



Do Nilo ao Tejo: o Egito em *Orpheu*

Fernando de Moraes Gebra*

Resumo: Dionísio Vila Maior chama a atenção para as relações dialógicas e intertextuais quando avalia a produção literária do Modernismo português. Dessa forma, o estudo do Modernismo em Portugal deve levar em consideração os discursos da tradição historiográfica portuguesa e da tradição simbolista. Tanto o Simbolismo como o Modernismo recusam uma concepção de arte vinculada à tradição realista-naturalista, e buscam ultrapassar a realidade exterior, a partir de perquirições de estados inconscientes e paisagens oníricas. Os anseios metafísicos também se fazem presentes e expressam nos símbolos alquímicos a dimensão do sagrado, na tentativa do sujeito de regresso a uma unidade mítica perdida. Nos poemas “Chuva Oblíqua III”, de Fernando Pessoa, publicado no segundo número da *Orpheu*, e “Sonho egípcio”, de Alfredo Pedro Guisado, publicado no primeiro número da revista, poetizam-se rituais esotéricos que visam a uma síntese alquímica. Os dois poemas dialogam com uma tradição milenar, o Egito dos faraós, e toda a simbologia que essa civilização encerra na celebração de cultos mortuários, cuja pirâmide é o símbolo supremo. A partir da técnica de desmontagem dos poemas em campos lexicais, o presente artigo analisa as figurações do ritual esotérico egípcio presente nas poéticas de Pessoa e Guisado, mostrando como a cultura egípcia se faz presente no desejo da síntese alquímica desejada pelos enunciadores dos dois poemas.

Palavras-chave: *Orpheu*; Egito; ritual; alquimia; metafísica.

Abstract: Dionísio Vila Maior draws attention to the dialogical and intertextual relations when evaluates the literary production of the Portuguese Modernism. This way, the study of Modernism in Portugal must take in consideration the discourses of the Portuguese historiographical tradition and the symbolist tradition. Both Symbolism and Modernism refuse a concept of art incrustated to the realistic-naturalistic tradition, and seek to overcome the external reality from unconscious states and oneiric landscapes perquisitions. The metaphysical wishes are also present and they express in alchemical symbols the dimension of the sacred, in an attempt of the individual to return to a lost mythical unit. In the poems "Chuva Oblíqua III", by Fernando Pessoa, published in the second issue of *Orpheu*, and "Sonho egípcio", by Alfredo Pedro Guisado, published in the first issue of the magazine, esoteric rituals are poetized reaching for an alchemical synthesis. Both poems dialogue with an ancient tradition, the Egypt of the pharaohs and all the symbolism that this civilization ends in the funeral cults celebration, whose pyramid is the supreme symbol. From the disassemble of poems in lexical fields technique, the present article analyzes the figurations of the esoteric Egyptian ritual found on the poetry of Pessoa and Guisado, showing how the Egyptian culture is present in the desire of the alchemic synthesis wished by the enunciators of both poems.

Keywords: *Orpheu*; Egypt; ritual; alchemy; metaphysics

1 Introdução

* Professor Adjunto II da Universidade Federal da Fronteira Sul. Possui graduação em Letras: Português-Francês pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2001), mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2003) e doutorado em Letras, área de Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná (2009). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: o duplo nos estudos literários e a construção das identidades nacionais e intersubjetivas nas literaturas portuguesa, brasileira e argentina do século XX.

Quando a historiografia e crítica literárias examinam a produção artística da revista *Orpheu*, costumam centrar-se mais nos experimentos vanguardistas, deixando no ocaso os elementos simbolistas, o que explica a ausência de edições revistas e estudos aprofundados acerca de escritores como Alfredo Guisado, Luís de Montalvor e Armando Côrtes-Rodrigues nas historiografias literárias portuguesas. Em pesquisa bibliográfica feita recentemente na Biblioteca Nacional de Portugal, percebi que Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros detêm o maior número de entradas tanto na pesquisa por autores como por palavras em título, isto é, possuem uma ampla bibliografia ativa e passiva, ao contrário de autores como Guisado, Montalvor e Côrtes-Rodrigues, que apresentam pouquíssimas entradas.

Apesar da ênfase dada aos autores que apresentam características de uma poética próxima das vanguardas, há críticos que consideram os aspectos de diálogo com a tradição. É o caso de Fernando Guimarães que, embora saliente a “consciência de uma ruptura total”, modaliza seu discurso crítico, afirmando que essa ruptura “acabaria por não existir como algo que se demarcasse em termos absolutos” (1982, p.17). Essa posição é corroborada por Dionísio Vila Maior, cuja proposta da “condição intertextual e dialógica dos discursos literários dos nossos escritores e intelectuais modernistas” (1996, p.65) lança luz a essa perspectiva dialética de continuidades e rupturas presentes em qualquer movimento artístico. Dessa forma, o estudo do Modernismo em Portugal deve levar em conta as relações dialógicas e intertextuais com os discursos da tradição historiográfica portuguesa e da tradição decadentista-simbolista.

Em esboço para um inquérito literário organizado por Eurico de Seabra, em abril de 1916, Fernando Pessoa esclarece que a “novíssima corrente literária portuguesa”, isto é, o grupo de *Orpheu*, representa “o futuro da arte europeia”, já que está alicerçada na vanguarda conhecida por Sensacionismo, entendido da seguinte maneira por Pessoa:

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra — ser a síntese de tudo.

Que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades (1998, p.428).

Para Pessoa, a arte sensacionista deveria ser “cosmopolita”, “universal” e “sintética”. Destaco o último adjetivo utilizado para caracterizar esse movimento vanguardista livre de normas impostas, e que buscava “sintetizar tudo”, o que explica o famoso verso de Álvaro de

Campos do poema “Passagem das horas”: “Sentir tudo de todas as maneiras”. Em outro fragmento encontrado em seu espólio, Fernando Pessoa ressalta que a *Orpheu* constitui a síntese de todas as artes do mundo e que, em um cais como o de Alcântara, é possível encontrar uma polifonia cultural: “Basta qualquer cais europeu – mesmo aquele cais de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido” (1998, p. 408). Tal como Álvaro de Campos sintetiza, no seu “Ultimatum”, o Super Homem como o artista capaz de ter várias personalidades, também o faz Pessoa nesse esboço de inquérito:

O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtração dos outros de si, como a arte dos atuais (1998, p.517-8).

Na resposta ao inquérito organizado por Eurico de Seabra, Fernando Pessoa considera a possibilidade de uma “antologia da arte sensacionista”, que traria “tudo quanto de essencial produziram o Egipto, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época”. Interessa discutir, no presente artigo, como aspectos da cultura milenar egípcia fazem parte dos tecidos discursivos de Fernando Pessoa e de Alfredo Guisado, considerado por Óscar Lopes o “mais injustamente esquecido dos poetas de *Orpheu*” (p.715).

Conforme Isabel Maria Pinto do Souto e Melo – em dissertação de Mestrado sobre Ângelo de Lima, outro poeta da *Orpheu* injustamente esquecido na época da escrita de poemas como “Neitha-Kri” (publicado no segundo número da revista), e que apresenta relações interdiscursivas com o poema “Sonho egípcio”, de Alfredo Guisado – os estudos de egiptologia ainda não estavam muito desenvolvidos. Por essa razão, poucas informações chegavam a Portugal. Entretanto, o interesse de escritores portugueses em relação a culturas orientais remonta ao período de Eça de Queirós, que demonstra o “[...] fascínio dos escritores pelo exotismo oriental, fascínio esse que percorreu toda a cultura europeia da segunda metade do século XIX [...]” (2003, p. 113). No caso específico de Fernando Pessoa e Alfredo Guisado, acredito que esse interesse vai além de um fascínio, pois a poesia desses escritores dialoga com várias tradições culturais, tal como propõe Pessoa nos vários textos que escreveu sobre a *Orpheu*. A produção literária de Pessoa e de Guisado está impregnada de elementos esotéricos, muitos deles provenientes do Antigo Egito, o que será discutido no presente trabalho, que toma como corpus o poema “Chuva Oblíqua III”, de Pessoa, e “Sonho egípcio”, de Guisado.

2 Entre tradição e ruptura: a condição intertextual e dialógica de *Orpheu*

Nos poemas da geração de *Orpheu*, é comum encontrarmos preferências pelos mitos portugueses referentes às aventuras ao mar desconhecido, ao amor de D. Pedro e D. Inês de Castro e ao sebastianismo. Também se encontra a “[...] celebração de mitos ou figuras como Narciso, a bacante, a dançarina [...]” (SARAIVA, 1998, p.15). Dessa forma, é possível analisar a leitura mítica que esses autores fazem da História e da Cultura, fundada na “preocupação obsessiva de descobrir *quem somos e o que somos como portugueses*” (LOURENÇO, 1982, p. 89-90, grifos do autor). Essa categoria é fundamental para se entender como ocorrem as projeções dos mitos universais e portugueses na configuração simbólico-figurativa dos poemas dos autores da geração de *Orpheu*, que constitui, segundo Lourenço, um movimento inserido “num amplo movimento histórico-espiritual comandado pelo fenómeno de uma relação perturbada do escritor com a realidade nacional que o engloba.” (1982, p.91).

No que se refere às condições dialógicas do Modernismo com o Simbolismo, ambos os movimentos recusam uma concepção positivista de arte, presente na estética realista-naturalista. A estética simbolista opera uma verdadeira revolução na linguagem, situando-se historicamente como transição pré-vanguardista das expressões artísticas do século XX, podendo ser considerado a aurora do Modernismo, como se percebe no discurso crítico de Gilberto Mendonça Telles: “[...] as pesquisas sobre o subconsciente e a predominância deste nas artes contemporâneas acabaram por incorporar o símbolo definitivamente como uma das forças expressivas da linguagem poética” (2000, p. 44); de Soares Amora: “a nova estética, francamente anti-realista, logrou impor-se. E de então por diante [...] desenvolveu as direções que comportava: umas [...] em alguns anos esgotadas; outras, com mais vitalidade, vieram a ser fecundas sugestões para o Modernismo” (1969, p.24); de Alfredo Bosi, que afirma ser a poesia simbolista responsável pela “erosão da métrica acadêmica e de toda a retórica oitocentista levando à prática do verso livre, pedra de toque das poéticas modernas” (1994, p.267); e, finalmente, de Carlos Reis, que entende o Modernismo “na esteira das inovadoras propostas de poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé” (1995, p.455).

A desilusão dos intelectuais com as verdades absolutas do materialismo, do cientificismo, do positivismo vai dando origem, gradativamente, a novas correntes filosóficas espiritualistas, cuja repercussão na literatura se percebe pela “sondagem ao mundo interior” (AMORA, 1969, p.24) e pela “subjetivação da realidade objetiva” (AMORA, 1969, p. 26). A poesia simbolista procura, pois, ultrapassar a realidade exterior, na busca de outros mundos

possíveis. Dessa forma, o poeta, sentindo-se frustrado com o mundo exterior, busca além do real os seus temas de inspiração, ocorrendo, assim, uma volta a uma realidade subjetiva e às tendências espiritualistas. Assim, o Simbolismo como corrente literária e artística de fins do último quartel do século XIX, preconizava que a realidade e o mundo real são apenas imagens, representações simbólicas de um mundo misterioso, apenas decifrado pelo poeta.

As analogias, as correspondências e as sinestésias são responsáveis pela exploração do além das aparências, na tentativa do poeta de alcançar o que Platão chama de mundo das ideias. Já que o objeto da poesia simbolista se situa além do real das aparências, houve a necessidade de uma invenção de uma linguagem que contemplasse todos os sentidos, com “novas soluções formais, quer do ponto de vista do léxico e da estrutura lógica da linguagem, quer no que respeita a seus valores musicais, ‘Simbiose do som e do sentido’, na expressão de Paul Valéry (ritmo, harmonia, combinações sônicas, onomatopeias)” (AMORA, 1969, p.27-8). Trata-se de uma “revolução formal (do estilo e da estrutura poemática), necessária à expressão das novas intuições” (AMORA, 1969, p. 28). Era preciso, pois, “inventar uma nova linguagem, fundada numa gramática psicológica e num léxico equivalente, pelo recurso a neologismos, inesperadas combinações vocabulares, emprego de arcaísmos e expedientes gráficos de vária ordem (MOISÉS, 1985, p. 9).

A integração do símbolo no sujeito faz parte do seu processo de autoconhecimento, muito presente na Geração de *Orpheu*. Esta, para além das intenções programáticas de escandalizar o “lepidóptero” burguês, na expressão de Sá-Carneiro, dentro de um contexto vanguardista, assenta o processo de autognose como necessário para o conhecimento de outros pontos de vista acerca de uma determinada questão. Esse processo não se faz sem experimentações, sem o exame das várias facetas de um mesmo objeto. A ilusão de um conhecimento totalizador do mundo abarcado pela consciência do ser humano, que tinha no discurso científico a resposta para suas inquietudes, é posta em causa. O mundo já não pode ser visto pelo prisma positivista, entendido da seguinte maneira por Carlos Reis

O Positivismo afirmara certezas que dogmaticamente procurava impor (por exemplo: a possibilidade de explicar global e coerentemente a sociedade e o lugar que nela ocupa o indivíduo). Mas quando essas certezas entram em crise, explodem os “ismos” que em fim-de-século são algo mais do que uma manifestação de elitismo cultural; eles correspondem também à impossibilidade de circunscrever a relação do sujeito com os outros e com o mundo nos limites de um olhar dominante ou de uma ideologia definitiva. O sujeito encontra-se em crise e a sua linguagem será simultaneamente a instância de manifestação dessa crise e a sede em que ela tentará resolver-se (1990, p. 188).

A rapidez das informações, a urbanização acelerada, a industrialização e a primeira grande guerra vieram a romper na Europa com as formas de representação artística herdadas

da época do Renascimento. O indivíduo já não pode valer-se da ciência como uma bússola que forneça orientações precisas acerca desse mundo, que se encontra caótico. O pensamento lógico-racional, de herança cartesiana, iluminista e positivista, já não dá conta dos múltiplos fenómenos de um contexto urbano-industrial mais complexo. Mesmo num país como Portugal, situado na semiperiferia do sistema capitalista (SANTOS, 1992, p. 107), o caos resultante da República fornece condições ao artista para o estabelecimento de novos pontos de vista. “Sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 1999b, p. 344): o verso do heterônimo Álvaro de Campos, do poema “Passagem das horas”, parece oferecer os métodos de percepção e interpretação dessa realidade multifacetada.

Por um lado, o mundo se encontra multifacetado, por outro, o sujeito também não se apresenta mais estável e dotado de uma identidade coerente. A instabilidade e a incoerência parecem fazer parte desse sujeito “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). A obra de arte, nesse sentido, para dar conta dessas mudanças estruturais desses tempos modernos, passa por importantes experimentalismos que resultam em uma desrealização, entendida por Anatol Rosenfeld como a ruptura da perspectiva e do mimetismo (1996, p. 76). A realidade empírica, no Expressionismo, passa a ser usada apenas para “facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência” (1996, p.76); no Surrealismo, “fornece apenas elementos isolados, em contexto insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo” (1996, p. 76); no Cubismo, “é “apenas ponto de partida de uma redução a suas configurações geométricas subjacentes” (1996, p.76).

O Primeiro Modernismo Português – ou Orfismo devido à presença de artistas ligados à revista *Orpheu* – pode ser visto, conforme Fernando Pessoa, como uma síntese de todos os movimentos literários modernos, uma arte complexa, resultado da intersecção de todas as artes do mundo, sendo, portanto, “cosmopolita no tempo e no espaço” (PESSOA, 1998, p.407). Além de pretender divulgar uma obra irreverente que chocasse a burguesia, os artistas órficos, influenciados pelo simbolismo francês, pretendiam também estabelecer estreitas relações entre poesia e ocultismo.

Na introdução do primeiro número da *Orpheu*, Luís de Montalvor afirma que "Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos." (1984, p. 11). O ideal esotérico órfico baseia-se no postulado do poeta Orpheu de que o ser humano se apresenta dividido em dois aspectos: o lado titânico e o divino. Assim, pela iniciação, o ser humano deve assumir sua

condição conflituosa e monstruosa e purificá-la para que o elemento divino se cultive de forma mais significativa.

Caracterizada como uma revista órfica, não só no título, mas também nos propósitos e em muito do que nela foi publicado, a *Orpheu* assume, ao mesmo tempo, segundo António Quadros "o titanismo (a cisão, a desagregação, o tumulto, a treva) e a ascese purificadora dos iniciados (dionisíaca, divina)" (2000, p. 38). Tal como na poesia dos simbolistas franceses, a produção poética dos jovens de *Orpheu* apresenta relações entre o discurso literário e o discurso esotérico, na medida em que o poeta, ao realizar o seu trabalho artístico, pretende o domínio dos mistérios, tal como objetivavam os alquimistas. Tal posição é sustentada por Gaspar Simões, ao tratar da "simbólica mágica" (1950, p. 560), presente na poesia de Rimbaud e de Pessoa. Essa simbólica mágica articula-se na própria linguagem, fundada numa gramática psicológica, a fim de se realizar a perquirição dos estratos profundos do interior do sujeito.

3 A "Chuva Oblíqua" no Egito de Fernando Pessoa

Na conhecida carta sobre a gênese dos heterônimos a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa escolhe o dia 8 de março de 1914 para ser o "dia triunfal da minha vida" (1999, p. 343), pois é a essa data que o poeta atribui o aparecimento do seu heterônimo Alberto Caeiro: "aparecera em mim o meu mestre" (1999, p.343). Surge, então, no palco pessoano das várias máscaras literárias, "um poeta bucólico, de espécie complicada" (1999, p. 343), que apresenta uma cosmovisão e uma estética literária diferentes do ortônimo. Este último, nos dizeres de Carlos Reis, "continua a existir na sua condição de sujeito poético autônomo" (1990, p. 185). Alberto Caeiro pode ser compreendido, ao negar quaisquer especulações filosóficas e metafísicas, como uma reação ao transcendentalismo panteísta que emanava dos poetas de *A Águia*.

Linhas adiante na referida carta, Fernando Pessoa revela o contraponto à estética de Alberto Caeiro que são os seis poemas que compõem a "Chuva oblíqua", de Fernando Pessoa ele mesmo: "Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro" (1999, p. 343). Haveria, portanto, na escrita de "Chuva oblíqua" uma necessidade de garantir sua identidade, sua autonomia, sua existência em relação ao mestre dos heterônimos? É o que se depreende da análise feita por Yvette Centeno acerca desse conjunto de poemas. Em seu

estudo, a autora comenta que o poeta anseia por uma Totalidade, por um regresso a uma unidade mítica perdida, a um estado de indiferenciação, que se afirma a cada parte do poema, mas que “não se concretiza de modo irreversível” (1976, p.78).

O problema da diversidade multiplicadora em oposição ao anseio de unidade e de síntese unificadora, próxima da alquimia, encontra no discurso crítico de Yvette Centeno um importante contributo para essas questões. No ensaio sobre “Chuva Oblíqua”, a autora discorda de opiniões clássicas nos estudos pessoais de João Gaspar Simões e Georg Rudolf Lind que homologam o caminho alquímico do poeta com sua fragmentação heteronímica. Gaspar Simões entende o caminho alquímico como a metamorfose do eu em outros eus, os heterônimos. Seguindo a abordagem de Gaspar Simões, Georg Rudolf Lind entende a alquimia como transmutação da própria personalidade do poeta, levando-o a “uma fusão muito original de ciências ocultas e poesia” (1981, p. 273).

Ao contrário desses dois críticos, Yvette Centeno afirma que “o desdobramento representa para Pessoa uma fragmentação dolorosa, que ele [Pessoa] tentou consciente e inconscientemente combater em “Chuva Oblíqua” (1976, p. 83), como também se percebe na conhecida carta a Adolfo Casais Monteiro, em que se nota um desejo de tornar-se eu depois de ter-se tornado outro. Para a autora,

a dinâmica simbólica, alquímica, também aponta para uma completude a que se aspira, embora não chegue a realizar-se. Não é possível, sem mais, aceitar esta opinião de G. Simões. Na alquimia a transmutação é obra ‘unificadora’ e por ela não pode portanto justificar-se a divisão dos heterónimos (a não ser como fase intermédia, que se ultrapasse depois). Mas nunca a ‘transmutação alquímica’ ou o ‘caminho alquímico’ do poeta poderia em si levar à divisão ou sequer justificá-la (1976, p. 84).

Como fase intermédia, a heteronímia, muito próxima da estética sensacionista, faz-se muito presente na poética pessoana no tempo de *Orpheu*. Antes de se atingir a síntese, é necessário passar pela diversidade, o que explica o discurso do esboço para o inquerito: “A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra — ser a síntese de tudo”. É preciso, pois, conhecer tudo, para depois realizar a operação de síntese, cujo modo de expressão literária contenha tudo “quanto de essencial produziram o Egipto, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época”. Para o presente artigo, interessa-me destacar a cultura egípcia como algo presente nessa síntese desejada por Pessoa. O Egito sempre esteve presente na poética pessoana, quer em poemas do ortônimo quer nos dos heterônimos, ou ainda em textos ensaísticos. Ao colocar em dúvida a metafísica, Álvaro de Campos questiona-se:

Nas praças vindouras — talvez as mesmas que as nossas —
Que elixires serão apregoados?
Com rótulos diferentes, os mesmos do Egipto dos Faraós;

Com outros processos de os fazer comprar, os que já são nossos (1944, p. 28)

No fragmento 254 de *O livro do desassossego* (na edição de Jerónimo Pizarro), datado de 15 de maio de 1930, Bernardo Soares considera a visão (sentido prioritário na estética de Alberto Caeiro) como instrumento de libertação do sujeito, ao propiciar-lhe o autoconhecimento: “Uma vista breve de campo, por cima de um muro dos arredores, liberta-me mais completamente do que uma viagem inteira libertaria outro. Todo ponto de visão é um ápice de uma pyramide invertida, cuja base é indeterminavel” (PESSOA, 2013, p. 317).

Ao mencionar Sertillanges, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant esclarecem que “a pirâmide invertida sobre a ponta é a imagem do desenvolvimento espiritual: quanto mais um ser se espiritualiza, mais sua vida se engrandece, se dilata, à medida em que se eleva” (2005, p. 720). Os autores do *Dicionário de símbolos*, ao tratar da pirâmide, chamam a atenção para o seu simbolismo de “síntese alquímica dos quatro elementos” (2005, p. 720), que a faz “[...] comparável, nesse aspecto, a uma árvore, mas a uma árvore invertida, servindo de ponta a base do tronco” (2005, p. 720). Como se sabe, toda pirâmide é construída sobre um quadrado de base sobre o qual se elevam quatro triângulos que se encontram em um cume, permitindo a simbologia da ascensão do sujeito.

No fragmento de Bernardo Soares, encontra-se uma metáfora do conhecimento relacionado à visão. Ver “por cima de um muro dos arredores” permite o conhecimento, pois já não há obstáculo (muro) que impeça o campo de visão do indivíduo. Este se encontra em uma posição superior, isto é, “por cima de um muro”. A relação metafórica fica nítida quando entre os termos “ponto de visão” e “ápice de uma pirâmide invertida” se estabelece uma relação de intersecção de sentidos, isto é, todo ponto de vista, como fonte do conhecimento, permite chegar a esse ápice da pirâmide invertida, sem uma precisão, haja vista que a base, quando invertida, torna-se indeterminável.

Para Fernando Pessoa, nas iniciações esotéricas, os rituais estabelecem a dimensão do sagrado e têm como função o despertar da visão psíquica do sujeito, a partir de uma comunicação marcada por símbolos, que devem ser primeiramente sentidos para que posteriormente sejam integrados pelo próprio sujeito:

Todos os symbolos e ritos dirigem-se, não à intelligencia discursiva e racional, mas à intelligencia analogica. Por isso há absurdo em se dizer que, ainda que se quizesse revelar claramente o occulto, se não poderia revelar, por não haver para elle palavras com que se diga. O símbolo é naturalmente a linguagem das verdades superiores à nossa intelligencia, sendo a palavra naturalmente a linguagem d’aquellas que a nossa intelligencia abrange, pois existe para as abranger (CENTENO, 1985b, p. 70-1).

Para o poeta, símbolo e iniciação são formas de comunicação com o cosmos. Tal iniciação é marcada por um ritual, por meio do qual são conferidos ao sujeito conhecimentos que ele jamais obteria pela sua inteligência discursiva e racional, pois a iniciação contém símbolos que constituem uma linguagem das verdades superiores à nossa inteligência racional, mas entendidas pela nossa inteligência analógica. O oculto não pode ser revelado, já que a linguagem simbólica é inacessível à racionalidade. É possível ler os poemas de “Chuva Oblíqua” como um ritual esotérico marcado por símbolos e por um desejo de unidade alquímica que não se concretiza:

A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro...
Escrevo – e ela aparece-me através da minha mão transparente
E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo – perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Quéops...
De repente paro...
Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...
Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro
E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena...

Ouçõ a Esfinge rir por dentro
O som da minha pena a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
Varre tudo para o canto do tecto que fica por detrás de mim,
E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve
Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos,
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso...

Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim!... (PESSOA, 2005, p. 215-6).

Em “Chuva Oblíqua III”, o inconsciente do enunciador vai se iluminando mais do que ocorrera em “Chuva Oblíqua II”, no ritual da Igreja. Neste poema, poetiza-se outro ritual marcado por elementos egípcios como “A Grande Esfinge do Egito”, “pirâmides”, “rei Quéops” (2005, p.215), “Nilo”. Como se sabe, os arqueólogos encontraram vários objetos intactos no Egito, provenientes de mais de 4.000 anos. A conservação desses objetos relaciona-se ao aspecto da religião. Conforme o historiador sueco Carl Grimberg, “Sob a influência das suas concepções religiosas, os Egípcios construíram, para os seus mortos, túmulos sobre os quais o tempo não teria qualquer ação” (1989, p. 27). Foram desenvolvidas técnicas de embalsamento para a preservação dos cadáveres, pois como a alma visitaria o corpo, este deveria estar intacto para que, então, o indivíduo pudesse comparecer ao tribunal do deus Osíris:

Neste tribunal dos mortos encontramos, pela primeira vez, a ideia de que a sorte dos defuntos na vida futura depende do seu comportamento na Terra. Muitos séculos mais tarde, esta concepção da responsabilidade pessoal do homem ainda era desconhecida dos outros povos. Para os Babilônios e Assírios, tanto os justos como os pecadores deveriam descer ao sombrio reino dos mortos (1989, p. 29).

A concepção de vida após a morte presente no imaginário egípcio resultou na construção de obras monumentais, como as pirâmides, que se tornaram grandes túmulos reais:

As pirâmides deviam ser “moradas eternas”; para isso, foram construídas, tal como os templos, com materiais mais resistentes que os palácios reais, que só deveriam servir durante o reinado de um rei. Nestas construções utilizavam-se lajes de argila seca ao sol, que não tinham quaisquer possibilidades de resistir à deterioração provocada pelo tempo. Por esse motivo, o Egito tornou-se o *país dos templos e dos túmulos* (1989, p. 41).

Além das pirâmides, outro aspecto que chama a atenção no Egito se refere ao desenvolvimento de uma sociedade ao longo do Nilo, rio responsável pela parte fértil do país:

“A parte fértil do Egito não é senão um oásis muito alongado, proveniente das aluviões depositadas pelo rio” (1989, p.25). Conforme o *Dicionário de símbolos*, o Egito “simboliza a união dos contrários: a esterilidade do deserto e a fertilidade do vale” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 357), o que respalda a leitura de “Chuva Oblíqua III”, pois a fertilidade se relaciona com o ato criador, enquanto a esterilidade com o ato destruidor, ações que se fazem, respectivamente, “através da minha mão transparente” e de “uma mão enorme”.

O *Dicionário de símbolos* entende as mãos como operadores da alquimia, no sentido de coagulação (concentração espiritual) e dissolução (livre desenvolvimento das experiências interiores) (2005, p. 589), o que me permite afirmar que, na estrofe 1, a mão é luminosa, transparente, sendo, portanto, fértil, enquanto na estrofe 2, ela é destruidora. É a mão que cria no papel e, por esse processo de criação, “ao canto do papel erguem-se as pirâmides”. Segundo o referido dicionário, “as quatro faces triangulares (da pirâmide) unidas por um cimo corresponderiam à síntese alquímica dos quatro elementos” (2005, p. 720), conjunção desejada pelo eu-lírico dos poemas de “Chuva Oblíqua”.

A claridade da “mão transparente” torna-se escuridão: “De repente paro.../ Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...”. O abismo também apresenta uma dupla carga simbólica: por um lado, significa “a indeterminação da infância” e “a indiferenciação da morte, decomposição da pessoa” e, por outro, “a integração suprema na união mística” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 5). Ora, é através da escrita que o inconsciente se revela e o mistério que se está a buscar começa também a ser revelado. Há de se destacar que no poema II de “Chuva Oblíqua”, encontra-se a palavra “vela”, que se acende tal como o inconsciente que se revela, isto é, tem os véus do mistério revelados, ainda que por um curto

espaço de tempo. Velar e desvelar são ações próximas à simbologia do papiro egípcio, figurada no poema como “papel”. O papiro pode estar enrolado e desenrolado, representando, ora a involução ora a evolução (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 683), o que me permite associar, respectivamente, com o movimento descensional (a queda do sujeito no “abismo feito de tempo”) ora ascensional (o verdadeiro intuito do ritual esotérico, de busca da ascese purificadora).

Apesar de “soterrado sob as pirâmides”, o enunciador continua “a escrever versos à luz clara deste candeeiro”, embora em uma posição invertida (sob as pirâmides). Entretanto, a Esfinge, que começa a “rir por dentro”, faz com que o processo não seja levado até o fim, “destruindo-se em ironia e distância em vez de ser assumido e integrado” (CENTENO, 1976, p. 77). São as mãos criadoras as mesmas que, atingida uma dimensão inconsciente, varrem “tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim”, distanciando do sujeito a fonte de conhecimento, relacionada à figura da pirâmide, que apresenta a ligação entre o mágico (ritos funerários) e o racional (geometria e modos de construção), (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 720). Tem-se, nesse poema, nova tentativa frustrada de conjunção alquímica dos elementos opostos. Apesar de o Egito simbolizar a fuga para uma vida livre e superior (2005, p. 357), permitindo a iluminação e a totalidade do eu, “o mistério morre sem que se ascenda à revelação desejada” (CENTENO, 1976, p. 87).

4 O “Sonho egípcio” de Alfredo Guisado

Na introdução para *Tempo de Orfeu* (que reúne os livros publicados de 1915 a 1918), Urbano Tavares Rodrigues enfatiza a despersonalização como um importante elemento composicional do discurso poético de Alfredo Pedro Guisado: “A despersonalização toma um cunho dramático, por vezes histriônico, em paisagens de pura tapeçaria, meros cenários com aias de rainha, deuses e reis do Egito, palácios onde o medo é o bobo do silêncio” (RODRIGUES, 1989, p. XII). Dessa forma, o eu metamorfoseia-se em outros eus, próximo do fenômeno da heteronímia pessoana. O eu chega a metamorfosear-se na própria paisagem, em poemas de *Elogio da paisagem* (1989, p. 3-15), publicados em 1915: “Sou paisagem-cetim num olhar que do” (*Ante a paisagem*), “Sou distância de mim sobre os outeiros” (*Elogio da distância*), “Toda a paisagem está dentro de mim” (*Romaria dos ecos*). A dispersão do sujeito é tanta que ele não se chega a reconhecer: “Pergunto-me quem sou. Não sei. Hesito” (*Meus olhos pra o luar*), “Não sei se sou o que vos está olhando/ Ou se serei o meu olhar pra

vós” (*Oração do silêncio aos lagos*), “Sou o perfil dalguém que me perdeu” (*A fala do silêncio*).

Ao tratar das figurações do mito de Salomé na poesia de Guisado, Paula Morão sustenta que tanto nos poemas publicados no primeiro número da revista *Orpheu*, como em poemas da mesma época, Guisado

multiplica os textos em que, sob o aparente pendor narrativo, se desenvolvem princesas dançando em jardins de palácios antigos, acompanhadas de animais heráldicos (pavões, faisões, leões), e descrevendo curvas concêntricas a tornar visível o vórtice de um eu à beira de um abismo (2000, p. 41).

Quando aborda a “Trilogia das princesas”, Paula Morão destaca a imagem das tecedeiras, “personificadas pela paisagem fiando, num crescendo que termina numa figura de Cleópatra cuja cabeleira, ornada de ‘serpentes raras’, a situa como duplo de Medusa, disfórica e ameaçadora como ela” (2000, p. 42). O discurso crítico de Paula Morão referenda um lugar comum na crítica literária em torno da geração de *Orpheu*: a misoginia, que estabelece um paradigma negativo com relação às figuras femininas. Ao analisar as figurações do mito de Salomé nos poemas de *Orpheu* (Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Alfredo Guisado e Ângelo de Lima), a autora discorre acerca do paradigma negativo dessa figura feminina, relacionada ao sexo, à violência, à angústia, à causa da ruína, à morte e à destruição, e chega a afirmar que, a partir do Simbolismo de Eugénio de Castro, culminando nos poemas de *Orpheu*, o feminino relaciona-se à misoginia e ao diabolismo, já que a mulher é representada como “*femme fatale*, frígida e impiedosa” (2000, p. 38).

Ao invés de corroborar com a imagem de que os poetas de *Orpheu* exerceram uma poética misógina, prefiro relativizar esse discurso crítico, afirmando que na poética desses autores é possível encontrar elementos misóginos por um lado, e por outro, elementos de valorização do feminino. Dos treze sonetos de Guisado publicados na *Orpheu*, “Adormecida”, “Princesa louca”, “Mãos de cega (I e II)”, “Salomé (I e II)”, “Morte de Salomé” centram-se em figuras femininas. No caso específico dos poemas centrados em Salomé, estes “deixam ler o esplendor de uma inquietante Salomé em que se abisma o sujeito”. Esse abismo, próximo à imagem do sujeito soterrado sob as pirâmides, em “Chuva Oblíqua III”, de Pessoa, remete para a ruína, a morte e a destruição do sujeito, o que explica as figuras da “princesa louca” e das várias cegas que desfilam pelos vários poemas de Guisado, tanto os publicados na revista *Orpheu* como aqueles de outros livros.

A valorização do feminino pode ser percebida na poética de Alfredo Guisado, marcada por visões múltiplas, ao metamorfosear o eu-lírico em várias personagens animadas e

inanimadas e também ao centrar seu ponto de vista em distintas personagens históricas, tanto masculinas como femininas. Em *Tempo de Orfeu II*, encontram-se poemas que valorizam o feminino, como “I. Judite. Heroína da Judeia, mulher de Manassás”, “II. Isabel. Rainha de Portugal, princesa de Aragão”, “III. Maria. Rainha de Castela, Infanta de Portugal”, “IV. Inês. Princesa do Amor, Rainha após a morte”, “V. Belkiss. Rainha de Sabá, mulher de Salomão”. A figura da Rainha Santa Isabel reveste-se de grande poder, principalmente na última estrofe, quando se poetiza o fato histórico de sua intervenção na guerra civil entre seu marido D. Dinis e seu filho D. Afonso IV: “— ‘Vai-se bater el-rei com o infante. ’/ E ela chega à campina nesse instante. / Tombam as lanças só de ver-lhe os dedos” (GUISADO, 1996, p. 16).

Assim como Fernando Pessoa, Alfredo Guisado demonstrou grande interesse pela cultura egípcia, como se percebe pelos poemas da secção intitulada “Íbis”, do livro *Mais alto* (1917). Nessa secção, encontram-se três trilogias: Trilogia das princesas (com os poemas “Nitókris”, “Termutis”, “Cleópatra”), Trilogia dos reis (“Kéops”, “Kefren” e “Mykerinos”), Trilogia das divindades (“Osíris”, “Ísis” e “Horus”). A escolha dessas princesas, reis e deuses não parece ser gratuita, pois cada uma dessas personagens remete para uma constelação simbólica muito cara à poética guisadiana, como é o caso da tessitura do discurso, imagem que convoca o arquétipo feminino das tecelãs, reenviando uma memória discursiva de Penélope tecendo e destecendo à espera de Ulisses, no poema homérico da *Odisseia*. No poema “Termutis”, dedicado àquela princesa filha de Ramsés II, que teria encontrado Moisés deixado à deriva em um rio, aparece de maneira explícita a tessitura do discurso: “Passa-lhe na Alma o Nilo, e os sentidos / São cinco ilhas onde há véus caídos / E onde a paisagem fia numa roca” (GUISADO, 1989, p.76).

Como apontado por Urbano Tavares Rodrigues, na poesia de Alfredo Guisado, é comum encontrar a animização de elementos da natureza, que ganham vida própria em espaços mágicos e oníricos (1969, p. XVIII). A paisagem torna-se um elemento de fundamental importância para a revelação dos estados anímicos do eu-lírico, posição sustentada por Paula Morão. A autora comenta que, para os modernistas, “importa mais a paisagem interior do *eu* que um qualquer episódio concreto” (2000, p. 40). Dessa forma, na poética guisadiana, a paisagem constitui uma alegoria, com uma intersecção entre o figurativo e o abstrato” (2000, p. 43), em um tempo com “fronteiras [...] fluidas e inapreensíveis” (2000, p. 42). É o que mostrarei na análise do poema “Sonho egípcio”, publicado pela primeira vez no primeiro número da revista *Orpheu* e republicado em *Ânfora* (1918), livro que pode ser considerado o apogeu modernista de Alfredo Guisado.

Sonho egípcio

No palácio, os pavões são apenas dizê-los...
As asas cor do longe, erguidas sobre mim.
Existem os pavões... O meu sentir é vê-los,
E o meu sonhar-te, além, são lagos no jardim.

Quando passei no parque eu encontrei Nitókris.
Vi-a. Fitei-lhe as mãos para poder senti-las...
Meus olhos foram naus em águas intranquilas,
Meus sentidos, anéis nos dedos de Nitókris.

Labirinto de sons. Adormeço-me oiro.
Ânsia apagada. Deus desce minha alma em oiro.
Meus olhos pra te ver, arcadas nos espelhos.

Rezas que nunca ouvi. Hábitos de Saudades.
E as tuas mãos, ao largo, unguindo divindades,
Cismam Íbis, pagãos, sobre tapetes velhos! (GUISADO, 1969, p. 138-9).

Conforme Urbano Tavares Rodrigues, nesse soneto “[...] tudo é ilusório, vago, mutante, onde sentimos que o próprio poeta, mais do que a palavra (que é igualmente trânsito) está em movimento, como sinal obscuro, para algo que se lhe furta” (1969, p. XVII). O movimento pode ser tanto de aceleração (como se percebe nos quartetos), marcado pela ânsia de unidade na diversidade, desejo de conjunção alquímica, tal como ocorre na série poemática “Chuva Oblíqua”, de Pessoa, como também de desaceleração (nos tercetos), quando a figura divina “desce minha alma em oiro”.

A paisagem onírica do poema funciona como um transporte do eu-lírico para outras esferas ignoradas pelo pensamento lógico-racional de matriz positivista. De herança simbolista e decadentista, a estética do Paulismo relaciona-se à busca de um além em tudo o que circunda a natureza. Em artigos publicados na Revista *A Águia*, Fernando Pessoa discorre acerca de se encontrar em tudo um além, tal como ocorre em versos do poema “Pauis”: “Dobre longínquo de outros Sinos”, “Estendo as mãos para além”, “O Mistério sabe-me a eu ser outro” (2005, p. 213). Como características dessa vanguarda, podem-se destacar impressões vagas e difusas, sinestésias, pontos de suspensão, as construções insólitas e preferentemente nominais das frases, uso abundante de maiúsculas para substantivos abstratos, profusão metafórica, paisagens esfumadas e melancólicas, que geram efeitos de sentido de tédio, melancolia e absurdo (GUIMARÃES, 1999, p. 69-70).

É no “labirinto de sons” do “palácio” que se processa uma espécie de ritual iniciático do eu-lírico, que configura sua paisagem interior a partir do discurso: “No palácio, os pavões são apenas dizê-los”. Dizer é, pois, a palavra em movimento, aquilo que é posto em discurso, na rotação de sentidos múltiplos (“Meus sentidos, anéis nos dedos de Nitókris”), figurados no símbolo dos pavões: “Existem os pavões... O meu sentir é vê-los”. Conforme o *Dicionário de*

símbolos, o pavão é um símbolo solar, o “desdobramento de sua cauda em forma de roda” evoca o céu estrelado. Esse símbolo apresenta um poder de transmutação, considerado também símbolo da imortalidade e da renúncia aos apegos mundanos. Nas tradições esotéricas, pode ser lido como símbolo da totalidade, pois “reúne todas as cores no leque da sua cauda aberta”, permitindo a união dos contrários. A mesma ânsia de unidade e a consciência da fragmentação dolorosa que se encontra em “Chuva Oblíqua” aparece aqui como uma nostalgia de uma unidade mítica perfeita, representada pelos “hálitos de saudades”. Conforme José Carlos Seabra Pereira, “A vida, tecida de mistério, é luta pela plenitude perdida; se o pretérito evoluir foi cisão, o sujeito acede a formas superiores do Ser, buscando recuperar a unidade primigénia (1976, p.81).

Percebe-se que o poema apresenta duas temporalidades referentes às identidades fragmentadas desse eu, que estão sempre em movimento: “Meus olhos foram naus em águas intranquilas”. Essas águas intranquilas opõem-se às águas dos “lagos no jardim”, pois as primeiras se referem a paisagens em movimento, enquanto as últimas a lagos, a superfícies de água cercada de terra por todos os lados, isto é, superfícies paradas. O verbo ser no pretérito perfeito (“Meus olhos foram naus”) indica um passado homologável ao verso “E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa”, do poema “Chuva Oblíqua I”, em que ocorre a intersecção de elementos aquáticos e terrestres, da paisagem vivida e da paisagem sonhada. Embora o poema de Guisado não contenha processos interseccionistas por apresentar apenas uma paisagem interior e onírica, é possível perceber o desdobramento temporal, pois se encontram verbos no presente do indicativo e no pretérito perfeito do indicativo. Os verbos no presente são predominantes e aparecem nas estrofes um (são, existem, é, são), três (adormeço, desce) e quatro (cismam). Já os verbos no pretérito perfeito abundam na segunda estrofe (passei, encontrei, vi, fitei, foram) e apresentam uma recorrência na quarta estrofe (ouvi).

Na segunda estrofe, ocorrem as seguintes ações: “passei no parque”, “encontrei Nitócris”, “Vi-a”, “Fitei-lhe as mãos”. Essa estrofe apresenta uma sequência narrativa de uma chegada do eu-lírico ao centro do jardim da primeira estrofe e o encontro com uma importante entidade mitológica, Nitócris, rainha egípcia que se vingou da morte do rei, seu irmão, por um método bastante ardiloso e inteligente, comentado pelo historiador Heródoto:

Entre os trezentos e trinta reis que governaram o Egito depois de Menes figuram dezoito Etíopes e uma mulher natural do país. Todos os outros eram homens e Egípcios. A mulher chamava-se Nitócris, como a rainha da Babilônia. Contaram-me que os Egípcios, depois de haverem matado o rei, irmão de Nitócris, coroaram-na rainha, e ela, para vingar a morte do irmão, fez perecer, por um artifício, grande número de Egípcios. Mandou construir uma vasta galeria subterrânea e, na aparência para inaugurá-la, mas na realidade com outro propósito, convidou para um banquete vários Egípcios que ela sabia terem sido os principais autores da

morte do irmão. Quando eles se achavam à mesa, fez penetrar até o recinto as águas do rio, por um grande canal secreto. Quase mais nada se diz sobre essa princesa, senão que, depois de ter perpetrado essa vingança, precipitou-se num cubículo cheio de brasas, para subtrair-se à vingança do povo (1950, s/p.)

No poema de Guisado, a rainha egípcia aparece duas vezes na segunda estrofe, no primeiro e no quarto versos: “Quando passei no parque eu encontrei Nitókris” e “Meus sentidos, anéis nos dedos de Nitókris”. A essa rainha é dedicado o primeiro poema da “Trilogia das princesas”, do livro *Mais alto*. A referência à sua morte “num cubículo cheio de brasas” parece configurar o discurso poético da última estrofe do poema “Nitókris”: “E Ela própria é perfume duma rosa / Que uma noite ficou por esquecimento / Numa sala onde mais ninguém passou” (GUISADO, 1989, p. 75). A palavra “esquecimento” parece ser fundamental quando se avalia o discurso poético guisadiano centrado em personagens femininas, muitas delas esquecidas pela tradição historiográfica falocêntrica. Pelo discurso de Heródoto, pouco se sabe sobre essa rainha, mas pelos dados encontrados nesse discurso historiográfico, percebe-se ser a única figura feminina que governou o Egito e que não se tornou uma marionete daqueles que assassinaram seu irmão, tendo exercido sobre eles o poder da vingança.

Como visto anteriormente, esse encontro apresenta verbos no pretérito perfeito (passei, encontrei, vi, fitei) e um verbo que poderia estar nesse tempo verbal, mas que apresenta uma ambiguidade morfológica, pois também se refere ao pretérito mais-que-perfeito do indicativo, tempo anterior ao enunciado textual, como é o caso dos dois últimos versos da segunda estrofe: “Meus olhos foram naus em águas intranquilas, / Meus sentidos [foram] anéis nos dedos de Nitókris”. A terceira pessoa do plural do pretérito perfeito coincide com a terceira pessoa do plural do mais que perfeito. Admito a segunda hipótese, o que me parece mais plausível, haja vista que esse poema problematiza a saudade de um paraíso mítico perdido, conforme se nota na simbologia do jardim como imagem do paraíso. Nesse sentido, a saudade, figurada nos sentidos (“meus olhos” e “meus sentidos”), apresenta uma carga metafórica de movimento: “águas intranquilas” e “anéis nos dedos de Nitókris”. Esses anéis representam um elo do eu-lírico com a rainha egípcia, um “destino associado” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 53).

Dessa forma, no “Sonho egípcio”, o encontro com essa entidade no parque representa “um sonho do mundo, que transporta para fora do mundo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 513), conforme a simbologia do jardim. Dito de outra forma, encontrar Nitókris no parque, no “labirinto de sons” representa uma bem-sucedida viagem iniciática para os que se encontram qualificados a realizá-la, sendo os obstáculos dessa

viagem importantes para a transformação do iniciado (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 532). Ao tratar da simbologia do labirinto, o *Dicionário de símbolos* entende-o como um “entrecruzamento de caminhos” que revela um “impasse” (2005, p. 532). O simbolismo do labirinto “ensina a maneira de penetrar, sem se perder, nos territórios da morte (que é a porta de uma outra vida)” (2005, p. 531).

Na tradição esotérica, iniciar implica em fazer morrer, em abandonar os bens materiais para que o sujeito, livre das amarras que o prendem ao mundo terreno, possa se elevar ao sublime. Esse movimento ascensional figurativiza-se no poema pela imagem das “asas cor do longe, erguidas sobre mim”. Essas asas podem referir-se aos pavões com sua simbologia solar e que também simboliza a “visão face a face de Deus pela alma” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 693). As asas podem ser entendidas como símbolo de alçar voo, alijamento de um peso, desmaterialização e liberação, relacionadas com o ar, “elemento sutil por excelência” (2005, p. 90). Quanto mais a alma for alada, mais alto se elevará. Nesse sentido, as asas representam a “elevação ao sublime, impulso para transcender a condição humana” (2005, p. 90). São conquistadas “mediante uma educação iniciática e purificadora, por vezes longa e arriscada” (2005, p. 90).

A periculosidade dessa iniciação corresponde aos perigos do labirinto, imagem diretamente associada ao mito do enfrentamento de Teseu em relação ao Minotauro. Após matar o Minotauro, Teseu tem que sair do labirinto e só o consegue mediante o fio de Ariadne. Nesse sentido, o neófito deve

[...] Concentrar-se em si mesmo, em meio aos mil rumos das sensações, das emoções e das ideias, eliminando todo obstáculo à intuição pura, e voltar à luz sem se deixar prender nos desvios das veredas. A ida e a volta no labirinto seriam o símbolo da morte e ressurreição espiritual (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 531).

A figura do labirinto associada aos sons muda a valoração que os elementos sonoros apresentam nesse poema. Tanto “[...] o guizo lento / que o silêncio dos lírios acordou” (“Nitókris”) como o labirinto de sons parecem constituir os “mil rumos das sensações, das emoções e das ideias”, de que fala o *Dicionário*, impedindo a “intuição pura”, ou ainda a “restauração da natureza original do ser” (2005, p. 512), conforme a simbologia do jardim. Da mesma forma que se empreende uma travessia pelo labirinto e pelo jardim, também ocorre uma travessia interior em direção às profundezas do inconsciente, tocando as esferas do rito e do mito, o que explica o encontro do eu-lírico com a figura mitológica de Nitókris.

Afirma-se a fragmentação do eu-lírico, cuja identidade se esfacela em espelhos: “Meus olhos pra te ver, arcadas nos espelhos”. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o espelho

representa a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência e fornece uma imagem invertida da realidade exterior (2005: 393-94). Clément Rosset relaciona o espelho com o desdobramento da personalidade:

Porque o espelho é enganador e constitui uma "falsa evidência", quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo [...]. É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho: assim a obsessão da simetria sob todas as formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato (1998, p. 80).

Em “Sonho egípcio”, a “ilusão de uma visão” representa-se pela abundância de palavras relativas ao campo semântico do olhar: “O meu sentir é vê-los” refere-se à construção (ilusória ou não) de um imaginário onírico, com figuras de pavões, representando, caso se considere a leitura esotérica do poema, a multiplicidade das sensações que o leque da cauda aberta do pavão possibilita simbolizar. Na segunda estrofe, os sentidos concentrados no olhar parecem chegar ao ápice no encontro com Nitókris no parque: “Via-a. Fitei-lhe as mãos para poder senti-las”. Nota-se que não ocorre o toque. Dos nossos cinco sentidos, o tato é o mais íntimo e objetivo, enquanto a visão é o mais distante e subjetivo. A visão funciona, neste poema, como uma mediação do sentir o outro, ou ainda, de sentir-se outro, já que pelas superfícies especulares como os espelhos, os “lagos no jardim” e as “águas intranquilas”, é possível que o eu conheça o seu inverso, seu lado imanente escondido nas profundezas de suas “águas intranquilas”. O desejo de autoconhecimento aparece em todo o poema e se encontra em passagens como “Meus olhos foram naus em águas intranquilas / Meus sentidos, anéis nos dedos de Nitókris” (segunda estrofe) e “Meus olhos pra te ver, arcadas nos espelho” (terceira estrofe).

Com se percebe desse levantamento do campo semântico da visão, a figura mitológica Nitókris parece ser, nas palavras de Rosset, “um outro eu, seu duplo exato”. É preciso conhecer o outro para que o eu possa se conhecer, nessa relação especular de alteridade em águas intranquilas de uma paisagem em movimento, que nada mais é que a paisagem interior do sujeito. Como comentado por Paula Morão, em muitos poemas dos modernistas portugueses, a paisagem do poema permite a revelação de estados anímicos do sujeito. Nesse sentido, as três recorrências da segunda pessoa do singular, no poema de Guisado, referem-se a um tu, a um enunciatário, que pode ser a figura mitológica de Nitókris: “E o meu sonhar-te, além, são lagos no jardim” (primeira estrofe), “Meus olhos pra te ver, arcadas nos espelhos” (terceira estrofe), “E as tuas mãos, ao largo, unguindo divindades,” (quarta estrofe). Quem

seria esse tu discursivo? Creio poder tratar-se de Nitókris, haja vista que a metonímia “mãos” aparece também na segunda estrofe (“Vi-a. Fitei-lhe as mãos para poder senti-las...”). Dessa forma, na segunda estrofe, em um ritmo mais acelerado, mostrando o desejo ainda insatisfeito, o eu-lírico vale-se do sentido da visão (com duas recorrências nesse segundo verso) para, ainda que de forma distante do seu enunciatário, senti-lo. E, na quarta estrofe, com um ritmo mais retardado, após a descida da figura divina (“Deus desce minha alma em oiro. ”), o eu-lírico consegue ver a sagração de outros seres divinos, pois visualiza “[...] as tuas mãos, ao largo, unguindo divindades”.

5 Considerações finais

Ler a obra de Fernando Pessoa e de seus heterônimos implica considerar os princípios dialógicos e intertextuais do discurso. Nesse sentido, os estudos de Dionísio Vila Maior fornecem importantes subsídios de leitura não apenas da obra de Pessoa, como também oferecem diretrizes importantes para o estudo detalhado da produção literária de escritores poucos estudados da geração de *Orpheu*, como é o caso de Alfredo Pedro Guisado, autor que venho estudando em minhas pesquisas mais recentes. A geração de *Orpheu* não comporta apenas aspectos de ruptura com uma tradição literária portuguesa, mas apresenta, principalmente, aspectos de dialogismo tanto com essa tradição literária como com a tradição historiográfica portuguesa e mundial, no desejo de síntese, uma arte que contivesse todas as artes do mundo. Ao tratar da poética guisadina, Urbano Tavares Rodrigues destaca a “despersonalização” de “cunho dramático” (1969, p.XII), que constitui o que Carlos Reis chama de “estigma geracional” (1990, p.88), pois os desdobramentos de pessoa, tempo e espaço podem ser encontrados em situações nas quais o eu se metamorfoseia em outros eus, o que se pode inferir um prenúncio da heteronímia de Fernando Pessoa.

Ao percorrer a obra de Fernando Pessoa, percebe-se um desejo de unidade e a constatação da diversidade, da dolorosa fragmentação. O tempo da infância representa a indiferenciação, o ser “sem mescla psíquica”, nas palavras de Anatol Rosenfeld (1996, p.189), enquanto a vida adulta representa a sucessividade das máscaras que o sujeito vai usando ao longo da vida. Se a fragmentação tanto em Pessoa como em Guisado representa, de certa forma, a expulsão do sujeito do paraíso mítico perdido, da unidade original, é, em certa medida, pelos símbolos do discurso esotérico que ocorre a evocação fracionada de algumas imagens, condensadas e deslocadas por mecanismos psíquicos inerentes ao sujeito.

Os sentidos do eu-lírico precisam ser educados nessa travessia iniciática. Conforme a simbologia do labirinto, presente no poema “Sonho egípcio”, de Alfredo Guisado, o sujeito precisa concentrar-se em si mesmo, desviando das múltiplas sensações que o invadem. Dessa forma, concordo com Yvette Centeno quando a autora destaca a fragmentação heteronímica em Fernando Pessoa como um processo doloroso que impede a alquímica conjunção dos opostos. A alquimia é entendida por Yvette Centeno como conjunção e unificação de elementos opostos. No poema “Sonho egípcio”, de Alfredo Guisado, as figuras simbólicas pavão, asa, jardim, labirinto e tapete remetem à “obra unificadora” que será alcançada por meio da transmutação alquímica. Urbano Tavares Rodrigues identifica na poética guisadiana “a intercomunicação secreta das coisas: o poeta assistindo aos fenómenos do seu existir e lançando-se aos pedaços a espelhos mágicos com áurea moldura, que parecem sumptuários e afinal abrem suas portas para outro universo” (1969, p. XIII).

Como é possível depreender dos fragmentos em prosa de Fernando Pessoa discutidos neste artigo, apesar da metamorfose do eu em outros eus, resultando na fragmentação heteronímica, encontra-se um desejo de unidade e de síntese unificadora de opostos, que somente o caminho alquímico proposto pelo poeta é capaz de realizar. Com base nessa afirmação, afirmações clássicas nos estudos pessoanos como as de Gaspar Simões e Georg Rudolf Lind, que homologam o caminho alquímico à heteronímia, precisam ser revistas, ou pelo menos, modalizadas. Nesse sentido, estudos críticos de autores como Yvette Centeno, centrados no discurso esotérico e na leitura do imaginário, ajudam a esclarecer alguns aspectos herméticos presentes não somente na obra de Fernando Pessoa, mas também na de outros autores da geração de *Orpheu*, com as quais dialoga. Para Centeno, a alquimia é obra unificadora e, por isso, não se relaciona com a divisão dos heterônimos, a não ser como fase intermédia. Dessa forma, afirma-se primeiramente a divisão e a fragmentação dolorosa do eu em vários outros eus, para posteriormente, esses pedaços se integrarem em uma síntese alquímica.

Referências

AMORA, António Soares. *Presença da literatura portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CENTENO, Yvette. Fragmentação e totalidade em “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa. In: _____. *5 Aproximações*. Lisboa: Ática, 1976. p.71-92.

_____. *Fernando Pessoa. O amor. A morte. A iniciação*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 19.ed. (Coord. Carlos Sussekind). Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

GUIMARÃES, Fernando. *O modernismo português e a sua poética*. Porto: Lello, 1999.

_____. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1982.

GUISADO, Alfredo Pedro. *Tempo de Orfeu (1915-1918)*. Com um estudo de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Portugália, 1989.

_____. *Tempo de Orpheu II*. Ed. J. A. Fernandes Camelo. Santiago de Compostela: Latiovento, 1996.

GRIMBERG, Carl. *História universal. A aurora da civilização*. Trad. Jorge B. de Macedo. São Paulo: Azul, 1989, v.1.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERÓDOTO. *História*. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. , 1950.

Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/historiaherodoto.html> Acesso em: 10 de mar. 2015.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do povo português*. 5.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

MAIOR, Dionísio Vila. *Introdução ao modernismo*. Coimbra: Almedina, 1996.

MELO, Isabel Maria Pinto do Souto. *O antfigurismo na poesia de Ângelo de Lima*. 2003. 192 fs. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. 2003.

MOISÉS, Moisés. *História da literatura brasileira. Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1984, v.3.

MORÃO, Paula. *Salomé e outros mitos: O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu. Ensaio e antologia*. Lisboa: Cosmos, 2000.

ORPHEU. 4ª reed. Lisboa: Ática, 1984. v.1.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Trajectória poética de Alfredo Pedro Guisado. In: Revista Colóquio/Letras, n.º 33, Set. 1976, p. 79-82.

PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1923-1935*. (Organização Manuela Parreira da Silva). São Paulo: Assírio & Alvim, 1999a.

_____. *Obras em prosa*. (Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

_____. *Obra poética*. (Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz). 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999b.

_____. *O livro do desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.

_____. *Poesia (1902-1917)*. (Edição Manuela Parreira da Silva; Ana Maria Freitas; Madalena Dine). Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. (Obras de Fernando Pessoa, 20).

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

QUADROS, António. *Fernando Pessoa. Vida, personalidade e gênio*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

REIS, Carlos (coord.) *Fernando Pessoa e o Modernismo português: unidade e diversidade*. In: _____. *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990. (Textos de base, 6). pp.182-206.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Redescoberta da poesia de Alfredo Guisado*. In: GUIADO, Alfredo. *Tempo de Orfeu (1915-1918)*. Lisboa: Portugália, 1969.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apres. e Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A semiperiferia europeia*. In: _____. *O estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Afrontamento, 1992. pp. 105-150.

SARAIVA, Arnaldo. *O livro de poemas de Luís de Montalvor*. In: MONTALVOR, Luís de. *O livro de poemas de Luís de Montalvor*. Ed. Arnaldo Saraiva. Porto: Campo das letras, 1998. (Obras clássicas da literatura portuguesa, Século XX).

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa. História duma geração*. Lisboa: Bertrand, 1950.

TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.