segundo a qual Fernando Pessoa foi um «Mago Vermelho», tendo pertencido a «um capítulo selvagem de natureza maçónico-templária ou rosacruziana» ^[23].

¹⁹ BN: E3/54-40 e 41 (dact.), 54-100 (ms) e 54A-39 (dact.). Não se garante que seja exaustiva a inventariação realizada. Em qualquer caso, consigna-se aqui um primeiro subsídio para o catálogo dos escritos pessoanos que caem sob a epígrafe *Alquimia*. Embora nenhum se possa integrar nos grupos citados, também a ela aludem os seguintes: E3/53-75, 53A-75 e 144H-7 (inéditos); E3/53A-56, 54-45, 54A-1 e 54A-4 (citados e publicados).

²⁰ Não se trata com propriedade de um inédito, pois Yvette Centeno citou-o – extraíndo dele apenas as expressões «conhecimentos ocultos» e «imaginação criadora», as quais utilizou depois fora do seu contexto (Cf. *Fernando Pessoa: o amor...*, p. 71) – e Moutinho Pereira transcreveu-o parcialmente em artigo publicado no *Diário de Notícias* (10 mar. 1988).

²¹ S. 2, v. 3, n. 3 (set.-dez. 1988), p. 254-257. Compulsem-se, infra, os dois documentos em apreço. Quanto aos E3/54-40 e 41 reservo o respetivo enquadramento judicativo para outra ocasião, a qual destino também à apresentação e estudo sistemático do espólio de Pessoa no que respeita o tema em apreço.

²² Esp. 54-76/80. Cf. *Notas para uma Regra de Vida*, n. 1, neste volume.

²³ Cf. José Manuel Anes, *Fernando Pessoa e os Mundos Esotéricos*, Lisboa, 2004, p. 125. O mesmo autor violenta diversas vezes, as assunções do poeta, quando diz, por exemplo: «Pessoa não foi templário? Ou foi-o numa ressurgência da ‘Ordem Templária de Portugal’, ou ainda numa ‘portugalização’ de um capítulo templário ‘selvagem’ de um sistema maçónico-templário (provavelmente britânico dos ‘Knight-Templar’ que sucede ao Royal Arch)». A sua especulação, destituída a mor parte das vezes, chega a asseverar (p. 89), de resto, sem aduzir qualquer dado probatório inquestionável, que o amigo sintrense visitado por Crowley durante a sua estada em Portugal (de 2 a 25 de setembro de 1930) foi, nem mais nem menos, Pedro Augusto Carvalho Monteiro, também suposto

Baseia-se na expressão um «irregular do Transepto», com a qual Pessoa assina uma carta, não datada, em defesa da Maçonaria, dirigida ao jornal *A Voz* (28 jan. 1934)^[24], contradizendo-o, manifestamente.

Diversos outros escritos pessoanos evidenciam a contradição, a qual se torna mais sensível mercê da circunstância de não ser lícito a José Manuel Anes alegar a sua qualidade de «irregular do Transepto»...^[25]

4. Tese advogada por alguns taratólogos^[26], segundo a qual Fernando Pessoa teria sido proficiente na manipulação dos respetivos arcanos, assunção que não tem sustentação no espólio, nem confirmação

amigo de Fernando Pessoa! Arquiteta a sua tese a partir de uma anotação do *Diário* de Crowley, segundo a qual, este foi «obrigado a partir imediatamente para Lisboa a fim de estabelecer uma delegação da Ordem [*Astrum Argentum*, segundo Anes; *Templi Orientis*, segundo Marco Pasi], sob a responsabilidade de Don Fernando Pessoa». Cf. Marco Pasi, *Aleister Crowley – tra trasgressione e tentazione politica*, Milão, 1994, p. 202, cit. por Vitor Belém, *O Mistério da Boca-do-Inferno: o encontro entre o Poeta Fernando Pessoa e o Mago Aleister Crowley*, Lisboa, 1995, p. 63. Quanto à suposta iniciação de Pessoa por Crowley, o diário deste parece referir-se antes à iniciação de Raúl Leal, na sua casa, à Rua das Salgadeiras, no Bairro Alto, no dia 9 de setembro de 1930: «Met Leal: dont like him. There's something very definitely wrong about him. At night Initiation». Cf. Marco Pasi, *September 1930, Lisbon: Aleister Crowley's lost diary of his Portuguese trip*, in *Pessoa Plural* (Primavera, 2012), p. 260, 266 e 276.

²⁴ Cf. Teresa Rita Lopes, *Pessoa Inédito*, Lisboa, 1993, p. 196 e 328.

²⁵ Esp. 71 [1143-65r-66r]. Ms., posterior a 4.2.1935. Esp. 129-76 a 78. No início do texto há a indicação «III» o que faz supor tratar-se da 3ª parte de um texto mais longo. Esp. 129 – 2/8. Cf. Fernando Pessoa, *Da República (1910-1935)*, Lisboa, 1979, p. 406-407. Ver também Esp. 53/8 e Esp. 53/10. E ainda um ms. posterior a 4.2.1935. Esp. 129 – 24/27 e 29/30.

²⁶ Quero deixar consignado um reparo: o termo *tarólogo* adotado por alguns cartomantes nacionais para se autodescreverem como peritos na manipulação do *Tarot*, não colhe na língua portuguesa, porquanto o radical de tal palavra seria o vocábulo *taró*, registado por Cândido de Figueiredo como termo da «gíria», com o significado de *frio*, e *vento frio*, o que faria de tais tarólogos, no mínimo, meteorologistas. A palavra é conhecida e usada em diversas regiões de Portugal e de Espanha, ocorrendo em Ferreira de Castro: «Por muito taró que houvesse, do que rachava beijos e parecia cristalizar a atmosfera» (*Terra Fria*, p. 81); «Aquilino Ribeiro: «Trouxe o cangirão cheio. E foi enchendo os copos. – Atesta!, Quaresma, atesta! – exclamou o abade de Barreiras. – Uff! Cheguei com um taró!» (*Andam Faunos pelos bosques*, p. 81) e «Entro para a venda e, como a mulher era perra no vender e andava um taró dos demónios, pedi, um a seguir ao outro, dois patacos de aguardente» (*Estrada de Santiago*, p. 131); Alves Redol: «Os afagos da Cacilda de Muge arrefeceram como se o taró que andava no rio, lhe passasse nas mãos e na boca» (*Avieiros*, p. 330); etc.

no pensamento pessoano, conforme atesta o seguinte fragmento de *A Hora do Diabo*:

Confesso que não conheço bem o *Tarot*, porque ainda não consegui aprender os seus segredos com as muitas pessoas que há no mundo que o compreendem perfeitamente ^[27].

Apesar de tudo, da familiaridade, e não apenas teórica ou de «literato erudito», com a Filosofia Hermética, derivou, para estupefação dos menos atentos, a maioria dos projetos e empreendimentos literários pessoanos, como, a título de exemplo:

1. Poemas de juventude de Alexander Search, tais como: *Soul-Symbols* (1906), *Nirvana* (1906), *The Curtain* (1907), *The Circle* (1907), *The Poet* [Esp. 79-31], etc.

2. A poesia erótica, em língua inglesa, designadamente os poemas *Antinous* e *Epithalamium*:

[...] Há em cada um de nós, por pouco que se especialize instintivamente na obscenidade, um certo elemento desta ordem, cuja quantidade, evidentemente, varia de homem para homem. Como esses elementos por pequeno que seja o grau em que existem, são sem estorvo para alguns processos mentais superiores, decidi, por duas vezes, eliminá-las pelo processo simples de os exprimir intensamente^[28].

3. Os artigos que Thomas Crosse previa assinar: *The Myth of King Sebastian*; *Biomancy*; *Freemasonry in Portugal*; *Kings that will return (the general myth of which the one king Sebastian is a particular case)* ^[29].

4. Os manifestos futuristas e o *Orfeu* («síntese de todos os movimentos literários modernos»), coetâneo deles, sobre o qual Luís de Montalvor asseverou: «Havia esoterismo no projeto de Orfeu, bem mais do que se julgava».

²⁷ A Hora do Diabo (ed. Teresa Rita Lopes), Lisboa, 1997, p. 21.

²⁸ Carta remetida a João Gaspar Simões, em 18 de novembro de 1930. Cf. Fernando Pessoa, Correspondência (1923-1935) (ed. Manuela Parreira da Silva), Lisboa, 1999, p. 219-221, n. 107.

²⁹ Esp. E3/143-6.

5. A justificação teórica do *Paulismo* e, designadamente, do *Interseccionismo*:

1 - Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenómeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de formas, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção.

2 - Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nova vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E - mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem - pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser «Há sol nos meus pensamentos», ninguém compreenderá que os meus pensamentos estão tristes.

3 - Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo - num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva - e, também, a paisagem exterior sofre do novo estado de alma - é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisa como que «na ausência da amada o sol não brilha», e outras coisas. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Têm de ser duas paisagens, mas pode ser - não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem - que se queria simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior... [30].

30 Fernando Pessoa, Apontamento solto, in *Obra Poética* (nota preliminar a *Cancioneiro*), p. 101.

6. Bem assim como a fundamentação do *Sensacionismo*, termo que vale por *Sinestésismo* ^[31]:

Pessoa considerava Mário de Sá-Carneiro o maior sensacionista (sentimentos coloridos), i. e., o mais lídimo representante desse gênero artístico cosmopolita, sintético e universal, que se caracteriza, conforme propõe, por «sentir tudo de todas as maneiras» ^[32].

Em consequência, o poeta da *Mensagem* preconizava «que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades».

7. As reflexões acerca da *Essência da Poesia*:

Demonstra-o, justamente, um trecho do *Argumento do Jornalista*:

[...]. Cada coisa neste mundo não é porventura senão a sombra e o símbolo de uma coisa (essa a verdadeira) em outro mundo antetípico ou espiritual. Não é pois a língua em que está escrito um poema que pesa no caso. É o poema que foi escrito nessa língua. E esse é uma entidade abstrata e real, agente sem corpo verbal^[33].

8. As considerações que, tendo em mente *O Marinheiro*, dedicou ao *Teatro Estático*, em 1914.

Onde se lê *Estático*, leia-se *Extático*.

Ao considerar que *O Marinheiro* e *Na Floresta do Alheamento* se assemelham em «forma e feito» ^[34], o poeta mais não faz que respeitar a tradicional sinonímia entre extase e alheamento (*melancolia* ^[35])^[36].

³¹ De sinestesia, união, ou transposição das sensações percebidas por órgãos sensoriais distintos.

³² Ver *O Caminho da Serpente*, neste volume: n. 12 [Esp. 54A-9]: «[...] sentir tudo de todas as maneiras e não ser nada, no fim, senão o entendimento de tudo [...]».

³³ Cf. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, 1973, p. 36-37, n. 24.

³⁴ Carta a Álvaro Pinto, 12.11.1914.

³⁵ Joel Serrão chama-lhe tédio, o que não é, rigorosamente, o mesmo.

³⁶ Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos* (ed. António de Pina Coelho), v. 2, Lisboa, 1968, p. 135.

Cabe aqui consignar, ainda, que a atitude de perspicaz sondagem de si-próprio à luz de pressupostos herméticos, não deixou indiferentes alguns dos contemporâneos de Pessoa, como, o *Repórter X*, Reinaldo Ferreira^[37], ou Carlos Queiroz, na *Carta à Memória de Fernando Pessoa*^[38].

O mesmo, numa conferência sobre Fernando Pessoa, realizada em 1940, admitiria:

Todos os poetas são acompanhados – às vezes, mesmo tiranicamente perseguidos – por entes invisíveis que se exprimem numa linguagem desconhecida, de natureza mais musical que idiomática. Ouvir essas falas e, numa total concentração anímica – num estado a que ousou chamar de pura inconsciência lúcida – interpretá-las, é todo o ato da criação poética^[39].

E num poema, dedicado a Fernando Pessoa:

Havia outra luz, outro lado
E o mistério morava connosco^[40].

No mesmo sentido se expressou, Raúl Leal^[41].

Gaspar Simões, por seu turno, dedicaria ao assunto, a partir da 2ª edição (Amadora, 1971), a *Décima Parte* («Iniciação Esotérica») da *Vida e Obra de Fernando Pessoa*.

Se necessário fosse, algumas confidências epistolares subscritas pelo poeta, e cujos destinatários foram Mário de Sá-Carneiro^[42] e Armando Cortes-Rodrigues, este, alegadamente, porque só ele, de entre todos quantos conhecia, possuía de si uma noção precisamente ao nível da sua «realidade espiritual», poderiam ser chamadas à colação (Cartas, de 4 de dezembro de 1914, e de 19 de janeiro de 1915).

³⁷ Cf. Homens da Semana, in *Reporter X*, a. 1, n. 12 (7 fev. 1935). Em subtítulo: «Revelações sobre o Misterioso fenómeno Pessoa – Quem é o enigmático poeta de quem toda a gente fala».

³⁸ In *Presença*, n. 48 (jul. 1936).

³⁹ Cit. Rodrigo Sobral Cunha, *Saudação Rítmica na Obra de Carlos Queiroz*, in *Nova Águia*, n. 9 (1º semestre 2012), p. 111.

⁴⁰ *Obra Poética de Carlos Queiroz*, Lisboa, 1989, p. 40.

⁴¹ Carta de Raúl Leal ..., p. 54-55. Veja-se, também: *As Criações Metapsíquicas de Fernando Pessoa*, in *Diário da Manhã* (4 dez. 1960).

⁴² Cf. poema Sá-Carneiro (1934?), neste volume.

Do mesmo modo poderiam sê-lo alguns poemas, textos e fragmentos onde suposta, leia-se *fingida*, literatura é o suporte narrativo de episódios metapsíquicos (projeção do duplo etérico) e espirituais (iniciáticos) ou, para fazer jus à terminologia pessoana, de *Experiências de Ultra-sensação* ^[43], bem como para aqueles que coligi sobre o título de *Poesia gnóstica* (ver antologia, neste volume).

Nem sequer os heterónimos escaparam ao paradigma hermético.

Duas missivas conhecidas por *Cartas sobre a gênese dos heterónimos*, endereçadas a Adolfo Casais Monteiro (a 13 e 20 de janeiro de 1935, respetivamente)^[44], são, justamente, consideradas o seu aval por excelência ^[45].

II. NUMA CARTA MANUSCRITA, datada de 25 de Julho de 1907, e dirigida a Armando Teixeira Rebelo, Fernando Pessoa narra o sofrimento que certos episódios psíquicos, então ainda assustadores, porquanto incompreensíveis, lhe causam:

É uma sensação horrível [...]. Estes sentimentos estão a tornar-se correntes; parecem preparar o meu caminho para uma nova vida mental, que será evidentemente a loucura. Na minha família não há compreensão acerca do meu estado mental [...]. Não tenho ninguém em quem confiar. A minha família não percebe nada. Não posso incomodar os meus amigos com estas coisas. Não tenho amigos íntimos de verdade [...] um amigo íntimo é uma coisa que nunca terei [...]. Amante ou namorada também não tenho [...]. Sinto-me tão sozinho como um náufrago no mar ^[46].

⁴³ Incluo em apêndice três Contos de Mário de Sá-Carneiro, com afinidades com a temática em apreço. Quanto a mim, também ele, à imagem e semelhança de Fernando Pessoa, era palco de eventos psíquicos e experiências assustadoras que o perturbariam, ao ponto de cometer suicídio.

⁴⁴ Facsimiladas in Prelo, n. 2, p. 100-106. Pessoa responde como se a pergunta em vez do ocultismo («a busca do outro lado das coisas: o interno, a outra face das coisas») visasse o hermetismo, intrinsecamente diferente daquele.

⁴⁵ Transcrevo essas missivas neste volume, no capítulo Do mesmo e do próprio, ou da Heteronímia.

⁴⁶ Esp. 28-90/91 (trad.).

Desta fenomenologia recorrente nele, dá testemunho uma carta, datada de 1 de fevereiro de 1913, cujo destinatário foi Mário Beirão e da qual transcrevo o trecho que mais releva:

[...]. Destaco de coisas psíquicas de que tenho sido o lugar, o seguinte fenómeno, que julgo curioso. V. sabe, creio, que de várias fobias que tive guardo unicamente a assaz infantil mas terrivelmente torturadora fobia das trovoadas. O outro dia o céu ameaçava chuva e eu ia a caminho de casa e por tarde não havia carros. Afinal não houve trovoada, mas esteve iminente e começou a chover – aqueles pingos graves, quentes e espaçados – ia eu ainda a caminho entre a Baixa e a minha casa. Atirei-me para casa com o andar mais próximo do correr que pude achar, com a tortura mental que v. calcula, perturbadíssimo, confrangido eu todo. E neste estado de espírito encontro-me a compor um soneto – acabei-o uns passos antes de chegar ao portão de minha casa -, a compor um soneto de uma tristeza suave, calma, que parece escrito por um crepúsculo de céu limpo. E o soneto [*Abdicação*] é não só calmo, mas também mais ligado e conexo que algumas coisas que eu tenho escrito. O fenómeno curioso do desdobramento é coisa que habitualmente tenho, mas nunca o tinha sentido neste grau de intensidade. [...] ^[47].

Não obstante, se foi o hermetismo que mais marcadamente lhe estruturou a vida e a obra, seria na Teosofia, como sistema englobante, que terá encontrado a explicação para determinadas experiências metapsíquicas de que se sentia palco, quiçá, determinantes na manifestação dos seus heterónimos.

⁴⁷ Publicada in *Diário Popular* (28 Nov. 1957). Cf. *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, s. d. [1966], p. 29-32. A propósito do pavor causado pelas trovoadas, em Fernando Pessoa, cf. carta a João Gaspar Simões de 11.12.1931, in *Correspondência (1923-1935)* (ed. Manuel Parreira da Silva), Lisboa, 1999, p. 248-258, n. 124: «[...] o estudo a meu respeito que peca só por se basear, como verdadeiros, em dados que são falsos por eu, artisticamente, não saber senão mentir». Almada Negreiros descreve um episódio em que o poeta se escondeu debaixo de uma mesa no Martinho da Arcada, para se abrigar de «uma tremenda e memorável tempestade», com «vento, relâmpagos, trovões». Cf. Almada Negreiros, *Orpheu: 1915-1965*, Lisboa, 1965, p. 8.

Com efeito, tendo começado a descortinar o sentido das vivências que o atormentavam, confessaria numa carta dirigida a Mário de Sá-Carneiro (6 de dezembro 1915):

[...] Estou outra vez presa de todas as crises imagináveis, mas agora o assalto é total. Numa coincidência trágica, desabaram sobre mim crises de várias ordens. Estou psiquicamente cercado. Renasceu a minha crise intelectual, aquela de que lhe falei, mas agora renasceu mais complicada, porque, à parte ter renascido nas condições antigas, novos fatores vieram emaranhá-la de todo [...]. A primeira parte da crise intelectual, já V. sabe o que é; a que apareceu agora deriva da circunstância de eu ter tomado conhecimento com as doutrinas teosóficas. O modo como as conheci foi, como V. sabe, banalíssimo. Tive de traduzir livros teosóficos. Eu nada, absolutamente nada, conhecia do assunto. Agora, como é natural, conheço a essência do sistema. Abalou-me a um ponto que eu julgaria hoje impossível, tratando-se de qualquer sistema religioso. O carácter extraordinariamente vasto desta religião-filosofia; a noção de força, de domínio, de conhecimento superior e extra-humano que ressumam as obras teosóficas, perturbam-me muito. Coisa idêntica me acontecera há muito tempo com a leitura de um livro inglês sobre os Ritos e os Mistérios dos Rosa Cruz (Hargrave Jennings, *The Rosicrucians, Their Rites and Mysteries*, Londres, 1887). A possibilidade de que ali, na Teosofia, esteja a verdade real me hante. Não me julgue V. a caminho da loucura; creia que não estou. Isto é uma crise grave de um espírito felizmente capaz de ter crises destas. Ora, se V. meditar que a Teosofia é um sistema ultracristão – no sentido de conter os princípios cristãos elevados a um ponto onde se fundem não sei em que além-Deus – e pensar no que há de fundamentalmente incompatível com o meu paganismo essencial, V. terá o primeiro elemento grave que se acrescentou à minha crise. Se, depois, reparar em que a Teosofia, porque admite todas as religiões, tem um carácter inteiramente parecido com o do paganismo, que admite no seu panteão todos os deuses, V. terá o segundo elemento da minha grave crise de alma. A Teosofia apavora-me pelo seu mistério e pela sua grandeza ocultista, repugna-me pelo seu humanitarismo e apostolismo (V. compreende?) essenciais, atrai-me por se parecer tanto com um «paganismo transcendental» (é este o nome que eu dou ao modo de pensar a que havia chegado), repugna-me por se parecer tanto com o

cristianismo, que não admito. É o horror e a atração do abismo realizados no além-alma, um pavor metafísico, meu querido Sá-Carneiro ^[48].

Ao próprio Mário de Sá-Carneiro e destinatário desta (26 de Abril de 1916) e da anterior epístola, com quem partilhava o mesmo género de experiências, determinantes do suicídio do amigo, voltaria a confessar:

[...] Acrescentar-se-lhe o grande sofrimento que você – sem o querer, é claro – me causou com a sua terrível crise. Não sei se você avalia bem até que ponto eu sou seu amigo, a que grau eu lhe sou dedicado e afeiçoado. O facto é que a sua grande crise foi uma grande crise minha, e eu senti-a, como já lhe disse não só pelas suas cartas, como já de antes, telegraficamente, pela «projeção astral» (como «eles» dizem) do seu sofrimento. Acrescente a estas duas graves razões para eu me apoquentar esta outra – que, à parte tudo aquilo, estou atravessando agora uma das minhas graves crises mentais. E imagine você que, para isto não ser tudo, essa crise mental é de várias espécies ao mesmo tempo, e por diversas razões [...] ^[49].

Meses volvidos, Armando Cortes-Rodrigues havia de ser o destinatário de outra missiva (4 de setembro), na qual o poeta descreve fenómenos de idêntica índole ^[50]

Ora, uma vez que a crise de Fernando Pessoa é explicável pela Teosofia, convém tomá-la como guia, para tentar descortinar o sentido da sua influência no poeta ^[51] e, nomeadamente, às obras que o poeta traduziu ^[52], i. e.:

⁴⁸ Correspondência (1905-1922) (ed. Manuel Parreira da Silva), Lisboa, 1999, p. 181-183, n. 82.

⁴⁹ Mário de Sá Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, v. 2, Lisboa, 1959, p. 222-223. Idem, p. 210-212, n. 90.

⁵⁰ Cartas a Armando Cortes-Rodrigues, Lisboa, 1945, p. 113-114. Ibidem, p. 219-221, n. 93.

⁵¹ Não se acham obras de René Guénon (consabidamente, um dos mais empenhados adversários do Teosofismo) na biblioteca de Fernando Pessoa, podendo, no entanto, tê-lo conhecido, ou lido. Sem embargo de endereçar duras críticas aos teosofistas (Rafael Baldaya assina texto contra a Teosofia, enquanto «democratização do Hermetismo e sua cristianização»), Fernando Pessoa escreverá mais tarde, à guisa de remate: «Blavatsky era um espírito confuso e fraudoso; mas também é fora de dúvida que recebera uma mensagem e uma missão dos Superiores Incógnitos». Ver Sobre a Teosofia, neste volume.

⁵² Supuseram António Quadros e José Anes (este persiste em tal presunção) que Fernando de Castro era mais um pseudónimo de Fernando Pessoa, o que, de facto, não tem qualquer

A Voz do Silêncio (1916), de H. P. Blavatsky,
Compêndio de Teosofia (1915), *Clarividência* (1916), *Os Auxiliares Invisíveis*
(1916), de C. W. Leadbeater,
Os Ideais da Teosofia (1915), de Annie Besant
e *Luz sobre o Caminho e o Karma* (1916) ^[53], de Mabel Collins ^[54].

III. O TERMO TEOSOFIA DERIVA DO GREGO *THEOS* E *SOPHIA*, significando *Sabedoria Divina*, e corresponde semanticamente às expressões orientais *Gupta Vidyâ* e *Brahma Vidyâ*, a Sabedoria Divina e Tradição Secreta, traduzidas, *lato senso*, por ocultismo no Ocidente.

Instada a caracterizar os conceitos de Teosofia e Ocultismo, Blavatsky declarou:

[...] pode-se ser um ótimo teosofista, pertencendo ou não à Sociedade Teosófica, sem se ser de um modo ou de outro um Ocultista. Mas ninguém pode tornar-se um verdadeiro ocultista sem ser um autêntico teosofista [...] As ciências ocultas [...] ensinam as potencialidades secretas inerentes à Natureza, desenvolvendo e cultivando os poderes ocultos 'latentes no homem', conferindo-lhe, conseqüentemente, um ascendente tremendo sobre os mortais mais ignorantes ^[55].

fundamento, porquanto aquele, além de tradutor de livros teosóficos, era também teósofo e autor de vários artigos na Revista Isis da Sociedade Teosófica de Portugal, circunstância que também faria aumentar substancialmente a obra pessoana... Enfim, o assunto acha-se definitivamente esclarecido desde o I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Porto, 1978) por Maria de Fátima de Sá e Melo Ferreira, Fernando de Castro outro Fernando Pessoa?, in Atas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Porto, 1999, p. 507-516.

⁵³ O ano de 1921, apontado para a 1ª edição de *Luz sobre o Caminho* por Maria da Conceição Azevedo no seu posfácio à reedição Assírio e Alvim (2002), é manifesto equívoco, correspondendo antes ao do lançamento da 2ª edição.

⁵⁴ O afastamento de Fernando Pessoa da Teosofia, que, segundo Gaspar Simões (p. 159) remontaria a 1926, não colhe face ao teor da Carta sobre a Génese dos Heterónimos (2 missivas remetidas a Adolfo Casais Monteiro, em 13 e 20 de janeiro de 1935, respetivamente). Cf. Cartas de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro (ed. José Blanco), in Prelo, n. 2 (jan.-mar. 1984), p. 93-108 (a carta de 13 de janeiro de 1935 havia sido originalmente publicada in *Presença*, n. 9).

⁵⁵ Cf. *The Key to Theosophy*, Londres, s. d., p. 25-26.

Em artigo inserto na Revista *Lúcifer* escreveria a propósito do mesmo problema:

[...] o Ocultismo concerne ao homem interno que deve ser fortalecido e liberto do domínio do corpo físico e suas influências, as quais se devem tornar suas servas ^[56].

Acrescentando noutro local:

O Ocultismo não é magia embora esta seja uma das suas ferramentas. O Ocultismo não consiste na aquisição de poderes, quer psíquicos quer intelectuais, embora ambos sejam servos seus [...] o Ocultismo é a Ciência da Vida, a Arte de viver ^[57].

De resto, a própria Blavatsky foi uma ocultista prática, extraordinariamente dotada, o que lhe valeu perseguição e escárnio, sugerindo ao teósofo e polígrafo catalão Mário Roso de Luna o título para a biografia que dela compôs: *Helena Petrovna Blavatsky, uma mártir do século XIX* (Madrid, 1922).

Alguns dos escritos da fundadora da Sociedade Teosófica demonstram que possuía a capacidade de utilizar poderes, que se convencionou apelar de paranormais, apesar de latentes em todos os seres humanos.

Se subsistirem dúvidas acerca dos poderes de H. P. Blavatsky basta folhear as suas obras mais importantes^[58] para, imediatamente, sermos confrontados com referências a fontes de carácter heterogéneo, citando informação, à data, dispersa pelo mundo, inédita na sua maior parte e dificilmente acessível, senão nos idiomas originais, a mor parte exóticos para um ocidental. Consigo, Blavatsky detinha apenas uma meia-dúzia de volumes, não realizara estudos académicos e não era frequentadora de bibliotecas. Teria necessitado de uma vida inteira de estudo para lograr recolher as citações que apresenta. Além disso, garantia que, sempre que desejava, obtinha, sem intermediários, informações sobre locais distantes que nunca visitara.

⁵⁶ Cf. *Lucifer*, v. 4, p. 348, nota.

⁵⁷ *Idem*, v. 1, p. 7.

⁵⁸ Especialmente *Isis Unveiled* (Ísis sem Véu) e *The Secret Doctrine* (A Doutrina Secreta).

Como ficara ciente da técnica de manipulação de tais poderes?

Blavatsky confessa que fora ensinada por indivíduos, também eles detentores da faculdade de realizar tais «consultas», bem assim como de outros diversos poderes muito superiores, no decurso das suas viagens pelo Oriente e, principalmente, durante uma estadia no Tibete.

De facto, os testemunhos são unânimes: ela era proficiente na utilização de *Siddhis*, tendo atingido esse estado superior de consciência por mérito próprio.

O que possam ser os *Siddhis* (da raiz sanscrita *sidh*, realizar) a mesma Blavatsky se encarregaria de esclarecer, em *A Voz do Silêncio*. Citá-la-ei pela tradução de Fernando Pessoa:

A palavra páli *Iddhi* equivale ao *Siddhis* sanscrito, as faculdades «psíquicas», os poderes anormais do homem. Há duas qualidades de *Siddhis* – um grupo que compreende as energias inferiores, grosseiras, psíquicas e mentais, ao passo que o outro exige o mais alto cultivo das capacidades espirituais [...]^[59].

Sem embargo, de geralmente organizados em dezoito categorias, os *siddhis* inferiores são em número de sete, distribuídos simetricamente, pelas coxas, joelhos e plantas dos pés, de cada membro inferior. O sétimo, representado pelas glândulas genitais e pelos centros nervosos correspondentes, é conhecido por *Swadistana* ^[60] nos *Tantras*. A cada um dos referidos seis centros psíquicos inferiores correspondem três faculdades distintas (de onde, as 18 categorias), todas convergindo no centro genital.

Já os *Siddhis superiores* são dez, não obstante os livros hindus (nomeadamente o *Gheranda-Sambhitā*) mencionem apenas oito (tantos quantas as vias da *yoga*), associando-os ao *chakra* (lotus) cardíaco (*Vibhuti*), a saber:

O poeta da *Mensagem* mostra-se perfeitamente familiarizado com a distinção entre *siddhis* inferiores e superiores, porquanto em diferentes ocasiões se reporta a ela:

⁵⁹ Cf. *A Voz do Silêncio* e outros fragmentos selectos, Lisboa, 1916, fragm. I, nota 1.

⁶⁰ Na terminologia teosófica, esse termo designa o *chakra*, ou centro esplénico, o que não passa de um véu lançado sobre aquele estranho e poderoso centro criador.

[...] Somos fracos espiritualmente, isto é: somos sómente capazes de uma compreensão material, a não ser que usemos os nossos poderes mais vastos e profundos.

No entanto, trazemos em nós o poder de apreender a verdade – não verdade fenomenal mas verdade numenal. Afirmo agora, e afirmarei sempre, que ao homem escapou o mistério do universal sómente por falta de vontade de pensar profundamente ^[61].

Há em mim algo que não pode morrer. É verdade, mas isso não sou eu. Muito verdadeiro; existe *algo* em mim que não pode morrer ^[62].

A maioria das manifestações, a que é uso chamar superiores, do nosso espírito, são realmente regressos doentios a estados de consciência anteriores à humanidade ^[63].

A Individualidade – toda a Individualidade – contém três elementos: (1) a individualidade propriamente dita; (2) a (re)apresentação individual da Realidade – isto é, a Realidade pensada através do sistema nervoso individual; (3) a abstracção – isto é, o trabalho que a individualidade faz sobre seus elementos presentativos, quer dizer, a Realidade pensada através do sistema nervoso superior ^[64].

Contudo, o exemplo mais elucidativo é uma carta datada de 24 de junho 1916 e dirigida a sua tia Ana Luísa Nogueira de Freitas (Tia Anica), a qual convém ser recordada:

Vamos agora ao caso misterioso que interessa, e que a tia Anica diz não poder calcular o que seja. Sim, não calcula, decerto; eu próprio é que o menos esperaria.

O facto é o seguinte. Aí por fins de Março (se não me engano) comecei a ser medium. Imagine! Eu, que (como deve recordar-se), era um elemento

⁶¹ Fragmento intitulado Conhecimento (1906?), in *Textos Filosóficos*, v. 1, Lisboa, 1968, p. 122, n. 36.

⁶² *Idem*, p. 126, n. 38.

⁶³ *Ibidem*, p. 9-10, n. 1 (António Mora, Introdução ao estudo da Metafísica).

⁶⁴ *Idem*, p. 36, n. 20 (António Mora, Teoria do Dualismo).

atrasador nas sessões semi-espíritas que fazíamos⁶⁵, comecei, de repente, com a escrita automática. Estava uma vez em casa, de noite, vindo da Brasileira, quando senti a vontade de, literalmente, pegar numa pena e pô-la sobre o papel. É claro que depois é que dei por o facto de que tinha tido esse impulso. No momento, não reparei no facto, natural em quem está distraído, de pegar numa pena para fazer rabiscos. Nessa primeira sessão comecei por a assinatura (bem conhecida de mim) «Manuel Gualdino da Cunha». Eu nem de longe estava pensando no tio Cunha. Depois escrevi umas coisas, sem relevo, nem interesse nem importância.

De vez em quando, umas vezes voluntariamente, outras, obrigado, escrevo. Mas raras vezes são «comunicações» compreensíveis. Certas frases percebem-se. E há sobretudo uma coisa curiosíssima – uma tendência irritante para me responder a perguntas com números; assim como há a tendência para desenhar. Não são desenhos de coisas, mas de sinais cabalísticos e maçónicos, símbolos do ocultismo e coisas assim que me perturbam um pouco. Não é nada que se pareça com a escrita automática da Tia Anica ou da Maria – uma narrativa, uma série de respostas em linguagem coerente. É muito mais imperfeito, mas muito mais misterioso.

Devo dizer-lhe que o pretense espírito do tio Cunha nunca mais se manifestou pela escrita (nem de outra maneira). As comunicações atuais são, por assim dizer, anónimas e sempre que pergunto «quem é que fala» faz-me desenhos ou escreve números.

Mando-lhe, junta, uma amostra simples, que não é preciso devolver-me. Nesta há números e rabiscos, mas quase não há desenhos. É o que tenho aqui à mão. É para verem como é o aspeto das minhas comunicações.

É singular que, apesar de eu não perceber nada dos tais números, consultei um amigo meu, ocultista e magnetizador (uma criatura muito curiosa e interessante, além de ser um excelente amigo)⁶⁶, e ele disse-me coi-

⁶⁵ As sessões da Rua Passos Manuel às quais Fernando Pessoa chama «semi-espíritas» e que Gaspar Simões denomina «sessões de espiritismo da Tia Anica», eram, segundo Freitas da Costa: «simples e pacatas conversas de serão familiar à volta da mesa de jantar, que o poeta preenchia com as tais experiências de escrita-automática feitas com a intervenção de uma pranchette que o próprio Fernando Pessoa tinha trazido». Cf. Eduardo Freitas da Costa, *Fernando Pessoa: Notas a uma Biografia Romanceada*, Lisboa, 1951, p. 161-162.

⁶⁶ Gaspar Simões afirma que este amigo de Fernando Pessoa era «Fernando Lacerda, realmente conhecido espírita de Lisboa e companheiro de Fernando Pessoa durante esta fase da sua vida». Cf. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Amadora, 1973 (3ª ed.), p.

sas singulares. Por exemplo, eu disse-lhe uma vez que tinha escrito um número qualquer (de quatro algarismos) de que não me recordo agora. Ele respondeu-me que havia cinco pessoas na casa onde eu estava. E, com efeito, assim era. Mas ele não me diz de onde é que concluiu isso. Explicou-me apenas que esse facto de eu escrever números era prova da autenticidade da minha escrita automática – isto é, de que não era autossugestão, mas mediunidade legítima. Os espíritos – diz ele – fazem essas comunicações para dar essa garantia; e essas comunicações são, por isso mesmo, incompreensíveis ao médium, e de ordem que mesmo o inconsciente dele era incapaz de originar.

Este meu amigo tem-me explicado outros números assim, com igual, e curiosa, segurança. Só houve três números que ele não compreendeu.

Estou contando rapidamente, é claro, e necessariamente omito pormenores e detalhes interessantes. O que narro, porém, é o essencial.

Não para aqui a minha mediunidade. Descobri uma outra espécie de qualidade mediúcnica, que até aqui eu não só nunca sentira, mas que, por assim dizer, só sentira negativamente. Quando o Sá-Carneiro atravessava em Paris a grande crise mental, que o havia de levar ao suicídio, eu senti a crise aqui, caiu sobre mim uma súbita depressão vinda do exterior, que eu, ao momento, não consegui explicar-me. Essa forma de sensibilidade não tem tido continuação.

Guardo, porém, para o fim o detalhe, mais interessante. É que estou desenvolvendo qualidades, não só de médium escrevente, mas também de médium vidente. Começo a ter aquilo a que os ocultistas chamam «a visão astral», e também «visão etérica». Tudo isto está muito em princípio, mas não admite dúvidas. É tudo, por enquanto, imperfeito e em certos momentos só, mas nesses momentos existe.

Há momentos, por exemplo, em que tenho perfeitamente bocados de «visão etérica» – em que vejo a «aura magnética» de algumas pessoas, e, sobretudo, a minha, ao espelho e, no escuro, irradiando-me das mãos. Não é alucinação porque o que eu vejo outros vêem-no, pelo menos um outro, com qualidades destas mais desenvolvidas. Cheguei, num

375. Porém, Eduardo Freitas da Costa sustenta que esse amigo «era, na realidade, o Sr. Mariano Santana, espírita e magnetizador, pessoa ‘muito curiosa’ e cultivada (embora autodidata), rica e generosa que aparecia às vezes na tertúlia da Brasileira e morava ao tempo na Rua da Prata, 250, 3º». Ver Ob. cit., p. 162.

momento feliz de visão etérica, a ver, na Brasileira do Rossio, de manhã, as costelas de um indivíduo através do fato e da pele. Isto é que é a visão etérica no seu pleno grau. Chegarei eu a tê-la realmente, isto é, mais nítida e sempre que quiser?

A «visão astral» está muito imperfeita. Mas, às vezes, de noite, fecho os olhos e há uma sucessão de pequenos quadros, muito rápidos, muito nítidos (tão nítidos como qualquer coisa no mundo exterior). Há figuras estranhas, desenhos, sinais simbólicos, números (também já tenho visto números), etc.

E há – o que é uma sensação muito curiosa – por vezes a sentir-me de repente pertença de qualquer outra coisa. O meu braço direito, por exemplo, começa a ser-me levantado no ar sem eu querer. (É claro que posso resistir, mas o facto é que não o quis levantar nessa ocasião). Outras vezes sou feito cair para um lado, como se estivesse magnetizado, etc.

Perguntará a Tia Anica em que é que isto me perturba, e em que é que estes fenómenos – aliás ainda tão rudimentares – me incomodam? Não é o susto. Há mais curiosidade do que susto, ainda que haja às vezes coisas que me metem certo respeito, como quando, várias vezes, olhando para o espelho, a minha cara desaparece e me surge uma fâcias de homem de barbas, ou um outro qualquer (são quatro, ao todo, os que assim me aparecem).

O que me incomoda um pouco é que eu sei pouco mais ou menos o que isso significa. Não julgue que é a loucura. Não é: dá-se até o facto curioso de, em matéria de equilíbrio mental, eu estar bem como nunca estive. É que tudo isto não é o vulgar desenvolvimento de qualidades de médium. Já sei o bastante das ciências ocultas para reconhecer que estão acordados em mim os sentidos chamados superiores para um fim qualquer, que o Mestre desconhecido, que assim me vai iniciando, ao impor-me essa existência superior, me vai dar um sofrimento muito maior do que até aqui tenho tido, e aquele desgosto profundo de tudo que vem com a aquisição destas altas faculdades. Além disso, já o próprio alvorecer dessas faculdades é acompanhado duma misteriosa sensação de isolamento e de abandono que enche de amargura até ao fundo da alma...

Enfim... será o que tiver de ser.

Eu não digo tudo, nem tudo se pode dizer: Mas digo o bastante para que, vagamente, me compreenda. Não sei se realmente julgará que estou doído. Creio que não. Estas coisas são anormais sim, mas não antinaturais.

Pedia-lhe o favor de não falar nisto a ninguém. Não há vantagem nenhuma, e há muitas desvantagens (algumas, talvez, de ordem desconhecida) em fazê-lo [...]^[67].

Pessoa tinha a exata noção de que o uso das aludidas faculdades superiores, era incompatível com a mediunidade vulgar, a qual não habilita um *médium* a proceder conscientemente, razão porque descartava esse gênero de fenomenologia, de que também fora protagonista^[68]. A mediunidade interessou-o, mas considerava-a um fenômeno desagregador do espírito e, conseqüentemente, impeditiva do progresso espiritual^[69]:

A breve explanação de Blavatsky quanto à distinção a fazer entre níveis de mediunidade, é sumamente elucidativa:

No caso de alguns médiuns a libertação (do eu interior) ocorre, mas é inconsciente e involuntária. O corpo deles fica, então num estado mais ou menos cataléptico; mas, no caso de um adepto, a ausência da forma astral não se fará notar, porque os sentidos físicos se mantêm alerta e o indivíduo parece absorto, numa espécie de «devaneio», como alguns lhe chamam^[70].

⁶⁷ Cf. João Gaspar Simões, Ob. cit., p. 374-376 e Eduardo Freitas da Costa, Ob. cit., p. 147-148.

⁶⁸ Pseudónimos de Fernando Pessoa-médium: Pantaleão, Wardour, J. H. Hyslop e Vadooise. Wardour, Hyslop e Vadooise assinaram poemas em transe. Ver Teresa Rita Lopes, Pessoa por conhecer: textos para um novo mapa, v. 2, 1990, p. 289-293, n. 242-245. Sobre Henry More, outro pseudónimo-médium, ver Teresa Rita, Ob. cit., v. 1, p. 156. Ver ainda: Teresa Rita Lopes, Fernando Pessoa et le Drame Symboliste, Paris, 1977, p. 505-509. Consulte, neste volume, Sobre a Mediunidade.

⁶⁹ Fernando Pessoa chegou a estar convicto de que a sua mediunidade nascera de causas que urgia anular (fundo histérico ou histero-neurasténico; estados depressivos; «desgostos e perturbações várias»; autossugestão; «conflito entre tudo isto e o basilar e normal espírito de lucidez, lógica e necessidade de precisão científicas, ceticismo filosófico e tendência para a análise raciocinada»).

⁷⁰ Cf. H. P. Blavatsky, Isis Unveiled, v. 2, Pasadena, 1972, p. 588. Sobre o mediunismo superior, cf. A. P. Sinnett, The Mahatma Letters, Nova Iorque, 1948. Blavatsky transcreve a propósito o trecho seguinte de Plotino: «Frequentemente desperto do meu corpo para mim próprio. Torno-me exterior às outras coisas e interior em mim [...], identifico-me com o Divino, no qual tenho a minha morada [...]. Transcendo qualquer outra realidade espiritual». Cf. Eneida IV, 8.

Fernando Pessoa traduzia essa «espécie de devaneio» justamente como «alheamento», tendo esclarecido a distinção entre ambas as modalidades de mediunismo, deixando, assim, entreaberta uma via para a compreensão do seu próprio caso:

[...]. Não só, contudo, pode a inspiração, ou o que assim é chamado, operar com um médium consciente – alguém que sabe estar a escrever aquilo que normalmente não tem competência para fazer, não só pode operar com um médium inconsciente – alguém que escreve aquilo que não pode escrever nem entender depois de o ter escrito, porque o escreve em transe ou em mediunidade direta, mas a inspiração pode ainda operar com um médium errante consciente, isto é, com alguém que supõe estar a escrever uma coisa quando na realidade está a escrever outra, ou que supõe estar a escrever algo com um significado e afinal a coisa escrita acaba por ter mais ^[71].

Nestes desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes, há dois graus ou tipos, que estarão revelados ao leitor, se os seguiu, por características distintas. No primeiro grau, a personalidade distingue-se por ideias e sentimentos próprios, distintos dos meus, assim como, em mais baixo nível desse grau, se distingue por ideias, postas em raciocínio ou argumento, que não são minhas, ou, se o são, o não conheço. O *Banqueiro Anarquista* é um exemplo deste grau inferior; o *Livro do Desassossego* e a personagem Bernardo Soares são o grau superior. Há-de o leitor reparar que, embora eu publique (publica-se) o *Livro do Desassossego* como sendo de um tal Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, o não inclui todavia nestas *Ficções do Interlúdio*. É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projeta. Nos autores das *Ficções do Interlúdio* não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente

⁷¹ Cf. Ensaio sobre a Iniciação [54A-59].

diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas *Ficções do Interlúdio* predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar ^[72].

Quero que a leitura deste livro vos deixe a impressão de terdes atravessado um pesadelo voluptuoso... Pulverização da personalidade: não sei quais são as m[inhas] ideias, nem os m[eus] sentimentos nem o meu carácter... Só sinto uma coisa, enq[uan]to a sinto na pessoa visualizada de uma qualquer criatura que aparece em mim. *Substitui os meus sonhos a mim-próprio*. Cada pessoa é apenas o seu sonho de si-próprio. Eu nem isso sou... Não soube nunca o que sentia. Quando me falavam de tal ou tal emoção e a descreviam, sempre senti que descreviam qualquer coisa da m[inha] alma, mas, depois, pensando, duvidei sempre. O que me sinto ser, nunca sei se o sou realmente, ou se julgo que o sou apenas. Sou uma personagem de dramas meus.

O esforço é inútil, mas entretém. O raciocínio é estéril, mas é engraçado. Amar é maçador, mas é talvez preferível a não amar. (O sonho, porém, substitui tudo). Nele pode haver toda a noção do esforço sem o esforço real. Dentro do sonho posso entrar em batalhas sem risco de ser morto ou de ser ferido. Posso raciocinar, sem que tenha em vista chegar a uma verdade, a que nunca chegue, sem querer resolver um problema, que nunca resolvo, sem que [...].

Há várias maneiras de sonhar. Uma é abandonar-se aos sonhos, sem procurar torna-los nítidos, deixar-se ir no vago e no crepúsculo das suas sensações. É inferior e cansa, porque esse modo de sonhar é monótono, sempre o mesmo. Há o sonho nítido e *dirigido*, mas aí o esforço em dirigir o sonho trai o artifício demasiadamente. O artista supremo, o sonhador como eu o sou, tem só o esforço de querer que o sonho seja *tal*, que tome tais caprichos – e ele desenrola-se diante dele assim como ele o desejaria, mas não poderia conceber, sem justificação de fazê-lo. [...]. Porque eu cheguei a esta vitória sobre o que sonhar – que os meus sonhos trazem-me inesperadamente o que eu quero. Muitas vezes aperfeiçoo, ao trazê-la nítida, a vida cuja vaga ordem apenas recebera. [...]. Deslumbra-me o excesso de imaginação que desconhecia em mim e vou vendo. Deixo os sonhos só...

⁷² Fragmento s. d. Fernando Pessoa, *Obra Poética* (ed. Maria Aliete Dores Galhoz), Rio de Janeiro, 1960, p. 105 e *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, 1966, p. 105-106, n. 7.

Tenho-os tão puros que eles excedem sempre o que eu espero deles. São sempre mais belos do que eu quero. Mas isto só o sonhador aperfeiçoado pode esperar obter. Tenho levado anos a buscar sonhadamente isto. Hoje consigo-o sem esforço...

A melhor maneira de começar a sonhar é mediante livros. Os romances servem de muito para o principiante. Aprender a entregar-se totalmente à leitura, a viver absolutamente com as personagens de um romance – eis o 1º passo. [...].

É preciso evitar o ler romances literários onde a atenção seja desviada para a forma de romance [...].

O supremo grau [do sonho] é o construir romances para si próprio. Só deve tentar-se isto q[quando] se está perfeitamente mentalizado o sonho, como antes disse. Se não, o esforço inicial em criar os romances, perturbará a perfeita mentalização do gozo. [...].

Já educada a imaginação, basta querer, e ela se encarregará de construir os sonhos para si.

Já aqui o cansaço é quase nulo, mental. Há uma dissolução absoluta da personalidade. Somos mera cinza, dotada de alma, sem forma – nem mesmo a da água que é a vasilha que a contém.

Bem aprontado isto [...], devemos poder aparecer em nós, verso ou romance, descobrindo-nos alheios e perfeitos. Talvez já não haja a força de os escrevermos – mas isso será preciso. Poderemos criar em 2.ª mão – imaginar em nós um poeta a escrever, e ele escrevendo de uma maneira, outro poeta [...] escreverá de outra. Eu, em virtude de ter apurado imenso esta faculdade, procuro escrever de inúmeras maneiras diversas, originais todas.

O mais alto grau do sonho é q[uan]do criado um quadro com personagens, vivemos todas elas ao mesmo tempo – *somos todas essas almas conjunta e interactivamente*.

É visível o grau de despersonalização e de encinzamento do espírito a que isto leva, e é difícil confesso, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo... Mas o triunfo é tal!^[73].

⁷³ O manual do sonhador: os graus do sonho. Fragmento s. d. Cf. Teresa Rita Lopes, Pessoa por Conhecer, v. 2, p. 253-255, n. 214 e p. 378, n. 342.

IV. NO TIBETE, os indivíduos expoentes das faculdades superiores em apreço são denominados *Tulku* e *Phowa* e, na Mongólia, *Hutukhtu* e *Khobilkhan*.

De origem tibetana, o termo *Tulku* designa um dos *Siddhis* superiores (o quinto, *Prapti*), sendo composto por duas palavras monossilábicas que, quando transiteradas, assumem a forma gráfica *Sprul-sku*.

No *Dicionário Tibetano-Inglês*, de H. A. Jäschke, *Sprul* surge sob a forma *Sprul-pa*, correspondendo o *pa* final a um sufixo de utilização corrente: junto de um substantivo, confere o valor de substantivo a uma raiz, Quando utilizado em conexão com um verbo, indica o infinito desse verbo ou a sua forma participial.

No caso específico de *Sprul-pa*, *pa* indica o infinito e a palavra traduz-se por *aparecer, mudar, transformar-se a si próprio*. O vocábulo *Sku* significa *corpo*.

Consequentemente, a expressão *Sprul-sku* pode traduzir-se por: *aparecer num corpo*, ou *a aparição num corpo, mudar de corpo*, ou *a mudança de corpo*, ou, finalmente, *transformar-se a si próprio num corpo*^[74].

O processo também é conhecido no Ocidente. Paracelso reporta-se-lhe, tendo sido repertoriados inúmeros casos de indivíduos dotados dessa faculdade.

Um dos mais divulgados é o do mestre de Platão, a quem Plutarco dedicou o *Discurso acerca do Daimone de Sócrates*, no qual, além do caso do filósofo ateniense, regista outros exemplos, tais como o de Epiménides, o Órfico.

⁷⁴ O termo *Tulku* anda, no Tibete, relacionado com outros dois: *Phowa* (ou *hPho-ba*) – cujo sentido literal é mudar de lugar, migrar – e *Trongjug* (ou *Drongjug*), que significa transferência, animação (no sentido de vitalização de um corpo) e representa o momento subsequente a *Phowa*. Em sânscrito, também existe um termo para nomear este *Siddhi*: *Âvesá*. O prefixo *Â*, relacionado com verbos que indicam movimento, significa entrar, possuir. Este vocábulo pode, consequentemente, traduzir-se por a entrada em, a posseção de um veículo (*upādhi*). O exemplo clássico que ilustra o emprego de *Âvesá* é o do sábio hindu *Sankarâchârya* e acha-se magistralmente descrito na obra do americano Baird Thomas Spalding (1872-1953), autor de *A Vida e os Ensinos dos Mestres do Extremo Oriente* (1924). Algumas escolas budistas partilham a crença de que Buda, que habitava o paraíso *Tuchita*, nunca abandonou a sua morada celeste, tendo utilizado um corpo que «nasceu» na Índia e foi Gautama, o Buda histórico.

Apontam-se ainda os exemplos de Numa Pompílio, do pitagórico Lysias, de Hermodorus Clazoménio ^[75], de Timarchus ^[76], de Apolónio de Tiana, de Simão, o *Mago*, de Plotino, de Hermotimus (assinalado por Plínio e Plutarco ^[77]), de Santo António de Lisboa, a quem foi creditado o dom da ubiquidade, de João Tirthheim (1462-1516), monge beneditino e abade de Spanheim ^[78], de Girolamo Cardano (1501-1576), médico, físico e astrólogo ^[79], de Cervantes, bem como o do autor da obra de Shakespeare (cuja identidade interessou vivamente Pessoa, como fica patente pela sua biblioteca inglesa e pelo projeto de um livro sobre o tema ^[80]).

No século XIX, o alemão Herr Wesermann, teve o seu caso divulgado por um jornal médico ^[81].

Na China o emprego dessa faculdade é comparado com o que ocorre quando a imagem de alguém se reflete num espelho, atitude

⁷⁵ «Que abandonava completamente o corpo e saía dele, de dia ou de noite, dirigindo-se a vários lugares e regressando depois de observar diversas coisas que haviam sucedido bem longe dali, até que os seus inimigos, beneficiando da traição da sua mulher, surpreenderam o seu corpo destituído de alma e queimaram-no dentro da sua própria casa [...]». Cf. Discurso sobre o Daimone de Sócrates, XL.

⁷⁶ De Timarchus se conta que realizou uma viagem aos Infernos (Hades), depois de ter adormecido na caverna de Trophonius, na qual voltou a acordar. Idem, XXXIX-XL.

⁷⁷ Cf. Plínio, *Historia Natural*, VII, cap. 52 e Plutarco, *Discurso acerca do Daimone de Sócrates*, 22.

⁷⁸ Gozou da fama de mago. Afirmava poder comunicar à distância a seu arbítrio, sem necessidade de intermediários “[...] e muito simplesmente, sem superstição nem auxílio de espíritos”. Cf. *Isis Unveiled*, v. 1, p. 476-477.

⁷⁹ Uma das suas obras – o *De Varietate Rerum* – publicada em 1557 para servir de complemento ao seu mais importante trabalho – *De Subtilitate Rerum* –, é citada por Blavatsky: «Cardano também podia enviar o seu espírito, ou qualquer mensagem, sempre que desejava. Quando o fazia, sentia «como se uma porta se abrisse e eu próprio passasse, imediatamente, através dela, deixando o corpo para trás». Cf. *De Varietate Rerum*, III, I, cap. 43 e Blavatsky, *Ob. cit.*, v. 1, p. 477.

⁸⁰ Ver *Enumeração de obras Publicadas ou a Publicar*, in Portugal, p. 270 e Esp. 48B-22. Cf. João Almeida Flor, Fernando Pessoa e a Questão Shakespeariana, in *Afecto às Letras* (Homenagem a Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, 1984, p. 276-283. No rascunho de uma carta de Fernando Pessoa destinada a Adolfo Casais Monteiro, lê-se: «[...] Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha [...]. Não me custa admitir que eu seja louco, mas exijo que se compreenda que sou louco, diferentemente de Shakespeare [...]». Cf. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, s. d. [1966], p. 102.

⁸¹ Cf. *Zeitschrift für Psychische Ärzte* (1820).

que é designada na língua tibetana pela expressão *Preparar-se para o Dubjed* ^[82].

É impossível não encontrar semelhanças com o que Fernando Pessoa assevera ter-lhe sucedido diversas vezes cujo corolário foi a aparição de quatro rostos diferentes e distintos, no espelho, diante de si ^[83]. De resto, já Freitas da Costa se interrogara se «corresponderiam estas figuras alucinatórias ou não à descrição feita por Pessoa dos seus heterónimos?» ^[84].

Assinale-se, ainda, que esta circunstância surge na sua carta à tia Anica associado à consciência do que significa a posse de tais poderes.

Pessoa, familiarizado com a literatura teosófica recorda, decerto, os preceitos básicos do Ocultismo:

Quem desejar adquirir o conhecimento dos *Siddhis* terá de renunciar a todas as vaidades de vida e do mundo ^[85]; [...] uma vez acordado no coração do homem o desejo de tornar-se ocultista, não lhe resta esperança de paz, lugar de repouso e consolo em todo o mundo ^[86]; [...] o verdadeiro ocultismo ou Teosofia é a «Grande renúncia do Eu» ^[87], incondicional e absoluta, em pensamento e actos. É Altruísmo e conduz o praticante para fora dos círculos sociais. «Não vive para si mas para o mundo» a partir do momento em que se consagrou ao trabalho ^[88], o Ocultismo não é felicidade, tal como o homem a entende, pois o primeiro passo é o sacrifício, o segundo a renúncia ^[89]; Até o amor pela esposa e pela família – a mais

⁸² Sobre o espelho em Camões: cf. Vasco Graça Moura, Luís de Camões: alguns desafios, Lisboa, s. d., p. 70-74.

⁸³ Sendo quatro os rostos (cf. Carta à Tia Anica; Comunicação recebida em 12.11.1916; etc.), seriam quatro os expectáveis heterónimos e não apenas os três consagrados. As afinidades detetáveis na poesia de Coelho Pacheco (especialmente no poema Para lá de outro Oceano) fizeram-me apontá-lo, durante anos, como o quarto heterónimo. Contudo, investigações recentes parecem desmentir essa hipótese.

⁸⁴ Ob. cit., p. 222.

⁸⁵ H. P. Blavatsky, Practical Occultism, in Studies in Occultism, Pasadena, s. d., p. 5.

⁸⁶ Idem, Occultism versus the occult Arts, in Ob. cit., p. 16.

⁸⁷ Cf. Luz sobre o Caminho, Regra VI.

⁸⁸ Idem, ibidem, p. 17.

⁸⁹ Cf. Lucifer, v. 1 (1887), p. 7.

pura e desinteressada das afeições humanas – constitui um obstáculo ao verdadeiro ocultismo ^[90].

São, aliás, diversos os poemas ^[91] e as notas pessoais tributárias desta atitude ^[92]. Na mesmíssima direção aponta a carta que enviou a Ophélia, em 29 de novembro de 1920:

Que isto de «outras afeições» e de «outros caminhos» é consigo, Ophelinha, e não comigo. O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe e está subordinada cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam ^[93].

Por sua vez, a noção de intercâmbio ou permuta da consciência de uma pessoa para outra baseia-se na mesma concepção expressa pelo conceito de *Tulku*. Segundo a crença popular, um *Tulku* é a reencarnação de um santo ou sábio defunto, ou de qualquer outro ser não humano (deus ou demónio).

Justamente a tradição que credita os governadores do Tibete (os *Dalai* e *Tashi Lamas*), como detentores da faculdade de realizar *Tulku*, passando por ser, simultaneamente *Tulkus* de várias personalidades: o *Tashi* ou *Panchen Lama* é *Tulku* de *Amithába* [*Buda da Infinita Luz*], mas igualmente de *Subhuti*, discípulo do Buda histórico; o *Dalai Lama* de *Tchenrezigs* e de *Gedundup*, discípulo e sucessor do reformador Tsong-Kha-pa (1355-1417).

Alexandra David Neel, que dedicou ao assunto longos trechos dos seus escritos, declara:

A reencarnação dos *Tulkus* não é suscetível de causar espanto a indivíduos que creem na transmigração periódica do ego [...] cada um de nós é um *Tulku*. O eu encarnado na nossa forma presente existiu no passado noutras formas. A única particularidade que, por vezes, os *Tulkus* apresentam é a de

⁹⁰ H. P. Blavatsky, Ob. cit., p. 21.

⁹¹ Cf. poemas *Abdicação*; *Abdique a Alma bem!*; *Quando abdiquei de mim*; etc.

⁹² Vide, supra, reflexão sobre poesia erótica, em língua inglesa. Em *Heróstrato e a Busca da Imortalidade* (ed. Richard Zenith e Manuela Rocha), Lisboa, 2000, achar-se-ão inúmeros exemplos de reflexões sobre a «Fama póstuma».

⁹³ Fernando Pessoa, *Cartas de Amor*, Lisboa, 1978, p. 133, n. 36.

se recordarem das suas existências pretéritas e, em certos casos, poderem escolher e apontar os seus futuros pais e o lugar onde hão de renascer ^[94].

O supracitado teósofo catalão, Mário Roso de Luna, também incluiu na sua obra *El Tibet y la Teosofia* abundantes e esclarecedoras constatações acerca deste mesmo assunto ^[95].

Que concluir, então, da ponderação do exposto?

A primeira e mais cabal conclusão parece ser a de que tanto Blavatsky, quanto Fernando Pessoa, possuíram a faculdade de utilizar os poderes denominados *Siddhis*.

A segunda, a merecer maior atenção e aqui sustentada já não enquanto mera hipótese de trabalho, que ambos redigiram grande parte das suas obras sob a influência de estados de alma atingíveis apenas por quem manipule conscientemente os *Siddhis*, ou interprete correctamente a doutrina do *Kalachakra*.

A terceira, que ambos faleceram vitimados por uma cólica hepática (cirrose).

Novamente a palavra a Fernando Pessoa:

[...] Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo, e portanto com razão lhe pedisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante – porventura só por amizade – o que, ditado, vai escrevendo.

O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem [...] Que este processo de fazer arte cause estranheza, não admira; o que admira é que haja coisa alguma que não cause estranheza.

Algumas teorias, que o autor presentemente tem, foram-lhe inspiradas por uma ou outra destas personalidades que, um momento, uma hora,

⁹⁴ Cf. Alexandra David-Neel, *Mystiques et Magiciens du Tibet*, Paris, 1929, cap. III.

⁹⁵ Cf. Mário Roso de Luna, *El Tibet y la Teosofia*, in *El Loto Blanco* (1933), cap. 31-34. Tradução portuguesa com notas do Professor Henrique José de Sousa, in *Dharana*.

uns tempos, passaram consubstancialmente pela própria personalidade, se é que esta existe.

Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem – não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade [...] ^[96].

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).

Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente ma aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada, por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço ^[97].

Assalta-me por vezes um receio admirado das minhas inspirações, dos meus (dons?), dando-me conta de quão pouco do que eu sou é meu (ou é eu mesmo) ^[98].

Quase a propósito escreve Pessoa a respeito dos seus heterónimos:

A série ou coleção de livros cuja publicação com a destes se inicia, representa não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo ^[99].

⁹⁶ Cf. Páginas Íntimas..., p. 95-99, n. 4 (Para a explicação da heteronímia).

⁹⁷ Idem, ibidem, p. 93-94, n. 1 (idem). Fernando Pessoa confessou a Sá-Carneiro haver momentos em que se sentia mais do que aqueles que ele próprio criara.

⁹⁸ Esp. 28-42 (trad.). Neste fragmento ecoam os versos «Não sou em quem descrevo. Eu sou a tela»... de Passos da Cruz (veja neste volume).

⁹⁹ Ibidem, frag. 5, p. 100, n. 5 (idem).

Em outros fragmentos e notas justifica de que modo a poesia pode propiciar a iniciação nos Mistérios:

[...] cada homem é em essência, um conceito do Universo diferente de todos os outros. E como, visto que tudo é essencialmente subjetivo, um conceito do universo é ele mesmo o próprio universo, cada homem é essencialmente criador. Resta que saiba que o é, e que saiba mostrar que o sabe; é a essa expressão, quando profunda, que chamamos poesia ^[100].

Entender-se-á, assim, perfeitamente por que razão «o poeta é um fingidor e chega a sentir que é dor a dor que deveras sente»! Tal como ficam justificadas as *blagues* e *boutades* do poeta, artifício usado tradicionalmente para iludir os ávidos de ideias feitas, processo magnificamente expresso nos poemas seguintes:

Conselho

Cerca de grandes muros quem te sonhas.
Depois, onde é visível o jardim
Através do portão de grade dada,
Põe quantas flores são as mais risonhas,
Para que te conheçam só assim.
Onde ninguém o vir não ponhas nada.
Faze canteiros como os que os outros têm,
Onde os olhares possam entrever
O teu jardim como lho vais mostrar.
Mas onde és teu, e nunca o vê ninguém,
Deixa as flores que vêm do chão crescer
E deixa as ervas naturais medrar.
Faze de ti um duplo ser guardado;
E que ninguém, que veja e fite, possa

¹⁰⁰ Fernando Pessoa, Páginas de Doutrina Estética, sobre Luís de Montalvor. Sobre o que poderá significar «expressão profunda» consultem-se, por exemplo: Carta sobre a génese dos Heterónimos e o conto Eu próprio – o outro de Mário de Sá-Carneiro (ambos neste volume). Recordo que Pessoa censurou Álvaro de Campos em consequência de o heterónimo ter-se reportado a si como «Eu próprio» em vez de “Eu mesmo”, distinção que reputo de crucial para a dilucidação da heteronímia!

Saber mais que um jardim de quem tu és
Um jardim ostensivo e reservado,
Por trás do qual a flor nativa roça
A erva tão pobre que nem tu a vês... ^[101]

Isto

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 que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê! ^[102]

Decorre do exposto que a «escrita por processo análogo a Tulku» pressupõe o domínio das leis ocultas da natureza, bem como das operações resultantes da constituição global do homem, em cuja descrição não é oportuno entrar neste momento.

Quando um indivíduo apreendeu o significado dessas operações e se tornou proficiente no seu uso, está de posse da faculdade que lhe confere o domínio do método, ou métodos, que lhe possibilitam libertar do seu eu exterior (a personalidade), uma determinada porção do eu

¹⁰¹ In Sudoeste, n. 3 (1935), p. 5-6.

¹⁰² In Presença (1933) e in Poesias (ed. João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor), Lisboa, 1942, p. 238.

interior (a individualidade) que pode ficar de lado, assistindo ^[103], como Pessoa o retrata nos seus poemas *Chuva Obliqua* e *Episódios / A Múmia*, ou ser projetado para um qualquer lugar, ao arbítrio do operador e penetrar num veículo previamente preparado.

Nessa circunstância, a porção projetada do eu interno pode «iluminar» o veículo que ocupou, tornando-o suscetível de se exprimir a seu bel-prazer.

Tal é o ensinamento dos *Aforismos da Yoga* de Patanjali:

Quando as causas da escravidão desaparecem mediante o seu debilitamento e o conhecimento do método para transferi-las, a substância mental (*Chitta*) pode introduzir-se noutra corpo^[104].

O Coronel Henry Steel Olcott, companheiro de Blavatsky, afirmaria a propósito:

Do mesmo modo que a luz do dia, ao atravessar os vitrais de uma catedral assume as tonalidades da cor do vidro, também os pensamentos e os hábitos de expressão desenvolvidos (pela personalidade a quem pertence o corpo) ^[105].

E, uma vez mais, sou compelido a citar Pessoa:

A nossa individualidade é a consciência de uma recordação de sensações, um reconhecer e recordar como nossas, coisas de uma vida passada.

A individualidade não está na consciência porque, então, um murro na região frontal inferior seria incapaz de destruir a personalidade. A nossa consciência fica a mesma, aquilo de que nós estamos còncios, muda^[106].

Blavatsky ilustra a constatação acima numa carta à irmã:

¹⁰³ Cf. *Episódios – A Múmia e Chuva Obliqua*, in *Experiências de Ultra-sensação* (antologia neste livro).

¹⁰⁴ Livro III, sloka 39.

¹⁰⁵ Cf. Henry Steel Olcott, *Old Diary Leaves*, v. 1, p. 256.

¹⁰⁶ *Textos Filosóficos*, v. 1, p. 173, n. 10 (trad.).

Várias vezes ao dia sinto que atrás de mim existe alguém, separável de mim, presente no meu corpo. Nunca perco a consciência da minha própria personalidade; o que sinto é como se me mantivesse silenciosa e o outro, a entidade que está em mim, estivesse a falar com a minha língua [...].

Em outra tenta acalmá-la e demonstrar-lhe que são infundados os seus alarmes:

Não receies que esteja louca. Tudo o que posso dizer, é que, positivamente, alguém me inspira [...] mais do que isso: alguém entra em mim. Não sou eu que falo ou escrevo por mim [...] Não me perguntes, minha amiga, o que experiencio porque não poderia explicar-te claramente. A única coisa que sei, agora que estou a envelhecer, é que me tornei uma espécie de depósito da sabedoria de alguém [...]¹⁰⁷.

Eis, precisamente, o que Pessoa sugere numa carta, de 26.10.1930, que teve João Gaspar Simões como destinatário:

[...] Nada há de especial a indicar na génese do poema *O Último Sortilégio*. Escrevi-o a 15 deste mês, à noite, em seguida a escrever três quadras muito simples. Tanto estas, como ele, foram produtos directos e espontâneos. Causou-lhe estranheza, talvez, o assunto. Isso, porém, procede de v. desconhecer outros poemas meus, inéditos, do mesmo género. Tenho um, incompleto, *Lúcifer*, que vai muito além deste na mesma direcção; e esse é já antigo. A mesma nuvem paira sobre os cinco poemas a cujo conjunto chamei *Além-Deus*, e que escrevi há ainda mais tempo; são cinco pequenos poemas, completos, e estiveram para ser publicados (chegaram a ser impressos) num *Orpheu* 3 que foi frustrado de cima. E, além destes, há ainda outros poemas, incluindo um soneto sobre *Gomes Leal* [...] Deveras e realmente, não posso dar-lhe explicação sobre a génese particular deste poema. Sobre

¹⁰⁷ Cf. Letters from H. P. Blavatsky to Mme Vera de Zhelihovsky, in *The Path*, v. 9 (Dez. 1894), p. 269-270 e v. 9 (Dez. 1895), p. 266, citadas por Barborcka, H. P. Blavatsky, *Tibet and Tulku*, Adyar, 1974, p. 303.

a génese geral dessa ordem de poemas é que talvez haveria alguma coisa a dizer. Mas isso não tem interesse estético nem psicológico [...] ^[108].

Com efeito, como o poeta adiantará em outra ocasião, parecendo ter em mente o reducionismo psicológico e a pseudo-crítica literária de Gaspar Simões: «[...] a obra artística deriva de origens mais subtis que a comparação e o raciocínio» ^[109].

Creio que, neste momento, o leitor está na posse não da totalidade dos elementos, mas, pelo menos, dos essenciais que evidenciam o emprego frequente por Fernando Pessoa da faculdade que vem sendo descrita, na composição de muita da sua poesia, quer ortónima quer heterónima, ou, na pior das hipóteses, do conhecimento da sua existência e da aplicação dos seus princípios à, nesse caso, ficção literária dos heterónimos.

Apesar de tudo, é minha convicção que essa capacidade esteve, de facto, na origem e poderá auxiliar à compreensão da natureza dos heterónimos pessoanos.

Convirá, no entanto, ressaltar que os heterónimos são apenas três (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis), enquanto os fâcies refletidos no espelho eram quatro ^[110].

A confirmar-se a autonomia plena, enquanto cidadão e poeta desligado e independente de Fernando Pessoa, Coelho Pacheco, que identifiquei, mercê das afinidades de estilo e visão, durante mais de duas décadas com o quarto rosto, permanece em aberto a questão de saber a quem poderá ter correspondido.

¹⁰⁸ Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões, Lisboa, 1957, p. 64 e Correspondência (1923-1935), p. 217-218, n. 106. Ver Presença, n. 27, p. 4.

¹⁰⁹ Sobre o Drama, 2º ensaio sobre o Drama, in Páginas de Doutrina Estética e de Teoria Literária, p. 94.

¹¹⁰ Quem foi o quarto rosto refletido no espelho, quando Fernando Pessoa se barbeava? Permanecerá misterioso o seu nome, a não ser que algum novo fragmento pessoano o venha revelar. Ponderei a possibilidade de não ter sido poeta, mas uma comunicação mediúnica subscrita por Pantaleão parece contrariar tal hipótese: «Nenhum homem é 4 Poetas». As demais dramatis personae mais não eram, advogava-o Pessoa, que meras personalidades literárias ou semi-heterónimos. Consulte, infra, a tábua dos três heterónimos e das subpersonalidades de Pessoa ele-mesmo. Cf. Manuel J. Gandra, Semi-heterónimos, Pseudónimos, Alcinhas, Epítetos e Colaboradores fictícios de Pessoa Ele-mesmo, in Hermetismo e Iniciação, Sintra, 2015, p. 71-94.

Admito a hipótese de não ter sido escritor... Seja como for, a sua «figura», bem assim como as dos demais três heterónimos poetas, nunca se terá apartado definitivamente de Fernando Pessoa, como se depreenderá do seguinte poema, datado de 16.12.1932:

Vi passar, um mistério concedido,
Um cavaleiro negro e luminoso
Que, sob uma grande páleo rumoroso,
Seguia lento com o seu sentido.

Quatro figuras que lembrando olvido
Erguiam alto as varas, e um lustroso
Torpor de luz dormia tenebroso
Nas dobras desse pano estremecido.

Na frente do vencido ou vencedor
Uma coroa pálida de espinhos
Lhe dava um ar de ser rei e Senhor...^[111]

A *Voz do Silêncio*, que Fernando Pessoa traduziu, foi redigida por processo análogo ao que terá originado a poesia dos heterónimos.

Annie Besant, sucessora da Blavatsky na direção da Sociedade Teosófica, afirma na sua *Autobiografia*:

Encontrei-a [a Blavatsky] a traduzir os maravilhosos fragmentos do *Livro dos Preceitos Áureos*, amplamente difundidos com o título *A Voz do Silêncio*. Escrevia fluentemente, sem ter, diante de si, qualquer exemplar e, à noite, pediu-me para ler o texto para ver se o inglês era decente^[112].

Posteriormente, numa conferência realizada em 1895, a mesma Annie Besant declarou:

¹¹¹ Poesias Inéditas (1930-1935), p. 115.

¹¹² Cf. Annie Besant, *Autobiografia*, S. Paulo, 1948, p. 228.

[...] ela escrevia sem consultar qualquer livro. Escrevia incessantemente, hora após hora, exatamente como se estivesse a escrever de memória ou a ler onde não havia nenhum livro. à noite, o manuscrito estava pronto.

A semelhança entre o método de Blavatsky e o de Pessoa não podia ser mais flagrante:

[...] em 8 de março de 1914 – escreve ele – acerquei-me de uma cómoda alta e, tomando um papel, comecei a escrever de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de extâse cuja natureza não consegui definir [...]. 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 ^[113].

¹¹³ Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, in Páginas de Doutrina Estética, p. 201-202. Jorge de Sena sublinharia, veementemente, as conotações ocultistas que a palavra Mestre não poderia deixar de ter para Fernando Pessoa. Cf. O Poeta é um fingidor, p. 57, nota 44.

O PENSAMENTO ESOTÉRICO DO VISCONDE DE FIGANIÈRE (1827-1908)

Manuel Curado*

jmcurado@ilch.uminho.pt

57

I. FREDERICO FRANCISCO STUART DE FIGANIÈRE E MORÃO, Visconde de Figanière, é um dos vultos mais injustiçados da cultura portuguesa. Este erudito notável, filho do Conselheiro Joaquim César de Figanière e Morão e da sua esposa Catherine Stuart Gilfillan, foi autor do *Catálogo dos Manuscritos Portugueses no Museu Britânico* (1853) e de romances históricos que denotam um conhecimento vasto de fontes documentais antigas. Pensa-se imediatamente em *Elva: A Story of the Dark Ages* (1878), e em *Guesto Ansures: Quadros da Vida Neo-Gótica* (1883). Ter-se-ia de acrescentar os contos com motivos históricos e sobrenaturais que publicou em língua inglesa na cidade de Nova Iorque, no jornal *New York Ledger*, nomeadamente *The Shoemaker of Seville* (abril de 1861); *The Phantom's Cave* (maio de 1861); *A Millionaire's Revenge* (junho de 1861), e *Vasco Peres, the Cooper of Alcobaça* (novembro e dezembro de 1861).

Como pensador político, defendeu o comércio livre, precisamente no livro com o título *A Guerra e o Comércio Livre* (1854); a manutenção da independência do povo português, com o livro *A Liberdade e a*

.....
O PENSAMENTO ESOTÉRICO
DO VISCONDE DE FIGANIÈRE
(1827-1908)
.....

Manuel Curado

* Departamento de Filosofia do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

Legislação (1866); e, contribuindo para o pensamento português na área das relações internacionais, foi autor do livro *Quatro Regras de Diplomacia* (1881), e de umas extraordinárias *Lettres japonaises sur la civilization en Europe comme produit du Christianisme e de la voie qu'elle suit actuellement* (1875).

Tudo isto bastaria para que fosse um autor conhecido e estimado em Portugal. Se a isto se acrescentar que foi um dos fundadores do movimento cultural do Luso-Tropicalismo, com o enorme romance *Palmitos*, em três volumes (1873), movimento que haveria de conhecer continuadores da alta craveira de um Gilberto Freyre, ter-se-á mais um argumento que contribui para reforçar a injustiça do esquecimento público. Os seus muitos textos dispersam-se por várias publicações periódicas estrangeiras: o já referido *New York Ledger*, mas também o *Annual Register*, o *The Aquarian Theosophist*, o *L'Assemblée Nationale*, o *La Époque*, o *Financial Opinion*, o *Journal de Saint Petersburg*, o *Light*, o *Lucifer*, o *Morning Post*, o *Observer*, o *Parker's Journal*, o *The Theosophist*, o *Times*, e o *White Hall Review*. As publicações portuguesas *A Lei* e o *Diário do Governo* assinalam também textos seus. Estão já identificados alguns dos pseudónimos que utilizou, como os de Aveiro (por gralha, Aveido), B., Basil, Plotinus, e Viriatus. Também publicou com as iniciais VF e V. de F. Falta ainda uma investigação exaustiva para inventariar a relação completa das suas publicações. A coroar estas obras escritas em três línguas e publicadas em três continentes está a monumental obra de quase oitocentas páginas que, publicada pela editora Chardron da cidade do Porto, introduziu a teosofia em Portugal, bem como o ocultismo contemporâneo, a obra *Estudos Esotéricos: Submundo, Mundo, Supramundo*, de 1889.

Para se perceber a anomalia que o desconhecimento deste vulto da cultura portuguesa revela, baste dizer que este legado apenas motivou entre os estudiosos um estudo biobibliográfico de Manuel Bernardes Branco, na segunda parte do seu muito útil *Portugal e os Estrangeiros*; um artigo sobre a questão do comércio livre, do doutor António Palhinha Machado e do professor António Pedro Mesquita; e uma pequena nota biobibliográfica do esforçado e meritório estudioso da cultura portuguesa Jesué Pinharanda Gomes. Não é possível identificar nenhuma tese de mestrado, nem de doutoramento. Uma personalidade com a dimensão de Helena Petrovna Blavastky refere-se a Figanière, bem

como o teósofo espanhol Mario Roso de Luna, nos seus livros *En el umbral del misterio* e *El libro que mata a la muerte*.

Há indubitavelmente razões de natureza cultural e filosófica que podem explicar o olvido contemporâneo da obra do Visconde de Figanière. Uma verificação, mesmo que apressada, dos grandes assuntos da obra maior *Estudos Esotéricos* bastaria, a começar pelo título, para aumentar imediatamente o tamanho da realidade em que o leitor contemporâneo pensa viver. Acreditando hoje que a natureza é a totalidade do que existe, e que essa totalidade pode ser compreendida pelo mundo da experiência humana, a época contemporânea vive numa atmosfera cultural e espiritual muito diferente da dos séculos passados em que, ao lado da natureza, os antigos colocavam a preternatureza e a sobrenatureza. O preternatural e o sobrenatural ainda têm entrada nos dicionários; por vezes, ainda aparecem nas séries de televisão e nos filmes fantásticos, mas já não têm entrada nas universidades porque nada dizem à conceção científica do mundo. A obra do senhor Visconde ajuda, pois, a triplicar o conceito que se tem da realidade. Bastaria isto para merecer a atenção do estudioso da história da filosofia.

Um resumo dessas oitocentas páginas anómalas e enigmáticas da cultura portuguesa terá de incluir a teoria da realidade como um todo, isto é, uma metafísica ou uma cosmologia metafísica. Escrevendo no final do século positivista e cientista por excelência, Figanière é uma das últimas grandes inteligências a ter a ambição de representar e compreender a totalidade do que existe. A especialização das áreas científicas dessa época e da que se lhe seguiu fez com que mesmo a filosofia se empobrecesse grandemente, especializando-se para além do tolerável, de tal modo que as grandes sínteses da compreensão humana da realidade deixaram de ser propostas pela filosofia académica. Os filósofos também querem ser como os cientistas, os engenheiros e os médicos, revelando o tamanho do seu mundo espiritual uma ambição pouco superior à infantil. Reféns da cultura pobre de uma época e escravos de desejos simples, deixaram de ter a única ambição filosófica que não pode ser transformada em ciência ou em motivo decorativo da cultura contemporânea: a ambição de tudo compreender. O *Submundo*, *Mundo*, *Supramundo* é, pois, uma obra que, triplicando a representação banal da realidade, relembra a única ambição legítima da filosofia ao longo dos séculos. Neste sentido, a obra de Figanière não se insere somente

numa tradição de escrita sobre assuntos ocultos; insere-se com toda a propriedade na tradição da grande filosofia ocidental, tal como se manifesta, por exemplo, na *República* ou no *Timeu* de Platão. Deve-se à simplificação contemporânea da atividade filosófica a deselegância de varrer para as margens da academia e da ciência os autores que propõem uma teoria da realidade mais vasta do que a que as universidades divulgam hoje. O que está, pois, no mundo dos três *Mundos* de Figanière? Encontra-se uma teoria da imortalidade pessoal, baseada numa reflexão sobre a matéria, a vida mental, a alma, a hipotética preexistência da alma, a hipotética continuação da identidade pessoal depois da morte e a questão dos denominados espíritos. Encontra-se também uma proposta de inventário esforçado dos princípios cósmicos, isto é, uma concepção da totalidade do que existe, concepção esta que deriva de uma reflexão muito exaustiva sobre a natureza dos seres orgânicos, dos seres inorgânicos, da evolução física e das forças da natureza. Encontra-se uma reflexão sobre a gênese do mundo e das suas estruturas, nomeadamente a questão do sistema solar, os grandes reinos da natureza, os ciclos naturais, a evolução na terra, a tormentosa e velha questão sobre a estrutura do tempo e do fim do tempo, a antiquíssima concepção do eixo do mundo e de uma astronomia oculta que busca o sentido das estruturas aparentemente materiais do cosmos, e a inclusão da realidade humana no palco das coisas, assunto que Figanière denomina de modo elegante a onda humana. Encontra-se uma muito vasta reflexão sobre os estados de consciência, nomeadamente sobre o sono, os sonhos, e outros fenómenos da sciência. Encontra-se uma teoria sobre as raças humanas, nomeadamente os seres Adâmicos, os pós-Adâmicos, os Lemurianos, os Atlantes e os Árias, teoria enriquecida com uma proposta de história humana segundo a versão esotérica, que inclui uma reconstrução de cataclismos que terão acontecido no passado, e com outra proposta para a igualmente tormentosa questão acerca da origem da linguagem humana, inclinando-se Figanière para a tese de que a língua-mãe da humanidade física tenha derivado da antiga Lemúria. Encontra-se uma teoria detalhada acerca do que se passa durante a morte e do que se segue à morte pessoal, nomeadamente a diferença entre morte natural e morte violenta, e a relação entre o mundo e as zonas da realidade que a alma alegadamente irá encontrar *post mortem*. Encontra-se neste livro ocidental de um autor ocidental a

importante conceção oriental do *karma*, da reencarnação das almas; e, a complementar esta questão, está o velho problema do livre-arbítrio e do destino pessoal, a existir algum. Finalmente, encontra-se a proposta em esboço rápido de uma sociedade de natureza secreta cujo fim seria o de transmitir ao longo dos séculos este tipo de conhecimento, proposta que revela a esperança em que um determinado tipo de conhecimento contribua para melhorar a vida humana, mas também proposta que denuncia a fragilidade da vida humana em aguentar determinados tipos de conhecimento.

Este pequeno inventário dos temas dos *Estudos Esotéricos* deixa qualquer leitor contemporâneo surpreendido pela vastidão dos assuntos, e pelo facto de ser português o autor. As vicissitudes da história portuguesa, nomeadamente a vigilância musculada que a Inquisição, os índices de livros proibidos e as várias mesas censórias exerceram sobre a cultura portuguesa, fizeram com que não haja muitos escritos portugueses sobre temas esotéricos. Existem indubitavelmente sinais de interesse, apesar do perigo que corria quem lesse obras, possuísse livros ou escrevesse livros a seu respeito: Anselmo Caetano Gusmão e Castelo Branco, P.^o António de Gouveia, Duarte Madeira Arrais, D. Francisco Manuel de Melo, Fr. Vicente Nogueira, etc. Até se sabe que os insuspeitos Conimbricenses terão estudado muito marginalmente magia e várias formas de ocultismo; o P.^o Manuel de Góis, em especial, dedicou-se a distinguir a feitiçaria da magia e a alquimia da ciência química. Nada disto, contudo, prepara os leitores contemporâneos para o monumento literário que é *Submundo, Mundo, Supramundo*. Não parece existir nenhuma obra equivalente com o mesmo escopo de ambição intelectual na cultura portuguesa.

A confissão de ignorância estende-se também ao modo como o senhor Visconde tomou conhecimento desta tradição oculta. O modo como ele descreve diplomaticamente a sua entrada neste universo não parece convencer totalmente os seus leitores. Diz ele nos *Estudos* que «nos começos de 1884, o acaso deparou-me um volume publicado havia pouco em Inglaterra, no qual se fazia uma exposição que (...) dava uma ideia geral da evolução cósmica segundo a doutrina *esotérica* do Oriente» (p. 14). Teria sido catorze anos antes, quando foi ministro plenipotenciário português na Rússia? Ter-se-ia cruzado com Helena Petrovna Blavatsky aí por 1870? *Ignoramus et ignorabimus*.

II. DITO ISTO, é necessário explicitar a dimensão de pensamento da obra de Figanière. Começando a escrever os seus *Estudos Esotéricos* em 1884, como se viu, apresenta ao Ocidente a doutrina esotérica do Oriente. Independentemente destes rótulos de natureza cultural, está em causa a verdadeira filosofia, a *philosophia perennis*. Há uma doutrina que atravessa as oitocentas páginas, mas há também espaço para conjecturas e até para reformulações, tal como a que foi feita num pequeno opúsculo, publicado em Pau, no sul de França, em 1889, com o título *Aditamento aos Estudos Esotéricos*, em que se reformula uma nota do livro publicado nesse ano no Porto. Ultrapassando a questão de um conhecimento secreto com origem oriental, o erudito diploma enriquece o seu livro com referências aos maiores expoentes do esoterismo ocidental: Platão, Amónio Sacas, Plotino, Swedenborg, Abade Constant (Eliphas Levi), etc. Mais ainda, lembrando que a questão da expressão livre e pública do pensamento é um privilégio da Modernidade, e que em épocas passadas a expressão do pensamento tinha invariavelmente de acontecer de modo velado, desenvolve muitas considerações sobre a doutrina não escrita de grandes pensadores antigos, como Platão. Um sinal muito interessante disto encontra-se numa ousada crítica a este fundador da Europa. Não sendo fácil criticar Platão, Figanière afirma que «Platão era iniciado (provavelmente em um dos graus inferiores), mas não parece ter conhecido a doutrina na sua inteireza» (pp. 35-36). Estava em causa um dos maiores embaraços do pensamento europeu, o que se manifesta no lugar-comum de que a doutrina da reencarnação é um assunto oriental e que ninguém no Ocidente defendeu semelhante conjunto de ideias. Esta mentira, misericordiosa ou não, é facilmente desmentida com os textos platónicos que representam a terra da morte (nomeadamente, os mitos do *Górgias*, do *Fédon*, do livro X da *República*, a que se poderia acrescentar a palinódia do *Fedro*). O diplomata, ao referir-se à cena famosa da escolha dos lotes de vidas que as almas irão viver quando reencarnarem, do mito de Er na *República*, lembra o que diz Platão: a alma de Orfeu irá escolher a vida de cisne, e a alma do grande guerreiro Ájax irá escolher o corpo de um leão. Ora, para o Visconde, esta afirmação do pai da Europa, Platão, «está em oposição diametral com o ensino mais elementar do Ocultismo; a essência psíquica não recua nunca, nem pode recuar, de um reino qualquer para outro reino que lhe fique atrás» (*Ibidem*). Daí a sua conjectura de que

Platão teria sido iniciado nos mistérios mas que se teria ficado pelos graus inferiores.

Este aspeto é decisivo. Uma das razões que faz com que a obra de Figanière não apareça como um dos expoentes mais elevados do pensamento e da cultura portuguesa é o preconceito de que expressa uma doutrina fixa, imutável, sem margem para o debate intelectual. Nada poderia ser mais equivocado. Os exemplos já mencionados do opúsculo que reformula uma nota dos *Estudos Esotéricos* e a crítica a Platão podem ser facilmente acompanhados por muitos mais.

O alcance da ciência moderna é um assunto que atravessa a obra e que tem interesse duradouro, já que a contemporaneidade é herdeira de uma conceção do mundo que teve origem na segunda metade do século XIX. O evolucionismo de Charles Darwin ainda é hoje um pilar da conceção científica do mundo. O Visconde de Figanière aceita os factos da ciência moderna e a sua organização em teorias como a do evolucionismo e a da teoria física da matéria, mas propõe uma reflexão alternativa sobre o sentido último destes factos e das teorias que os enquadram e explicam. Apenas duas ou três ilustrações rápidas. Em primeiro lugar, o Visconde considera o materialismo como uma das grandes aberrações culturais do século XIX. O materialismo utiliza o conceito de matéria para explicar os fenómenos mas não explica a natureza última da própria matéria, e muito menos a sua proveniência. Repare-se também numa questão de filosofia da história. É possível ler os mais velhos testemunhos escritos da história da humanidade e ainda tirar deles várias lições éticas importantes. Os *Poemas Homéricos*, por exemplo, derivam talvez de uma literatura oral da Idade do Bronze. Se se ler a descrição do Escudo de Aquiles no canto XVIII da *Iliada*, rapidamente se verifica que não há – isto é surpreendente – grandes diferenças entre a vida humana representada no livro mais velho da história da Europa e a vida contemporânea a Figanière e aos leitores de quase dois séculos depois de ele ter nascido. Homero diz que havia cidades, tribunais, exércitos e agricultura. Três milénios depois, continuam a existir cidades, tribunais, exércitos e agricultura. Homero descreve cerimónias de casamento, a alegria pela música e pela dança, e o gosto pelo mel e pelo vinho. A vida não se parece ter alterado um único iota: continuam a existir ritos de casamento, a música e a dança continuam a ser apreciadas, bem como as coisas doces e o álcool. Há

uma mesmidade preocupante na experiência humana ao longo de milênios, uma mesmidade que a ideologia mítica do progresso não conseguiu exorcizar. Como é evidente, esta estabilidade da vida mental humana é dissonante com as alterações materiais que entretanto aconteceram. Por um lado existem indicações de que a vida mental humana é estável no registo histórico; por outro lado, aceita-se facilmente uma teoria transformista de que tudo na história humana está em mutação constante. Algo decisivo não está bem contado nesta história nem na explicação manifesta da dissonância entre os traços estáveis da vida mental e as alterações da vida material. Figanière coloca, pois, o dedo na ferida, e convida a que se reflita sobre a narrativa da evolução humana, tal como existia no final do século XIX. Lança-se a dúvida sobre essa narrativa, criando a suspeita de que ela pode não ser a descrição verdadeira da realidade humana.

Se não se compreender em primeiro lugar o problema filosófico das muitas limitações da concepção materialista e evolucionista do mundo, não se compreenderá o que Figanière propõe para alargar o horizonte da evolução humana, a sua narrativa sobre os tipos de seres sencientes que antecederam o homem moderno, e a sua teoria das raças Adâmica (com um horizonte temporal de mais de um milhão e meio de anos), Pós-Adâmica, Lemúria, Atlante e Ariana. Como é evidente, esta explicação rática é apresentada como resposta a uma dissonância evidente. Mesmo que a explicação seja incompleta, o problema continuará por resolver; como a proposta de explicação tem o mérito de enfrentar a dificuldade, inexistente para a ciência oficial contemporânea, a teoria de Figanière não poderá ser facilmente descartada porque, para além da sua proposta efetiva, também assinala uma questão ainda sem explicação total. Um dos méritos da obra publicada pela Chardron é, pois, o de manter na agenda do pensamento científico e filosófico alguns problemas já identificados mas que aguardam um esclarecimento satisfatório.

Além disso, há a questão das discontinuidades qualitativas que existem na própria natureza. Com o materialismo não se compreende suficientemente bem a vida mental em toda a sua diversidade, nem de onde veio o fator que anima os seres sencientes e os aparta dos seres não sencientes. Se vida mental, espírito e senciência são expressões demasiado complicadas para uma rápida apreciação contemporânea,

repare-se em algo que continua a causar perplexidade na compreensão das descontinuidades qualitativas da natureza. Os seres humanos conseguem realizar operações matemáticas e reconhecem a existência de princípios lógicos e matemáticos. O princípio lógico da identidade, ou o da não-contradição, organizam o seu pensamento e a percepção do mundo à sua volta. Poderia a respeito destas evidências ser colocada a pergunta indiscreta: onde estão esses princípios? Boa pergunta, certamente, e é tão boa que deu muitos séculos de filosofia da lógica e da matemática. Para além dos princípios lógico-matemáticos, há muitas outras realidades que não encaixam facilmente numa explicação materialista da realidade. Seria ocioso tentar fazer esse inventário, mas baste mencionar instâncias como o princípio de individuação, ou a força da sexualidade. O mundo poderia ser um sítio em que o princípio de individuação não autonomizasse os seres mais complexos, não fragmentasse as respetivas famílias e espécies, e não instilasse o sonho da autonomia individual em pequenas porções de carne e de matéria. Poderia ser um sítio em que a sexualidade não moldasse a ordem geral das coisas vivas. Onde existem princípios como os da individualização ou os da sexualização dos seres? Em que céu existem eles? Figanière contribuiu para este debate multissecular sobre a questão das descontinuidades qualitativas da natureza, mostrando que há assuntos que não são bem explicados através da conceção materialista e evolucionista do mundo.

As limitações que Figanière denuncia na ciência moderna, que continua a ser a do século que lhe sucedeu, levam-no, no espírito de Erasmo de Roterdão, a apontar a filáucia da época contemporânea. E qual é a filáucia do século da ciência e da técnica? É esta: considerar o mundo a norma do universo. Nas próprias palavras do diploma teósofo: «As nossas ideias, demarcadas pelo poder sensório, estão muito abaixo dos recursos do Infinito. Seria filáucia assentar que o mundo fosse a norma do Universo» (p. 216). Encontra-se aqui aquele que é, talvez, o contributo intelectual mais decisivo de Figanière. A conceção científica do mundo dá uma estimativa do tamanho do mundo e um inventário canónico do que é real nesse mundo. Os *Estudos Esotéricos* não são só uma cosmologia; diferentemente, esboçam uma cosmologia metafísica, isto é, ao lado da conceção materialista e evolucionista, assinalam a existência de outras regiões da realidade. Não se sabe de onde vem

a criatividade do espírito humano; a criatividade é manifestamente dissonante com a concepção científica do mundo porque não se explica através da lógica do tempo, do acaso e das mutações. A criatividade subverte o tempo e os seus eventos. Figanière alarga a concepção materialista do mundo de modo a incluir a fonte de toda a criatividade humana. Não se sabe também, no contexto da ciência moderna e contemporânea, o que acontece durante a morte dos seres humanos e, muito menos, o que acontece depois da morte. Não se sabe e não se quer saber. A concepção científica do mundo não tem nada a dizer à esperança humana. Figanière representa quadros extraordinários do que acontece durante e depois da morte pessoal, inserindo-se numa tradição riquíssima de que o Ocidente se olvidou, uma tradição que inclui o cuidado de enfermos seiscentista, as *artes moriendi* medievais, os apocalipses helenísticos e os mitos escatológicos da antiguidade. Num resumo desta cosmologia metafísica, o senhor Visconde propõe cinco postulados. São eles os seguintes:

- 1.º O *Espírito*, o Ser não-manifestado, o estado um e eterno. 2.º *Influxo-um*, significando a ação eterna do espírito. 3.º *Atman*, o ego universal; não é eterno, nem espírito; é a fonte manifestada da consciência (...).
- 4.º *Indestrutibilidade* da matéria, isto é, a persistência do germen. 5.º *Imortalidade*, cujo símbolo é o *sutratma* (fio etérico ou áurico), individualizando cada germen, ou melhor, a alma que dele se deriva (p. 78).

Cada um destes postulados é insuscetível de ser reduzido a partes mais simples. Sendo blocos fundamentais do mundo, mobilam a realidade de um modo que a inteligência humana não compreende, só os podendo aceitar. Consciente de que a relação entre o mobiliário da ordem geral do ser necessita, contudo, de algum tipo de explicação, Figanière acantona-se ao tipo de explicação relacional. Tomando um dos postulados, não será possível avançar devido à limitação da razão humana. Por exemplo, o primeiro deles, identificado anteriormente por um Parménides de Eleia, não consegue ser apoucado em nada mais, nem a sua existência pode ser explicada. O quarto postulado foi identificado pelos Jónios, os primeiros Pré-socráticos e, mais tarde, por autores como Lucrecio, mas ainda ninguém sabe por que razão as coisas não desaparecem totalmente de um mundo que não parece

ter buracos por onde as coisas possam desaparecer. Logo de seguida, por conseguinte, Stuart de Figanière e Morão equaciona aquele que considera o problema principal da sua cosmologia metafísica: conciliar o postulado do ego universal com o postulado da ação eterna do espírito e com o postulado da imortalidade; em complemento, há ainda o problema de conciliar o postulado primeiro, o do Espírito, com o da imortalidade. Como se vê, incapaz de ultrapassar as limitações estruturais da inteligência humana, o diplomata também procura relacionar entre si os princípios da realidade, mais do que explicar cada um na sua essência. Um físico contemporâneo não faria de modo diferente; confrontado com a tarefa de explicar, por exemplo, o que é *mesmo* a matéria ou a energia, rapidamente substituirá essa questão essencialista pela estratégia de recurso da mensuração das quantidades relativas da matéria e da energia. Não se sabe o que é, mas tenta-se medir o que não se sabe o que é. A ciência não é uma sabedoria primordial mas apenas o segundo ótimo do que a inteligência humana pode intuir. O teósofo, fazendo aparentemente o mesmo devido a idêntica limitação, tem todavia o mérito de alargar a conceção da realidade.

III. UMA DAS DOUTRINAS SECRETAS MAIS INTERESSANTES DOS *ESTUDOS* liga-se à questão sempre em aberto da origem da criatividade humana, acima aludida. A criatividade é uma magnífica violação das leis da natureza, e ainda hoje se procura o seu algoritmo paradoxal. Figanière descreve o âmbito de Chitragupta, ou o que designa de quadros à puridade. O que é Chitragupta? «É o manancial das inspirações, a morada dos sonhos, o limiar do tabernáculo de videntes, vates e místicos, o que conduz à fonte em que bebem a espaços os Dantes e Camões, os Rafaéis e Rembrandts, os Mozarts, Bellinis e Beethovens» (p. 218). É da conexão da mente humana com Chitragupta que deriva toda a criatividade humana. Desde os tempos dos já mencionados *Poemas Homéricos* que se apartam claramente duas perspetivas sobre a criatividade. Os aedos de Homero, como Haliterses e Teoclímeno, eram considerados capazes de aceder a uma fonte especial que os inspirava, nisso se diferenciando dos rapsodos cuja ação se limitava a repetir as obras dos aedos. Platão volta ao assunto, como se sabe, no Íon, ao descrever a cadeia magnética da inspiração. É muito próprio, para

não dizer coincidente, o pensamento do senhor Visconde. Todavia, para sublinhar este aspeto especialmente importante da vida humana, muitas propriedades são elencadas. Começa-se por uma má notícia para a autoestima dos intelectuais e obreiros da cultura humana: «A mente mais ricamente imaginosa nunca *inventou*; é dessa grande oficina (e doutras mais profundas) que procedem os *elementos* do pensar humano, que por *suas* só têm direito a reivindicar as combinações» (*Ibidem*). Desconhecedores destes quadros à puridade ou secretos, será possível tomar com alguma ingenuidade, por exemplo, o *Requiem* de Mozart como um expoente inigualável da criatividade humana, ou *Os Lusíadas* de Camões. Para Figanière, estar-se-ia a ver muito mal a lógica secreta que ordena as coisas. Mozart e Camões não são criadores, no sentido em que colocaram no mundo o que não existia antes no mundo. Diferentemente, do seu ponto de vista, terão conseguido aceder através de meios especialmente apurados à fonte de toda a inovação. A suspeita incómoda de que os seres humanos criativos não são os soberanos do que de facto fazem é muito velha no Ocidente, e, em certa medida, nunca desapareceu da cultura ocidental, de Platão até ao à teoria do Mundo Três, de Sir Karl Popper, ou até à Hipótese Akasha do teórico dos sistemas Erwin Laszlo. Figanière destrói qualquer esperança de que os seres humanos consigam fazer nascer o absolutamente novo. Do seu ponto de vista, as pessoas estão conectadas por um fluido áurico, um fluido nervino, ou umas correntes eletromagnéticas com esta *anima mundi*, uma comunidade ou união entre os humanos e as entidades astrais. Resumindo o que está em causa, «o homem opera e reage na luz astral pela mente, fluido nervino e aura; o submundano opera e reage na mente, *vice-versa*, pela luz astral, aura e fluido nervino» (p. 221). Criar, nesta aceção, é escutar, aceitar o chamado sobrenatural (p. 266). Nada mais. Não é colocar no mundo o radicalmente novo. É enriquecer uma determinada época histórica com algo que, parecendo novo, existiu desde sempre noutra dimensão do real.

Uma das doutrinas esotéricas mais importantes que Figanière contribuiu para divulgar em Portugal diz respeito ao passamento, ao desencarne, à morte. Na Idade Média, existia o género literário das *artes moriendi*, de que existem muitos exemplos em Portugal e no resto da Europa. Com a passagem dos séculos, perdeu-se a doutrina ocidental da arte de bem morrer. O assunto deixou de fazer sentido para

a contemporaneidade. Todavia, os teósofos e outros interessados no esoterismo oriental contribuíram para o enriquecimento do conceito ocidental de morrer, ao popularizarem o *Bardo Thödol*, um dos livros mais importantes da humanidade, conhecido no Ocidente com o título de *Livro Tibetano dos Mortos*. Figanière tem uma doutrina esotérica da morte muito rica, que vai da questão marginal da morte dos animais e da sua defesa dos «pobres brutos» (p. 485) – de que ele foi em Portugal, juntamente com o Conselheiro José Silvestre Ribeiro, um dos pioneiros –, até à morte de seres humanos.

A doutrina esotérica da sobrevivência é muito rica. Veja-se apenas um dos seus aspetos menores: o trânsito da vida para a morte. Afirma Figanière que, no passamento de

uma pessoa, a alma (...) abandona o organismo físico. (Alguns sensitivos, em estado de lucidez magnética, têm sido testemunhas deste fenómeno, concordando em que a saída da forma é pela *testa*. Ora, creio ser geralmente reconhecido que o cérebro é o último dos órgãos físicos a suspender as suas operações, no processo chamado morte, harmonizando-se assim a fisiologia, o mesmerismo e a ciência oculta) (p. 468).

Cada um dos pormenores desta conceção do passamento deriva de ensinamentos antigos, de matriz oriental, mas também do contributo de testemunhos humanos especialmente dotados para a percepção de eventos subtis, bem como do ponto de vista culto do autor. Ao lado da doutrina antiga há um elemento testemunhal: alguns sensitivos veem objetivamente a saída da alma através da testa. Não há forma de, no contexto da mentalidade enformada pela ciência moderna, descartar a contribuição da experiência subjetiva em que assenta o testemunho. Valendo o que vale, a referência a sensibilidades apuradas é mais forte do que o dogma da infalibilidade papal; não se conhece um modo racional de apoucar uma experiência subjetiva nos termos de qualquer outra coisa; neste sentido, essa experiência faz parte do mobiliário fundamental do universo. Neste contexto, Figanière cria uma dificuldade ao cientismo oitocentista: ou aceita a existência de naturezas humanas com sensibilidade para verem diretamente o passamento, ou terá de recusar em bloco os seus testemunhos e o conteúdo do que é afirmado por eles. O contributo do próprio Figanière é epistemologicamente

muito sofisticado. Ao enfatizar a harmonia fundamental entre conhecimento verdadeiro conseguido através da ciência natural (fisiologia), da arte da atenção (mesmerismo), e do esoterismo (ciência oculta), está a demonstrar que todas as verdades se encontram numa harmonia superior. Esta é uma das mensagens perenes que atravessa os *Estudos Esotéricos*: se algo é verdadeiro na ciência moderna, não deixa de ser verdadeiro no esoterismo, e *vice-versa*. O drama de história intelectual finissecular de que essa obra é testemunho deriva da assimetria das partes do que acaba de ser afirmado: o esoterismo teosófico de Figanière aceita e contextualiza uma verdade da ciência natural oitocentista, mas esta, diferentemente, não tem quadros conceptuais para aceitar e contextualizar as verdades ou promessas intuitivas de verdades do esoterismo. No meio destes dois campos, a arte do domínio da atenção tem um estatuto híbrido. Nos tempos de Mesmer, essa força ainda era entendida como um fluxo magnético, vindo a ser progressivamente integrada numa teoria do inconsciente humano.

O destino *post mortem* das almas humanas liga-se também a um aspeto de natureza mais cultural. Para se compreender a teosofia oitocentista, e as suas diferenças em relação a outros movimentos com interesse pelo oculto, será interessante ver a crítica que Figanière faz ao Espiritismo oitocentista, o movimento que inflamou muitas multidões de França até ao Brasil, por oferecer uma esperança às pessoas sobre o destino individual depois da morte. Portugal não foi exceção ao fascínio que o Espiritismo exerceu em pessoas descontentes com a representação cientista, quando não até mesmo científica, da realidade, tendo tido uma vaga de pessoas interessadas pelas mesas de pé-de-galo e pelas comunicações mediúnicas. Frederico Francisco tece uma crítica informada ao Espiritismo, não do ponto de vista exterior, ao modo dos médicos que, em Portugal, denunciaram essas atividades noturnas porque não as conheciam suficientemente bem (casos dos doutores João de Meira, Joaquim Pires de Lima, do brasileiro Afrânio Peixoto, etc.), mas do ponto de vista conhecedor das doutrinas secretas em torno do passamento da alma a outros níveis de existência. Em primeiro lugar, Figanière alerta para o perigo da evocação de espíritos, seja durante a vida, seja depois da morte. Afirma ele que «um homem que, durante a vida, se haja dedicado à evocação de submundanos (...) não só se expõe à decadência moral em vida; senão que, a força do submundano

pode chegar a tanto, que, depois da morte daquele, se lhe aposse do corpo astral» (p. 220). Além disso, há uma questão ética a ponderar: a perturbação que a sessão espírita causa aos próprios espíritos e a outras entidades em trânsito. Para o diplomata teósofo, «é tomar sobre si uma grande responsabilidade, para não dizer mostrar-se duro, cruel e mesmo ímpio, querer à força de provocações ociosas pôr em risco e contingência o repouso de almas que estão forcejando por desempecer-se das contaminações passadas, com alvo numa existência superior» (pp. 487-488). A condenação do Espiritismo de Kardec não poderia ser mais clara e melhor argumentada. Compartilhando com ele uma cosmologia metafísica cuja vastidão faz empalidecer a filosofia da natureza dos evolucionistas e dos materialistas, a teosofia desaprova «as conferências públicas e o movimento espiritista em geral» (*ibidem*). Contudo, Figanière acrescenta um ponto de vista de natureza civilizacional, procurando explicar por que razão o Espiritismo surgiu na época histórica em que surgiu. Não há neste ponto de vista nenhuma crítica; diferentemente, há a procura do significado último do surgimento oitocentista desse movimento de massas. Sinal do final de um ciclo cósmico materialista, testemunho de uma época «em que as luzes internas andam sempre deprimidas», o Espiritismo tem todavia a virtude de anunciar o fim de uma civilização que crê na teoria materialista do mundo e da vida mental. Conclui o erudito diplomata que «cumpre reconhecer que o espiritismo (...) tem prestado relevantes serviços à humanidade pensadora e independente (...) solapando e destruindo a doutrina inconcebível, fantástica e dissolvente dos Materialistas» (p. 489).

A matriz desta crítica ao movimento mais urbano do que rural, mais pequeno-burguês do que aristocrático do Espiritismo será curiosamente reiterada poucos anos mais tarde por Fernando Pessoa, no texto *Um Caso de Mediunidade (Contribuição para o Estudo da Atividade Subconsciente do Espírito)*¹. Pessoa advoga a proibição por lei do Espiritismo porque

¹ Richard Zenith, ed., *Prosa Íntima e de Autoconhecimento (Obra Essencial de Fernando Pessoa, 5)*, (Lisboa, Círculo de Leitores, 2007), p. 219. Para a contextualização da atitude de Fernando Pessoa nos movimentos portugueses contra o Espiritismo, ver o nosso «Antiespiritismo», in José Eduardo Franco, org., *Dicionário dos Antis: A Cultura Portuguesa em Negativo*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda (no prelo).

acredita que, do mesmo modo que a pornografia e os espetáculos licenciosos deveriam ser proibidos, ele possa perturbar os cérebros fracos.^[2] O Visconde rever-se-ia nesta crítica de Pessoa ao movimento lançado por Kardec.

IV. A REFLEXÃO QUE FIGANIÈRE E PESSOA FAZEM interroga o sentido do aparecimento do Espiritismo precisamente numa época em que a ciência moderna começou a dominar de modo geral a educação superior das populações. É também este tipo de interrogação que se pode lançar à própria obra do Visconde. Qual é o sentido último desta obra esotérica? Três ideias parecem decisivas nesta apreciação.

A primeira é a de que qualquer leitor dos *Estudos Esotéricos* está em presença da enésima tentativa humana de descrever o que existe no mundo e de estimar vastidão da realidade e o tamanho do mundo. Sempre se fez isto. É um dos entretenimentos intelectuais favoritos da humanidade. Os filósofos sempre fizeram isto desde os tempos de Tales e de Anaximandro. Os místicos também o fizeram. Os religiosos sempre o tentaram fazer, com as suas cartografias dos lugares ultraterrenos de punição e de recompensa. Os soberanos e outros políticos sempre vigiaram as descrições do que é real. Os papás e as mães descreveram desde sempre o que é real às suas crianças. Os instrutores de trânsito informam que nos dias de calor os condutores de automóvel não se devem deixar enganar pela ilusão de que há água ou óleo na estrada, porque é um fenómeno ótico causado pelo calor. Esse entretenimento obsessivo da humanidade chama-se metafísica. Mas poder-se-ia também denominá-lo cartografia das coisas. Deste ponto de vista, a cultura portuguesa deveria agradecer ao diploma teósofo o tê-la apresentado com um mapa da realidade especialmente rico e assombrosamente detalhado.

Todavia, há algo que não está fundamentalmente certo neste entretenimento obsessivo. Não está certo andar-se a tentar descrever, em primeiro lugar, e a compreender, de seguida, qualquer coisa que está lá fora à espera de ser compreendida, e que, na falta de melhor rótulo, se chama realidade. É muito provável que a cartografia da realidade que

² *Ibid.*, 296.

surge no esoterismo de *Submundo, Mundo, Supramundo* seja verdadeira. É precisamente devido a isto – a probabilidade de que seja verdadeira – que não deve ser filosófica e civilizacionalmente aceite. Porquê? O que quer que algum ser humano tomado individualmente possa fazer na sua vida é irrelevante na ordem infinita das coisas. Nem sequer poderá reclamar grande criatividade. Vive-se sob a ilusão misericordiosa de que se está a criar alguma coisa, de que as pequenas vidas humanas têm esse não-sei-quê fantasmático chamado sentido; e depois os seres humanos morrem todos, vendo-se que não tem nenhuma importância a verdade, a realidade, ou até mesmo as cansativas tentativas de viver sabiamente. No final do dia, todos morrem. O esforçado Visconde de Figanière representa a humanidade na atividade de mendiga ou pedinte de um sentido maior. O esoterismo de um modo geral faz parte da compulsão humana para encontrar sentido para a existência. Não é o único processo humano dessa natureza. A Filosofia também dá muitas esmolos para esse peditório recorrente, bem como a Religião, a Arte e muitos outros entretenimentos humanos. Uma vida filosófica tem exatamente o mesmo destino que a vida da pessoa mais desprovida de sabedoria em que se possa pensar. O grande Aristóteles morreu, e a doutrina secreta do Visconde não lhe serviu absolutamente de nada quando a morte o foi encontrar na casa do seu filho em Brooklyn, na cidade de Nova Iorque. Absolutamente de nada? Entreteve-se, certamente, passou uns tempos agradáveis nutrindo a esperança humana de que a existência tem um sentido último, e depois a velhice, a doença e a morte foram-no visitar. É claro, esta interpretação é feita do ponto de vista exterior. Pode acontecer que a doutrina tenha contribuído para um passamento mais perfeito ou para uma sobrevivida futura mais favorável. Concedendo que a visão exterior é sempre demasiado pobre, mesmo que se assuma, a benefício de uma interpretação caridosa do livro extraordinário do diplomata teósofo, que a alma ganhou alguma coisa com o conhecimento reservado que adquiriu, falta ainda a prova de que na ordem geral das coisas isso tenha algum relevo.

Há uma pedra que foi aparentemente deitada fora pelo senhor Visconde. Foi esta: «a doutrina inconcebível, fantástica e dissolvente dos Materialistas». Queria Figanière dizer que a conceção do mundo contra a qual ele esgrimiou argumentos era de uma simplicidade ultrajante. Tinha toda a razão. Nada de relevante da vida humana é explicado pelo

materialismo, seja democritiano, seja lucreciano, seja marxista, seja da física quântica: amor, valor, paixão, crença, verdade, pagamento de dívidas, educação das crianças, guerra dos sexos, etc. Ao lado desta simplicidade do materialismo científico, os monumentais *Estudos Esotéricos*, de Figanière, encham o coração dos seus leitores com esperança vasta. O mínimo que se poderá dizer, homenageando com uma interpretação que se deseja justa a obra de alguém que providencia o alimento raro da esperança, é que os seres humanos têm tido esperanças esotéricas, e filosóficas, e religiosas, e culturais, e médicas desde há muito tempo. E tudo isso parece que lhes serviu de muito pouco. Deste ponto de vista, as doutrinas dos Materialistas são tão inconcebíveis, fantásticas e dissolventes quanto a dos Teósofos. O que irmana as diferentes versões destas doutrinas fantásticas é algo que está sempre para além da descrição. É a esse algo inatingível que se dirigem todos os esforços das patéticas inteligências produtoras de doutrinas. Figanière, vendo que os melhores representantes da criatividade possível aos seres humanos derivam de uma fonte não humana de conhecimento, acaba por aproximar o Materialismo às doutrinas secretas do Oriente. Este parece ser um resultado feliz, porque respeitador da fome de verdade que nobilita o espírito humano.

Referências

Fontes Primárias

- FIGANIÈRE, Visconde de, «The Shoemaker of Seville. A Story of the Fourteenth Century», *The New York Ledger*, XVII: 8 (27-4-1861), p. 3.
- «The Phantom's Cave», *The New York Ledger*, XVII: 11 (18-5-1861), p. 3.
- «A Millionaire's Revenge: To a Stout Heart Nought Is Impossible», *The New York Ledger*, XVII: 14 (8-6-1861), p. 3.
- «Vasco Peres: The Cooper of Alcobaça», *The New York Ledger*, XVII: 34 (26-10-1861), p. 4; XVII: 35 (2-11-1861), p. 5; XVII: 36 (9-11-1861), p. 5; XVII: 37 (16-11-1861), p. 5; XVII: 38 (23-11-1861), p. 5; XVII: 39 (30-11-1861), p. 5; XVII: 40 (7-12-1861), p. 5; XVII: 41 (14-12-1861), p. 5; XVII: 42 (21-12-1861), p. 5.
- *Quatro Regras de Diplomacia*, Lisboa, Livraria Ferreira-Editora, 1881.
- «Esoteric Studies. I, Rise of the Lower Kingdoms», *The Theosophist* (August 1887), pp. 666-671.

- «Esoteric Studies. II, Dimensions of Space», *The Theosophist* (August 1887), pp. 755-760 [reimpr. *The Aquarian Theosophist*, II: 2 (October 17, 2002), pp. 10-14.]
- «About the Ego and the Unmanifested Being», *Lucifer*, VI (February, 1890), pp. 471-480.
- «Is Theosophy Pantheism?», *Lucifer*, VIII (1891), pp. 409-412, 464-467; 10-16; 151-154.
- *Submundo, Mundo, Supramundo: Estudos Esotéricos*, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron /Casa Editora Lugan & Genelioux, 1889.
- *Aditamento aos Estudos Esotéricos, Submundo, Mundo, Supramundo, Reformulando parte da Nota E, bis, do Apêndice*, Pau, Imprimerie Garet, 1889.
- «When does the Soul enter the Body?» *Light* (December 8, 1890), pp. 615-616.

Estudos

- BRANCO, Manuel Bernardes, *Portugal e os Estrangeiros*, II Parte, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1893.
- CURADO, Manuel, «A descoberta do inconsciente no século XIX português», *Diacrítica / Filosofia*, 26: 2 (2012), pp. 157-182.
- «Antiespiritismo», in José Eduardo Franco, org., *Dicionário dos Antis: A Cultura Portuguesa em Negativo*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016 (no prelo).
- GOMES, Pinharanda, «Gnose e Liberdade (Notas à Obra do Visconde de Figanière)», in *Pensamento Português*, IV, Lisboa, Edições do Templo, 1979, pp. 109-172.
- LUNA, Mario Roso de, «Un contemporáneo de H. P. B. Los ‘Estudios Esotericos’ del Vizconde de Figanière», in *En el umbral del misterio: ciencia y teosofía (Obras completas de Mario Roso de Luna, II)*, pról. Eneziel Shaiah, 2.ª ed., Madrid, Editorial Pueyo, 1921, pp. 321-355.
- MACHADO, António Palhinha, e António Pedro Mesquita, «Um Pioneiro do Liberalismo Económico em Portugal. Notas de Leitura sobre *A Guerra e o Comércio Livre* de Frederico de la Figanière», *Philosophica*, 23 (2004), pp. 159-165.^[3]

³ Agradeço aos organizadores do Colóquio Internacional *O Imaginário Esotérico. Literatura, Cinema, Banda Desenhada*, senhoras professoras Maria Cristina Álvares e Ana Lúcia Curado, e senhor professor Sérgio Sousa, o gentil convite para uma conferência plenária, bem como a generosa paciência com que esperaram por este texto. Agradeço a Manuel J. Gandra muitas sugestões preciosas de leitura, nomeadamente do texto de Don Mario Roso de Luna. O auxílio de Miguel Pais-Vieira, em Washington, foi decisivo para que pudesse consultar a rica coleção da *America's Historical Newspapers*. Agradeço empenhadamente a leitura sempre sábia de Pedro Isidoro.

LOURO E SIMÕES, *O IMPÉRIO DAS ALMAS*: UMA MAÇONARIA CONTRA O QUINTO IMPÉRIO ‡

Arlindo José N. Castanho*
arlindocastanho@gmail.com

A ideia germinal dos autores

O IMPÉRIO DAS ALMAS, publicado em 1989 por Luís Louro (ilustração) e Tozé Simões (argumento e textos), é uma *história desenhada*^[1] que apresenta algumas curiosas distorções, profundamente originais, de convicções adscrevíveis a diversos âmbitos do imaginário esotérico: à maçonaria, à alquimia, ao mito português do Quinto Império. Os desenhos são bastante estereotipados e o texto também deixa, por

79

LOURO E SIMÕES, *O
IMPÉRIO DAS ALMAS: UMA
MAÇONARIA CONTRA O
QUINTO IMPÉRIO*

Arlindo José N. Castanho

¹ Introduzo aqui a expressão *história desenhada*, no lugar da mais comum *banda desenhada*, porque penso convenha insistir sobre a noção de que este tipo de arte, cumulativamente gráfica e literária, é, na verdade, *literatura desenhada* – como justamente se lhe referem Vincenzo Mollica, Gianrico Carofiglio e Francesco Carofiglio, no título da «conversa a três» – «*Elogio della letteratura disegnata*» – com a qual se conclui a primeira edição da história desenhada *Caciatori nelle tenebre*, referenciada na bibliografia final como CAROFIGLIO, Gianrico & CAROFIGLIO, Francesco (2007). Existe literatura desenhada de excelsa, mediana e baixa qualidade, exatamente como sucede nos outros âmbitos de expressão artística como as artes plásticas, o cinema, a literatura, a música, etc. As tentativas de segregar a Literatura Desenhada no *ghetto* da *lumpen-cultura*, como a que se insinua de fuga em Eco (1977), p. 150, nota 4, perderam, nas últimas décadas, toda e qualquer das suas eventuais razões de ser. Sobre os preconceitos – académicos, e não só – contra a *BD* ou *Literatura Desenhada*, v. McCloud (2006), pp. 148-149 e 158-159.

* Università degli Studi 'Aldo Moro', Dipartimento di Lettere, Lingue, Arti, Filologia e Letterature Comparete – Bari (Itália).

‡ O presente trabalho é idêntico à comunicação que apresentei no Colóquio, com exceção de alguns pormenores acerca dos quais pude contar, durante o mesmo, com os solícitos e preciosos esclarecimentos fornecidos por Manuel Gandra – o qual teve um papel ativo, e não despiendo, na realização do álbum de Banda Desenhada que é o objeto imediato deste estudo. A Manuel Gandra exprimo aqui, pois, o meu vivo reconhecimento.

vezes, algo a desejar, por certos pequenos deslizes linguísticos e outras ingenuidades de diversa natureza, que não é o caso de esmiuçar, aqui e agora. Apesar disso, a história tem ritmo e tem humor, suscitando uma leitura rápida e absorvente, sem grandes exigências de concentração.

Começamos pela ideia que deu aos autores o impulso inicial para o desenrolar da narrativa, transcrevendo o que eles próprios declaram a tal propósito ao alto da prancha 2 (e que se repete depois, integralmente, na contracapa):

Rezam as histórias da caserna que, na década de 60, o misterioso desaparecimento de um soldado da EPI teria originado um intrépido raid de outros elementos daquele corpo militar às supostas caves do convento infestadas de ratazanas, acabando aqueles também por desaparecer em circunstâncias pouco claras. Deste episódio não restam quaisquer provas, evidentemente, a não ser em jeito de conto da praxe, a cada novo contingente de recrutas admitido.

Foi para nós o ponto de partida, resolvemos ir ao fundo da questão, isto é, inventámos os subterrâneos...

(Louro e Simões, 1989: 2).

Os autores associaram desde logo, pois, à lenda mafrense das ratazanas do Convento um segundo elemento fictício: o da existência de uma profunda rede de subterrâneos no subsolo do imponente edifício. Este tem caboucos, é claro, e, necessariamente, de uma certa profundidade, dada a monumentalidade da construção; não são, porém, tão profundos quanto se poderia pensar. Sobre essa escassa profundidade os autores fazem dizer a um seu personagem, José Medeiros, o qual – como sucede igualmente, no álbum, com Manuel Gandra – corresponde a uma pessoa real:^[2] «O Convento foi edificado sobre um plano basáltico, por isso era

² Os autores contaram com a generosa colaboração dos investigadores acabados de mencionar, que são, aliás, as duas únicas personalidades brindadas, no final do volume, com os seus agradecimentos – agradecimentos esses, pontualizavam ainda, «muito especiais». Manuel Gandra e José Medeiros tê-los-ão autorizado, ainda, a usá-los como personagens no *Império das Almas*. Como Manuel Gandra me confiou durante o Colóquio em que esta minha comunicação foi apresentada, o uso desenvolvido que Louro e Simões fizeram das informações por ele disponibilizadas levou-o a negar-lhes outra autorização do mesmo teor, para a história desenhada que realizaram e publicaram em seguida, referenciada na bibliografia final como LOURO & SIMÕES (1991).

impossível abrir grandes buracos. De maneira que as suas fundações têm, no máximo, quatro metros [de profundidade] (...).» (*Idem*, 21).

É a partir dos dois pressupostos fantasiosos acabados de enunciar que se desenvolve a intriga de *O Império das Almas* – a qual convirá, agora, resumir velozmente.

Resumo da intriga

A partir de 17/9/1989, em Mafra, começam a desaparecer pessoas em circunstâncias inexplicáveis, ou então a serem internadas, em estado de coma, após terem sido vítimas de ataques por parte de animais de grande porte, ao momento não melhor identificados. Um jornal de Lisboa manda à vila de Mafra dois jornalistas, Luís Roque e Sílvia Folque. Uma vez em Mafra, estes descobrem que os sobreditos ataques se estão multiplicando a ritmo crescente. O avô de uma moça, entretanto desaparecida, conta aos dois repórteres de Lisboa o que na vila se diz à boca pequena, e que a polícia se recusa a divulgar: «(...) Existe um espírito de Satanás no Convento e (...) ele manda os seus demónios virem buscar as pessoas para lhes roubar as almas... (...) Toda a gente sabe, só que se calam todos, porque têm medo e ele está sempre à espreita.» (*Idem*,18).

Esses demónios são uma estranha espécie de ratazanas descomuns, cuja mordedura como que «absorve» a alma das suas vítimas. Algumas das vítimas acabam hospitalizadas, em estado de coma; mas, em muitos outros casos, levaram mesmo sumiço – porque foram transportadas para os subterrâneos do Convento, onde se estão metamorfoseando, por sua vez, em outras ratazanas gigantes, literalmente *desalmadas*.

Uma estranha Maçonaria – particularmente estranha, com efeito, porque radicalmente depurada ao nível ritual, como mais adiante se verá –, sediada em Lisboa, manda um seu representante à vila de Mafra, para aí combater, com as armas mágicas de que a Obediência o munuiu, os eflúvios negativos do *Império do Mal*, cuja triunfal e decisiva eclosão parece iminente. Os «Iluministas» de Lisboa, com a ajuda dos jornalistas já atrás referidos, acabam por prevalecer; mas a luta entre as Forças da Luz e as das Trevas permanece, porém, longe de poder ser dada por concluída – pois que, no final do volume, se vê que estas

últimas deixaram uma sua semente ativada, prestes a medrar e a voltar a manifestar-se, a seu devido tempo.

Trabalhando de sapa sobre (e *contra*) algumas concepções esotéricas (mais ou menos) «tradicionais»

No álbum, algumas especulações para-históricas, que vários e carismáticos divulgadores insistem em inscrever no âmbito do «esoterismo tradicional», são dessacralizadas e, de certo modo, invertidas: sem acrimónia, sem sarcasmos, mas antes com bem-humorada desenvoltura e, talvez, alguma falsa inocência. As sobreditas «inversões de valor» manifestam-se antes do mais, em *O Império das Almas*, em dois âmbitos específicos: a) *O Alquimista danado*; b) *O Quinto Império* visto como *Império do Mal*.

a) *O Alquimista danado*

Se, para os cultores de certos tipos de tradição esotérica, a figura do Alquimista é investida de um valor inequivocamente positivo, em *O Império das Almas* o personagem designado como *o Alquimista* é uma figura negativíssima; é mesmo *o protagonista negativo*, o Mal incarnado, o antagonista de todos os outros personagens que na história representam, de uma forma ou de outra, «as forças do Bem». Um «Iniciado», um maçom de tipo muito particular – e investido de poderes extraordinários, a bem dizer mágicos –, revela ao par de jornalistas que o ajudarão na luta contra o referido *Alquimista maléfico*: «Tudo o que tem acontecido parte do Convento. Por incrível que pareça, é lá que vive um poderoso alquimista cuja finalidade é transformar a luz da civilização humana num reino de trevas povoado por bestas...» (*Idem*, 36).

E quem é, afinal, este *Alquimista maléfico*? Sobre isso, um dos dois jornalistas implicados na aventura recebe o seguinte esclarecimento, por parte do sobredito «Iniciado»:

É o mesmo frade arrábido que foi o confessor do rei D. João V e que está aqui desde que entrou para o Convento. Para se manter vivo, o Alquimista alimenta-se das almas que consegue capturar. Estas fornecem-lhe a energia vital de que ele precisa, este é o verdadeiro segredo da Alquimia Humana: beber nas

almas dos outros seres humanos a essência da vida sem a qual a matéria é como um bocado de barro vulgar, moldável a qualquer forma... (*Idem*, 40).

A antipatia dos autores para com as profecias manhosas de felizes partos reais, e para com as formas básicas de superstição obtusa que inquinavam a religiosidade joanina, está bem patente neste esclarecimento sobre a identidade do *Alquimista* – que, mais do que um alquimista propriamente dito, se nos afigura como uma espécie de *super-vampiro*.

O título *Império das Almas* mal se coaduna, porém, com esta visão *vampiresca*. É verdade que os autores tentam justificar o título com as palavras do «iluminado» citadas pouco mais acima, as quais implicam que o *Império do Mal* se pode igualmente dizer *Império das Almas*, sim, mas só no sentido de que se trata do *Império do Mal sobre as Almas subjugadas*; mas também é verdade que esses arabescos verbais se revelam manifestamente incongruentes e, como tal, insatisfatórios – por maior que seja a disponibilidade mental ou, até, a complacência do leitor.

83

b) O Quinto Império visto como Império do Mal

Também as crenças típicas de um certo Messianismo Lusitano perdem as suas habituais conotações positivas e redundam num Advento Negativo, apocalíptico, anti-humanista e, até, decididamente anti-humano. O «Iniciado» que pouco antes citei afirma ainda: «É o verdadeiro Apocalipse! Quando terminar o ciclo fatal dos 17 períodos sucessivos de 17 anos, começará a Era do Caos, atingindo-se a Idade do Espírito Santo com a concretização do Império das Almas que mergulhará a Terra na escuridão e reduzirá os seres humanos à mais desprezível condição: a de ratos imundos!» (*Idem*, 36).

Os autores partem, para a construção deste cenário inquietante, das plurisseculares especulações sobre o Quinto Império do Mundo – reino utópico e messiânico em que Portugal representaria o papel de guia predestinado e de «farol da Humanidade». No entanto, Louro e Simões transformam estes róseos sonhos num pesadelo lovecraftiano: o advento do Quinto Império propalado pelo Padre António Vieira – e, muito antes dele, por Gioacchino da Fiore – representaria segundo os nossos autores, afinal, o triunfo da bestialidade, o Império do Mal.

.....
LOURO E SIMÕES, O
IMPÉRIO DAS ALMAS: UMA
MAÇONARIA CONTRA O
QUINTO IMPÉRIO
.....

Arlindo José N. Castanho

Louro e Simões acabam, assim, por contrapor os sonhos messiânicos do período de D. João V a um certo iluminismo maçónico, de marca-de-água pombalina: ao Convento de Mafra, surpreendentemente encarado como sede e manancial da ameaça que incumbe sobre a Humanidade, opõe-se o Terreiro do Paço – o qual, segundo o personagem Gandra, presente no álbum, seria uma espécie de «negativo arquitectónico»^[3] do dito Convento (*Idem*, 24-5 e 36); o principal emissário das «forças do Bem», o «Iniciado» enviado a Mafra por uma loja maçónica de Lisboa, chama-se Sebastião José Carvalho – um homónimo do Marquês, portanto...

A hipótese – cara a muitos pedreiros-livres mas historicamente falha de provas – de um Marquês de Pombal maçõn acaba, pois, por ser também insinuada em *O Império das Almas*, no qual igualmente se cultiva a imagem corriqueira de um Sebastião José de Carvalho e Melo investido do papel de paladino imaculado dos ideais iluministas – ainda que Camilo Castelo Branco o apresente como corrupto, obscurantista e despótico, no brilhante ensaio histórico que dá pelo título de *Perfil do Marquês de Pombal* (Castelo Branco, 1910)^[4].

O «fatídico» número 17

Os autores apoderam-se das especulações numerológicas de Manuel Gandra acerca do 17 como «número de Portugal» para chegarem à conclusão de que, após 17 ciclos de 17 anos, o que estaria prestes a realizar-se sobre a Terra – com o «epicentro» de tal profundo abalo em Portugal e, mais precisamente, em Mafra – seria o Reino das Trevas. O que neste caso mais importa, porém, é a presença – mais uma vez – de

³ Esta noção terá sido veiculada aos autores do *Império das Almas* por Manuel Gandra, o qual, muito provavelmente, já então a acalentava, ainda que – por quanto sei – só se lhe venha a referir por escrito alguns anos depois e, mais precisamente, no seu artigo «A Praça do Real Arco demonstrada» (*Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, n.º 1 – setembro de 1994 –, pp. 35-40), que consultei através da sua reedição em Gandra (1997), pp. 167-195 – e, para a noção em questão, especificamente a p. 195.

⁴ Aliás, ainda mais provável do que a filiação maçónica do Marquês de Pombal é a do próprio Camilo, pelo que se pode deduzir da leitura do seu *Maria da Fonte* (Castelo Branco, 1936) e pelo que se afirma, no verbete dedicado ao insigne escritor, em Oliveira Marques (1986).

uma deliberada inversão de valores: o que tenha que ver o número 17 com esse *count-down* para a catástrofe, e não para a redenção final, é algo que veremos já em seguida.

Segundo Manuel Gandra, em diversas suas publicações, o número 17 impregnaria estruturalmente, fatidicamente, toda a história de Portugal. O mesmo Gandra, como personagem de *O Império das Almas*, aí declara que «o 17 era [*sic*, no lugar de *é*] o biorritmo do País» (*Idem*, 24). Mesmo que a expressão «o biorritmo do País» não conste nos ensaios de Gandra que conheço, dificilmente Louro e Simões «lha terão metido na boca» sem o seu prévio assentimento, numa história desenhada em que ele terá aceitado figurar como personagem.^[5] A imagem do «biorritmo do País» sintetiza em termos muito expressivos, aliás, o que o próprio Gandra vem declarando nos seus estudos – por exemplo, em «Portugal: Terra Lúcida, Porto do Graal» (AA. VV., 1986: 141-164),^[6] publicado três anos antes de *O Império das Almas* –, a saber: que teria havido no País 17 reis, somando os monarcas da Primeira e da Segunda Dinastias; e outros 17, somando os da Terceira (a Filipina) e os da Quarta; e, ainda, 17 Presidentes da República, de Teófilo Braga a Ramalho Eanes. Para mais, como o personagem Gandra declara, a construção do Convento de Mafra «iniciou-se em 17 de Novembro de 1717 e terminou 17 anos mais tarde»... (*Ibidem*).

Baseando-se nestas alquimias cronológicas, Louro e Simões abalançaram-se a multiplicar 17 por 17 e a somar o produto assim obtido (289) ao «ano inicial» de 1717: $1717 + 289 = 2006$. Desde 1717 a 2006 Portugal viveria, assim, 17 «ciclos históricos» de 17 anos cada um – o que é por eles esquematizado com uma ilustração, colocada no canto inferior esquerdo da p. 2 do álbum. É verdade que *O Império das Almas* é de 1989, não de 2006; mas o final do ano de 1989 já faria parte do último ciclo de 17 anos, pois este deveria iniciar-se nesse mesmo ano, a 17

⁵ Com efeito, Manuel Gandra confiou-me, durante o Colóquio, que muito provavelmente teria recorrido a tal expressão – por ser particularmente icástica, e pelo facto de ele e os seus interlocutores se encontrarem numa situação de contacto informal – durante um encontro com Louro e Simões, em Mafra, quando estes estavam visitando a vila para iniciarem a preparação de *O Império das Almas*.

⁶ Também aqui referenciado, no elenco final das publicações consultadas, como Gandra (1986). Louro e Simões conheciam este ensaio, que inseriram na bibliografia final de *O Império das Almas*.

de Novembro (recordemo-nos de que o momento inicial do primeiro ciclo de 17 anos teria sido o dia 17 de Novembro de 1717) – como, aliás, um personagem da história comenta para outro: «Entre 1717 e 1989 decorreram 16 períodos de 17 anos e (...) o 17.º vai começar agora» (*Idem*, 32). O «agora» do personagem em questão é de identificar com um certo momento da segunda metade de Setembro de 1989: a acção narrada situa-se cronologicamente no mesmo ano em que a história foi produzida e publicada e, mais precisamente, no período que acabo de mencionar. Teria sido então que, segundo *O Império das Almas*, se teriam começado a manifestar os influxos maléficos que em seguida se deveriam ir potenciando num crescendo avassalador, ao longo de todo o período seguinte de *countdown* final. Como o mesmo personagem diz ao personagem Manuel Gandra, «à medida que nos aproximamos do 17.º período os casos [de ataques a pessoas por parte de ratos gigantes] são cada vez mais flagrantes» (*Idem*, 33)... E tratava-se só de uma espécie de «pequenos abalos preparatórios», uma vez que ainda não se tinha entrado no fatídico «período final» – o qual, por sua vez, viria a ter o seu início efetivo a 17 de Novembro desse mesmo ano.

Uma Nova Maçonaria?

Não obstante a radical originalidade das inversões de valor evidenciadas nos capítulos precedentes, talvez o aspeto mais inovador do álbum resida na espécie de Nova Maçonaria que os autores inventam – e que, penso, se ainda não existe bem poderá vir a criar-se, em tempos mais ou menos próximos: uma Maçonaria em que os rituais são reduzidos ao mínimo essencial (até mesmo no caso das cerimónias de iniciação); cujas Sessões de Loja decorrem em ambientes totalmente profanos, dessacralizados, onde os intervenientes são dispensados dos típicos aventais e outros «paramentos» característicos. Uma Maçonaria laicizada ao extremo, portanto, tecnológica e (quase) estritamente *funcional*.

Na Sessão de Loja representada na prancha 27, encontram-se só homens. Do ponto de vista da discriminação sexual estamos, portanto, perante uma Maçonaria das mais tradicionais. Mas esses adeptos, velhos, novos ou de meia-idade, estão todos de casaco e gravata ou, ainda mais simplesmente, em camisa e gravata (e até, num caso, simplesmente em mangas-de-camisa). Alguns deles trazem consigo pastas

«à executivo». À frente deles, sobre a grande mesa da sala, vêem-se folhas de apontamentos, manuscritas ou impressas, copos (presumivelmente de água), blocos de apontamentos... e também alguns cinzeiros, pois que, nada hieraticamente, durante o encontro pode-se fumar. Em suma, parece mais uma reunião dum Conselho de Administração duma qualquer empresa do que uma Sessão de Loja.

Essa desenvoltura ultramoderna, na gestão de encontros secretos para os quais, porém, os participantes reivindicam um estatuto de extrema sacralidade, é de certa maneira contrabalançada pelo desencadear de uma fonte de energia fantástica que os autores atribuem a essa singular Reunião de Loja – durante a qual, aliás, terá lugar uma iniciação: a «energia vital» de cada um dos «irmãos» reunidos materializa-se e, concentrando-se num só fluido energético, converge no recém-iniciado; o qual, como representante e mandatário daquela peculiar entidade psicofísica coletiva, será enviado a Mafra, para tentar debelar as forças negativas que aí, entretanto, estariam tomando o ascendente. Como em certos romances *fantasy* e em certos *role-playing games* que lhes são aparentados, a este emissário são confiadas armas mágicas (*Idem*, 29): neste caso, um punhal de aspeto antigo e uma imagem, em tamanho natural, de um corvo preto – muito lisboeta e vicentino, este; mas, em si, com pouco ou nada de propriamente maçónico.

No entanto, o elemento *fantasy* essencial, o referido fluxo energético coletivo, é um reflexo consciente de uma crença difundida e cultivada em certos ambientes maçónicos: a da existência da *egrégora*, termo com o qual – muito abusivamente, do ponto de vista etimológico – se designa a energia concentrada, e direcionalmente manipulável, que se presume possa ser produzida pelos «irmãos» reunidos, quando se ligam física e mentalmente uns aos outros na chamada «Cadeia de União». Repita-se e sublinhe-se que, no caso em apreço, os fabulosos efeitos da Cadeia de União se produzem, e com uma intensidade inaudita, numa vulgar sala de reuniões, desprovida de triângulos equiláteros com o Olho Divino neles inscrito, de colunas e frisos caraterísticos, de pavimentos ou tapetes axadrezados e de outros elementos próprios da arquitetura interna dos templos maçónicos, entre iniciados que dispensam os aventais, as faixas e os colares da praxe.

A mera formulação da ideia segundo a qual um trabalho esotérico pode ser levado a cabo, com sucesso, num ambiente inteiramente

desprovido dos elementos icônicos, simbólicos, formais e rituais que tradicionalmente caracterizam os espaços sagrados ou temporariamente sacralizados, e que num ambiente assim tão banal se possa produzir igualmente a fabulosa *egrégora*, representa uma sugestão revolucionária no âmbito da Maçonaria. Trata-se de uma meia-proposta, de um desafio, que à maioria dos seus adeptos, no seio das mais variadas «Obediências», quase certamente parecerá herética, descabelada e até, de certo modo, «blasfema». Mas outros poderão talvez acolhê-la com alívio e satisfação, como uma primeira proposta verdadeiramente inovadora e salutar, com vista à delineação de um futuro alternativo para uma instituição que já perdeu grande parte das suas possibilidades de exercer uma influência decisiva na sociedade contemporânea – pelo menos, no que diz respeito aos modos *legítimos*, e verdadeiramente iluminados e iluminantes, de influenciar quem quer que seja.

Referências

- AA. VV. – Gabinete de Estudos de Simbologia (1986), *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- CAROFILIO, Gianrico & CAROFILIO, Francesco (2007), *Cacciatori nelle tenebre*, Milano, Rizoli.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1910), *Perfil do Marquês de Pombal*, Porto, Livraria Civilização [1882].
- (1936), *Maria da Fonte*, Porto, Livraria Chardron [1885].
- ECO, Umberto (1977), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani [1964].
- GANDRA, Manuel J. (1986), «Portugal: Terra Lúcida, Porto do Graal» in AA. VV. – Gabinete de Estudos de Simbologia (1986), pp. 141-164.
- (1997), *Da Face Oculta do Rosto da Europa. Prolegómenos a uma História Mítica de Portugal*, Lisboa, Hugin.
- LOURO & SIMÕES (1989), *O Império das Almas*, Porto, Edições ASA.
- (1991), *A Herança dos Templários – I*, Porto, Edições ASA.
- MCCLOUD, Scott (2006), *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, trad. Leonardo Rizzi, Torino, Pavesio [1993].
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. (1986), *Dicionário de Maçonaria Portuguesa* (2 vol.s), Lisboa, Editorial Delta.

O VERDADEIRO TESOURO DO ABADE LOUCO OU, A REINVENÇÃO DE FARIA POR DUMAS

Cristina Costa*

cristinamariacosta@sapo.pt

NESTE ENSAIO VOU FALAR DE ABADE FARIA, um homem duplo, que se divide entre ficção e realidade. No início do século XIX, Faria é um famoso hipnotizador que pratica publicamente a sua arte em Paris. Vinte e seis anos depois de morrer, torna-se na personagem de um romance de Alexandre Dumas, *O Conde de Monte Cristo*. A diferença entre os dois é tão grande que estes parecem nada ter em comum além do nome. No entanto, no início do século XX, Daniel Gelanio Dalgado, biógrafo de Faria e defensor do seu trabalho teórico, analisa cuidadosamente a personagem de Dumas encontrando nela uma série de alusões simbólicas ao hipnotizador de Paris. Algumas das alusões referidas por Dalgado talvez raiem a especulação pura, mas não se pode deixar de concordar que pelo menos a situação essencial dos últimos anos de vida dos dois Faria coincide: ambos são vítimas de incompreensão e morrem ridicularizados por proclamarem até ao fim algo que mais tarde se vem a revelar verdadeiro.

Estruturei o ensaio de forma a seguir o caminho dos mestres esotéricos, movendo-me em direção à realidade oculta a partir do símbolo aparente. Por isso, vou começar por falar de Faria enquanto personagem do romance, realçando a sua função de agente transformador

89

O VERDADEIRO TESOURO
DO ABADE LOUCO OU,
A REINVENÇÃO DE FARIA
POR DUMAS

Cristina Costa

* Conservatório Calouste Gulbenkian, Braga, Portugal.

da personagem principal, para depois refletir sobre o estranho fenômeno de quase banalização que acontece à personagem real quando transformada em fictícia. Em seguida, concentrar-me-ei no trabalho onde Dalgado identifica referências à vida do Abade verdadeiro, no Abade de Dumas. A análise de Dalgado servirá como ponte para chegar, no final, à compreensão do estado de espírito de Faria, tal como se manifesta na sua obra de 1819, *Da Causa do Sono Lúcido* publicada originalmente em francês e traduzida agora por mim para português. A diversidade de tópicos acabou por não deixar espaço para dados biográficos sequenciais, que se poderão facilmente encontrar *online*; não obstante, espero que este trabalho de reflexão sirva pelo menos como catalisador de curiosidades.

Faria em *Monte Cristo*

Quando Edmond Dantès, depois de alguns anos preso na Ilha de If, sem direito a julgamento nem esperança de ser libertado, se está prestes a suicidar, irrompe na parede da sua cela um outro prisioneiro, equivocado na orientação de um túnel que há muito escavava para fugir. O Abade Faria surge apenas em seis dos cento e dezassete capítulos que constituem o romance, mas isso não o impede de ser uma figura chave do enredo, pois é quase exclusivamente graças à sua influência que se dá a grande transformação da personagem principal, de ingénuo pobre e iletrado para milionário erudito e mundano. É o vasto conhecimento e a riqueza que permitem a Monte Cristo ser tão bem sucedido a esconder o seu passado, conferindo-lhe uma irreconhecibilidade através da qual pode saborear lentamente a vingança, como se usasse uma capa invisível, para regozijo dos leitores. Dumas sabe que nada pode ligar mais estes últimos ao seu herói do que a partilha exclusiva de um segredo íntimo.

Este estratagema afetivo irá depois ser usado e abusado pelos autores de banda desenhada da Marvel, que conferem quase sempre uma dupla identidade secreta às suas criaturas, conseguindo assim momentos de uma cumplicidade constrangedora, onde o leitor mais frágil pode até rever a incompreensão do mundo em relação a si próprio. No entanto, apesar dos seus disfarces, não se pode dizer que Monte

Cristo tenha uma dupla identidade, pois nele já pouco ou nada resta de Dantès.

A transformação começa pela educação, que neste caso se deve exclusivamente à generosidade do Abade Faria, e também a um extraordinário poder de síntese, patente nas suas palavras, num diálogo entre os dois prisioneiros:

A Rome, j'avais à peu près cinq mille volumes dans ma bibliothèque. A force de les lire et de les relire, j'ai découvert qu'avec cent cinquante ouvrages bien choisis on a, sinon le résumé complet des connaissances humaines, du moins tout ce qu'il est utile à un homme de savoir. J'ai consacré trois années de ma vie à lire et à relire ces cent cinquante volumes, de sorte que je les savais à peu près par cœur lorsque j'ai été arrêté. Dans ma prison, avec un léger effort de mémoire, je me les suis rappelés tout-à-fait. Ainsi pourrai-je vous réciter Thucydide, Xénophon, Plutarque, Tite-Live, Tacite, Strada, Jornandès, Dante, Montaigne, Shakespeare, Spinosa, Machiavel et Bossuet. Je ne vous cite que les plus importants. (Dumas, 1845: 257-258)^[1]

91

Mais tarde, no capítulo seguinte, Dantès pede-lhe:

– Vous devriez m'apprendre un peu de ce que vous savez, dit Dantès, ne fût-ce que pour ne pas vous ennuyer avec moi. Il me semble maintenant que vous devez préférer la solitude à un compagnon sans éducation et sans portée comme moi.

L'abbé sourit.

– Hélas! Mon enfant, dit-il, la science humaine est bien bornée, et quand je vous aurai appris les mathématiques, la physique, l'histoire, et les trois ou

.....
O VERDADEIRO TESOURO
DO ABADE LOUCO OU,
A REINVENÇÃO DE FARIA
POR DUMAS
.....

Cristina Costa

¹ «– Em Roma, tinha cerca de cinco mil volumes na minha biblioteca. À força de os ler e reler, descobri que com cento e cinquenta obras bem escolhidas temos, senão o resumo completo dos conhecimentos humanos, pelo menos tudo o que é útil para um homem saber. Consagrei três anos da minha vida a ler e reler esses cento e cinquenta volumes, de forma que os sabia quase de cor quando fui preso. Na prisão, com um ligeiro esforço de memória, recordei-os totalmente. Assim, poderia recitar-vos Tucídides, Xenofonte, Plutarco, Tito Lívio, Tácito, Strada, Jornandès, Dante, Montaigne, Shakespeare, Spinosa, Machiavel e Bossuet. Cito apenas os mais importantes.» A tradução de todas as citações é da minha autoria, sendo por isso que não indico no final o autor, a data e a página, que coincidem com a versão original apresentada no texto.

quatre langues vivantes que je parle, vous saurez ce que je sais; or, toute cette science, je serai deux ans à peine à la verser de mon esprit dans le vôtre. (...) - Voyons, dit Dantès, que m'apprendrez-vous d'abord? J'ai hâte de commencer, j'ai soif de science.

- Tout! Dit l'abbé.

En effet, dès le soir les deux prisonniers arrêterent un plan d'éducation qui commença de s'exécuter le lendemain. Dantès avait une mémoire prodigieuse, une facilité de conception extrême: la disposition mathématique de son esprit le rendait apte à tout comprendre par le calcul, tandis que la poésie du marin corrigeait tout ce que pouvait avoir de trop matériel la démonstration réduite à la sècheresse des chiffres ou à la rectitude des lignes; il savait déjà d'ailleurs l'italien et un peu de romain qu'il avait appris dans ses voyages d'Orient. Avec ces deux langues, il comprit bientôt le mécanisme de toutes les autres, et, au bout de six mois, il commençait à parler l'espagnol, l'anglais et l'allemand. (...) les journées s'écoulaient pour lui rapides et instructives. Au bout d'un an, c'était un autre homme. (*Idem*, 309-312)²

Mesmo não conhecendo bem as capacidades do aluno, Faria foi certo na previsão de dois anos como o tempo de aprendizagem necessário. Veja-se a descrição do segundo ano:

² «- Podia ensinar-me um pouco do que sabe, disse Dantès, mesmo que não fosse senão para não se aborrecer comigo. Agora parece-me que o senhor deve preferir a solidão a um companheiro sem educação e sem porte como eu. O Abade sorriu. - Ah! Meu filho, disse ele, a ciência humana é bem limitada, e quando eu lhe tiver ensinado as matemáticas, a física, a história, e as três ou quatro línguas vivas que falo, saberá o que eu sei; ora toda essa ciência, poderei derramá-la do meu espírito para o seu apenas em dois anos. (...) - Vejamos, disse Dantès, o que me ensinará primeiro? Tenho ânsia de começar, tenho sede de ciência. - Tudo! Disse o abade. Com efeito, logo nessa noite os dois prisioneiros definiram um plano de educação que começaram a executar na manhã seguinte. Dantès tinha uma memória prodigiosa e uma facilidade de conceção extrema; a disposição matemática do seu espírito tornava-o apto a compreender tudo pelo cálculo, enquanto a poesia do marinheiro compensava tudo o que podia haver de demasiado material na demonstração reduzida à secura dos números ou à retidão das linhas; além disso, ele sabia já italiano e um pouco de romeno, que tinha aprendido nas suas viagens ao Oriente. Com essas duas línguas compreendeu rapidamente o mecanismo de todas as outras e, ao fim de seis meses, começava a falar espanhol, inglês e alemão. Os dias corriam rápidos e instrutivos. Ao fim de um ano, era já outro homem.»

Pendant cette année, et, tout en travaillant, Faria continuait d'instruire Dantès, lui parlant tantôt dans une langue, tantôt dans une autre, lui apprenant l'histoire des nations et des grands hommes qui lassent de temps en temps derrière eux une de ces traces lumineuse qu'on appelle la gloire. L'abbé, homme du monde et du grand monde, avait en outre dans ses manières une sorte de majesté mélancolique, dont Dantès, grâce à l'esprit d'assimilation dont la nature l'avait doué, sut extraire cette politesse élégante qui lui manquait, et ces façons aristocratiques que l'on n'acquiert d'habitude que par le frottement des classes élevées ou la société des hommes supérieurs. (*Idem*, 318 e 319)³

Assim nasce o Conde de Monte Cristo, com todo o seu poder espiritual. Falta-lhe ainda adquirir a fabulosa fortuna material, que irá também ficar a dever ao Abade Faria.

Relação entre dois abades

O Abade Faria do romance pode considerar-se bastante excêntrico, mas confrontado com o Abade Faria real, parece quase banal. Compare-se, por exemplo a origem de cada um deles: Do primeiro só se sabe que nasceu em Roma, enquanto o segundo nasceu em Goa, sendo por isso um indiano de nacionalidade portuguesa, cuja língua mãe terá sido provavelmente o concani. Além disso, tem o curioso estatuto de ser filho legítimo de um padre, pois os seus pais, ambos católicos, só tomaram votos depois de ele ter nascido no seio do casamento.

Se em *O Conde de Monte Cristo* se encontram traços do fascínio pelas culturas orientais próprio da época, porque é que o seu autor não manteve as origens da personagem? Neste detalhe e em vários outros, o tratamento literário do Abade Faria parece contrariar as

³ «Durante esse ano, sem deixar de trabalhar, Faria continuava a instruir Dantès, falando-lhe quer numa língua, quer noutra, ensinando-lhe a história das nações, e dos grandes homens que por vezes deixam atrás de si esses traços luminosos a que chamamos 'glória'. O abade, homem do mundo e do grande mundo, tinha além disso nos seus modos uma sorte de majestade melancólica de que Dantès, graças ao espírito de assimilação que a natureza lhe tinha dado, soube apanhar essa polidez elegante que lhe faltava e essas maneiras aristocráticas que habitualmente se adquirem apenas pelo contacto com as classes elevadas ou com a sociedade dos homens superiores.»

tendências de relação com a realidade dos autores românticos. Afinal, o Abade fictício nem sequer é hipnotizador, e em vez de se preocupar com a essência da alma humana, investe as suas energias na defesa da unificação política de Itália.

Dumas nunca se coíbiu de incluir factos históricos na urdidura das suas intrigas mirabolantes, mas normalmente fazia-o com a mesma procura de sensacionalismo e suspense que existe hoje nas boas tele-novelas, jogando às escondidas com a realidade, para lhe dar uma aparência mais cativante e extraordinária. No entanto, ao remodelar o Abade Faria, fez com que a personagem fictícia perdesse muitos dos traços exóticos e românticos que a personagem real possuía. Aí, é como se Dumas tivesse passado subtilmente para um novo nível do jogo, aludindo agora de um modo obscuro a uma realidade densa e profunda, que dissimula atrás de uma camada de quase banalidade, tornando-a tão inacessível como um palimpsesto. Felizmente há certos estudiosos que possuem visão raio x.

Em 1906, Daniel Gelanio Dalgado vai a Paris e toma a seu cargo a reimpressão da obra científica de Faria *De La cause du Sommeil Lucide*, acrescentando-lhe uma introdução onde prova que o seu autor é o verdadeiro fundador da doutrina da sugestão no hipnotismo. Ao procurar inserir dados biográficos na sua introdução, Dalgado apercebe-se do valor narrativo da vida do cientista, decidindo contá-la numa obra à parte, destinada a um público mais vasto: *As Mémoires sur la vie de L'Abbé de Faria*, que têm como subtítulo, *Explication de La Charmante legende du Château d'If dans le Roman «Monte-Cristo»*. No último capítulo desta obra, o investigador analisa os excertos do romance onde é retratada a personagem do Abade Faria, comparando o seu conteúdo com os dados da vida real que apresentou nos capítulos anteriores.

Para se jogar às escondidas são necessários pelo menos dois intervenientes: o que esconde e o que procura. Se Dumas mostra ter gosto neste jogo, sendo um exímio encobridor da realidade, Dalgado vai revelar-se um adversário implacável, expondo todos os factos que Dumas cuidadosamente camuflou. Assim, regista os seguintes paralelismos biográficos entre os dois Abades Faria:

Na indicação do Abade Faria fictício ter nascido em Roma, Dalgado reconhece uma referência ao nascimento moral e intelectual do Abade verdadeiro, que aí viveu oito anos, doutorando-se em teologia. Na data

em que o abade fictício foi preso, 1811, Dalgado vê uma alusão à nomeação do abade verdadeiro como professor de filosofia em Marselha, e pensa também que não é por acaso que o primeiro enlouquece na sua masmorra exatamente na mesma data, 1813, em que o segundo abre em Paris o curso sobre o sono lúcido (ou hipnose), onde o público o considera como um impostor e um louco.

O curso sobre o sono lúcido era dado por Faria em sessões semanais (no número 49 da rua de Clichy, onde cobrava cinco francos de entrada) que Dalgado descreve:

Ces conférences attiraient dans son salon la meilleure société de la ville; elles étaient fréquentées, chaque semaine, par une centaine de personnes, dont la majorité se composait de dames élégantes, qui venaient pour s'amuser et pour chercher de nouvelles sensations (...) Faria faisait son entrée (...) accompagné d'une espèce de gouvernante et de deux ou trois personnes habituées, sur lesquelles il provoquait le sommeil lucide et faisait ses expériences. Il prenait place sur l'estrade et commençait la séance par la lecture de son manuscrit, d'une manière si obscure et dans un langage si confus que presque personne ne le comprenait. (...) Après ces explications, qui duraient une heure, il continuait par des expériences sur les personnes qui l'accompagnaient. Il les faisait endormir, par «parole» ou par suggestion; il les paralysait et dé-paralysait; il leur causait diverses sensations agréables ou désagréables, il leur donnait de l'eau simple qu'il changeait soit un vin, soit en vinaigre; il rendait un membre parfaitement insensible et il faisait plusieurs autres expériences scientifiques et thérapeutiques très remarquables. Ensuite il tentait les mêmes expériences sur huit ou dix personnes de l'assemblée. (Dalgado, 1906: 22-24)⁴

⁴ «Estas conferências atraíam ao seu salão a melhor sociedade da cidade, sendo frequentadas semanalmente por centenas de pessoas cuja maioria era formada por senhoras elegantes à procura de diversão e sensações novas. (...) Faria chegava (...) acompanhado por uma espécie de governanta e por duas ou três pessoas regulares, sobre as quais provocava o sono lúcido e fazia experiências. Ele tomava lugar no estrado e começava a sessão pela leitura do seu manuscrito, de um modo tão obscuro e numa linguagem tão confusa que quase ninguém o compreendia (...) Depois destas explicações, que duravam uma hora, ele continuava fazendo experiências nas pessoas que o acompanhavam. Fazia-as dormir através de uma palavra ou por sugestão; paralisava-as e libertava-as, causava-lhes diversas sensações agradáveis ou desagradáveis, dava-lhes água simples que transformava tanto

O Tesouro

Tendo mencionado apenas alguns dos paralelismos reconhecidos por Dalgado, vou agora tratar aquele que me parece mais significativo.

No romance, o Abade Faria é dado a conhecer ao leitor, uns meses antes de irromper na cela de Dantès, na altura em que o inspetor geral das prisões faz uma visita aos prisioneiros da fortaleza de If. O diagnóstico de loucura que lhe é atribuído pelo diretor e pelos guardas da prisão (que o referem pelo epíteto de «abade louco») deve-se exclusivamente ao facto de ele insistir que possui as coordenadas de um fabuloso tesouro escondido, que poderá revelar a quem o libertar. Quando se dirigem para a cela do Abade, depois de terem visitado a de Dantès, o diretor da prisão descreve-o ao inspetor: «-Ah! Celui-là n'est point un prisonnier comme l'autre, et sa folie, à lui, est moins attristante que la raison de son voisin. - É quelle est sa folie ? - Oh ! Une folie étrange : il se croit possesseur d'un trésor immense». (Dumas, 1845: 143)^[5]

Aqui, percebe-se bem que o único sintoma de loucura do abade era a crença na existência do seu tesouro, mas então, quando mais tarde Dantès vem a encontrar esse tesouro, acaba por ficar claramente provado que ele não estava louco. Nessa altura, o leitor pode imaginar retrospectivamente a frustração e o rancor que deveria sentir Faria por ninguém o levar a sério, sabendo que tinha razão. Esta frustração e rancor que o leitor do romance pode intuir não são sentimentos fictícios; a marca deles encontra-se patente ao longo de toda a obra *De la Cause du Sommeil Lucide*, que o Abade hipnotizador legou à humanidade, procurando defender-se abertamente dos ataques injustos que sofreu.

Je ne vise dans cette entreprise, qu'à éclairer sur mon compte plusieurs classes de personnes, dont les unes n'ont vu dans ma conduite que de la

em vinho como em vinagre; tornava-lhes um dos membros perfeitamente insensível, e fazia várias outras experiências científicas e terapêuticas muito notórias. Depois, tentava repetir as experiências sobre oito ou dez pessoas da assembleia.»

⁵ « -Ah! Esse não é um prisioneiro como o outro, e a sua loucura entristece menos do que a razão do seu vizinho. - E que loucura é a sua? - Oh! Uma estranha loucura: ele acredita possuir um tesouro imenso.»

témérité; les autres des prestiges; d'autres de la futilité et quelques-unes aussi un goût pour la sorcellerie. (Faria, 1819: 5)^[6]

Na verdade, José Custódio de Faria, um dos hipnotizadores mais célebres do mundo inteiro e o descobridor do efeito da sugestão na hipnose, acabou os seus dias totalmente marginalizado. Pelos colegas da igreja era visto como um manipulador de forças demoníacas, o público, acicatado pelos jornalistas, ria-se à sua custa considerando-o um charlatão, e até mesmo os únicos de quem poderia esperar alguma solidariedade (por sofrerem na pele idênticas acusações de charlatanismo, i.e. os outros hipnotizadores da época) o desprezavam, por não partilhar com eles a crença propagada por Mesmer de que as pessoas eram hipnotizadas pela influência de um fluido magnético, dirigido pelo hipnotizador. Com efeito, nos discursos teóricos com que precedia as suas sessões de hipnotismo, negou sempre a existência desse fluido; além disso, defendia que o estado de hipnose não era provocado pela vontade externa de um magnetizador todo poderoso mas sim por uma predisposição íntima do hipnotizado. Assim, retirava aos magnetizadores a sua aura de manipuladores de forças ocultas, chegando a afirmar que o sono lúcido era um fenómeno tão natural como o sono corrente.

Faria tinha descoberto a verdade sobre o fenómeno do hipnotismo, e esse facto é para Dalgado o verdadeiro tesouro do abade louco. Leia-se Faria:

A-t-on jamais entendu dire que ce qu'on appelle le *somnambulisme naturel* ait alarmé les consciences? Le sommeil lucide n'est que ce même phénomène, mais développé avec art, dirigé avec sagesse, et cultivé avec précaution. Il n'y a d'autre différence entre l'un et l'autre que celle qui existe entre une plante des champs et la même plante soigné dans un jardin. (*Idem*, 19)^[7]

⁶ «Nesta obra não procuro senão esclarecer por minha conta várias classes de pessoas, entre as quais algumas viram apenas temeridade no meu comportamento, outras consideraram-no uma fascinação, outras uma futilidade, e outras um sinal de gosto pela feitiçaria.»

⁷ «Já se ouviu alguma vez dizer que aquilo a que se chama o *sonambulismo natural* tenha alarmado as consciências? O sono lúcido é exatamente o mesmo fenómeno, se bem que desenvolvido com arte, dirigido com sabedoria e cultivado com precaução. Não há outra diferença entre um e outro senão a que existe entre uma planta do campo e a mesma planta cuidada num jardim.»

O Abade viu-se obrigado a encerrar as suas sessões lucrativas quando o ridículo a que o votaram atingiu o topo com a representação em Paris de uma peça cômica onde o retratavam. Por isso, ao escrever *De la Cause du Sommeil Lucide*, encontrava-se em circunstâncias penosas, tanto morais como financeiras, e faleceu depois de terminar o primeiro volume de uma obra que planeava continuar. Aí, apresenta reflexões teóricas originais acerca da causa e natureza do fenómeno do sono lúcido, justificando-as constantemente com exemplos que foi observando nas suas experiências, e alerta os filósofos para a importância que o estudo deste fenómeno pode ter no esclarecimento de velhas questões sobre a essência da alma humana. Mas a função da obra não é apenas pedagógica, ela serve também de terapia ao seu autor, que nela canaliza os já referidos sentimentos de frustração e rancor que se espera que sofram todos os que são vítimas de uma grande injustiça.

Conclusão

Alexandre Dumas, que não chegou a conhecer Faria, absorveu todo o sofrimento implícito na sua obra, e o que pretendeu esboçar no romance foi acima de tudo o seu estado de espírito enquanto ser humano, esprelhando o isolamento intelectual a que o Abade foi votado na imagem de um prisioneiro esquecido numa masmorra subterrânea. Parece-me então que, a sua omissão dos dados mais exóticos e esotéricos da vida de Faria pode ser explicada por dois motivos. Por um lado, uma vontade de partilhar a forte empatia pela personagem com o máximo de leitores possível, tendo-lhe por isso atribuído a nacionalidade italiana com o fim de a tornar literalmente mais próxima, eliminando a sensação de estranhamento que a verdadeira nacionalidade e profissão de Faria poderiam causar. Por outro lado, o que o levou a reduzir os sentimentos da história à sua essência foi a procura de um impacto mais imediato. Parece-me inegável que é mais fácil perceber-se o valor de um tesouro material do que o valor de uma novidade teórica, e Dumas deve ter pensado o mesmo. Assim, transmitiu com mais eficácia, o caso do Abade Faria no que ele tem de exemplo dramático da recorrente atitude humana de manter a mente demasiado fechada para acreditar no que lhe parece inusitado, mesmo quando esse inusitado é pura verdade. Pela mesma razão, reduziu também à sua essência os

traços da personalidade de José Custódio, apresentando-o como um extraordinário professor de uma gigantesca força de caráter, que o leva a defender até à morte a verdade em que acredita, sem temer as consequências. Termino com as palavras de tal mestre: «Peu jaloux de l'approbation des hommes, si inconstante et si versatile dans les principes qui la règlent, je ne chercherai qu'a être d'accord avec ma conscience, qui seule dirige ma conduite». (*Idem*, 21)^[8]

Referências

- DALGADO, Daniel G. (1906), *L'Abbé de Faria, Explication de la charmante légende du château d'If dans le roman «Monte-Cristo»*, Paris, Henri Jouve.
- DUMAS, Alexandre (1845), *Le Comte de Monte-Christo*, volume II, Paris, Pétion.
- FARIA, José Custódio de (1906), *De La Cause du Sommeil Lucide ou Etude de La Nature de L'Homme*, Paris, Henri Jouve [1819].

⁸ «Pouco preocupado com a aprovação dos homens, tão inconstante e versátil nos princípios que a regem, procurarei apenas estar de acordo com a minha consciência, que é a única dirigente da minha conduta.»

«PORTUGAL DE TODO O MUNDO»

a Visão Esotérica de Portugal em Pessoa e Régio

Cristina Zhou*

cristinazhou@gmail.com

A POTÊNCIA TRANSDISCIPLINAR DO ESOTERISMO será cada vez mais valorizada e explorada. No meu caso, sendo investigadora de estudos literários, interessa-me particularmente a ligação entre a poesia portuguesa da Modernidade e a mundividência esotérica. Neste trabalho, irei falar sobre a visão mítica e esotérica de Portugal no modernismo português; mais especificamente, em duas grandes obras poéticas, a *Mensagem* de Fernando Pessoa (de 1934) e o *Fado* de José Régio (de 1941).

Vejamos, primeiro, a *Mensagem*. Esta obra riquíssima, imbuída dos símbolos templários e rosicrucianos, ocupa o lugar cimeiro do projeto de nacionalismo mítico e místico de Pessoa, sendo uma tentativa de realizar o grau mais alto da sua poética iniciática. O nacionalismo mítico e místico, em Pessoa, é inseparável do seu pensamento esotérico. No nosso estudo sobre a recepção crítica do autor da *Mensagem* das matérias esotéricas, confirmámos o lugar central das tradições gnósticas e herméticas, alicerce de todo o esoterismo ocidental. Em sintonia com outros modernistas proeminentes, Fernando Pessoa empenhou-se em combinar a busca constante do Novo com a procura de inspirações na origem autêntica das

101

«PORTUGAL DE TODO
O MUNDO» A VISÃO
ESOTÉRICA DE PORTUGAL
EM PESSOA E RÉGIO

Cristina Zhou

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

(Por motivos pessoais e científicos, este texto está escrito com as regras de ortografia anteriores ao novo Acordo Ortografia da Língua Portuguesa.)

culturas e civilizações. A sua maior preocupação é dada à alma (tanto a alma individual como a alma portuguesa). Como diz Pessoa:

Fui sempre, e através de quantas flutuações houvesse, por hesitação da inteligência crítica, em meu espírito, nacionalista e liberal; nacionalista – quer dizer, crente no País como alma e não como simples nação; e liberal – quer dizer, crente na existência, de origem divina, da alma humana, e da inviolabilidade da sua consciência, em si mesma e em suas manifestações. (Pessoa, 2003:195)

Esta atitude do escritor é de facto heroica, na mesma linhagem do alto romantismo anglo-germânico, mistura-se com a postura apocalíptica dos modernistas de estar num fim ou numa fase de conclusão da história. A criação literária e a organização da obra poética de Pessoa revela a sua constante e dolorosa busca de tal origem divina da alma, percorrendo uma ininterrupta tradição esotérica desde a antiguidade à modernidade, acessível só aos iniciados.

Sabemos que o interesse pelo sentido esotérico da História é um lugar comum do modernismo estético-literário. Influenciados pela mundividência esotérica, os artistas modernos interessam-se particularmente pelo poder da arte na transmutação e na salvação da alma. E isto é fundamental. Segundo as doutrinas gnósticas e herméticas, o conhecimento da Verdade última dá acesso aos mundos superiores. Fascinados por estas tradições esotéricas, os artistas colocam uma missão à sua arte: a de revelar a Verdade e a guiar a alma a um estado superior. É de notar que esta «alma» tanto pode ser individual, como pode ser coletiva (nação).

Fernando Pessoa tentou afastar a influência do catolicismo, do tradicionalismo e do popularismo, situando antes a génese verdadeira da alma portuguesa na Antiga Grécia e no plano mítico-simbólico templário, rosicruciano e sebastianista. Tudo isto está configurado na Mensagem.

Que Portugal tome consciência de si mesmo. Que rejeite os elementos estranhos. Ponha de parte Roma e a sua religião. Entregue-se à sua própria alma. (...) a tradição dos romances de cavalaria onde passa, próxima ou remota, a tradição secreta do Cristianismo, a Sucessão Super-Apostólica, a Demanda do Santo Graal. (Pessoa, 1979:177)

Lembramos que Pessoa definiu estrategicamente, na Nota Biográfica, a sua identidade religiosa como «cristão gnóstico, (...) fiel (...) à tradição secreta do cristianismo» (Pessoa, 2003:205). Sabemos, segundo a carta do escritor a Casais Monteiro a 14 de Janeiro de 1935, que a Ordem Templária de Portugal estava extinta, ou entrou em dormência «desde cerca de 1888», ano em que ele nasceu. Ele também situou o regresso de D. Sebastião em 1888:

No Terceiro Corpo das suas Profecias, o Bandarra anuncia o Regresso de D. Sebastião (pouco importa agora o que ele entende por esse «regresso») para um dos anos entre 1878 e 1888. Ora este último ano (1888) deu-se em Portugal o acontecimento mais importante (...) desde as descobertas; contudo, pela própria natureza do acontecimento, ele passou (...) inteiramente despercebido. (Pessoa, 1979:174)

António Quadros notou que em 1888 foi criada em França a Ordem Cabalística de Rosa-Cruz. No entanto, sabemos que a indagação espiritual de Pessoa extremamente individual: o escritor afirmou que era «inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas». Por isso, em vez de tentar inserir o escritor numa determinada associação iniciática, inclinamo-nos a associar a sua iniciação ao seu génio pessoal, liberto de todas as imposições exteriores. Relembramos que Augusto Ferreira Gomes, jornalista e astrólogo, dedicou o seu livro *Quinto Império* ao seu amigo Pessoa, dizendo, «a Fernando Pessoa, nascido no ano certo».

Na génese do Modernismo europeu, é notável um fenómeno: o génio literário é destinado a assumir a sua missão esotérica. No entanto, o sentido desta missão só se percebe posteriormente, uma vez que, segundo a fé romântica no poder da literatura, a florescência da literatura antecipa, interpreta e lidera a missão gloriosa da Humanidade. Este elemento esotérico, fundamental nas agendas modernistas, já foi profundamente estudado e sistematicamente apresentado pelo estudioso norte-americano David Roberts.^[1] Vejamos o caso português. Na História de Portugal, o acontecimento culminante é sem dúvida a epopeia dos grandes Descobrimentos. Para Pessoa, os Descobrimentos

¹ Cf. Roberts, David (2011), *The Total Work of Art in European Modernism*, Nova Iorque, Cornell University Press

estão intimamente ligados à iniciação e à procura da Verdade. Na *Mensagem*, as naus que partiram para revelar o novo mundo eram «as naus da iniciação», que buscavam, «Na linha fria do horizonte/ A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte –/ Os beijos merecidos da Verdade.» (Pessoa, 1993:48) Conhecedor da História do esoterismo ocidental, Pessoa não terá deixado de notar que em alguns períodos na História de Portugal, a «magia natural» fazia parte da cultura erudita. Nomeadamente nos séculos XII e XIII, com a recuperação e tradução da escrita árabe e judaica sobre a «magia natural». E quais as componentes desta «magia natural»? Física, astronomia, medicina, agricultura, navegação, mecânica, eloquência. Atenção: navegação e eloquência. Ambas fazem parte do conhecimento do Além. O fenómeno literário que antecipa os grandes projetos da navegação é a florescência das cantigas trovadorescas.

Vejam os poemas: D. Dinis.

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador de naus a haver,
E ouve um silencio murmuro comsigo:
É o rumor dos pinhaes que, como um trigo
De imperio, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,
Busca o oceano por achar;
E falla dos pinhaes, marulho obscuro,
É o som presente d'esse mar futuro,
É a voz da terra anciando pelo mar.
(9-2-1934) (Pessoa, 1993: 22)

D. Dinis tem um lugar especial na História de Portugal. É importante notar que este rei culto é ao mesmo tempo trovador e protetor da tradição templária, joia do esoterismo ocidental. Como foi revelado por Y. K. Centeno, para o poeta, a Ordem de Cristo de Portugal é uma continuação da Ordem Templária, depois desta ter sido dissolvida enquanto «ordem externa».^[2]

² Cf. Centeno, Y. K (1993), «O pensamento esotérico de Fernando Pessoa», in José Augusto Seabra (coord.) (1993), *Fernando Pessoa: Mensagem, Poemas Esotéricas*, Madrid, Fundação Eng.º António de Almeida.

Sendo assim, para Pessoa, D. Dinis é um típico génio literário com visão do futuro; as cantigas trovadorescas portuguesas antecipam as assombrosas aventuras pelo mar. Pessoa, com a ambição de liderar uma grande corrente literária, também sonha preparar-se em Portugal «uma renascença extraordinária».

A actual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha. (...) prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso. (Pessoa, 2006: 129)

No entanto, é preciso ver também que o sonho glorioso de Portugal é projetado para o futuro longínquo. É igualmente um sonho obscuro, marcado pela incerteza, dúvida, reiteração e ambivalência. Como se vê no poema «Nevoeiro», Portugal é «fulgor baço», «fogo-fátuo», enfim, nevoeiro por dissipar. (Pessoa, 1993: 86)

O espírito visionário e Régio é curiosamente diferente do de Pessoa. Sendo um homem-poeta profundamente religioso, Régio explora artisticamente algumas regiões do esoterismo, não se baseando numa determinada tradição esotérica, senão antes na sua própria experiência e visão religiosas.

Decididamente virado para a matriz cristã, a religiosidade de Régio é sem embargo bastante individual. Ele próprio confessa que não tem «entusiasmo», nem «excessivo fervor» pelos dogmas católicos; e confirma que, para uma aceitação verdadeira da fé cristã, deveria esta fé ser «consciencializada» e «posta em causa». Ele não nega a sua vocação mística, baseada nas suas experiências de momentos «místicos», momentos em que ele diz poder «penetrar numa atmosfera de irrealidade vibrante, num alheamento de tudo mais, numa intimidade com outras esferas» (Régio, 2001: 42). Neste percurso pelas zonas obscuras da subconsciência, o escritor encontra o seu «impulso mais poderoso para a criação»: «sonhos, estados penumbrosos, devaneios obscuros, recalques e reservas não ou mal clarificados». (*Idem*, 85)

Sabemos que os poderes ocultos da mente humana são, desde a antiguidade à modernidade, fontes preciosas para a teoria e a prática esotéricas. Régio desenvolveu a sua própria teoria esotérica de

«pré-experiência», com base na sua necessidade de pressentir e de prever, nas intuições, uma experiência que ainda não existe no presente, mas que poderá existir no futuro. É igualmente uma vertente profética, tal como encontramos na vocação messiânica de Pessoa, o sentido de uma missão sublime de interpretar os sinais obscuros do futuro no presente. Porém, em Régio, a fantasia de encontrar a Verdade última é sempre acompanhada, talvez atenuada pela necessidade de conviver, compreender e comunicar com Deus. De uma sinceridade suprema, o autor do *Fado* confessou a consciência de um orgulho incompatível com o seu espírito religioso, perante a sua capacidade e complexidade de criação artística. O génio literário, que ocupa o lugar central do génio no pensamento esotérico de Pessoa, sendo a chave para a iniciação; em Régio, é apenas secundário em relação à santidade. Aliás, a palavra «génio» aparece raramente na escrita íntima de Régio, preferindo o autor empregar as palavras tais como «talento», «dom» e «graça». É impressionante a sua humildade, e a sua consciência perante um Deus que é sempre uma presença maior e divina.

Outra palavra chave no pensamento religioso de Régio é o «sofrimento», inseparável da sua ideia da santidade e da redenção. Se o sofrimento é imposto pela condição humana, e que revela a fragilidade do Homem, ao mesmo tempo ele desencadeia a rebeldia contra a ordem cósmica e desperta a força para lutar pela imortalidade. Diz o escritor:

Nos meus contactos, passageiros ou profundos, com desgraçados de toda a ordem, como em certas minhas intuições, experiências ou pré-experiências, como num complexo sentimento de valorização do sofrimento e simultânea rebeldia contra a sua imposição (a imposição de certa pretensa sociedade cristã) aos pobres dos humanos, (rebeldia contra Deus?) se geraram os mais representativos poemas do *Fado*. (*Idem*, 202)

Um «desgosto profundo da ausência de Espírito na vida moderna, da ausência de Deus» inspirou o escritor a compor o *Fado*. Esta obra composta por XV poemas, percorrendo alguns lugares importantíssimos da vida do autor (Vila do Conde, Coimbra, Portalegre), revela não só a sua fraternidade e solidariedade com os miseráveis e os marginalizados, mas também a sua ansiedade de trazer alguma luz, alguma grandeza a um Portugal, e a um mundo, desencantados.

No primeiro poema do Fado: «Portugal de todo o Mundo», o escritor proclama a sua missão como poeta de Portugal, e de todo o Mundo. Situa-se também no momento mais universal e mais grandioso da História de Portugal: os Descobrimentos. O poeta recorda o sacrifício e o sofrimento dos portugueses na sua «História Trágico-Marítima». Confessa que não pode descansar no sossego, negando a carga do Passado e ignorando a luz do Futuro:

Quero encolher-me em descanso/ Debaixo dos cobertores,/ Dormir um
soninho manso,/ Numa cama sem balanço/ Nem gelados vis suores...//
Quero ser eu, simplesmente,/ Sem tal Passado nos ombros/ E tais Futuros
na frente/ Que o meu claro olhar vidente/ Se ofusque de febre e assom-
bros// Mas acordo, a arfar, no escuro/ Dos fundões da noite morta,/ E o
coração mal seguro/ Dói-me como contra um muro,/ Martela a não sei
que porta... (Régio, 1957: 14,15)

A seguir vêm 8 estrofes a fio que evocam o espírito de sacrifício dos navegadores e marinheiros antigos, chegando ao sonho culminante de uma regeneração espiritual de Portugal:

Em mim que nasce, renasce/ A cada nova derrota, / Mais sonho! E a derrota
faz-se/ Vitória que terás, se/ Deus for capitão da frota...// Que meus avós
que o mar tem/ Ressuscitaram em mim/ Com suas ânsias de além;/ E eu,
que não era ninguém,/ Sou sem princípio nem fim! (*Idem*, 17)

Tal como em Pessoa, aqui também encontramos as «ânsias de além» como força espiritual dos Descobrimentos. Mas a missão do poeta continua a expandir e a engrandecer, o Eu do poeta transcende aos outros mundos: «Assim morri em Mim, eu/ Que tapava o meu sem fundo!/ E um Eu maior se me ergueu/ Aos mundos todos do céu/ De que há suspeitas no mundo.» (*Idem*, 15)

Este «eu transcendente», segundo o autor, corresponde ao grau supremo do eu. Para criar a arte suprema, segundo a poética iniciática de Régio, deve o artista descobrir o elemento «intemporal», «inespecial» e «universal» no seu ser. Porque só deste modo é que o artista pode participar no Absoluto. Vimos no Fado como o autor

comparticipa, com profunda caridade, nos sofrimentos seculares de Portugal, ansiando por uma esperança ou uma sublimação.

Esta ânsia pela «comparticipação» no Absoluto/ Deus, com um fundo religioso de misericórdia, diferencia-se da ânsia pela Verdade última. Porém, não deixa de ter também um fundo esotérico.

Depois de vermos os elementos esotéricos estruturais na criação literária de Pessoa e Régio, podemos talvez ter uma ideia melhor sobre o papel destes elementos esotéricos no modernismo português. Não se trata só de uma função apenas ornamental ou retórica; mas profunda, fundamental. As duas grandes obras poéticas que vimos, sem dúvida são duas obras clássicas do modernismo português, que procuram localizar e engrandecer a alma portuguesa. Trilhando caminhos diferentes mas tocando no pensamento esotérico, ambos são excelentes exemplos de um modernismo marcado pela sua seriedade e profundidade filosófica. Um comum espírito messiânico ilumina estas duas obras, ou seja, o desejo (ou o sentido da missão artística) de interpretar e de trazer ao mundo as «aspirações mais profundas» da alma portuguesa. A imagem de Portugal - sublime e grandiosa na *Mensagem*; grave e trágica no *Fado* - transcende a dimensão sócio-política, a dimensão histórico-filosófica, chegando à dimensão místico-esotérica.

Referências

- PESSOA, Fernando (1993), *Mensagem, Poemas Esotéricos*, coord. José Augusto Seabra, Madrid, Fundação Eng.º António de Almeida, 1ª ed.
- (2003), *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1ª ed.
- (2006), *Prosa Publicada em Vida*, ed. de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1ª ed.
- RÉGIO, José (1957), *Fado*, Lisboa, Portugália Editora, 2ª ed.
- RÉGIO, José (2001), *Confissão dum Homem Religioso*, Lisboa, INCM, 1ª ed.
- ROBERTS, David (2011), *The Total Work of Art in European Modernism*, Nova Iorque, Cornell University Press, 1ª ed.

LE RÉALISME FANTASTIQUE, UNE SOURCE D'INSPIRATION SANS COMMUNE MESURE

Damien Karbovnik*

damien.karbovnik@hotmail.fr

SI ON SE RISQUAIT À ÉCRIRE UNE HISTOIRE GLOBALE DE L'ÉSOTÉRISME EN OCCIDENT, on pourrait obtenir une sorte de succession de grandes tendances : d'abord l'ésotérisme de la Renaissance jusqu'aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, puis l'occultisme au XIX^{ème} siècle et, enfin, le New Age à partir des années 1960. Bien entendu, une telle conceptualisation gommerait volontairement quantité de subtilités propres à toutes ces notions, mais surtout une telle approche requerrait une définition relativement souple de ces trois termes. Néanmoins, on pourrait lui trouver quelque intérêt si on tentait d'aborder ces notions non pas tant par le biais de ce qu'elles recouvrent que par la manière dont elles sont reçues par le public. En effet, si ces trois tendances englobent les mêmes idées et les mêmes textes de référence, elles se distinguent par un rapport différent aux connaissances qu'elles transmettent : alors que l'ésotérisme relève plus de groupes fermés et secrets, l'occultisme s'adresse par contre à un public plus large, et le New Age s'adresse pour sa part à l'ensemble de notre société, sans pratiquer aucune distinction entre initiés et non-initiés.^[1]

* Université Montpellier III/LERSEM/IRSA-CRI ; Montpellier, France

¹ Pour une meilleure approche des définitions de l'ésotérisme, on se reportera utilement à Stuckrad, 2005, ainsi qu'à Hanegraaff, 2012, et Aspren & Granhom, 2014.

Si l'on admet cette représentation, il est alors possible de discerner l'évolution diachronique d'une «pensée ésotérique» qui, au fil du temps, sort de sphères extrêmement privées et réduites pour aller se diffuser sans aucune limite au sein de l'espace public. Cette évolution plaide donc en faveur d'une popularisation de l'ésotérisme au sein de notre société. Aujourd'hui, nous sommes tous, sans exception, au contact d'idées et de concepts qui proviennent tout droit de l'ésotérisme.

Dans ce processus de popularisation, les années 1960 et 1970 constituent une période charnière. Dès 1974, Colin Campbell propose la notion de *Cultic Milieu* pour décrire ce marché d'idées parallèles dans lequel évolue cette «pensée ésotérique» et qui irrigue la contre-culture (Campbell, 2002). Plus récemment, Christopher Partridge a forgé le concept d'*occulture* pour définir cette culture populaire imprégnée d'occultisme et accessible à tous (Partridge, 2005). C'est ce concept d'*occulture* qui nous semble le plus pertinent pour décrire le phénomène de popularisation de l'ésotérisme, car il ne renvoie pas nécessairement à l'idée de culte ou de pratique.

Dans cet article, nous nous proposons de nous intéresser à cette *occulture* en France et de tenter d'en suivre l'influence culturelle. Pour ce faire, nous traiterons d'un courant intellectuel français singulier, le Réalisme Fantastique, qui rayonna en France pendant deux décennies. Bien que méconnu, ce courant connut un succès important et influença toute une génération. De plus, il est à l'origine de ce qu'on pourrait considérer comme une véritable pensée ésotérique grand public.

Nous tenterons d'abord de dresser une brève histoire du Réalisme Fantastique afin d'en saisir les spécificités nécessaires à la bonne compréhension du phénomène. Nous aborderons ensuite les principaux thèmes évoqués par le Réalisme Fantastique, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité. Enfin, nous terminerons par l'influence qu'a exercée ce courant sur la culture française, en un premier temps, puis internationale.

1. Esquisse d'une histoire du Réalisme Fantastique

1.1. La fondation : du *Matin des Magiciens* à *Planète*

Tout commence en 1960 avec la parution du *Matin des Magiciens*, un essai coécrit par Louis Pauwels et Jacques Bergier. Sous-titré «Introduction

au Réalisme Fantastique», l'ouvrage se veut un «récit parfois légende et parfois exact, d'un premier voyage dans des domaines de la connaissance à peine explorés» (Pauwels & Bergier, 2012: 28). Il ne contient pas de véritable doctrine, mais aspire simplement à être un guide pour de futurs chercheurs. En ce sens, l'ouvrage soulève énormément de questions, relate quantité de faits et d'anecdotes insolites dans le seul objectif d'interpeller le lecteur et de l'amener à se poser des questions sur ce qu'est la réalité. On y trouve donc des paragraphes de vulgarisation scientifique, qui côtoient des nouvelles de science-fiction, des mystères de l'histoire et de l'archéologie, ainsi que des théories qui proviennent directement de l'ésotérisme et de l'occultisme.

La démarche des auteurs n'est pas complètement nouvelle, puisqu'elle s'inspire de Charles Hoy Fort et de son ouvrage *Le Livre des damnés*; mais alors que Charles Fort concluait à l'impossibilité de dégager d'un tel ensemble de faits la moindre certitude ou la moindre explication, Louis Pauwels et Jacques Bergier prétendent qu'il doit être possible d'en retirer quelque enseignement. L'essentiel des sources exploitées par les auteurs se trouve dans l'ésotérisme traditionnel, dans l'occultisme - et particulièrement dans la théosophie -, mais aussi dans la science-fiction américaine.

Le succès du *Matin des Magiciens* est immédiat, et d'autant plus important qu'inattendu. Encouragés par l'enthousiasme du public, les deux auteurs fondent en 1961 la revue *Planète*. Tiré initialement à 5000 exemplaires, le premier numéro connut plusieurs réimpressions, jusqu'à atteindre un tirage de 100 000 exemplaires. L'esprit de la revue est le même que celui du *Matin des Magiciens*: poser des questions et montrer tout ce que le monde peut offrir d'étrange et d'insolite. *Planète* met également un point d'honneur à s'ouvrir aux artistes «différents» et à la culture dans un sens très large. Dès lors, la revue n'eut pas la même connotation que *Le Matin des Magiciens*. Elle passait en effet pour une revue culturelle, bien plus que pour une revue ésotérique ou occultiste (Cornut, 2006).

Néanmoins, il se dégage de cette double entreprise, que furent *Le Matin des Magiciens* et *Planète*, une manière de présenter des faits d'une façon singulière qui permet une confusion entre réalité et fantastique, entre histoire et occultisme et entre rêve et réalité. Et c'est ce procédé qui caractérise la «pensée» du Réalisme Fantastique. Notons

d'ailleurs que le nom du mouvement contient déjà cet antagonisme en juxtaposant les termes de «Réalisme» et de «Fantastique». Aussi, l'objectif de l'entreprise *Planète* n'est pas tant de professer de nouvelles théories ou de nouvelles vérités que d'apprendre à ses lecteurs à penser différemment et à remettre en question ce que les «sciences officielles» nous enseignent.

Trouvant un large écho auprès du public, *Planète* devint un véritable mouvement qui, comme le souligne le sociologue Jean-Bruno Renard (Renard, 1996), dépassa le cadre du manifeste et de la revue en créant encyclopédies, conférences-débats, voyages organisés et même ateliers *Planète*.

1.2. L'extension du mouvement

Le succès de *Planète* garantit le rayonnement du Réalisme Fantastique pendant une décennie, mais ce Réalisme Fantastique est celui de Pauwels et Bergier, qui, même dans les faits, en assurent le contrôle. Or, la visée du *Matin des Magiciens* était aussi d'inciter d'autres chercheurs à emboîter le pas à ses auteurs, et le succès qu'il rencontra permit en effet l'essor de nombreux auteurs qui vont exploiter le même créneau. Mieux encore, la plupart des grands éditeurs français vont être attentifs à ce courant et vont l'honorer de collections spécifiques.

Parmi les auteurs qui ont marqué le Réalisme Fantastique, on peut citer Jean Sendy, Serge Hutin, Guy Tarade, ou bien encore Gérard de Sède. Toutefois, en termes de ventes, l'auteur le plus important du Réalisme Fantastique, après le binôme formé par Pauwels et Bergier, est très probablement Robert Charroux. Pur autodidacte, il est d'abord connu au début des années 1960 pour être en France l'un des plus grands chercheurs de trésors, mais en 1963 il se distingue en publiant *Histoire Inconnue des hommes depuis 100 000 ans*. Dans cet ouvrage, il se réclame de Pauwels et Bergier; toutefois, il se démarque d'eux fondamentalement, puisqu'il ne se contente pas de poser des questions, élaborant tout un ensemble de théories dans le but de démontrer que l'histoire de l'humanité n'est pas celle qu'on enseigne dans nos écoles. A la suite de ce premier succès, il publie encore sept autres livres qui viennent étayer le premier. Tous connaissent un succès comparable au premier et à celui du *Matin des Magiciens*.

Voient alors le jour de nombreuses collections qui regroupent tous ces auteurs et tous ces ouvrages. La première est créée par J'ai lu sous le nom de «L'Aventure Mystérieuse», en format de poche. Ces ouvrages, aux couvertures reconnaissables entre toutes, vont connaître un très grand succès jusque dans les années 1980, et vont constituer d'une certaine manière le socle du Réalisme Fantastique. Tous les ouvrages regroupés au sein de cette collection ne sont pas toujours étroitement liés au Réalisme Fantastique, mais ils s'y apparentent par les thèmes développés. Plus tard, en 1967, Robert Laffont lance sa propre collection, «Les énigmes de l'univers». L'éditeur attache beaucoup d'importance à cette collection, et va même jusqu'à s'impliquer personnellement, notamment en accompagnant Robert Charroux dans certains de ses voyages en quête de preuves.

On peut encore ajouter à la fin des années 1970, chez Albin Michel, la collection «Les Chemins de l'impossible.» Mais surtout, mentionnons les éditions Famot, spécialisées dans la publication de livres de luxe, avec reliure en similicuir, qui vont rééditer dans différentes collections bon nombre de ces ouvrages. Cela nous permet d'évoquer une spécificité remarquable du Réalisme Fantastique : toutes ces collections s'empruntent mutuellement les auteurs et les ouvrages. Par exemple, les ouvrages de Charroux sont publiés initialement chez Robert Laffont, puis sont repris chez J'ai lu et plus tard chez Famot. Même France Loisirs le publiera dans les années 1980.

1.3. Disparition et continuité du Réalisme Fantastique

Pendant deux décennies, le Réalisme Fantastique, grâce d'abord à la revue *Planète* puis aux différentes collections de livres, rayonne sur la France. On trouve en tous lieux certains des ouvrages qu'il inspire, des librairies aux quais de gare. Mais, en 1978, après la mort de Jacques Bergier et de Robert Charroux, tout semble s'arrêter.

Toutefois, ce constat reste à nuancer, car s'il est vrai que Robert Charroux a connu un succès constant jusqu'à sa mort, il n'en fut pas de même pour Pauwels et Bergier. En 1970, dix ans après le succès du *Matin des Magiciens*, ils lui offrirent une suite : *L'Homme éternel*. Cet opus se proposait de poursuivre les réflexions amorcées dans *Le Matin des Magiciens*, et constituait le premier tome d'un « Manuel d'embellissement de la

vie» qui devait en tout cinq tomes. Mais *L'Homme éternel* fut une grosse déconvenue pour son éditeur Gallimard et ses auteurs, et la suite ne vit jamais le jour. Un an après, en 1971, c'est la revue *Planète* qui disparaît. En fait, le Réalisme Fantastique avait déjà commencé à s'éteindre dès le début des années 1970, et la disparition de ses deux auteurs les plus prolifiques ne fut que le coup de grâce porté à ce courant.

Néanmoins, le Réalisme Fantastique s'était auparavant très largement exporté hors de France. Le *Matin des Magiciens* avait été traduit en plusieurs langues, tout comme les ouvrages de Charroux. La revue *Planète* connut des éditions italienne, espagnole, brésilienne et néerlandaise. Mais le véritable essor du Réalisme Fantastique à l'échelle internationale est dû à Erich Van Däniken qui publie son premier ouvrage en 1967 (en 1968 pour la version anglaise), *Chariots of the gods*. Il y développe très abondamment la théorie concernant les anciens astronautes, reprenant les mêmes preuves que celles des auteurs du Réalisme Fantastique. Il sera d'ailleurs confondu pour avoir plagié Robert Charroux. Auteur d'une trentaine d'ouvrages, Däniken bénéficie d'une renommée internationale, bien qu'il ait été sévèrement critiqué par les milieux scientifiques. Malgré une relative discrétion durant les années 1980, juste après la fin du Réalisme Fantastique, il connut un regain d'intérêt dès les années 1990 et survécut de fait au mouvement. Traduit en trente-deux langues, il vendit plus de 63 millions d'exemplaires de ses livres^[2].

Plus récemment, de nouveaux auteurs, tels que le britannique Graham Hancock ou l'essayiste franco-allemand Anton Parks, ont pris la suite de Däniken et du Réalisme Fantastique, connaissant à leur tour d'importants succès de librairie et, bien qu'ils ne se réclament pas du Réalisme Fantastique, tous reprennent les thèmes et les argumentaires déjà développés par Pauwels, Bergier, Charroux ou bien encore Senty. En France, l'apparition en 2011 sur internet du documentaire *La Révélation des Pyramides* de Jacques Grimault^[3] a marqué le grand retour du Réalisme Fantastique dans l'espace médiatique.

² Estimations indiquées par *Die Welt*: <http://www.welt.de/wissenschaft/article7147146/Die-Ausserirdischen-werden-wiederkommen.html> (22/06/2015)

³ Le film *La Révélation des pyramides* est disponible dans son intégralité et gratuitement : <https://www.youtube.com/watch?v=jG4SQG7jmDo> (22/06/2015)

2. Idées et thèmes constitutifs du Réalisme Fantastique

Il convient à présent de regarder de plus près quels ont été les principaux sujets abordés par le Réalisme Fantastique. En préliminaire, précisons que la présentation qui va suivre ne vise aucunement à l'exhaustivité et ne constitue qu'un aperçu de ce qu'on peut trouver dans le Réalisme Fantastique. S'il se dégage bien quelques thèmes communs récurrents, on constate néanmoins que, d'un auteur à l'autre, les argumentations ne sont pas rigoureusement les mêmes; aussi avons-nous pris le parti de faire ici abstraction de ces dernières, afin de mieux cerner les tenants et les aboutissants de la pensée du Réalisme Fantastique.

2.1. *L'archéologie mystérieuse : entre théorie des anciens astronautes et civilisations disparues*

L'idée phare du Réalisme Fantastique est ce qu'on appelle communément la théorie des anciens astronautes, qui postule que les dieux de nos religions et de nos mythologies ne seraient rien d'autre que des Extraterrestres, mais que les contemporains de leurs interventions sur Terre n'auraient pas été capables de les reconnaître comme tels. Cette idée, formulée dès le *Matin des Magiciens*, va connaître un développement très important tout au long des années 1960, 1970 et 1980. C'est probablement Robert Charroux qui, dans ses huit ouvrages, en a réalisé la meilleure synthèse. Il accumule des preuves qu'il trouve dans les textes anciens et grâce à l'archéologie. De même, la Bible est réinterprétée, et le terme «*Elohim*» devient synonyme d'«*Extraterrestres*». Dans le domaine de l'archéologie, ce sont les pyramides d'Égypte et les lignes de Nazca - pour ne citer que deux exemples très connus - qui deviennent des constructions d'Extraterrestres.

Cependant, la théorie des anciens astronautes ne saurait être complète si on ne l'associait à une autre théorie, tout aussi importante et qui fonctionne de pair avec elle, celle des civilisations disparues. A en croire les auteurs du Réalisme Fantastique, des civilisations auraient existé avant les nôtres et auraient connu, avant de disparaître, un développement au moins aussi important que celui de notre société. Certains auteurs affirment que ces civilisations auraient été d'origine extraterrestre, d'autres qu'elles auraient été seulement en contact avec

des extraterrestres. A ce sujet, trois civilisations sont invariablement évoquées : l'Atlantide, Hyperborée et Mu (ou Lémurie). Quoi qu'il en soit, ces civilisations auraient été entièrement anéanties, soit par un cataclysme d'origine cosmique, soit à la suite d'une guerre nucléaire entre elles. Et de nouveau sont avancées des preuves de l'existence de ces civilisations, par exemple avec la référence à l'Île de Pâques, qui constituerait le sommet d'un vaste continent, aujourd'hui englouti.

2.2. L'histoire mystérieuse : nazisme et énigmes historiques

Parmi les autres sujets qui ont fasciné le Réalisme Fantastique, on trouve une nouvelle interprétation du nazisme, c'est-à-dire une relecture du nazisme au prisme de l'ésotérisme et de l'occultisme.

Par exemple, Louis Pauwels a été parmi les premiers à défendre l'idée que les nazis adhéraient à l'hypothèse que la Terre était creuse, et citait même d'hypothétiques expériences censées avoir été menées par eux-mêmes pour en donner la preuve (Pauwels & Bergier, 2012 : 407). *L'Abnenerbe* fait aussi partie de ce discours. Cet institut, fondé par le chef de la S.S. Heinrich Himmler, avait pour objectif théorique de démontrer la supériorité de la race aryenne par l'histoire, mais le Réalisme Fantastique lui attribue bien plus volontiers d'autres fonctions, comme la quête de reliques, telles que le Graal^[4].

En fait, cette relecture du nazisme peut être intégrée à une démarche plus globale pratiquée par le Réalisme Fantastique, qui consiste à introduire du mystère dans l'histoire et à prétendre que l'envers de l'histoire n'est pas ce qu'on croit qu'il est. Un des exemples les plus connus est celui du portulan de Piri Reis, du nom de l'amiral ottoman qui l'aurait dessiné vers 1513. Cette carte qui représente, d'une part, une partie de l'Afrique et de l'Europe et, d'autre part, l'Amérique du Sud intrigue les auteurs du Réalisme Fantastique, parce que l'Amérique du Sud y serait reliée au continent antarctique. Or, ils affirment que le contour de ce continent correspond au tracé réel du continent, sans la glace, tel qu'il fut réalisé par la marine américaine peu après 1945. Ils évoquent alors l'usage d'engins volants nécessaires pour réaliser la carte en 1513

⁴ Ce sujet a été déjà traité à de nombreuses reprises : on pourra se référer notamment à Goodrich-Clarke, 1985 et François, 2015.

ou le recopiage d'une carte d'avant la glaciation du pôle, que l'on date d'environ -10 000. Bien que la carte soit authentique, les chercheurs s'accordent aujourd'hui pour n'y voir que le recopiage d'autres cartes qui existaient à cette époque, et ce que certains considèrent comme l'Antarctique est entendu comme l'approximation stylisée de l'Amérique du Sud.^[5]

Cet exemple est révélateur du désir que nourrissent les auteurs du Réalisme Fantastique de chercher le mystère partout où ils le peuvent. Si certains voient dans cette démarche une volonté de réenchanter le monde, il s'agit bien plus pour ces auteurs d'un dévoilement de la vérité. Procédant ainsi, ils cherchent en effet à pointer du doigt et à souligner toutes les incohérences de l'histoire, que les historiens chercheraient à escamoter au profit d'une histoire officielle.

2.3. Autre thèmes et ambiance

Afin de ne pas donner une image trop lacunaire de ce que fut le Réalisme Fantastique, évoquons encore – toutefois sans plus de détails – les autres thèmes traités par le Réalisme Fantastique. A l'exception de l'alchimie, qui est pour le Réalisme Fantastique la seule science véritable, ces thématiques n'ont pas fait l'objet de développements aussi importants que les précédentes.

Citons donc la parapsychologie, c'est-à-dire les pouvoirs inconnus de l'homme, comme la télékinésie, la télépathie ou bien encore la divination, et les médecines parallèles à la popularisation desquelles œuvra grandement la revue *Planète*. Evoquons aussi les soucoupes volantes qui occupent beaucoup d'auteurs, tout comme les contactés, ces personnes qui disent avoir reçu des messages de prétendus Extraterrestres. Enfin, la crypto-zoologie connaît avec le Réalisme un important essor.

Cependant, outre ces thèmes récurrents, ce qu'il est tout aussi important de relever dans le Réalisme Fantastique est l'importance de l'atmosphère dans laquelle sont présentées toutes ces théories. Le Réalisme Fantastique est en fait hanté par les sociétés secrètes et la

⁵ Parmi de nombreuses études, on peut ici se reporter à celle de Steven Dutch : <http://www.uwgb.edu/dutchs/PSEUDOSC/PiriRies.HTM> (22/06/2015)

théorie de la conspiration. Tous les auteurs, ou peu s'en faut, parlent de complots, de conspirations et de sociétés secrètes chargées de veiller à maintenir secrètes un certain nombre de vérités. C'est le début de l'histoire des hommes en noir, les Men in Black, ces hommes mystérieux qui ont pour mission de faire taire tous ceux qui voudraient témoigner sur les ovnis. Tout devient source de complots. Les *Illuminati*, aujourd'hui omniprésents, sont déjà dénoncés à cette époque. Avec les francs-maçons, les Rose-Croix et d'autres ordres mystérieux, tels que le Prieuré de Sion, les *Illuminati* sont accusés d'être les véritables dirigeants de notre monde. Dans ce contexte de méfiance généralisée et de dénonciation, les scientifiques ne sont pas épargnés: on les accuse de développer consciemment ou inconsciemment une science restreinte, partielle et partiale, afin de permettre la pérennité de l'ordre en place.

Donc, comme on le voit, le Réalisme Fantastique s'empare en fait de tout ce qui prête au mystère sous toutes ses formes. Et si on peut juger l'ensemble hétéroclite et incohérent, il ne faut pas perdre de vue que l'objectif du Réalisme Fantastique n'est pas tant de proposer un paradigme cohérent que de défier le paradigme en place en dénonçant ses incohérences. Ainsi, l'homogénéité du Réalisme Fantastique se trouve dans son approche de l'histoire et des sciences, c'est-à-dire dans sa contestation des sciences officielles et dans le postulat que la vérité n'est pas ce qu'on pense, mais qu'il en est une autre, cachée, qu'il convient de dévoiler.

3. Une influence culturelle profonde

Le Réalisme Fantastique, en tant que courant intellectuel, a donc connu ses heures de gloire entre 1960 et 1980 et bénéficie, encore aujourd'hui, d'un héritage plus ou moins avoué. Par contre, si l'on s'intéresse à sa pensée, on peut constater qu'elle a connu un très grand succès qui a dépassé très largement le cadre de son propre mouvement. Il convient à présent d'en identifier quelques formes, présentes dans la littérature, la bande dessinée et le cinéma. Nous ne viserons toujours pas à l'exhaustivité et n'en donnerons que quelques exemples précis. Le lecteur identifiera par lui-même les nombreux auteurs de productions culturelles qui renvoient au Réalisme Fantastique.

3.1. Réalisme Fantastique et littérature

Le Réalisme Fantastique a existé avant tout en tant que mouvement littéraire, mais il a créé un genre singulier entre exposé scientifique et fantastique, voire science-fiction. En ce sens, plus ou moins directement, il a influencé durablement la littérature.

On pourrait commencer ce tour d'horizon par Jimmy Guieu, auteur français prolifique de science-fiction, qui puise abondamment dans le Réalisme Fantastique pour nourrir ses romans. Mais le personnage de Guieu est ambivalent, puisqu'il est également un acteur du réalisme Fantastique: aussi peut-on voir dans ses romans un simple prolongement de sa réflexion dans le cadre du Réalisme Fantastique.

Le personnage de Barjavel est en revanche plus intéressant, dans la mesure où il n'a jamais intégré le cercle du Réalisme Fantastique. Également auteur de science-fiction, ami de Louis Pauwels, il a construit toute sa carrière indépendamment du Réalisme Fantastique. Pourtant, en 1968, il publie *La Nuit des Temps*, un de ses plus gros succès. Dans cet ouvrage, une équipe internationale de scientifiques découvre au pôle Sud, sous des kilomètres de glace, les vestiges d'une civilisation avancée disparue, le Gondawa. Ses habitants, les Gondas, vivaient en Antarctique vers -900 000 et connaissaient un développement supérieur aux civilisations des années 1960. À cette époque, le climat de l'Antarctique était tropical, du fait d'une inclinaison différente de la Terre. La civilisation du Gondawa finit par disparaître au cours d'une guerre qui les opposait à ses rivaux d'Enisorai, et après usage de l'arme solaire. On est en fait en pleine théorie des civilisations disparues, telle qu'elle fut présentée par le Réalisme Fantastique: bien avant nos civilisations, d'autres civilisations se sont développées avant de se détruire par un cataclysme d'allure nucléaire. Même l'hypothèse de l'inclinaison différente de la Terre qui expliquerait le climat différent de l'Antarctique a été popularisée par le Réalisme Fantastique^[6]. Formulée par Immanuel Velikovsky dès 1950, cette théorie a été très largement reprise et exploitée par les auteurs du Réalisme Fantastique.

⁶ Bien que formulée par Immanuel Velikovsky dès 1950 dans *Mondes en collision*, cette théorie de l'inclinaison de la Terre par rapport à son axe sera très largement reprise, exploitée et diffusée par le Réalisme Fantastique et particulièrement par Robert Charroux.

3.2. Bande dessinée et Réalisme Fantastique

Dans la bande dessinée, l'exemple le plus représentatif et le plus célèbre est à chercher chez Hergé et son aventure de Tintin, *Vol 714 pour Sydney*. En transit entre l'Indonésie et l'Australie, Tintin et ses compagnons sont pris en otage sur une petite île. Alors qu'ils arrivent à s'échapper et qu'ils se retrouvent dans un temple autochtone, ils font la connaissance de Mik Ezdanitoff de la «revue *Comète*». Bien sûr, ce personnage n'est autre que Jacques Bergier de la revue *Planète* – dont même l'accent ukrainien est rendu dans le texte^[7]. Le clin d'œil va encore plus loin : Mik Ezdanitoff explique à Tintin et à ses amis que ce temple est dédié aux Extraterrestres, illustrant son propos en montrant une fresque sur le mur (Hergé, 1968 : 47). On est bien en pleine théorie des anciens astronautes. Les aventures de Tintin sur cette île se terminent par un sauvetage en soucoupe volante. On trouve également dans cette aventure de la parapsychologie, puisque Mik Ezdanitoff a recours à la télépathie et à l'hypnose. L'album se termine par un habile procédé narratif : Tintin et ses amis sont hypnotisés afin d'oublier tout ce qu'ils ont vu et appris, comme si la théorie des anciens astronautes relevait du secret. Les références présentes dans cet album sont bien trop nombreuses et précises pour laisser place au doute : aussi peut-on appréhender *Vol 714 Pour Sydney* comme une mise en scène de l'enseignement de la revue *Planète*.

On peut encore trouver des parallèles intéressants entre Réalisme Fantastique et bande dessinée dans l'œuvre d'Hugo Pratt et son marin solitaire et rêveur Corto Maltese. La portée ésotérique et occultiste de l'œuvre n'est nullement cachée et les références directes sont omniprésentes : Corto parle d'Alchimie^[8], croise Jeremiah [Rudolf] Steiner^[9] et recherche le continent de Mû. Dans Corto Maltese, au-delà des idées, c'est aussi le procédé narratif qui interpelle le chercheur, en particulier dans *Les Celtiques*, et c'est dans *Les Helvétiques* qu'on remarque

⁷ Par exemple, lors de la première intervention du personnage : «Bonjourr, messieurs! Très heureux vous accueillirr ici!!» (Hergé, 1968 : p.44)

⁸ Notamment dans *Les Helvétiques*, 1988

⁹ Ce personnage récurrent de l'univers de Corto Maltese qui fait inévitablement penser au fondateur de l'anthroposophie Rudolf Steiner revient à de nombreuses reprises : *Sous le signe du Capricorne* (1979), *Corto toujours un peu plus loin* (1979), *Les Helvétiques* (1988), *Mû* (1992)

l'oscillation constante du héros entre rêve et réalité. Cette oscillation est en fait un va-et-vient entre réalisme et fantastique, qui en arrive à égarer Corto qui finit par distinguer difficilement ce qui relève de chacun des deux domaines.

Si, en ce qui concerne Tintin, l'influence est indiscutable, pour Corto Maltese, par contre, elle n'est pas directe - l'œuvre de Pratt est postérieure au Réalisme Fantastique, mais le procédé narratif et les nombreuses références empruntées à l'ésotérisme et à l'occultisme se trouvent tous réunis au sein du Réalisme Fantastique. Il ne nous a pas été possible à ce jour de déterminer l'existence de liens entre Hugo Pratt et le Réalisme Fantastique, au-delà de ces considérations-là, mais si on se contente de prendre le Réalisme Fantastique comme un mode de pensée singulier, il apparaît évident qu'un lien réunit les deux.

3.3. Une postérité sans précédent au cinéma

Pour clore notre tour d'horizon de l'influence du Réalisme Fantastique sur la culture, il convient de s'intéresser au cinéma. En effet, le cinéma, plus que tout autre média semble avoir su trouver dans le Réalisme Fantastique une source importante d'inspiration.

On peut commencer cette étude en évoquant le réalisateur Roland Emmerich et deux de ses films : *Stargate* (1991) et *10 000 B.C.* (2008). Dans le premier, il est question d'un seigneur extraterrestre, appelé Râ, et qui correspond en fait à l'iconographie égyptienne du dieu Râ; les pyramides d'Egypte sont présentées comme des lieux d'atterrissage pour des vaisseaux extraterrestres. Dans le second, situé vers -12000, on suit les aventures de D'Leh qui part à la recherche de membres de sa tribu enlevés par des guerriers. Traversant l'Europe de l'époque glaciaire, et après avoir croisé différents animaux préhistoriques, le héros arrive en Egypte où il comprend que les personnes enlevées servent en réalité d'esclaves à une civilisation avancée en train de construire des pyramides. Le film n'a aucune prétention historique et contient de nombreux anachronismes; néanmoins le réalisateur ne cache nullement sa source d'inspiration, qu'il cite même dans le générique de fin, et qui n'est autre que Graham Hancock et son ouvrage *L'Empreinte des Dieux*. Pour Hancock, c'est la civilisation Atlante qui serait à l'origine des pyramides, hypothèse également brièvement évoquée dans le film,

même si le nom de cette fameuse civilisation avancée, bâtisseuse de pyramides, n'est jamais clairement indiqué.

Terminons par un dernier exemple, constitué par la série des *Indiana Jones* de Steven Spielberg et la controverse suscitée par le dernier opus *Indiana Jones et le royaume du crâne de cristal* (2008). Dans deux des opus précédents, *Les Aventuriers de l'arche d'alliance* (1981) et *Indiana Jones et la dernière croisade* (1989), Indiana Jones est en quête de reliques - l'arche d'alliance et le Graal - et combat les nazis. Dans le dernier volet de ses aventures, Indiana Jones est à la recherche de crânes de cristal, combat les soviétiques et en vient à découvrir que des Extraterrestres sont à l'origine de ces crânes et de la civilisation maya. On est de nouveau en pleine théorie des anciens astronautes. Mais souvenons-nous du sentiment de trahison qui avait agité les fans au moment de la sortie de ce dernier volet. Beaucoup critiquaient, entre autres invraisemblances, cette intrusion d'Extraterrestres dans l'univers de l'archéologue aventurier. Or, si on considère que la source d'inspiration de Spielberg est issue du Réalisme Fantastique - comme peuvent le laisser penser les premières aventures d'Indiana Jones -, on comprend qu'on puisse ne rien trouver d'anormal à ce qu'Indiana Jones se retrouve aux prises avec des Extraterrestres, puisque reliques, nazisme, crânes de cristal et théorie des anciens astronautes se voient mis en relation dès *Le Matin des Magiciens*.

Conclusion

Pour conclure, précisons que l'objectif de notre propos n'est pas de dire que le Réalisme Fantastique soit la source d'inspiration de toute cette production culturelle, loin s'en faut. D'ailleurs, les bédéphiles objecteront de façon pertinente qu'on trouve bon nombre d'idées du Réalisme Fantastique dès les années 1950, notamment chez E. P. Jacobs et ses *Aventures de Blake & Mortimer*.

Notre idée est plutôt que le Réalisme Fantastique a réussi à rassembler en un seul mouvement intellectuel toute une pléiade de thèmes ayant trait à l'ésotérisme et à l'occultisme, de même qu'à en faire une véritable nouvelle manière de penser, grâce à un procédé narratif original mêlant exposé scientifique et spéculations littéraires, et quelques théories globalisantes, comme celle des anciens astronautes. Nous

sommes presque tenté de parler d'un nouveau paradigme, mélangeant d'un côté histoire et science, et occultisme et ésotérisme de l'autre.

Mais alors qu'il existe un grand nombre de courants ésotériques qui partagent cette manière de penser, ces derniers restent entièrement marginaux, tout au contraire du Réalisme Fantastique qui a su, durant deux décennies, se diffuser très largement au sein du grand public, jusqu'à s'intégrer dans la culture populaire, dans le *mainstream*, et passer presque inaperçu. En effet, si aujourd'hui on a oublié le Réalisme Fantastique et ses auteurs, nous espérons avoir réussi à convaincre le lecteur que la philosophie et les thèmes du réalisme Fantastique ont été capables de lui survivre.

Dans le procédé qui a permis à l'*occulture* de devenir ordinaire, pour reprendre l'expression de Christopher Partridge (Partridge, 2014), le Réalisme Fantastique illustre bien le processus de popularisation que l'ésotérisme a connu au cours des années 1960. Mais plus qu'un simple processus de popularisation ou de vulgarisation, le Réalisme Fantastique a su réunir au cœur de théories globalisantes un ensemble d'éléments a priori disparates et sans liens; et, ce faisant, des auteurs comme Louis Pauwels, Jacques Bergier ou bien encore Robert Charroux ont permis d'unifier, dans une certaine mesure et dans certaines conditions, toute la frange ésotérisante de la contre-culture des années 1960. De plus, par le travail de certains éditeurs qui ont réuni tous ces auteurs au sein de collections bien déterminées, le Réalisme Fantastique a pu former une sorte de canon ésotérique et servir de réservoir à idées d'abord pour toute la culture française, mais également, par le truchement d'auteurs comme Erich van Däniken, pour toute la culture occidentale, comme l'illustrent encore certaines productions hollywoodiennes actuelles.

Références

- ASPREM, Egil & Kenneth Granholm (dir.) (2014), *Contemporary Esotericism*, Londres, Routledge.
- CAMPBELL, Colin (2002), « The Cultic Milieu and secularization » [1974], in Kaplan, Jeffrey & Helen Lööw, *The Cultic Milieu: Oppositional Subcultures in an Age of Globalization*, Wut Creek, Altamira Press.

- CORNUT, Clothilde (2006), *La revue Planète : une exploration insolite de l'expérience humaine dans les années soixante*, Paris, Editions de l'œil du Sphinx.
- FRANÇOIS, Stéphane (2015), *Les Mystères du nazisme. Aux sources d'un fantasme contemporain*, Paris, PUF.
- GOODRICH-CLARKE, Nicholas (1985), *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890-1935*, Londres, The Aquarian Press.
- HANEGRAAFF, Wouter (2012), *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge University Press.
- PARTRIDGE, Christopher (2005), *The Re-enchantment Of The West : Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture, vol. 1*, Londres, T.& T.Clark.
- (2014) « Occulture is Ordinary », in ASPREM, Egil & Kenneth GRANHOLM (dir.) (2014), *Contemporary esotericism*, Londres, Routledge.
- RENARD, Jean-Bruno (1996), « Le mouvement Planète : un épisode important de l'histoire culturelle française », *Politica Hermetica*, n°10, pp. 152 à 174.
- STOCZKOWSKII, Wiktor (1999), *Des hommes, des dieux et des extraterrestres. Ethnologie d'une croyance moderne*, Paris, Flammarion.
- STUCKRAD, Kocku von (2005), *Western esotericism: a brief history of secret knowledge*, Londres, Equinox.

Sources

- BARJAVEL, René (2012), *La Nuit des temps*, Paris, Pocket [1968].
- CHARROUX, Robert (1963), *Histoire inconnue des hommes depuis 100 000 ans*, Paris, Robert Laffont.
- DÄNIKEN, Erich van (1968), *Chariots of Gods ?*, USA, Putnam [1967].
- HANCOCK, Graham (2009), *L'Empreinte des Dieux*, Paris, Pygmalion [1994].
- HERGÉ (1968), *Vol 714 pour Sydney*, Paris, Casterman.
- PAUWELS, Louis & Jacques Bergier (2012), *Le Matin des Magiciens*, Paris, Gallimard [1960].
- (1970), *L'Homme éternel*, Paris, Gallimard.

LER O QUE NUNCA FOI ESCRITO: A POESIA DE HERBERTO HELDER COMO ATLAS

Daniel Tavares*

danieldossantostavares@gmail.com

UMA DAS QUESTÕES MAIS PRESENTES NA VASTA CRÍTICA que gravita em torno da obra de Herberto Helder prende-se com o seu *modo* de leitura. Como abordar uma escrita que se recria, reescreve, rasura e dissolve constantemente, pondo em causa a legibilidade da obra, estremecendo as fundações canónicas dos moldes tradicionais de leitura? Seguindo o basilar estudo de Maria Lúcia Dal Farra, a poesia herbertiana opera num gesto poético tipicamente modernista, i.e., em modo ilegível, não pretendendo oferecer ao leitor uma linguagem que se estabeleça como mediação do real (cf. Dal Farra, 1986). Tratar-se-ia, assim, de um virar de costas ao leitor que se evidencia tanto na língua herbertiana como nas constantes remissões da obra para o seu próprio corpo. Se este autotelismo se finca no «enclausuramento dos símbolos» em relação ao real, o gesto constituiria igualmente uma certa equivalência ao desvio traçado pela arte moderna dos preceitos representativos figurativos, estes que constituem grande parte da memória iconográfica ocidental. Escreve o poeta em (*memória, montagem*): «o poema não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo». Em *Teoria das Cores*, texto de *Os Passos em Volta*, a recusa da representação do real deriva da consciencialização do artista da sua impossibilidade, que revemos

125

.....
*LER O QUE NUNCA FOI
ESCRITO: A POESIA DE
HERBERTO HELDER COMO
ATLAS*
.....

Daniel Tavares

* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

exemplarmente concretizada nas palavras irônicas de Cesariny: «tantos poetas, a realidade, comovida, agradece» que parecem, neste ponto de observação da relação arte/real, convergir com as de Helder: «[d]o comovente e fulgurante show do imaginário».

Em comunhão com este hermetismo que deriva, em parte, do *modus operandi* editorial do autor, está a galáxia imagética herbertiana que se compõe, segundo Ribeiro, de «galerias de imagens insolitamente fulgurantes e sumptuosas, próximas, em resultado ou efeito, das típicas imagens surrealistas¹. Derivação do extremo e incessante exercício de linguagem, o texto herbertiano é um corpo construído também pelo choque imagético que, na sua trajetória, se estende territorialmente na obra e assenta na tessitura polifónica que parece sustentada por esse «tecido ininterrupto» que é a memória, como lhe chamou o poeta, que busca a «zona anónima da linguagem» (cf. Dal Farra, 1985). Que espectros habitam o corpo palimpséstico herbertiano? As referências são tão díspares na cronologia e na tipologia que é frequente a interseção de textos cabalísticos, bíblicos, alquímicos e nomes tão canónicos como os de Homero, Dante ou Camões, não esquecendo os menos conhecidos que compõem os volumes «mudados para português».

A imagética herbertiana engendra-se assim como um universo sumptuoso que, por propor emparelhamentos improváveis, se esquiva a uma excessiva referencialidade, enclausurando o símbolo e deslocando-lhe não raras vezes o sentido. A sumptuosidade das imagens também se deve a este dialogismo imagético, tendo no cerne do seu processo poético a metáfora. A multiplicidade de referências a universos mágico-míticos, alquímicos, xamânicos atuam num tempo outro, neste tempo, no tempo da escrita herbertiana, que é uma atualização das mesmas, uma re-significação, estabelecendo-se em dinâmica dialógica os textos e as imagens. São novas roupagens ou, como refere Helder em (*memória, montagem*), casas: «casas de Aristóteles, Benjamin, Picasso, Huidobro, Malraux. Casas para onde se entra e de onde se sai, por portas travessas ou janelas, por telhados e escadas derradeiras, pela frente, abrindo túneis nas caves, escrevendo torto em linhas direitas,

¹ Agradeço a Eunice Ribeiro o acesso do texto «O corpo extremo. Sobre *A Morte sem Mestre* de Herberto Helder», cujo processo de publicação ainda não fora concluído aquando da elaboração deste texto.

ateando fogo pelas traseiras». (Helder, 2006: 138). O poeta atribui-lhes novos lugares, dá-lhes novas casas, novos rostos.

É nesse sentido que recorro aqui a antologia poética organizada por Helder, *Edoi Lelia Doura*, que tinha por subtítulo: *antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. No prefácio da antologia - que reúne nomes como Sá Carneiro, Edmundo de Bettencourt, Cesariny, Gomes Leal, Pessanha, António Gancho, entre outros -, Helder justifica a seleção dos poemas e dos poetas como sendo pessoal, assumindo o caráter original do volume. Escreve Helder: «A antologia deveria permitir ler, lado a lado todos estes poemas e poetas (...)». Depois, cabe a cada leitor que «ache (...) a vista de uma paisagem transfigurada: a vida começa a ser real. Algures, aqui». A antologia é assim a disposição de uma paisagem literária, com textos autónomos, mas que, por dialogarem na mesma «casa», ganham outras valências. É, afinal, a concretização da operação de vizinhança e aproximação que fora feita enquanto leitor, consumido num acrescento de camadas de memória e de visões, de aproximações e de leituras. O processo alquímico da linguagem passa também por aqui: por criar uma superfície intertextual, estabelecida em acronia. O texto configura-se então como um espaço no qual são invocadas vozes de uma vasta memória literária, artística e cultural imbricadas e justapostas, como podemos rever no conceito de acronia proposto por Elisabeth Lenk: «Acronia não significa estarem as épocas indiferentemente umas ao lado das outras, mas sim o elas estarem umas dentro das outras, segundo o modelo do tripé, como estruturas em fuga que rejuvenescem. Podemos abri-las como um harmónio, e então é muito grande a distância de um extremo ao outro, mas também podemos metê-las umas dentro das outras como as bonecas russas, e então as paredes do tempo ficam muito perto umas das outras»^[2].

Na abertura de *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Georges Didi-Huberman analisa o gigantesco projeto de Warburg, o *Atlas Mnemosyne*. Warburg recupera o atlas como símbolo de um modo de leitura que se afasta de uma narrativa linear, e, extensivamente, de uma perspectiva historicista. O atlas propõe assim um saber que se dispõe antes em tabelas ou pranchas moventes. É também numa perspectiva acrónica que o leitor deambula pelas páginas, sem ordem restritiva, guiando-se

² Citamos Lenk a partir da tradução de João Barrento de *Medeia*, de Christa Wolf.

por operações de semelhança estimuladas pela sua imaginação. É neste sentido que Didi-Huberman evoca as palavras de Benjamin, pois ler o mundo é «ler que nunca foi escrito», porque «*Ler o mundo* é algo demasiado fundamental para ser apenas confiado aos livros, ou a eles confinado: porque ler o mundo é também *ligar as coisas do mundo* segunda as suas relações íntimas e secretas’, as suas ‘correspondências’ e ‘analogias’». (Didi-Huberman, 2013: 15). Há, no pensamento de Benjamin, uma valorização da imaginação enquanto processo, enquanto motor produtivo do pensamento e da imagem. No método warburgiano, o atlas é uma «mesa de trabalho» que traça uma busca de sentidos múltiplos, de bifurcações de significados, proporcionando aquilo a que o autor chamou de «espacialização da imagem e do saber».

Didi-Huberman aponta a «imaginação» como base deste processo de montagem, como operação que põe em funcionamento este olhar movente e vertical que dispõe, conjuga e revaloriza os sentidos da imagem. Na obra de Herberto Helder, a metáfora passa pelo enclausuramento do símbolo (e a sua posterior redefinição) que proporciona a «aparição» de uma terceira imagem, provocando aquilo a que o pensador francês chamou de «brecha na linguagem». Esta fenda no dizer acompanha a poesia (e a crítica) herbertiana. No seguimento da pergunta inaugural («como ler Herberto Helder?»), poderá surgir aqui outra: como «falar» de Herberto Helder?

A montagem não é, no entanto, um processo pacífico. Estabelece-se sobretudo no choque, no confronto, consubstanciando-se exemplarmente nas palavras de Godard. Em entrevista, o realizador referia-se à montagem como um processo que tem origem pictórica, estando já na história da pintura pela questão do ângulo, do ponto de vista, digamos. E acrescenta: «Todos procura(ra)m a montagem. Hoje, chamamos montagem à assemblagem»^[3]. A montagem dependeria, assim, da forma como das imagens e as suas potenciais relações são vistas, lidas e trabalhadas. A proposta não se cinge uma simples ligação de sentido, mas antes de proporcionar um sentido novo através do «choque» improvável de imagens, para fazer surgir uma terceira. À imagem da obra de Helder, Godard parece procurar um sentido outro ou um

³ Diálogo entre Noël Simsolo e Jean-Luc Godard emitido no programa radiofónico *A voir nu*, da emissora France Culture, em 1998.

deslocamento do sentido original, num processo que se aproxima muito do processo metafórico poético que encontramos em *desenho*:

O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-lo depois com toda a força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos. (Helder, 2006: 79)

A passagem sugere aqui a figura do poeta-artesão, criador e manipulador de uma forma nova. É o olhar do demiurgo sobre a sua obra, um olhar vertical e panorâmico. Etimologicamente, o poeta é aquele que trabalha com as mãos, que molda e que manipula. O exercício poético de Helder é também um ofício artesanal e de um forjar «a voz do silêncio», a «zona anónima da linguagem» (cf. Dal Farra, *supra*).

A perspetiva vertical coaduna-se com um olhar que seria o do deus-artesão ou do artista enquanto deus, lembrando as figuras do ferreiro e do oleiro, capazes de dominar a matéria e de engendrar algo de sobre-humano. Estes fazedores das formas, que as criam por entenderem os segredos da natureza, dominam a «linguagem dos artesãos», que Helder recorrentemente refere.

A obra de herbertiana é um campo operatório, uma *máquina de emaranhar paisagens*, através da qual se dispõem os símbolos e os textos numa *paisagística* literária, pondo em funcionamento o «dispositivo». No texto *máquina de emaranhar paisagens*, enunciam-se alguns lugares, evocam-se algumas vozes: Génesis, Apocalipse, François Villon, Dante, Camões e, por fim, a palavra «Autor», que parece ser resultado de todo o tecido textual anterior. Nas palavras de Agamben, o dispositivo é essa forma de capturar, orientar, modelar e controlar: «J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants». (Agamben, 2007: 31).

Ao olharmos para *Photomaton & Vox*, encontramos alguns textos que, pelo cariz metatextual, justificam a abordagem herbertiana ao «ângulo poético», exemplo disso são (*memória, montagem*), *imagem*

ou ainda *a paisagem é um ponto de vista*. Retomando as considerações de Pedro Eiras acerca deste último, o texto revela-se paradigmático no que a perspectivas diz respeito. Um breve olhar sobre a abertura sugere já uma visão aérea sobre a poesia e, posteriormente, sobre o mundo. «Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza é de cima de uma bicicleta (Marilyn Monroe dixit); talvez a melhor forma eleitadamente apocalíptica e luminosa de escrutar a poesia seja de helicóptero.» (Helder, 2006: 57,58). Evoca-se pontos de vista e ângulos, e, lembrando novamente Didi-Huberman, um atlas pode ainda ser entendido como Atlas - com maiúscula, o titã que sustenta o peso mundo, impedindo que terra e céu se confundam. Impede, mas também liga, como uma árvore, que finca as suas raízes na terra e aponta para o céu, estabelece-se como um ponto intermédio.

O equilíbrio é assegurado numa tensão corporal extrema e extenuante. E os extremos são, de certa forma, equivalentes. As visões do demiurgo ou do morto equiparam-se na panorâmica, já que uma e outra oferecem aos olhos um olhar amplo, seja do céu ou da terra, contrariando um modo de *ver* preso ao movimento narrativo, leia-se, de bicicleta. Como um dos objetos fundadores da alquimia, a tábua esmeraldina, sugere: «O que está em baixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está em baixo, para realizar os milagres de uma única coisa». A larga visão é térrea ou sideral e Atlas, condenado ao suplício, aguenta o peso do mundo no seu corpo vergado. Figura que, em aproximação, nos lembraria o gesto crístico, que encontramos em resíduo na poesia de Helder.

Em *Servidões*, por exemplo, uma das últimas publicações do autor, podemos ler no final do texto de abertura: «compreendi então: cumprira-se aquilo que sempre desejara - uma vida subtil e invisível que o fogo celular das imagens devorara. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical». (Helder, 2013: 18). A busca desta coerência gramatical que a visão do morto ou a de helicóptero oferecem são aquilo que, nas palavras de Eiras, «unifica o plural do mundo» (Eiras, 2005: 153). Esta parece ser a gramática que busca a poesia herbertiana, a procura do silêncio final sempre proclamado pelo autor. A alquimia da linguagem ou a reunião, num gesto que se diria órfico, da realidade toda.

O poeta que suporta o peso do mundo (poético) e evoca em tom de súplica literária: «Eli, Eli, lamna sabachthani / porque me abandonaste entre os semáforos da gramática?». O poeta-Atlas suporta o globo preñado de memórias e de formas: «que há o mundo e o mundo sai do corpo,/ e existe memória carregada de formas,/ e as formas são sustentadas pela energia/ de um imaginário» (Helder, 2006: 131). O peso que suporta é memorial, de uma tradição e de uma história das formas e das palavras que no lugar-poema estão em constante metamorfose. Referimos, no início deste texto, um certo afastamento dos preceitos figurativos artísticos tradicionais articula-se com esta redefinição do símbolo. É em articulação com esta ideia que, em jeito de conclusão, ainda nos propomos a um último desvio de forma a ilustrar a disposição da obra e do rosto herbertiano, desta feita por atalhos retratísticos.

A obra de Herberto Helder sempre se escapou a leituras (auto-) biográficas, leituras estas que não impedem a presença de laivos biográficos, mas que, enquanto categorização literária, anulam-se sempre por excesso e parecem manifestar-se nas sucessivas tentativas de classificações propostas para a obra herbertiana. Após a publicação de *Apresentação do Rosto*, por exemplo, o autor inicia um «complexo processo de amputação» (Freitas, 2001: 21), dissolvendo, trasladando e amputando os textos na restante obra, num gesto que, aparentemente, buscava o silêncio.

Em termos retratísticos, o *rostro* não podia senão dissolver-se na restante obra, talvez devido à fuga aos preceitos representativos enunciados anteriormente, desvio que fez críticos como Clement Greenberg afirmar que a única coisa que a arte contemporânea não admite é precisamente o retrato pintado. Chuck Close elaborou os seus retratos determinado em colocar em causa este pressuposto. Trabalhando pequenas unidades de cor, Close pretende construir um rosto amplo, dispondo-as na superfície de forma a constituir uma forma maior, um rosto. Ao olharmos para os retratos de Chuck Close (por exemplo, *self-portrait*, de 2000), temos o indício de que o ponto de vista do qual se deve olhar para o retrato contemporâneo é vertical, o de helicóptero. De forma ainda mais acentuada, o retrato de Salvador Dali, intitulado *Gala contemplando o mediterrâneo que a 20 metros se torna no retrato de Abraham Lincoln - (homenagem a Marc Rothko)*, ilustra o modo representativo retratístico contemporâneo. Neste trabalho, o pintor coloca

pequenas unidades em diálogo entre si para formar um rosto alargado - unidades que, ao contrário do exemplo anteriormente enunciado, se sustentam através de um significado autónomo: os blocos dialogam, são montados de forma a deslocar o sentido de cada um, para formar um novo. É também nestes termos aproximados que Roland Barthes definiu o retrato em *S/Z*:

O retrato (neste texto) não é uma representação realista, uma cópia unitária, como a ideia que dela nos poderia dar a pintura figurativa, é uma cena ocupada por blocos de sentido, ao mesmo tempo variados, repetidos e descontínuos (incisões); da disposição (retórica anatómica e frásica) desses blocos surge um diagrama do corpo e não uma cópia (...) Por outras palavras, a leitura do retrato realista não é uma leitura realista: é uma leitura cubista: os sentidos são cubos, amontoados, deslocados, justapostos, e, apesar disso, corroendo-se uns aos outros, cuja translação constitui todo o espaço do quadro, e faz desse mesmo espaço um sentido suplementar (...) o rosto não é total, o enquadramento ou o suporte dos sentidos; ele é mais um sentido: uma espécie de parâmetro diacrítico. (Barthes, 1999: 51, 52)

O retrato contemporâneo é o retrato «cubista», ultrapassando esta nomenclatura a sua referência exclusiva ao movimento artístico, e depositando-se além, como forma operativa, que nos oferece uma visão aérea. Aquela que, no processo alquímico da linguagem, proporciona, através da montagem, a aparição do rosto herbertiano.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Qu'est ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages.
- BARTHES, Roland (1999), *S/Z*, Lisboa, Edições 70.
- BARRENTO, João (2005), *Ler o que nunca foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*, Lisboa, Cotovia.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1985), *A Alquimia da Linguagem - Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013), *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM.
- EIRAS, Pedro (2005), «Scherzo com helicópteros. A metáfora do voo em Herberto Helder» in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, 2005, pp. 151-184.

- FREITAS, Manuel de (2001), *Uma espécie de crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*, Lisboa, & Etc.
- HELDER, Herberto (2006), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2013), *Servidões*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RIBEIRO, Eunice (2015), «Os estudos retratísticos em Portugal: Artes plásticas e literature» in *Cultura XXI*, S/L, Labirinto de Letras.
- _____ (no prelo) «O corpo extremo. Sobre *A morte sem mestre* de Herberto Helder», in Catherine Dumas, Ilda Santos e Daniel Rodrigues (org.), *HH - Se eu quisesse, enlouquecia*, Oficina Raquel, Brasil.

O ESOTERISMO POÉTICO EM *ARCANO DEZENOVE* DE RENATA BOMFIM

Fabio Mario da Silva*
famamario@gmail.com

*Meu canto, aprendiz, foi marcado
Pelo ritmo da natureza.^[1]*
Renata Bomfim

RENATA BOMFIM, que nasceu em Vitória, no Espírito Santo, em 1972, além de escritora, arte-terapeuta, educadora socio ambiental e professora doutorada em Letras, começou a carreira como artista plástica dedicando-se à pesquisa da joalheria no âmbito da técnica do mosaico. No cenário brasileiro é autora de três livros de poemas – *Mina* (2010), *Arcano Dezenove* (2011) e *Colóquio das árvores* (no prelo) –, possui poemas seus integrados em antologias, ensaios e artigos publicados no Brasil e no exterior, e é autora do blog literário *Letra e fel* (www.letraefel.com). Estamos diante, então, de uma personalidade multifacetada que em 2010 estreou no cenário poético espírito-santense e brasileiro. Dentre as suas produções destacamos a que nos chamou logo a atenção, o seu segundo livro de poemas, *Arcano Dezenove*, no qual encontramos uma poesia ligada à ecologia, mas diante de uma tópica de misticismo e de esoterismo. Em *Arcano Dezenove*, como já referimos no posfácio de

135

.....
O ESOTERISMO POÉTICO
EM *ARCANO DEZENOVE* DE
RENATA BOMFIM
.....

Fabio Mario da Silva

* Pós-doutorando da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, com Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.

¹ Poema «Nossa Senhora dos raios multicoloridos», contido em *Arcano Dezenove* (Vitória: Helvética Produções Gráficas e Editora, 2010, p. 27). Todas as citações feitas neste trabalho dizem respeito a esta edição, pelo que daqui por diante será referido apenas o número de página, a fim de evitar a repetição constante da informação bibliográfica.

nossa lavra, há um percurso estratégico situado em diálogos com outros autores (como, por exemplo, Florbela Espanca, Rubén Darío, e Maria Lúcia Dal Farra), através de um discurso focado na alteridade, proposta importante atualmente nos estudos literários –, a poetisa mostra os seus espelhos poéticos sem, no entanto, perder a sua originalidade (Silva, 2010: 84). Por seu turno, Maria Lúcia Dal Farra argutamente explicita, através de uma análise acurada em relação a esta e a outras cartas (o *Arcano 16* e *Arcano 17*), bem como do Tarot em geral, citando autores como o ex-abade Constant, Baudelaire, Nerval, e André Breton, que os segredos e mistérios deste arcano (e dos outros), percorre a dinâmica seguidamente explicitada, desde a apresentação da capa até desembocar nos poemas e na própria figura da poetisa Renata Bomfim:

A Lâmina que a capa compõe é toda luz e sombra, magia branca e negra, incerteza melíflua (...). A Lâmina explicita, portanto, essa caçadora celeste, essa divindade lunar (Artemisa, Diana, Hécate) – imagem que se aglutinará durante a leitura do livro, graças mesmo a esse simbolismo de trânsito, de passagem, de viagem heróica que o *Arcano 18* encerra. Do plano iniciático da via úmida lunar nascerá a Feiticeira, a Maga e a Poetisa que, viajando em corpo etéreo (o «corpo cósmico» tão referido no volume) da Noite para o Dia, da Luz Noturna para a Luz Solar que o *Arcano 19* encerra, buscará despertar, com suas palavras, aquilo que dorme. Aliando-se ao Sol, ao Fogo Criador e à Pedra Filosofal próprias do *Arcano 19*, a Poetisa procurará representar o Centro da Consciência capaz de abranger e dar voz ao Universo. (Dal Farra, 2011: [s.p.]

Arcano Dezenove é dividido em cinco sessões (sob os títulos de «Arcano Dezenove», «Memória», «Quinta essência», «Transição» e «Rituais») nas quais a proposta de Renata Bomfim muito se alia a aprofundar a origem do cosmo, do ser humano, da essência dos elementos e da inspiração poética, daquilo que é inominável. Assim, o sujeito poético nesta obra se assume como o próprio segredo, como o mestre que transmite aos seus discípulos uma experiência espiritual através de símbolos para que seja possível a sua compreensão: «A minha pena guarda segredos./ Ela tem um quê de mistério e maldade» (2010: 32). Por isso, nos deparamos com uma poética arraigada a uma tradição esotérica, seguindo uma filiação que contempla o diálogo entre o mestre

e o discípulo que dialogam e procuram transmitir um conjunto de ideias através de uma tomada de consciência de princípios imanentes à ordem do universo, transmitidos através de rituais e símbolos que permeiam a grande maioria desses poemas. Não é por acaso que o poema que abre a obra se intitula «Poeta Adâmico», metáfora construída através da tríade lógica: paraíso (linguagem), Adão (Poeta) e Letra (Eva), numa combinação harmoniosa, criando um mundo sem pecado nem condenação, gerando o diálogo entre outros «poemas-sementes». Como elucidada este poema de abertura, este livro procura compreender (e não desvendar, já que o mistério deve permanecer) a comunhão cosmo-natureza, abordando também questões em torno do desejo, da multiplicação dos sentidos e de sensações que demarcam o prazer e as angústias, associado a um êxtase com os elementos da natureza: «A ninfa ascende entre agonias,/ a selva orquestra gemidos de prazer» (*Idem*, 18). Para Renata Bomfim, da natureza não emergem apenas as relações de desejo e espiritualidade, mas também o ato poético e, conseqüentemente, o poeta, que representam também essa força cósmica da natureza:

O poeta julga-se superior e,
no momento da criação,
sente-se plutão,
atingido por meteoritos.

(...)

É um mago condenado.
É tantos e todos que é ninguém.
Bruma solitária que vaga
entre pepitas de ouro e cadáveres. (*Idem*, 19)

O poeta se sente como próprio elemento da natureza, só assim se pode tornar parte do universo místico. Esta é uma poesia que tenta revelar os sentidos da vida e da morte, através de um conjunto de interpretações quase doutrinárias para os seus leitores, que buscam afirmar algumas «supostas verdades»; as leis que regem todo o universo, seja ele o material ou o ficcional (a poesia), e que é bem mais inteligível, consistente e compreensível se for visto através dos elementos da

natureza. Neste caso, em *Arcano Dezenove* está evidentemente explícito que nós somos meros coadjuvantes deste cenário primevo e infinito, e nossa pátria deve ser muito maior que uma identificação nacional: «Eu canto a Pátria-planeta,/ antes que o pensamento,/ Divagando entre futilidades,/ se perca» (*Idem*, 22). Há um desejo implícito do sujeito poético em se fundir aos elementos da natureza, num processo não apenas de metamorfose, mas de parentesco, de identificação, numa procura de descobrir novas sensações:

As ondas me constituem
Parentesco que me abisma
E me pego, assim, mareada,
Ansiando tons de cinza e azul
Enquanto, silenciosamente,
Quebro na praia. (*Idem*, 25)

138

.....
O IMAGINÁRIO
ESOTÉRICO
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

Tornar-se elemento da natureza ou do cosmo, feito na sua totalidade de microcosmos e macrocosmos, se sentir astro, aí reside o «mistério maldoso» de que fala o eu lírico. A maldade em transpor as barreiras das verdades absolutas, deixar de ser senso comum para adentrar-se no mistério da criação, da cosmologia que apenas deve ser experienciada e sentida, nem tanto compreendida:

Inunda a minh'alma um sol de sétima grandeza
e te desejo toda, inteira,
Terra amada, Santa, Natureza!
Despi-me toda para recebê-la,
Veste-me de lírios
lilases e caprichosas.
Respiro profundamente
Te sinto mistério maior:
Quasares, buracos negros, estrelas
tudo, tudo, tudo me leva a ti (*Idem*, 35)

Nesta fusão do corpo-sujeito com o corpo-natureza é criada uma atmosfera ritualística de entrega e de posse corporal, que se dá como oferenda sacral e se regozija nos «mistérios» quase ancestrais deste

contato; elementos da natureza esses que para Renata Bomfim têm uma estreita relação com o feminino: «Orgânica/ A mulher era verde/ E sem veneno» (*Idem*, 47); ou seja, estamos diante daquilo que Pierre Riffard (1996: 56) denominou como «esoterismo primitivo», associado a um culto da terra-mãe. Os rituais e pactos também se arvoram por questões filosóficas ligadas às bruxas e sua relação na busca por um equilíbrio pacífico e harmonioso com a Mãe-Terra, a Grande-Deusa – contrariando a ideia de obscuridade e maldade associados às mulheres feiticeiras –, como base prática de existência de retorno à essência dos seres, da purificação e encorajamento a atos benéficos, como aqui expresso em «Desejos de feiticeiras»:

Eu quero tocar os espírito alheios
com encantos luminosos.
Acordar dormentes e sonâmbulos,
com fluidos escândalo-viscosos,
colhidos nas veias dos cristais
e das ervas.
Lançar bênçãos,
Distribuir afagos e,
justificando a minha natureza,
distribuir, também,
olhares de secar pimenteiras (*Idem*, 71)

A única maldição lançada por esta poética é contra aqueles que desprezam a natureza, ato de violência imperdoável: «Se brigar com esses seres,/ Será amaldiçoado e perseguido./ Não adiantarão algas, nem filtros» (*Idem*, 72). Esta poesia ensina então a fazer mandigas, filtros mágicos de conquista amorosa (mais eficazes que promessas aos santos), como, por exemplo, no poema «Banho de limpeza», no qual se recita uma limpeza espiritual que abre caminhos. Já em «Patuás» e em «Cerimônia do chá» ficamos a saber que muitos ritos só podem ser concretizados através de cerimoniais envolvendo as fases e místicas da lua, do número sete aliado à harmonia dos elementos da natureza, aquela «que guarda em si/ elementos combinados» (*Idem*, 81).

É uma poética na qual, mesmo nas referências a figuras cristãs, encontramos um discurso voltado, mais uma vez, para um certo

eco-existencialismo, que relaciona natureza e religiosidade,^[2] como, por exemplo, em «Nossa Senhora dos raios multicoloridos»:

Te sonho infinitamente,
Te busquei no mais alto das montanhas
cujos picos eram branco-azulados
E lembravam aqueles que partiram sem se despedir.
Clamei por teu nome, doce e secreto,
Do abissal de minhas entranhas e,
Nos meus pensamentos, armadilhados intangíveis,
(...)
Como posso tocar o teu manto de luzes
Multicoloridas e vislumbrar a tua rara santidade?
Mil sóis estão explodindo, estrelas colidem ruidosas,
O caos se instaura dentro de mim.
Vem plena de amor, iluminada.
Eu não resistirei e serei a flor
Colhida e fresca, perfumosa,
à mercê de tua sábia providência. (*Idem*, 27)

A luz, neste caso os raios coloridos da Nossa Senhora, pode reestabelecer o caos instaurado intimamente no eu lírico. Esta dinâmica é muito parecida com a explicitada por Luc Benaist (1969: 27) que refere que a criação do mundo se apresenta como um ajuste do «caos» ou, mais precisamente, como «a consequência duma 'ordem' divina, que a Bíblia apresenta como um *Fiat Lux*, porque a luz sempre acompanhou as teofanias e que a ordem identifica-se com a luz». Por isso, o sujeito poético deste poema procura um equilíbrio através dos raios luminosos, deixando de ser caos, para se constituir como experiência espiritual e divina, acedida através da ordem que é luminosidade. Aliás, num outro poema, «Saturnais: mito de origem», Renata Bomfim traz à discussão a questão do surgimento da ordem através da luz, do sol, que só é possível graças a uma intervenção feminina:

² Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano* explica bem esta dinâmica da seguinte forma: «Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente 'natural': está sempre carregada de um valor religioso. Isto compreende-se facilmente porque o Cosmo é uma criação divina: saindo das mãos dos Deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade» (1975: 127).

Antes era Nada.
E de dentro do Tudo nasceu o Sol.
A grande roda brilhante se alimentava
nas generosas tetas cósmicas
das mulheres galáxias, que eram, também
filhas do Tudo e netas do Nada.

Gotas de leite estelar caíram,
pingaram abundantes e
deram forma a inúmeras raças:
os Syrios, os Krianos
e também, a humana,
de complexidade rara.

Para louvar o grande Nada
e agradecer ao Sol,
organizavam festas que duravam
sete luas.

Ocasão em que essa raça,
que ainda não conhecia a sabedoria,
não roubava, nem matava, mas
cantava celebrando a vida e
fazia amor na alvorada.

Um banquete público era o que, ao contrário,
amor traduzia, ato que refletia o lampejo da origem.
E, durante a festa, essa rude criatura
revelava o que, da sua face, a rotina ocultava.
De tanto arranhar a Terra e violar os Rios
ofendendo o grande Nada,
Tudo veio ensinar-lhes a compaixão e,
resgatando-os da ignorância,
ensinou coisas de partículas brilhantes.
Essa raça de pés sujos vive olhando para o céu,
esperando voltar ao seio da mãe primordial. (2010: 44)

Este poema está impregnado da ideia de «sagrado celestial», que é um tipo de experiência religiosa muito antiga baseada na ideia de que «a transcendência revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita» (Eliade, 1975: 128), visto que esse «muito alto», o sol celeste na poesia, é algo superior, atributo de uma divindade:

O 'muito alto' é uma dimensão inacessível ao homem como tal; ela pertence de direito às forças e aos Seres sobre-humanos. Aquele que se eleva subindo a escadaria de um santuário ou a uma escada que conduz ao céu, cessa então de ser homem: de uma maneira ou de outra participa da condição divina. (*Idem*,129)

Renata Bomfim assim relata o Nada (o infinito cósmico) que é elevado, eterno, forte e procriador («E dentro de tudo nasceu o Sol»). O Deus-Celeste neste poema é o Nada, que deu sentido a um todo-tudo surgido *in illo tempore*. Na fala inicial do sujeito poético, neste tempo remoto, também encontramos referência à sacralidade na sexualidade, ao nascimento que as «tetras cósmicas» das «mulheres galáxias» proporcionaram, ou mais precisamente, ao mistério do parto descoberto pelas mulheres que são criadoras no plano da vida, experiência essa feminina por excelência.

Em suma, *Arcano Dezenove* traz à tona vários debates e temáticas ligados à experiência com a sacralidade criadora da Natureza, envolta em misticismo e religiosidade, que desembocam também em passagens fortemente marcadas por um tom esotérico. Por isso mesmo Maria Lúcia Dal Farra (2011: [s.p.]) diz que Renata Bomfim é uma «Feiticeira» e que «essa mulher é também telúrica e vegetal», visto o eu lírico compor-se como ser-planta num tom de equilíbrio dum ecossistema harmonioso: «A minha errância é como a água turva/ De um rio caudaloso:/ Não permite que lhe encontre a fonte/ Ou que lhe desnude os mistérios do fundo» (2010: 62). Por fim, acreditamos que o esoterismo de *Arcano Dezenove* está intimamente ligado ao que Jean-Paul Corsetti descreveu como uma dinâmica deste conceito:

En discernant la magie des métamorphoses sous l'apparent désordre, l'esotérisme révèle à l'homme de désir qu'en transformant son regard sur le monde et sa connaissance de la nature, il ne cesse de récréer l'univers

qui l-entoure, réveillant alors la vie qui sommeille sous les pierres.
(Corsetti,1992: 328)

Referências

- BENAIST, Luc (1969), *O esoterismo*, trad. Fernando G. Galvão, São Paulo, Difusão Européia do Livro.
- CORSETTI, Jean-Paul (1992), *Historie de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, Larousse.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (2011), *Uma leitura poética do Tarot*, por Renata Bomfim, [em linha] disponível em <http://www.letraefel.com/2011/09/uma-leitura-poetica-do-tarot-por-renata.html> [consultado em 18/02/2015].
- ELIADE, Mircea (1975), *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*, trad. Rogério Fernandes, Lisboa, Edições Livros do Brasil.
- RIFFARD, Pierre A. (1996), *O esotermismo*, trad. Yara Azevedo Mauro e Elisabete Abreu, São Paulo, Mandarin.
- SILVA, Fabio Mario da (2010), «O que nos resta, após a leitura de *Arcano Dezenove?*», in Renata Bomfim, *Arcano Dezenove* (2010), Vitória, Helvética Produções Gráficas e Editora, pp. 83-85.

A EPISTEMOLOGIA FABULATÓRIA DE FLUSSER-BEC

João Ribeiro Mendes*
jcrmendes@ilch.uminho.pt

VILÉM FLUSSER E LOUIS BEC REALIZARAM EM 1987, na obra conjunta *Vampyrotheuthis infernalis: eine Abhandlung samt befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste* (Vampyrotheuthis Infernalis: um relatório de descobertas do Instituto Científico de Pesquisa Paranaturalista), um ensaio de «epistemologia fabulatória», isto é, um exercício onde tentaram mostrar o papel desempenhado pela imaginação na busca de conhecimento mediante uma descrição fenomenológica da experiência do mundo da «Lula-vampira-do-inferno», contrastando-a com a nossa experiência do mundo enquanto humanos. Como muito bem sintetizou Katherine Hayles (2014: 158):

(...) the path through the comparison has resulted in de-naturalising human presuppositions, enabling a critical stance towards assumptions (...) the method here has been to extrapolate from a base of scientific evidence (...) using human imaginative projections to understand the alien creature not only in biological terms but in terms of its own phenomenological experience of the world. Moreover, for Flusser, it is precisely because of the mirror relation between the human and the Vampyrotheuthis that these projections can succeed. This implies a double gesture of using the

145

.....
A EPISTEMOLOGIA
FABULATÓRIA DE
FLUSSER-BEC
.....

João Ribeiro Mendes

* Universidade do Minho, Departamento de Filosofia, Braga, Portugal.

biologist's knowledge but also going beyond it into what can be known only because of the deeply shared relationship (...).

É propósito central da minha exposição explorar criticamente o alcance e limites dessa original abordagem epistemológica.

1. «Epistemologia fabulatória»: um oxímoro?

A palavra «epistemologia», como é bem sabido, apresenta-se habitualmente como sinónima de «teoria do conhecimento». Associá-la a uma forma adjetival como «(e)fabulatória» provoca, quase inevitavelmente, a impressão de estarmos perante uma expressão oximórica, composta por dois termos em aparente contradição, à semelhança de expressões como «ciência estúpida», «morto vivo» ou «silêncio ensurdecidor».

Com efeito, qualquer que seja a definição de «conhecimento» que escolhamos ela parece implicar sempre a noção de «verdade» que é, por conseguinte, antagónica da de «(e)fabulação», denotativa, precisamente, de deturpação ou falsificação da verdade. E nesse sentido, a «epistemologia (e)fabulatória» corresponderia a uma «teoria do conhecimento falsamente verdadeiro», algo manifestamente absurdo.

Assim, para que a expressão em título possa adquirir inteligibilidade, temos de explicitar a intenção dos seus autores em aproximar tais vocábulos. Ora, o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser (1920-91) e o biólogo argelino-francês Louis Bec (n. 1936), unidos por uma grande amizade intelectual recíproca, na minha interpretação, pretenderam realizar um inquérito sobre a condição humana em geral e sobre os limites do nosso conhecimento (acerca do mundo e de nós mesmos) em particular nos termos de uma lógica da alteridade, ou seja, mediante o estudo de um ser que representa o *ganz Andere*, o totalmente diferente do humano: a Lula-vampira-do-inferno.

É a designação científica deste último, *Vampyroteuthis infernalis*, que dá título ao livro que referi no parágrafo de abertura, onde apresentaram as conclusões das suas reflexões. Note-se, todavia, que o contributo de cada um dos autores foi distinto, uma vez que Flusser produziu a quase totalidade do texto e Bec os desenhos finais. Nele sobretudo me baseei para a elaboração deste artigo.^[1]

¹ Recorro à tradução portuguesa, cujas páginas refiro.

Uma carta originalmente redigida pelo último, na qualidade de presidente do fictício «Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste» (Flusser & Bec, 2002 [2011]: 139) – com falso domicílio em rodapé – antecede a série de 15 exóticas pranchas com seres parabiológicos ou do domínio da biologia fantástica (*Vampyrotheon eukelampro*, *Vampyrotheon enedraropalon*, *Upopetoma artagepargogon*, *Akroato hadal f.*, *Lumanter fusagrion*, *Vampyroteukis upomenepisteme*, *Vampyroptusso poikilon*, *Vampyropelida kampto*, *Lalokamo semaforóida*, *Ormetaira tapakegenon*, *Biotekmerions*) na qual é inserida, com o intuito de se confundir com eles, uma representação da *Vampyroteuthis infernalis*.^[2]

Este estratagema iludente – reforçado por outros, como a nota apostilada na tradução portuguesa da carta (*Idem*, 141) onde se inventa um passado para o ISRP ou os carimbos deste impressos em cada uma das referidas pranchas – faz-nos suspeitar estarmos perante uma obra na linhagem de *Bau und Leben der Rhinogradentia* (Anatomia e biologia dos rinogradados) publicada por Harald Stümpke (aliás Gerolf Steiner) em 1961, uma impostura literária bem urdida sobre um táxon fictício descrito numa linguagem de aspeto rigorosamente científico, seguindo as regras da sistemática e da referenciação de fontes.

Esse temor dissipa-se, no entanto, quando nos certificamos de que, embora muito rara, essa espécie não é do domínio da criptozoologia, mas realmente existente.

É claro que, dito isto, permanece a questão de saber qual a função que cumprem na economia da obra as pranchas com os supramencionados seres quiméricos. Conjeturo que servem para inflacionar o insólito da Lula-vampira e a dificuldade em perspetivá-la como não imaginária, sugerindo a sua associação a uma classe de seres completamente fantasiosos, fazendo com que o leitor, por um lado, fique mais intranquilo sobre a natureza do texto que tem diante de si, mas, por outro lado, permaneça também mais atento ao que nele se narra.

² Ver também a interessante mensagem trocada entre Rainer Guldin e Louis Bec, da qual destaco o seguintes trechos «(...) Vilém m'a proposé de participer librement à cette édition (...) J'ai donc imaginé d'inscrire Vilém dans ma taxonomie upokri-noménologique, à travers le développement de la clade des Vampyromorpha (...) Chacune des planches représente donc des attitudes des comportements ou des traits de caractères vampyromorphiques de Vilém. (...) Mais je ne lui ai jamais révélé qu'il en avait été le modèle.»

Será preciso ter presente que Flusser e Bec reclamam a indissociabilidade da razão e da imaginação na ação cognitiva, ou seja, que elas estão constantemente envolvidas num jogo em que a última desafia a primeira provocando-lhe espanto e esta reage àquela atirando-lhe explicação. Dito de outro modo: ambos os autores enjeitam a possibilidade de se traçar uma fronteira clara entre o ficcional e o real e não abrem uma exceção para essa sua convicção na obra que aqui particularmente considero.

2. *Vampyroteuthis infernalis*: um invulgar cefalópode.

Na taxonomia dos seres vivos, a Lula-vampira-do-inferno pertence ao género *Vampyroteuthis*, família dos *Vampyroteuthidae*, ordem dos *Vampyromorphida*, classe dos *Cephalopoda*, filo dos *Mollusca* e reino dos *Animalia*.

Com um comprimento máximo de 28 cm – apesar de sexualmente dimórfica no tamanho, dado que as fêmeas são maiores que os machos – apresenta oito longos tentáculos e dois filamentos que se estendem para além do comprimento total do seu corpo podendo retrair-se para dentro das bolsas que se encontram nas membranas entre os seus tentáculos.

Isso significa que, apesar de possuir características dos decapodiformes (lulas, chocos, etc.), a sua denominação não é inteiramente correta, uma vez que também as possui dos octopodiformes (polvos), facto que sugere ser um antepassado comum de ambos.

Constituindo uma «reliquia filogenética», pois é o único membro ainda existente da sua ordem, foi descoberta pela primeira vez em 1899 por uma expedição marítima alemã ao Atlântico no barco a vapor *Valdívia* e originalmente classificado como polvo em 1903 pelo teutólogo alemão Carl Chun – a Teutologia, estudo dos cefalópodes, é um ramo da Malacologia, estudo dos moluscos –, mas posteriormente incluído numa nova ordem, a dos *Vampyromorphida*, inclusiva de outras famílias já extintas.

O seu nome resulta assim da composição das palavras *vampyro* (vampira) e *teuthis* (lula). A segunda justifica-se pela sua pertença à classe dos *Cephalopoda*. A primeira, diferentemente, pelo seu aspeto: olhos azuis (que abrem e fecham por distensão e contração de esfíncteres), pele vermelha-acastanhada e membranas entre os tentáculos. Esta

última não se afigura, contudo, inteiramente adequada, porquanto a Lula-vampiro não suga sangue. Foi esse equívoco, aliás, que conduziu os manifestantes do movimento «*Occupy Wall Street*» a compará-la, no início da crise financeira de 2008, com o banco estadunidense Goldman Sachs, (cfr. Roose 2015). A adjunção do adjetivo *infernalis* serve para indicar o seu habitat natural: regiões oceânicas a profundidades entre os 300 e os 3,000 metros (normalmente encontradas entre os 600 e os 1,200 metros) onde praticamente não entra a luz.

A *Vampyroteuthis infernalis* tem uma composição corporal semelhante à de uma medusa. Tem olhos muito grandes e que, proporcionalmente, mantêm o maior rácio com o resto do corpo entre todos os animais do mundo. Encontra-se apetrechada com fotóforos – órgãos encontrados nas extremidades das suas duas barbatanas que expõem nuvens luminescentes de partículas brilhantes com uma duração entre 2 e 9 minutos – que lhe confere uma muito boa adaptação a ambientes de águas profundas.

Estatocistos (órgãos de equilíbrio dos invertebrados; cujo equivalente nos vertebrados são os otólitos, localizados no ouvido médio) altamente desenvolvidos, que se encontram na estrutura tentáculos-membranas, ajudam-na a adquirir o aspeto estereotípico dos vampiros com olhos azuis proeminentes, orelhas afiladas (na Lula-vampira são as barbatanas colocadas no dorso superior), dentes caninos afiados (na Lula-vampira são as ventosas dos tentáculos) e a capa.

Quando ameaçada, a Lula-vampiro adota uma postura defensiva fazendo com que os tentáculos e as membranas funcionem como um manto de camuflagem do corpo todo, ficando com o aspeto de uma abóbora ou de um ananás. Em certas circunstâncias lança um jato de água e agita os tentáculos para confundir os predadores, tornando difícil que determinem a sua exata localização.^[3]

3. Psicologia das profundezas.

O inquérito epistemológico de Bec e Flusser assume, desde o início, uma perspetiva fenomenológica que visa ir «(...) descobrindo nossa própria

³ Para mais detalhes anatomo-fisiológicos e comportamentais-ambientais sobre a Lula-vampira ver o artigo que lhe é dedicado na *Encyclopedia of Life (online)*.

estrutura existencial de um ponto de vista que nos é muito distante.» (Flusser & Bec, 2002 [2011]: 19). Porém, precisamente por isso, não pode deixar de enfrentar, logo à partida, uma dupla dificuldade que é inerente a esse método reflexivo e reveladora dos seus limites: como podemos aceder ao modo de experienciar o mundo de um ser totalmente distinto de nós e como podemos aprender alguma coisa sobre nós através do estudo de um ser que nos permanece muitíssimo estranho?

A primeira dificuldade, de conseguir compatibilizar o enfoque fenomenológico com a virtude epistémica da objetividade, relembra-nos a reivindicação de Thomas Nagel no seu célebre artigo de 1974, «What is it like to be a bat?», sobre o irredutível caráter subjetivo da experiência e a consequente impossibilidade de percebemos outrem em si. Os autores reconhecem-na como incontornável quando afirmam:

Vivemos literalmente em mundos especificamente diferentes. Não há «mundo geral», «universo objetivo», que nos seja comum a ambos. Tal universo abstrato da ciência não existe. Se encontrarmos o *Vampyrotheutis*, é no nosso mundo que o encontraremos. Não o encontramos como existência, mas como objeto. (*Idem*, 69)

A segunda, de buscar entender o nosso modo de ser por comparação com outro notoriamente alienígena, pareceu-lhes promissora. Recorreram, para tal, a uma «fábula», um ensaio, como eles mesmo dizem, de «(...) criticar a nossa existência vertebrada do ponto de vista molusco.» (*Idem*, 19) que, acrescentam, «[c]omo toda fábula (...) também tratará, sobretudo, do homem, embora um «animal» lhe sirva de pretexto.» (*Ibidem*). Noutros termos: «*Vampyrotheutis* nos fascina, porque nos propõe um modelo no qual reconhecemos a nossa própria existência (...) é nosso “outro”.» (*Idem*, 52).

Tal inquérito parte da constatação de que não podendo nós descer às profundezas do oceano onde habita a Lula-vampira – bastará dizer que o recorde de mergulho em apneia sem barbatanas é de cerca de 100 metros, muito distante dos 600-1200 metros a que o molusco se encontra – para tentarmos acercar-nos do seu peculiar modo de experienciar o mundo, resta-nos recorrer a uma espécie de experimento mental (*Gedankenexperiment*) e imaginar como poderá ela ser. Mas antecipamos, desde logo que apesar de nós, *Homo sapiens* e *Vampyrotheutis*

infernalis, vivermos num mesmo planeta, ele se revela a cada um de modo bastante diferente. Nas palavras de Flusser e Bec:

Como não podemos observar as profundezas pelo método fenomenológico (não sabemos mergulhar no oceano), procuraremos fazê-lo pelo método intuitivo (mergulhando no Vampyrotheuthis). E ao assumirmos destarte o seu ponto de vista sobre seu habitat, que é o do planeta Terra, afinal de contas, constataremos, surpresos, que a Terra passa a ser mais estranha que Marte ou Vénus. (*Idem*, 60).

Assim, o passo seguinte dado pelos autores consistiu no lembrar dos três supostos básicos do enfoque fenomenológico, a saber: (a) estar-no-mundo é um facto existencial; (b) o que há, a realidade, é resultado da relação entre sujeitos e objetos que se encontram no mundo – «(...) admitir o fato concreto e simples de que a existência é um estar-no-mundo, que há sempre um sujeito relacionado com objetos, e objetos relacionados com sujeito, e que a «realidade» é precisamente tal relacionamento.» (*Idem*, 66); (c) diferentes relações entre sujeitos e objetos que se encontram no mundo criam realidades alternativas – «Admitindo isso, torna-se óbvio que toda modificação do objeto implica modificação do sujeito e vice-versa, porque toda a modificação é na «realidade» modificação do relacionamento.» (*Ibidem*).

A Lula-vampira existe na completa penumbra e, por isso, só usando a sua bioluminescência pode tornar visíveis objetos e constituir a sua realidade. O seu corpo é, simultaneamente, produtor e recetor de fenómenos – «O mundo do Vampyrotheuthis é noite escura, e o Vampyrotheuthis emite raios a fim de fazer aparecer os objetos. Os «fenómenos», as aparências, são produzidos pelo Vampyrotheuthis da noite escura.» (*Idem*, 71).

Nós, distintamente, existimos num mundo de luminosidade, contrastes e profundidade, onde os objetos sinalizam a sua presença na forma de impressões provocadas no nosso equipamento sensorial. Determinar se estas revelam o que aqueles autenticamente são, exige a mediação do entendimento e a construção de uma realidade representada.

É por isso que Flusser e Bec concluem: «A atitude «ingênua» do homem perante o mundo das aparências é platônica, a atitude

«ingênua» do Vampyrotheuthis é kantiana.» (*Idem*, 72). A nossa atitude fenomenológica natural leva-nos a indagar por detrás ou para além dos fenómenos que não causamos, ao passo que a atitude fenomenológica natural da Lula-vampira é ser condição de possibilidade e, em parte, criadora das manifestações fenoménicas que percebe.

Neste ponto entra-se no domínio epistemológico. O conhecimento que a Lula-vampiro possui do (seu) mundo é assim tão diferente daquele que nós temos (do nosso)? A resposta a esta questão passa em boa medida por perceber a maneira como tais cefalópodes e humanos o apreendem ou dele extraem e processam informação.

«A estrutura do mundo espelha a estrutura do organismo e vice-versa.», asseveram Flusser e Bec, de tal modo que, por exemplo, «(...) a estrutura do mundo espelha as mãos humanas. (...) A mão é o critério do conhecimento: “só podemos saber o que sabemos fazer”.» (*Idem*, 67) e «[i]gualmente espelhados na estrutura do mundo são os olhos humanos.» (*Idem*, 68).

Como se depreende destas citações, podem conceber-se dois modos de obter conhecimento do mundo: por enação – interação dinâmica entre um organismo ativo e o seu entorno criado seletivamente por ele – ou por representação – receção de dados do seu ambiente circundante por um organismo passivo que os traduz depois em representações internas. Em consequência, podemos ter uma epistemologia enativista e uma epistemologia representacional.

Todavia, nenhuma dessas vias de acesso cognitivo ao mundo, tal como nenhuma das correlatas teorizações filosóficas a seu respeito, parece adequar-se à Lula-vampira. Com efeito, como salientam Flusser e Bec, com ela «[e]stamos saltando de um mundo habitual para um mundo fabuloso.» (*Idem*, 69) e, conseqüentemente, de uma epistemologia tradicional (humana, demasiado humana) para uma epistemologia fabulatória (*alia entia*).

O propósito da Lula-vampira ao conhecer o mundo, dizem os autores, não é manipulá-lo nem representá-lo, mas, usando os seus oito tentáculos, que constituem extremidades do seu aparelho digestivo, digeri-lo (*Idem*, 70). E, segundo eles,

[n]isto reside a diferença mais radical entre a epistemologia humana e a vampyrotêuthica: para os homens, conhecer é um gesto que avança

contra o mundo, gesto ativo, e para o Vampyroteuthis, conhecer é um gesto que sorve o mundo, gesto passivo. Nós, os homens, conhecemos a fim de resolver «problemas», e ele conhece a fim de discriminar entre as «influências» e «impressões» que vai sofrendo. (*Ibidem*).

Efetivamente, não podemos entender esse modo tão radicalmente diferente de apreender o mundo, simplesmente porque não conseguimos incorporar-nos o mundo, antes o mantemos sempre à distância. Conhecer, para nós, supõe sempre essa separação, esse afastamento, essa diferença irreduzível. Só metaforicamente fazemos entrar em nós o mundo, enquanto representação ou, num jogo de palavras, não reproduzível em todas as línguas, «saber» é ao mesmo tempo um verbo epistémico e um verbo sensitivo. Não podemos, em suma, vampirizar o mundo, como o faz o fabuloso cefalópode que habita o fundo oceânico, a não ser num sentido não literal.

E é porque não tem a capacidade de manipular nem simbolizar o mundo, apenas intussuscepcioná-lo (no sentido entrevisto por Marcel Jousse (1975): por incorporação indiferenciada dos seus objetos), que, como assinalam Flusser e Bec, «(...) o Vampyroteuthis não fabrica objetos, com exceção das nuvens de sépia que modela. Nesse sentido não faz cultura.» (Flusser & Bec, 2002 [2011]: 88).

Enfim, como bem concluíram os autores «(...) o Vampyroteuthis é o nosso inferno.» (*Idem*, 77) e a ficção filosófica que elaboraram um convite a agitar o Aqueronte – «*Acheronta movebo*.» (*Ibidem*) –, o mitológico rio do submundo ou, se se preferir, os subterrâneos da nossa mente consciente.⁴ No final de contas, «(...) o Vampyroteuthis não é o oposto do homem, mas o lado reprimido do homem. Como o homem é o lado reprimido do Vampyroteuthis.» (*Idem*, 108).

⁴ Trata-se de uma dupla alusão; por um lado, à conhecida frase que Virgílio coloca na boca de Juno na sua *Eneida* (Livro VI, linha 312): «*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*» (Se não posso mover os deuses de cima, moverei o Aqueronte.); por outro lado, à reprodução desta na dedicatória da obra de Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, saída em 1900.

Referências

- AA.VV. (2012), «Vampyrotheutis Infernalis-Vampire Squid», in *Encyclopedia of Life*, [em linha] disponível em <http://eol.org/pages/492277/details> [consultada em 02-02-2015]
- BEC, Louis (2002), «Vampyrotheutis Infernalis. Postscript.» [em linha] disponível em <http://www.flusserstudies.net/tags/vampyrotheutis> [consultado em 14-02-2015].
- FLUSSER, Vilém & BEC, Louis (2002), *Vampyrotheutis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Göttingen, Hubert & Co. [tradução portuguesa pela editora Annablume, São Paulo, 2011]
- HAYLES, Katherine (2014), «Speculative Aesthetics and Object-Oriented Inquiry (OOI)», *Speculations: A Journal of Speculative Realism* V, pp. 158-79.
- JOUSSE, Marcel (1975), *La Manducation de la Parole*, Paris, Gallimard.
- Nagel, Thomas (1974), «What is it Like to Be a Bat?», *Philosophical Review*, vol. 83, pp. 434-450.
- ROOSE, Kevin (2015), «The Long Life of the Vampire Squid», *NYTimes.com*, 13-12-2011, [em linha] disponível em <http://dealbook.nytimes.com/2011/12/13/the-long-life-of-the-vampire-squid-metaphor> [consultada em 20-02-2015]
- STÜMPKE, Harald (1989), *Bau und Leben der Rhinogradentia*. Estugarda, Gustav Fischer Verlag [1961].

LE ROMANESQUE ÉSOTÉRIQUE DE STEFAN GRABIŃSKI, À L'EXEMPLE DE *LA SALAMANDRE*

Katarzyna Gadomska*

kagadomska@gmail.com

LE STATUT AMBIGU DONT JOUIT STEFAN GRABIŃSKI dans la littérature polonaise mérite de notre part quelques mots de commentaire. Grabiński est un écrivain polonais de l'époque de l'entre-deux guerres. Toute son œuvre, englobant des récits, romans et drames, appartient au genre du fantastique conçu comme une intrusion du mystère, du surnaturel dans le cadre de la vie réelle^[1]. Cette fidélité de l'écrivain au fantastique, la conséquence avec laquelle il pratique ce genre fait de Grabiński un phénomène exotique et unique^[2] dans toute la littérature polonaise.

Il faut souligner qu'en Pologne le fantastique n'a jamais été un genre en vogue. Malgré un début prometteur au XVIII^e siècle avec Jean Potocki et son *Manuscrit trouvé à Saragosse*, la littérature polonaise du XIX^e siècle n'a pas été influencée par des tendances européennes

155

.....
LE ROMANESQUE
ÉSOTÉRIQUE DE STEFAN
GRABIŃSKI, À L'EXEMPLE
DE *LA SALAMANDRE*
.....

Katarzyna Gadomska

* Université de Silésie, Institut des langues romanes et de traduction, Pologne.

¹ Selon l'école française de la théorie du fantastique. Cf. Roger Caillois (1965), Louis Vax (1965), Tzvetan Todorov (1970), Denis Mellier (2000), Valérie Trittler (2001), Gilbert Millet et Denis Labbé (2005), Roger Bozzetto (2005), et beaucoup d'autres. Tous les critiques cités ci-dessus voient le fantastique comme une intrusion, une irruption (soit soudaine, soit progressive) du surnaturel, de l'inexplicable dans la réalité quotidienne.

² Artur Hutnikiewicz, connu en Pologne comme étant le plus éminent spécialiste du fantastique de Grabiński, le désigne comme «exotique et unique» (1974: 26).

et cette époque ne devint pas en Pologne l'âge d'or du fantastique comme elle le fut en France, en Angleterre, en Russie, en Allemagne et dans plusieurs autres pays européens. Jusqu'en 1918 la littérature polonaise se concentre sur des questions politiques, sur la récupération de la liberté et de l'indépendance. La période de l'entre-deux guerres où vit et crée Grabiński porte un plus vif intérêt au fantastique et à ses genres voisins. Grabiński non seulement se soumet à cette mode nouvelle d'écriture, mais, en plus, il lui demeure fidèle toute sa vie. Grâce au fantastique il devient, hélas pour un moment^[3], connu et apprécié par la critique littéraire. Pourtant, après quelques années de succès, la mode pour le fantastique s'éclipse en Pologne et l'œuvre de Grabiński tombe dans l'oubli.

Aujourd'hui, la position de Stefan Grabiński dans la littérature polonaise est, selon nous, atypique. D'un côté, son œuvre est redécouverte, elle est étudiée par les universitaires, par les spécialistes polonais en fantastique : on écrit des monographies, des thèses de doctorat et d'habilitation sur son fantastique, on organise des colloques qui lui sont consacrés.^[4] Ses ouvrages sont réédités. Il y a par exemple des fanpages et des profils sur Facebook portant sur ses textes. D'un autre côté pourtant, si on demande à un Polonais moyen s'il connaît l'écrivain Stefan Grabiński, il est certain que sa réponse sera négative.

La réception du fantastique de Grabiński à l'étranger est également ambiguë. L'écrivain, appelé par la critique «le Poe ou le Lovecraft polonais^[5]», est mentionné par Roger Caillois dans sa fameuse anthologie du fantastique de 1958 contenant les chefs-d'œuvre du fantastique

³ Il connaît sa plus grande gloire littéraire, quoique passagère, après avoir publié deux recueils de récits : *Na wzgórzu róż* en 1918 et son plus fameux recueil *Demon ruchu* en 1919.

⁴ Parmi ces projets scientifiques polonais consacrés à la redécouverte du fantastique de Grabiński il faut mentionner: le colloque *Grabiński* organisé à l'Université de Mikołaj Kopernik à Toruń et le recueil de textes critiques qui en sont le fruit (2013); l'essai critique de Tadeusz Krajewski (2003); la thèse de doctorat de Barbara Zwolińska, (2002); l'étude de Krystyna Kłosińska, (2004); la thèse de doctorat d'Eliza Krzyńska-Nawrocka (2012).

⁵ Parmi ceux qui voient les parallèles entre le fantastique de Grabiński et la prose de Poe et Lovecraft, il faut mentionner : Karol Irzykowski (1958), Edith Klapwijk (2000), Marek Wilczyński (2008), Katarzyna Gadomska (2014).

mondial^[6]. Plusieurs textes de Grabiński sont traduits en allemand, en anglais, en portugais, en italien, en espagnol, en russe, en tchèque et, pour une partie très restreinte, en français^[7]. Et pourtant, il n'existe que très peu d'études critiques en ces langues qui lui soient consacrées^[8]. Pour combler un peu cette lacune, nous voudrions par la suite donner quelques informations sur la conception du fantastique de l'écrivain polonais ainsi qu'analyser l'aspect ésotérique et occulte de son roman intitulé *La Salamandre*.

Grabiński élabore sa propre conception du fantastique qu'il appelle « le métafantastique » ou « le fantastique intérieur »^[9]. Il veut que le genre ne se réduise pas à un exercice de style, à un bel mais vide ornement, à un pur divertissement. Selon Grabiński, le métafantastique doit posséder un aspect philosophique^[10] et psychologique^[11] important qui lui permet de parler en termes généraux de la condition humaine et des questions d'ordre supérieur. Son fantastique n'est pas un simple

⁶ Roger Caillois (1958) ne mentionne que deux écrivains polonais du fantastique, à savoir Jean Potocki et Stefan Grabiński. Dans l'anthologie de Caillois on a publié un seul récit de Grabiński traduit in extenso en français « La voie du garage ».

⁷ Citons à titre d'exemple : le choix des récits de Grabiński traduits par Charlotte Eckert et Kurt Kelm en allemand et publiés en 1953 dans la série Bibliothek des Hauses Usher; les recueils de récits fantastiques traduits en anglais par Mirosław Lipiński : « The Dark Domain » (1993) et « The Motion Demon » (2005); la traduction en portugais du recueil « O Demônio de movimento » (2003) par Wojciech Charchalis; la traduction en italien « Il villaggio nero. Racconti fantastici » (2012) par A. Bonazzi.

⁸ En français par exemple il n'y a que deux études critiques consacrées à Grabiński : E. Klapwijk (2000) en parle partiellement dans *La Pologne : Grabiński, Schultz...* et K. Gadomska (2014) analyse son fantastique de manière plus détaillée dans *Le fantastique polonais de la période...* En italien, il faut signaler la préface critique de China Miéville pour « Il villaggio nero... » En anglais, le traducteur Mirosław Lipiński a également écrit deux préfaces critiques pour l'édition américaine de récits de Grabiński. En plus, Lipiński a créé le site internet The Dark Domain consacré à l'écrivain.

⁹ Il en parle notamment dans trois essais qui ne sont publiés qu'en polonais : S. Grabiński (1920; 1925-26; 1931).

¹⁰ Grabiński s'appuie surtout sur les conceptions philosophiques d'Héraclite d'Ephèse, de Platon, d'Henri Bergson et de William James.

¹¹ Grabiński s'intéresse à la psychanalyse de Sigmund Freud. Comme ce dernier, l'écrivain perçoit le fantastique comme une littérature de profondeur exprimant l'inconscient. Selon certains critiques, la conception de la femme chez Grabiński constitue une illustration parfaite des théories de Jacques Lacan concernant la névrose à caractère obsessionnel Voir à ce propos : D. Brzostek (2013).

récit à caractère surnaturel, mais une tentative d'atteindre une portée universelle.

Ce sont, entre autres, les doctrines philosophiques qui lui facilitent la compréhension de l'univers. Grabiński, inspiré par Héraclite d'Ephèse, croit que notre monde est par excellence dynamique, qu'il se trouve en perpétuel mouvement et qu'il se soumet à des changements incessants. Cette mobilité universelle est, pour l'écrivain, d'une importance considérable : c'est non seulement le monde qui s'y soumet, mais aussi certains êtres humains, une élite consciente de l'existence du grand mouvement. Les conséquences de l'éternel mouvement sont nombreuses. Tout d'abord, suivant la pensée platonicienne, Grabiński prétend que la consistance des choses qui nous entourent n'est qu'une illusion car c'est la pensée qui crée la réalité. Ensuite, de cet éternel élan vital (au sens bergsonien) du monde, plein de force et de pulsion créatrices, naissent d'autres nouvelles réalités, cachées et invisibles, apparaissent d'autres mondes alternatifs ou parallèles au nôtre. Finalement donc, influencé par le pragmatiste américain William James^[12], Grabiński est d'avis que l'univers a un caractère pluraliste, polymorphe où la nature et la surnature, le visible et l'invisible alternent, où le Bien et le Mal mènent une lutte sans fin.

A ces conceptions philosophiques correspondent les idées ésotériques auxquelles Grabiński croit lui-même et qui complètent sa vision philosophique de l'univers. *La Salamandre*, son roman ésotérique le plus fameux de 1924, illustre parfaitement les convictions de l'auteur et abonde en caractères ésotériques. Les critiques qui étudient l'ésotérisme (comme par exemple Antoine Faivre, Pierre A. Riffard) reconnaissent que ce savoir secret qui est l'essence de l'ésotérisme n'est connu que par les initiés. La transmission de ces connaissances se fait souvent de maître spirituel à disciple. En fait, *La Salamandre* de Grabiński relate l'initiation du disciple, Georges, aux mystères de l'univers par son maître spirituel, André.

Avant même de connaître André, Georges vit plusieurs fois une sorte de vision, d'hallucination à caractère prémonitoire où il voit un

¹² Sophie Geffroy-Menoux (2005) analyse de manière plus détaillée de la conception pluraliste de l'univers de William James.

inconnu qui, comme il lui semble, deviendra une personne importante dans sa vie :

Depuis un certain temps, des puissances énigmatiques envahissent l'orbite de mon existence et barrent furieusement mon chemin; j'ai surpris une trace d'événements qui, innocents en apparence et dissimulés sous le paletot grégaire du quotidien, doivent donner à réfléchir par leur ténacité. Car il me faut considérer comme un hasard une coïncidence exceptionnelle de circonstances réitérées une, deux, trois fois à certains intervalles. Mais si des similitudes m'interpellent presque quotidiennement et me persécutent depuis plusieurs semaines, c'est malgré moi que naît la supposition d'avoir affaire à une fin occultée. Serait-ce la première page mystérieuse à s'ouvrir dans le livre de mon destin après des années de grisaille et de placidité...? En quoi *cet homme* me regarderait-il? [...] Un homme bizarre. Une force mystérieuse le pousserait-elle vers moi? (Grabinski, 1980 :7).

Conformément à ses pressentiments, Georges réussit à connaître l'homme mystérieux pendant un cours sur la réincarnation et la loi du karma, sujet significatif qui a explicitement recours à l'ésotérisme et qui annonce la suite du roman. André révèle à Georges avoir attendu leur rencontre depuis longtemps : « [...] J'arrive parfois à saisir certaines vibrations de la psyché humaine. [...] Je vous connais, Monsieur, depuis beaucoup plus longtemps que vous ne le croyiez; votre « moi » a intégré l'orbite de ma vie spirituelle depuis un an déjà; j'en ai senti l'imminence à plusieurs jours avant l'instant où nous nous sommes rencontrés pour la première fois.[...] » (*Ibidem*, 13). Durant plusieurs rencontres avec le maître, Georges (et avec lui le lecteur) acquiert de vastes connaissances sur la doctrine ésotérique. Ce motif central de la relation spirituelle entre le maître et son disciple met davantage en valeur le caractère initiatique du roman ésotérique de Grabinski.

Les auteurs de romans ésotériques évoquent souvent dans leurs textes l'existence d'étranges ouvrages, réels ou fictifs, liés aux pratiques occultes. Le maître André possède une bibliothèque comportant tous les grimoires possibles de différents lieux et époques. Rappelons brièvement que le mot « grimoire » est une déformation péjorative de « grammaire ». Les grimoires sont des livres de sorcellerie, appelés aussi « alphabets du diable », ou des livres porteurs de secrets maléfiques.

Claude Lecouteux définit le grimoire ainsi : c'est « un livre de magie qui se présente comme un mélange de recettes diverses [...] pour conjurer ou invoquer les démons, obtenir tel avantage, fabriquer des talismans et des amulettes, lever ou jeter les sorts ». (Lecouteux, 2002: 9) André montre à son disciple quelques exemplaires précieux de sa collection, entre autres, *Magia naturalis libri* de Johannis Baptistae Porta, *Sadducimus triumphatus* de Joseph Glainvill, six volumes de *Disquisitiones magicae* de Martin Antonio Del Rio, *Pseudomonarchia daemonum* de Johannes Wier, *Daemonomania* de Jean Bodin et celle de René de Lorraine, *Demonolatria* de Hieronimus Cardamus, *De ente astrorum* et *Archidoxis magicae* de Paracelse. Tous ces grimoires évoqués ne sont pas des mystifications littéraires inventées par Grabiński, mais ces ouvrages existent bel et bien et sont inscrits dans l'histoire de la magie. Le maître prétend connaître tous les secrets de ces grimoires: les rites, formules magiques, symboles occultes.

Antoine Faivre (1992-1996 : 250) et Pierre A. Riffard (1990 : 89) soulignent l'importance des symboles dans l'ésotérisme: les symboles constituent une médiation entre l'homme et le monde, ils montrent un sens profond de l'univers, ils sont une représentation approximative d'une expérience spirituelle. *La Salamandre* de Grabiński abonde en symboles ésotériques dont le sens caché est révélé par le maître à son disciple. André qui conçoit les symboles comme de fondamentales énigmes de l'univers, explique à son disciple la signification de certains d'entre eux, comme le pentagramme, l'hexagramme de Salomon, le pentacle, le triangle ascendant et beaucoup d'autres encore. Citons, à titre d'exemple, quelques fragments de son discours érudit à propos des symboles occultes :

Ces deux triangles entrelacés avec un « T » au milieu : l'un d'or, l'autre d'argent, que signifient-ils ?

- Le triangle d'or, au sommet tourné vers le haut et appelé par conséquent *triangulus asendentus*, symbolise Macroprosopus ou Dieu Blanc ; l'autre, d'argent, au sommet tourné vers le bas, en est un reflet ténébreux : c'est le signe de Microprosopus Barbe-noire. Mariage révélateur de figures ! L'hexagramme de Salomon est une arme des plus redoutables entre les mains d'un initié, c'est le symbole du dilemme du bien et du mal, c'est un résumé synthétique de l'équilibre magique. (Grabiński, 1980 : 47-48).

En parlant de la symbolique ésotérique, le maître André aborde des problèmes fondamentaux dans chaque religion, système philosophique, conception du monde, le problème de la coexistence du Bien et du Mal ainsi que celui de l'existence de Dieu. Conformément au principe de l'ésotérisme appelé par Faivre (1992-1996: 101) la pratique de la concordance, ce savoir secret vise à réunifier des connaissances présentes dans toutes les traditions philosophiques et religieuses, car, derrière elles, se cache la vérité primordiale de l'unité. Grabiński fait recours de façon syncrétique à la tradition philosophique de la Grèce antique, aux croyances hindoues en Vivartha, à la notion d'Atma (*anima mundi*) du sanskrit, au culte de la Magna Mater Terra – Matrix admirabilis. Soulignons que William James, dont la philosophie pluraliste inspire tellement Grabiński, remarque également une unanimité éternelle de toutes les religions : « In Hinduism, in Neoplatonism, in Suffism, in Christian mysticism, in Whitmanism, we find the same recurring note... » (1902: 419). James reconnaît aussi que dans cette unanimité des croyances religieuses se cache une « cosmic consciousness » (*Ibidem*) de l'univers. Dans le roman de Grabiński, le maître André voit ainsi le problème de la genèse du monde et du Mal :

[...] le mal est né de la tendance passionnée à se définir, intrinsèque de l'essence de l'être depuis la nuit des siècles. L'Atma séculaire, Dieu-Parole, voulut prendre corps et engendra une vie. La conscience silencieuse de sa propre existence ne Le satisfait pas et Il se définit par une forme, car Il sentit qu'Il n'était pas parfait et qu'un monde Lui serait utile pour y développer les possibilités endormies en Son sein. Ainsi a-t-Il sorti de Lui et filé la matière dont Il s'est vêtu comme d'un manteau. [...] Mais ayant sorti une vie de son sein, Il descendit par conséquent dans la sphère du mal et du péché. (Grabiński, 1980: 490).

Dans la suite du discours du maître revient la notion clé du méta-fantastique de Grabiński, à savoir le grand éternel mouvement déjà évoqué, et emprunté par l'écrivain à la philosophie héraclitéenne. André révèle à son disciple que cette vérité unique et primordiale que cherchent non seulement les adeptes de l'ésotérisme, mais aussi les cultes religieux et les systèmes philosophiques est ce grand mouvement du monde et de Dieu :

Tout désigne *le mouvement perpétuel, le changement perpétuel, une évolution continue et constante*. Alors lui, le Grand Inconnu, doit évoluer avec nous: Il connaît aussi Ses élans et Ses chutes. Le Créateur ne saurait rester hétérogène par rapport à la créature. L'Esprit de l'Univers est un immense réservoir de forces inépuisables, un capital solide dans lequel la matière et l'œuvre puisent incessamment (*Ibidem*).

Le maître prétend que cette vérité unique était jadis, lors d'un âge d'or mythique et oublié, connue par les hommes, mais, avec le temps, elle s'est diffractée à travers les différentes religions. C'est pourquoi les initiés seuls la connaissent. Cette référence au grand secret connu jadis et perdu est également caractéristique de l'ésotérisme et devient le motif récurrent des romans ésotériques (Riffard, 1990: 45).

En continuant son exposé sur les mystères de l'univers, André mentionne la doctrine ésotérique des correspondances^[13] selon laquelle la Nature est un grand organisme vivant, constitué de quatre éléments, fait de réseaux d'oppositions, de sympathies et d'antipathies, et parcouru par un flux, par une sorte d'énergie spirituelle qui conditionne son évolution, ses changements constants. La doctrine affirme aussi l'existence d'un continuum entre toutes les parties de l'univers ou des univers car on souligne la pluralité de ses niveaux de réalités, visibles et invisibles:

L'évolution suit une ligne hélicoïdale, telle une énorme vis qui s'enfonce sans fin dans les régions de l'être de plus en plus élevées. En vertu de la loi des retours cycliques, l'univers est soumis à l'infinie succession de transformations: la période créatrice, pleine d'éléments qui propulsent le monde vers l'avant, est suivie de celle de stagnation et de mouvements rétrogrades; mais l'apogée d'une période d'évolution est toujours supérieur à celui du cycle précédent. [...] Le grand mouvement rotatif de la pensée divine atteint des paliers toujours plus élevés. [...] Nous sommes avec Lui et en Lui: menus chaînons d'un vivarta géant^[14] (Grabiński, 1980: 50).

¹³ Voir à ce propos Riffard (1990: 67) qui évoque cette doctrine comme une des plus importantes marques de l'ésotérisme.

¹⁴ Vivarta vient de la religion hindoue et signifie le processus tourbillonnaire d'apparitions de Dieu dans l'univers.

Comme l'évolution du monde s'appuie sur un jeu d'oppositions, sur la lutte constante du Bien et du Mal, dans le roman de Grabiński apparaît une figure du Mal, un personnage féminin antithétique par rapport au maître. L'apparition de la représentante des forces maléfiques est signalée par le maître qui prévient son disciple, hélas en vain, du danger : « La femme nous fait descendre vers la Terre et les affaires terrestres. [...] le culte du Mal est chez la femme plus puissant que chez l'homme. Tout tourne toujours autour de l'acte charnel avec Satan : cet acte qui crée la vie et avec elle, le Mal et le vice. La femme – Magna Mater Terra – Matrix Admirabilis » (*Ibidem*). Malgré ces avertissements d'André, Georges devient l'amant d'une belle et mystérieuse femme, Kama. La relation passionnée qui les unit s'avère pourtant être le fruit d'un sort magique jeté par Kama. La femme semble aussi puissante que le maître : elle possède également des grimoires magiques, connaît la chiromancie, sait jeter les malédictions causant la maladie ou la mort. Elle utilise la magie noire afin de forcer Georges à participer au sabbat – une réunion de sorcières associée à un culte satanique, ici en l'honneur de Baphomet.^[15] Rappelons que Baphomet est le nom que les occultistes du XIX^e siècle donnent à l'idole mystérieuse des Templiers. En décrivant Baphomet, Grabiński s'inspire sans aucun doute d'Elphias Lévy et de son ouvrage canonique pour l'ésotérisme, *Dogmes et rituels de la Haute Magie* (1897). Grabiński se réfère explicitement à Lévy en expliquant la signification du nom de Baphomet : l'écrivain polonais dit que Baphomet signifie le nom de Satan lu à rebours, Temo-h-pab, c'est-à-dire « Le père du temple de la paix de tous les hommes », comme le constate Lévy lui-même. C'est également la description de Baphomet et son interprétation qui révèlent l'influence qu'exerce Lévy sur Grabiński. Chez ce dernier Baphomet est présenté ainsi : « Là, sur un trône taillé dans la roche, les sabots poilus repliés, un androgyne géant était assis, à tête de bouc barbu, mamelles de femelle et membre viril – mi-homme, mi-animal, hideux, lugubre, ailé... » (Grabiński, 1980 : 59). L'image de Baphomet que l'on retrouve chez Lévy est la même : Baphomet est également un personnage androgyne qui a les caractéristiques de deux sexes. Il faut souligner que, selon Antoine

¹⁵ Ce démon apparaît également dans *L'ombre de Baphomet*, un autre roman ésotérique de Grabiński.

Faivre (1992-1996: 112), le concept d'androgynie est d'une importance considérable dans la doctrine ésotérique car il figure le plus haut niveau d'initiation dans la quête de l'unité avec Dieu.^[16] Baphomet chez Lévy et chez l'écrivain polonais possède une tête de bouc qui symbolise la nature animale et pécheresse de l'homme.

Après sa participation au sabbat, Georges semble perdu à jamais. Pourtant, André essaye de le sauver. Il révèle à son disciple que Kama est non seulement une sorcière, elle est aussi la Salamandre, c'est-à-dire l'incarnation de l'élément du feu, c'est pourquoi elle est si puissante: elle peut revêtir aussi bien un aspect humain qu'animalier et, selon son gré, elle peut devenir un esprit élémentaire pur dépourvu de forme visible. La symbolique des quatre éléments est d'une importance considérable dans la doctrine ésotérique, elle fait partie du principe des correspondances déjà évoqué. Grabiński utilise volontiers cette symbolique, tous les quatre éléments sont présents dans ses ouvrages.^[17] Sans entrer dans le détail, signalons que les quatre éléments chez Grabiński sont toujours contradictoires et ambigus et lui servent à donner un aspect universel à son métaphantastique qui devient un récit sur la condition humaine dans le monde. Dans le rituel qui s'appuie sur la symbolique des quatre éléments, le maître fait rétablir l'ordre du monde en disant: « Que l'eau retourne à l'eau, que le feu brûle, que l'air circule, que la terre tombe sur la terre par la vertu du pentagramme et au nom du tétragramme qui est écrit au centre de la croix de lumière » (*Ibidem*, 96). Il chasse, au moins momentanément, l'esprit du feu: Kama se métamorphose en lézard noir et or et disparaît. Pourtant, André lui-même disparaît aussi sans traces, sa maison, lieu de rencontres du maître et de son disciple, est en ruines et les habitants du village prétendent qu'elle est en cet état depuis longtemps. Georges ne sait plus^[18] s'il a vécu ces

¹⁶ Chez Grabiński, ce motif du personnage androgyne revient dans d'autres textes (par exemple le récit *Czaad*).

¹⁷ Citons à titre d'exemple: l'élément de l'air apparaît dans le roman *Cień Bafometa*, l'élément de l'eau est bien visible dans *Klasztor i morze*, l'élément de la terre est au centre de *Wyspa Itongo* et l'élément du feu, le plus récurrent dans le fantastique de Grabiński, devient le leitmotif du recueil de récits *Księga Ognia*.

¹⁸ Conformément à la théorie de Tzvetan Todorov (1970; 29), le fantastique s'appuie sur cette hésitation (partagée par le personnage et le lecteur) quant à la nature des événements relatés.

événements étranges ou bien si ce n'était qu'un rêve, cette ambiguïté et hésitation finale étant caractéristiques de la littérature fantastique.

Pour récapituler brièvement ces constatations sur le romanesque ésotérique de Grabiński, nous voudrions souligner que les idées philosophiques et ésotériques récurrentes dans ses œuvres permettent à l'écrivain de construire une conception homogène du monde et de l'homme. *La Salamandre*, ce roman ésotérique au caractère initiatique, introduit les lecteurs dans les arcanes de l'ésotérisme. Ce roman est une parfaite illustration des plus importants principes ésotériques, pour ne citer que l'importance des symboles, la pratique de la concordance et la doctrine des correspondances. L'ambiance occulte du roman est créée par l'évocation des grimoires, rites magiques, maléfiques et personnages surnaturels.

Références

- BOZZETTO, Roger (2005), *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, PUP.
- BRZOSTEK, Dariusz, (2013) « Corpus eroticum albo fantazmatyczna kochanka Jerzego Szamoty », *Grabiński. Litteraria Copernicana*, Toruń, Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- CAILLOIS, Roger (1958), *Fantastique. Soixante récits de terreurs*, Paris, Club français du livre.
- (1965), *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- FAIVRE, Antoine, (1992-1996), *Accès à l'ésotérisme occidental*, Paris, Gallimard, t.2.
- GADOMSKA, Katarzyna (2014), « Le fantastique polonais de la période de l'entre-deux guerres: le cas de Stefan Grabiński », *Revue Otrante. Fantastique de l'Est. Dictatures politiques et imaginaires*, Paris, Editions Kimé, n. 36, pp.87-101.
- GEFFROY-MENOU, Sophie (2005), « Détours et hybridations : mystères fin-de-siècle, intermedial fantasy et phénoménologie du subliminal », in Dupeyron-Lafay, Françoise (ed.), *Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Aix-en-Provence, PUP.
- GRABIŃSKI, Stefan (1920), « Z mojej pracowni. Opowieść o Maszyniście Grocie. Dzieje noweli – przyczynek do psychologii tworzenia », revue *Skamander*, n.2.
- (1980), *Salamandra*, Kraków, Wydawnictwo Literackie [1924]. [Toutes les citations dans notre article ont été traduites par Uta Herhorowicz.]
- (1925-1926), « Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej », revue *Pamiętnik literacki*, Lwów, n. 22-23, pp.1-7.

- (1931), « O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła (Wstęp do szkicu) », *Revue Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie*, n. 3-5, pp.1-2.
- HUTNIKIEWICZ, Artur (1974), « Stefan Grabiński czyli jak się pisze dreszczowce », *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Warszawa.
- IRZYKOWSKI, Karol (1958), *Magik niesamowitości (Po zgonie Stefana Grabińskiego)*. Préface de: S. Grabiński, *Niesamowite Opowieści*, Warszawa, Czytelnik.
- JAMES, William (1902), *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*. [Being the Gifford Lectures on Natural Religion delivered at Edinburgh in 1901-1902], London, New York, Bombay, Longman, Green and Co.
- KLAPWIJK, Edith (1987), « La Pologne; Grabiński, Schultz et Gombrowicz », in Weisgerber, Jean (ed), *Le réalisme magique, roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L'âge d'homme.
- KŁOSIŃSKA, Krystyna (2004), « Stefana Grabińskiego Kochanaka Szamoty, czyli rzecz o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę », *Fantazmaty, Grabiński-Prus-Zapolska*, Katowice, Wydawnictwo UŚ.
- KRAJEWSKI, Tadeusz (2003), « Człowiek z widmowego pociągu – rzecz o kolejarskich nowelach Stefana Grabińskiego », *Sfera*, n.1.
- KRZYŃSKA-NAWROCKA, Eliza (2012), *Ciemne terytoria. Człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*, Kraków, Agharta.
- LECOUTEUX, Claude (2002), *Le livre des grimoires. De la magie au Moyen Age*, Paris, Imago.
- MELLIER, Denis (2000), *La littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- MIANECKI, Artur et PUDEŁOCKI, Tomasz (2013), *Grabiński Litteraria copernicana*, Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- MILLET, Gilbert et LABBÉ, Denis (2005), *Le fantastique*, Paris, Belin.
- RIFFARD, Pierre A. (1990), *L'ésotérisme. Qu'est-ce qu'est l'ésotérisme?* Paris, Laffont.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- TRITTER, Valérie (2001), *Le fantastique*, Paris, Ellipses.
- VAX, Louis (1965), *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF.
- WILCZYŃSKI, Marek (2008), « Secret Passage Through Poe: The Transatlantic Affinities of H.P. Lovecraft and Stefan Grabiński », *Studia Anglica Posnaniensia*, vol. 44.
- ZWOLIŃSKA, Barbara (2002), *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*, Gdańsk, Wydawnictwo UG.

JOGOS MALIGNOS: FANTÁSTICO E ESOTÉRICO NA FICÇÃO NARRATIVA DE CARLOS RUIZ ZAFÓN

Maria do Carmo Cardoso Mendes*

mcpinheiro@ilch.uminho.pt

1. Ruiz Zafón e o fantástico contemporâneo

167

OS ROMANCES DO ESCRITOR ESPANHOL CARLOS RUIZ ZAFÓN (BARCELONA, 1964) apresentam motivos, cenários e personagens típicos da narrativa gótica, ao mesmo tempo que manifestam a obsessão do escritor pelos enigmas, pelas personagens complexas e pela aproximação ao universo sobrenatural. Esta apetência pelo fantástico é bem visível noutros escritores espanhóis contemporâneos, como Cristina Fernández Cubas (1945), José Maria Merino (1941) e Ángel Olgoso (1961). Publicado em 2008, o romance de Ruiz Zafón *El Juego del Ángel* resgata motivos e imagens recorrentes desde a estreia literária do escritor e revela a reconhecida influência de mestres do género fantástico, em especial Edgar Allan Poe. Sem excluir referências a outros romances do escritor (desde logo pelas fortes intertextualidades homo-autorais que o conjunto da obra de Ruiz Zafón proporciona),^[1] procurarei identificar os mais relevantes

JOGOS MALIGNOS:
FANTÁSTICO E ESOTÉRICO
NA FICÇÃO NARRATIVA DE
CARLOS RUIZ ZAFÓN

Maria do Carmo
Cardoso Mendes

* Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal.

¹ As restantes narrativas fantásticas de Ruiz Zafón são: *La Trilogía de la Niebla* (2007) – composta por *El Palacio de la Medianoche* (1ª edição: 1994); *Las luces de septiembre* (1ª ed.: 1996) e *Marina* (1ª ed.: 1999); *La Sombra del Viento* (2004); *El Prisionero del Cielo* (2011). A vertente fantástica percorre o conjunto destas narrativas. Como motivos recorrentes, destacam-se o sonho, os espelhos, os relógios, os lugares sinistros

conteúdos fantásticos de *El Juego del Ángel*, destacar a ligação do texto ao género policial e comentar a descrição fantasmagórica de Barcelona como lugar ideal para a irrupção de fenómenos enigmáticos a que o leitor tem acesso pela mão do infortunado David Martin, que percorre os seus bairros mais sinistros.

2. Jogos malignos

O protagonista de *El Juego del Ángel* é um escritor^[2] que, num extenso relato analético, reconstrói a sua existência desde a infância, quando é abandonado pela mãe e deixado à guarda de um progenitor toxicodependente e violento. David realiza no princípio da adolescência tarefas menores num jornal, *La Voz de la Industria*, e acaba por se envolver num misterioso enredo que aproxima o passado do seu pai com o presente do seu amigo Pedro Vidal. David é um homem fascinado pela literatura^[3]: nos seus anos de apagada existência no jornal conhece um homem erudito e sensível, o dono da livraria Sempere, que se tornará o seu maior amigo, protetor e mestre literário. A leitura por nove vezes da obra de Charles Dickens^[4], *Great Expectations*, desperta uma identificação com os infortúnios do protagonista oitocentista, mas também uma extraordinária capacidade de superação da miséria e de luta contra a resignação. O pai, antigo combatente da guerra das Filipas, exerce um poder determinante no fascínio de David pela literatura, justamente porque ele é sempre rejeitado pela figura paterna, que recusa tanto a instrução formal do filho quanto a sua atração pela

(habitualmente localizados em Barcelona), e a reflexão sobre a literatura. O livro une personagens; da leitura dos romances *El Juego del Ángel* e *La sombra del Viento*, conclui-se que ele é um objeto mágico, que importa preservar a todo o custo, mesmo que para tal seja necessário criar um espaço que só aparentemente o elimina.

² O mesmo acontece com Julián Carax, protagonista do romance *La Sombra del Viento*. Zola, Dickens e Balzac são os seus escritores prediletos. Antes de completar treze anos, Julian anunciou que queria ser alguém chamado Robert Louis Stevenson. Ainda jovem, lê três vezes a obra de Joseph Conrad, *Coração das Trevas*.

³ Os modelos literários de David Martin na redação dos seus folhetins são Alexandre Dumas, Bram Stoker, Eugène Sue e Paul Féval. Victor Hugo e Tolstoi são também dois escritores que o fascinam.

⁴ Importa sublinhar que os romances de Ruiz Zafón revelam uma intensa componente intertextual, assimilando diversos discursos literários, pictóricos e cinematográficos.

literatura. Esta tem sobre o jovem David uma influência que tende a acentuar a sua apetência pelo oculto: «Las palabras y el misterio de su ciencia oculta me fascinaban y me parecían una llave con la que abrir un mundo infinito y a salvo de aquella casa, aquellas calles y aquellos días turbios» (Ruiz Zafón, 2008: 51). No livreiro Sempere encontra David a estabilidade emocional e o alento para se tornar escritor. A sua relação com o seu protetor no jornal é turbada pela irrupção de Cristina Sagnier, a jovem filha do motorista de Pedro e o casamento de Cristina com o amigo de David inicia o conjunto de enredos misteriosos que domina o romance: Cristina desaparece misteriosamente, acaba por ser internada num sanatório e termina suicidando-se num lago. A exemplo do que acontece no conjunto da produção literária de Ruiz Zafón, a intromissão do sobrenatural e do fantástico ocorre em situações de completa normalidade: é perante elas que surgem criaturas demoníacas que transformam por completo a vida de personagens previsíveis. Em *El Juego del Ángel*, isso verifica-se com o misterioso aparecimento de Andreas Corelli, criatura satânica e vampiresca: as pálpebras não têm quaisquer movimentos; os olhos brilham «como dos brasas» e os lábios são «fríos como el hielo» (*Ibidem*, 116 e 191). As suas aparições e desaparecimentos inexplicáveis recordam um fantasma que se materializa e desmaterializa nas sombras. David só consegue identificá-lo pelo «brillo de sus ojos [que] nunca pestañeaban y por el reflejo del candil en el broche en forma de ángel que siempre llevaba en la solapa» (*Idem*, 255). A pele helada y lisa como el mármol» (*Idem*, 263). Quando sorri, «parecía un lobo hambriento» (*Idem*, 316). A obsessão pelo açúcar é outro traço demoníaco do espectral Corelli: «El patrón tomó un terrón de azúcar y lo dejó caer en su taza. Le siguió un segundo y un tercero. Probó el café y vertió cuatro terrones más. Luego tomó un quinto y se lo llevó a los labios. – Me encanta el azúcar – comento». (*Idem*, 516). O domínio do Mal em que Corelli se movimenta aponta para uma das mais fortes manifestações da literatura fantástica: o satanismo, cujos propósitos últimos são a denegação da capacidade da racionalidade para tudo explicar e a reivindicação do inominável. Nos diversos encontros com esta criatura que se apresenta como editor e começa por fazer uma proposta de trabalho a David, o jovem jornalista sente-se paralisado pelo terror, que culmina quando observa umas fotografias antigas de Corelli e conclui que ele não envelhecera um só

dia. Não envelhecer é também um atributo diabólico. Corelli é – como os demais seres sombrios dos romances de Ruiz Zafón – um ser cujo passado está envolto em inúmeros mistérios, o mais relevante dos quais concerne a sua identidade. Os esforços de investigação de David – que assumem as características de indagação de um detetive do romance policial, como se verá – não contribuem para desvendar a identidade de Corelli; pelo contrário, levam-no a descobrir que, de acordo com toda a informação disponível, o livreiro está morto há dois anos na sequência da picadura de uma serpente. A celebração de um pacto demoníaco destinado a criar uma nova religião é a autêntica proposta que move Corelli a aproximar-se de David, oferecendo-lhe por essa via a possibilidade de solucionar dificuldades económicas e a cura de uma doença. Depois de uma noite em casa do editor, David constata que recobrou a saúde: «Fue entonces cuando me di cuenta de que el zumbido de mis oídos, que los ruidos del día solían enmascarar, había desaparecido por completo» (*Idem*, 195). Quer isto dizer que o pacto de Corelli com David encerra uma promessa de vida eterna, tal como o próprio assegura, apresentando-se como «– El editor que lehará a usted inmortal» (*Idem*, 112). A tentação, revelada no forte poder argumentativo de Corelli, é outro atributo que dele faz uma criatura diabólica. Essa proposta contempla ainda uma inquietação de Corelli: o tempo. Vem a propósito lembrar que esta mesma personagem surge também no romance de Ruiz Zafón, *Las Luces de Septiembre*, apresentando um estranho pedido a um relojoeiro:

Blöcklin debía construir un reloj para él, pero un reloj especial. Sus agujas debían girar en sentido inverso. La razón de este encargo era que Corelli padecía una enfermedad mortal que habría de extinguir su vida en cuestión de meses. Por ese motivo, deseaba tener un reloj que contase las horas, los minutos y los segundos que le restaban de vida (Ruiz Zafón, 2007: 706-7).

Em *El Juego del Ángel*, o pacto demoníaco supõe para David a materialização da eterna juventude, tal como acontece no mito fáustico. Corelli é um fantasma imune aos efeitos da passagem do tempo, o que também virá a acontecer com David no final do romance: «– Nunca he permitido que nadie me conociese el tiempo suficiente como para

preguntarme por qué no envejecía nunca, por qué no se abrían líneas en mi rostro» (Ruiz Zafón, 2008: 660).

3. Cenários malignos

Os elementos sobrenaturais que definem Corelli encaixam portanto o romance no género fantástico.^[5] O mesmo pode afirmar-se a respeito dos espaços. Ambientada na Barcelona dos anos vinte do século passado, a obra apresenta lugares da capital da Catalunha envolvidos em brumas e mistérios, recordando de imediato cenários da narrativa gótica inglesa (surgida na segunda metade de Setecentos na obra de Horace Walpole, *O Castelo de Otranto* - 1764).^[6] De facto, em *El Juego del Ángel*, Ruiz Zafón recupera uma obsessão literária precoce pelos ambientes sinistros e mal iluminados. Neste sentido, regressa a uma das características mais destacadas da narrativa gótica, desde Walpole até ao gótico moderno, e procura dotar o espaço de atributos maléficos que condicionam comportamentos humanos.^[7] No conjunto dos variados espaços do romance, destacam-se os cemitérios, apontando para o universo sobrenatural e provocando terror. Assim acontece com David quando observa o cemitério de San Gervasio: «La galería estaba coronada por una cúpula en la cima de la cual se levantaba una figura de mármol ennegrecido. Su rostro quedaba oculto por un velo, pero al aproximarse al panteón uno tenía la impresión de que aquel

⁵ Como assinala David Roas (2001: 8), «la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes».

⁶ «En la narrativa gótica abundan los vastos bosques oscuros de vegetación excesiva, las ruinas, los ambientes considerados exóticos y los lugares solitarios y espantosos que subrayan así los aspectos más grotescos y macabros, reflejo de un subconsciente convulso y desasosegado» (Ruiz Tosaus, 2009: 8).

⁷ «El espacio expone una inteligencia y movilidad malignas y es mentalmente más poderoso que sus ocupantes humanos. En la novela gótica el escenario arquitectónico era esencial en el desarrollo de la trama. La importancia fundamental de la atmósfera es un elemento que se trasladará al cine de tendencia gótica y expresionista, donde los decorados construyen sombras para sugerir espacios y estados de ánimo» (Solaz, 2003).

centinela de ultratumba iba girando la cabeza para seguirle con los ojos» (*Idem*, 433-4).

O cemitério de Pueblo Nuevo é o lugar escolhido por Corelli para um encontro com o jovem: aí se confundem espaço e personagem; realidade e ficção; desejos de fuga de David; propósito de permanecer de Corelli:

Recorrí aquel inhóspito paseo de cipreses que conducía hasta las puertas del cementerio del Este (...) El patrón ya estaba allí. (...) Vestía de negro y la única cosa que hacía que no se le pudiese confundir con una de las centenares de estatuas tras las verjas del recinto eran sus ojos. (...) El patrón eligió un viejo mausoleo que ofrecía una cúpula sostenida por columnas de mármol y rodeada de ángeles de rostro afilado y dedos demasiado largos. (...) Me alejé de allí tan rápido como pude sin que pareciese evidente que lo hacía y me perdí entre las calles y recovecos de la necrópolis» (*Idem*, 370-1).

O sentimento de pânico de David intensifica-se quando vê numa lápide uma inscrição que confirma a sua própria morte: «David Martin 1900-1930» (*Idem*, 580). Procura encobrir o temor e interpretar a mensagem como mais um jogo maligno: «Sonreí. Si algo tenía que reconocer a mi buen amigo Diego Marlasca era el sentido del humor y el gusto por las sorpresas» (*Ibidem*). Há, todavia, um cemitério de diferente funcionalidade no romance: o dos «Libros Olvidados»: é um lugar mágico, destinado a preservar «libros perdidos y olvidados, libros que estaban condenados a ser destruidos y silenciados para siempre, libros que preservan la memoria y el alma de tiempos y prodigios que ya nadie recuerda» (*Idem*, 167). Situado numa antiga necrópole, o Cemitério dos Livros Esquecidos remete para a lenda de um homem que vive nos túneis do labirinto. Em comentários irónicos, o protetor deste espaço, Isaac Monfort, relata a David a enigmática história do cemitério:

Hubo un tiempo en que corrió el rumor de que el hombre de negro era el espíritu de un autor maldito a quien uno de los miembros traicionó tras llevarse de aquí uno de sus libros y no mantener su promesa. El libro se perdió para siempre y el difunto autor vaga eternamente por los corredores buscando venganza, ya sabe usted, ese tipo de cosas a lo Henry James que le van tanto a la gente (*Idem*, 169).

A existência de um cemitério de livros esquecidos coloca uma interessante questão: é um espaço destinado a preservar livros, mas também a vedá-los do olhar comum, logo, a reservá-los a uma elite, o que remete para um certo sadomasoquismo.^[8] Se os cemitérios são por natureza lugares capazes de despertar temor, não o são menos todos os restantes espaços do romance (com exceção da livraria de Sempere). É o que acontece com as três principais casas apresentadas no romance. David compra uma propriedade pela qual sente uma mescla de atração e repulsa: um lugar misterioso, sobre o qual se conhece uma sombria lenda: «Pese a su aspecto fúnebre y desmesurado, o tal vez por ese motivo, la idea de llegar a habitar la despertaba en mí esa lujuria de las ideas desaconsejables» (*Idem*, 73). Nem sequer o alerta premonitório do administrador da propriedade dissuade David, que nela viverá durante mais de dez anos: «Créame, joven, no quiera usted vivir allí. (...) Esa casa tiene mala sombra. (...) le puedo asegurar que la parte vieja del cementerio de Montjuïc es más alegre. Ha estado vacía desde entonces. El lugar tiene malos recuerdos. Nadie la quiere» (*Idem*, 74). David sente-se estranhamente magnetizado pela propriedade, pelo seu «aliento pútrido, a tumba y humedad pelo «siniestro torreón levantado sobre las calles más antiguas y tenebrosas de la ciudad, rodeado de los miasmas y tinieblas de aquella necrópolis que los poetas y los asesinos habían llamado la ‘Rosa de Fuego’» (*Idem*, 78), por um quarto sempre fechado que exala «un olor extraño que hacía pensar en flores muertas y tierra renovada. (...) El hedor que había quedado atrapado en aquella cámara se había esparcido por el corredor como un veneno» (*Idem*, 236-7). A casa da viúva Marlasca, simbolicamente ocupando o número 13 do bairro de Vallvidrera, está encoberta por «una sombría arboleda» e «un jardín espeso y descuidado» (*Idem*, 343). Assemelha-se a um castelo abandonado, com uma piscina de águas negras. Para David, a mansão Marlasca, solitária e decadente, habitada por uma viúva na

⁸ Idêntica situação é a que se verifica com o *Index Librorum Prohibitorum* (cuja primeira versão foi promulgada pelo papa Paulo IV em 1559, cabendo a Paulo VI a sua abolição em 1966, embora até hoje a Igreja Católica continue a emitir o chamado «admonitum» ou advertência sobre os perigos que considera ver representados em determinada obra). A simples existência do *Index* pode levar-nos a perguntar por que razões os livros nele contemplados não foram pura e simplesmente destruídos. A própria expressão «Livros esquecidos» é oximórica.

miséria, «tenía esa atmósfera de panteón abandonado»; «La pintura de las paredes, desprendida; las losas del suelo, sueltas; los muebles, carcomidos por la humedad y el frío; los techos, caídos, y las grandes alfombras, raídas y descoloridas» (*Idem*, 357). Por fim, o palacete de Andreas Corelli, que David visita pela primeira numa sexta feira, 13 de julho, localiza-se à entrada do Park Güell. O jardim de densa vegetação é protegido por cães negros. Antes de entrar, David sente o «olor a flores muertas [que] emanaba del interior» (*Idem*, 182). A casa é «oscura y silenciosa, ajena a la claridad radiante de aquel día de cielos azules y sol resplandeciente» (*Idem*, 197). Os retratos pendurados em paredes de extensos corredores têm «una sombra de tristeza en la mirada, una llamada silenciosa. Todos miraban a la cámara con un anhelo que helaba la sangre» (*Idem*, 183). Quando abandona o palacete, David observa que o lugar não dispõe de espelhos nem de uma única fotografia de Corelli.

4. Fantástico e policial

Do que ficou exposto pode concluir-se que *El Juego del Ángel* apresenta elementos e personagens que se situam no universo do oculto. Um universo a que apenas alguns têm acesso – o diabólico Andreas Corelli, vampiro e fantasma, e o sombrio Isaac, protetor do Cemitério dos Livros Esquecidos. Todavia, é incontornável no romance a combinação do género fantástico com o género policial. Não sendo David um iniciado no oculto e não dispondo de ferramentas que lhe permitam aceder a esse universo, a sua missão ao longo da narrativa assume os contornos de uma investigação policial. Assim, busca informações sobre o editor Corelli em Paris; investiga a vida de Alicia Marlasca, viúva do antigo proprietário da mansão; contacta as autoridades policiais que conduzem a investigação sobre o incêndio que destruiu uma editora, Barrillo y Escobillas, cujos proprietários enriquecem com a publicação dos romances de David. Enfrentam-se na obra dois universos inconciliáveis: o sobrenatural e esotérico (ao qual pertencem Corelli e Isaac) e o natural e exotérico (no qual se incluem David, procurando explicações plausíveis para fenómenos e personagens incompreensíveis, e o inspetor Victor Grandes, no esforço para convencer David que a sua narrativa fantástica sobre a figura de Corelli é inverosímil). Manifesta-se, portanto, um esforço crucial de investigação e de encaixe

do oculto em categorias racionais.⁹ Sendo escritor de novelas policiais, David procura também enquadrar fenómenos sobrenaturais numa ordem de racionalidade e de plausibilidade. A sua estreia literária acontece na adolescência com um conjunto de textos que, sob o título *Los misterios de Barcelona*, «mestizaba sin rubor desde Dumas hasta Stoker pasando por Sue y Féval. Dormía unas tres horas al día y lucía el aspecto de haberlas pasado en un ataúd» (*Idem*, 19). Note-se que nesta passagem está contida uma sugestão de que o trabalho excessivo e a escassez de horas de sono convertem David numa espécie de vampiro. Ou seja, na própria produção literária de David o fantástico e o policial são inseparáveis. Apelidado pelo subdiretor de *La Voz de la Vanguarda* como don Edgar Allan Poe, David conjuga nas suas novelas autores românticos com um mestre do terror, Edgar Allan Poe, acrescentando-lhes ainda Bram Stoker. Como escritor de folhetins policiais, David conhece os métodos e os códigos de uma investigação deste género – dito de outro modo, domina as categorias que definem o policial – e procura reproduzi-los não só nos seus textos, mas sobretudo nas investigações através das quais busca desmontar os jogos malignos de Corelli: «Años de experiencia escribiendo intrigas policíacas proporcionaban una serie de principios básicos por los que empezar una investigación» (*Idem*, 320). A sua inquirição desenvolve-se num universo em que se confundem realidades e aparências. Se as primeiras são confirmadas pelos relatos do editor Barcelò e do inspetor Victor Grandes, as segundas são essencialmente produzidas pela literatura, por acontecimentos sem explicação lógica e pelos sonhos do protagonista. Esta ambiguidade realidade-aparência é evidente desde as páginas inaugurais do romance: David recebe um convite de um tal A.C. para estar presente à meia noite no enigmático Ensueño del Raval, um «establecimiento elegante para una clientela selecta y concriterio». Aí se depara com os mesmos cenários e personagens da sua obra *Misterios de Barcelona*; aí tem relações sexuais com Chloé, «la operística y insuperable femme

⁹ Como sustenta Ruiz Tosaus (2009: 5): «Todas las novelas del escritor barcelonés giran en torno a una investigación, al descubrimiento de un enigma principal. Mientras se lleva a cabo este proceso de investigación, se van introduciendo otra constelación de 'enigmas secundarios' que refuerzan la intriga y se relacionan con el enigma principal. Se van entreverando pistas y enigmas a modo de muñecas rusas, se detiene en algunos personajes, deriva la atención del lector hacia otras problemáticas».

fatale de mis relatos hecha carne y lencería» (*Idem*, 40). É conduzido por uma criança a um quarto igual ao que descrevera nos seus folhetins: «Sentí un escalofrío. Aquel lugar era idéntico al dormitorio que yo había creado en la ficción para mi inefable vampiresa Chloé en sus aventuras de *Los misterios de Barcelona*» (*Idem*, 39). Mas quando procura informações sobre o Ensueño del Ravid, é informado que o espaço fechou há quinze anos, num incêndio ocorrido na madrugada do Dia de Todos os Santos, em 1903. Pode supor-se que esta experiência fantástica não foi senão mais um jogo criado por Corelli, grande admirador dos textos de David. Mas ao mesmo tempo é possível suspeitar que o relato de David e o seu encontro com Chloé são o resultado de uma mente excessivamente imaginativa. A hipótese deve ser equacionada, pois são muitos os sonhos de David ao longo da diegese e todos eles apresentam situações fantásticas, como aquela em que, deitado numa maca hospitalar na mansão de Corelli, vê «un hombre cuyo rostro no tenía facciones ni ojos ordenaba las piezas sobre una bandeja de instrumentos quirúrgicos» (*Idem*, 193). David apresenta movimentos no seu corpo produzidos por uma diabólica aranha negra. O pânico provocado por este pesadelo contrasta com o seu estado de saúde e euforia quando desperta: «Celebré mi retorno al mundo de los vivos rindiendo pleitesía a uno de los templos más influyentes de toda la ciudad: las oficinas centrales del Banco Hispano Colonial en la calle Fontanella» (*Idem*, 201). Num outro sonho, imagina-se como autor do incêndio que destruiu a editora de Barrido y Escobillas: «veía reflejado mi propio rostro sonriendo al tiempo que soplaba el fósforo que sostenía entre los dedos» (*Idem*, 219). Sonha ainda que corre pelas ruas de Barcelona «plegada de relojes cuyas agujas giraban en sentido inverso. Callejones y avenidas se torcían a mi paso como túneles con voluntad propia, conformando un laberinto vivo que burlaba todos mis intentos de avanzar» (*Idem*, 475). Os sonhos de David traduzem um desejo obsessivo de viver, mas também as marcas de morte que acompanham toda a sua vida.

5. Uma dialética eterna

A figura de Andreas Corelli, anjo demoníaco do romance de Carlos Ruiz Zafón, coloca diversas questões que remetem para o imaginário esotérico: quem é realmente este ser? Um farsante ou um espírito

ensombrado por um passado turbulento que regressa para executar uma vingança? Qual os seus propósitos? Iludir uma mente imaginativa como a de David Martin ou permitir-lhe um acesso, ainda que muito limitado, a um universo oculto? Podem os comportamentos do demoníaco Corelli ser logicamente explicados ou enquadram-se em categorias que escapam ao esclarecimento racional? Será ele um homem solitário ou fará parte de uma comunidade satânica? Os sonhos de David (que marcam presença no conjunto das obras de Ruiz Zafón), os espelhos que não refratam imagens, os relógios que retrocedem temporalmente, os espaços sombrios, as mansões asfíxias e soturnas que escondem cadáveres e segredos, eis os aspetos mais relevantes que permitem definir *El Juego del Ángel* como uma narrativa do género fantástico. Uma das características clássicas dos demónios é não gerarem representações. Ora espelhos que não refletem, relógios que recuam temporalmente, criaturas que não envelhecem são traços típicos do diabólico, extensamente explorados em todos os romances de Ruiz Zafón. A celebração de um pacto demoníaco traduz para David Martin um desejo humano de reconhecimento e de eternidade – a sua e a dos seus textos. A hipótese final do romance – após a aceitação desse pacto – é a de que David é metamorfoseado, como havia acontecido com Corelli, em demónio. A combinação dos géneros fantástico e policial revela uma dialética eterna: a razão alimenta-se do obscuro; o obscuro ressalta à luz da razão. Para quê racionalizar sem o obscuro? Sem o obscuro, a razão fica inutilizada. Todos estes elementos asseguram ainda o êxito das obras de Carlos Ruiz Zafón – escritor traduzido em diversas línguas. Tal sucesso dever-se-á também em grande medida ao facto de, não obstante o racionalismo que impera atualmente, o leitor se sentir porventura muito mais identificado com personagens e ocorrências fantásticas, com o irracional e com a ausência de explicações lógicas para todos os fenómenos. Tenho consciência que as obras de Carlos Ruiz Zafón estão sujeitas com frequência a um juízo de valor depreciativo, a exemplo do que acontece com outros escritores espanhóis contemporâneos de ficção fantástica e policial: aquele juízo que sustenta que estas obras são declaradamente comerciais. A máxima que impende sobre os géneros policial e fantástico (muitas vezes combinados num só escritor, como acontece com Ruiz Zafón) acentua a obsolescência rápida dos mesmos: «vite lu et vite oublié» (Dubois, 1992: 47). Mas convém sublinhar que o

estatuto paraliterário destes dois géneros é contrariado pelo interesse que lhe votaram escritores canónicos como Eça de Queirós, Agustina Bessa-Luís e José Saramago, na literatura portuguesa, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Álvaro Cunqueiro e Manuel Vázquez Montalbán, na literatura hispano-americana. *El Juego del Ángel* – e, mais latamente, o conjunto da obra literária de Carlos Ruiz Zafón – pode ler-se como a recuperação do património oitocentista da literatura fantástica (combinada com o policial), na representação daqueles que são os seus motivos cruciais: o pacto com o demónio; a alma em sofrimento; a estátua, o autómato e o manequim que adquirem autonomia; os vampiros; a indistincção sonho / realidade; a suspensão ou, pelo contrário, a reversibilidade temporal. O efeito provocado pela presença destes elementos é aquele que, por definição, um texto fantástico almeja: «le textefantastique doit provoquer un violent ébranlement émotionnel chez le lecteur» (Vax, 1965: 169). O que assegura o êxito dos romances de Carlos Ruiz Zafón é, em síntese, o jogo permanente entre elementos semânticos anómalos e elementos pautados pela «normalidade» do mundo real. Se as raízes sociológicas da literatura fantástica trazem consigo sementes de subversão, os romances de Ruiz Zafón seguem esta orientação e expõem, numa era científico-tecnológica, as limitações da Razão para tudo explicar. Ao mesmo tempo, propõem ao leitor a possibilidade sempre fascinante de acesso ao oculto e ao inquietante.

Referências

- DUBOIS, Jacques (1992), *Le roman policier et la modernité*, Paris, Éditions, Nathan.
- ROAS, David (2000), «La amenaza de lo fantástico», in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.
- RUIZ TOSAUS, Eduardo (2009), *Motivos, símbolos y obsesiones en la narrativa de Carlos Ruiz Zafón*, disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/motivza.html> [consultado em 13 de fevereiro de 2015].
- RUIZ ZAFÓN, Carlos (2007), *La Trilogía de la Niebla*, Barcelona, Editorial Planeta.
- (2008), *El Juego del Ángel*, Barcelona, Editorial Planeta.
- SOLAZ, Lucía (2003), *Literatura gótica*, Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html> [consultado em 14 de fevereiro de 2015].
- VAX, Louis (1965), *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.

PERCURSOS INICIÁTICOS NA FICÇÃO NARRATIVA DE LUÍS CARDOSO: PARA UMA LEITURA DE *O ANO EM QUE PIGAFETTA COMPLETOU A CIRCUM-NAVEGAÇÃO*

Micaela Ramon*
micaelar@ilch.uminho.pt

1. Esoterismo, exoterismo e literatura: um percurso de confluências

179

NA SUA ORIGEM, o termo «esoterismo» foi empregue nas escolas filosóficas da Grécia antiga para designar «o ensinamento da dimensão mais profunda e elevada de uma doutrina» (Blanc *in* Barbudo, 2001: 117) transmitida por via oral a um escol de discípulos especialmente habilitados para a compreenderem em virtude do seu elevado grau de instrução e apurada moralidade. Assim entendido, o vocábulo recobria um sentido que se opunha ao de «conhecimento exotérico» que, por seu turno, se destinava a um público mais vasto ao qual era apresentada uma versão mais simplificada e acessível de tal doutrina. Por conseguinte, «esoterismo» e «exoterismo» surgem como termos correlatos, já que o primeiro se associa à «conceção (...) de uma doutrina metafísica» enquanto o segundo remete para «a sua expressão ou exteriorização por intermédio de palavras e símbolos, requerendo a compreensão autêntica a passagem da letra ao espírito ou da pura literalidade do sentido à sua intelectualidade através da mediação discursiva ou racional» (*Ibidem*).

PERCURSOS INICIÁTICOS
NA FICÇÃO NARRATIVA DE
LUÍS CARDOSO: PARA UMA
LEITURA DE *O ANO EM QUE
PIGAFETTA COMPLETOU A
CIRCUM-NAVEGAÇÃO*

Micaela Ramon

* Universidade do Minho, Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos do Instituto de Letras e Ciências Humanas, Braga, Portugal.

Enquanto arte verbal, a literatura define-se também como uma atividade estética na qual *inventio* e *elocutio* convergem para a criação da designada «literariedade», entendida esta como um processo de desautomatização da percepção que permite, tanto do ponto de vista da criação como da receção, produzir e reconhecer um sistema de signos através dos quais se decifram os nexos insólitos e inusitados de «mundos possíveis», neles incluída a realidade empírica e todas quantas a mente humana possa conceber. Neste sentido, a arte literária afigura-se como uma possível tentativa de superação do paradoxo kantiano expresso no reconhecimento de que «a Razão humana, num determinado domínio dos seus conhecimentos, possui o singular destino de se ver atormentada por questões, que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais não pode dar resposta por ultrapassarem completamente as suas capacidades» (*apud* Viegas *in* Barbudo, 2001: 61).

Efetivamente, o texto literário, na sua condição fundacional de palimpsesto que dá voz à necessidade humana, universal e intemporal, de expressão, cria uma linguagem cifrada que permite dizer o indizível, ou seja, que permite encurtar ou mesmo eliminar o hiato entre a realidade sensorial e a realidade cognoscente ou entre o mundo sensível e o mundo inteligível, segundo a formulação platónica. A linguagem literária cria assim um sistema de analogias – os «nexos insólitos» (de acordo com a poética do barroco) ou as «correspondências» (tal como se lhe referiam os simbolistas) - que permite ir além do plano da mera textualidade e aceder ao mistério da significação criado pelo imaginário simbólico.

Parece-nos poder ser encontrada nesta aproximação de princípios a razão pela qual as relações entre literatura e esoterismo/exoterismo se inscrevem numa narrativa antiga e que se mantém constante ao longo dos tempos. De facto, na história da literatura, nacional como universal, encontram-se «autores que recorrem ao esoterismo como uma *moda*» e autores «para os quais (...) essa teoria e mesmo essa prática esotérica é um verdadeiro *modo* de ser, um ritual quotidiano de vida». Entre ambos os extremos, há que rastrear ainda aqueles que «mesmo não recorrendo, conscientemente, a determinadas fontes esotéricas, (...) nelas também se inscrevem porque assumem essa alteridade, com ela se identificam e, assim, lhe dão uma renovada continuidade» (Costa

in Barbudo, 2001: 79). Daqui decorre a existência de vários estudos que tomam por tema as interseções, os pontos de contacto ou as articulações existentes entre a criação literária e as tradições esotéricas. A este propósito, cabe destacar o trabalho de Jean-Paul Corsetti, intitulado *Ésotérisme et Littérature*, no qual o autor procede a uma ordenação dessas relações estabelecendo uma tipologia com três categorias, a saber: a «literatura esotérica», o «esoterismo literário» e os «temas esotéricos». Assim, por «esoterismo literário» entende a «explicação de uma doutrina esotérica apresentada sob uma forma literária». Já a «literatura esotérica» será «aquela que utiliza, preponderante e recorrentemente, estruturas e doutrinas esotéricas (...) com uma preocupação quanto à sua especificidade estética». Por último, há ainda a considerar a ocorrência de «temas esotéricos» em certas obras literárias que deles se apropriam para ilustrarem ou valorizarem determinado sistema ideológico ou programa estético (*Idem*, 71).

Seja como for, cabe assinalar que até ao dealbar do Renascimento o esoterismo dominava a cena cultural, «permeando a organização da sociedade, as instituições sociais e políticas (...), a visão da natureza, de teor animista e simbólico, ou até certas doutrinas filosóficas, (...) sem que houvesse necessidade de expressamente o designar como tal» (Blanc *in* Barbudo, 2001:121). Só com a progressiva afirmação de uma visão racionalista, crítica e mecanicista do mundo, a situação se alterou e as correntes esotéricas, nas suas múltiplas escolas e tendências, se viram progressivamente desacreditadas e empurradas para as margens do discurso dominante.

Porém, o carácter global e planetário das formas atuais de viver não justifica ignorar a pluralidade dos vários estádios paralelos de desenvolvimento do mundo. Tal evidencia-se, por exemplo, na constatação de que «a ideologia racionalista e pragmática da tecnociência, centrada numa relação operatória de intervenção e produção do real exterior» (*Idem*, 123) não é unanimemente preponderante. Em sociedades menos influenciadas pelo ideário progressista e laicizante da modernidade (ou que o rejeitam tendo por base as limitações da razão e das ideologias de carácter positivista e materialista), o sentido do sagrado bem assim como a relevância de um pensamento contrário ao racionalismo e ao pragmatismo, o qual encontra expressão numa vivência mais próxima da natureza e na busca de uma relação com o divino, impõem-se como

maioritários. Tal se nos afigura aplicável em larga medida à realidade de Timor-Leste.

2. Sobrevoos pelo panorama literário de Timor Leste

Timor-Leste é um pequeno país situado no cruzamento entre a Ásia e o Pacífico que apresenta uma grande diversidade etnolinguística fruto das relações históricas que estabeleceu com outros povos, sobretudo asiáticos e europeus, que foram aportando à ilha em diversos períodos da sua história. Dentre esses povos destacam-se naturalmente os portugueses, cuja presença no território se manteve desde o século XVI até aos nossos dias, ainda que com diferentes estatutos e de forma nem sempre contínua. Como resultado do seu contacto com Portugal, Timor-Leste integrou numerosos elementos da cultura colonial visíveis na onomástica, na língua, na religião, na alimentação ou na música. Porém, manteve também práticas tradicionais que convivem de forma mais ou menos harmoniosa com os elementos alógenos, numa miscigenação a todos os níveis peculiar.

A par do catolicismo (forte herança deixada pelo colonizador), os timorenses cultivam um animismo que se traduz numa espécie de «realismo mágico» em que o real e o sobrenatural coexistem, aparentemente sem conflito, e que encontra sentidos ocultos em todas as coisas, sentidos esses que se torna necessário desvendar e interpretar. Tais operações realizam-se sobretudo através da palavra que permite pôr o homem em contacto com a transcendência. Tradicionalmente os *lia na'in*, ou seja, os contadores de histórias assumiam essa função que é agora desempenhada também, em registo escrito, pelos autores de textos literários que paulatinamente vêm constituindo e afirmando uma literatura timorense por meio da qual o cânone lusófono se tem visto enriquecido.

Porém, no mapa cultural dos países de língua oficial portuguesa, Timor constitui ainda um caso marginal, não se entendendo aqui o qualificativo numa aceção ético-social mas antes na sua «extensão político-territorial» (Seixo, 2001: 372). De facto, a ilha de Timor, pela sua condição geográfica ultraperiférica em relação ao centro da metrópole da antiga potência colonial, continua a ser, para muitos dos que fazem parte da comunidade lusofalante, uma quase desconhecida,

mormente quando se tomam como objeto de observação os sistemas de criação cultural e os produtos que daí resultam. Como já noutra trabalho tivemos oportunidade de salientar (Ramon *in* Martins *et alii*, 2014: 61-69), no próprio território timorense, as políticas culturais não parecem ser consideradas prioritárias, decorrendo daí um muito significativo e generalizado desconhecimento em relação aos agentes produtores de cultura, mormente os agentes literários. Pese embora esta constatação, em Timor-Leste existe uma literatura oral e escrita, produzida quer durante o período colonial, quer após a independência, que merece ser conhecida e divulgada.

Deixando de lado quer a literatura oral, quer a produzida por autores portugueses sobre temática timorense para referir apenas, ainda que muito brevemente, autores de nacionalidade timorense que escrevem e/ou publicam em português, vale a pena referenciar, no âmbito da poesia, nomes como Xanana Gusmão, Fernando Sylvan (pseudónimo literário de Abílio Leopoldo Motta-Ferreira), Borja da Costa ou Jorge Barros Duarte. No campo da ficção narrativa, ocupa um lugar de destaque Luís Cardoso (de Noronha), o primeiro romancista de Timor-Leste, como foi classificado por José Eduardo Agualusa no prefácio que fez para o romance de estreia do autor – *Crónica de uma Travessia* –, publicado pela editora D. Quixote em 1997. Na mesma editora publicou Luís Cardoso mais três títulos: *Olhos de Coruja*, *Olhos de Gato Bravo* (2001), *A última morte do coronel Santiago* (2003) e *Requiem para o navegador solitário* (2007). É ainda de sua autoria o romance intitulado *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação* (2013), publicado sob a chancela da Sextante Editora, bem como um conjunto de outros textos, não exclusivamente de teor ficcional, dados à estampa em jornais e revistas ou em obras coletivas.

Não sendo nossa intenção fazer uma análise que incida sobre cada uma das obras de Luís Cardoso, centraremos a nossa atenção no mais recente dos seus romances com o intuito de fazer dele uma leitura que permita pôr em evidência a forma como o seu universo narrativo dá expressão a uma maneira de ver o mundo que faz equivaler os planos sensorial e extrassensorial, aceitando como palpáveis e evidentes realidades que para os não iniciados são apenas invisíveis ou fantasiosas.

3. Para uma leitura de *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*

O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação é uma narrativa sobre a história de Timor. Importância crucial assumem os acontecimentos ocorridos ao longo dos vinte e quatro anos de luta do povo timorense pela independência, a qual viria a ser confirmada pela instauração da República Democrática de Timor-Leste, em 2002. Todavia, no relato encontram-se também referências à viagem de circum-navegação que Fernão de Magalhães tentou completar sem sucesso no século XVI (século da chegada dos portugueses à *ilha do sol nascente*), à invasão dos japoneses durante a 2ª Guerra Mundial e ao período colonial cujo controlo, em bom rigor, apenas se começou a fazer sentir verdadeiramente a partir de meados do século XIX.

Como primeira nota de leitura, saliente-se a originalidade da voz narrativa encontrada para este romance. De facto, a história é narrada por uma sandália, «a do lado esquerdo, onde bate o coração», a qual fala «também pela [sua] irmã gémea, a do outro lado, que dizem ser a da sensatez», o que leva esta última a manter-se praticamente silenciosa ao longo do relato, intervindo apenas pontualmente para ralar e mandar calar a irmã «com uma voz oculta a que chamam consciência» (Cardoso, 2013: 9).

A sandália narradora, juntamente com a irmã, constitui uma prenda oferecida por Amadeu à sua filha Carolina, personagem que se assumirá como central com o desenrolar da história. Amadeu é um confesso integracionista que compra o par de sandálias no aeroporto de Singapura no regresso de uma viagem à Áustria para participar num «dos muitos encontros de reconciliação entre timorenses promovido pela ONU por causa do estatuto do território após a invasão indonésia em 7 de dezembro de 1975» (*Ibidem*). É a partir do ponto de vista desta sandália que o leitor vai tomando conhecimento e vai acompanhando o desenrolar das vidas de uma galeria de personagens, algumas com intervenção ativa e direta na trama, outras apenas convocadas através da memória das restantes. De comum, todas estas personagens têm o facto de serem autores de feitos notáveis, mas também protagonistas de atos desprezíveis, pelo que, do seu conjunto, emerge uma visão

caleidoscópica sobre a realidade timorense marcada por uma crueza que caracteriza todos os períodos da história da ilha.

A técnica narrativa usada por Luís Cardoso não é de todo linear nem cronológica. Muito pelo contrário, segue uma lógica de associação de ideias em que uma história leva à outra numa cadeia em que «as palavras [se vão] encaixando umas nas outras como as contas de um rosário» (*Idem*, 117), de modo a compor uma sucessão de «histórias sobre vidas paralelas. Uma ocultas e outras falsas que se [vão] tornando verdadeiras, de tanto serem contadas que [perdem] as contas do tempo» (*Idem*, 153). Assim, a sandália (e por seu intermédio o próprio autor) assume a função dos traicionais *lia na'in*, os contadores de histórias que através da palavra estabeleciam a relação entre a comunidade de ouvintes e a tradição marcada pelo simbólico e pelo transcendente.

As histórias contadas pela sandália revelam as peripécias das vidas e as facetas da personalidade de personagens desconcertantes que confundem e «desorientam a estipulada lógica ocidental» (*Idem*, 247) por se regerem por sistemas de valores até certo ponto enquadráveis numa racionalidade positivista, mas a que se acrescenta todo um imaginário de crenças e de superstições, como se sob a normalidade da aparência de um real verosímil se ocultasse um outro mundo que clama por decifração e que não pode nem deve ser ignorado.

Tal é a história de «Raio de Luz», o guerrilheiro resistente que se vem a descobrir ser também o locutor de rádio poeta do período colonial que casara com Isadora, a bela bailarina de Bidau, a quem prometera proteção eterna, mas que acaba por abandonar movido pelo apelo irresistível da «causa timorense» que o leva a descobrir os trilhos das montanhas e a acabar clandestinamente escondido no lugar mais improvável de todos, a casa do confesso integracionista Amadeu. Na clandestinidade, «Raio de Luz» dedica-se a escrever um livro com o objetivo de expor «os seus pensamentos sobre o futuro de Timor», fazendo parte do seu projeto precisamente restaurar «a velha ordem de Manumera, com os seus símbolos, autoridades representativas, tradições, ritos, mitos, línguas, crenças, memórias, oráculos, cultos e casas sagradas» (*Idem*, 46).

Tal é também a história de António Pigafetta, personagem que dá título à obra, o albino a quem os pais fazem passar por *malae* (estrangeiro, homem branco, português) na tentativa de se livrarem

do embaraço que a sua diferença representava, visto ser alternadamente encarado pela comunidade como «um anjo» ou como uma «reencarnação do Diabo». Personagem camaleónica por excelência, Pigafetta é o devoto sacristão do período colonial, mas também o prisioneiro obrigado a suportar as sevícias do «secretário Sakunar», o «mainato Atói» que, quando sozinho com Pigafetta nas montanhas, julga ver nele a mulher grávida e o toma para seu amante, seduzido pela sua aparência frágil e fina de *mane-feto* (homossexual). Às mãos de Sakunar, Pigafetta sofre as maiores atrocidades, desde a mutilação da língua para que nunca pudesse contar o que viveu nas montanhas, até às repetidas violações como forma de o antigo mainato descarregar a raiva sentida face às desconsiderações de que fora objeto ao longo da vida por ser o «bastardo de Malisera», o «sublevado que assaltava os administradores coloniais para lhes roubar a farda branca e os deixava nus. Depois escondia-se numa mata para ver como reagiam quando fossem encontrados pelos cipaiois» (*Idem*, 20). A lenda criada em torno de tal personagem deu origem a um «movimento nativista de Manumera, um misto de sincretismo religioso, baseado na figura central de um indivíduo que chegou a ser proclamado a reencarnação de Cristo com a sua melena e barbas compridas» (*Idem*, 19). Pigafetta é igualmente o que se crê descendente do homónimo explorador italiano da tripulação de Fernão de Magalhães o qual logrou concretizar o sonho de concluir a viagem de circum-navegação e dela escreveu o relato. É ainda aquele que consegue comunicar sem falar, estabelecendo empatia com os mortos, cujos espíritos se recusam a abandonar os corpos mesmo quando estes começam «a dar sinais de degenerescência» (*Idem*, 238), como é o caso da avó Aurora, a velha louca.

Aurora, a anciã, é talvez a personagem que melhor representa o carácter dúctil de uma realidade indistinguível da fantasia. É ela que se recusa a aceitar a evidência da morte do marido, o major de segunda linha Álvaro Monforte, que a velha insiste ter-se ausentado para *tasi-balu* (o outro lado do mar) para «pedir ajuda aos seus amigos portugueses para que voltassem depois de os terem abandonado à sua sorte quando os *bapaks* (indonésios) entraram em Timor» (*Idem*, 234). Tal teimosia fá-la viver num limbo em que real e sobrenatural convivem sem conflito algum. Por isso, a avó acredita que um galo dorme debaixo da cama da neta Carolina e que esse galo «um dia (...) regressará como

Álvaro Monforte, coronel da companhia de moradores do Reino de Manumera» (*Idem*, 41).

A harmonia entre as realidades percecionáveis sensorialmente e entendíveis pela razão e aquelas outras que configuram o reino do sobrenatural constitui, aliás, a matriz do labiríntico imaginário timorense onde pontificam lendas como a da *Pontiana* («Esse espírito que seduzia os mancebos e depois os levava para o cemitério onde depois de consumir o ato sexual cravava as unhas nos seus peitos e lhes arrancava os corações. Deixava-os nus e mortos em cima de uma campá fria.», *Idem*, 17) ou a do crocodilo que explica a própria origem da ilha. Enquanto ficcionista, Luís Cardoso faz-se porta-voz desse imaginário, assumindo-se como contador de histórias que relevam de uma forma peculiar de relacionamento dos homens com o oculto e o sobrenatural, de que este seu último romance é exemplo.

4. Considerações Finais

O povo timorense, como as personagens de *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*, é dado a presságios e ao convívio com os espíritos, vivendo existências curvilíneas como a textura desta obra em que se descortinam sempre planos sobrepostos. Assim, o relato dos acontecimentos históricos que recupera as tradições, as lutas, os sofrimentos, mas também as vitórias deste povo, ganha sentido enquanto símbolo de uma realidade outra, fulgurante, voluptuosa, inverosímil e ainda assim marca identitária do povo timorense. Decifração dos mitos inscritos no imaginário coletivo, arqueologia da memória de uma comunidade que experimentou a crueza opressora da realidade e que lhe sobreviveu sendo capaz de promover uma harmonização entre fações dissidentes que o desfecho pacificador da intriga do romance retrata, esta obra de Luís Cardoso recria uma espécie de «epopeia» timorense. Sem ceder à tentação da sacralização dos oprimidos e da demonização dos opressores, antes sublinhando as fragilidades humanas comuns a todos, esta narrativa conduz o leitor através de um percurso iniciático que o leva a compreender, para além da dimensão histórica do relato, a essência eminentemente esotérica de uma comunidade para a qual a solução cientifista e pragmatista parece não chegar, levando-a à busca incessante de um real alternativo nesta obra literariamente reconfigurado.

Referências

A)

CARDOSO, Luís (2013), *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*, Lisboa, Sextante Editora

B)

BLANC, Mafalda (2001), «Esoterismo, humanismo e filosofia», in Maria Isabel Sampaio Barbudo (Coordenação), *O Esoterismo e as Humanidades*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 117-124.

COSTA, Paula (2001), «Tradições esotéricas e vanguardas literárias» in Maria Isabel Sampaio Barbudo (Coordenação), *O Esoterismo e as Humanidades*, Lisboa, Edições Colibri, pp.69-80.

RAMON, Micaela (2014), «Contributos para a constituição de um cânone lusófono: Timor-Leste no contexto da produção literária em língua portuguesa» in L. M. Martins, R. Cabecinhas, L. Macedo, & I. Macedo (Eds.), *Interfaces da Lusofonia*. Braga, Universidade do Minho, pp. 61-69.

SEIXO, Maria Alzira (2001), *Outros Erros. Ensaios Literários*, Porto, ASA Editores.

VIEGAS, Pedro (2001), «A estética da transcendência» in Maria Isabel Sampaio Barbudo (Coordenação), *O Esoterismo e as Humanidades*, Lisboa, Edições Colibri, pp.61-67.

ESOTERIC VICTORIANS: THE HERMETIC AND THE ARCANES IN THE POETRY OF BROWNING, ROSSETTI AND SWINBURNE

Paula Alexandra Guimarães*

paulag@ilch.uminho.pt

Many are the thyrsus-bearers, but few are the mystics
(Phædo)

THE ESOTERIC MOVEMENT in the West appears to have had an early beginning, with the Græco-Roman practices of magic and mystery, having continued to the present day through such well-known traditions as Neo-Platonism, Alchemy, Kabala, and Theosophy. Though the Hermetic Tradition was forced to 'go underground' in the more empirical and enlightened eighteenth century, it didn't disappear entirely, as editions of Jacob Boehme and Emanuel Swedenborg emerged.^[1] During the Romantic period in Britain, the Hermetic Tradition came back into great favour, and again inspired poets and artists. William Blake is known to have been influenced by Boehme, Swedenborg and other Hermetics, while S. T. Coleridge not only read Boehme but also transmitted Hermetic ideas to other men-of-letters, arguing that analogy and symbol could be used 'to make the world whole again'.^[2] In *Frankenstein*, Mary Shelley mentions the alchemists Paracelsus, Cornelius Agrippa, and Albertus Magnus, and her protagonist famously states, «I entered

189

ESOTERIC VICTORIANS:
THE HERMETIC AND THE
ARCANE IN THE POETRY OF
BROWNING, ROSSETTI AND
SWINBURNE

Paula Alexandra Guimarães

¹ Boehme, a mystical philosopher, was influenced by the Swiss physician and alchemist, Paracelsus (1493-1541). Swedenborg, who communicated with angels and spirits, had published the *Arcana Coelestia* in London in 1749.

² Caroline F. E. Spurgeon classifies Blake as a devotional or religious mystic and Coleridge as a philosophical mystic in *Mysticism in English Literature* (2004).

with the greatest diligence into the search of the philosopher's stone and the elixir of life»(II, 47). According to James Hammond (2004), the Hermetic tradition indeed flourished in this period and it later merged with the Occult/Spiritualist movement, revived in 1855 by the French writer Éliphas Lévi;^[3] in such a way that, by the late 1800s, many writers were exploring the Hermetic tradition in societies of Rosicrucians, Cabalists, and Theosophists.

As Roger Luckhurst proposes in his article on «The Victorian Supernatural» the nineteenth century is generally considered «as the era of secularization, a period when the disciplines and institutions of modern science were founded and cultural authority shifted from traditional authority of religion to explanation through the scientific exposition of natural laws». The sociologist Max Weber described this process as 'the disenchantment of the world', and the emblematic figure in this evolutionary narrative was Charles Darwin. In fact, Luckhurst states that «it is much easier to grasp the religious and scientific strands of the century as being closely intertwined» because, as he explains, «Every scientific and technological advance encouraged a kind of magical thinking and was accompanied by a shadow discourse of the occult.» He thus concludes that «For every disenchantment there was an active re-enchantment of the world.» Although for a long time historians ignored these beliefs as mere eccentricities, the century was in reality a golden age of the supernatural, in which ghost stories and unusual phenomena seemed to proliferate.

In the 1830s and 1840s, Luckhurst recalls, there was a fashion for Mesmerism, which proposed that «miraculous medical cures could be effected by manipulating the invisible flows of 'animal magnetism' that passed through and between bodies.»^[4] And in the turbulent, revolutionary year of 1848, a new religious movement emerged, Spiritualism,

³ Eliphas Lévi (the pen name of Abbé Louis Constant, 1810-1875), was a French occultist who is credited for reviving interest in magic in the 19th century. Lévi's writings have been appraised as being highly imaginative but not very accurate. His first and probably most important work was *The Dogma and Ritual of High Magic*. Lévi believed in the existence of a universal 'secret doctrine' of magic throughout history, everywhere in the world.

⁴ According to Luckhurst, «the Mesmerist would throw his subject into a trance, allowing the passage of energy into the weaker body of his patient, as if literally

which assumedly discovered a means of communicating with the dead through mediums in *séances*. Many Victorians, particularly those who had begun to abandon conventional religion, fervently believed in spiritualism, as is the case of Elizabeth Barrett Browning. Indeed, women were often preferred as mediums because they were thought to have a finer sensibility than men. In fact, men serving as mediums were not well seen; famously, Robert Browning used D. D. Home as the satirical target in his poem «Mr Sludge». As Luckhurst observed, «Many men of science were also converts, most famously the evolutionary theorist Alfred Russel Wallace, partly because Spiritualism was consistently figured in terms of new magical technologies like the telegraph or the telephone.» A strange hybrid of science and evolutionary metaphysics, Luckhurst concludes, Victorian Spiritualism exerted an indirect influence on the emergence of the esoteric movements of modern Theosophy and New Age.^[5]

Also according to Ronald Pearsall (2004), the Victorian age was the most haunted of all.^[6] In «Aesthetic Occultism» (1998), William Terpening states that as Romanticism declined into Decadence toward the end of the nineteenth century, the Victorian aesthetes became engrossed in supernaturalism of all sorts. For the same reasons that they embraced Catholicism, they became interested in mythology, grotesque imagery, the Devil, and Occultism. These were more than sources of potent imagery in their writing, as Terpening suggests: «while the Occult retained Catholicism's appealing show of 'smoke and mirrors', it embraced Satan and rejected Christianity outright, and with

recharging their battery». Charles Dickens, the novelist, believed himself an expert Mesmerist.

⁵ Spiritualism also had an impact on the development of Psychoanalysis (and namely the notion of the 'subconscious').

⁶ An undergraduate at Cambridge, B.F. Westcott founded the *Hermes Club*, which he named after the Graeco-Egyptian deity, *Hermes Trismegistus*. Subsequent Hermetic societies founded by other Spiritualists would become famous in England - namely the one organized in 1884 by Anna Kingsford and Edward Maitland, which was in close contact with the Theosophical Society. In 1882, Henry Sidgwick and Frederic Myers had founded the Society for Psychical Research, including literary figures as Tennyson, Ruskin, and Lewis Carroll. In 1896, Frederic Myers joined the Synthetic Society, founded by Arthur Balfour and modelled upon the famous Metaphysical Society, of which Sigmund Freud and Carl Jung were to be corresponding members.

it the repressive political baggage that Protestantism hauled»(1998). By drawing upon Occult imagery in their works, aesthetes achieved both political and creative autonomy and instituted a new language, independent of post-Evangelical middle class norms. For example, *The Order of the Golden Dawn*, founded by MacGregor Mathers and Wynn Westcott, attracted the aesthetes Algernon Swinburne and Oscar Wilde, as well as the prominent Irish poet W.B. Yeats.

According to Dinah Birch, late Victorian occultism characteristically insisted on «the substantial actuality of mental process»and «on symbols as a key to insight»(1989). Occult practice was founded on the discipline and examined consciousness, and in that respect it was related to the psychological and psychoanalytical sciences of the time, with their careful scrutiny of dreams and symbols, and their recognition that mental energies could be other than rational. In his study of the Golden Dawn, James Machin (2013, 1), argues that a significant core of occult activity continued an uninterrupted occidental tradition that was Christian, conservative and – to varying degrees – politically reactionary. By the 1840s, the Rosicrucians, in particular, had become so obscured in a fog of rumour and wilful mythologizing that it was acknowledged by one writer that nobody «now-a-days pretends to [understand] the mystery of the Rosicrucian Order» (*Idem*, 2-3).

The notion of the existence of a 'Rosicrucian Brotherhood', Machin refers, is generally held to have started with the circulation of several anonymous pamphlets in the early seventeenth century: «Framed in a language heavy with alchemical symbolism, this literature posited the existence of a secret society of initiates, possessing hidden spiritual knowledge and travelling the world anonymously, doing good works and healing the sick»(2). The writer Edward Bulwer-Lytton appears to have been attracted to the idea of the existence of such a secret society, as it constitutes a fecund subject matter for his novel of supernatural romance, *Zanoni: A Rosicrucian Tale* (1842), which had a great impact in the later Victorians.⁷ In 1850, Mary Anne Atwood also published

⁷ Cf. Bulwer-Lytton. He alludes to deep Rosicrucian mysteries regarding the four elements, secrets which only initiated Rosicrucians had the power to reveal, the ultimate goal being the discovery of the Elixir of life and the attainment of immortality and eternal youth. The story develops in the days of the French Revolution in

her comprehensive exposition of spiritual alchemy, *A Suggestive Inquiry Into Hermetic Mystery*, in which she emphasizes the centrality of moral regeneration to the alchemical project, arguing, indeed, that spiritual refinement *is* the alchemical project.

Early in his career, Robert Browning (1812-1889),^[8] who was a disciple of P.B. Shelley, wrote the long and enchanting poem, *Paracelsus* (1835), a dramatic monologue presenting the career of the sixteenth-century mystic alchemist of the same name and exploring a fascinatingly mature philosophy of life (including «quintessence» and «arcana»). This had been originally present in the autobiographical book *The Hermetic and Alchemical Writings of Paracelsus the Great*, where the mystic professes a belief in Man's magical capacities of inner and outer perception, yet deriving from a close scientific observation:

Truth is within ourselves; it takes no rise
From outward things, whate'er you may believe:
There is an inmost centre in us all,
Where truth abides in fullness; [...] (23-6)^[9]

Paracelsus thus tells the story of his birth to power, and of the divine wisdom he has attained by following the path of Knowledge, in spite of his inferior carnal nature. He tells how

I stood at first where all aspire at last
To stand: the secret of the world was mine.
I knew, I felt, (...) — what God is, what we are,
What life is — (34-7)

1789. Zanoni has lived since the Chaldean civilisation. His master Mejnor warns him against a love affair but Zanoni does not heed. He finally marries Viola and they have a child. As Zanoni experiences an increase in humanity, he begins to lose his gift of immortality. He finally dies in the guillotine.

⁸ Strong influences from Swedenborg's religious teachings may be found in many poems in the volumes *Men and Women* (1855), *Dramatis Personae* (1864) and *The Ring and the Book* (1868/69). Both the Brownings were friends of the leading English Swedenborgian, Charles Augustus Tulk, and Robert was an early friend of James John Garth Wilkinson, a spiritualist doctor.

⁹ All the quotations from the poems are taken from Christopher Ricks' edition of *The New Oxford Book of Victorian Verse* (1990).

Through the beauty of the many descriptive passages, Browning creates a revelation and a reflection. And, through Paracelsus, he explores and determines the secrets of the Universe, ranging from alchemy to science, from medicine to philosophy, enlightening his readers with his writing (suggesting the drastic consequences of modernity and the power of healing of successful alchemy or science).

Dahl and Brewer, in «Browning's Four-fold Vision»(1975), have pointed out that in other poems Browning uses a Neoplatonic Hermetic approach. This is namely the case of «Saul»one of his finest lyrics and a dynamic statement of his emotional mysticism. Showing the development of Browning's religious beliefs between 1845 and 1855, the poem can be a typological account of man's growth in history toward Christianity, an expression of Browning's Evangelical faith in the Incarnation or an example of his use of the past to comment on the present.

At the first I saw nought but the blackness but soon I descried
A something more black than the blackness--- [...]

IV.

He stood as erect as that tent-prop, both arms stretched out wide
On the great cross-support in the centre, that goes to each side;
[...] Far away from his kind, in the pine, till deliverance come
With the spring-time,---so agonized Saul, drear and stark, blind and
dumb. (11-16)

To read «Saul»in the light of the Platonic, Neoplatonic, or Hermetic tradition's concept of 'four hierarchical levels or stages of mystic vision' indeed adds a new and intriguing dimension to the interpretation and appreciation of the poem's structure and significance.

Famously referring himself to Browning's oddity,^[10] the novelist Henry James intimated that there were two Brownings – an esoteric

¹⁰ Browning created a radically new poetic form, in which the speaker does not represent the poet. He also used arcane and bizarre vocabulary, made remote or obscure allusions and had an unconventional sense of audience (Landow, 2006). John Ruskin, for example, wrote to the poet in 1855 to describe the poems in his new book *Men and Women* as «absolutely and literally a set of the most amazing Conundrums that ever were proposed to me.» Browning's reply to Ruskin is

and an exoteric: The esoteric Browning was the private man, the seer and feeler, the poet [...]. The exoteric Browning is the public figure, the bonhomous philistine, the self-confident robust, vigorous ... social lion»-explaining that «Browning's oddity was in part that he led strikingly dissimilar dual lives in two air-tight compartments» (*apud* Thomas, 1983, xiv). In his critical essay *Esoteric Browningism*» (1888), Andrew Lang corroborates this impression: Mr Browning is something other than a scientific analyst of souls, using jargon worse than scientific. [...] he is as full of magic, of charm, of art; that he has raised and can raise as many phantoms, fair or terrible, as ever Faust beheld in the magic mirror.[...]» (150).

In his work on Dante Gabriel Rossetti's *Symbolism* (2007), Rodger Drew pertinently asks if the painter, poet and co-founder of the Pre-Raphaelite Brotherhood was also a kind of Rosicrucian (127). Drew thus dedicates the major part of his book to arguing this point and the presence of several other esoteric elements in both the poetry and painting of Rossetti, including Neoplatonism, Renaissance hermeticism, alchemy, nature mysticism, numerology, Freemasonry and the Tarot. He begins by examining Rossetti's sonnets and the poet's emphasis on the Neoplatonic ideal of beauty, including the themes of divine light or fire and the transforming power of love. The structure of the sonnet itself, symbolically divided between octave and sestet, like the Platonic soul» between male and female elements possesses connotations of the alchemical 'sacred marriage'» (31). Drew also examines the specific Rosicrucian influences in the poet's work (namely, the appearance of roses in certain paintings) and in the PRB's movement, comparing it to the *Rose Croix Catholique* of Joséphin Péladan, a later religious and artistic movement. He also mentions the important link with the Victorian cult of chivalry and themes such as musical mysticism, the Holy Grail and the Goddess figure in Rossetti's paintings and poetic works.

significant, because it suggests that his difficult style (with a knotty, convoluted, and tortuous syntax) is central to the goals of his poetry: «I know that I don't make out my conception by my language; all poetry being a putting the infinite within the finite» (*Apud* Landow, 2006).

Lynda Harris, in her essay on «British Raphaelites and the Question of Reincarnation» (2004), refers that Rossetti apparently participated in Spiritualist *séances* and clearly expressed his ideas about reincarnation (or ‘metempsychosis’, as it was often called) in some of his writings (20). His father was an Italian political refugee, nominally Catholic but actually an antipapist who became more and more fascinated by his own theories about secret societies and Dante’s religious occultism (21). Dante Gabriel was later to refer to himself as an Art Catholic— not a traditional believer but interested in portraying religious themes, which often had an esoteric aspect (22). According to Rossetti’s brother William Michael, this interest in the occult and the supernatural began early: any writing about devils, spectres, or the supernatural generally, whether in poetry or in prose, had always a fascination for him» (*apud* Harris, 2004: 23).

More over, Rossetti apparently longed to find «the woman who was his soul», whom he would have known and loved again and again, over a series of incarnations (*Idem*, 24). And when he was just twenty, he had started work on a story on this theme. Its title, *St. Agnes of Intercession*, does sound Catholic, but as his brother William Michael wrote, «it is essentially of metempsychosis» (*idem*, 25). Rossetti had been particularly struck by the exact match, ‘feature by feature’, between the face of St. Agnes and that of Mary, his present-day love. His poem «Sudden Light» uncannily representing this idealized picture of love recalled from another life, was written in 1854, when he and Lizzie were staying in the seaside town of Hastings:

I have been here before,
But when or how I cannot tell;
I know the grass beyond the door,
The sweet keen smell,
The sighing sound, the lights around the shore.
You have been mine before—
How long ago I may not know:
But just when at that swallow’s soar
Your neck turned so,
Some veil did fall, — I knew it all of yore (1-10)

J.B. Bullen, in his essay on «Raising the Dead» (2013), claims that the set of four sonnets that make up Rossetti's Willowwood» sequence are fundamental, not only to the structure of the poet's major work *House of Life* (1870-1881),^[11] but also central to his esoteric mediation between painting and poetry. It has often been pointed out that these sonnets, written in December 1868, with themes dealing with loss, parting, death, and melancholy, were either directed at Rossetti's later involvement with Jane Morris or arose primarily from the death of Elizabeth Siddal, or still that Rossetti was 'haunted' by the platonic idea of the inaccessible woman.^[12]

I sat with Love upon a woodside well, [...]
The certain secret thing he had to tell:
Only our mirrored eyes met silently
In the low wave; and that sound came to be
The passionate voice I knew; and my tears fell. (1-8)

Nevertheless, some believe that the concluding «secret» imparted by the personification of Love brings comfort, «hope» or at least «catharsis» to the hallucinatory nature of the sequence. As Joan Rees pointed out, «the fluid, dissolving, and shifting imagery produces a remarkable blend of the surrealistic with a kind of factual dispassionateness» (quoted in Bullen, 432). Through Love's agency, the speaker seems to momentarily «penetrate the fluid membrane dividing the human world from the spirit world» (433).

And I was made aware of a dumb throng
That stood aloof, one form by every tree,

¹¹ Rossetti's sonnet sequence *The House of Life*, published in *Ballads and Sonnets* (1881), was his most substantial literary achievement. It is a complex series of poems tracing the physical and spiritual development of an intimate relationship. Rossetti described the sonnet form as a «moment's monument», implying that it sought to contain the feelings of a fleeting moment, and to reflect on their meaning. *The House of Life* was a series of interacting monuments to these moments – an elaborate whole made from a mosaic of intensely described fragments.

¹² The fact remains that the completion of 'Willowwood' coincided with Rossetti's (in)famous decision to exhume Siddal's body to retrieve his lost manuscript poems.

All mournful forms, for each was I or she,
The shades of those our days that had no tongue.
They looked on us, and knew us and were known ... (9-13)

Though Rossetti is employing an elaborate form of *prosopopeia* in this scene, we know that he had a long-standing fascination with this kind of spiritual communication. «Everything that appertained to the mystic», wrote his assistant Henry Treffry Dunn, «had a strange fascination for him» (quoted in Bullen, 434).^[13] His attitude to supernatural phenomena grew more serious after his wife's death and his growing sense of guilt. For the next two years, so his doctor recorded, he saw her nightly at the foot of his bed; whether he tried to communicate with her we do not know, but he was always anxious to get some message.^[14]

In a recent thesis about Rossetti's *Swedenborgian Spiritualism* (2013), Anna Maddison locates Rossetti's use of Swedenborgian imagery and ideas in his written and artistic work, contextualising it within his engagement with spiritualism, and with reference to his interest in a visionary tradition of literature. Drawing together two hitherto separate areas of research, she formulates new and detailed inter-disciplinary readings of Rossetti's poetry, fine art and design.^[15] In addressing three major works, 'The Blessed Damozel' (1850), *Beata Beatrix* (1863-71) and *The House of Life* (1881), the thesis traces Rossetti's engagement with Swedenborgian spiritualism through three distinct phases in his career, the result of which facilitates a greater understanding of the development of his poetics and artistry, and also of the poet's major concerns regarding conjugal love and the Afterlife.

A Pre-Raphaelite of the second generation and a professed member of the hermetic order of the Golden Dawn, Algernon Charles Swinburne (1837-1909) was a prolific poet and literary critic. His poetry

¹³ Between 1856 and 1858, Rossetti allegedly participated in *séances* at the Highgate home of the Howitts.

¹⁴ In 1864, Rossetti began to attend public spiritualist sessions staged by the Davenport brothers, and in 1865 he began to organize sessions of his own in the studio he maintained at 19 Cheyne Walk.

¹⁵ Maddison's approach features an intellectual, literary interest in Swedenborg, coupled with a practical engagement with spiritualism, and a fascination with the mesmeric trance state.

was highly controversial in its day and he touched on many tabooed themes, including liberty, the relationship between pleasure and pain, and the psychology of sexual passion. Swinburne wrote poems in favour of the independence of Italy, fuelled by a hatred of tyranny, and he had a great disdain of Christianity.^[16] Although he is considered a 'decadent' poet, Swinburne professed to rather more vice than he actually indulged in, a fact which Oscar Wilde acerbically commented upon. An example of a poem notable for its decadent mood and matter is «Dolores» but many others evoke classic mythology and the Victorian fascination with the medieval period, notably «The Leper,» «Laus Veneris» and «St. Dorothy».

The Italian sestet from *Atalanta in Calydon* (1865), a «blaze and crash» poem revealing a new language in English, was said by Ruskin to be «the grandest thing ever done by a youth, though it is Demoniac youth».^[17] This arcane revival of the romantic mode was somewhat of a shock to Victorian readers who were accustomed to Tennyson's moralistic approach to myth and legend. A typical passage in that poem is the esoteric description of «Genesis»:

The immortal war of mortal things, that is
Labour and life and growth and good and ill,
The mild antiphones that melt and kiss,
The violent symphonies that meet and kill,
All nature of all things began to be,
But chiefest in the spirit (beast or man,
Planet of heaven or blossom of earth or sea)
The divine contraries of life began. (1-8)

¹⁶ Swinburne was an alcoholic and a highly excitable character, known to walk about Oxford at night, decanting poems at the top of his lungs and shouting out blasphemies at God. He also had a transgressive interest in de Sade, masochism, and *femmes fatales*.

¹⁷ Quoted in «Swinburne», in *Poetry.Literaturelearning.org*. *Atalanta* is a lyrical drama, in which Swinburne attempted to re-create in English the spirit and form of Greek tragedy. The poem has been recognized for its compelling, virtuosic prosody, its theological provocativeness, and its pervasive concerns with fate, love, the treacherous but wonderful net of kinship, and with «our inescapable mortalities».

Swinburne's next brilliant, and deliberately sensational, collection *Poems and Ballads* of 1866, immediately made him notorious, being filled with heretical sentiments and obscene passages on erotic love.^[18] In the book, Love is esoterically cast in various scenarios to dramatize key problems concerning its nature, and these scenarios can be categorized according to the type of problem addressed. Grouping the poems systematically highlights the four claims that Swinburne makes about love: 1. «impossible love», 2. «violent love», 3. «light love» and 4. «transforming love». Each group consists of poems that, while containing a complex web of verbal and imagistic parallels to the other three groups, nevertheless constitute a deliberate thematic and hermetic unit.

Part of Swinburne's hermetic and arcane reputation came from his habit of writing poetry out of doors. His friend Edmund Gosse observed that «in the streets, he had the movements of a somnambulist; and often I have seen him passing like a ghost across the traffic [...] without glancing to the left or to the right, like something blown before a wind ... He would sit for a long time together without stirring a limb, his eyes fixed in a sort of trance, and only his lips shifting ...» (*apud* Louis, 1990: 137). And the *Saturday Review* (8/66) described the nature of Swinburne's writing in the following terms: «Mr. Swinburne riots in the profusion of colour of the most garish and heated kind. [...] We are in the midst of fire and serpents, wine and ashes, blood and foam, and a hundred lurid horrors. Unsparing use of the most violent colours and the most intoxicated ideas and images» (*Idem*, 138).^[19]

Kuduk-Weiner's essay on «Knowledge and Sense Experience in Swinburne's Late Poetry»^[20] argues that Swinburne's real subject was «the mediating role language plays between sensation and knowledge»(12), a topic right at the heart of late Victorian empiricist

¹⁸ For most of the rest of his life, Swinburne would be shunned as a decadent, immoral poet, even though in subsequent years he would tone down his language and focus on much deeper, spiritual issues.

¹⁹ For other critics he was «a fiery imp from the pit», stating that He is either the vindictive and scornful apostle of a crushing iron-shod despair, or else the libidinous laureate of a pack of satyrs» (Quoted in Louis, *Swinburne and His Gods*, 1990, 139).

²⁰ Book chapter in Y. Levin's *Swinburne and the Singing*, 2010.

psychologies of perception (visual and auditory).^[21] In Levin's own chapter on Swinburne's esoteric myth of creation, he is at his best when explaining in detail «the mythopoetic ecology» (67) of «By the North Sea» and other late poems of natural description. Here Swinburne's efforts to move from sense to the spirit of sense» create what Levin calls «a material vision of spirituality» (71) where mythopoesis constructs an autonomous natural «system» of symbiotic relationships among elemental forces (sun, wind, land, sea) which has no need of a creator or human witness (70).

Swinburne served as inspiration for many future poets, like Ezra Pound and the (in)famous Aleister Crowley himself, who canonized Swinburne as a «saint of the Gnostic Catholic Church».^[22] As stands out in an early draft of his *General Principles of Astrology*, the poet had an enormous influence on Crowley's poetic sensibilities: Swinburne had been tabooed, reformed and nullified [by] Victorianism, [but] even his most modern work was suffused with «the ancient spirit» (Symonds, 1974:109). Crowley would indeed use many of Swinburne's poems, including «Illicit», «Hertha», «The Garden of Proserpine» and several choruses from *Atalanta in Calydon*, in his *Rites of Eleusis*, a series of public pieces of ritual theatre.

²¹ Focussing on *A Century of Roundels* [1883] but also looking back to *Sestina* and *A Ballad of Dreamland* and the often stunning poems of natural description, Weiner sees how elaborate verbal patterns (rhyme, alliteration, assonance, repeated words, rhythmic beats and pauses) can move both poet and readers, toward unexpected meanings by linguistic echo and association, that cut across logical structures supported by syntax.

²² Edward Alexander Crowley (1875-1947), like Swinburne, became a member of the Hermetic Order of the Golden Dawn, an occult society which taught magic, qabalah, alchemy, tarot, and astrology, in 1898. He claimed to receive messages from Horus, an Egyptian god. These formed the first three chapters of *The Book of the Law*, which introduced Crowley's main concept of Thelema. He founded his own occult society and he was a prolific writer, who published works on a wide variety of topics.

References

- BIRCH, Dinah (1989), «The Medium in the Attic», *London Review of Books*, Vol. 11, No. 11, June [http://www.lrb.co.uk/v11/n11/dinah-birch/the-medium-in-the-attic] [consulted in 14/03/2015]
- BULLEN, J.B. (2013), «Raising the Dead: D.G. Rossetti's 'Willowood' Sonnets», in Matthew Bevis (ed) *The Oxford Handbook of Victorian Poetry*, Oxford, OUP, pp. 432-434.
- DAHL, Curtis and Jennifer L. Brewer (1975), «Browning's Saul and the Fourfold Vision: A Neoplatonic-Hermetic Approach», *Browning Institute Studies*, 3, pp. 101-118.
- DREW, Rodger (2007), *The stream's secret: the symbolism of Dante Gabriel Rossetti*, Cambridge, Lutterworth Press.
- HAMMOND, L.J., *Free Newsletter on Philosophy & Literature* (Phlit), [http://www.ljhammond.com/]. [consulted in 10/05/2015]
- HARRIS, Lynda (2004), «British Pre-Raphaelites and the Question of Reincarnation», *Quest* 92.1 (January-February), pp. 20-26. [https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/42-publications/quest-magazine/1236-british-pre-raphaelites-and-the-question-of-reincarnation] [consulted in 11/03/2015]
- OWEN, Alex (2003), *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*. Chicago, University of Chicago Press.
- KENNEDY, Richard and Donald Hair (2007), *The Dramatic Imagination of Robert Browning*, Missouri, Missouri University Press.
- LANDOW, George P. (2006), «Gerard Manley Hopkins and the Difficulties of Victorian Poetry», *The Victorian Web* [http://www.victorianweb.org/authors/hopkins/difficulty.html] [consulted in 20/02/2015]
- LANG, Andrew (1888), «Esoteric Browningism», in Harold Bloom (ed.) (2009), *Robert Browning. Bloom's Classic Critical Views*, New York, Infobase Publishing, pp. 149-150.
- LEVIN, Yisrael (2010), *A.C. Swinburne and the Singing Word: New Perspectives on the Mature Work*, Ashgate Publishing, Ltd.
- LOUIS, Margot K. (1990), *Swinburne and His Gods: The Roots and Growth of an Agnostic Poetry*, McGill-Queen's Press – MQUP.
- LUCKHURST, Roger. «The Victorian supernatural», *Discovering Literature: Romantics and Victorians* [http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-victorian-supernatural] [consulted in 18/02/2015]

- MACHIN, James (2013), «Towards a Golden Dawn: Esoteric Christianity and the Development of Nineteenth-Century British Occultism», *The Victorian*, Vol 1, No 1 (August, 2013), pp. 1-13.
- PEARSALL, Ronald (2004), *Table-Rappers: The Victorians and the Occult*, Stroud, Gloucestershire, Sutton Publishing.
- RICKS, Christopher (ed) (1990), *The New Oxford Book of Victorian Verse*, Oxford and New York, OUP.
- SHELLEY, Mary (1818), *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, London, Penguin Classics, 1992.
- SPURGEON, Caroline F.E. (2004), The Project Gutenberg EBook of *Mysticism in English Literature*. [<http://www.gutenberg.org/files/11935/11935-h/11935-h.htm>] [consulted in 14/03/2015]
- «Swinburne», in *Poetry.Literaturelearning.org* [<http://poetry.literaturelearning.org/?q=node/744>] [consulted in 21/04/2015]
- SYMONDS, John and Aleister Crowley (1974), *The Complete Astrological Writings*, London, Duckworth Press. TERPENING, William (1998), Aesthetic Occultism: A New Terminology — ‘Bible to Belial, Paradise Lost’», *The Victorian Web* [<http://www.victorianweb.org/authors/wilde/lasc.html>] [consulted in 14/03/2015]
- THOMAS, Donald (1983), *Robert Browning: A Life Within Life*, New York, Viking Press.

TRACES OF THE (NEW) ESOTERICISM IN MODERN POP CULTURE: ZOMBIES ARE US!

Paulo Alexandre e Castro*

paecastro@gmail.com

IN THE LAST DECADE we have witnessed a growing phenomenon around mythical characters linked to the supernatural, to an order that is beyond our rationality, such as the phenomenon that we want to highlight: the *undead* or zombies. In fact, the idea of the *undead* has deep roots and it is possible that they have a grain of truth in all of this.

The image of a Zombie, which is nothing less than a walking dead of afro-Caribbean folklore, is perhaps one of the most frightening image of all the terror iconography. The idea of something (a corpse) raised from the dead and animated by some magic ritual, that has strange powers and that eat human flesh (like cannibals), it will be always a motif of terror. But it is not only this: if we think about it, it is really bizarre why we have this strange mix feeling of fascination and fear (almost hypnotically). In fact, one may ask: what can offer a zombie? The answer is quite clear: extinction. Maybe this is one of the reasons why zombie has maintained a constant appearance in terror films over the years, and through all the countries (it seems, almost like a formula to a movie to become a success, at least in American films). If we look at history of cinema, we'll find several examples of this attraction to zombies, from the oldest like, *White Zombie* (1932, USA); *The Walking*

205

.....
TRACES OF THE (NEW)
ESOTERICISM IN MODERN
POP CULTURE: ZOMBIES
ARE US!
.....

Paulo Alexandre e Castro

* Research Member of CEHUM (Braga - Portugal) and CFUL (Lisbon - Portugal).

Dead (1936, USA); *Voodoo Man* (1944, USA) to more recent like, *Stalled*, (2012, UK), *Rise of the Undead* (2013, USA); *Pretty Dead* (2013, USA), *In the Flesh* (2013, UK), among many others. The aim of this essay is therefore, first, to demonstrate how voodoo influences entered in our contemporary culture (mostly) through cinema and, second, interpreting in a metaphorical way, if we are not living our lives exactly as zombies.

For many people, it's a cliché look at a voodoo priest and see a sorcerer with eyes rolled, planting pins in a doll as if it were a man. The dolls are an object of the so called black magic and many of the African priests have never heard of them. The prejudice was created, somehow, by Hollywood film industries: the first in the film *White Zombie*, in the (19)30's, and more recently, by *007 - Live and Let Die* (if we want to put aside many of the zombies and voodoo movies)^[1]. Since then, the figures (dolls), from time to time, appeared in the news. In 2008, were offered for sale figures of Nicolas Sarkozy – with an indispensable set of 12 needles – (for only 13 Euros) and many people were interested in poking the French President; well, at least the K&K Editor, played fair and marketed a kit of his opponent, Ségolène Royal.

Another episode came last year, when a African wizard said that used four dogs to invoke the spirit of «Kahwiri Kapam» with the purpose of provoke damage to the Portuguese player Cristiano Ronaldo, preventing him to play on the field against Ghana, in the last game of the qualifications for the world cup. Portugal wins Ghana and Ronald not only played but scored (2-1). So, one may think that maybe the spell was not totally correct or the spell only works on those who believe in such sorceries. Well, the important in these stories is that either Sarkozy, Ronaldo and many people felt threatened, and as we know, Sarkozy went to court and to prevent the sale of the doll (unfortunately for him, lose the action).

So, is there a plausible reason to believe is such sorcery, and in these particular case, in voodoo? Well, it seems there is and its called fear. Nobody wants to be a zombie, that is, to became a slave of the dark powers that go beyond our comprehension.

¹ Cf. Russel, Jamie (2014) *Book of the Dead. The complete History of Zombie Cinema*, London, Titan Books.

In the introduction of the *Zombie Book, The Encyclopedia of the living Dead*, Nick Redfern and Brad Steiger state about zombies:

is a creature that provokes a wealth of emotional responses: menace, terror, panic, excitement, fascination, and trepidation all share equal, top billing. And it's not just the actions of the zombie that engineer such states of mind. It's the very name, too. Indeed, the "Z word" is one that hits home in near-primal fashion. Just mentioning it strikes a deep, chilling, and malignant chord in our subconscious, even if we're not overly sure why that should be so. (Redfern & Steiger, 2015: xiii).

In the book *Real Zombies, the Living Dead, and Creatures of the Apocalypse*, Brad Steiger states that a real zombie is a reanimated corpse that most often is brought back to life to serve as slave labour. Well, according to Lisa Lee Harp Waugh, a noted necromancer and president of the «American Ghost Hunters Society»^[2], a zombie «is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life. Is is a dead body, which is made to walk and act and move as if it were alive». (*apud*, Steiger, 2011: 369). We must say that this definition from Lisa is consistent with the purposes of necromancy, which can be defined as a form of magic involving communication with the deceased for the purpose of divination, imparting the means to foretell future events or discover hidden knowledge. How they do it? Either by summoning their spirit as an apparition or raising them bodily.

Returning to zombies, it seems that the concept of zombie has been with us for a long time, not just decades or centuries, but since ever. It has been an integral part of our myths, legends and beliefs for thousands of years. Long before the series and movies about them, there were the dark spells and incantations in the ancient Egyptians and Sumerians, and «their high priests sought to restore the dead to some semblance of life and to zombify the still-living»^[3]. Their goal

² *Vide*: <http://ghosthuntersofamerica.com>

³ «Long before exotic viruses, biological warfare, and sinister military experiments brought the dead back to life in our cinemas and on our television screens, there were the dark spells and incarnation of the ancient Egyptians, The Sumerians, and

was to have them do the bidding of their human masters and to control them. Within the culture of Celts, Scandinavia, Africa and Haiti, belief that the recently deceased could be reanimated and the living could be reduced to zombie status and used in almost slave-like fashion, was widespread centuries ago.

We all know from history that early necromancy was related to and most likely evolved from shamanism, which calls upon spirits such as the ghosts of ancestors (we shall return to this important point of view). If we want examples, we have one of the oldest literary account of necromancy in Homer's *Odyssey*, namely in book ten and eleven (under the direction of Circe, a powerful sorceress, Odysseus to the Underworld (*katabasis*) in order to gain insight about his impending voyage home by raising the spirits of the dead through the use of spells which Circe has taught him; The *Odyssey's* passages contain many descriptive references to necromantic rituals: rites must be performed around a pit with fire during nocturnal hours, and Odysseus has to follow a specific recipe, which includes the blood of sacrificial animals, to concoct a libation for the ghosts to drink while he recites prayers to both the ghosts and gods of the underworld), but we found in Asclepius the real personification of this practices.

Asclepius (in Latin: Aesculapius or in Greek: Ἀσκληπιός, Asklēpiós) was the Olympian god of medicine in ancient Greek religion. Asclepius represents the healing aspect of the medical arts; his daughters are Hygieia («Hygiene», the goddess/personification of health, cleanliness, and sanitation), Laso (the goddess of recuperation from illness), Aceso (the goddess of the healing process), Aglaea / Aegle (the goddess of beauty, splendor, glory, magnificence, and adornment), and Panacea (the goddess of universal remedy). Zeus killed Asclepius with a thunderbolt because he brought Hippolytus back alive from the dead and accepted gold for it. In other version, it is said that Asclepius was killed because after bringing people back from the dead, Hades thought that no more dead spirits would come to the underworld, so he asked his brother Zeus to stop him.

the Babylonians. Their high priests and priestesses sought to restore the dead to some semblance of life and to zombify the still living». (Redfern & Steiger, 2015: xiii).

But for those who think that this is just a remaining dust from the ancient Greek world, there are also several references to necromancers – called «bone-conjurers» (illusionists) among Jews of the later Hellenistic period – in the Bible. The Book of Deuteronomy (18:9-12) explicitly warns the Israelites against engaging in the Canaanite practice of divination from the dead; the death penalty of necromancy is postulated in Leviticus 20:27.

As we can see, these are some of the multiple cultural influences that helped to build a vision for the necromancy (even in countries that we do not expect to see such as in China with the *Jiang-shi* figure)^[4]. And if one may think that this is just a mere caprice of people less informed, well, think again. In the last century, during the cold war, the CIA developed a program called amusingly «Acoustic Kitty». The idea was very simple: to place a cat into a zombify condition, so that he could be obeyed and be carefully released it close to soviet Embassy. Unfortunately for the first cat and for the directors of the million programme, when released the 007-like zombie cat got squashed under the wheels of a speeding taxi.

So the influence of these beliefs, the influence of voodoo cults in our culture extends far beyond what we could think. With the comics and movies, the exploitation of our fears come back to the top. If we remember the Freudian thought present in the text of 1917, *Mourning and Melancholia* and the studies of Nicolas Abraham and Maria Torok (almost in from the 90's), strongly influenced by the father of psychoanalysis, we see that there is always a possibility of bringing back to life some part of ourselves that was buried beneath our everyday life. Bringing back to life in this sense, it is the wish that gives meaning to life.

⁴ «In china the zombie is known as the Jiang-shi. And it is just about as deadly and terrifying as its Haitian and western counterparts. Jiang-shi translates into English as “stiff corpse”. And there is a very good reason for that: the movement and gait of the Chinese undead are not at all dissimilar to the zombies of George A Romero’s *Night of the Living Dead*. In China, the jiang-shi is a creature with a seemingly never-ending case of rigor mortis. Most people are familiar with the concept of this post-death condition: when a person dies, the body significantly stiffens. (...) Notably, the jiang-shi has another zombie parallel: like its cinematic counterpart, the jiang-shi feeds on humans». (Redfern & Steiger, 2015: 52-53.)

We see that in the last decade we have witnessed a growing phenomenon around mythical characters linked to the supernatural, especially around the undead or zombies, which is nothing less than a walking dead of Afro-Caribbean lore, and is perhaps of the most frightening image of all the terror iconography. One aspect that we must regard as relevant to this analysis is precisely the connection between reality and the supernatural, the connection between zombies and voodoo, that is to say, the religious aspect that, as Bob Curran says, is quite difficult to analyze⁵. One of those difficulties, that Curran also alerts us, is related to the name itself – Voodoo –, since there was an anglicised construction in his history⁶; However, there is no agreement about the source as Redfern and Steiger advert us:

some historians of Voodoo suggest that the origin of the word zombie may have come from jumbie, the West Indian term for a ghost. Other scholars favour the Kongo word nzambi, the spirit that has resided in the body and is now freed as filtering down through the ages as zombie. Although the practice of Voodoo and the creation of zombies was familiar to the residents of Louisiana before 1871, a number of etymologists believe that

⁵ «Zombies are, of course, inextricably linked in the popular mind with Voodoo, a religion found in West Africa, the Caribbean, and some parts of America. Therefore, no examination of zombies can be carried out without first examining the belief system. However, because of its complexity, Voodoo is incredibly difficult to study. In its purest state, the religion that we refer to as Voodoo is only one of a myriad of beliefs that reflect either the ideologies of their practitioners or the area from which they have come. Some are even fragments of what may have once been broader and more wide-ranging beliefs; others have been adapted to suit the area in which they flourished. Thus, Santeria, Umbanda, Quimbanda, Mami Wata, Shango, Moyambe, and Candomble are all considered as variants and aspects of Voodoo religion». (Curran, 2006: 178).

⁶ «Even the name creates problems because “Voodoo” is something of an Anglicized construction, and other variations are given as voudon, voodun, vudoun, and voodoox. An even further Anglicized word, Hoodoo, is also sometimes used. The original terminology comes from the language of the Ewe/Yaroba peoples of the Arada area of Dahomey (now Benin) in West Africa and literally means, “to draw water”. Eventually it became modified to mean “to drawn down spirits”. This was done by means of a weave or coloured pattern that was spread upon the ground». (Curran, 2006: 178).

it is about this time that the word “zombie” entered the English language. (Redfern & Steiger, 2015: 86)

History tells us that religious practices are directly connected with strong events. In the case of Voodoo there is, according to several historians, strong spiritual beliefs of African people and their cruel and unfair slave’s period^[7], which means in this case, a significant and closer relationship with the occult, with magic rituals^[8], with the gods or the original rituals of being closer to the mysteries of spiritual nature.

As we have seen, voodoo has a kind of a link between natural and supernatural world; the spiritual mysteries (that we may say are similar to miracles) and the magic component give rise to a strong feeling of belief for those who live in such kind of religion. There is one good explanation for this: the living relationship established between the living and the dead. In no other form of religion seems to be so close, not only by dealing with death but by integrate her in everyday life. In this case there are one or two aspects of the most importance: the contact and the invocation of spirits by dancing that conducts to a state of trance. Such state is the direct contact with divinity: to dance in the temple or in the street is to become God (that is why they handling burning ashes with impunity). And for those who are zombie there is no pain, because dead people do not feel pain (and in cinema we find this same idea). The zombie is something that only has one purpose: to accomplish the task that is in his mind. Well, this is just a way of putting the question, because one may ask – and philosophers of mind are always asking this –, if a zombie is just someone with a brain but without a mind or with a mind but without a brain? Are some of the

⁷ «*Vudú* es una voz de origen africano occidental, que significa “espíritu” y com la cual se designa al conjunto de creencias prácticas que incluyen fetichismo, culto a las serpientes, sacrificios rituales y empleo del trance como medeio de comunicación com sus deidades. Esta religión se originó a partir de las creencias que poseían los nativos que fueron trasladados como esclavos desde el Africa Occidental hacia America. El tráfico de esclavos hacia America, produjo un fuerte fenómeno de sincretismo entre el vudú y las creencias cristianas de los esclavistas». (Rionda, 2010: 193).

⁸ «La magia sempre es una combinación de lo tangible y lo intangible, lo físico y lo etéreo. Funciona en su próprio mundo y desafía la necesidad de una explicación lógica». (Dorsey, 2006: 78).

people around us undead, and how could we tell? The paradigm of the «monster in the machine», it is not only a philosophical question putted by Aristotle or Descartes; it is also delivered in literature, for example, by Mary Shelley with *Frankenstein: or the Modern Prometheus*, which become one of the most famous movies ever.

So, maybe, movies can tell us a little bit more than just about our fears our about the religious our rituals histories that our mind can deal. Maybe, and this is certainly a mere hypothesis, maybe we are already zombify. Being it is not just to exist.

If one may think about the forgotten lessons of Marx about the character of alienation, or the Nietzsche warning advice about the mediocre man, the flock that follows all the other men, we have to rethink the concepts. But we can also think that in the past decades, the monstrous narratives have become omnipresent in our lives; this means that they can represent the collective social anxieties over the 21st century. It is as if these narratives can be, not a metaphor for the new challenges, but a necessary condition to live in the new cultural monstrosity century. Note: in the last 20/30 years, our rapidly changing world faced enormous threats such as terrorism, climate change, immigration in large scales, global epidemics, among new communication technologies, new mobility's transportations and new ways of meeting people. Fears and tensions reflect this evermore-interconnected global world and uncertainty.

In this scenario, the zombie ontology then rediscovers the spaces of intimacy that had remained buried under the current techno-affective paradigms, mass advertising and uncontrolled hyper-consumerism and the fictional threat of an apocalypse and the total collapse of civilization that often accompanies productions gender, constitute an oblique criticism of contemporary societies of spectacle and modernization, as denounced authors like Baudrillard, Debord and Deleuze, among others. The zombie ontology is so much more than just a way of seeing death: is a way of telling us live your lives as it should be lived, do not become a zombie. Working, go to the stores, buying stuffs, go home, go working, buying more, this is in a way, a zombie life. The normal life of a person is already zombify if we look at the heart of social interactions: everybody seems suspicious everywhere, and somehow persons seems to be like walking dead. So, maybe zombies are us, seduced by all the

things that really do not matter. Maybe the traces of this esotericism in modern pop culture are nothing less than our most deep reality that even with Voodoo religion can no longer be restored.

References

- CURRAN, Bob (2006), *Encyclopedia of the Undead: a field guide to creatures that cannot rest in peace*, Franklin Lakes, NJ, Carrer Press.
- DORSEY, Lilith (2006), *Vudù Y Paganismo Afrocaribeño*, México, Editorial Lectorum.
- REDFERN, Nick, & STEIGER, Brad (2015), *The Zombie Book. The Encyclopedia of the Living Dead*. Cantom, MI, Visible Inc Press.
- RIONDA, Ramón (2010), *No Todos los Monólogos son Locos: Poesia Monovocálica, Cuentos y Otras Cosas*, México, Palibrio
- RUSSEL, Jamie (2014), *Book of the Dead. The complete History of Zombie Cinema*, London, Titan Books.
- STEIGER, Brad (2010), *Real Zombies, the Living Dead, and Creatures of the Apocalypse*, Cantom, MI, Visible Inc Press.
- (2011), *Real Monsters, Gruesome Critters, and Beasts from teh Dark Side*, Cantom, MI, Visible Inc Press.

O DIA EM QUE O SOL GELA: UMA LEITURA DE *DESMESURA*.

Exercício com Medeia de Hélia Correia

Sandra Sousa*

sandra@ilch.uminho.pt

AO LONGO DOS SÉCULOS, tem sido incontestável a intenção revitalizadora das artes no que se refere à relação que estabelece com a herança da dramaturgia da Grécia Antiga. Assim, foi sempre visível uma atração pela rememoração da história de Medeia, apresentada por Eurípides em 431 a.C.. A peça tem servido de motivo a variações e desconstruções sobre a história da princesa da Cólquida e é precisamente o drama do tragediógrafo grego que compõe a base literária em que assenta o mitodrama de Hélia Correia *Desmesura. Exercício com Medeia*.

Reconhecida como feiticeira, curandeira e sensível às adversidades da natureza, Medeia atua, à semelhança do que acontece na tragédia euripidiana, nos limites do traduzível. A linguagem apresenta-se limitada e ousada, sem romper com o seu objetivo, que passa por estar ao serviço do universo mágico. Maria de Fátima Silva, a propósito do poder da linguagem na obra dramática de Hélia Correia, refere que a autora «valoriza (...) como elemento catalisador das diferentes cambiantes da história, o efeito, poder e precisão da palavra» (Silva, 2006: 17) A palavra é considerada, simultaneamente, um compêndio da história e a sua ruína, constituindo um desafio da linguagem através de gestos que mimetizam o passado por meio dos silêncios resultantes das fendas

215

.....
*O DIA EM QUE O SOL
GELA: UMA LEITURA DE
DESMESURA. EXERCÍCIO COM
MEDEIA DE HÉLIA CORREIA*
.....

Sandra Sousa

* Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal.

da memória. Interessa-nos particularmente revelar o poder evocativo das palavras da feiticeira de Hélia Correia, o enlaço que estabelece com o seu passado mais direto (a autora dedica a obra a Eurípides) e a formação de uma linha dialógica entre o «eu» e o «outro», no sentido de procurar compreender como devemos ler Medeia hoje, à luz da herança clássica.

Recordando as palavras de George Steiner, «graças a ele, [ao poeta] mantém-se serva e multiplica a força vital da fala. Graças a ele, mantém-se a ressonância das palavras antigas, e elevam-se as novas, a partir das trevas ativas da consciência individual, à luz comum» (Steiner, 1988: 56). Cremos que é este o propósito da linguagem da autora, anular o esquecimento, tornando-o evidência da construção da peça.

A intenção principal subjacente à conceção de *Desmesura* passa por colocar os poderes adivinhatórios e a capacidade de assombramento de Medeia ao serviço de uma ideia de reapropriação da história para a posterior desconstrução. A princesa da Cólquida é enquadrada numa realidade pós-dramática, precisamente pela capacidade que sustenta de reclamar o passado a partir da ausência. Ao assumir-se como um *exercício*, podemos entender o texto de Hélia Correia como o resultado de um processo experimental que pretende evidenciar a própria noção de construção, não só do ponto de vista da estrutura externa, como também da formação das personagens. A heroína de Hélia Correia age racional e estrategicamente, arquitetando o destino de todos. Se na tragédia do poeta de Salamina encontramos uma mulher corroída pelo dilema e devota a uma ideia de sacrifício dos filhos em prol da honra e da justiça, em *Desmesura*, conscientemente, Medeia planeia, sem hesitações, o infanticídio e a sua saída *ex machina* no carro do Sol.

O processo de reconhecimento da diferença, do antigo ou do longínquo torna-se num projeto metanarrativo. Medeia simboliza o resgate do passado, através da prática de uma língua desconhecida, o colco, não entendida pela sociedade grega. É através dessa língua que ela se liga às suas raízes. Mas apenas pode falar com Abar, a escrava, que não se lembra ou que resiste ao colco. Medeia insiste nessa comunicação, mas quanto mais ela insiste mais impossível se torna o resgate dessa língua. A violência da linguagem institui-se, assim, por meio da sua ausência e do interdito. As palavras estão ao serviço dos sentimentos, mas são limitadas. As palavras são, como refere Abar, «o espírito das

coisas que as rodeiam» (Correia, 2006: 39). A língua, vista como uma força viva que oscila entre o esquecimento e a presença, é representativa do próprio mito. Medeia é, aos olhos das outras personagens, não um ser que mergulhou no esquecimento, como a língua, mas alguém que evoca a incapacidade das palavras. A escrava núbia não a consegue definir, não encontra palavras compatíveis com as suas ações e com o que a liga ao universo da feitiçaria e do oculto: «em nenhuma língua eu sei dar nome/ à coisa sem medida que a possui» (*idem*: 42). Isabel Capeloa Gil refere-se ao processo de formação cultural do mito na modernidade e, acrescentaríamos, na contemporaneidade, como algo que vive entre a agressão e a sedução, constituindo este um aspeto preponderante para a análise da personagem (Gil, 2007: 26). Medeia oscila, assim, entre os polos do bem e do mal, da vingança e da justiça e, além disso, os seus poderes mágicos direcionam-se tanto para a cura como para a morte. A sua natureza híbrida comporta o estranho e o oculto, como elementos nocivos que anulam a luz, a claridade de Corinto. Medeia é o caso estranho referido por Melana, a escrava grega:

Corre em Medeia o ícore, essa linfa
Dos imortais. Não faz boa mistura
Com o sangue humano. O que daí resulta
é monstruoso e estranho para nós. (Correia, 2006: 42)

Paralelamente, Medeia evoca o fogo, num gesto apocalíptico que põe fim aos representantes da traição. A morte de Glauce, à semelhança do que acontece na peça de Eurípides, é feita através do poder destrutivo do fogo, que, desde o interior, consome a personagem, no momento em que coloca sobre os ombros o manto envenenado: «Assim que a pobre o colocou nos ombros/ seu corpo ateou fogo» (*Idem*, 44). O fogo é também o elemento que aniquila a humanidade de Medeia, que a faz sair de si, através de um gesto autodestrutivo:

Tudo aquilo que encheu a minha vida
Se esvai neste suor. A terra, os vermes,
Os comedores de mortos nada fazem
Se o seu trabalho eu comparar com este
Trabalho do ciúme, este veneno

Que arde e destrói a minha humanidade.
Saí, saí, memórias, belas noites
Quando as suas palavras cintilavam
Como cristais. Saí, águas do corpo!
Que eu deite as mãos por dentro da garganta
E exponha as minhas vísceras ao ar
Para nelas ler o meu destino. Amante! (*Idem*, 50)

O carácter ruinoso de Medeia está ao serviço da destruição, no entanto importa recordar que os processos disruptivos dos quais foi protagonista, o desmembramento e morte do irmão Apsirto e consequente fuga com Jasão na Argos, ou a morte dos filhos, constituem sinais de renovação.

A propósito da salvação do herói trágico através da intervenção divina, Aristóteles critica o final da *Medeia* euripidiana, por se tratar de um final pouco coerente com os enredos da tragédia (Eurípides, 2007: 68). O facto de Medeia sair de cena por meio de um artificialismo anula a carga dramática construída ao longo da peça. Além disso, põe em causa a própria matéria de que é feita a heroína, aspeto que, de resto, deu origem a vários textos teórico-críticos, estabelecendo-se como elemento fundamental interpretativo da obra. O *deus ex machina*, Sol ou Hélios, acentua o próprio artificialismo, basilar na construção da personagem. Este aspeto é transversal às diferentes versões que encontramos ao longo dos séculos que retratam a história de Medeia, e, também em *Desmesura*, a heroína alcança um estatuto divino através da sua saída, o que revela, mais uma vez, que as noções de diferença e de distanciamento em relação ao plano mais próximo da realidade (o que constituía a sua vida até então, os filhos, Jasão, Corinto) resultam numa ação violenta. Estas noções distanciam-se do propósito de coerência requisitado por Aristóteles para o final das narrativas. O resultado passa pela eternização desse momento que, diríamos, original. A capacidade metacrítica da obra de Hélia Correia revela-se precisamente nas últimas palavras proferidas por Medeia:

Meu corpo que os gerou os aniquila,
Aos filhos de seu pai. Tu, Sol, prepara-te
Para me resgatar com o teu carro

Que os assustará tanto como a chuva!
Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe
É somente ir contando a minha história
Até que um, de entre vós, a compreenda! (Correia, 2006: 52)

Medeia expõe no seu monólogo a reconhecida ligação a Hécate. O corpo que gera os filhos também os mata, representando deste modo um alguns dos poderes ligados a esta divindade ctónica, o da concepção da vida e o capacidade de determinação da morte.

Hécate é ainda a deusa das encruzilhadas, do momento da resolução. Chegada a hora, a heroína encontra-se no local de decisão, a interseção, que representa a mudança de caminho, o «centro do mundo» (Chevalier e Gheerbrant, 2010: 283). A saída de Medeia é representativa de uma dimensão renovadora associada a este local. Ao encontrar-se numa encruzilhada, proporcionada pelo seu próprio ato, à protagonista restam duas opções: submeter-se ao castigo da população de Corinto ou arquitetar uma fuga com o auxílio dos deuses. Como refere Helene Foley (Foley, 1989: 67-68), a passagem de Medeia para o mundo divino deve-se à forma como conseguiu elaborar a sua evasão, através da sua entrada no carro de Apolo, e não a uma reflexão sobre a moralidade do seu crime ou à violação do código ético que cometera.

Esta saída *ex machina* nem sempre foi reproduzida em todas as suas adaptações. Recordemos, por exemplo, o caso cinematográfico da *Medeia*, dirigido por Lars von Trier a partir do projeto de Dreyer. A heroína decide, à semelhança do que acontece na peça de Hélia Correia, o destino fatal dos filhos. O ato representa uma atitude racional e ponderada. No filme, o peso das palavras dos curtos diálogos e monólogos é acompanhado por um ambiente tenebroso e obscuro que se forma como uma consequência visível do ato de pronunciação. Aliás, ato este que alcança o estatuto de anunciação e profetização. Desde o início do filme, há uma antecipação da fatalidade final pela presença das tempestades e pelo negro que invade os cenários. Contudo, não há uma saída *ex machina*, embora Medeia premedite a sua saída, assim como o faz com a morte dos filhos, no momento em que sabe do casamento de Jasão com Glauce. Em relação à fuga, a protagonista pede o auxílio de Egeu e o seu desaparecimento dá-se por mar, as águas finalmente acalmam, Medeia solta o cabelo como representação da sua libertação

das convenções dos coríntios, simbolizando este momento o início de um novo ciclo, de uma renovação. Há uma saída humanizada, constituindo este aspeto um elemento de rutura com a tradição. À semelhança do texto de Hélia Correia, também na obra de von Trier há a representação da *hybris* a partir do enfraquecimento explícito do corpo. Além do facto de vermos a protagonista a preparar o veneno que irá atuar como um fogo interno em Glauce e, conseqüentemente, em Creonte, observamos ainda a antecipação da catarse através do sofrimento de um cavalo que, ferido pela coroa envenenada, procura na água do mar, no ventre materno, um atenuante que trave o fogo destrutivo. Contudo, o seu corpo cede e acaba por morrer na praia, oferecendo a carne ao sol.

Em contrapartida, e recuando cronologicamente até ao filme homónimo de Pasolini, a *hybris* dá-se como princípio para a catarse e desenvolve-se gradualmente ao longo da metragem. Os poderes de Medeia tornam-se mais evidentes visualmente, através da sua participação nos rituais de sacrifício humano em honra dos mistérios Elêusis. A prática constituiu um apelo à renovação da vida, havendo uma distribuição dos órgãos e do sangue do sacrificado pelo povo colco. Embora o momento de sacrifício não possa ser entendido como um sinal de ódio, o facto é que prepara o espectador para os momentos seguintes. Há, posteriormente, a repetição da prática de desmembramento, uma vez que Medeia mata e mutila o irmão para evitar o encontro com Eetes, seu pai, no momento em que se prepara para fugir com Jasão e o velocino de ouro. Neste sentido, assistimos a um encontro gradual de Medeia com a morte, ao passo que no filme de Lars von Trier, esse encontro é mediado pela natureza e pelo obscurantismo dos cenários. No caso de Pasolini, o fogo é o elemento que encerra o drama, retomando, neste sentido, a ideia-chave de que este elemento simboliza a fuga para um novo nascimento.

A catarse de Medeia, em Hélia Correia, corresponde, de certo modo, a um desmembramento de si mesma, no sentido em que a morte dos filhos é um gesto de autodestruição. O monólogo final retrata o momento de resolução: a saída da encruzilhada. Como espaço privilegiado de decisão, a heroína abraça um caminho horizontal ou vertical na encruzilhada, abarcando os elementos ctónicos, a terra, o mar e o céu (Chevalier e Gheerbrant, 2010: 262).

Em *Desmesura*, o processo de libertação de Medeia dá-se também por via da expressão corporal, que incide particularmente no cabelo, elemento que surge como uma sinédoque do corpo feminino. As mulheres da Cólquida desprezavam qualquer ornamento que pusesse em causa uma certa liberdade de expressão corporal. Além disso, Medeia é renegada, em Corinto, não apenas por ser mulher, por ser um entrave à consumação do casamento entre Jasão e a filha de Creonte, mas por representar a mulher livre de convenções, com um poder extraordinário que vai além do social e do patriarcal. Deste modo, o que vemos na protagonista da peça de Hélia Correia é, essencialmente, uma necessidade de se colocar no centro da diferença, em contacto com o oculto e, por isso, com o desconhecido, indo para além da sua dimensão sobrenatural. Se os colcos veem os coríntios como um povo preso às suas próprias convenções, retraído pela história e pelo culto do divino, os bárbaros são vistos pelos coríntios como seres sem regras, com divindades próprias e pouco apreciadas pelo povo de Corinto.

Deste modo, Medeia retoma, no final da peça, o discurso de louvor a Hécate, pronunciado inicialmente pelo coro feminino. A heroína vaticina que

(...) o mundo assistirá
Àquilo que não tem nome, ao indizível.
Este será o dia em que o sol gela
E os cadáveres da terra se levantam
E o mar se eleva, se afundam as montanhas
E a hecatombe fertiliza os campos.
Hécate triunfal! (Correia, 2006: 51-52)

Noutras narrativas em que nos é dada a conhecer a história de Medeia, este contacto do «eu» com o «outro» pode ser ainda mais evidente. A personagem de Hélia Correia retoma, ainda que com variações, os principais traços que definem o carácter da heroína euripidiana. Contudo, o mesmo processo não se verifica em obras homónimas. No caso de *Medeia. Vozes* de Christa Wolf, por exemplo, há uma total subversão dos intentos e das ações da protagonista em relação à sua tradição. Explorando esse carácter subversivo, há, na obra da escritora germânica, a recuperação da tradição que renega a versão euripidiana,

dando voz à ancestral versão do mito de que os filhos de Medeia teriam sido sacrificados pelo povo de Corinto, pois eram eles os responsáveis pela peste e pelas restantes desgraças daquela terra. Neste caso, o mito é revisitado, tendo em conta a reconstrução da personagem a partir da perspectiva da vitimização. São mais relevantes os conflitos entre os vários povos que habitam Corinto e Medeia é o rosto da ostracização, do povo subjugado, condenada injustamente ao exílio.

No caso da obra de Hélia Correia, o destaque da diferenciação cultural faz-se precisamente através do elemento de ligação entre Jasão e Medeia, os filhos:

Os meus filhos são gregos. Hei-de vê-los
A reinar sobre o trono que seu pai
Devia ter há muito conquistado
Ao ramo da família que o roubou.
Por muita glória que o meu sangue tenha
Glória alguma equivale à de reinar.
Numa terra cantada pelos poetas.
O que não é narrado não existe. (Correia, 2006: 26)

As palavras proferidas por Medeia contemplam várias dimensões aqui abordadas. Por um lado, a protagonista recusa-se anteriormente a ensinar o colco aos seus filhos, por considerar que são filhos da Grécia, do povo civilizado. Contudo, a narrativa contempla mais do que isso, evocando a imortalidade dos atos, da história, pois Medeia vê nos filhos um veículo para a sua própria imortalização e a história faz-se de palavras, não de silêncios. Os silêncios obrigam-nos a um exercício de regate do passado, constituindo aqui um entrave ao conhecimento total alcançado pelo poder perene das palavras.

A dimensão inumana é fortalecida, não só por uma recusa da maternidade, mas por uma não identificação desta condição com a sua essência. Neste sentido, a ligação de Medeia a Hécate torna-se ainda mais evidente. Contrapondo-se ao lado da gestação, dos partos, da eloquência e das vitórias, está o lado infernal e temível revelado pela personagem. Em *Desmesura*, vemos uma recusa do papel da maternidade, que por sua vez é direcionado para outros seres vivos, colocando Medeia na esfera do não-humano e do não-animal. O instinto é claramente o

elemento diferenciador, pois o amor, o ódio e o sentimento de justiça permanecem. Além disso, é reiterado o propósito de renovação a partir da morte e da reapropriação dos corpos das crianças por parte da natureza. Os gestos de gestação, crescimento e morte dos filhos cumprem assim os diferentes níveis representados pelos poderes da deusa lunar. Representam as três fases da evolução: o crescimento, o definhamento e a extinção (Chevalier e Gheerbrant, 2010: 262).

A vós, meus filhos verdadeiramente
Vos farei nascer hoje, vos atiro
Para longe da barriga, para onde
Meu coração já não vos conheça.
Materna é a leoa, o tigre-fêmea,
É a águia real. Medeia, não. (*Idem*, 51)

Podemos, deste modo, concluir que o retrato de Medeia elaborado na obra da escritora portuguesa é fundamentalmente a figuração de uma não-presença, recusando qualquer descendência, qualquer sentido de responsabilidade para com a história dos homens e das suas gerações, recolocando-se no plano divino, naquele em que não tem de se comprometer. Medeia reclama o estatuto da duplicidade inerente à sua construção. Esta dimensão pós-humana é sublimemente materializada nas palavras da heroína:

A minha história é só a minha história.
Pois não existe em mim nem mãe, nem esposa
Nem filha de seu pai. Existe apenas
O começo do belo e do terrível. (*Idem*, 37)

Referências

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (2010), *Dicionário dos símbolos*, Lisboa, Teorema.
- CORREIA, Hélia (2006), *Desmesura. Exercício com Medeia*, Lisboa, Relógio D'Água.
- EURÍPIDES (2013), *Medeia*. Rocha Pereira, Maria Helena da (introdução, tradução e notas), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERREIRA, José Ribeiro, «O trabalho do ciúme», disponível em www.fluirperene.com, consultado em 2 de abril de 2015.

- FERREIRA, Luísa de Nazaré (1997), «A fúria de Medeia», *Humanitas*, vol. XLIX, Universidade de Coimbra, pp. 61-84.
- FOLEY, Helene (1989), «Medea's Divided Self», *Classical Antiquity*, vol. VIII, University of California Press, pp. 61-85.
- GIL, Isabel Capelo (2007), *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PULQUÉRIO, Manuel Oliveira (1991), «O grande monólogo da Medeia de Eurípides», *Medeia no drama antigo e moderno*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 33-44.
- SILVA, Maria de Fátima (2006), «Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, Desmesura», *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- STEINER, George (1988), «O poeta e o silêncio», *Linguagem e silêncio. Ensaios sobre a crise da palavra*, São Paulo, Companhia das Letras.
- WOLF, Christa (1996), *Medeia. Vozes*, Lisboa, Cotovia.

O LADO HERMÉTICO DE LARS VON TRIER

Sara Gonçalves^[1]

saratiagoncalves@gmail.com

Introdução

1. O PRESENTE TEXTO PRETENDE DEBATER O LADO ESOTÉRICO^[2] DO FILME *ANTICHRIST*^[3], de 2009, de Lars von Trier - realizador dinamarquês, nascido em 1956, em Copenhaga, que iniciou, juntamente com Thomas Vinterberg, no ano de 1995, o chamado «Dogma 95», um movimento de vanguarda que tem na sua génese *Dogme 95 Manifesto* e *Vow of Chastity*. Exaltando determinadas regras de realização baseadas em aspetos como a história, a performance dos atores ou o tema e excluindo, ao mesmo tempo, o uso de efeitos especiais ou de tecnologia muito elaborada, o foco dos referidos documentos reside na valorização do trabalho do realizador enquanto artista.

Apesar de *Idioterne*, de 1998, ser o único filme de Lars von Trier vinculado aos princípios manifestos no movimento supracitado, o

225

.....
O LADO HERMÉTICO DE
LARS VON TRIER
.....

Sara Gonçalves

¹ Universidade do Minho, CEHUM, Braga, Portugal.

² «Do grego *eso*, 'dentro de', este termo existe por oposição a exoterismo (do grego *exo*, 'fora de'), que designa o saber exterior. O esoterismo é, então, o saber propriamente interior, que existe para lá das aparências e que exige um esforço para se poder atingi-lo» (Infopédia, 2003-2015). Comumente, também se associa o termo «esoterismo» ao oculto, ao misterioso e até ao sobrenatural.

³ Doravante, iremos referir o nome do filme em português – *Anticristo*.

dinamarquês, que nunca se deixou influenciar pela moda do cinema americano e pela sua aclamada recepção por parte do público, tem uma forma muito peculiar de contar histórias através do grande ecrã. O seu cinema vive e subsiste dos problemas que assolam o ser humano, sobretudo o sexo feminino^[4]. Não obstante os conteúdos profundamente realistas que pautam o seu trabalho, Lars von Trier também parece nutrir um certo fascínio por um lado mais obscuro e menos compreensível da humanidade.

Anticristo não é um filme absolutamente esotérico. No entanto, apresenta alguns laivos herméticos, desde logo pelas suas metáforas e símbolos que vão atropelando os espetadores mais atentos. Nas próximas linhas, iremos, precisamente, tentar compreender alguns desses elementos no contexto da obra cinematográfica de Lars von Trier: começaremos por falar nos vários significados que o termo *Anticristo* pode assumir; pensaremos no Éden como o inferno; nos três mendigos como representativos da luta, da morte e do mal; e, sobretudo, no sexo feminino como a transgressão do bem. Todos estes pontos serão destacados nas partes que constituem este artigo, partes essas que, aliás, são idênticas às que compõem a obra do realizador dinamarquês - note-se que o filme está dividido nos seguintes capítulos: «Prólogo», «Luto», «Dor (O Caos Reina)», «Desespero (*Feminicídio*)», «Os Três Mendigos» e «Epílogo».

O principal intuito deste artigo é mostrar que *Anticristo* é uma obra cinematográfica que consegue condensar em si própria esoterismo, filosofia e religião, três áreas que dão um valor muito substancial à interrogação e à tentativa de encontrar uma explicação para todos aqueles universos que nos ultrapassam.

Sobre o título *Anticristo*

O nome do filme de Lars von Trier pode adquirir, pelo menos, três sentidos diferentes:

⁴ Veja-se *Breaking the Waves* (1996), que conta a história de «Bess» (Emily Watson), uma mulher que tem de lidar com um pedido invulgar: ao ficar imobilizado após um acidente de trabalho, o seu marido pede-lhe que tenha relações sexuais com outros homens; ou *Dancer in the Dark* (2000), um filme sobre «Selma» (Björk), que sofre de uma doença hereditária degenerativa que a cega e que, à medida que vai trabalhando, faz um mealheiro para pagar uma operação que evite que o seu filho sofra do mesmo destino.

1) na Bíblia, «Anticristo» é uma denominação que aparece no Novo Testamento para designar aquele que nega Cristo. Leia-se, no Apocalipse:

‘Quem é como a Besta? E quem pode lutar contra ela?’ A Besta recebeu uma boca para dizer insolências e blasfêmias. Recebeu também poder para agir durante quarenta e dois meses. Então a Besta abriu a boca em blasfêmias contra Deus, blasfemando contra o seu Nome e a sua morada santa e contra os que moram no Céu (*Ap* 13, 4-6).

2) Friedrich Nietzsche utilizou o nome *Anticristo* para dar título a uma das suas obras mais conhecidas, obra essa que condena, nomeadamente, o Cristianismo, devido às suas práticas e consequências que não são mais que a manifestação de uma vida absolutamente falsa. O filósofo alemão do século XIX advoga que

não há que embelezar nem que ornamentar o Cristianismo: ele travou uma *guerra de morte* contra o tipo de homem superior, baniu todos os instintos fundamentais de tal tipo, e desses instintos destilou o mal, o pernicioso – o homem forte como o tipicamente abominável, o homem ‘proscrito’ (Nietzsche, 2009: 17).

3) já na obra de Lars von Trier, é a personagem feminina que reenarna a figura do Anticristo enquanto entidade culpada, pecadora, malévola. É ela aquela que se opõe ao valor cristão do bem, como veremos no decorrer deste artigo.

Prólogo (do filme)

Logo no início do filme de Lars von Trier, somos confrontados com um cenário a preto e branco, filmado em câmara lenta, belo e horrendo ao mesmo tempo. Podemos dizer que a sua beleza reside, sobretudo, na música *Lascia ch’io Pianga*, de George Frideric Händel, e a sua horrorosidade na forma como o realizador brinca com a dicotomia prazer-dor. Isto porque, enquanto um casal faz sexo explícito numa das divisões da casa, há um bebé (filho do casal) que consegue sair do

berço, dirigir-se a uma janela aberta com o seu urso de peluche e cair, abraçando, assim, em poucos segundos, a morte.

Nesta primeira cena, conseguimos ver, numa mesa que fica perto da janela de onde a criança cai, três soldadinhos com as seguintes inscrições: *pain* («dor»), *grief* («angústia») e *despair* («desespero»). As peças não estão ali por acaso: o realizador filmou-as para nos alertar não só para os títulos dos próximos capítulos da obra, como também para os sentimentos que vão assolar as personagens principais da trama (principalmente a personagem feminina).

Luto (na Floresta)

Perder um filho é algo catastrófico, antinatural. Como é que o casal de *Anticristo* – protagonizado pela atriz e cantora Charlotte Gainsbourg e pelo ator Willem Dafoe – lida com a calamidade? A solução dela é o sofrimento. A angústia. A depressão. A revolta. Permanentes. A solução dele é, enquanto psicoterapeuta, tentar tratar a pessoa que ama, desprezando assim o seu próprio direito ao sofrimento e indo manifestamente contra o código de ética profissional que prometeu respeitar.

«Ela» e «Ele»⁵ põem de parte o resto do mundo quando decidem ir para uma cabana onde, em tempos, «Ela» passava o verão com o filho e escrevia a sua tese sobre uma temática histórico-filosófica bastante forte: o feminicídio, isto é, o assassinato de mulheres fundamentado com o seu sexo.

A cabana de que falamos fica situada numa floresta que acaba por ser o cenário mais importante de *Anticristo*: a floresta do Éden. Eis aqui presente uma grande referência bíblica. No entanto, no Livro Sagrado falava-se de um jardim. Por que é que Lars von Trier optou por fazer do Éden uma floresta? Porque a floresta é um símbolo dual: por um lado, convida à tranquilidade e à meditação; por outro, pode ser visto como uma selva onde perigos e armadilhas marcam presença.

Ainda neste capítulo do filme intitulado «Luto», a personagem feminina vê um veado – símbolo do sofrimento – a abortar. Nós, espetadores,

⁵ Note-se que Lars von Trier não nos dá a conhecer o nome das duas personagens principais do filme, pelo que, ao longo deste artigo, a feminina será tratada como «Ela» e a masculina como «Ele».

somos avassalados pela imagem do filhote preso ao seu corpo; já «Ela» apercebe-se de que o que está a ver é nada mais, nada menos que um sinal: o sinal de que vai ter de carregar a morte do seu filho às costas para o resto da vida.

Dor (O Caos Reina... no Éden)

Menos aberta do que a montanha, menos fluída do que o mar (...), fechada, enraizada, silenciosa, verdejante, sombria, nua, múltipla, e secreta, a floresta...

- Bertrand d'Astorg

Lars von Trier esforça-se por fazer com que os seus espetadores acreditem que, para a personagem feminina, a floresta do Éden é um lugar aterrador, com vida própria, que dá sinais, que castiga com o respirar das suas plantas e com os barulhos dos ramos das árvores que batem uns nos outros quando o vento se faz notar. «Ela» já tinha percebido que havia algo de estranho naquele lugar quando, no verão, enquanto escrevia a sua tese, ouviu o choro de uma criança. O choro não era do seu filho, «Nick», mas sim de alguém que nunca chegou a aparecer. Não vendo qualquer ser humano na floresta e tendo a certeza de que não estava a alucinar, «Ela» passou a associar o Éden a um lugar onde sucedem coisas do foro do inexplicável. «Ele», ao escutar esta história, tenta convencer a mulher de que os pensamentos que a assolam é que distorcem a realidade e que os gritos que ouviu nunca tiveram vida. Não convencida disso, «Ela» assevera que «a natureza é a igreja de Satanás». Ora, é precisamente nessa natureza que ela vive e que respira como Anticristo.

Na obra aqui discutida, a natureza é, de facto, a igreja de Satanás e o Éden não é, de todo, representado na sua conceção bíblica de local idílico da perfeita felicidade. O Éden aparece antes como um mundo dessacralizado, completamente despido de hierofanias, isto é, de elementos onde o sagrado se possa manifestar.

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cómodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar:

exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se revela (Eliade, 1992: 13).

Não existe, no referido lugar, a presença de elementos onde o sagrado e o bom se façam notar; o sagrado e o bom não se revelam nem nas pedras, nem nas árvores (exemplos de *hierofanias elementares* que, segundo Mircea Eliade^[6], apesar de fazerem parte do nosso mundo natural ou profano, são uma manifestação de Deus)^[7]. Em *Anticristo* é, pois, retirada às personagens e até a nós, espetadores, a possibilidade de aproximação a uma realidade divina.

No filme de Lars von Trier, o Éden é o inferno, o lugar onde o choro e a crueldade imperam. O Éden é o local onde «Ela» caminha embrenhada na escuridão e onde os veados se vão escondendo atrás das árvores. O Éden é aquele sítio que sente as injúrias e ultrajes que fazem sangrar a espécie humana. «Injúrias e ultrajes caem sobre o sagrado, e a descrença abocanha tábios...» (Trigueirinho Netto, 2010: 47).

Neste momento, estamos aptos a considerar que temos outra dicotomia de sumo interesse presente na obra do realizador dinamarquês: a dicotomia paraíso-inferno. Citando a Bíblia, «no princípio, Deus criou o Céu e a Terra» (*Gn* 1, 1). Germinou o Éden, um lugar paradisíaco, com o primeiro ser humano, Adão, e, para dar continuidade à espécie, concebeu Eva. No entanto, a mulher comeu o fruto proibido. Devido ao pecado original, Deus expulsou o homem e a mulher do jardim e ambos passaram a estar vulneráveis à amargura terrena e à mortalidade. Passaram a viver no Éden de Lars von Trier, sítio tenebroso, de luto, de dor e de desespero, que não foi criado por Deus, mas sim por Satanás. Lugar que funciona «como uma espécie de redoma» que permite que as personagens do filme «se concentrem na própria dor» (cf. Soerensen & Cordeiro, 2010: 10).

Consideramos interessante, neste ponto, fazer alusão à obra de arte *O Jardim das Delícias Terrenas*, um tríptico de Hieronymus Bosch

⁶ Professor, historiador das religiões, filósofo e romancista romeno, naturalizado norte-americano em 1970, considerado um dos fundadores do estudo moderno da história das religiões e grande investigador dos mitos.

⁷ Na obra *O Sagrado e o Profano*, Eliade fala também de um outro tipo de hierofanias que não as *elementares*: as *hierofanias supremas* como, por exemplo, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, para um cristão.

que descreve a história do mundo a partir da Criação, apresentando, do lado esquerdo, o paraíso terrestre e, do lado direito, o inferno. No centro, o pintor retrata os prazeres da carne e seres sem qualquer sentimento de vergonha ou de culpa.

Podemos alegar que a personagem feminina de *Anticristo* pode muito bem ser uma das pessoas do centro do quadro de Bosch (quando cede aos prazeres carnavais) mas, ao mesmo tempo, também pode residir na parte do inferno, pois não consegue deixar de se sentir culpada não só pela morte do filho como também pelos males que existem no mundo, não fosse ela mulher.

Desespero (ou Aprovação do Femicídio)

Neste capítulo, constatamos que «Ela» percebe, finalmente, que a verdadeira natureza que deve temer não é a exterior, mas a interior: a sua, que faz de si um ser pecaminoso. «Ela» é Eva, a que pecou, a que se deixou levar pela tentação carnal, a lasciva. «Ela» é culpada. Tal como todas as outras mulheres o são. O feminicídio é, agora, aos olhos da personagem feminina do filme, legítimo – afinal, o seu sexo representa o oposto do valor cristão do bem e, portanto, merece ser banido para que o mundo possa respirar de alívio e para que Cristo volte a tomar o lugar que Anticristo lhe roubou.

231

.....
O LADO HERMÉTICO DE
LARS VON TRIER

.....
Sara Gonçalves

Os Três Mendigos (*versus* os Três Reis Magos)

A Terra sofre, moribunda. A mãe que gerou o filho não encontra alento para prosseguir... – Trigueirinho Netto

É nesta parte do filme que «Ela», sentindo-se profundamente culpada, faz uma autocastração com uma tesoura, abdicando, assim, do prazer carnal e punindo-se por ser quem é. É também nesta parte da obra que os três mendigos aparecem, não para celebrar a vida, o nascimento de Cristo - como os três Reis Magos - mas sim para celebrar a morte, o fim de Anticristo.

Na obra de Lars von Trier, os três mendigos revelam-se sob a forma de três animais: um veado, um corvo e uma raposa. O primeiro animal, o veado, representa a alma que sofre; o corvo simboliza a morte;

finalmente, a raposa, tanto na religião cristã como nos contos de fadas para crianças, representa armadilhas, traições, o mal em si mesmo.

É precisamente neste capítulo, carregado de simbologia, que a raposa passa pela personagem masculina do filme com um sino ao pescoço, a fazer barulho, como que a alertar o homem para os pecados que «Ela» cometeu. É aí que «Ele» decide estrangulá-la e pegar fogo ao seu corpo (note-se que, sobretudo na época medieval, era comum praticar feminicídio através da fogueira; curiosamente, «Ela», que escrevia uma tese sobre isso, acabou da mesma forma que tantas outras mulheres: queimada).

Epílogo (do filme)

Já «Ele» chega ao fim da trama perdido, sozinho, aleijado, por dentro e por fora, com os três mendigos a olharem-no, evocando a morte. Acaba embrenhado num cenário escuro, sem vida, onde vagueiam mulheres de cara irreconhecível, eternas pecadoras que, tal como a sua companheira, encarnaram Anticristo e conduziram a humanidade ao declínio ou, utilizando o termo bíblico, ao apocalipse.

Conclusão

Começámos por alegar que o principal objetivo deste trabalho consistia em mostrar que *Anticristo* abrange temas relacionados com o esoterismo, a filosofia e a religião. A filosofia e a religião estão, de facto, presentes na obra de Lars von Trier, se pensarmos em questões como, por exemplo, a legitimidade ou ilegitimidade do feminicídio, ou ainda em referências bíblicas como «Éden». Já o esoterismo reside nas metáforas e símbolos do filme: como foi demonstrado, o realizador leva-nos a encarar o Éden não como um jardim onde reina a felicidade, mas sim como o inferno onde imperam inúmeros males; os três soldadinhos que aparecem no «Prólogo» representam a dor, a angústia e o desespero, sentimentos que assombram as personagens principais da trama e os três mendigos, que se revelam sob a forma de três animais - um veado, um corvo e uma raposa -, simbolizam a luta, a morte e o mal, respetivamente.

Não obstante a importância dos elementos herméticos anteriores, cremos que o grande intuito de Lars von Trier era transmitir aos espectadores a ideia de que o sexo feminino representa a transgressão do bem (recordemos que, logo no início deste trabalho, assinalámos que o cinema do realizador dinamarquês é bastante centrado nas mulheres e nos problemas que as assolam). Por isso, o presente artigo tentou, nas suas várias partes, tomar a personagem «Ela» como aquela que contraria os ensinamentos cristãos e que acaba por sofrer as consequências de ser prevaricadora, isto é, de ser Anticristo: o «Prólogo» mostra-nos o pecado da personagem feminina que, em vez de dar primazia ao seu papel de mãe, opta por privilegiar os prazeres carnis; já os restantes capítulos descrevem, através de imagens, palavras, sons e sinais a culpa, o remorso, a revolta e uma tomada de consciência por parte da personagem feminina – a mesma acaba por se aperceber, em «Desespero (ou Aprovação do Femicídio)», que não é a natureza exterior que é a Igreja de Satanás, mas sim a sua natureza interior. É por isso que, sentindo-se profundamente amargurada, «Ela» acaba por abdicar para sempre do prazer carnal [«Os Três Mendigos (*versus* os Três Reis Magos)»]. Depois disto, «Ele» mata-a, cometendo um ato de justiça para com um mundo que se encontra caído devido à presença feminina.

Após o que foi dito, esperamos ter conseguido demonstrar que a obra do realizador dinamarquês apela à discussão, levando-nos, inclusivamente, a pensar numa nova conceção de Anticristo: no filme, a figura não é tida no sentido *nietzscheniano* e ultrapassa o sentido bíblico geral. O Anticristo de Lars von Trier é a Mulher.

Referências

- ELIADE, Mircea (1992), *O Sagrado e o Profano*, São Paulo, Martins Fontes Editora.
- INFOPEDIA (2003-2015), «esoterismo», disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$esoterismo](http://www.infopedia.pt/$esoterismo), consultado em 23/11/2015.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009), *Anticristo*, Lisboa, Edições 70.
- RAMOS, José Augusto, trad. (1993), *Bíblia Sagrada. Tradução Interconfessional*, Lisboa, Sociedade Bíblica.

SOERENSEN, Claudiana & Priscilla de Paula CORDEIRO (2010), «O Anticristo de Lars von Trier: Simbologias e Leituras», in *II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: Diversidade, Ensino e Linguagem*, Unioeste, Cascavel / PR.

VON TRIER, Lars (2009), *Anticristo*, Dinamarca *et al.*, Zentropa Entertainments *et al.*

TRIGUEIRINHO NETTO, José (2010), *Profecias aos que não temem dizer sim*, 6ª ed., São Paulo, Pensamento.

234

.....
**O IMAGINÁRIO
ESOTÉRICO**
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

«COMO SE TODOS OS PESADELOS SE TIVESSEM TRANSFORMADO NUM LUGAR»: NEIL GAIMAN E A *ESTRANHA VIDA DE NOBODY OWENS*

Sara Reis da Silva *

sara_silva@ie.uminho.pt

COM UMA LARGA, sólida e reconhecida produção, cujo início remonta a finais do século XIX, a literatura para a infância e a juventude em Portugal tem padecido de alguns constrangimentos, muitos deles decorrentes de um longo período de governação ditatorial (1933-1974). Uma dessas restrições e/ou fragilidades reside na reduzida renovação de autores que se dedicam à novela ou ao romance juvenil. A esta junta-se um certo «espartilho» temático e/ou uma limitação na ficcionalização de tópicos comumente tidos como fraturantes ou «desconfortáveis».

Muito embora se encontre ainda por objetivar «o que se leu e o que se escondeu» durante o período histórico já aludido, o certo é que, em 1950, a Direcção dos Serviços de Censura do governo de Salazar publica *Instruções sobre Literatura Infantil*. Abre, do seguinte modo, este regulamento:

As publicações, quer nacionais quer estrangeiras, lançadas no mercado português e destinadas a leitores jovens, enfermam, muitas vezes, de vícios que as tornam inadequadas á [*sic*] missão que se propõem desempenhar. Usam e abusam de histórias de terror, violencia [*sic*] e sadismo, fomentando pessimismo acerca da condição humana; estão redigidas em linguagem

235

«COMO SE TODOS OS
PESADELOS SE TIVESSEM
TRANSFORMADO NUM
LUGAR»: NEIL GAIMAN E A
*ESTRANHA VIDA DE NOBODY
OWENS*

Sara Reis da Silva

* Universidade do Minho, Instituto de Educação, Braga, Portugal.

que, principalmente devido á influencia [*sic*] de certas maneiras de narrar, frequentes em literaturas estrangeiras, cria ou desenvolve o hábito do calão, abastardando o idioma nacional, que é um dos esteios da existência de Portugal, como nação soberana, e se reflecte na maneira de pensar dos jovens, tirando-lhes a delicadeza de ideias e de atitude próprias de gente civilizada; (...) não apresentam os requisitos morais e psicológicos mínimos [*sic*], pois não tomam em consideração, ou aproveitam incorrectamente, os centros de interesse próprios [*sic*] de cada idade (estes coadunam-se com episódios biográficos, histórias de viagens e de invenções, gosto pela natureza e pela aventura, e tudo isto é amplamente aproveitável para se cultivar o apelo á [*sic*] inteligência, o amor á [*sic*] nossa terra e á [*sic*] nossa gente, e em geral o amor do belo, do bem e da verdade. (s./n., 1950: 3).

Mais adiante, pormenoriza-se, impondo-se, por exemplo, a «Exclusão de monstros, deformidades físicas ou morais susceptíveis de aterrorizar os leitores.» (*Idem*, 6).

Ora, várias décadas volvidas, o facto é que muito daquilo que aqui se regista – «enfermidades», «vícios», «usos e abusos», portanto – e se estipula colide sobremaneira com alguma da literatura juvenil que, nos últimos anos, tem gozado de notório reconhecimento em Portugal.

Com efeito, presentemente, apesar de, na literatura portuguesa preferencialmente destinada aos jovens leitores, se observarem alguns casos pontuais de criações ficcionais que integram alguns motivos e ideotemas fraturantes (referimo-nos, por exemplo, a algumas narrativas da autoria de Ana Saldanha), o imaginário esotérico ou, até, as narrativas góticas, por exemplo, continuam a ser raros. É, na verdade, o que parece ser uma corporização da ideia de que as inibições e/ou limitações estadonivistas, tendo pesado provavelmente nos anos em questão e silenciado muitos autores, parecem ter-se prolongado, de certo modo, até à contemporaneidade.

Em contrapartida, tem vindo a constatar-se, porém, uma receção notoriamente bem sucedida de alguns volumes traduzidos e editados no nosso país. E o facto de algumas editoras – muitas já com uma longa atividade, como a Presença ou a Caminho, outras ainda jovens, como a Planeta Tangerina – apostarem na tradução de obras de autores estrangeiros já reconhecidos/premiados, de sucesso, tem preenchido essa lacuna ou fragilidade inerente à edição de autoria portuguesa.

É o que se regista com (a receção de) *A Estranha Vida de Nobody Owens* (2010, Editorial Presença), do britânico Neil Gaiman (Portchester, Reino Unido, 1960), obra publicada, em 2008, com título original *The Graveyard Book*, e que representará o cerne deste breve ensaio. *A Estranha Vida de Nobody Owens* é uma obra galardoada com prémios sucessivos^[1], escrita por um autor (re)conhecido, por exemplo, pela série de novelas gráficas *Sandman* (1989-1996), vindas a lume após o sucesso também de uma outra novela gráfica, *Violent Cases* (1987), em co-autoria com Dave McKean (Maidenhead, Reino Unido, 1963), bem como pelo facto de duas das suas obras (*Stardust – O Mistério da Estrela Cadente* (2007) e *Coraline e a Porta Secreta* (2009)), terem sido adaptadas para cinema.

A ideia original de *A Estranha Vida de Nobody Owens* nasceu, como explica o seu autor, em 1985, quando Gaiman viu o seu filho Mike, então, com dois anos, «pedaling his BMX around a graveyard» (Richards, s./d.), perto da sua casa em East Grinstead, Wests Sussex. Recordando-se, então, de quão confortável o seu filho parecia nesse momento, o autor pensou que «I could write something a lot like *The Jungle Book*^[2] and set it in a graveyard» (*Idem*)^[3]. Surgiu, pois, uma novela em oito capítulos^[4], intermediados por um «Interlúdio – A Convocação», nos quais se narram as aventuras dessa peculiar personagem que é Nobody Owens. Note-se, desde já, que as narrativas de Gaiman tendem, com efeito, a ser episódicas e certos capítulos

¹ Por exemplo, e entre outros, Newbery Medal 2009; Best Indie Young Adult Buzz Book 2009; Midwest Booksellers Choice Award 2009; Locus Award – Young Adult 2009; Hugo Award – Best Novel 2009; Booktrust Teenage Prize 2009 e IndieBound Award 2008.

² Cf. «Agradecimentos»: «Em primeiro lugar e de uma vez para sempre: tenho uma dívida imensa, consciente e, não duvido, inconsciente, para com Rudyard Kipling e os dois volumes da sua notável obra *O Livro da Selva*. Li-os em criança, entusiasmado e impressionado, e voltei a lê-los e relê-los muitas vezes desde então. Se os leitores apenas conheceram o filme de animação da Disney, então deviam ler esses volumes.» (Gaiman, 2010: 297).

³ Sobre a génese da obra, veja-se, igualmente, a secção dos «Agradecimentos»: «O meu filho Michael foi quem inspirou este livro. Tinha apenas dois anos, estava a pedalar no seu pequeno triciclo, pelo meio das lápides, no Verão, e eu fiquei com um livro na cabeça. Depois bastaram-me vinte e poucos anos para o escrever.» (*idem*, 297).

⁴ A saber: 1 – «Como Nobody chegou ao cemitério»; 2 – «A Nova Amiga»; 3 – Os Mastins de Deus; 4 – A Lápide da Bruxa; 5 – A Dança Macabra; 6 – Os Dias de Escola de Nobody Owens; 7 – Todos os Homens Jack; 8 – Despedidas e Separações.

poderão mesmo permanecer ou ser lidos isolada ou separadamente, distinguindo-se como discretos contos. É o que se constata, de certa maneira, por exemplo, no capítulo 2 – «A Nova Amiga».

Um enredo e um *locus* «surpreendentes» envolvem, desde as primeiras páginas, o leitor que aceita celebrar um especial «protocolo de leitura», fundamentalmente assente em «excesso, representações de *darkness*, ruínas, *otherness* e transgressão» (Matos, s./d.). Aberto o relato com o múltiplo assassinato de uma família, introduz-se, de seguida, o pequeno herói, (ainda) um bebé, único sobrevivente que escapa e que, por acaso, gatinha/se dirige até a um velho cemitério abandonado. É precisamente aí que é adotado por um casal de fantasmas vitorianos, o Sr. e a Sra. Owens. Junta-se a este casal protetor, um outro ser, Silas, que, sendo o único ente capaz de sair do cemitério e de trazer comida, se autodenomina guardião do menino. Silas sabe que o homem Jack, o assassino, não se conformará antes de (re)encontrar aquele que ficou por matar, ou seja, o bebé, agora «batizado», Nobody Owens, o novo habitante do cemitério, que aí vai crescendo e aprendendo as «coisas da vida», conhecendo o Outro e conhecendo-se a si próprio.

Mas, neste espaço (um verdadeiro *locus horrendus*), movimentam-se, além do próprio protagonista, que aí passa a viver, e dos seus protetores, uma plêiade de habitantes assombrosos, fantasmas e «criaturas mortas», entre outras (como os fantásticos Mastins de Deus, Bruxas, Ghouls e o próprio Sleer). Nobody relaciona-se com todos eles, evidenciando coragem e capacidade de aceitação do diferente. E todas estas figuras suscitam no destinatário extratextual reações distintas, ou não desvendassem elas, frequentemente, um certo «charme retro» e não fossem moduladas por um «finíssimo humor negro⁵».

A atmosfera é, pois, simultaneamente atraente e atemorizadora, dominada pelo super/sobrenatural, que, de certo modo, se afigura adverso ao ser humano e à própria vida. Na realidade, o tópico da

⁵ Veja-se, por exemplo, os seguintes casos (entre vários outros), um conjunto de personagens caracterizadas pelas inscrições nas suas lápides: Menina Liberty Roach (O que ela gastou perdeu-se, o que deu permanece com ela para sempre. Leitor, sê caritativo); Digby Poole (1785-1860, Como eu estou, tu estarás); Menina Euphemia (1861-1883, Ela dorme, sim, mas dorme com os anjos); Alonso Tomás Garcia Jones (1837-1905, Viajante, pousa o teu bordão); Menina Letitia Borrowes, Celibatária desta Paróquia (Que não fez mal a homem algum em todos os dias da sua vida. Leitor, podes dizer o mesmo?).

morte – por vezes e em boa verdade, da hesitação ou da fronteira morte-vida, e esta última elogiada e perspectivada discretamente no desfecho da narrativa^[6], por exemplo –, a par com outros de essência ética, surge aqui tematizado de forma original, pontuado, até, de um cómico subtil: «Normalmente, um cemitério não é uma democracia, muito embora a morte seja a maior das democracias e cada um dos mortos tivesse uma voz e uma opinião acerca de permitirem ou não que a criança viva ficasse com eles; e todos estavam determinados em fazer-se ouvir naquela noite.» (Gaiman, 2010: 33).

Também um *leitmotiv* coincidente com o assassinato de uma família, como mencionámos, um herói que aprende as técnicas de terror e do «desvanecimento», um desenho espaço-temporal marcado por ruínas, pelo sombrio, pelo nevoeiro, pelo noturno, e onde prevalecem o medo, o mistério e o sobrenatural, aproximam a obra de Gaiman da narrativa gótica. Atente-se, por exemplo, no seguinte segmento textual, patente logo no primeiro capítulo da obra em análise:

O nevoeiro tornava-se menos cerrado no topo da colina. A meia-lua iluminava a rua, não como se fosse de dia, de maneira nenhuma, mas o suficiente para que se pudesse ver o cemitério. O suficiente para isso.

Olhem!

Poderia ver-se a capela funerária abandonada, com as portas fechadas a cadeado, a hera que se enrolava à volta do coruchéu, uma árvore pequena que brotava do algeroz do telhado.

Poderiam ver-se lápides e túmulos, jazigos e memoriais. Poderia ver-se a corrida rápida de um coelho, de uma ratazana ou de uma doninha que surgisse da vegetação rasteira e atravessasse o caminho.

Se ali estivesse alguém, naquela noite, poderia ver tudo isso. (*Idem*,17).

História de fantasmas, de mortos-vivos, com uma trama cuidadosamente urdida, *A Estranha Vida de Nobody Owens* é relatada num discurso fluente, vivo e sofisticado, em muitos momentos, sensorial, de recorte ostensivamente visualista. Releia-se, a título puramente exemplificativo, este excerto do capítulo terceiro:

⁶ Cf. «Mas daqui até lá havia a Vida e Bod entrou nela com os olhos e o coração bem abertos.» (Gaiman, 2010: 295).

«COMO SE TODOS OS
PESADELLOS SE TIVESSEM
TRANSFORMADO NUM
LUGAR»: NEIL GAIMAN E A
ESTRANHA VIDA DE NOBODY
OWENS

Sara Reis da Silva

A muralha de sepulturas estava a acabar. Encontravam-se agora numa Estrada e nada mais havia além da Estrada, um caminho muito trilhado ao longo de uma planície erma, de um deserto de penedos e ossos, que serpenteava em direcção a uma cidade empoleirada no topo de uma gigantesca colina de rocha vermelha, a muitos quilómetros de distância. (...)

O Sol mortiço pôs-se e duas Luas elevaram-se no céu. Uma era enorme, branca e toda marcada por crateras, e parecia ocupar metade do horizonte ao nascer, embora fosse diminuindo de tamanho à medida que subia; a outra era mais pequena, do tom azul-esverdeado dos veios de bolor de um queijo, e a chegada desta segunda Lua foi ocasião de grande festa para os *ghouls*, que interromperam a marcha e acamparam ao lado da estrada. (*Idem*, 81 e 83).

Acresce, também, uma referência breve à própria composição visual do volume, assinada pelo prolífico ilustrador Chris Riddell (Cidade do Cabo, África do Sul, 1962). Esta integra uma ilustração a negro, no final de cada capítulo, um conjunto de «quadros» legendados que ocupam uma página inteira e que, além de materializarem alguns dos momentos-chave do relato e de acentuarem a relevância de certas personagens, contribuem para a tonalidade bizarra da obra. A todas estas imagens o horror, o insólito e o enigmático servem de moldura e sobre todas o olhar acaba por demorar-se e por encontrar correspondências semânticas e simbólicas com as palavras de Neil Gaiman.

Note-se, ainda, que *A Estranha Vida de Nobody Owens*, à semelhança da produção literária assinada por J. K. Rowling (Yate, Reino Unido, 1965) ou por Phillip Pullman (Norwich, Reino Unido, 1946), apenas para citar dois exemplos, poderá situar-se no universo habitualmente apelidado de «crossover literature». Este, como preconiza Sandra Beckett (2003), não é, aliás, um fenómeno novo, como testemunham numerosos textos clássicos. É a mesma investigadora canadiana que regista «Les écrivains pour la jeunesse contemporaine mettent en question les conventions, les codes et les normes qui ont régi traditionnellement le genre. Ils traitent de sujets auparavant tabous et ils utilisent, parfois avec plus d'audace que les auteurs qui restent du côté des adultes, des techniques narratives complexes (...)» (Beckett, 2003: 73).

Com efeito, a receção da obra de Gaiman, questionando e testemunhando a crescente tendência de elisão das fronteiras entre leitores jovens e leitores adultos, tem evidenciado uma considerável amplitude,

uma pluralidade de reações e de leituras críticas cujos sentidos e essência facilmente se descobrem numa simples pesquisa de *posts* em blogs. Elementos textuais – como a figuração subtil de valores existenciais, por exemplo –, a par de elementos paratextuais, quer de tipo peritextual (como as ilustrações de Chris Ridell, às quais nos referimos e que, na verdade, se desviam de alguns dos modelos pictóricos mais comuns de receção infantojuvenil), quer de tipo epitextual (como alguma crítica literária de que tem sido objeto), sustentam a filiação da narrativa em análise no universo de receção dual a que aludimos ou naquilo que Madalena Teixeira da Silva designa como «espaço-ponte» (Silva, 2012: 33) da literatura juvenil.

Finalizamos, retomando o documento evocado na abertura desta análise e relembando o excerto transcrito. Há uns anos, a edição de *A Estranha Vida de Nobody Owens* seria absolutamente impensável em Portugal (uma obra «inadequada» para jovens leitores – registar-se-ia, evidentemente). No entanto e por tudo aquilo que afirmámos, facilmente se compreende os motivos pelos quais esta singular narrativa de Neil Gaiman, simultaneamente sinistra e terna, se distingue, de certo modo, por integrar a categoria das «œuvres intempestives, inclassables, qui obligent les lecteurs à se poser des questions nouvelles au-delà de toutes celles qu'ils se posaient déjà, sollicités en cela par les mondes qu'on leur propose et qui parfois dérangent les médiateurs...» (Bruno e Geneste, 2008: 396), uma obra que, cremos, proporciona especiais experiências de leitura e que se distingue, enfim, como um dos «1001 livros para jovens que se deve ler antes de crescer...» (Shan, 2009).

Referências

- BECKETT, Sandra (2003), «Romans pour tous?» in Virginie Douglas (dir.), *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, pp. 57-73.
- BRUNO, Pierre & GENESTE, Philippe (2008), «Le roman pour la jeunesse», in Denise Escarpit (org.), *La Littérature de Jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Éditions Magnard, pp. 390-446.
- EDINGER, Monica (2009), «Raised by ghosts», disponível em http://www.nytimes.com/2009/02/15/books/review/Edinger-t.html?_r=0, consultado no dia 16 de Abril de 2015.

- GAIMAN, Neil (2010), *A Estranha Vida de Nobody Owens*, trad. Fátima Andrade, Lisboa, Presença (ilustrações de Chris Riddell).
- NESS, Patrick (2008), «Ghost Stories», disponível em <http://www.theguardian.com/books/2008/oct/25/booksforchildrenandteenagers-neilgaiman>, consultado no dia 17 de Abril de 2015.
- MATOS, Hugo (s./d.), «Gótico» in *E-Dicionário de Termos Literários*, disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1242&Itemid=2, consultado em 19 de Abril de 2015.
- RICHARDS, Celia (s./d.), «Neil Gaiman Interview. *The Graveyard Book*», disponível em <http://www.scottishbooktrust.com/podcasts/audio/neil-gaiman-the-graveyard-book>, consultado em 18 de Abril de 2015.
- S./N. (1950), *Instruções sobre Literatura Infantil*, Lisboa, Direcção dos Serviços de Censura.
- SHAN, Darren (2009), «*The Graveyard Book*» in Julia Eccleshare (ed.), *1001 Children's Books You Must Read Before You Grow Up*, London, Quintessence, p. 704.
- SILVA, Maria Madalena Teixeira (2012), «Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil» in Blanca-Ana Roig Rechou *et al.*, *A Narrativa Juvenil a debate (2000-2011)*, Vigo, Xerais, pp. 13-36.

L'ÉSOTÉRIQUE À L'ÉPREUVE DE L'ILLISIBILITÉ: *THE MAN OF THE CROWD, HEART OF DARKNESS* ET *A SONG OF ICE AND FIRE*

Yasmine Jakani*
yesminej@hotmail.fr

ESÔTEROS: INTÉRIEUR, dit l'étymologie grecque. Un terme qui contient, dans sa concision étonnante, à la fois tous les ressorts de l'âme et toutes les promesses de l'exploration incertaine et méandreuse de sa complexité. Cependant, l'acceptation moderne du mot, si elle semble s'éloigner des voix de l'Antiquité, appelle, incontestablement, à la polysémie, invitant l'homme, depuis si longtemps, non pas seulement à s'intéresser au concept, mais à l'admirer, inlassablement.

L'ésotérisme dans la littérature, lorsqu'il n'est pas ouvertement exacerbé – on songe notamment aux récits qui présentent, sur la scène narrative, toutes sortes d'enchantements – apparaît comme atmosphère, devenant dès lors un ingrédient autant inclassable qu'impalpable de la narration.

Comme pour le fantastique, auquel il est viscéralement rattaché, l'ésotérique ne saurait correspondre à une définition stricte et limitée. Maurice Levy admet ainsi au sujet du fantastique qu'il « sera toujours impossible de définir globalement le concept de fantastique, trop riche, trop fondamental, pour que le discours le cerne définitivement. » (Lévy, 1972:249). Denis Mellier ajoute ceci: « tout discours sur le fantastique

243

.....
L'ÉSOTÉRIQUE À L'ÉPREUVE
DE L'ILLISIBILITÉ:
THE MAN OF THE CROWD,
HEART OF DARKNESS
ET *A SONG OF ICE AND FIRE*
.....

Yasmine Jakani

* Chercheuse indépendante/ Doctorat Littérature comparée/ Université Toulouse II Jean-Jaurès.

ne cesse de souligner comme un préalable le caractère composite, hétérogène et contradictoire, non seulement de son objet, mais aussi des discours qui entendent le définir.» (Mellier, 1999 :31).

Si le mot fantastique, quant à lui, fonctionne à rebours d'une signification de l'intime, de l'*esôteros*, puisqu'il désigne au contraire le fait de « faire voir en apparence, de montrer », les deux étymologies s'accordent à tendre vers une même direction narrative: celle de l'indicible. Il s'agit, lorsque ces ingrédients ponctuent et façonnent les récits, de susciter chez le lecteur, au-delà des sensations profondes d'effroi ou d'étonnement, la conscience même de cette cohabitation, somme toute quotidienne, de l'apparition et du surnaturel. Conscience qui se révélerait paradoxalement par cette impossibilité absolue de dire, de définir à l'aide de mots ce qui se passe, ni d'en saisir pleinement le sens. Mais, comment expliquer autrement que par l'attrait du mystère, inhérent à l'homme, le plaisir et la fascination que chacun éprouve à la lecture du *Horla*, de *La Métamorphose*, ou encore de *Frankenstein* ? C'est bien cette « infraction du réel », (Steinmetz, 1993 : 3-5) selon le mot de Steinmetz, qui lève le voile sur ce qui ne peut se dire.

Il faudrait sans doute voir dans les éléments narratifs de l'ésotérique, sorte de métaphore filée de l'incarnation du mystère, un moyen de survie littéraire de l'indicible, de l'indéchiffrable. Véritable relique d'un inconscient collectif, - au sens de la psychologie analytique jungienne, soit la solide armature qui gaine les fonctionnements humains liés à l'imaginaire - c'est son caractère précieux, presque, pourrions-nous dire, sacré, qui semble devoir perdurer, à défaut de le signifier.

Combien de figures de la fascination, connues ou moins connues, éclatantes ou obscures, nos auteurs se sont-ils employés à déployer sur les scènes de leurs romans?

Nous ne chercherons pas ici à percer le secret, sans doute millénaire, de la pérennité de telles figures, mais essayerons plutôt de comprendre comment elles peuvent être relais de l'indicible. Il semblerait dès lors pertinent de nous interroger de la manière suivante: Dans quelle mesure l'illisibilité du monde et, par effet d'une mise en abyme propre au genre romanesque, de l'homme, est relayée par l'apparition de figures évanescences ou errantes?

Je propose que nous nous penchions sur trois personnages phares, issus des mondes de Joseph Conrad, d'Edgar Allan Poe, et de George Raymond Richard Martin.

L'homme des foules, tirée du recueil *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *Heart of Darkness*, et *A Song of Ice and Fire*, mettent en scène des personnages fascinants, tant ils apportent au récit cette atmosphère que les anglo-saxons qualifient de «*gloomy*». Le vieil homme étrange chez Poe, Kurtz, le collecteur d'ivoire déshumanisé, et l'assassin sans visage. Trois figures qui présentent les «*stigmates*» de l'ésotérique, à des niveaux différents; trois figures qui, au sein des œuvres respectives auxquelles elles appartiennent, influent sur l'illisibilité du monde et démontrent, chacune à sa manière, comment ce mécanisme du secret est indispensable à l'esprit humain.

Il s'agira enfin de comprendre par quels mécanismes et surtout pour quelles raisons, profondément ancrées dans un inconscient collectif, ces figures évanescents, qui annoncent et symbolisent l'illisibilité de l'homme, sont pérennes. Il faut, pour cela, en dessiner les caractéristiques universelles et tenter de percer à jour le lien qui unit illisibilité et *catharsis*: au fond, les figures mystérieuses, évanescents, troublantes, ne sont-elles pas d'éternels portraits de Dorian Gray, que l'on agite avec cette excitation effrayante de l'homme qui craint sa propre création?

245

.....
L'ÉSOTÉRIQUE À L'ÉPREUVE
DE L'ILLISIBILITÉ:
THE MAN OF THE CROWD,
HEART OF DARKNESS
ET *A SONG OF ICE AND FIRE*
.....

Yasmine Jakani

1. L'Esôteros et le Phantasein mêlés

Il faut avant tout comprendre ce mécanisme, propre à l'ésotérique romanesque, d'interaction, permanente et entière, entre les sphères de l'intime et du public ou, dirons-nous, de la scène textuelle. Ces récits apparaissent comme le lieu-dit de cette rencontre, fortuite, bien qu'habilement amenée par les auteurs, entre l'Esôteros et le Phantasein. C'est ce point de jonction entre pensée intime, volonté, consciente ou non, de fracture du réel, et effectivité de cette fracture, qui détermine l'entrée dans l'ésotérique romanesque. Cette «*possibilité extérieure d'un événement surnaturel*» (Dostoïevski, 1969:1091), formule qui nous vient de Dostoïevski, passé maître dans l'art de l'illusion fantastique autant que de l'allusion à peine voilée à l'exceptionnel, cette éventualité donc, est sans doute ce qui permet la pérennité de telles figures.

Ancrées dans un quotidien souvent morne, elles sont de fait uniques, différentes, et souhaitent en secret que la magie de leur *esô-teros* intime se change en incarnation fantastique.

C'est ainsi que la forme de la nouvelle de Poe, courte et dynamique, se met au service du narrateur et de sa spécificité. Le récit fait état de la « filature » d'un vieil homme remarqué dans une foule lasse et informe. A travers les ruelles de la ville, cette poursuite acharnée de l'Inconnu (dans les deux sens du terme) n'aboutit pas à une résolution du mystère de l'étrange vieillard.

La nouvelle parvient, en un laps de temps réduit, à faire se rejoindre l'attente du narrateur, passivement en quête (souvenons-nous des errances ou flâneries d'un Baudelaire, fervent lecteur de Poe) et la réalisation de celle-ci. L'espace urbain, présenté comme vivier potentiel de « monstres » au sens littéral, offre soudainement une de ses merveilleuses épouvantes.

Les manifestations physiques, particulièrement exacerbées dans le texte, enclenchent l'élan dynamique de l'intrigue; si le champ lexical de la vision est hypertrophiée, comme pour mieux identifier l'apparition, la répétition même du verbe « regarder » vient accentuer, au risque de paraître lourde, cette fonction capitale de la vue. Notons pêle-mêle des termes évocateurs: « observations », « intérêt minutieux », « symptômes ». Un martèlement dès l'*incipit* qui permet, lorsque l'élément perturbateur fait son entrée, d'être immédiatement reconnu par le narrateur.

Le terme « physionomie » est particulièrement éloquent, dès lors que c'est bien cette apparence, cette vision, qui, excluant le vieillard étrange de la masse moutonnaire précédemment décrite avec minutie, enclenche l'intrigue. La vision étonnante ne suscite pas seulement l'émoi: elle permet la fracture du réel, amorçant ainsi la transition du statut même du narrateur: de flâneur, il devient investigateur. La sentence qui rend compte de ce passage initiatique est évocatrice: « éveillé, saisi, fasciné ». Deux effets de style sont ici remarquables: la juxtaposition des termes, saccadant le rythme du récit, rend au mieux l'embroûtement des sensations extrêmes et puissantes, mais la gradation ascendante des adjectifs renvoie, elle aussi, à l'image d'une véritable « naissance » de l'émoi fantastique.

Déjà, on voit comment les caractéristiques spécifiques du récit permettent l'éclosion d'un lieu-dit, à mi-chemin entre *esôtéros* et *phantasein*: l'esprit fécond et imaginatif du narrateur rencontre l'image fantastique qu'il attendait secrètement. Le réel, terne, est vite remplacé, sorte d'offrande magique, par un élément de l'étrange qui arrache violemment le sujet à sa passivité, réalisant dans le même temps son désir profond. C'est l'incarnation du fantasme de l'*esôtéros* que figure ici ce monstre urbain.

Chez Conrad, c'est la voix fantasmée de Kurtz qui crée le lien, chez le personnage principal, Marlow, entre *esôtéros* et *phantasein*. Entre le désir de fracture du réel, et l'incarnation même de cette séparation, il y a Kurtz, dont la voix occupe une place centrale dans l'intrigue. Mais la sphère sensorielle dans son sens large intervient aussi dans le rapprochement entre ésotérique et fantastique. On retrouve plusieurs occurrences du regard: c'est tout d'abord celui de la découverte, de la fascination, au sens étymologique du terme. Ce sont les paysages, si nouveaux, si complexes, qui opèrent la mise en abyme des multiples facettes de Kurtz.

Le regard, s'il révèle une réalité effective, s'il est le simple constat d'une actualité, apparaît également comme prise de conscience du personnage. Sans même évoquer l'attrait fantastique, au sens d'apparition surnaturelle désirée, recherchée, le sens de la vue dans *Heart of Darkness* revêt une fonction presque «politique», gage de sa puissance: on note brièvement comment les descriptions des esclaves permettent d'ériger une revendication d'existence du peuple noir, par la proximité descriptive. Au-delà de ces considérations, les perceptions, sensorielles ou hyper-sensorielles hypertrophiées du personnage, servent au mouvement même de l'intrigue. L'emboîtement des linéarités textuelles rappelle sans doute la forme circulaire, récurrente, déjà formée par les rides d'un univers marin omniprésent, d'un propos qui se concentre à l'image d'une noix (souvenons-nous de la métaphore chère à Marlow):

Les contes de marins sont d'une franche simplicité, tout le sens en tiendrait dans la coquille d'une noix ouverte. Mais Marlow n'était pas typique (sauf pour son penchant à filer des contes); et pour lui, le sens d'un épisode ne se trouve pas à l'intérieur, mais à l'extérieur, et enveloppe le conte qui l'a suscité, comme une lumière suscite une vapeur, à la ressemblance d'un

de ces halos embrumés que fait voir parfois l'illumination spectrale du clair de lune. (Conrad, 1989:87).

A l'image de cette interaction, l'*esôteros* de Marlow se propage, dans un mouvement qui part de l'intérieur pour gagner peu à peu les sphères extérieures environnantes. Louis Vax affirme à ce propos: «bien éloigné d'être interféré par l'entendement, le fantastique est perçu par la sensibilité.» C'est ce qui se passe tout au long de l'intrigue. Ce n'est non pas l'attente du *phantasein* qui est mise en scène, mais la quête de celui-ci: ce fantastique de situation agit comme tremplin, en fondant les socles narratifs de tous les possibles. C'est ainsi qu'il façonne progressivement les paramètres mêmes de l'intrigue.

Chez Martin, les Sans-visages sont une mystérieuse secte d'assassins de Bravos vouée au dieu Multiface. Jaqen H'ghar est la figure dont la teneur ésotérico-fantastique nous intéresse plus particulièrement. Dans *A Song of Ice and Fire*, ses apparitions furtives, évanescentes, provoquent inmanquablement ce «sentiment d'inquiétante étrangeté», selon le mot de Freud. C'est cette jonction incarnée du surnaturel et du mal qui distingue cette figure. Bien qu'elle évolue pourtant dans un univers de *fantasy*, dès lors que Martin maintient volontairement une ambiguïté spatio-temporelle du cadre narratif, elle ne cesse de rappeler au réel romanesque son instabilité caractéristique. La présence de l'homme sans visage dans le texte pourrait s'expliquer par des raisons purement pratiques: volonté de l'auteur d'intégrer au récit plus d'éléments fantastiques par exemple. Cependant, il semblerait qu'il permette aussi et surtout l'incarnation bien palpable de l'harmonie entre l'*esôteros* et le *phantasein*. On le voit, le caractère fascinant de cette figure tient essentiellement dans cette capacité de révélation de l'intime: les paroles, précisément, autorisent et annoncent la sentence magique, dans le même temps qu'elle ramène à la réalité effective: *Valar Morghulis*: «Tout homme doit, tôt ou tard, mourir» (Martin, 1998: 48); la formule, dès lors qu'elle est prononcée, permet l'accomplissement, exceptionnel, mais recèle simultanément en son sein une sagesse presque résignée. Comme chez Conrad où la voix se matérialise et tend à l'effectivité, on voit comment l'interaction entre désir et accomplissement fonctionne en amont, façonnant l'atmosphère nécessaire au fantastique.

2. Le labyrinthe de l'esôteros comme quête du fantastique

Mais les quêtes respectives, au-delà de signifier la conséquence du tangible, tendent à se lire sur le plan méta-physique. Les œuvres présentent ainsi une opacité caractéristique, propre au labyrinthe et mettent en exergue les stigmates de l'obscurité et de la complexité, à la fois symbolique et effective. Gilbert Durand et ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* nous éclairent à ce sujet. Le régime nocturne, toujours très présent, permet cette orientation du lecteur vers une configuration romanesque typée. A aucun moment les lieux n'agissent comme simples décors. Ils sont plutôt autant d'indices du malaise, intérieur et croissant, des êtres confrontés à la rencontre de l'esotérique intime et du fantastique. C'est bien cette armature mythique définie par Durand pour son régime nocturne qui vient ici se nourrir des images de l'ombre. Souvenons-nous par exemple des poèmes de Verhaeren, dans *Les Villes Tentaculaires*, où toute la cité semble annoncer le grondement d'une révolte urbaine. La configuration de nos récits apparaît dès lors propice à un cheminement, forcément trouble, qui mène vers l'indicible.

Dans *L'Homme des foies*, ce régime nocturne s'installe avec le début de la filature: «Il faisait maintenant tout à fait nuit, et un brouillard humide et épais s'abattait sur la ville» et ne quitte la scène qu'à la toute fin du texte. Si la ville se soumet à un cycle naturel, faisant alterner régime diurne et nocturne, donnant à chaque lieu sa contenance et ses limites, l'ordre du monde semble ici dissoner en tous points, répondant par d'autres normes qui sont autant de présages funestes d'un cycle vital détraqué. Le mécanisme cyclique, s'il renvoie dès l'abord à l'idée d'équilibre, met en lumière les différents aspects d'un tel roulement, qui, dès qu'il est perturbé, détermine d'autres conséquences. Ainsi la fonction du régime nocturne, traditionnellement associée au refuge et à la protection - «régime plénier de l'euphémisme», selon le mot de Durand (Durand, 1960,p.220) est-elle totalement annihilée:

Ainsi le passage au régime nocturne s'effectue dans une inversion des figures et du sens des images du régime diurne: il ne s'agit plus de rechercher le combat héroïque ou la transcendance par la conquête comme dans le régime diurne, mais simplement d'invoquer la chaude et rassurante intimité de la substance. (Xiberras, 2002:39)

Au contraire, la tombée de la nuit renforce le sentiment d'étrangeté et c'est tout l'inverse qui se passe : il y a dans l'attitude du narrateur comme les prémices d'une lutte, qui semble déjà opposer sa raison à ses aspirations ; la temporalité, ici définie par rapport à une certaine prédominance nocturne, exerce une forme de pression sur lui dès lors qu'il ne trouve plus refuge au sein de l'opacité de la nuit. C'est à l'inverse cette rythmique nocturne qui semble marteler avec violence son esprit, l'extirpant puissamment de sa torpeur première. La nuit n'est plus temps de répit, où les velléités du grand jour s'éteignent pour un temps : le labyrinthe n'est plus seulement spatial, il devient, avec cette inversion presque nihiliste des valeurs jour/nuit, temporel.

Chez Conrad, c'est le labyrinthe naturel, exotique en l'occurrence, qui prend le pas sur l'enquête individuelle. La grille de lecture, truffée d'indices, oriente vers un brouillage de la trajectoire.

Des pistes, des pistes partout; un réseau piétiné de pistes en tout sens dans ce pays vide, à travers l'herbe, l'herbe brûlée, des fourrés, montant et descendant par de froides ravines, par des collines pierreuses embrasés de chaleur; et la solitude, la solitude, pas une case. (Conrad, 1989: 17).

Tout concourt en effet à écarter du champ romanesque la moindre trace de transparence, faisant ainsi du lieu même, pourtant dévoilé *in medias res*, une zone où se lit l'errance labyrinthique du personnage. Le trajet, qui relie le désir de connaître le fascinant Kurtz et son accomplissement est ardu, puisqu' enveloppé d'une pénombre caractéristique, comme chez Poe. Souvenons-nous des mots de Dédale : « Que les terres et les ondes me fassent obstacle, soit! Mais le ciel reste ouvert, nous irons par là ! Minos peut bien maîtriser tout, il n'est pas maître de l'air. » (Ovide, 1992: 185- 187). Le labyrinthe spatial, s'il complique en quelque sorte la tâche du personnage, ouvre dans le même temps la possibilité à l'évasion de l'imaginaire. On peut ainsi hasarder l'hypothèse d'un *esôteros* davantage suscité dès lors qu'il s'oppose à une configuration terrestre trouble. L'errance mentale, suscitée par le désir de l'incarnation fantastique, dépasse ce schéma labyrinthique dans le même temps qu'elle initie un parallèle « céleste » avec ce même schéma. Mais si la construction d'un univers parallèle a bien lieu, il semblerait qu'elle soit, à l'instar du labyrinthe, configurée à travers un prisme du souterrain.

Le message du visible (celui des faits) opère ainsi une permutation symbolique vers la sphère mentale. Cette notion de souterrain, qui existe en creux de celle de l'ésotérique, fonctionne principalement dans le texte sur le mode de l'errance. C'est l'intime qui mène à l'altérité, la complexité de l'esprit qui conduit à la simplicité de la démonstration, la supposition enfin, qui permet la conclusion.

Chez Martin, c'est essentiellement la marginalité du Sans-visage qui appelle à la configuration labyrinthique de sa trajectoire romanesque. Lorsque Camus fait dire à Kaliayev dans *Les Justes* : «Et puis, nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera! Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents » (Camus, 1962 :322) il y a comme un parallèle avec le personnage de Martin : l'errant qu'est l'assassin sans visage ne semble accéder, lui aussi, à son statut, que par une marginalité parfois fatale, toujours très sombre. Par delà les questionnements récurrents liés de près ou de loin au thème, somme toute éternel, de l'errance marginale, la comparaison pousse à entr'ouvrir les brèches d'une temporalité littéraire et artistique où l'homme passe et demeure à la fois. La marginalité dans *A Song of Ice and Fire* intériorise, délimite et incarne le concept de labyrinthe : l'exclusion identitaire, signifié par les traits de l'esprit, ceux du caractère, peut-être même ceux qui dessinent en creuset l'âme elle-même, annonce la rupture d'avec une configuration sociale préétablie. Ce sont alors les paramètres du souterrain qui forgent l'évolution du personnage : plus encore, ces mêmes paramètres conditionnent jusqu'à son apparence physique. Notons la chevelure du sans-visage, mi blanche, mi rousse, qui, elle aussi, signe le schisme identitaire, profond, complexe, indéchiffrable. La marginalité se fait à demi-mots élective, permettant l'accès au labyrinthe d'un *esôteros* enfoui.

3.Un métaphysique écrasant : fascination et catharsis

Cette rencontre du *phantasein* et de l'*esôteros* figure, nous l'avons dit, à la fois comme le lieu-dit de l'apparition et comme l'objet même de cette fusion: c'est le cadre spatial et temporel qui est transcendé. Mais la quête elle-même, dans son essence, permet l'élection, du moins, la sélection, des personnages qui l'entreprennent. S'arrachant de fait à la mousse

moutonnaire, ils accèdent forcément tôt ou tard – et c'est peut-être là que la teneur tragique du fantastique réside – à un statut particulier.

Dans *L'homme des foules*, la spécificité du narrateur grandit au fur et à mesure de sa filature : plus le champ de focalisation narrative se rétrécit autour de cette confrontation qui ne dit jamais son nom, et plus cette éviction de la foule informe apparaît criante. Chez Conrad, il y a, avant même l'écriture, l'obsession de (re)créer une figure type, immuable dans son caractère, maintenant au sein de l'intrigue une place centrale et rigide. L'exemple de Marlow est éloquent, en cela qu'il supplante toute autre forme de narrativité : le marin-type, aventurier, noble d'esprit, ce presque surhomme qui dépasse, par les jeux de mises en abyme et d'ellipses, les sphères temporelles et spatiales du récit. L'auteur s'attachera pourtant à déconstruire cette image savamment élaborée lors de l'épisode de la rencontre de Kurtz.

A Song of Ice and Fire présente, avec l'assassin sans-visage, un personnage ouvertement supérieur au commun des mortels. Mais ici, ce n'est non pas l'individu qui entame la quête d'un *ésôteros* exacerbé, mais d'autres personnages qui s'emploient à agiter leurs chemins à sa rencontre.

Cependant, l'on peut supposer que cette élection, qu'elle soit évidente ou suggérée, comporte en son sein les signes manifestes de la malédiction. Il importe de comprendre que ces figures s'inscrivent dans un continuum précis, aux contours établis depuis longtemps, dans le même temps qu'ils innovent la substance du fantastique à l'ère moderne. Cette errance, caractéristique des êtres fantastiques ici soumis à l'étude, conditionne et délimite en effet cette propension à la spécificité fantastique. La Bible apporte quelques éléments de réponse essentiels au mystère de l'errance. Si la locution verbale « *errer que* » (faire en sorte que), annonce dès l'époque médiévale une contenance profonde, une causalité insoupçonnée, de l'essence du terme, les temps bibliques, ceux des fondements judéo-chrétiens, mettent en lumière cet état de fait. L'errance est incontestablement la marque de l'élection divine : « Car Yahvé ton Dieu t'a béni en toutes tes actions, il a veillé sur ta marche à travers ce grand désert [...] » Plus encore, elle est guidée par la volonté divine. Aussi le parcours de l'errance est-il dès lors le reflet de l'indicible. C'est bien le trajet incohérent, saccadé, sinueux, dépourvu de sens en apparence qui révèle l'impossibilité de comprendre

le mystère d'un projet qui transcende l'effectif. Ainsi retrouve-t-on dès l'origine du mythe de l'errance les soubresauts d'un acte métaphysique.

Néanmoins, ce lien entre errance et élection est profondément remis en question par d'autres figures, telles que celle du juif errant par exemple. La naissance du mythe permet plus précisément le glissement thématique de l'élection à la marginalité: ce sont en effet les paroles de Cartaphilus, sa défiance envers le Christ, qui attirent sur sa personne la malédiction divine.

Lorsque Jésus fut entraîné hors du prétoire pour être crucifié, Cartaphilus, portier de Ponce Pilate, le poussa par derrière avec le poing, en lui disant d'un ton de mépris : Jésus, marche plus vite, pourquoi t'arrêtes-tu? Alors le Christ, arrêtant sur cet homme un regard triste et sévère lui répondit : Je marche comme il écrit et je me reposerai bientôt. Mais toi, tu marcheras jusqu'à ma venue. Au moment de la Passion, *Cartaphilus* avait environ trente ans ; toutes les fois qu'il atteint sa centième année, il tombe dans une sorte d'extase d'où il ressort rajeuni et revenu à l'âge qu'il avait au jour de son arrêt. (Magnin, 1858:14).

Le châtement de l'errance se perpétue, tandis que la temporalité se manifeste de manière cyclique. Le rituel séculaire semble moins participer de l'effet de mémoire que de celui de la répétition punitive, ramenant sans cesse l'échéance de la mort, tant attendue, au point de départ.

Ici l'errance est la conséquence directe du châtement divin, matérialisé par une figure de *monstre*, au sens étymologique du terme, figure criante du péché. On observe le mimétisme prêté à l'épisode qui fonde le mythe, lorsque le parallèle entre la gestuelle christique et celle de Cartaphilus s'opère : il est ici question de forme-sens, de forme génératrice de sens; nous assistons de fait, avec cet épisode, à la fabrication d'une figure qui restera figée, proprement archétypale. Si l'on retrouve dans le châtement divin la cause première de l'errance, la cause initiale de l'exclusion sociale, c'est qu'elle découle de ce que nous pourrions appeler un «anti-rituel»: c'est une réappropriation négative d'une gestuelle *a priori* positive, martelant de fait dans une posture significative, l'inversion totale et absolue des valeurs initiales.

Les archétypes, légendaires ou religieux, montrent bien ce paradoxe auxquels sont confrontés ces personnages : s'ils sont à la fois

élus *et* châtiés ou, plus précisément, élus *puis* châtiés, l'aspect élitiste de leur condition semble les entraîner vers un ailleurs autrement plus sombre. Et c'est tout naturellement la question du Mal qui se pose : elle se retrouve au centre de toute tension fantastique : c'est bien Satan, immortel, qui erre sur la Terre en vue d'égarer l'homme : « L'éternel dit à Satan: d'où viens-tu? Et Satan répondit à l'Eternel : de parcourir la terre et de m'y promener. »

Les êtres marginaux, exclus, errants, *picaros* modernes de notre corpus expérimentent cette dualité, qui les tient sans cesse à mi-chemin entre élitisme et châtement. C'est principalement la dimension périlleuse de l'illisibilité qui prédomine des *excipits*.

Chez Poe, si le début et la fin de la nouvelle se font écho, créant une sorte de cohérence cognitive (avec la répétition anaphorique de la sentence allemande *es lasst sich nicht lesen*, il ne se laisse pas lire) c'est sur le constat d'un échec que se clôt le texte. C'est ainsi « l'une des miséricordes de Dieu, fait dire Poe à son personnage, qu'il ne se laisse pas lire ». L'atrophie de la parole surgit comme grâce, protection induite par une sorte d'anti-rituel magique, tandis qu'elle aurait pu être parole de l'enchantement.

Chez Conrad, c'est non seulement la totale impuissance de Marlow qui est mise en exergue, mais, plus encore, la description hypertrophiée d'une scène apocalyptique désamorcée : « Il me semblait que la maison s'écroulerait avant que je ne puisse m'échapper, que le ciel me tomberait sur la tête. Mais rien n'arriva. Le ciel ne tombe pas pour de pareilles brouilles ». (Conrad, 1989 : 202)

Le retour brutal au réel ne répare pas la fracture causée par le désir fantastique. Au contraire, il plonge le narrateur dans un nihilisme existentiel profond, remettant dans le même temps en cause le but de sa quête. Si les derniers mots de Kurtz « *The horror! The horror!* » sont volontairement relégués dans les profondeurs abyssales de l'oubli, c'est paradoxalement pour faire toute la lumière sur le gigantisme du néant qui, s'abattant sur l'homme, survient par l'aporie. La parole, tant attendue et matérialisée précédemment en esprit par « la voix » fantasmée, cède finalement à la rupture, non plus du réel, mais de l'imaginaire déçu.

Chez Martin enfin, l'effroi précède les apparitions, succinctes et évanescences, du Sans-visage. Il effraie dès lors que, à l'instar de

l'homme des foules, il ne se laisse pas lire. Pire encore que l'errant de Poe, il est indéchiffrable au delà de son logos. Sa parole, sacrée, irrévocable, induit l'action. Elle se fait vecteur direct de l'agissement. C'est encore la perte, pour ne pas dire la perte absolue de l'identité qu'incarne le personnage : « je ne suis personne ». L'ésotérique se joue de l'apparition, tour de passe-passe ultime, déjouant ainsi les mécanismes complexes d'un équilibre romanesque entre désir et réalité.

Conclusion

La rencontre entre l'ésotérique et le fantastique provoque indéniablement cette fracture du réel, tant souhaité par les personnages de nos textes. Mais c'est l'illisibilité, insurmontable, qui les attend en fin de course. Au fond, cette aventure de l'intime qui se déploie sur la scène romanesque n'aboutit pas à un dépassement de soi. L'incompréhensible continue de garder son secret, révélant paradoxalement à l'homme son échec à maîtriser ce qui le dépasse.

La fonction cathartique de l'ésotérique, si elle reste essentielle à l'homme, reflétant à la fois la gloire et la puissance fantasmées et la part d'ombre qui agit, n'est pourtant pas suffisante. Insuffisante à honorer ce pacte que l'on devine scellé entre les personnages en quête de fantastique et les êtres fantastiques. La *catharsis* ne peut en effet atteindre les limites d'un réel fracturé: le voile de l'indicible demeure opaque, comme pour préserver l'homme de ses propres projections. Ainsi le secret de l'homme des foules, ce « type du génie du crime » ne sera jamais percé, pas plus que celui de Kurtz ou du Sans-visage. C'est ainsi, en sourdine, la démolition de l'incarnation du super-héros moderne. L'homme demeure dans une oscillation permanente, même lorsqu'il parvient à transcender le sensible. Cet héroïsme subi pose ainsi la question d'une prédétermination supérieure, sorte de *fatum* transcendant toute tentative de l'humain de saisir les ressorts d'un indicible écrasant et, toujours, triomphant.

255

.....
L'ÉSOTÉRIQUE À L'ÉPREUVE
DE L'ILLISIBILITÉ:
THE MAN OF THE CROWD,
HEART OF DARKNESS
ET A SONG OF ICE AND FIRE
.....

Yasmine Jakani

Références

- BIBLE DE JÉRUSALEM, *Deutéronome*, 2,7-8, *Livre de Job*, 1-7.
- CAMUS, Albert (1962), «Les Justes», *Théâtres, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CONRAD, Joseph (1899), *Au cœur des Ténèbres*, traduction J-J Mayoux [1989], Paris, GF Flammarion.
- DOSTOÏEVSKI, Fedor (1969), *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963.
- FREUD, Sigmund (2011), *L'inquiétant familier*, Paris, Payot.
- JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, George et Cie, 1967.
- LÉVY, Maurice (1972), *Lovecraft*, Paris, UGE.
- MAGNIN, Charles (1858), *Abasvérus et de la nature du génie politique*, Paris, Pagnerre.
- MARTIN, George Raymond Richard (1981), *A clash of Kings* (1998), Londres, Voyager Books.
- MELLIER, Denis (1990), *L'écriture de l'excès*, Paris, Champion.
- OVIDE (1992), *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1990), *La littérature fantastique*, Paris, PUF [1993].
- VAX, Louis (1979), *Les chefs d'oeuvres de la littérature fantastique*, Paris, PUF.
- XIBERRAS, Martine (2002), *Pratique de l'imaginaire, Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'Université de Laval.