

Mensagem: lírica e História

Associar os termos lírica e História é uma empresa aventureira. Em geral, eles vêm separados e incompatíveis, atribuindo-se o discurso histórico aos gêneros miméticos e a poesia lírica aos não-miméticos. Essa dissociação, que percorre a história da poesia desde a Antigüidade, passando pela Renascença e pelo Romantismo e desembocando na atitude das vanguardas européias, pretende resguardar a *poiesis* como potência criativa, demiúrgica, sediada no sujeito e irreduzível a qualquer suspeita de representação subser-viente do real.

Remonta à literatura grega a noção de que o lirismo se distingue do épico e do dramático por expressar diretamente o que o poeta-cantor sente sobre a realidade. Na lírica dos séculos VII e VI a. C. já não existe a posseção pela Musa. Quem fala é o próprio poeta e, não como em Homero, a voz de um outro, a de Ulisses, por exemplo. Para que essa revolução poética ocorra é preciso uma vida estável, não a do invasor guerreiro, mas a do senhor de terras, e uma visão individualizada do mundo, dominado e capaz de oferecer segurança e ócio, não é um sentimento coletivo de estar se forjando a Hélade num tempo remoto e conflitivo.

Como expressão que brota do próprio eu do poeta, supostamente sem mediações, a lírica tende a ser vista como mais verdadeira do que os gêneros épico e dramático, em que a máscara – seja a da voz do narrador ou a do corpo do actor – desloca a presença imediata do falante e produz uma instância ilusória de elocução. Todavia, manifestar a emoção não é atitude digna de um cidadão da *polis*, pois degrada sua imagem pública, a qual, segundo Platão, deveria ter a marca permanente da racionalidade. Assim, por ser verdadeira, mas pouco recomendável, a atitude lírica nem é levada em conside-

ração pela filosofia ateniense e esse menoscabo se reproduz nas sociedades ocidentais crescentemente dominadas pelo que Max Weber chamou de razão instrumental.

Por outro lado, aquilo de que se fala no lirismo não é o passado perdido nos tempos míticos, nem sequer o passado dos cronistas. Como assinala Juan Ferraté, «o centro do lirismo está na interpretação da experiência sob a aparência da presença imediata. O que a lírica se propõe elucidar são as raízes da ocasião cotidiana, a transparência do instante» (Ferraté, 1967: 24). No fundamento do lirismo está, porém, segundo ele, «a circunstancialidade, para não dizer a historicidade, da vida humana» (*Id. ib.*). Isso permitiria pensar-se que já na poesia grega arcaica a questão do material histórico ou da vivência da História está colocado – e sob o abrigo da voz de um sujeito individualizado.

Tirante o enquadramento nos aspectos temáticos, o problema já surge quando Platão opõe *mimesis* e *diegesis* no Livro III da *República*, indicando «como critério do mimético em poesia a presença do discurso direto que dá a ilusão de que o texto é controlado não pelo autor, mas por outro», dizem Dupont-Roc e Lallot (Aristote, 1980: 18). Aristóteles, ao deslocar o conceito de mimese para fora do discurso metrificado, como ato «poiético» que «mima», representa como num palco a História humana, mas em sua essência, despojando-a de seus momentos paradoxais, reforça um outro lado da oposição poesia lírica/poesia épico-dramática: o lirismo não se desprende do contingente nem consegue a distância protetora que o representar oferece em relação ao representado.

A conseqüência é que a lírica, na *Poética* aristotélica, situa-se fora dos limites das artes miméticas e, com isso, fora também das classificações dos gêneros literários que se fariam no Ocidente a partir da tradição clássica até à Renascença, que terá de incluir o gênero sem poder, de direito, entendê-lo como *imitatio*. Essa ambigüidade classificatória irá repercutir em todas as discussões posteriores sobre poesia lírica, responsabilizando-se pela mistura de critérios miméticos com outros puramente expressivos no Romantismo e pela teoria anti-mimética dos diversos modernismos, que estenderão a autonomia da voz do poeta lírico às demais manifestações literárias, atingindo

gêneros aparentados com a épica e o drama miméticos antigos tais como o romance e o teatro.

A relação entre poesia lírica e História permanece, portanto, problemática. Se, como querem os defensores da tese anti-mimética, a linguagem gera o sentido graças a um sistema imanente de permutações e combinações de signos, não é possível pensar-se em qualquer intersecção entre os eventos históricos e os instantâneos poéticos. Mesmo a situação narrativa fica subordinada a esse jogo estrutural, que permite criar uma «nova História» apenas com os recursos internos ao objeto lingüístico. Como a linguagem é signo e convenção arbitrária, por definição ela ficcionalizaria «a coisa em si», que jamais se refletiria nela em sua verdade.

Poder-se-ia atacar esse impasse destituindo a força da tese anti-mimética. Embora ao arpejo da interpretação ortodoxa da posição aristotélica, seria possível presumir que também a lírica não pode fugir à historicidade, como a descreve Ferraté, e que a voz que fala no poema lírico não é a do sujeito empírico – o que os poetas modernistas asseguraram sobejamente com sua defesa da impessoalidade do sujeito lírico. Ajuntando à tese da ficção do eu a da ficcionalidade inerente à função poética (Jakobson, 1969), poder-se-ia dizer que o poeta lírico também é um *mimetes*, só que vinculado ao instante passageiro da história humana e lidando com a *poiesis* não sob a égide da contigüidade, mas da semelhança, conforme a conhecida distinção de Roman Jakobson.

Tornando-se por verdadeira a interpretação dos tradutores franceses da *Poética* de que a mimese não pode ser concebida fora da ideia de representação teatral, tratar-se-ia de ver a interioridade que se expressa como um palco em que não é o eu empírico do autor que fala, mas um eu segundo, resultante de um dobrar-se desse eu primeiro, contemplando sua própria apreensão do presente fugidio, nem por isso menos histórico. Dizem Dupont-Roc e Lallot que, «como o jogo dramático, que é o mimo, a *mimesis* é poética, ou seja, *criadora*. Não *ex nihilo*: o material de base está dado: é o



homem dotado de caráter, capaz de ação e de paixão, preso numa rede de eventos» (Aristote, 1980: 20). O traço distintivo estaria aí: ao invés da rede, que implica relações, e que obriga o *poietes* ao arranjo dos fatos num sistema regido pela necessidade e pela verossimilhança, esse material de base apresentaria o mesmo homem, vivendo evento por evento, na sua descontinuidade. Isso liberaria o poeta lírico da construção de uma história (*mythos*), captando essas vivências em quadros (*eikones*), o que reforçaria a tradição platônica, horaciana e romântica da vizinhança entre a poesia e a pintura.

Supondo-se por hipótese que a relação entre lírica e História seja mimética, poder-se-ia pensar o poema também segundo as categorias aristotélicas da totalidade orgânica unitária, cujas partes são irremovíveis e ordenadas de um princípio para um fim, com uma grandeza proporcional. Nela, entretanto, não interessaria a ação e sim o caráter, com seu *pathos*, caráter que se revelaria não na exterioridade dos fatos arranjados para demonstrar um destino de (in)felicidade, e sim na voz, na elocução, que cristalizaria cada momento dessa (in)felicidade. O *telos* da épica e do drama – a felicidade da vida humana – estaria, pois, também presente na lírica, mas esta não se ocuparia com a *dynamis* da ação produtora de um final (in)feliz e sim com o *pathos* do sujeito diante dessa ação.

Daí que a eminência do sujeito lírico como função estrutural do texto poético estaria apoiada nessa reversão de perspectiva, saindo do âmbito da atuação histórica para entrar no da situação comunicativa pela linguagem. Inevitavelmente, com a ênfase orientada para o sujeito da ação, aumentaria a evidência da elocução, cujos recursos retóricos teriam de ser enfatizados para substituir a força do gesto mimético. Poder-se-ia objetar que uma tal saliência da linguagem ainda não é mimética e continua puramente expressiva, mas cabe lembrar que os momentos sentidos, matéria-prima da lírica em termos de representação, seriam igualmente objeto da *poiesis*, sendo a superficialização lingüística dos mesmos uma «outra linguagem», mimando a primeira no esforço de apresentar o que esta puramente diz. O enunciado poético tentaria ser a coisa que ele enuncia. Talvez se pudesse, então, aplicar a esse ato mimético da lírica o conceito de Gerard Genette de «mimologia»

como um «esforço de pensamento ou de imaginação que supõe haver entre a palavra e a coisa uma relação de analogia reflexa (de imitação) que justifica a existência e a escolha da primeira» (Genette, 1976: 9).

A obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa, constitui um exemplo pleno de possibilidades para averiguar as relações miméticas entre uma circunstância histórica e a *poiesis* lírica. Lançada em dezembro de 1934, a obra lhe angaria o prêmio da «segunda categoria» da Secretaria de Propaganda Nacional, denominado Antero de Quental. Em 30 de novembro do ano seguinte, o poeta morre, tendo publicado em vida apenas poemas em revistas e seus versos em inglês, numa edição autofinanciada. Homem de vida misteriosa, pouco afeito à publicidade, Fernando Pessoa teria inclinações esotéricas e, como a maioria dos modernistas das vanguardas européias, simpatias acentuadas pelo nacionalismo e pelos governos fortes. Viveu sua maturidade num Portugal atrasado, de economia agrária ainda feudalista, não industrializado, dependente ao extremo da produção colonial, num débil regime republicano recém instalado sobre o regicídio de D. Carlos I em 1908, por força de uma crise econômica determinada pela ingerência da Inglaterra sobre as colônias portuguesas africanas.

A incipiente República tentou reformas democráticas no sistema administrativo e educacional, mas não conseguiu sequer revisar o modelo econômico. Participando da Primeira Grande Guerra, passou pela ruptura com os valores tradicionais do entre-guerras e, de certo modo, acabou por ocasião do assassinato do Presidente Sidónio Pais, em 1918. Depois, a nação se degladiaria em lutas políticas até, em 1926, os militares tomarem as rédeas, sob o comando do Gen. Gomes da Costa, criando o Estado Corporativo, regulado pela nova constituição de 1933 e desde 1928 já contando com o futuro ditador Salazar, como Ministro das Finanças e organizador do Estado Novo.

Mensagem aparece num contexto social de desalento, diante do caos político, do horror da Guerra, da miséria do povo, do fracasso da nova ordem republicana, que abriria passo a um regime de força, o qual se revelaria pior que a monarquia derrubada. A obra examina a História portuguesa, fixando-se basicamente em retratos de próceres, reis e navegadores, cujo

traço de semelhança está na conquista de novas fronteiras para o país. Perpassa o texto inteiro um anseio de progresso e libertação – também atitude típica dos modernismos do início do século – mas cuja realização não se orienta para o futuro, com o avanço da ciência e da técnica e o reforço dos ideais democráticos, visando uma sociedade de bem-estar, mas na recuperação de um passado glorioso, do Império sem fim do Portugal renascentista.

A obra, portanto, cumpre uma trajetória de modernidade às avessas, como se a sociedade portuguesa não conseguisse ver o seu futuro senão como a volta de seu passado, implicando uma noção de tempo mítico, ritual, de aspiração ao eterno retorno da idade de ouro. Por outro lado, destaca também o individualismo característico das sociedades burguesas modernas, entregando a responsabilidade de restituição da grandeza passada sempre a figuras de autoridade, todas singularizadas como protetoras do povo e lamentadas por já não estarem presentes. A pátria, nesse sentido, é tratada como uma entidade feminina passiva, a clamar por um homem forte que a fecunde de novo. Esse redentor, não por acaso, traz o cognome de «O Desejado» e também de «O Encoberto», ecoando constantemente o mito sebastianista de que o jovem e casto rei desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir regressaria ao reino para inaugurar o Quinto Império português.

A História representada, dessa forma, não é apenas a contemporânea do poeta, a de um «Portugal a entristecer» (Pessoa, 1969: 89), mas a de um passado que se perde nas névoas do mito de Odisseu, que «por não ter vindo foi vindo/E nos creou» (*Id.*: 72). A História, como matéria-prima a ser objeto da mimese poética, desdobra-se em dois planos: o do passado e o do presente, lendo-se aquele através deste. Por sua vez, o presente não aparece como evento mas como sentimento do tempo, dando lugar, às vezes, a momentos puramente reflexivos, sem dados fatuais (veja-se «O das quinas», p. 71). Como elo de ligação entre passado e presente, está o mar, entidade natural que, na sua condição de ser inanimado, não sente a passagem do tempo e banha imemorialmente as duas praias temporais. Entretanto, esse mar se historiciza, porque é o instigador da História portuguesa, da expansão territorial e da formação do império hoje perdido. Assim, ao mesmo

tempo veículo e obstáculo, assombra tanto os antigos navegadores como o sujeito lírico que nele navega metaforicamente para vencer o abismo entre os tempos de hoje e de ontem.

É da perspectiva desse sujeito lírico que o tempo histórico se reconfigura dentro de cada poema. Ele adota, para recontar a História lusitana, uma posição claramente alegórica (embora Fernando Pessoa introduza a obra alertando para a necessidade de uma leitura simbólica). Na verdade não se trata de um recontar, apesar da sucessão de cada poema obedecer à cronologia histórica, mas de encarar quadros vivos, imóveis, ligados entre si por um tecido coloidal não verbalizado: a atitude melancólica e antitética, racionalmente descrente, mas irracionalmente esperançosa, do eu lírico em relação a essa História. A alegoria, por sua vez, dá a esse sujeito internamente dividido os instrumentos para representar o tempo semovente, o que não existe mais e o que lhe escapa: fragmentos do que foi uma unidade, reunidos numa ordenação arbitrária, que só um receptor dotado de memória pode compreender.

Observe-se o primeiro poema da primeira seção, «Os Campos», da Primeira Parte, intitulada «Brasão»:

O DOS CASTELLOS

A Europa jaz, posta nos cotovellos:
De Oriente a Occidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabellos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovello esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquelle diz Italia onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se apoia o rosto.

Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Occidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal.

(8-12-1928, p. 71)

Aqui o sujeito lírico fala de um outro e não aparece expressamente no texto, a não ser pelas escolhas do enfoque e das determinações a serem dadas a esse outro, a Europa. Alegorizado como figura feminina, o continente mostra imagetivamente suas origens filosóficas gregas (o olhar simbolizando a contemplação, a teoria), o Romantismo trazendo-as de volta ao irracionalismo, um continente fundado em duas nações-esteio, a Itália renascentista e a Inglaterra puritana (é a Inglaterra do século XIX que sustenta a Europa), ambas pragmáticas e conquistadoras. Esse continente-mulher olha jacente para o Oeste, o Novo Mundo, «futuro do passado», e seu rosto é Portugal, o país geograficamente mais ocidental. Todavia, esse rosto apenas contempla e relembra, «com olhar sphyngico e fatal», o que implica uma postura continental incompreensível, de renúncia à ação e de repouso como o da morte.

Assumindo a visão alegórica, o sujeito lírico de *Mensagem* tende a apagar-se como sujeito marcado, diluindo-se nos fragmentos do tempo que deve associar uns aos outros. Todavia, esse apagamento é apenas aparente, pois na alegoria a montagem dos elementos constituintes depende do arbítrio do alegorista e não de uma afinidade entre eles, dada por um poder transcendente. É aí que Fernando Pessoa se faz mais modernista, construindo um sujeito textual alegorista. Com ele, pode lidar com a matéria histórica a seu bel prazer, infundindo nela os seus ideais de intelectual afinado com as preocupações de seu tempo, sem ter de sujeitar-se à prova da verdade na interpretação dos fatos passados. A presença de um sujeito lírico alegorista que não se autoneia como eu ou então o faz através do pronome «nós», separa o sujeito empírico que é Pessoa do ser que fala dentro do poema,

transferindo a este a onipotência impossível no plano extratextual e necessária para vencer o tempo sem auxílios transcendentais, como no simbolismo. Também lhe confere, enquanto um «nós» plural, a autoridade para falar não por si mesmo, mas pelo povo português, dando voz àquilo que pressupõe ser a aspiração coletiva, a vinda do Quinto Império.

Essa opção alegorista impregna a primeira parte da obra como um todo, pois ela se organiza a partir do desenho do símbolo nacional português, o escudo de armas, um emblema (e Walter Benjamin deixa bem clara a vinculação da alegoria com a emblemática (Benjamin, 1986: 23-29) a cujas partes, alegoricamente, pode se atribuir qualquer sentido. É o que o poeta faz, optando por tornar cada elemento do escudo um símbolo de um rei ou de um navegador audaz, dando a entender que a identidade da nação se fez a partir desses homens e mulheres em posição de mando e com os olhos postos na expansão do território.

É o que ocorre com a Quinta Quina do escudo, que o sujeito lírico nomeia como equivalente ao rei D. Sebastião:

D. SEBASTIÃO, REI DE PORTUGAL

Louco, sim, louco, porque quiz grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que ha.

Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nella ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver addiado que procria?

(20-2-1933, pp. 75-76)

Note-se que a descrição objetiva do jovem rei inexistente. Ele é determinado por um traço oriundo da tradição lendária e magnificado pelo sujeito lírico, o da loucura. Dos fatos só há a menção metonímica ao deserto do Norte da África, onde o soberano perdeu a sua batalha decisiva. A condição de insanidade é destacada não para julgar a figura histórica do rei, mas para ser utilizada como chamamento ao presente inerte do poeta empírico, reatualizando o mito sebastianista ante uma sociedade metaforizada como «besta sadia,/cadáver addiado que procria». É pela metáfora, cujo referente é duplicado, o que permite a ficcionalização do real denotado como um real «segundo», como propõe Paul Ricoeur (Ricoeur, 1979: 153), que o sujeito lírico de Pessoa transporta para o texto poético o dado histórico.

Desse modo, a segunda parte da obra e, não por acaso, a sua parte medial, abandonará a alegoria do escudo para dedicar-se à do mar e dos navegadores. Os poemas adquirem um tom eminentemente exortativo, por vezes apoiado em narrações em primeira ou terceira pessoa, mas sobressai um ânimo derrotado, pois dos antigos desbravadores marítimos só restam emblemas, a Escola de Sagres, os padrões, os epitáfios, e as terras descobertas, e já não há mais navegadores ou bravura. O mar, símbolo tanto do nascimento quanto da morte, torna-se alegoria de um lugar ambíguo, onde reina «o perigo e o abismo» (Pessoa, 1969: 82), berço de heróis, mas onde não se «tem tempo ou espaço» (*Ib.*), como nos universos míticos. É tanto um lugar de sofrimento («quanto do teu sal/são lágrimas de Portugal» – *Ib.*), quanto de renascimento («dá o sopro, a aragem – ou desgraça ou ânsia –/com que a chama do esforço se remoça» – *Id.*: 83).

Todas essas antinomias, entretanto, partem da figura histórica do Infante de Sagres e terminam na da lenda de D. Sebastião retornado, arrebatada com uma prece ao Deus dos empreendedores, que não se volta mais para Portugal. O sujeito lírico aqui se desdobra, ora em atitude de súplica e meditação, ora na de descrição e desejo, ora assumindo a voz de outro, algum personagem histórico, para fazê-lo conselheiro das gentes, ora tornando-se narrador *in loco*, para reforçar a pedagogia pelo exemplo de outrem, ora na própria voz, no singular ou no plural, mas constantemente perseguindo o

mesmo alvo: restituir a Portugal a grandeza perdida e encorajar os homens de agora a reconstruir o império.

Nessa Segunda Parte, «Mar Portuguez», a mimese da História dos Descobrimentos também não se prende aos eventos, mas aos homens e os seus caracteres, que determinaram os feitos lusitanos. Eis dois exemplos de como o caráter do herói, na lírica, não leva a ação e sim a uma reencenação de suas qualidades na voz do sujeito lírico.

O INFANTE

Deus quere, o homem sonha, a obra nasce.
Deus quiz que a terra fosse toda uma,
Que o mar unisse, já não separasse.
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma,

E a orla branca foi de ilha em continente,
Clareou, correndo, até ao fim do mundo,
E viu-se a terra inteira, de repente,
Surgir, redonda do azul profundo.

Quem te sagrou creou-te portuguez.
Do mar e nós em ti nos deu signal.
Cumriu-se o Mar, e o Império se desfez.
Senhor, falta cumprir-se Portugal!

(p. 78)

A personagem histórica representada é D. Henrique, o fundador da Escola de Sagres, dedicada às artes marítimas. O jogo lírico se faz entre Deus e o Infante, através da palavra «sagrou-te», que contém em si o nome da escola de navegação e uma interpretação do desejo divino de que Portugal

dominasse os mares. O poema se desenrola numa imagem metonímica das conquistas, da orla do mar até à terra inteira, num ímpeto rítmico ascendente, para, como a ressaca, em ritmo descendente morrer na praia numa peroração dirigida a Deus para que o destino português, prometido na sagração do Infante, se cumpra. O que ressalta nesse poema é a patética convicção do sujeito lírico de que o homem é um joguete divino e que a trajetória histórica de uma nação depende de seu beneplácito, motivo das propiciações que se seguem nos demais poemas.

O nono poema dessa Segunda Parte também oferece uma representação da História marítima de Portugal marcada pela subjetividade em primeiro plano do sujeito lírico. Neste caso, ele toma o lugar do narrador épico, para dar conta do destino do herói-mor das conquistas ultramarinas:

ASCENSÃO DE VASCO DA GAMA

Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra
Suspendem de repente o ódio da sua guerra
E pasmam. Pelo Valle onde se ascende aos céus,
Surge um silêncio, e vae, da nevoa ondeando os véus,
Primeiro um movimento e depois um assombro.
Ladeiam-no, ao durar, os medos, hombro a hombro,
E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.

Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta
Cahe-lhe, e em extase vê, à luz de mil trovões,
O céu abrir o abysmo à alma do Argonauta.

(10-1-1922, p. 81)

Note-se que o sujeito lírico precisa armar um cenário portentoso, convocando o mundo celestial e o dos titãs para testemunharem, junto com a

natureza emudecida, mas animada de «assombro» e «medos», e o pastor, representante do reino humano, o momento de glorificação do herói lusitano. Na verdade a modalidade não é narrativa, mas descritiva: os eventos acontecem todos juntos e são um único, não formando, pois, uma seqüência. Todavia, o ímpeto da épica é sugerido pelo uso de figuras mitológicas camonianas, bem como de seu herói maior, e pelos versos alexandrinos. Antes do interesse puro pela ascensão de Vasco da Gama, transparece nas escolhas lexicais do sujeito lírico que a nomeia o gosto pela musicalidade imponente e pelos tropos militares, denunciando a intenção de exaltar o navegador na sua condição de guerreiro da pátria.

Se nessa Segunda Parte ouve-se insistente a voz lírica a dialogar com um Deus silencioso e a usar os heróis navegadores como argumento para que a vontade divina volte a agraciar Portugal, na Terceira Parte, denominada «O Encoberto», e subdividida em «Os Símbolos», «Os Avisos» e «Os Tempos», prossegue-se com uma história pressaga do país, em que a seqüência dos acontecimentos é substituída pelos seus profetas. Primeiro delineiam-se mais poemas exortativos, cuja temática gira em torno do mito sebastianista. Na abertura, fala na primeira pessoa D. Sebastião, depois o sujeito lírico cogita sobre o Quinto Império e invoca o Desejado, ouve os presságios que vêm das Ilhas Afortunadas, onde habita O Encoberto, que há-de vir no novo dia, como «Rosa» na «Cruz morta e fatal». Descontada a mística rosa-cruz do último poema, importa é salientar o abandono da alegoria do mar, como conjunção possível do presente e do passado, em favor não de outra alegoria, mas de um mito, puro e simples, em que o passado está sempre presente e só precisa ser invocado para voltar a ser.

Na segunda seção, «Os Avisos», restituem-se as figuras históricas que profetizaram o retorno do Encoberto, Bandarra e Vieira, às quais se acrescenta o anseio do sujeito lírico pelo salvador da pátria. Bandarra, um sapateiro, em 1556 dedicara trovas ao bispo da Guarda, no reinado de D. João III, em que anunciava uma monarquia universal cristã, depois de Portugal e o Vaticano desbaratarem o poderio turco. Vieira, em sua carta «Esperanças de Portugal. Quinto Império do Mundo», de 1659, ao Confessor da Rainha Regente, atri-

buía a D. João IV, ressurrecto, o papel de redentor do país. Ambos foram responsáveis pela propagação das esperanças sebastianistas até o Século das Luzes, que então perderiam seu prestígio junto às elites, persistindo apenas nas camadas mais desfavorecidas (Besselaar, 1987). O sujeito lírico não os representa através de seus dados biográficos, mas à luz de seu sentimento de enlevo pelo amor que ambos tinham ao país e seu futuro. Esse enlevo, entretanto, emurchece quando, no presente, o eu lírico, agora em enunciação absolutamente pessoal, considera o sonho português:

TERCEIRO

Screvo meu livro à beira-magua.
Meu coração não tem que ter.
Tenho meus olhos quentes de água.
Só tu, Senhor, me dás viver.

Só te sentir e te pensar
Meus dias vacuos enche e doura.
Mas quando quiserás voltar?
Quando é o Rei? Quando é a Hora?

Quando virás a ser o Christo
De a quem morreu o falso Deus,
E a despertar do mal que existo
A Nova terra e os Novos Céus?

Quando virás, ó Encoberto,
Sonho das eras portuguez,
Tornar-me mais que o sopro incerto
De um grande aneio que Deus fez?

Ah, quando quiserás, voltando,
Fazer minha esperança amor?
Da nevoa e da saudade quando?
Quando, meu Sonho e meu Senhor?

(10-12-1928, pp. 86-87)

Eis a mimese da História presente, a ser identificada pelo sentir do sujeito lírico a lamentar a tardança do Encoberto. O nível metafórico do teatro declina em originalidade e se torna repetitivo: olhos quentes de lágrimas, escrita à beira-mágoa, um sentimento de esperança que doura o vácuo diário, o Encoberto como Cristo e o eu igual a um sopro, enquanto Portugal não é senão um «grande anseio». O avanço da linguagem literal se faz acompanhar de uma expressividade mais densamente pessoalizada, em que importa a fala imediata do sujeito lírico vergado sob as contingências do dia.

Marca de historicidade representada, além da menção direta do Encoberto, é a escrita do livro, que metalinguisticamente se refere à *Mensagem* que o leitor está lendo, num processo de comunicação de elevado teor emocional que induz o interlocutor virtual de 1934 a compreender o lamento do sujeito lírico e, por extensão, a compartilhar a incerteza, a vacuidade, o mal dos dias modernos e a saudade dos tempos antigos que caracterizam o clima histórico do fim da república democrática do Portugal da época. A semelhança na diferença, constitutiva da metáfora e base da mimese, ocorre aqui no plano da situação de enunciação poética, mais do que no enunciado. E só porque sujeito e interlocutor lírico partilham o mesmo contexto que, por deslocamento de sentido e de referência, se pode captar o processo mimético estabelecido entre o desejo pelo Encoberto, no poema, e a revivescência da profecia durante a crise política do golpe militar.

Por isso, o teor de informação da terceira seção «Os Tempos», dessa parte final, incide mais sobre o profetismo, do que sobre eventos concretos. A historicidade opera no plano das mentalidades, e não no das datas e fatos. A expressão lírica se torna outra vez alegórica, e Portugal é o protagonista

do «grande anseio» que não consegue tornar-se ação. Sintomaticamente o sujeito lírico fala pelo «nós», com imagens de mares adversos, ilhas inatingíveis e chamados que não obtêm respostas. O quinto e último poema demonstra que a figuração de Portugal já não é nítida, embora ainda mantenha traços femininos (terra-mãe, alma ignota e indecisa):

NEVOEIRO

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer –
Brilho sem luz e sem arder,
Como o que o fogo-fatuo encerra.

Ninguém sabe que coisa quere.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ancia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
O Portugal, hoje és nevociro ...

É a Hora!

(10-12-1928, p. 89)

Os traços da História portuguesa nesses versos se traduzem na semelhança dessa terra de «fulgor baço», onde a monarquia já não existe, nem a ordem política, com a nação que vira matarem seu presidente dez anos antes e que agora tinha um general no comando da república, que logo se tornaria

um arremedo. Esse é o ano em que Pessoa publica *O Interregno*, manifesto em favor do Núcleo de Ação Nacional. O fato de que *Mensagem* viria à luz apenas em 1934 coloca em relevo esse poema-conclusão, que, nas intenções extra-textuais do Autor, certamente contava como um compromisso com um tempo em que o «nevoeiro» envelopava a definição da identidade do país.

A análise desses segmentos de *Mensagem* não contradiz a tese de que a lírica pode mimetizar a História. Quem constrói a atmosfera emocional de que se imbuem personagens e fatos da História portuguesa é o sujeito ficcional, com quem Fernando Pessoa pode estabelecer laços de conexão apenas na identidade semelhante de ambos estarem a escrever um livro orientado para a busca de uma saída para a crise do país. Quanto mais o sujeito lírico toma partido e expõe abertamente seu «sentimento do mundo», menos se podem efetuar paralelos com as intenções efetivas do Autor empírico vivendo sua circunstância cotidiana. É certo que o Pessoa esotérico teria suas crenças místicas, e que o Pessoa modernista se preocupava com a identidade nacional, mas não se garante que a solução política e concreta que desejava para seu Portugal fosse a de um governo de força como o que a ascensão de Salazar anunciava. O que se pode provar é que o sujeito lírico de sua obra compõe todo o texto enunciado em torno de uma simbólica coesa, sebastianista, em que a resposta para a identidade portuguesa está no passado colonialista. Trata-se de uma visão regressiva, talvez fiel às mentalidades da época, mas não necessariamente a do Autor. Em todo o caso, o processo alegórico que domina a composição de toda a obra revela um alegorista abatido pelo presente, buscando em desespero, nas ruínas de um passado de glórias, a imagem desejada do futuro de uma nação que já não possuía qualquer noção totalizante de si mesma. Essa, decerto, não é a concepção de um nacionalista esotérico.

Maria da Glória Bordini é Professora adjunta do Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Das suas publicações destacam-se: *Fenomenologia e teoria literária* (1990) e *A criação literária de Erico Veríssimo* (1991).

Referências bibliográficas

- ARISTOTE (1980) – *La poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1986) – *Documentos de cultura. Documentos de barbárie*. Seleção e apresentação de Willi Bolle, São Paulo, Cultrix, EDUSP.
- BESSELAAR, José van den (1987) – *O sebastianismo – história sumária*, Lisboa, ICALP.
- FERRATÉ, Juan (Org.) (1967) – *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral.
- GENETTE, Gérard (1976) – *Mimologiques: voyage en Cratylie*, Paris, Seuil.
- JAKOBSON, Roman (1969) – *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix.
- PESSOA, Fernando (1969) – *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, José Aguilar.
- PLATÃO (1965) – *A república*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, vol. 1, livros II e III.
- RICOEUR, Paul (1979) – «The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling», in Sheldon Sacks (Ed.) – *On metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press.