

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



As Épicas Breves de Keats e Pessoa

Ana Margarida Ferraria

Mestrado em Teoria da Literatura

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

AS ÉPICAS BREVES DE KEATS E PESSOA

Ana Margarida Ferraria

Mestrado em Teoria da Literatura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor António M. Feijó

LISBOA
2011

“Cultivo o ódio à acção como uma flor de estufa. Gabo-me para comigo da minha
dissidência da vida.”

“A Thing of beauty is a joy for ever.”

Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, a oportunidade que me foi dada de ingressar no Programa em Teoria da Literatura, que me permitiu reflectir e escrever sobre autores e questões que preenchem, agora, constantemente, grande parte dos meus pensamentos.

Agradeço, então, ao professor António M. Feijó, pela sua orientação ao longo destes meses, por me ter ajudado a compreender melhor os dois autores em que se baseia a minha tese e os assuntos que os envolvem e aproximam, pelo tempo gasto com burocracias e pelos conselhos concedidos sobre o presente e o futuro.

Um agradecimento especial ao professor João Figueiredo, pelos seus conselhos, pelas suas preocupações, pelos seus incentivos e, em particular, por todas as conversas mais ou menos triviais que tive o prazer de manter ao longo deste ano.

Agradeço, ainda, ao professor Miguel Tamen, pelo interesse e disponibilidade demonstrados em tudo o que se referisse quer ao meu trabalho, quer aos meus projectos futuros.

Agradeço, em segundo lugar, aos meus colegas e estimados pessoanos, Nuno Amado e Jorge Uribe, pelos seus múltiplos préstimos, por todas as informações facultadas e pelo ânimo partilhado, assim como ao meu caro colaborador Tiago Silva, pelo auxílio na luta contra as instituições burocráticas.

Agradeço, também, a todos meus queridos colegas de orientação, em particular à Ana

Cláudia, à Sílvia Alberto, ao Jorge Almeida e ao Henrique Mourão, assim como a Maria Rita, Cátia Barroso, Inês Guerreiro, David Seixas, Gustavo Rebelo e Diogo Canavarro – pela sua atenção, pela sua ajuda e pelos seus conselhos, pelas noites passadas ao relento ou em frente ao computador partilhando histórias de confusão e desalento e, principalmente, por me obrigarem a sair do quarto naqueles meses em que a luz do sol parecia tão soturna. Agradeço, por fim, às criaturas brancas do meu quarto e a todos os que tiveram a paciência de me vir ajudar a colocar estante sobre estante, pedra sobre pedra, ou aos que vieram simplesmente ajudar-me a usufruir delas.

Resumo

A influência que o poeta John Keats exerceu sobre Fernando Pessoa começou ainda durante a sua juventude, mas a sua importância veio a sobressair durante a escrita de *Mensagem* e de textos teórico-filosóficos com ecos de William Hazlitt e de outros escritores românticos. Faz parte do objectivo desta tese demonstrar os pontos de ligação dos dois poetas e das suas poesias, nomeadamente nos poemas *Mensagem*, *Hyperion* e *The Fall of Hyperion* (os quais Pessoa comunicara, previamente, terem sido uma fonte de inspiração para o seu poema). Após o estudo destas e de outras obras, assim como do pensamento destes autores, é previsto que esta tese consiga convencer o leitor que ambos os poetas fizeram um elogio (quer activo, quer passivo) do *poder* e da *arte*, em detrimento da *conquista* e da *acção*, sendo estes tópicos o fundamento dos poemas referidos.

Abstract

Keats's influence on Fernando Pessoa began early in his youth and became more important in the planning of *Mensagem* and in other theoretical writings which echo the thought of William Hazlitt and other Romantic writers. This thesis is an attempt to map out the connection between these two major poets and their poetry, focussing mainly on *Mensagem*, *Hyperion* and *The Fall of Hyperion*, the latter two texts being explicitly recognized by Pessoa as the model for his own poem. A main contention of this thesis is that both poets praised Hazlitt's *power* and *art* over *achievement* and *action*.

Palavras-Chave:

Romantismo, Poesia, Poder, Conquista, Arte, Acção, Deus, Herói, Génio

Key-Words:

Romanticism, Poetry, Power, Achievement, Art, Action, God, Hero, Genius

Índice

Primeiro Capítulo

I – Introdução a <i>Mensagem</i>	10
II – Ideia de <i>Mensagem</i>	11
III – O Mito em <i>Mensagem</i>	13
IV – Quinto Império e o advento do Supra-Camões	17
V – A estrutura de <i>Mensagem</i>	24
VI – A “Nota Sobre o Projecto <i>Mensagem</i> ” e os <i>Hyperions</i> de Keats	28

Segundo Capítulo

I – Keats e o Romantismo	34
II – Hazlitt, “Men of Achievement” e “Men of Power”	37
III – Ideia de <i>Hyperion</i> e influências	39
IV – <i>Hyperion</i> , a imaginação e a consciência	42
V – <i>The Fall of Hyperion</i> e o sonho	47
VI – O novo ideal Romântico: deus, herói e poeta	51

Terceiro Capítulo

I – Génio, celebridade e produção artística	55
II – Arte, Acção e Propaganda	59
III – O pensamento em “acção”: a poesia de Pessoa e a ligação com Keats	62
IV – Realização e morte: um conceito artístico	70
Bibliografia	73

Primeiro Capítulo

I – Introdução a *Mensagem*

As dúvidas quanto a *Mensagem*, a única obra de poesia em português que Fernando Pessoa publicou em vida sempre foram múltiplas. Desde o título, ao contexto político ou às ligações místicas associadas, tudo sempre pareceu afastar mais este poema grandioso do público do que aproximá-los. Contudo, fora uma das motivações do poeta fazer ouvir a voz de uma Nação a quem a quisesse escutar, houvesse quem quisesse fazê-lo. Muita coisa se passou desde o início da escrita dos primeiros poemas de *Portugal*, até à alteração final do nome da obra para *Mensagem* e a sua subsequente publicação.

A ideia inicial fora escrever um poema longo composto por vários outros que se modelassem numa estrutura de uma épica moderna: já não constituída por proposição, invocação, dedicatória, narrativa e epílogo como na épica clássica, mas apenas por três níveis da realidade portuguesa – o passado remoto, o passado das descobertas e um presente que tende para o futuro a que Pessoa aspira. A esse poema épico dar-se-ia o nome *Portugal*, visto ser essa a história a narrar. Entre o primeiro e o último poema que Pessoa escreve para este projecto passam-se mais de vinte anos e é precisamente por isso que podemos verificar a ambição da realização do mesmo: não se trata mais de um desejo de juventude, mas do fruto de uma longa maturação nos temas, na estrutura, na poesia e na *mensagem* narrada. Pessoa não evolui, *viaja*.

Os fundamentos para a escrita de *Mensagem* foram, ao longo dos anos, dissecados por vários críticos. O meu primeiro objectivo será explorar algumas dessas opiniões, que considero como plausíveis ou mesmo prováveis embora, contudo, secundárias quando comparadas com aquele que irei apresentar como o principal motivo impulsionador do poeta.

Assim, as primeiras quatro partes deste capítulo serão utilizadas para fazer uma recensão da crítica sobre este poema.

II – Ideia de *Mensagem*

Na opinião de um dos seus melhores intérpretes, o elitismo de Pessoa e a sua necessidade de acção reformadora conjugavam-se na sua mente, conjurando uma ideia de Nação vagamente afastada da realidade. A projecção dos seus desejos, tão grandiosos que se mostravam, não podia deixar de criar um misto de poesia e enganos:

“O Portugal da Hora, o Portugal de Bandarra, de Vieira e da Mensagem, não é de modo algum o Portugal do Minho ao Algarve, culturalmente tão provinciano e tão acanhado: é, mas já expandido a todo o mundo, o Portugal que ainda vive no coração e na acção dos seus pescadores e de seus montanhesees, o Portugal cujo Rei jurava as Ordenações como qualquer outro cidadão, o Portugal das terras comunais, o Portugal de Santa Maria. Só para este Portugal ressuscitarão os mortos de Alcácer, porque só para ele vale a pena alguém viver.”¹

Daí o desalento do poeta com a completude do seu projecto. “Somente uma força de vontade extraordinária mantém viva a chama, pese o sofrimento e os desfalecimentos pré-antagónicos”², afirma José Alves. Lembramo-nos, sem esforço, da estrofe 145 do Canto X de *Os Lusíadas*:

Nô mais, Musa, nô mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

1 Agostinho da Silva in *Um Fernando Pessoa*, p.31.

2 “A Moderna Épica Portuguesa em Mensagem” de José Édil Lopes in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 257.

O favor com quem mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
D'ua austera, apagada e vil tristeza.³

A pátria que não devolveia a Camões o usufruto do seu esforço e talento, também pouco tinha para oferecer a Pessoa. Para os eleitos dos deuses, para profetas e poetas sobra apenas um “fulgor baço de terra / Que é Portugal a entristecer”⁴. Em busca do seu futuro profetizado (seu e de Portugal), questiona-se o poeta, como um dos três profetas dos avisos:

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

Ah, quando quiserás, voltando,
Fazer minha esperança amor?
Da névoa e da saudade quando?
Quando, meu Sonho e meu Senhor?⁵

É o ano de 1934 e o título do seu livro já não é *Portugal*, mas sim *Mensagem*. A alteração, como tudo em Pessoa, é pensada ao pormenor. Segundo António Quadros, ambas as palavras têm oito letras e o oito é, não apenas o número da harmonia, mas também o número de pontas da cruz templária, o que simboliza a relação do poema com a ordem de Cristo (herdeira da ordem do Templo), cuja cruz ornamentava as caravelas dos descobrimentos portugueses⁶. Para além disso, o primeiro título parecia-lhe agora demasiado evidente, para um poema que pretendia tão esmerado. *Mensagem* oferecia inúmeros planos de significados:

3 Luís de Camões in Canto X de *Os Lusíadas*, p. 443.

4 “Nevoeiro”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 86.

5 “Screvo meu livro à beira-magua”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 77.

6 “O Título da Mensagem” de António Quadros in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 231.

que *mensagem*, para que destinatário, transmitida por qual mensageiro? Supondo que o mensageiro é o poeta (Pessoa, portanto) e que o destinatário é todo o povo português (ainda que, dado a aceitação da obra, o grupo tenha de ser reduzido para uma minoria mais prestigiosa), o problema fica circunscrito à própria *mensagem*. Será esta apenas o poema ou estará o conteúdo ligado a uma missão? Será essa missão concreta e pública, ou antes secreta? E o conteúdo, seria ele claro ou conteria, em discrição, outro conteúdo que esperasse os seus próprios leitores, uma própria hermenêutica?

Dado a ligação de Pessoa ao destino da nação, apesar de as duas primeiras partes de *Mensagem* serem descrições do passado, prevê-se que, no seu conjunto, o poema seja uma *mensagem*, não de um Portugal histórico ou actual, longínquo ou recente, mas de um Portugal potencial, em “gemma” (palavra contida no nome «*Mensagem*»). Por outro lado, podemos encontrar também a combinação das palavras “*mea gens*”, que significam “minha gente” ou “minha família”, podendo isto indicar o seguinte, segundo António Quadros: “Eis aqui a minha gente ou a minha família, a que eu pertença, raça de heróis e de profetas entre os quais me conto – e cuja missão transcendental assumo e deste modo poético e mágico transmito e faço agir no tempo de hoje, tempo de nevoeiro, mas tempo em que chegou a Hora⁷”. Esta formulação é tanto mais pertinente, quanto óbvia se mostra a identificação de Pessoa com Bandarra e com António Vieira (sendo os três os profetas do reino), o que vem contradizer a hipótese da identificação de Pessoa com o próprio Encoberto.

III – O Mito em *Mensagem*

Neste contexto, é legítimo considerar que o Sebastianismo de Pessoa fosse mais uma estratégia do que uma religião, “uma tentativa de assoprar o ânimo dos portugueses, essa brasa arrefecida, através de um mito congregador”⁸, refere Teresa Rita Lopes. Lembremo-nos,

7 “O Título da *Mensagem*” de António Quadros in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 232.

8 “*Mensagem de Uma Vida*” de Teresa Rita Lopes in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 352.

ainda, que Pessoa se declara “um nacionalista místico, um sebastianista racional”⁹ e o mito vem a ser, precisamente, uma questão fundamental na construção de todo o poema. A descoberta ritmada de que o país que o viu nascer padece de provincianismo e de pobreza de alma e de espírito vem a despertar no poeta as suas ambições messiânicas adormecidas. Conhecendo o interesse de Pessoa pelas obras de Shelley e Carlyle, parece intuitiva a criação do seu conceito de poeta enquanto herói-profeta, cuja missão coincidiria com a do homem superior.

No seu ensaio “A Defence of Poetry”, o poeta romântico inglês Percy Shelley começa por anunciar que a poesia é a maneira como a imaginação se exprime e que, por isso mesmo, escultores, músicos e outros artistas não podem ser comparados com poetas quanto à real capacidade de representar os pensamentos humanos – “A poem is the very image of life expressed in its eternal truth”¹⁰. O raciocínio que Shelley faz a partir daqui é um pouco mais curioso: não só a imaginação se torna num “instrumento moral” como, inevitavelmente, a poesia se torna no seu mais forte aliado nessa demanda – “Poetry enlarges the circumference of the imagination by replenishing it with thought of ever new delight (...) Poetry strengthens the faculty which is the organ of the moral nature of man...”¹¹ Temos, portanto, uma indução rápida de como encarar a poesia como um meio para alcançar um fim espiritual, fazendo da pena uma espada especial: “Poetry is a sword of lightning, ever unsheathed, which consumes the scabbard that would contain it.”¹² Esta ideia ao vai encontro do ensaio de Miguel Tamen sobre *Mensagem*, onde é dito que, devido ao carácter ficcional da expressão “madrugada irreal do Quinto Império”, que deriva das características dos seus heróis,este passa a tornar-se “uma questão de literatura”¹³.

À semelhança de Shelley, também o poeta romântico John Keats, cuja ascendência em

9 “Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935” de Fernando Pessoa in *Cartas*, p.417.

10 “A Defence of Poetry” de Percy Shelley in *A Defence of Poetry and Other Essays*, p.48.

11 *Ibid.*, p. 50-51.

12 *Ibid.*, p. 54.

13 “Podiam explicar-me o que devo fazer com esta espada?” de Miguel Tamen in *Artigos Portugueses*, p.105.

Pessoa será revista mais tarde, sofre de um “sonho de ingénuia claridade” onde a poesia é, segundo De Man, “... a redeeming force oriented towards others in a concern that is moral but altogether spontaneous...”¹⁴

Outra influência de *Mensagem* poderá ter sido o escritor e historiador escocês do século XIX Thomas Carlyle, principalmente devido às suas ideias sobre as características e as funções dos vários tipos de herói (divindade, profeta, poeta, homem de letras, sacerdote e rei). Para ele, o herói seria alguém que se desenvolvesse continuamente, contra as adversidades expectáveis do mundo, dispondo da sua imaginação e energia (*On Hero, Hero-worship, and the Heroic in History*). A partir daí, Pessoa desenvolve o seu próprio conceito de “aristocracia de talento”, segundo a qual, nas palavras que Onésimo de Almeida copia de Severino :

... o herói-poeta pertence a todas as épocas. Quando a natureza cria um Herói-Alma, em qualquer época, é muito possível que seja poeta. Há nele o político, o pensador, o legislador, o filósofo. No sentido moderno, há uma distinção entre o poeta e o profeta, mas em certas línguas os títulos são sinónimos. Fundamentalmente são iguais no sentido de que ambos penetram os mistérios sagrados do Universo que nos interpretam. Os poetas são os soberanos sobre todo o povo da sua língua e cultura em qualquer parte do mundo, e em todas as épocas.¹⁵

Portanto, destinado pelos próprios deuses (que depositam nesses homens, “cuja carreira se vê essencial aos destinos do mundo”¹⁶, dons mas também liberdade de escolha entre a arriscada glória ou uma mediocridade que os enlaçará à Terra material) a pertencer a essa suposta sociedade regida por uma aristocracia de heróis, dentro da qual o poeta ocupa o lugar mais elevado, cabe-lhe, necessariamente, o projecto superior de levantar a pátria que se perdera “no gosto da cobiça e na rudeza”¹⁷. A ideia de como pôr em prática os seus ímpetos

14 Paul de Man in Introduction to the *Signet Edition of John Keats*, p. 14.

15 Alexandrino Severino in *A Primeira Publicação Literária de Pessoa*, p.119.

16 Agostinho da Silva in *Um Fernando Pessoa*, p.11.

17 Luís de Camões in Canto X de *Os Lusíadas*, p. 443.

messiânicos terá surgido, segundo Onésimo de Almeida, através do conhecimento do “mito da greve geral” de George Sorel, filósofo e sindicalista francês (apesar de não haver na casa de Pessoa qualquer exemplar de uma obra daquele que prove a sua leitura ou qualquer referência ao mesmo em textos do espólio). No início do século XX, Sorel escrevera uma série de artigos reagindo contra a conformidade dos membros do seu partido em França e evocando o poder do mito enquanto moldador da consciência das classes. O que ele verifica é que várias revoltas nunca chegaram a ser inseridas no seio das massas, precisamente pelo seu mito não ter sido intrinsecamente aceite, ou seja, o que faltara a esses mitos fora o mistério, a sombra, a “poesia social” que faz com que o “mito da greve geral” crie um laço entre as massas e o trabalho produtivo.

Contemporâneo destes escritos, é plausível mas não consensual que Pessoa tenha tomado consciência dos mesmos, apercebendo-se do seu potencial para a situação política e cultural portuguesa, que via como sua obrigação alterar. Na verdade, a ideia do “mito da greve geral” não chega a ser importante para a análise do poema, visto que o essencial para o poeta fora encontrar uma história nacional e unificadora que não estivesse de todo ultrapassada, que pudesse recuperar a esperança do povo num futuro próximo e que fosse, simultaneamente, de uma imprecisão semelhante à própria imprecisão das massas (naturalmente irracionais), para ser por elas aceite, ou seja, um mito ou uma fábula¹⁸:

Temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois mais fácil, não temos que criar um mito, senão que renová-lo. Começemos por nos embebedar desse sonho, por o integrar em nós (...) Então se dará na alma da Nação o fenómeno imprevisível de onde nascerão as Novas Descobertas, a Criação do Mundo Novo, O Quinto Império. Terá regressado El-Rei D. Sebastião.¹⁹

Encontrado o mito, resta apenas difundir-lo, numa obra artística, neste caso. Quanto

18 Trecho 10 de “Heróstrato” de Fernando Pessoa in *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, p.59.

19 “Resposta ao Inquérito «Portugal Vasto Império»” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 352.

menos plausível for, mais força terá, porque “de instinto, a humanidade odeia a verdade”.²⁰ É por isso que deve ser o artista o *mensageiro* incumbido de trazer esta boa-nova, por ser ele o melhor intérprete da mentira, da invenção, da beleza. Pessoa não se faz rogado e começa precisamente o seu poema fazendo a apologia do mito que pretende fomentar: “O mito é o nada que é tudo”, começa o poema *Ulisses*, em «Brasão». E continua:

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundal-a decorre.²¹

Podemos interpretar estes versos da seguinte forma: aqueles que buscam o engano, na lenda e no mito o encontrarão. E será esse engano que, fecundando a realidade, a revitalizará, transformando o comum em especial, a vida em arte.

IV – Quinto Império e o advento do Supra-Camões

Uma parte importante na formulação deste mito fora a ideia de Quinto Império que Fernando Pessoa possuía. Fugindo à figuração tradicional, segundo a qual os cinco Impérios seriam a Babilónia, o Medo-Persa, a Grécia antiga, Roma, sendo o Quinto, possivelmente, o Inglês²², Pessoa, espiritualista, segue antes a tradição Helénica, demarcando como grandes Impérios os seguintes: a Grécia antiga, Roma, a Cristandade e a Europa laica. Resta encontrar o Quinto e mais poderoso Império, intelectual, espiritual e despojado de quaisquer tradições coloniais, porque “Todo o Império que não é baseado no Império Espiritual é uma morte de pé, um cadáver mandado.”²³

A forte convicção que Pessoa possui da chegada de uma nova era não se sustenta no

20 Ibid.

21 “Ulysses”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 17.

22 “Prefácio a Quinto Império de Augusto Ferreira Gomes” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 407.

23 “Manifesto sobre o Atlantismo” de Fernando Pessoa in *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*, p.77.

vazio. Já em 1912, através de uma análise cuidada das literaturas inglesa e francesa, dividindo-as ambas em três períodos cronológicos, cada um com a sua importância cultural para o país, Pessoa decreta premente o “ressurgimento Português”, “o inevitável aparecimento desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o grande poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial de Camões.”²⁴ O período literário áureo na Inglaterra fora o primeiro (o Isabelino) e em França o segundo (o Romântico); isto porque ambos foram períodos criadores, ao contrário dos restantes dois de cada reino. A analogia que se seguirá não é apenas literária, mas também social, visto que são estes períodos que dão origem aos movimentos políticos:

Assim, no primeiro período, o criador, da Inglaterra, o movimento literário que culmina em Shakespeare (entre 1590 e 1610) precede o movimento político, que só começa ao decair dele. E, em França, o movimento romântico vai decaindo à medida que se vai realizando nos espíritos o correspondente, e socialmente, exuberante, movimento político.²⁵

Em relação à corrente literária portuguesa no início do século XX, Pessoa repara em três pontos fundamentais: em primeiro lugar, o facto de ser um movimento nacional, popular, com *sentimentos e modos de expressão especiais*, em segundo o encontrarem-se nesse movimento algumas individualidades de grande valor e, em terceiro, o facto de o país estar a atravessar um momento socialmente irrequieto, com crises políticas e económicas que empobreciam o seu poder exterior e a sua confiança. Resumindo, a nação encontrava-se precisamente num período que coincidia, em espírito, com o primeiro inglês e o segundo francês. O momento literário que se vivia prometia assombrosos eventos e, ao se contrastar com a decadência social, profetizava também a melhoria nesse campo da vida portuguesa, quando o período supra-nomeado se finasse. Contra eventuais dúvidas quanto à criação de génios artísticos num

24 “A Nova Poesia Portuguesa Socialmente Considerada” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 128.

25 “A Nova Poesia Portuguesa...” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 125.

semelhante momento da ordem pública, Pessoa responde que é precisamente esse o traço do despertar artístico: será num ambiente mesquinho que surgirá o Supra-Camões, precedendo o Supra-Portugal. Além do mais, para tamanho ressurgimento, tão semelhante ao inglês do século XVI, Supra-Camões é dizer pouco: “A frase é humilde e acanhada. A analogia impõe mais. Diga-se «de um Shakespeare» e dê-se por testemunha o raciocínio, já que não é citável o futuro.”²⁶ Esta diferença qualitativa para com o antigo primeiro-poeta português será não apenas de grau, mas mesmo de ordem.

Este supremo poeta deverá ser capaz de produzir uma harmonia entre a subjectividade e a objectividade da sua arte, interpenetrando a poesia da alma e da natureza uma na outra, de modo a produzir a real originalidade do novo tempo. Assistir-se-á, então, à renascença de uma natureza espiritual, super-panteísta e à “dispersão do ser num exterior que não é *Natureza*, mas *Alma*”.²⁷ E isso deverá transformar intuitivamente a nova poesia portuguesa numa poesia verdadeiramente metafísica, deixando de lado a poesia amorosa e a poesia social, transcendendo tudo para uma única poesia de religiosidade, de além-natureza. Os novos poetas portugueses susterrão uma poesia fundamentalmente panteísta, não-materialista e não-espiritualista (apresentando, contudo, alguns dos seus elementos) – esta é a crença pessoana.

Todas estas características únicas fazem com que a alma portuguesa, ao criar um novo *conceito emocional* da nova poesia, se posicione na História evolutiva da Europa como a próxima grande nação criadora. Será a nova expressão da arte portuguesa que irá guiar a alma europeia durante a Nova Renascença que Fernando Pessoa profetiza. E é a essa Nova Renascença que se dará o nome de Quinto Império.

Definindo que a grandeza de um determinado período se mede pela grandeza individual do seu máximo representante e constatando que as maiores individualidades das letras na Europa foram Homero e Shakespeare, Pessoa decreta a Grécia antiga e o Renascimento como

26 “Reincidindo...” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 142.

27 “A Nova Poesia Portuguesa No Seu Aspecto Psicológico” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 155.

as épocas de maior desenvolvimento artístico europeu. Logo, assim como entre os dois poetas, nenhum outro aparecera que com eles pudesse rivalizar, demonstrando que as civilizações haviam estagnado ou recuado durante séculos, o mesmo se passara desde a Renascença, que continua ainda a ser, para Pessoa, o marco da sociedade artística moderna. Mesmo o período romântico, nomeadamente o inglês, possui um valor inferior ao da Renascença e, como tal, poderá apenas ser uma sua degenerescência, uma reacção ou o início de um novo ressurgimento. Sendo que o Romantismo não é intrinsecamente contrário ao Renascimento e, por outro lado, lhe acrescenta características (como o panteísmo), Pessoa determina que se trata, então, do princípio de uma *nova época*, de um movimento precursor da *Nova Renascença* prometida.²⁸ Concluindo, se o Romantismo iniciou uma nova Era, que cabe à *Alma Portuguesa* executar, então será portuguesa a nova civilização europeia. Esse ressurgimento estará para tão breve quanto o aparecimento do Super-poeta de Portugal, que o será também de todo o mundo. E quando isso suceder, “a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas 'daquilo que os sonhos são feitos'.”²⁹ É incontestável a relevância que tem para o poeta este reino espiritual, destituído das forças materiais que o envolveram durante séculos, levando-o à ruína. O termo Renascimento implica necessariamente um novo nascimento, um regressar à origem. Deste modo, Pessoa não tem dúvidas em comparar o poderio do Portugal-futuro com o da Grécia-passada, afirmando que apenas estas nações receberam o amor dos deuses e a capacidade de encarnarem nelas mesmas, todas as outras nações.

A “chave” para o ressurgimento, para o Quinto Império, como diz Pessoa, “está dada”³⁰ – está dada precisamente numa quadra das profecias de Bandarra, sendo que Bandarra representa, no colectivo, todos aqueles que profetizaram do mesmo modo o novo ascendente português (considerando como *Segundo*, nessa quadra, o Rei D. João o *Segundo*, depois da

28 Ibid., p. 159.

29 Ibid., p. 168.

30 “Prefácio a Quinto Império de Augusto Ferreira Gomes” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 407.

morte do qual, no reino de D. Manuel I, o Império português alcançou o auge do seu *poder temporal*, ou o segundo Império espiritual, o Romano, depois do qual se pôde desenvolver o *tempo da Ciência ou Inteligência*):

Em vós que haveis de ser o Quinto
Depois de morto o Segundo,
Minhas profecias fundo
Nestas letras que vos pinto.³¹

Assim renascerá o Império português, ainda que muito distinto, porque eterno e espiritual, daquele que D. João I fundara, no *tempo da Força ou Armas*.

“Portugal, completando a sua obra, dará ao mundo o seu íntimo Império feito de anseios, de lonjuras, de Reinos ilocalizáveis em tempo ou espaço, o seu reino de alma humana continuamente sendo e continuamente ansiosa por ser (...) então, através do nevoeiro, pelo próprio nevoeiro, terá surgido a Hora; o Encoberto, em milagre supremo, se descobrirá.”³²

Podemos imaginar, como Agostinho da Silva, a espera de Fernando Pessoa por esse Império futuro que surge através do nevoeiro. Entre estes dois tempos situa-se o *tempo do Ócio ou Sossego*, durante o qual, segundo Pessoa, nenhum Império se insurgira. Para este, existem três tipos de potências: potência guerreira (ou desagregadora), potência económica e potência cultural. Parecia-lhe óbvio que Portugal não reunisse condições para ser alguma das primeiras, mas a última mostra-se uma questão em aberto. Ao longo da sua História, movimentos culturais tentaram influenciar a nação, “mas em breve o vinco, muito mais tipicamente nacional, das Descobertas arrastava para si toda a vitalidade portuguesa, e o Catolicismo, então em período de reacção, se encarregou de anular aquela liberdade de

31 “Terceiro corpo das Profecias de Bandarra” de Bandarra in *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*, p. 44.

32 Agostinho da Silva in *Um Fernando Pessoa*, p.23.

especulação sem a qual a cultura é impossível.”³³ Esta não será a única vez que o poeta culpabilizará a própria acção de conquista e expansão pelo problema cultural português, nem tão pouco a Igreja Católica. De facto, o projecto de *Mensagem* prevê a substituição dos vínculos idos da Igreja por outros próprios ao novo Império espiritual: Fátima por Bandarra, Roma por Lisboa. É necessário para a nova fé que Pessoa enseja criar, toda uma nova linguagem hermética que revista o poema de um significado oculto, fortalecendo a implantação do mito.

É necessário, também, o tal poeta de grandeza individual superior (à semelhança de Homero e de Shakespeare) para representar este novo período da História. O Portugal-passado não terá ainda tido quem o fizesse alcançar a sua condição prometida, visto que Camões estivera demasiado próximo da época dos nossos heróis para saber cantá-los condignamente. Para mais, como sugere Eduardo Lourenço, é necessário ter em conta que apenas a parte épica da obra do quinhentista interessava a Pessoa (ao contrário dos românticos que, segundo ele, foram incapazes de criar dramas ou epopeias). Segundo este, Pessoa apenas se serviu da poesia de Camões como “símbolo de que necessitava para a si mesmo se oferecer uma 'pátria poética' e com ela um 'amor pátrio' correspondente à frustração de quem não tinha ainda, vistos de fora, nem uma nem outro.”³⁴ Em 1924, diz Pessoa acerca do seu antecessor:

“Camões é Os Lusíadas. O lírico, em que os inferiores focam a admiração que os denota inferiores, era, como em outros épicos de sensibilidade também notável, apenas a excedência inorgânica do épico (...) Resta dizer, de Camões, que não chegou para o que foi. Grande como é, não passou do esboço de si próprio. Os sobrehomens da nossa glória constelada — o Infante e Albuquerque mais que todos — não cabem no que ele podia abarcar. A epopeia que Camões escreveu pede que aguardemos a epopeia que ele não pôde escrever. A maior coisa nele é o não ser grande bastante para os semi-deuses que celebrou.”³⁵

33 “Resposta ao Inquérito «Portugal Vasto Império»” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 350.

34 Eduardo Lourenço in *Pessoa Revisitado*, p.136.

35 “Sobre Luís de Camões” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 202.

De facto, para Pessoa, este Camões épico acabava por ser ao mesmo tempo lírico, visto que para além de cantar a sua epopeia, acabara também por vivê-la, ao contrário dos antigos que cantavam as lendas e não as histórias próximas de si. Esse fora, para o outro, a virtude e o defeito de Camões.

Em função disso, Eduardo Lourenço insinua rapidamente que Fernando Pessoa tomara para si o título de Super-Camões, posição comumente aceite pelos críticos. Não parece haver dúvidas do sentimento de predestinação que Fernando Pessoa sentia naquela altura. Escrevera mesmo o seguinte a Sá-Carneiro: “Afinal estou em crer que em plena altura, pelo menos quanto a sentimento artístico, há em Portugal só nós dois.”³⁶ A verdade é que, chegado a Portugal como se de um estrangeiro se tratasse, a tentação que Pessoa sentira de acção cívica e poética na sua *nova* pátria precisava de ser, de certa forma, legitimada. Ele que vem de longe, que interpreta nas trovas de Bandarra e nas quadras de Nostradamus o futuro que é *sermos tudo*, o ressurgimento português que se transformará na Nova Renascença europeia e no Quinto Império, terá obrigatoriamente como missão de levar essa *mensagem* à pátria, reclamando como seu o lugar de maior poeta, de poeta-profeta que possa cantar “o peito ilustre lusitano” ao mesmo tempo que o molda.

Para ser o super-poeta, terá de se impor a Camões (a Camões épico) e a única maneira de fazê-lo terá de ser também pela épica. Cabe-lhe agora aliar o psiquismo da Renascença (realidade como alma) com o psiquismo do Romantismo (realidade como natureza), numa obra de originalidade suprema. Assim nasce e se justifica *Mensagem*, enquanto poema épico e *uno*, produto de anos de criação e reflexão sobre estes temas. O foco já não parece estar na função mitológica do texto, mas sim na concretização da obra. É essa concretização que transformará, segundo Pessoa e tendo-se a si por principal agente, o destino de Portugal.

36 Mário de Sá-Carneiro in *Cartas a Fernando Pessoa*, p.130.

V – A estrutura de *Mensagem*

Depois desta deriva pelos contextos que levaram *Mensagem* a ser criada, olhemos mais de perto o seu texto e a sua estrutura. O poema divide-se, então, ao contrário das épicas clássicas, em três partes distintas, como referido anteriormente: “Brasão” (o passado remoto), “Mar Português” (o passado das descobertas) e “O Encoberto” (o presente que tende para o futuro). É importante salientar a divisão em três partes, assim como as seguintes divisões em cinco, sete ou doze partes (soma de cinco com sete), números envoltos em precisa simbologia.

A primeira parte, “Brasão” descreve uma história lusíada fabulosa e representa, segundo Agostinho da Silva, “a potência sem o acto, a energia sem a matéria, a História sem o tempo”³⁷, *Bellum sine bello*. Divide-se em dois *Campos*, sete *Castelos*, cinco *Quinas*, uma *Coroa* e três *Timbres*. *Os Campos* são dois e correspondem ao início da narração da História de Portugal que Vasco Gama faz ao Rei de Melinde no Canto III de *Os Lusíadas*. *Os Castelos* (idades de Portugal) são representados por oito heróis lusitanos de origem mítica. Aqui, “Ulisses”, o primeiro *Castelo*, fundador mítico de Lisboa, parece vir sugerir uma ligação ténue às epopeias clássicas que Pessoa não pode obliterar. *As Quinas* (chagas) são representadas por cinco símbolos de torturas morais ou físicas sofridas pelo reino de Portugal, todas pertencentes à dinastia de Avis. *A Coroa* é deposta na cabeça de Nuno Álvares Pereira que, assim como já fora descrito em *Os Lusíadas*, protege o reino das invasões castelhanas e, para além disso, possui a espada de *Excalibur*, ligando-se directamente ao *Desejado*³⁸ que deverá erguer a *Excalibur do Fim* de modo a revelar o *Santo Graal*. Parece-me que Pessoa une, aqui, a esperança de um Portugal passado com a sua própria esperança de um Portugal futuro. Nuno Álvares Pereira é comparado com o fundador de uma nova dinastia, como se

37 Agostinho da Silva in *Um Fernando Pessoa* de, p.17.

38 “O Desejado”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 69.

fora ele e não D. João I o primeiro de Avis e, por isso, é-lhe oferecida a coroa. *O Timbre* reservado para os, não menos importantes, incitadores da expansão marítima: “O Infante D. Henrique”, “D. João o Segundo” e “Afonso de Albuquerque”. Este retrato heráldico do *Timbre* demonstra, segundo António Quadros, a preferência do poeta pelo Império Espiritual, face aos títulos obtidos através da força, visto que é o “sonhador” Infante que se encontra na cabeça do Grifo e os homens das armas nos seus membros.³⁹ Parece-me que esta preferência é muito clara quer nos escritos que envolvem o poema, quer em toda a prosa pessoana. Durante todo o “Brasão”, Fernando Pessoa escreve os poemas quer sob a sua voz, quer sob a voz das personagens que os motivam. O poeta executa, em *Mensagem*, o papel de Vasco e de Paulo da Gama em *Os Lusíadas*, quando relatam os factos e as personalidades relevantes para a constituição do reino de Portugal e o papel do próprio poeta que a tudo assistira e sobre tudo pode dar a opinião (como em “O das Quinas” e “Ulysses”). Assim, quando acha necessário, o poeta usa a primeira pessoa para se apropriar do papel da personagem histórica que pretende descrever:

Meu dever fez-me, como Deus ao mundo.

A regra de ser Rei almou meu ser,
Em dia e letra escrupuloso e fundo.

Firme em minha tristeza, tal vivi.
Cumprí contra o Destino o meu dever.
Inutilmente? Não, porque o cumprí.⁴⁰

A “Mar Português”, o passado recente de Portugal que, segundo Agostinho da Silva, figura “o acto que não esgota a potência, a matéria que não apaga a energia, o tempo que não liquida a História”⁴¹, dá Pessoa o lema *Possessio Maris*. Nele inclui onze poemas sobre a posse e a perda dos mares, sendo o décimo-segundo reservado para a *Prece*. O quarto poema,

39 “O Título da Mensagem” de António Quadros in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 235.

40 “D. Duarte, Rei de Portugal”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 27.

41 Agostinho da Silva in *Um Fernando Pessoa* de, p.17.

“O Mostrengo”, vem referir o “Adamastor” de *Os Lusíadas*, personagem da tradição clássica que se insere na luta dos deuses velhos contra os novos. Contudo, ao contrário do Titã, o mostrengo de Pessoa é frio e impassível e a sua função parece não ser mais do que, à semelhança do segundo poema do *Timbre*, glorificar D. João II. Enquanto “Adamastor” relata a sua trágica história aos marinheiros, “O Mostrengo” apenas faz perguntas acerca do intento daquela travessia. O verdadeiro protagonista do episódio parece ser o marinheiro que se identifica com toda a nação e com o seu Rei. Um facto curioso é o nome original do mostrengo ter sido “Morcego” que, associado à ocorrência do episódio numa “noite de breu”, parece indicar, segundo Américo Ramalho, uma influência do lago infernal em que se move o Satã de Milton.⁴² Lembremo-nos de Pessoa ter dito: “Personally, I confess that I tend to ever more and more to put Milton above Shakespeare as a poet.”⁴³ Por outro lado, e apesar de considerar o género épico superior, Pessoa afirma que Shakespeare acusa alguma superioridade face a Homero, ou seja, que o drama do primeiro supera a épica do segundo. Parece que o seu objectivo se transforma numa super-épica que contenha a poesia lírica e a poesia dramática que aprecia nos outros: uma super-épica levada a cabo pelo super-Camões durante a Nova Renascença. Se comparamos o poema com uma epopeia clássica, ou com *Os Lusíadas*, por exemplo, podemos perceber que é na segunda parte que se encontra a narrativa. Desde o sonho marítimo do Infante até à partida de D. Sebastião para África e à prece pela reconquista da distância, aqui se encontra a acção do poema, podendo ser consideradas as outras partes como prólogo e epílogo, correspondentemente. De facto, se verificarmos, a terceira pessoa, preferencial ao género épico, é a mais comum em “Mar Português, com excepção do diálogo entre o marinheiro e o “Mostrengo” e o uso do vocativo para o Mar (em “Horizonte” e “Mar Português) e o Senhor (em “O Infante” e “Prece”), atribuindo um carácter dramático ao conjunto.⁴⁴ Estas invocações referem-se a pedidos de ajuda tanto à

42 “Sobre «O Mostrengo de Fernando Pessoa»” de Américo da Costa Ramalho in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 342.

43 “Carta a um editor Inglês, 1916” de Fernando Pessoa in *Cartas*, p. 164.

44 “O Arquitexto da Mensagem” de José Augusto Seabra in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 242.

entidade marítima (que poderíamos encarar como Neptuno), como ao Deus Cristão, a quem os portugueses vêm atribuindo, historicamente, as suas preces. Em “A Última Nau”, o poeta parece dirigir-se especificamente a alguém que irá reaparecer e, sendo que o poema se inicia com a partida de S. Sebastião para a guerra, é de supor que seja ele o seu interlocutor.

Na última parte do poema, “O Encoberto”, que tem por lema *Pax in excelsis*, encontramos cinco *Símbolos*, três *Avisos* e cinco *Tempos*, todos interligados por uma forte expressão mística e esotérica. *Os Símbolos* são “D. Sebastião” (que, apesar da desventura, se guarda com Deus, já desprovido do seu título de Rei), “O Quinto Império”, “O Desejado”, “As Ilhas Afortunadas” (onde o Rei espera) e “O Encoberto” (associado ao rosa-cruzismo). *Os Avisos* são os três profetas do reino (os únicos em todo o poema que ultrapassam temporalmente a fatídica época da morte de D. Sebastião): “O Bandarra” (que era todo Portugal), “António Vieira” (imperador da nossa língua) e o próprio Pessoa, que assim aparece descaracterizado, demonstrando o seu desalento e interrogando-se sobre a chegada do Encoberto. Restam apenas *Os Tempos* que Bandarra pressagiara: “Noite”, “Tormenta”, “Calma”, “Antemanhã” e “Nevoeiro”. As trevas que consomem a pátria poderão apenas ser contidas pelo *Desejado*, na mítica alvorada de *Nevoeiro*, quando soar *A Hora*:

Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém sabe que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ânsia distante perto chora?)

Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é Inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...

É a Hora!⁴⁵

45 “Nevoeiro”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 86.

O desabafo de Pessoa-profeta reaparece e remete-nos mais uma vez para a mencionada estrofe 145 do Canto X de *Os Lusíadas*. Parece que a esperança do poeta no recobro da alma e do Império desfalecem, apesar de todo o resto do poema, e isso vem sustentar a ideia de que o principal objectivo de escrever *Mensagem* fosse a ascensão de Pessoa ao grau de Super-Camões. Nesta última parte, em especial, podemos perceber que este poema representa uma épica lírica, assim como “Mar Português” evidenciava características da épica dramática, o que vem confirmar *Mensagem* como um poema feito em função do “eu” do seu poeta.

VI – A “Nota Sobre o Projecto Mensagem” e os *Hyperions* de Keats

Em 1958 foi publicado por Jorge Nemésio um texto datado de 1920 intitulado “Nota Sobre o Projecto Mensagem”, onde Pessoa revelava o desejo de escrever um poema épico “representando as navegações e descobertas dos portugueses como provenientes da guerra entre os velhos e os novos deuses Hyperion e Apollo, etc”⁴⁶ (guerra descrita anteriormente por John Keats, nos seus poemas *Hyperion* e *The Fall of Hyperion*). Conhecendo este projecto, cai por terra a ideia de alguns críticos de que Pessoa teria como objectivo construir *Mensagem* sem recorrer a elementos estrangeiros, por ter encontrado na História e na alma portuguesa a força necessária para a sua realização. O contacto de Pessoa com Keats é inegável e na biblioteca pessoal do primeiro é possível encontrar, hoje em dia, um volume da biografia de Keats por Sydney Colvin e um volume da sua obra poética, onde *The Fall of Hyperion* não está incluído, ambos adquiridos ainda na África do Sul. Ambos os livros estão anotados, como é hábito de Pessoa, e a influência do Romântico foi tão expressiva no jovem

46 “Nota sobre o Projecto Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p.401.

Pessoa que foi dedicado ao outro o seu primeiro poema em português, intitulado “A Keats” e datado de 1908.⁴⁷

A ideia de Pessoa era fazer continuar uma guerra entre os deuses que, à semelhança do que acontece na *Iliada*, acompanhasse a guerra (ou neste caso a conquista) dos homens. A “Nota” prossegue dizendo que a vitória dos deuses novos será conseguida precisamente por Marte, em Alcácer Quibir, ou seja, que o deus da guerra derrota Portugal em cada conquista (envenenada) que deriva das suas descobertas. Isto leva a supor que toda a época gloriosa da nação fora, segundo Pessoa, um revés tático e social que, finalmente acabara por esgotar a potência e a energia, sem antes se ter visto cumprido Portugal⁴⁸.

Voltando, por exemplo, ao “Mostrengo” e a “Adamastor”, encontramos uma relação com o poema de Camões, mas aqui o gigante Titã já não é um inimigo dos portugueses. Em *Mensagem* são os velhos Deuses que irão protegê-los contra os da raça de Jove: “Neptuno com as tempestades, Jove com os raios, Vénus com a corrupção, Marte, seduzido por Vénus, com as conquistas que derivam da Descoberta”.⁴⁹ Neste caso, estes deuses ajudam a cumprir o mar e, como é dito em “O Infante”: “Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez./ Senhor, falta cumprir-se Portugal!”⁵⁰

No poema “Epitaphio de Bartolomeu Dias”, o próprio é chamado de “capitão do fim”. Pode ser uma referência ao fim da costa ocidental africana, ou ao fim das dificuldades mas, segundo o que foi dito anteriormente, eu penso que é uma menção ao início do Fim do Império; afinal, todos os portugueses foram compelidos a ver Bartolomeu Dias como o “conquistador de um início”: depois do capitão desbravar o cabo, “O mar é o mesmo: já ninguém o tema!”⁵¹ Também na história pessoana, vinha o *fim* próximo. É nesse contexto que são escritos “A Última Nau” e a Prece”, últimos poemas de “Mar Português”. Aqui, o poeta

47 “Poemas” de Fernando Pessoa in *Poesia do Eu*, p.27.

48 “*Mensagem*, a imprecisão denotativa de ‘um drama em gente’, e o anti-cristianismo de Pessoa” de António M. Feijó in *Românica 8*, p. 65-77.

49 “Nota sobre o Projecto *Mensagem*” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p.401.

50 “O Infante”, “*Mensagem*” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 47

51 “Epitaphio a Bartholomeu Dias”, “*Mensagem*” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 52.

pede auxílio, à semelhança do que acontece em *Os Lusíadas*, ao Deus Cristão que, segundo a “Nota” de Fernando Pessoa, não passa de um “*atrait*” utilizado pelos deuses velhos para se disfarçarem e obterem a preferência dos portugueses. Se relermos agora o poema “O Conde D. Henrique” apercebemo-nos do papel que é atribuído aos deuses nas conquistas terrenas.

Todo começo é involuntario.

Deus é o agente.

O heroe a si assiste, vário

E inconsciente.

À espada em tuas mãos achada

Teu olhar desce.

"Que farei eu com esta espada?"

Ergueste-a, e fez-se.⁵²

Acerca deste poema, escreveu Miguel Tamen o seguinte:

Convenhamos que ao poema não falta o pathos de todas as fundações. Mas o primeiro incidente patético relembra porventura que o gesto fundador do Conde D. Henrique do poema é menos espectacular que a proeza arturiana do último verso que o tornou famoso...⁵³

De facto, como fez notar Miguel Tamen, a questão colocada no penúltimo verso não parece ser mais do que retórica ou dirigida inconscientemente aos deuses que estão acima (visto que a acção se segue, imperturbável), retirando ao Conde o estatuto de herói independente ou inferindo uma conclusão distinta para a última parte de *Mensagem* e as suas profecias.

52 “O Conde D. Henriques”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 19.

53 “Podiam explicar-me o que devo fazer com esta espada?” de Miguel Tamen in *Artigos Portugueses*, p.102.

Parece que o que acaba por ser feito é uma transferência da responsabilidade nos grandes feitos da Nação dos heróis para os deuses (detentores de maior poder). Mas será o deus referido no poema aquele a quem os portugueses fazem as preces (o Cristão) ou antes os deuses velhos e novos, que prosseguem com a sua guerra? Hyperion e os outros deuses velhos tutelares dos portugueses, neste poema, representam para Pessoa o caos e a noite, assim como o destino, o esotérico inacessível ao ser humano. Por isso utilizam o engodo Cristão para afastar este povo do credo nos da raça de Jove, porque do Deus Cristão não se esperam guerras, por ser *uno*, mas apenas respostas às preces. Os Titãs podem perder a guerra e o povo português pode vir a esquecer-se deles, mas ironicamente para eles (ou não), o seu “atrait” persiste nessa cultura, mantendo as suas origens pagãs no seio do seu culto.

Em “Fernão Magalhães” podemos verificar o sintoma dessas origens, quando os deuses dançam perante a eventualidade da violação da sua terra mãe:

De quem é a dança que a noite aterra?
São os Titan, os filhos da Terra
Que dançam da morte do marinheiro
Que quis cingir o materno vulto-
Cingil-o, dos homens, o primeiro-
Na praia ao longe por fim sepulto.⁵⁴

No poema “Ascensão de Vasco da Gama” em que, à semelhança do episódio da “Ilha dos Amores” de *Os Lusíadas*, Vasco da Gama recebe a sua recompensa pela conquista realizada, “Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra/ Suspendem de repente o ódio da sua guerra/ E pasmam.”⁵⁵ Esta é, no poema, a referência mais explícita a estes deuses e à sua guerra, que parece acontecer de uma forma normal e compassada. E isso foi precisamente o

54 “Fernão Magalhães”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 55.

55 “Ascensão de Vasco da Gama”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 57.

que Keats não conseguira criar nos seus dois poemas inacabados que vieram, posteriormente, a inspirar Pessoa, onde os velhos Titãs nunca chegam a ser realmente destronados.

Qual terá sido a intenção de Pessoa utilizar os deuses de Keats no seu poema? Visto que raramente os encontramos efectivamente na história, qual terá sido realmente o propósito da “Nota”? Nenhum dos críticos referidos anteriormente deu alguma vez ênfase à sua presença ou ao seu objectivo e, no entanto, Pessoa foi determinante em chamá-los à narrativa. É aqui que me vejo obrigada a separar-me deles e a olhar com atenção para os excertos do poema que mencionei. Quando o mar se cumpre, desfaz-se o Império⁵⁶, lembremo-nos. Esta é mais do que uma constatação estilística. É, para mim, o cerne do poema.

Num texto intitulado “Entre os vários preconceitos que formam a única bagagem literária...”, Fernando Pessoa fala, entre outras coisas, daquilo a que ele chama “tragédia de Portugal”:

É a de que, tendo vários eruditos, e muita gente inteligente, pouquíssima gente temos que seja culta. Vejam quanta criatura, quando lhe apresentam qualquer coisa de novo, procura compreender. Um homem culto procura sentir. Perceber envolve um esforço. Sentir envolve uma passividade deliciosa. O feitio enérgico, violento, pouco indolente do português leva-o para a acção precipitadamente. A ciência da inacção, a mais civilizada das ciências, pouco está desenvolvida entre nós. A nossa tendência para agir ficou-nos, como uma maldição, da aventura das descobertas. Expiamos a glória dos nossos maiores na doentia preocupação do útil.⁵⁷

A palavra-chave parece ser “acção”. A acção que destrói os homens inteligentes e cultos que reformulariam um novo Portugal, a acção que Pessoa, mais do que uma vez, refere como uma capacidade dos seres inferiores, a acção que nos ficou “como uma maldição, da aventura das descobertas”. Onde se encaixa, aqui, *Mensagem* e, especificamente, “Mar Português”? “Brasão” é um poema aos seus ídolos distantes, heróis míticos, mártires e “O

56 “O Infante”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 47.

57 “Entre os vários preconceitos que formam a única bagagem literária...” de Fernando Pessoa in *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*, p5.

Encoberto” é um hino ao advento do Supra-Camões que, pela completude do mesmo poema, seria o próprio Pessoa. “Mar Português”, o poema épico, acaba por descrever, ao contrário do que tem vindo a ser sugerido, não a glória mas a destruição do Império enaltecido na primeira parte e desejado na terceira. Desejado precisamente por ter sido destruído, não pela perda da soberania, não com a morte de D. Sebastião, mas com a “aventura das descobertas”. Destruído por dentro devido ao desejo de expansão dos “nossos grandes”, não pelas suas vitórias ou derrotas materiais mas por terem abdicado do Império espiritual em função desse Império colonial que haveria de desunir a pátria.

É a Hora: para Pessoa é a hora de inverter essa “doentia preocupação do útil” e de definir Portugal, não pelos feitos do passado, mas pelo futuro que se inicia com ele, poeta consagrado dos deuses e que se impõe na História da literatura portuguesa através da épica da sua destruição: “O homem de acção não vive mais do que a sua acção; depois é o historiador que o faz viver. Toda a celebridade é, na realidade, literária, porque a literatura é a verdadeira memória da humanidade.”⁵⁸ A literatura não é aqui considerada, então, uma acção, mas algo que a ultrapassa.

58 Trecho 11 de “Heróstrato” de Fernando Pessoa in *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, p.60.

Segundo Capítulo

I – Keats e o Romantismo

John Keats não parecia, durante a juventude, destinado à poesia, tendo estudado para se tornar cirurgião. Por volta dos vinte anos escreveu os seus primeiros poemas e toda a sua produção concentrou-se nos cinco anos seguintes porque, vítima da doença da família, o jovem poeta morreu com apenas vinte e cinco anos. Apesar da inconstância deste período, a sua obra completa (que inclui, para além de poesias, uma tragédia escrita em conjunto com Charles Brown e outros fragmentos de tragédias) é vasta e complexa⁵⁹. Nas palavras de Matthew Arnold, num curto ensaio sobre o poeta: “I think, he said humbly, 'I shall be among the English poets after my death.' He is; he is with Shakespeare.”⁶⁰ Também as suas cartas são consideradas como um manifesto da sua poesia, tendo sido objecto de intenso estudo desde a sua publicação. Nelas podemos encontrar referências aos momentos de transição na vida do poeta e confissões de natureza pessoal, artística ou filosófica, como se de um diário se tratasse. É através delas que o poeta se transforma num homem, ao olhos do leitor, e que os seus poemas mais complexos (como *Hyperion* e *The Fall of Hyperion*) ganham justificação e significado.

Numa época de reinvenção (início do Romantismo), em que surgem ideias de “originality”, “imagination”, “beauty”, “truth” e “self-consciousness”, Keats manteve-se sempre fiel ao seu gosto pelos poetas mais importantes da História inglesa e pelos textos clássicos. Podemos partir do princípio que o poeta, à semelhança do que diz Thomas Macaulay, pensava que a nova sociedade precisava menos de literatura que a de Shakespeare ou de Milton, por serem o avanço civilizacional e a cultura literária grandezas inversamente proporcionais. De facto, a falta de grandes temas épicos ou a falta de heroísmo na sociedade vigente e, portanto, a escassez de personagens recentes que pudessem protagonizar poemas

⁵⁹ W. J. Bate in *John Keats*.

⁶⁰ “John Keats” de Matthew Arnold in *Critics on Keats*, p. 14.

heróicos são apontadas por W. J. Bate como as causas para o declínio entre o Renascimento Inglês e a época imediatamente anterior ao Romantismo. Keats afirma mesmo, numa das suas cartas que se tornaram famosas: “I will cut all this – I will have no more of Wordsworth or Hunt in particular ... Why should we be owls, when we can be Eagles? ... Let us have the old poets and Robin Hood.”⁶¹ Desse modo, é lógica a associação dos poemas longos à épica e aos textos clássicos, o que leva à diminuição da sua importância e, mesmo, ao esquecimento, por parte dos novos poetas. Ao contrário dessa maioria, Keats, após os primeiros poemas introdutórios que vêm constituir o seu primeiro volume de poesias, propõe-se a escrever um poema longo no estilo antigo que intitula de “test of invention”: “Did our great Poets ever write short pieces?”⁶² Para se preparar para esse grande poema escreve, primeiro, dois outros consideravelmente longos: “I Stood tiptoe” (que seria uma primeira tentativa de *Endymion*) e “Sleep and Poetry”, com a ideia de que poemas mais longos serviriam como um treino mais apurado para a sua capacidade de imaginação. Como disse Paul de Man, Keats escrevia cada poema como uma preparação para um seguinte, sempre em busca de um futuro num círculo que nunca se fecharia.⁶³

O objectivo final era *Endymion* (“I put on no Laurels till I shall have finished *Endymion*...”⁶⁴) e, para escrevê-lo, Keats desloca-se ao norte na posse de obras de Shakespeare. Em Wight encontra um retrato do mesmo, que guarda até à sua morte, onde, em conjunto com *King Lear*, irá repetidamente procurar consolo e inspiração: “Do you not hear the Sea? – has haunted me intensely.”⁶⁵, escreve ele a Reynolds em 1817. É assim que cresce no poeta o gosto pelo drama, pelo diálogo. A partir daqui, através das suas cartas, é possível verificar o desejo que Keats sente por criar obras que permitam demonstrar as personagens em acção e não apenas descrevê-las, porque “descriptions are bad in all times.”⁶⁶ Para além disso, obcecado com um passado distante, Keats sente-se cada vez mais divergir das ideias

61 Keats in *Selected Letters*, p. 58.

62 *Ibid.*, p. 27.

63 Paul de Man in Introduction to the *Signet Edition of John Keats*, p.7.

64 Keats in *Selected Letters*, p. 27.

65 *Ibid.*, p. 8.

66 *Ibid.*, p. 97.

românticas de “self-consciousness”, personificadas em Wordsworth (mesmo que o poeta, em si, fosse uma figura grandiosa que inspirasse grande autoridade e apreço no jovem poeta). A busca da originalidade dos românticos havia-os conduzido à poética do egotismo e foi precisamente contra essa ideia que Keats se revoltou, recorrendo aos escritos de William Hazlitt sobre o tema que, para este, estava a enclausurar a arte do início do século XIX. Nos ensaios “The Romance of Nature and the Negative Way” e “Romanticism and the 'Anti-Consciousness'”, Geoffrey Hartman, crítico maior de Wordsworth e do Romantismo, defende que o desejo dos Românticos de regressar à natureza se centra na dificuldade da relação entre “consciousness” e “self-consciousness” e que é na tentativa de superação da última que se cria o movimento “dialéctico e vital” de “soul-making”, a que Keats se refere frequentemente. A esta transição entre auto-consciência e imaginação, Hartman dá o nome de “viagem”: “We see that the mind must pass through a stage where it experiences Imagination as a power from Nature, that the poet must come to think and feel as if by his own choice, or from the structure of his mind”⁶⁷ Para Hartman, a viagem de Wordsworth só pode continuar com os olhos, mas com estes fechados (porque a imaginação, como força distinta da natureza, a isso o obriga). Para o jovem Keats, conciliar a sublimidade dos poetas antigos (nomeadamente Milton) com o *pathos* humano da poesia de Wordsworth transforma-se num problema que se traduz numa fuga para um género de poesia de uma sublimidade menos auto-centrada: “I am sorry that Wordsworth has left a bad impression where-ever he visited a Town – by his egotism, Vanity and bigotry...”⁶⁸ Esta reacção é principalmente uma consequência da leitura de “An Essay on The Principles of Human Action” de Hazlitt, onde a teoria do “self-love” inato é contrariada: “I could not love myself, if I were not capable of loving others.”⁶⁹ Aí, ou através do seu contacto com Benjamin Bailey, terá sido apresentado a Keats o conceito de *disinterestedness*. O apreço que o jovem sentia por Hazlitt não o fazia, contudo, esquecer-se do valor de Wordsworth. Numa carta aos seus irmãos, no início de 1818, escreve o seguinte: “I said if

67 “The Romance of Nature and the Negative Way” de Geoffrey Hartman in *Romanticism and Consciousness, Essays in Criticism*, p. 292.

68 Keats in *Selected Letters*, p. 65.

69 W. Hazlitt in *Essay on The Principles of Human Action*, p.3.

there were three things superior in the modern world, they were 'the Excursion.' [from Wordsworth] 'Haydon's paintings' & 'Hazlitts depth of Taste' So I do believe”⁷⁰

II – Hazlitt, “Men of Achievement” e “Men of Power”

William Hazlitt foi um contemporâneo de Keats que comentou e influenciou os artistas românticos, denominando o seu período por “the spirit of the age”. No seu ensaio dedicado a Wordsworth incluído no volume com o nome com que baptizou a época, Hazlitt escreveu:

“Mr. Wordsworth's genius is a pure emanation of the Spirit of the Age. Had he lived in any other period of the world, he would never have been heard of ... His style is vernacular: he delivers household truths. He sees nothing loftier than human hopes, nothing deeper than the human heart ... In a word, his poetry is founded on setting up an opposition (and pushing it to the utmost length) between the natural and the artificial, between the spirit of humanity and the spirit of fashion and of the world.”⁷¹

Podemos apreender, a partir deste excerto, uma descrição sentida da poesia de Mr. Wordsworth e dos seus contemporâneos, que não parecem entusiasmar Hazlitt. Isso deve-se, em particular, ao desenvolvimento do seu conceito de “disinterestedness” que, segundo ele, era uma característica que Wordsworth não possuía. Esta ideia de “natural disinterestedness of the mind” não implicava que as pessoas fossem *desinteressadas* à partida, mas apenas que não existisse nenhum mecanismo orgânico que as empurrasse para o outro extremo. Assim, à semelhança das teorias de Locke, Hazlitt defendia que todas as mentes tem o mesmo potencial para o *desinteresse* ou para o *amor-próprio*, tendendo a imitar o que apreendem da realidade. Segundo Bate, em “The English Compromise”, “...self-love is an effect rather than a cause, and arises when the individual has a clearer and more vivid idea, through direct experience, of

70 Keats in *Selected Letters*, p. 47.

71 “Mr Wordsworth” de W. Hazlitt in *The Spirit of the Age*.

his own “identity” than of the identities of others.”⁷² Como se verá de seguida, identidade é um termo fundamental para a teoria que Keats irá desenvolver.

A primeira referência que Keats faz de Hazlitt nas suas cartas é em 1817, enquanto deambula pelo país para escrever *Endymion* e, desde então, a sua admiração não deixa de crescer. Em Novembro desse ano surge uma primeira referência a *Men of Genius*, *Men of Power* e *Men of Achievement*, conceitos que serão retomados na célebre carta em que teoriza a “Negative Capability” e onde são fortes os ecos das ideias de Hazlitt sobre “the natural disinterestedness of the human mind”, presentes em *Essay on The Principles of Human Action* e em *The Round Table*. Nessa carta a Bailey, que o terá encorajado a ler Hazlitt, Keats escreve: “I must say that one thing that has pressed upon me lately and *increased* my Humility and capability of submission and that is this truth – Men of Genius are great ethereal Chemical operating on the Mass of neutral intellect – but they have not any individuality, any determined Character. I would call the top and head of those who have a proper self Men of Power...”⁷³ Um mês depois, numa carta aos seus irmãos, volta a escrever: “... it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare *possessed* so enormously – I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason ...”⁷⁴ A primeira relação que podemos reconhecer é entre a “capacidade de submissão” e a “Negative Capability”. Esta capacidade implica, como sugere Bate no seu ensaio “Negative Capability”, um ego invertido ou negativo. Assim, quando surgem exigências exteriores que impliquem uma necessidade de abertura (incertezas, mistérios, dúvidas), o poeta não se esforçará em demasia (não procurará por entre o facto e a razão), coisa que, para Keats, pode levar à impossibilidade da obtenção de verdades e, portanto, da criação da arte. Da posse desta capacidade nasce o “Man of Achievement” (de certo modo equivalente ao “Man of Genius” da carta anterior), que me parece a negação do homem do

72 “The English Compromise” de W. J. Bate in *Romanticism and Consciousness, Essays in Criticism*, p. 161.

73 Keats in *Selected Letters*, p. 35.

74 *Ibid.*, p. 42.

Romantismo e da sua “self-consciousness”. Por outro lado, o “Man of Power” representa precisamente o poeta romântico que, ao contrário de Keats, possui um carácter determinado e escreve poesia baseada num sentimento de egotismo.

A ideia de definir Shakespeare como o representante máximo da “Negative Capability” é sugerida por Hazlitt, num ensaio sobre este e Milton, em que é dito o seguinte: “He [Shakespeare] was nothing in himself, but he was all that others were, or that they could become...”⁷⁵ Essa falta de identidade vem a ser contrastada, por Keats, precisamente com o grande poeta da sua época, Wordsworth, numa carta de 1818: “As to the poetical Character itself (I mean that sort of which, if I am anything, I am a Member; that sort distinguished from the wordsworthian or egotistical sublime; which is a thing per se and stands alone) it is not itself – it has no self – it is everything and nothing – It has no character – it enjoys light and shade; it lives in gusto”⁷⁶, sendo que *gusto* é, para Hazlitt, “o poder e a paixão que definem um objecto”. O estudo das obras de Hazlitt permitiu a Keats uma evasão às limitações da época que o rodeava, limitações essas que, segundo Bate, só vieram a ser reconhecidas pela maioria dos seus escritores um século depois.

III – Ideia de *Hyperion* e influências

No início de 1818, com *Endymion* terminado e vários novos conceitos em que pensar, Keats volta a virar-se para *King Lear* em busca de inspiração. Numa carta a Haydon, escreve: “... in *Endymion* I think you may have many bits of the deep and sentimental cast – the nature of *Hyperion* will lead me to treat it in a more naked and grecian Manner ... and one great contrast between them will be – that the Hero of the written tale [Endymion] being mortal is led on, like Buonaparte, by circumstance; whereas the Apollo in *Hyperion* being a fore-seeing God will shape his actions like one.”⁷⁷ É indiscutível a sua ideia de que *Endymion* não havia

75 “On Shakespeare and Milton” de W. Hazlitt in *Lectures on the English Poets*.

76 Keats in *Selected Letters*, p. 147.

77 Ibid., p. 49.

sido totalmente bem sucedido e de que os erros cometidos poderiam ser contornados em *Hyperion*, atribuindo quer à obra quer ao novo herói uma imagem “nua e grega” que revelasse o seu poder imortal. O interesse pela cultura grega vem, aliás, crescendo no poeta que começa mesmo a aprender a língua antiga. Como Bate diz em “The English Compromise”, os gregos pareciam mais preocupados com a tríade “Deuses, heróis, homens” do que com a arte propriamente dita e o mesmo parecia acontecer com Keats. É também de salientar a sua ideia dos mortais, como Napoleão, serem vitoriosos por pouco mais do que causalidade, observando-se uma clara primazia do poder dos deuses em relação a estes.

A narrativa de *Endymion* havia-se transformado num labirinto que diminuía a sua intensidade dramática e o projecto seguinte teria de apresentar um deus (no papel de herói) capaz de representar uma identidade mais forte e definida. Apollo, que sempre fora uma figura simbolicamente importante para Keats, representado já em alguns poemas, é o herói dos deuses Olímpicos previsto para derrotar Hyperion, a quem é concedido o título do poema. Perante a exposição da guerra entre os velhos e os novos deuses, Apollo e Hyperion manter-se-ão à parte e disputarão a sua própria batalha e um deus do sol seguir-se-á ao outro: tal terá sido o plano do poeta antes de terminar *Endymion*, mesmo que este viesse a sofrer consecutivas alterações. Para melhor prosseguir com o projecto, Keats inicia um estudo meticuloso da obra de Milton. No entanto apercebe-se que uma poesia meramente “nua e grega” não será suficiente e acaba por revelar que escreverá um poema mais próximo da “inner life of the human soul”, o que o obriga a afastar-se dos seus primeiros modelos, Shakespeare e Milton. Acerca dessa demanda pela *vida interior* do indivíduo, escreveu Bate o seguinte: “...this poetry of the inner life could forfeit objectivity and range. But at the same time, there was a sense of both its originality and its profound importance. For its poetry, as it 'martyr itself,' in Keats's phrase, 'to the human heart', not only comes closer to some modes of 'truth'. It also conveys a new sense of the adventure and possible joy of living.”⁷⁸

Contudo, estes não poderão deixar de estar presentes nessa grandiosa obra, mesmo

78 W. J. Bate in *The Burden of the Past and the English Poet*, p. 124.

que, como explica Harold Bloom em “The Internalization of Quest-Romance”, à semelhança do homem que deixa os pais e começa a sua vida independente, também os novos poetas Românticos se tenham de afastar do seu “Great Original”, Milton, e também de Shakespeare, no caso de Keats, até encontrarem a sua musa. Assim, o desejo de Keats vai-se incorporando num poema longo e pouco descritivo, não apenas porque as descrições não lhe agradam mas também porque “Scenery is fine but human nature is finer”⁷⁹

Nas palavras de John Jones, “Keats's intellect is a very honest faculty. As soon as it begins asking what is 'real' (a favourite and telltale world) in life, he gladly salutes 'Sun Moon & and passages of Shakespeare', but sees too that it must include the fact that 'women have cancers' ... In terms of *Hyperion*, his sturdy common sense tells him that women do not endure their cancers in the cause of beauty's triumph. So why go on with his taxing epic fiction?”⁸⁰ Com isto, o crítico refere-se a duas cartas concretas do poeta, em que este escreve sobre a doença como algo que o aflige⁸¹ e outra em que distingue as três categorias das *coisas etéreas*⁸². O que parece suceder com Keats antes da escrita de *Hyperion* é a constatação de que Shakespeare e o resto das *coisas reais* não são suficientes para descrever os tormentos da vida e a criação da alma, segundo este, necessitaria de uma vida desse tipo: “Do you not see how necessary a World of Pain and troubles is to school an Intelligence and make it a soul? A Place where the heart must feel and suffer in a thousand diverse ways!”⁸³

Para que o novo poema pudesse adquirir a profundidade e a “alma humana” que Keats procurava, algo tinha de ser adicionado à estrutura e às influências que o conduziram ao longo de *Endymion* e isso seria Wordsworth e a consciência romântica que o poeta antes criticara, afinal “Wordsworth is deeper than Milton”⁸⁴, mesmo que as suas inteligências não fossem equiparadas. A sua conclusão fora que o mundo em que vivia era indiscutivelmente mais complexo do que aquele em que vivera Shakespeare ou Milton e que, por isso, necessitaria

79 Keats in *Selected Letters*, p. 68.

80 “The Abstract Idea” de John Jones in *John Keats's Dream of Truth*, p. 84.

81 Keats in *Selected Letters*, p. 93.

82 Ibid., p. 69.

83 Ibid., p. 233.

84 Ibid., 90.

consequentemente de arte mais complexa, à qual se teria de adaptar. Ainda assim o seu ideal estilístico (e de certa forma humano, na figura do seu maior autor) era dramático e Wordsworth não era um dramaturgo. A solução por ele encontrada foi a escrita de um poema que possuísse o drama de Shakespeare (que prefere os diálogos à narração), a grandeza épica de Milton (que permitiria as grandes descrições de beleza dos deuses) e a sublimidade da consciência de Wordsworth.

IV – *Hyperion*, a imaginação e a consciência

O tema escolhido para o poema épico volta a ser retirado da mitologia clássica – trata-se da guerra e derrota dos velhos Titãs face aos mais novos e mais belos deuses Olímpicos, seguindo a fórmula descrita no segundo livro do poema de que “... first in beauty should be first in might”⁸⁵. Aos Titãs, figuras mais antigas, seria concedida uma estatura épica mais delineada, o que os torna belos, fortes e estáticos, aproximando a sua descrição à de uma escultura. Durante o primeiro livro são estes os deuses que sobem ao palco, lamentando-se pela sua recente perda e projectando uma hipotética vingança:

(Thea):

Saturn, sleep on: O thoughtless, why did I
Thus violate thy slumbrous solitude?
Why should I ope thy melancholy eyes?
Saturn, sleep on! While at thy feet I weep.⁸⁶

(Saturn):

' But cannot I create?
Cannot I form? Cannot I fashion forth
Another world, another universe,
To overbear and crumble this to naught?

85 “Hyperion”, *Book II* de John Keats in *The Complete Poems of John Keats*, p. 250.

86 *Ibid.*, p. 236.

Where is another chaos? Where?' – That word
Found way unto Olympus, and made quake
The rebel three –⁸⁷

(Hyperion):

I will advance a terrible right arm
Shall scare that infant thunderer, rebel Jove,
And bid old Saturn take his throne again⁸⁸

O primeiro problema proposto ao poema é a beleza e a dignidade oferecidas aos deuses velhos virem a contradizer o princípio de que “os mais belos deverão sair vencedores”. Se os da raça de Jove parecem ainda menos dignos de honras que os antigos, como poderiam ser os glorificados no poema? Na verdade este não é um verdadeiro problema, porque os deuses terão de ser sempre dignificados e se fosse dada aos Olímpicos uma vitória sobre uma espécie decrépita, não só o poema como os próprios deuses ficariam muito a desejar. Quanto à definição de beleza, ainda no primeiro livro o poeta afirma: “How beautiful, if sorrow had not made/ Sorrow more beautiful than Beauty's self.”⁸⁹ Estes versos derivariam da reflexão sobre palavras de Lord Byron, em *Manfredo*, acerca da tristeza: “Until we are sick we understand not; – in fine, as Byron said ' Knowledge is Sorrow'; and I go on to say that 'Sorrow is Wisdom'...”⁹⁰ O conceito de beleza de Keats estava a transformar-se.

No segundo livro do poema mantém-se a mesma estrutura e a palavra continua do lado dos deuses velhos. Perante uma fraca tentativa de acção de Saturno, Oceanus mostra a sua resignação e é dado a perceber ao leitor que um dos Titãs, Hyperion, ainda não foi derrotado pelo seu rival directo, Apollo:

87 Ibid., p. 238.

88 Ibid., p. 241.

89 Ibid., p. 236.

90 Keats in *Selected Letters*, p. 88.

(Saturn):

O Titans, shall I say, “arise!” – Ye groan:
Shall I say “Crouch!” – Ye groan. What can I then?
O Heaven wide! O unseen parent dear!
What can I? Tell me, all ye brethren dear!
What can I? Tell me, all ye brethren Gods,
How we can war, how engine our great wrath!⁹¹

(Oceanus):

We fall by course of Nature's law; not force
Of thunder, or of Jove.⁹²

(Enceladus):

Victory, might be lost, or might be won.
And be ye mindful that Hyperion,
Our brightest brother, still is undisgraced –
Hyperion, lol! His radiance is here!⁹³

O verdadeiro problema do poema é, ao mesmo tempo, a sua grande conquista e é no terceiro livro que o encontramos. Aqui, ao contrário do que vem sendo proposto até aí, encontramos um Apollo que deambula e reflecte sobre a beleza (à semelhança de Endymion), atormentado por um sofrimento inexplicável e, como sugere Kenneth Muir, parecendo preferir “imaginar” todos os sofrimentos da raça humana do que festejar a vitória da sua própria.⁹⁴ No terceiro livro, Apollo é divinizado por Moneta (Mnemosyne), que é simultaneamente uma Titã destronada e mãe das Musas, e esta divinização acontece porque Apollo arca sobre si o sofrimento de todos os seres humanos e por eles se lamenta, esquecendo o triunfo dos seus, esquecendo-se inclusive de Hyperion. Assim, Apollo torna-se

91 “Hyperion”, *Book II* de John Keats in *The Complete Poems of John Keats*, p. 248.

92 *Ibid.*, p. 248.

93 *Ibid.*, p. 253.

94 “The Meaning of Hyperion” de Kenneth Muir in *Critics on Keats*, p.100.

Deus do Sol, da música e da poesia. Esta sagração permite-lhe fazer a passagem do “vale-of-tears” para o “vale-of-soul-making”. Este sofrimento irreal, apenas imaginado que lhe dá acesso ao “vale-of-soul-making”, faz dele um ideal romântico, o próprio ideal de Keats. Mas esta passagem não é de todo pacífica – o que Moneta vai realizar é uma espécie de selecção para verificar se Apollo está apto a ser deificado. Não só ele precisa de estar a sofrer, como precisa de não saber porque o faz, ou seja, o sentimento precisa de ser imaginado e não real. Esta tragicidade é explicada por Lionel Trilling: “Then, having stated as extremely as this the case of human misery, he breaks out with sudden contempt for those who call the world a vale of tears. 'What a little circumscribed straightened notion!' he says. 'Call the world if you please *The vale of Soul-making!* ... they are not Souls till they acquire identities, till each one is personally itself.”⁹⁵

No entanto, durante a reflexão do seu longo monólogo, só quando Apollo se apercebe das qualidades que um deus possui e do processo de deificação é que Moneta acede a divinizá-lo:

(Moneta):

... Is't not strange
That thou shouldst weep, so gifted? Tell me, youth,
What sorrow thou canst feel;⁹⁶

(Apollo):

... For me dark, dark,
And painful vile oblivion seals my eyes:
I strive to search wherefore I am so sad,
Until a melancholy numbs my limbs;
And then upon the grass I sit, and moan,
Like one who once had wings.⁹⁷

95 “The Poet as a Hero: Keats in his Letters” de Lionel Trilling in *Critics on Keats*, p. 25.

96 “Hyperion”, *Book III* de John Keats in *The Complete Poems of John Keats*, p. 255.

97 *Ibid.*, p. 256.

(Apollo):

... yet I can read
A wondrous lesson in thy silent face:
Knowledge enormous makes a God of me.
Names, deeds, grey legends, dire events, rebellions,
Majesties, sovran voices, agonies,
Creations and destroyings, all at once
Pour into the wide hollows of my brain,
And deify me, as if some blithe wine
Or bright elixir peerless I had drunk,
And so I become immortal.⁹⁸

(Poet):

Thus the God,
While his enkindled eyes, with level glance
Beneath his white soft temples, steadfast kept
Trembling with light upon Mnemosyne.
Soon wild commotions shook him, and made the flush
All the immortal fairness of his limbs;⁹⁹

É realmente Apollo quem descobre o processo por si próprio e só por isso ganha o direito de se tornar divino. É ele que se apercebe do seu *conhecimento enorme* e do poder de *construir e destruir tudo* de uma vez, de modo a que, como se de tomar um elixir se tratasse, a antiga Titã o torna imortal.

Pouco depois desta sagração, o terceiro livro termina, incompleto, para não voltar a ser acabado. Keats sofre, entre outras coisas, a dor da perda do irmão mais novo pela mesma doença que o levará dois anos depois e, incapacitado de dar continuidade a um episódio tão extático e a um herói que prefere sofrer a lutar, Keats desiste do seu famigerado *Hyperion*.

98 Ibid., p. 257.

99 Ibid., p. 257.

V – *The Fall of Hyperion* e o sonho

Durante o início de 1819 Keats planeia, sem sucesso, um regresso ao seu *Hyperion*. Depois de uns meses de fraca produtividade, o poeta completa grande parte das suas *Grandes Odes* numa questão de dois meses, na primavera seguinte. Entretanto começa o romance com Fanny Brawne, são escritas as restantes *Grandes Odes*, assim como o poema *Lamia* e a tragédia *Otto the Great*, criada em conjunto com o amigo Charles Brown. Não obstante, a ideia de *Hyperion* não se apaga e, mesmo antes de terminar *Lamia*, o poeta decide escrever uma segunda tentativa da história da guerra dos deuses – um poema épico dividido em Cantos que fosse inovador e abstracto: *The Fall of Hyperion*.

A ideia era retirar Moneta da acção e fazê-la dialogar com o poeta, servindo ambos de interlocutores das tramas dos deuses. Moneta é estrategicamente colocada nesta posição por representar, ao mesmo tempo, a memória da tragédia sofrida pelos antigos deuses e a mãe das Musas do novo mundo, capaz, por isso, de conceder graças a deuses e a poetas. Mais simbólico se torna ainda se tivermos em conta que Mnemosyne, deusa da memória, era para os gregos a Musa da épica. Como afirmou Walter Benjamin no ensaio “O Narrador”, “A memória é a mais épica de todas as faculdades.”¹⁰⁰ É, pois, natural que lhe seja atribuído, a ela, o papel da descrição do passado e da sagração de Apollo e do poeta, personagens que se confundem numa só.

Um sujeito poético narrador, que não a personagem do próprio poeta, começa por dizer no primeiro Canto:

But bare of laurel they live, dream, and die;
For Poesy alone can tell her dreams ...
...Who alive can say,
'Thou art no Poet – may'st not tell thy dreams?'

100 “O Narrador” de Walter Benjamin in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p.43. Tradução de Maria Amélia Cruz.

Since every man whose soul is not a clod
Hath visions, and would speak, if he had loved,
And been well nurtured in his mother tongue.
Whether the dream now purpos'd to rehearse
Be poet's or fanatic's will be know
When this warm scribe my hand is in the grave.¹⁰¹

Este poema abstracto começa, então, por se dedicar à relação do poetas com o seu lado onírico. Depois de descrito o espaço onde as personagens representarão, que é o antigo templo de Saturno, poupado pela guerra, Moneta, “the sole priestess of this desolation”¹⁰², entra e diz:

(Moneta):

If thou cans not ascend
These steps, die on that marble where thou art.¹⁰³

(Moneta):

'None can usurp height,' return'd that shape.
'But those to whom the miseries of the world
Are misery, and will not let them rest.
All else who find a haven in the world,
Where they may thoughtless sleep away their days.
If by a chance into this fane they come,
Rot on the pavement where thou rottedst half ...¹⁰⁴

O que Moneta faz é avisar o poeta, que se encontra no fundo das escadas divinas, que só deuses e poetas podem subi-las e que um sonhador não pode ser um poeta, porque um sonhador é apenas um diletante. Por isso, esta personificação de Keats terá de provar que merece o louvor que a deusa lhe pode oferecer ou perecer como um humano vulgar.

101 “The Fall of Hyperion”, *Canto I* de John Keats in *The Complete Poems of John Keats*, p. 421.

102 *Ibid.*, p. 426.

103 *Ibid.*, p. 423.

104 *Ibid.*, p. 424.

(Poet):

What am I then: Thou spakest of my tribe:
What tribe?¹⁰⁵

(Moneta):

Art thou not of the dreamer tribe?
The poet and the dreamer are distinct,
Diverse, sheer opposite, antipodes.
The one pours out a balm upon the World,
The other vexes it.¹⁰⁶

A verdade é que toda esta “aceitação” que Moneta faz do poeta é muito pouco clara. Por um lado, nem ele mesmo se consegue definir como um poeta comum, por outro ela continua a duvidar se ele pertencerá ou não ao grupo dos sonhadores. E, repentinamente, passa a uma distinção de índole moral entre o poeta e o sonhador, à qual nada se segue, deixando o leitor suspenso. De qualquer forma, o teste é superado, o poeta sobrevive e depois a acção parece direccionar-se um pouco para os deuses, quando encontram o gigante Saturno derrotado:

Along the margin-sand large footmarks went
No farther than to where old Saturn's feet
Had rested , and there slept, how long a sleep!
Degraded, cold, upon the sodden ground
His old right hand lay nerveless, listless, dead
Unseptred;¹⁰⁷

À vista deste triste cenário, o poeta profere um discurso em tudo semelhante ao da deusa Thea no primeiro *Hyperion*:

105 Ibid., p. 426.

106 Ibid., p. 426.

107 Ibid., p. 429.

(Poet):

Saturn! Look up – and for what, poor lost King?
I have no comfort for thee; no not one;
I cannot say, wherefore thus sleepest thou?¹⁰⁸

Pode sentir-se um sentimento derrotista generalizado no seguimento do poema. Quando, no segundo Canto, Moneta explica ao poeta “com palavras humanizadas” a guerra ancestral dos deuses, ela afirma que Hyperion continua soberano mas que padece de medo e de grandes dores pelos deuses destronados:

(Moneta):

But one of our whole eagle-brood still keeps
His sov'reignty, and rule, and majesty;
Blazing Hyperion on his orb'd fire
Still sits, still snuffs the incense teeming up
From Man to the Sun's God: yet unsecure.¹⁰⁹

Pouco depois dessa descrição de Hyperion e de um conseqüente comentário do poeta termina o segundo Canto e, assim, o segundo *Hyperion*. De facto, Keats nunca chega a destronar Hyperion porque nunca chega a existir narrativa no poema. Numa carta a Reynolds, em Setembro de 1819, ele escreve: “I have given up Hyperion – there were too many Miltonic inversions in it – Miltonic verse cannot be written but in artful or rather artist's humour.”¹¹⁰ A verdade é que *Hyperion* e *The Fall of Hyperion* são os melhores exemplos do verso miltoniano desde os de Milton.

O que o impede de prosseguir desta vez, para além da dificuldade estilística, parece ter sido a própria estrutura abstracta escolhida para o poema, mais adequada para falar sobre

108 Ibid., p. 430.

109 Ibid., p. 433.

110 Keats in *Selected Letters*, p. 272.

poesia e poetas do que para descrever uma acção épica. Depois de um início auspicioso sobre as “profundezas” humanas e poéticas, Keats deveria ter conseguido alterar a estrutura do texto, fazendo com que Moneta encaminhasse o leitor através da história de guerra que pretendia “pôr em acção”. Mas esta não faz mais do que recordar *Hyperion* e, destituído da sua “memória”, sob o jugo da descrição da desventura do último dos gigantes Titãs, o poeta encarnado na história vê-se obrigado a terminar o poema que, afinal, de acção só conheceu a sua disputa com a deusa.

VI – O novo ideal Romântico: deus, herói e poeta

Apesar da incompletude destes poemas, e devido à existência das inúmeras cartas de Keats sobre estes e outros assuntos, várias conclusões podem ser daí retiradas. O primeiro ponto importante é o papel dos deuses nos poemas de Keats e em *Mensagem*. No poema de Pessoa, “Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra/ Suspendem de repente o ódio da sua guerra/ E pasmam”¹¹¹, ou seja, lutam e observam a acção dos homens que, por sua vez desenvolvem outra luta menos consciente e poderosa. Aqui, deuses e homens executam papéis semelhantes, como nos poemas homéricos, onde os deuses são feitos à semelhança dos homens, possuindo apenas mais valor, prestígio e a imortalidade em acrescento. Deste modo, recorrendo às palavras no seu sentido restrito, poderemos chamar aos deuses “Men of Power” e aos homens que foram os heróis das suas gerações “Men of Achievement”, ficando assim de fora da tríada grega “Deuses, heróis, homens” apenas os últimos, com os quais não nos iremos preocupar. Em relação a *Hyperion* nem tudo parece tão pacífico. Numa guerra exclusiva de deuses, seria de esperar que todos possuíssem os mesmos atributos para perfazer um “Man of Power” que, recordemos, exige uma personalidade própria, uma identidade.

Vários críticos afirmaram que o facto de o poema não ter sido terminado resultara da excessiva humanização dos deuses que Keats criara. O que eu pretendo defender é que estes

111 “Ascensão de Vasco da Gama”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 57.

deuses se humanizaram tanto como quaisquer outros épicos, mas que um deles realizou um acto único que pôs em risco o resto da acção. Harold Bloom escreveu, em *Onde Está a Sabedoria?*, que “Os deuses de Homero são humanos – demasiado humanos – sobretudo na sua abominável capacidade de assistirem ao sofrimento quase como se se tratasse de uma espécie de desporto.”¹¹² No meu ponto de vista, também os deuses de *Mensagem*, tanto os velhos como os novos, partilham desta característica, mesmo que nada de concreto seja dito sobre o assunto. Os Titãs de *Hyperion* sofrem pela sua perda, mas nada nos é dito sobre o seu procedimento para com o sofrimento daqueles que não pertençam à sua família, pelo que será legítimo assumir que seguem a mesma regra. Há apenas uma personagem nesta história que não o faz: Apollo.

Numa primeira análise, é dito que Apollo é deificado por Moneta, o que fá-lo aceder ao *vale of soul-making*, ou seja, adquirir uma identidade (como os outros deuses, que são “Men of Power”). Mas o que distingue Apollo é a incapacidade de ser indiferente ao sofrimento alheio. Pelo contrário, ele sofre mesmo sem o conhecer, sem o “sentir”: sofre com a “imaginação”. Neste caso, o acréscimo de imaginação e de “ego negativo” retira-lhe a sua identidade, transformando-o num “Man of Achievement”. Se considerarmos que a denominação de “Man of Power” está intimamente associada aos deuses, assim como “Man of Achievement” aos heróis, somos obrigados a concluir que Apollo sofre uma descida simbólica de estatuto para o dos homens (heróis). Por outro lado, Apollo parece demasiado estático para ser um herói. A partir da descrição do Satã de *Paradise Lost*, que Hazlitt faz em *On Shakespeare and Milton*, podemos retirar algumas características de um herói genérico: ambição, desejo de conquista (se possível de um trono), força igual à capacidade de sofrimento, poder de acção e capacidade de suportar um castigo. Esta não é definitivamente a descrição de Apollo que, portanto, não parece perfazer as condições para ser considerado um herói típico. Então talvez o problema que Keats não tenha sido capaz de resolver não tenha sido a humanização dos deuses mas sim a humanização específica de Apollo, que não só

112 Harold Bloom in *Onde Está a Sabedoria?*, p. 72.

descende a herói, como acaba por gerar um novo e complexo tipo de herói.

Este novo herói é o ideal Romântico da poesia, para a formação do qual três termos são de inevitável importância: imaginação, consciência e sonho. É a imaginação do sofrimento e a consciência do seu conhecimento, do seu poder e das suas obrigações que fazem Moneta deificá-lo. Contudo, como já vimos, segundo as definições de Keats, Apollo não possui identidade, logo, é um “Man of Achievement”. E Keats tinha uma opinião muito forte sobre aqueles que não possuíssem identidade: “A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body...”¹¹³ Portanto, neste caso, podemos supor que Apollo é um ser poético e que o corpo que ele vai “habitar” neste poema é um corpo humano. Por outro lado, a propósito de Lord Byron, escreveu Keats ao seu irmão George, na altura em que abdicou do segundo Hyperion: “There is this great difference between us. He describes what he sees – I describe what I imagine – Mine is the hardest task.”¹¹⁴ E dois anos antes havia já dito: “I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination...”¹¹⁵ Isto leva a crer que, ao divinizar o inerte Apollo, que de herói pouco tinha, Keats estava no fundo coroar a ideia do poeta enquanto criador de imagem e de consciência, ou seja, de um certo modo estava a coroar-se a si pela posse dessas características “divinas”. Como é dito por um crítico de Keats, “Apollo is then at once god and poet. His godhead is also his poethood. He comes to see as a god sees, as it is the high and final achievement of the poet to see, as Shakespeare (so Keats believed) came to see, and as Keats wished to see. The poet may come to the divine vision such as a god has. If this is so, *Hyperion* is by way of being an exposition of what poetry, in its highest reaches, consists in.”¹¹⁶ Esta é também a minha opinião e, quanto à relação entre poetas e deuses, o segundo *Hyperion* vem a ser ainda mais explícito.

O único episódio completo em *The Fall of Hyperion* foi a consagração do poeta que, ao assemelhar-se ao sonhador mas dele diferir por querer efectuar mudanças e não se querer

113 Keats in *Selected Letters*, p. 148.

114 Ibid., p. 292.

115 Ibid., p. 36.

116 “A Discussion of the Two Hyperion” de Keneth Muir in *Critics on Keats*, p.105.

perder numa agonia excessiva, se eleva ao patamar dos deuses. Parece ser possível extrair do poema que Keats não é um poeta comum, pela sua capacidade onírica. Mas a diferença entre ele e o simples sonhador está na necessidade, ou capacidade, de “pensar na Terra” que Moneta exige: “Thou art a dreaming thing,/ A fever of thyself – think of the Earth”¹¹⁷. De um modo algo confuso, o que Keats estará a descrever é a sua própria transformação de sonhador em poeta e, uma vez poeta, a sua conversão numa “testemunha escolhida” dos danos causados pelo tempo, devido ao “ganho de consciência” (comuns a Apollo e ao poeta, devido aos encontros com a deusa), nas palavras de Paul de Man.¹¹⁸

Das definições de Keats sobre os Homens, que eu acabei de tentar aplicar às personagens destes poemas, sobra ainda a do poeta em *The Fall*, ou seja, a do próprio Keats. Ao contrário do que acontece no primeiro *Hyperion*, aqui Moneta parece obrigá-lo a ter uma “identidade”. Parece que Apollo e o poeta, nos dois *Hyperion*, fazem o mesmo percurso mas em sentidos distintos, aproximando-se. Nesse caso, talvez seja possível dizer que o poeta se converte, durante o segundo poema, de “Man of Achievement” em “Man of Power”.

Por último, importa fixar que se apenas deuses e poetas se podem elevar aos degraus onde Moneta espera, então a poesia terá de ser, para Keats, e malgrado as suas ideias iniciais, uma característica própria dos “Men of Power”. É necessário deixar explícito que a qualidade “Achievement” não implica a completude de uma determinada obra, quer esta seja artística ou pertença ao domínio da conquista política, por exemplo. Ou seja, assim como Napoleão terá sido um “Man of Achievement”, independentemente da sua derrota final, Keats ter-se-á transformado num “Man of Power” apesar da incompletude das obras que operaram essa transformação. Consequentemente, essas obras incompletas, às quais (segundo várias opiniões) poderemos juntar *Mensagem*, deverão ser julgadas enquanto resultado de um “poder”, por oposição a uma “acção”.

117 “The Fall of Hyperion”, *Canto II* de John Keats in *The Complete Poems of John Keats*, p. 425.

118 Paul de Man in *Introduction to the Signet Edition of John Keats*, p. 21.

Terceiro Capítulo

I – Génio, celebridade e produção artística

A necessidade que Pessoa sente em denotar as diferenças de grau ou de espécie entre os conceitos de inteligência, génio, talento, etc. começou na sua juventude e desenvolveu-se, em paralelo, ao longo da sua vida de escritor. No mesmo texto com que terminei o primeiro capítulo, “Entre os vários preconceitos que formam a única bagagem literária...”, Pessoa explica o erro vulgar dos críticos portugueses contemporâneos que tinham por hábito confundir “cultura” com “erudição”. Para este, “A diferença entre culto e erudito é que, quem é erudito torna-se erudito, e quem é culto nasce culto (...) Porque a cultura, mais do que uma mobilização do espírito, é uma atitude dele.”¹¹⁹ Desta diferença vem que o homem erudito, quanto mais lê mais fica sabendo, ao contrário do homem culto, que quanto mais lê, com mais dúvidas fica. É, ainda, importante para Pessoa distinguir este segundo tipo, que sente e não tira conclusões, com o do homem inteligente, que facilmente tira conclusões de tudo. Para o poeta, são apenas os homens cultos que derivam em génios, e a tragédia de Portugal, descrita no final do primeiro capítulo, resulta precisamente da falta que este país tem em encontrar este género de homens. “O feitio enérgico, violento, pouco indolente do português”¹²⁰, que o leva para a acção precipitadamente deve-se, então, à falta de homens cultos da nação, o que parece indicar que tanto os homens inteligentes como os eruditos têm tendência para professar a acção e o útil, que Pessoa condena.

Estes e outros conceitos recebem maior atenção em *Heróstrato*, escrito inicialmente em Inglês, entre 1929 e 1930. No início do livro, Pessoa propõe-se a fazer a distinção entre talento, argúcia e génio. Enquanto que o talento é definido como a “inteligência concreta tornada abstracta”¹²¹, envolvendo uma adaptação natural aos elementos da própria época, a

119 “Entre os vários preconceitos que formam a única bagagem literária...” de Fernando Pessoa in *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*, p.5.

120 Ibid.

121 Trecho 2 de “Heróstrato” de Fernando Pessoa in *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, p.49.

argúcia é uma capacidade esporádica de desempenhar tarefas concretas, definida como essa mesma “inteligência concreta individualizada”¹²². Por isso mesmo, aquilo que Pessoa explica é que a diferença entre o génio e todas as outras características é a sua permanência: “O génio não reside nas coisas acidentais, mas sim no carácter representativo desses acidentes.”¹²³ De seguida, é dito que a recompensa típica do talento, pela sua aplicação à época corrente, é a fama, assim como a da argúcia será ser confundida com o génio. Qual será, então, a recompensa do génio?

Logo no segundo trecho, Pessoa decreta a classificação dos homens em três grupos distintos, segundo a divisão tradicional do espírito, que muito deve a Carlyle, entre intelecto, emoção ou sentimento e vontade. Seguindo a ordem das características, os que possuam apenas a primeira serão cientistas ou filósofos, a segunda místicos ou profetas e a terceira estadistas ou guerreiros. Mais interessante são os casos mistos, em que estas características vêm aos pares, como o dos “artistas de todos os géneros” ou os “principais estadistas e os construtores de impérios e nações”¹²⁴. Esta distinção torna-se mais interessante quando vista à luz das palavras já mencionadas no primeiro capítulo: “O homem de acção não vive mais do que a sua acção, depois é o historiador que o faz viver. Toda a celebridade é, na realidade, literária, porque a literatura é a verdadeira memória da humanidade.”¹²⁵ Podemos aferir, daqui, que os artistas levam vantagem face aos construtores de impérios e nações, na preferência do poeta, o que vem confirmar a minha ideia sobre *Mensagem*. Para além disso podemos verificar que o poeta não tem receio de colocar a literatura acima de todas as artes.

Portanto, ao contrário de todas as outras características nomeadas até agora, o génio possui uma existência distinta que pode, a certa altura, levá-lo a ser confundido com a loucura, por apresentar características semelhantes, nomeadamente ao nível de inovação ou extravagância:

122 Ibid., Trecho 2, p.50.

123 Ibid., Trecho 5, p.54.

124 Ibid., Trecho 2, p.49.

125 Ibid., Trecho 11, p.60.

O génio é a loucura que a diluição no abstracto converte em sanidade, tal como o medicamento é convertido em medicamento através da mistura. O seu produto característico é a novidade abstracta – ou seja, uma novidade que, no fundo, conforma com as leis gerais da inteligência humana e não com as leis específicas da doença mental. A essência do génio é a inadaptação ao ambiente; por isso o génio (quando não acompanhado pelo talento ou argúcia) é geralmente incompreendido pelo seu meio ambiente.¹²⁶

Desta reflexão podemos deduzir facilmente o pesar que Pessoa sentira quanto à sua posição social no mundo artístico e à falta de reconhecimento de que o seu génio (como assim o entendia) padecia. De seguida, em *Heróstrato*, é dito que Shakespeare combina o génio e a argúcia (mas não o talento), que Milton combina o génio e o talento (mas não a argúcia) e que Wordsworth possuíra um puro génio mas poucos momentos realmente geniais¹²⁷. Não obstante a óbvia dificuldade de perceber na perfeição os seus intentos, podemos supor que para além de genial, Pessoa se cria inteligente e arguto e, por isso, por possuir pouco talento, ou seja, por possuir poucas capacidades apreciadas na sua própria época, se sentisse precisamente rejeitado por ela. É óbvio para o poeta que um génio dificilmente fosse apreciado como tal na sua época, por se opor a ela, ao reflectir a sua originalidade e, por isso, fosse tanto mais apreciado na seguinte quanto mais se opusesse à presente. Por exemplo, Pessoa faz notar que Shakespeare nunca foi considerado como génio na sua própria época, sendo que isso se terá devido, muito possivelmente, à sua falta de talento explícita nas suas obras.

Por mais analisada e justificada que Pessoa tente fazer parecer a sua falta de aceitação na sociedade que lhe devia pertencer por direito, a mágoa do poeta acaba por transparecer: “Em todo o caso, quanto mais nobre o génio, menos nobre o destino. Um génio pequeno

126 Ibid., Trecho 19, p.67.

127 Ibid., Trecho 19, p.68.

alcança a fama, um grande recebe a infâmia, um génio maior sofre o desespero; um deus é crucificado. A maldição do génio não é, como Vigny julgava, ser adorado mas não amado; é não ser amado nem adorado.”¹²⁸ Pessoa pretende reconhecimento, mesmo aquele que se origina na repulsa, porque qualquer reconhecimento é melhor que o esquecimento. O seu descontentamento não deixa de ser racional e direccionado contra a sua própria época, enquanto reprodução das necessidades das outras anteriores: “Quando uma época anseia por algo de novo (se é que as épocas sentem algum anseio), o que deseja é algo de velho.”¹²⁹ Podemos fazer um paralelo rápido com o início do século XIX, quando John Keats começou a escrever e a publicar as suas obras que, contidas naquela que ficou posteriormente conhecida como segunda época romântica, pouca ou nenhuma apreciação positiva receberam fora do seu círculo de amigos. De facto, não fora a sua ajuda e Keats dificilmente teria escrito o que escreveu, visto que para além do apoio moral, também o apoio financeiro se tornou fundamental para sustentá-lo nos últimos anos de vida.

Para suster o impacto do exterior na sua vida e para provar que nenhuma autoridade poderia prevalecer em relação à sua ou em relação ao seu génio e à sua arte, Pessoa elaborou uma explicação sobre o motivo pelo qual alguns génios conseguiam, de facto, adaptar-se às necessidades da sua época, alcançando assim a fama imediata. Assim, aqueles que efectuassem uma adaptação completa ou parcial a esse período, dificilmente seriam reconhecidos *a posteriori*, cujo lugar de excelência viria a ser ocupado, quase em exclusivo, pelos génios totalmente inadaptaáveis de início:

Aquele cuja adaptação era imperfeita sobreviverá (...) mas a sua fama aumentará. O que era do seu tempo será entendido e classificado em segundo lugar, embora permaneça; o que transcendia o seu tempo tomará o primeiro lugar. O grande exemplo disso é Shakespeare, famoso na sua época como escritor espirituoso e que, desde então, se celebrizou como grande

128 Ibid., Trecho 25, p.63.

129 Ibid., Trecho 20, p.69.

escritor de tragédias, em quem a comédia era um aspecto secundário, embora importante do seu génio.¹³⁰

Deste modo, Pessoa advoga que a obtenção da fama em vida pode não ser um impedimento para alcançar a imortalidade, mas que essa fama não possui grande valor intrínseco na escolha da celebridade eterna.

II – Arte, Acção e Propaganda

Quando Pessoa afirma que toda a celebridade é, de facto, literária, é intuitivo em que lado colocá-lo da discussão entre arte e acção. Mas também fora da esfera das artes Pessoa admite a existência de génios, embora de menor índole, visto que não sobreviveriam sem a existência da literatura. Napoleão é uma figura privilegiada e repetidamente utilizada (quer por Keats, quer por Pessoa) como argumento na discussão. No seu prefácio ao livro de António Botto, Pessoa nomeia os tipos de homens superiores: filósofo (sábio, cujo mister é compreender), santo (cujo mister é crer), herói (santo em grau inferior, inconsciente e episódico) e artista (que é do tipo dos deuses, cujo mister é criar)¹³¹. Esta distinção não deixa espaço para dúvidas do espaço do artista face ao do herói e vem, para além disso, apoiar a ideia que eu defendi no primeiro capítulo, referente a *Mensagem*, da transferência das responsabilidades das conquistas dos heróis Portugueses para os deuses, como descrito no poema “O Conde D. Henrique” de “Mar Português”.

Para Pessoa, estas classificações derivam da escolha dos homens entre a vida de acção ou de contemplação, criando homens de tipo activo (que possuem um ideal moral), homens de tipo misto (que possuem um ideal heróico) e homens de tipo contemplativo (que possuem um ideal estético)¹³². No entanto, mesmo dentro do espaço reservado à produção artística, pode

130 Ibid., Trecho 57, p.110.

131 “António Botto e o Ideal Estético Criador” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p. 239.

132 Ibid., p. 241.

dar-se uma confusão entre o ideal envolvido na construção das obras. E é contra isso que o poeta nos adverte novamente em *Heróstrato*. Em primeiro lugar é explicado aos leitores que são as ideias (como forma e não como substância) que fazem a imortalidade, em vez dos propósitos. Por isso mesmo, “À opinião da posteridade não interessa se um poema contém conceitos materialistas ou idealistas; o que interessa é se esses conceitos são ou não elevados, agradáveis na forma”¹³³. Tanto Dante como Milton, com a *Comédia* e o *Paraíso Perdido* são declarados como exemplo daquilo que, apesar de poder parecer propaganda, pelo seu cariz católico ou cristão, não pode ser por ela atingida, devido quer ao seu valor, quer aos reais intentos dos seus autores. Assim, respectivamente, “Dante, quando escreveu essa obra, esqueceu totalmente a propaganda e escreveu poesia. A propaganda não prejudica a poesia, pela simples razão de que não a atinge.”¹³⁴ e “A sua vasta erudição e experiência da cultura tudo pôs na sua epopeia cristã; só Cristo ficou de fora.”¹³⁵

A conclusão retirada desta pequena incursão é revelada de imediato: “A verdadeira propaganda é a do homem de acção, que utiliza as palavras apenas como acção.”¹³⁶ Portanto, ao homem de acção o globo e a espada e ao artista (poeta, preferencialmente) a pena. A imissão de uma função na outra deverá, segundo Pessoa, arruinar a autenticidade do próprio acto. E isto porque não deve existir nenhuma relação entre arte e moralidade, apesar de a moralidade ter “relações com toda a vida humana” e, por isso, a arte não deverá perdê-la de vista, sob a pena de perder o contacto com as coisas da vida¹³⁷.

Neste ponto, a posição de Pessoa vai de encontro à de Oscar Wilde, que Pessoa lera avidamente entre 1905 e 1915, aproximadamente. Para Wilde a acção, por ser comum a todos os animais, não poderia ser digna de tanto mérito como o espírito crítico e artístico, capacidades exclusivas do ser humano. Em “O Crítico como Artista” encontramos um diálogo

133 Trecho 48 de “Heróstrato” de Fernando Pessoa in *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, p.95.

134 Ibid., Trecho 48, p.95.

135 Ibid., Trecho 48, p.96.

136 Ibid., Trecho 48, p.96.

137 Ibid., Trecho 49, p.97.

vagamente socrático, como forma de replicar ideias sobre a arte e a função do crítico artístico que podem ser, por vezes, exageradas ou extremistas. Segundo parece, Pessoa terá tido noção disso, operando uma tentativa de correcção das ideias do seu precursor, rejeitando-o como tal e infligindo-lhe intensas críticas. Depois de afirmar que “Toda a arte é imoral”¹³⁸, Wilde explica, sob a voz de Gilbert, que a acção está no domínio da vida e, portanto, no da sociedade, ao contrário da arte, em cuja emoção encontra um fim em si mesma. Lamuriante, Gilbert afirma: “A sociedade perdoa muitas vezes ao criminoso; não perdoa nunca ao sonhador. As belas emoções estereis que a arte suscita em nós são-lhe odiosas...”¹³⁹ Não parece esta condenação semelhante às de Pessoa? Apesar de Wilde ser categórico quanto à natureza imoral da arte, ao contrário de Pessoa, ambos sabem que a arte mais sublime não deve ser “didáctica ou sensual”, que derive numa demanda entre o bem e o mal¹⁴⁰, segundo o primeiro, ou simples propaganda, segundo o segundo.

Numa compilação de reflexões pessoais, seleccionados por Richard Zenith, que nos recorda a sua essência desconexa e, possivelmente, projectada para ser incluída em *O Livro do Desassossego*, Pessoa volta a ripostar contra a acção e os seus estandartes: “Não cuides que há relação entre agir e pensar”, alerta ele, num texto composto por sete conselhos de moderação, “Há oposição. Os maiores homens de acção têm sido perfeitos animais na inteligência. Os mais ousados pensadores têm sido incapazes de um gesto ousado ou de um passo fora do passeio.”¹⁴¹ Este desabafo, oferecendo à partida a sua sinceridade, assunto tão polémico e interessante nos escritos pessoanos, não vem de modo nenhum abalar o estatuto dos pensadores e dos artistas, porque a “função da inteligência é, de instinto nela, o repúdio da acção, a crítica e a diminuição da acção.”¹⁴²

138 “O Crítico como Artista” de O. Wilde in *Intenções*, p. 138.

139 *Ibid.*, p. 138.

140 *Ibid.*, p. 143.

141 “Reflexões Pessoais” de Fernando Pessoa in *Prosa Íntima*, p.419.

142 *Ibid.*, p.420.

III – O pensamento em “acção”: a poesia de Pessoa e a ligação com Keats

A poesia de Pessoa é muito vasta e está espalhada por vários períodos temporais, heterónimos, temas, etc. Penso que seria interessante fazer uma breve incursão sobre alguns desses poemas para explorar alguns dos pontos que têm vindo a ser tratados até aqui, como o da divergência entre arte e acção ou a tragédia de Portugal resultante das descobertas e, ainda, a ligação a Keats.

Para exemplificar a distinção entre a acção e a arte de que Pessoa vem falando em diversos textos, ao longo da sua vida. Consideremos o poema “Tabacaria” de Álvaro de Campos, que me permitirá fazer uma ligação interessante entre os conceitos de Poder e Conquista (ou acção) que explorei anteriormente em relação a John Keats. O poema começa com um conjunto de afirmações muito forte:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.¹⁴³

Verificamos, por um lado, que o poeta Pessoa-Campos não parece disposto a ser totalmente sincero sobre aquilo que é na realidade – que, a ser um nada, será talvez aquele “nada que é tudo”¹⁴⁴ – e, por outro lado, começamos a perceber a importância da dimensão do sonho no poema.

Na quarta estrofe, o poeta diz-se dividido entre a lealdade que deve “À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,/ E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.”¹⁴⁵ Podemos encontrar imediatamente uma diferença entre o que é “real por

143 “Tabacaria” de Álvaro de Campos in *Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos II*, p. 48.

144 “Ulysses”, “Mensagem” de Fernando Pessoa in *Mensagem/Poemas esotéricos*, p. 17.

145 “Tabacaria” de Álvaro de Campos in *Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos II*, p. 48.

dentro”, o sonho, por exemplo, e o que é “real por fora”, as obras realizadas pelo homem, como a tabacaria ou o que ela contém. Logo de seguida é dito que o poeta “falhou em tudo”. Novamente surge a questão da sinceridade mas, também, a dúvida do *tudo* que está em causa. É certo que Campos (ou Pessoa) não falhou em tudo e a prova disso é a sua arte e este mesmo poema. De modo que a melhor hipótese é considerarmos que o *tudo* se refere apenas a obras físicas, obras resultantes da acção. De seguida, a afirmação “Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada”¹⁴⁶ parece indicar que o *tudo* que não foi realizado diz respeito à acção exterior, esse *tudo* que o homem comum vê como o propósito natural da vida. Mas Pessoa tinha razões especiais para temer a realização exterior, como podemos apreender dos seus escritos íntimos: “Felizmente tudo evitou que eu *realizasse*, e assim houvesse de me arrepender.”¹⁴⁷ A obra que Pessoa queria realizar era, antes de tudo, espiritual, logo, quer as acções quotidianas no mundo (que dizem respeito à tabacaria, por exemplo), quer as obras de envergadura propagandística teriam de ser excluídas dos seus projectos.

A sexta estrofe é decisiva para a compreensão destas questões e, por isso, vou copiá-la quase na totalidade:

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Génio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
Em todos os manicómios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora génios-para-si-mesmos sonhando?

146 Ibid., p. 48.

147 “Escritos Autobiográficos” de Fernando Pessoa in *Prosa Íntima*, p.99.

Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas –
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas –,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;¹⁴⁸

Nos primeiro quatro versos o poeta interroga-se sobre a sua diferença em relação aos outros, possivelmente a outros poetas, chegando a considerar-se como um génio. Esta hipótese, mesmo não aceite de imediato, vem retirar valor àquela primeira, “Não sou nada”, e à que vem de seguida, “Não, não creio em mim.” É certo que, tal como é por si constatado, “cem mil cérebros se concebem em sonho génios”, tal como ele, mas este cérebro distingue-se dos outros, como mais tarde se verificará.

Contudo, o mais interessante é a constatação de que “O mundo é para quem nasce para o conquistar/ E não para quem sonha que pode conquistá-lo”. Aqui a temática do sonho vem realmente contrapor a da acção. Quando Pessoa distinguiu os heróis dos artistas, sendo os últimos superiores por ser o seu mister criar, seria de esperar que fosse deles “o mundo” descrito nestas linhas. Mas Pessoa tem “sonhado mais do que Napoleão o fez”, ou seja, Napoleão é o conquistador e Pessoa o sonhador e, logo, é ao primeiro que “pertence” o mundo. A primeira conclusão a tirar pode ser claramente depressiva mas, se tivermos em conta tudo o que o poeta escreveu sobre a primazia da arte face à acção, outro resultado parece surgir. Lembremo-nos dos *Hyperions* de Keats e do episódio da ascensão das escadas

148 “Tabacaria” de Álvaro de Campos in *Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos II*, p. 49.

divinas pelo poeta, por ser um sonhador ao mesmo tempo que é poeta, ou seja, por não ser um mero diletante. É esta capacidade que o transforma num “Man of Power”, equiparável aos próprios deuses. Também aqui, Campos refere ser “sempre só o que tinha qualidades”, mas nós sabemos, pelo simples facto da composição deste (e dos outros) poemas, que isso não é verdade e que também ele é mais do que um simples diletante. Lembremo-nos, ainda, que no momento do início da escrita do primeiro *Hyperion*, Keats escrevera a Haydon uma carta dizendo que “the Hero of the written tale [Endymion] being mortal is led on, like Buonaparte, by circumstance; whereas the Apollo in *Hyperion* being a fore-seeing God will shape his actions like on.”¹⁴⁹ Sendo verdade, contudo, que o futuro de Apollo se viria a revelar muito diferente, concentremo-nos na distinção clara entre o género humano e heróico (de que Napoleão é, para Keats e Pessoa, um genuíno exemplo) e o género divino que se pode confundir, tanto na poesia de Keats, como nos escritos de Pessoa (devido ao mister comum de *criar*) com o género poético. Daqui segue-se que Napoleão é um “Man of Achievement” e o poeta Pessoa-Campos é um “Man of Power”, sendo que se ao primeiro pertence o mundo (que creio ser o mundo físico, o mundo que não interessava a Pessoa), ao segundo pertencerá a imortalidade, porque “Toda a celebridade é, na realidade, literária, porque a literatura é a verdadeira memória da humanidade.”¹⁵⁰

E a verdade é que aquilo que parecia ser, de início, um lamento acaba por se transformar na glorificação do próprio poeta, no final do poema, com um simples verso:

E vou escrever esta história para provar que sou sublime.¹⁵¹

Como pode aquele que “nunca será nada”, que “falhou em tudo”, que “será sempre o que só tinha qualidades”, ser afinal sublime e conseguir prová-lo (porque realmente o consegue) com um poema? Parece-me que o primeiro, e mais fácil, argumento da falta de

149 Keats in *Selected Letters*, p. 49.

150 Trecho 11 de “Heróstrato” de Fernando Pessoa in *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, p.60.

151 “Tabacaria” de Álvaro de Campos in *Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos II*, p. 51.

honestidade do poeta fica enfraquecido com esta única frase. No meu entender, este poema refere-se, de facto, ao “nada que é tudo” que são o sonho, o pensamento e a arte face à acção e às conquistas do mundo físico. Quer os versos, quer os feitos heróicos desaparecerão, um dia, quando o mundo acabar, mas até lá será pelo *poder* dos homens de génio, como Pessoa, que os homens de acção serão recordados.

Outros dois poemas da mesma época vêm reiterar esta ideia. Em “Quase sem querer...”, o poeta afirma que “O sargento acaba imperador por transições imperceptíveis” mas que “O conquistador de todos os impérios foi sempre ajudante de guarda-livros”¹⁵², o que deixa lugar à especulação de que por detrás do conquistador, do homem de acção, tenha de existir sempre um homem do pensamento, do espírito porque, é preciso nunca esquecer, “Todo o Império que não é baseado no Império Espiritual é uma morte de pé, um cadáver mandado.”¹⁵³ No poema “Adiamento” o poeta “sonha” ainda mais alto, declarando: “Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo”¹⁵⁴, mensagem que não deve ser considerada literalmente porque, de modo singelo, o mundo de que Pessoa fala não é o mesmo que o de Napoleão.

Em “Opiário”, um dos primeiros poemas de Álvaro de Campos, este diz a certa altura que:

Pertenço a um género de Portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
Tenho pensado nisto muitas vezes.¹⁵⁵

Ao ler esta estrofe, não posso deixar de me lembrar do discurso de Pessoa sobre a “tragédia de Portugal” e da razão pela qual os portugueses adquiriram o seu feitio activo e

152 “Quase sem querer...” de Álvaro de Campos in *Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos II*, p. 54.

153 “Manifesto sobre o Atlantismo” de Fernando Pessoa in *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*, p. 77.

154 “Adiamento” de Álvaro de Campos in *Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos II*, p. 61.

155 “Opiário” de Álvaro de Campos in *Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos I*, p. 24.

pouco indolente da qual esta resultava, ou seja, “a aventura das descobertas”¹⁵⁶.

Sendo que Pessoa terá lido grande parte da poética de John Keats ainda em Durban, é previsível a influência que este poeta exerceu sobre o outro, ainda jovem. Sabemos, por exemplo, que já em 1904, pelas mãos do outrora heterónimo Charles Anon, Pessoa escreveu um pequeno intitulado “The Death of the Titan”, indiciando já influências futuras. O seu apreço por Keats, entre toda a poesia inglesa era, à época, tão louvável que lhe foi dedicado o seu primeiro poema escrito em Português, em 1908.

Na poesia de Ricardo Reis e de Pessoa ortónimo voltamos a encontrar alguns exemplos da ligação à obra poética de John Keats, nomeadamente no que diz respeito aos deuses do Olimpo e aos seus antecessores. O poema “Os deuses desterrados”, escrito por Ricardo Reis em 1914, é possivelmente o melhor exemplo do seu neo-paganismo e da luta dos deuses que será mais tarde recriada em *Mensagem* e, por isso, aproveito para citá-lo na totalidade:

Os deuses desterrados,
Os irmãos de Saturno,
Às vezes, no crepúsculo
Vêm espreitar a vida.

Vêm então ter connosco
Remorsos e saudades
E sentimentos falsos.
É a presença deles,
Deuses que o destroná-los
Tornou espirituais,
De matéria vencida,

156 “Entre os vários preconceitos que formam a única bagagem literária...” de Fernando Pessoa in *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*, p.5.

Longínqua e inactiva.

Vêm, inúteis forças,
Solicitar em nós
As dores e os cansaços,
Que nos tiram da mão,
Como a um bêbedo mole,
A taça da alegria.

Vêm fazer-nos crer,
Despeitadas ruínas
De primitivas forças,
Que o mundo é mais extenso
Que o que se vê e palpa,
Para que ofendamos
A Júpiter e a Apolo.

Assim até à beira
Terrena do horizonte
Hiperion no crepúsculo
Vem chorar pelo carro
Que Apolo lhe roubou.

E o poente tem cores
Da dor dum deus longínquo
E ouve-se soluçar
Para além das esferas...

Assim choram os deuses.¹⁵⁷

157 “Os deuses desterrados” de Ricardo Reis in *Poesia*, p.46.

É estranho constatar que a referência à guerra dos deuses, tal como encenada por Keats, seja mais explícita neste poema do que em toda a *Mensagem* onde, não fora a “Nota”, e os mesmos passariam despercebidos (apesar de ser conhecido o projecto de Pessoa de criar um poema épico sobre um Titã que sobrevivesse ainda a Hyperion). E é aqui que verificamos com certeza o plano de Pessoa de fazer os deuses Titãs utilizarem o “atrait” Cristão para afastar os portugueses do credo nos da raça de Jove: “Vêm fazer-nos crer/ (...) Que o mundo é mais extenso/ Que o que se vê e palpa”. E, também ao contrário dos poemas de Keats, aqui a derrota dos deuses velhos é certa e Hyperion é finalmente derrotado por um Apolo bem mais divino que o que Keats desenhara. No poema “Da nossa semelhança com os deuses”, Reis explica que acima da vontade de ambas as dinastias está o destino e que é isso que permite que a uma se siga a outra, assim como nas dinastias terrestres: “Como acima dos deuses o Destino/ É calmo e inexorável”¹⁵⁸. Esta constatação vai de encontro à opinião de Harold Bloom de que nos poemas homéricos os deuses agiam como humanos que pertencessem a um estatuto mais elevado e imortal que, no meu ponto de vista, pode ser também aplicada em *Mensagem* e nos *Hyperions*. Uma última referência, ainda, para o poema ortónimo “Gomes Real”, onde é dito: “Este, poeta, Apolo em seu regaço/ A Saturno entregou.”¹⁵⁹ É explícito, aqui, que é o poeta quem cria e decide o final da ficção: quem vence e quem se dá por vencido na guerra dos deuses.

Em muitos outros poemas podemos encontrar referências directas ou indirectas a Keats, sendo que devo aqui agradecer a Richard Zenith pela indicação de alguns destes. Esta ligação que começou por surgir, aos meus olhos, entre *Mensagem* e os dois *Hyperions*, vê-se neste momento de tal forma expandida que transcende em muito o espaço que me é permitido dedicar-lhe. Convém, ainda, sublinhar o desejo de Pessoa de que o futuro trouxesse tanto a si

158 “Da nossa semelhança com os deuses” de Ricardo Reis in *Poesia*, p.66.

159 “Gomes Leal” de Fernando Pessoa in *Poesia do Eu*, p.161.

como a Keats a fama que nenhum dos dois parecera destinado a alcançar em vida. Desse modo, em Heróstrato, exprimiu-se assim o poeta: “... e John Keats, esse amado dos Deuses, para quem o mistério dos Deuses foi tão cruel (...) Mas a sabedoria e o discernimento das eras não permitirão que Keats seja classificado abaixo de Shelley. Um era poeta e tinha coração para cantar; o outro era um artista e trabalhou.”¹⁶⁰

IV – Realização e morte: um conceito artístico

Então, o que pensar afinal de Pessoa e de Keats, enquanto criadores e comentadores de arte? Começemos por recuar até Shakespeare. Para Keats, não existe dúvida de que este possui a famigerada “Negative Capability”, sendo, ainda para mais, o melhor exemplo de um “Man of Achievement”. Mas Pessoa vem dizer-nos coisas diferentes sobre este artista: “É um homem demasiado grande para si próprio. Assim foi Shakespeare... São falhados [Shakespeare e Leonardo], não por terem podido fazer melhor, mas porque o fizeram de facto. Superaram-se a si próprios e falharam.”¹⁶¹ Este pensamento é muito curioso e, para percebê-lo melhor, precisamos de recorrer a uma consideração prévia: “A realização é a morte, porque é o fim. Os românticos são sobrevivências, encarnações perpétuas de si próprios.”¹⁶² À semelhança de Keats, também Pessoa fora um aluno entusiasta de William Hazlitt, encontrando-se, neste momento, vários textos do mesmo no espólio da biblioteca pessoana. Em “On Shakespeare and Milton”, Hazlitt escreveu, a propósito do primeiro, que “If he had been only half what he was, he would perhaps have appeared greater.”¹⁶³

Nesse mesmo texto é dito, ainda, que Shakespeare era “relaxado e despreocupado” em lugares críticos das suas obras, o que vai ao encontro de alguns textos de Pessoa que o

160 Trecho 26 de “Heróstrato” de Fernando Pessoa in *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, p.74.

161 Ibid., Trecho 61, p.114.

162 Ibid., Trecho 26, p.74.

163 “On Shakespeare and Milton” de W. Hazlitt in *Lectures on the English Poets*.

descrevem como “um tipo imperfeito”, um criador de nível inferior, apesar de ser o maior dos intérpretes¹⁶⁴. Segundo alguns críticos, esta tomada de posição de Pessoa quanto a Shakespeare, visa aproximá-lo de si, nomeadamente devido às características que levaram Keats a elaborar o conceito de “Negative Capability”. Quer devido à “incapacidade” de se concentrar totalmente nas suas obras e de concluí-las realmente, o que, segundo esses críticos, representa principalmente a capacidade de “imperfeição” que Keats antecipou ao modernismo, quer devido à “despersonalização” que Keats antevira em Shakespeare e que Pessoa vem perpetuar no dito “drama em gente”, parece fácil encaixar ambos os poetas, e também Keats (segundo estes dois critérios) na “forma” do “Man of Achievement”. Se considerarmos estas as características fundamentais de um “Man of Achievement”, não só Keats e Pessoa passam a estar contidos neste conjunto, como a larga maioria dos escritores de todos os tempos, exceptuando, talvez, Milton e Dante, nas palavras do próprio Pessoa. Por isso mesmo, outra distinção mais subtil terá que surgir. Tal como eu expliquei no final do segundo capítulo, no meu entender as qualidades “Negative” e “Achievement” não se prendem com a completude de uma obra, ou com a falta dela. Por outro lado, a despersonalização que Keats crê encontrar em Shakespeare é, em tudo, diferente da demonstrada por Pessoa, sendo que “drama em gente” significa, para mim, seguindo as ideias de António M. Feijó, uma divisão horária dos principais heterónimos no curso de um dia, tema que não interessa agora aprofundar¹⁶⁵. Nesse caso, aproveitando para voltar a replicar a minha ideia de que Keats, ao contrário de Shakespeare, se transforma num “Man of Power” (adquirindo profundidade, aquela que dizia faltar a Milton e a Shakespeare, e se torna num “verdadeiro” romântico), alarguemos a discussão a Pessoa. Pretendo, ainda, deixar registado que o caso de Shakespeare parece ser bastante complexo, sendo possível que a ideia completa que Keats (e Pessoa) possuía dele não o deixasse, finalmente, encaixar-se no molde dos “Men

164 Trecho 6 de “Impermanência” de Fernando Pessoa in *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, p.219.

165 “*Mensagem*, a imprecisão denotativa de ‘um drama em gente’, e o anti-cristianismo de Pessoa” de António M. Feijó in *Românica* 8, p. 65-77.

of Achievement”, tal como eu o prevejo.

Assim sendo, segundo o que Pessoa disse acima, o trabalho de Keats nunca é terminado e ele nunca alcança a realização e a morte, ao contrário de Shakespeare que, por isso falhara. E quanto a Pessoa? Aqui, sou obrigada a voltar à dialéctica entre a conquista e o poder (ou a acção e a arte). Lembremo-nos dos primeiros pontos deste capítulo, onde tentei exprimir a minha convicção de que Pessoa repudiava continuamente tanto a acção como a conquista, quando em contraste com actividades de maior beleza e alcance. Para além disso, Pessoa parece querer demonstrar que tem mais profundidade que Shakespeare e que, à semelhança do meu suposto segundo Keats, possui a “selfconsciousness” dos românticos (apesar dos discursos em que protege e eleva a época do Renascimento por oposição à do Romantismo).¹⁶⁶ Nesse caso, também Pessoa será um *Man of Power*, daqueles que nunca são derrotados porque nunca concluem a sua obra (não no sentido literal de conclusão). Pessoa, assim como Keats, possuía um medo de não ter tempo (ou capacidade) para dizer tudo o que tinha para dizer e parte desse medo fora criado, provavelmente, numa leitura precoce da biografia do jovem romântico, que tão cedo havia desaparecido.

Considerando, então, Fernando Pessoa como um “Man of Power”, uma correcção importante sucede nos termos de Keats. “Power” e “Achievement” passam a estar intrinsecamente ligadas, no fundo, ao valor etimológico dos seus termos. O poeta ideal valorizará o pensamento e o poder estéril em detrimento dos valores da acção e da conquista e, somente desse modo, merecerá a eternidade.

¹⁶⁶ “A Nova Poesia Portuguesa No Seu Aspecto Psicológico” de Fernando Pessoa in *Prosa Publicada em Vida*, p.159.

Bibliografia

ALMEIDA, Onésimo de, *Mensagem, Uma Tentativa de reinterpretação*, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Angra do Heroísmo (1987);

BATE, W. Jackson, *John Keats*, The Hogarth Press, London (1992);

....., *The Burden of the Past and the English Poet*, Harvard University press, The United States of America (1999);

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa (1992);

BLOOM, Harold, *Romanticism and Consciousness, Essays in Criticism*, Yale University, W.W. Norton & Company, New York (1970);

....., *Onde Está a Sabedoria?*, Relógio d'Água, Lisboa (2008), Tradução de Miguel Serras Pereira;

CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Livraria Figueirinhas, Lisboa, 2ª edição (1999);

CAMPOS, Álvaro de, *Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos*, Planeta de Agostini, Coleção dirigida por Vasco graça Moura, Lisboa (2002);

CARLYLE, Thomas, *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, The Echo Library, Middlesex (2007);

FEIJÓ, António M., “*Mensagem*, a imprecisão denotativa de ‘um drama em gente’, e o anti-cristianismo de Pessoa”, *Românica* 8, (1999);

HAZLITT, Williams, *An Essay on The Principles of Human Action*, Printed by J. Johnson, London, (1805);

....., *Lectures on the English Poets*, (1825),
http://www.wwnorton.com/college/english/nael/noa/pdf/27636_Roma_U11_Hazlitt.pdf
(consultado em Julho de 2011);

....., *The Spirit of the Age*, (1825),
<http://www3.shropshirecc.gov.uk/etexts/E000295.htm> (consultado em Julho de 2011);

JONES, John, *John Keats's Dream of Truth*, Chatto and Windus Ltd., London
(1969);

KEATS, John, *Selected Letters*, Oxford World's Classics, New York (2002);

....., *Signet Edition of John Keats*, The Signet Classic Poetry Series, Edited
by Paul de Man, The United States of America (1966);

....., *The Complete Poems of John Keats*, Wordsworth Poetry Library,
London (2001);

LOURENÇO, Eduardo, *Pessoa Revisitado*, Gradiva, Lisboa (2003);

O' NEILL, Judith, *Critics on Keats*, George Allen and Unwin Ltd., Great Britain
(1967);

PESSOA, Fernando, *Mensagem / Poemas Esotéricos*, Edição Crítica de José
Augusto Seabra, (coordenador), Espanha: Archivos, CSIC (1993);

....., *Cartas, Obra Essencial de Fernando Pessoa 7*, Edição de Richard
Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa (2007);

....., *Prosa Publicada em Vida, Obra Essencial de Fernando Pessoa 3*,
Edição de Richard Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa (2006);

....., *Poesia do Eu, Obra Essencial de Fernando Pessoa 2*, Edição de
Richard Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa (2006);

....., *Prosa Íntima e do Autoconhecimento, Obra Essencial de Fernando Pessoa 5*, Edição de Richard Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa (2007), Traduções de Manuela Rocha;

....., *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, Edição de Richard Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa (2000);

....., *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*, Organização de Joel Serrão, Ática, Lisboa (1977);

REIS, Ricardo, *Poesia*, Assírio e Alvim, Edição de Manuela P. da Silva, Lisboa, 2ª edição (2007);

SÁ-CARNEIRO, Mário, *Cartas a Fernando Pessoa, v.1*, Ática, Lisboa (1973);

SEVERINO, Alexandrino, *A Primeira Publicação Literária de Pessoa*, Hispania (1971);

SHELLEY, Percy B., *A Defence of Poetry and Other Essays*, Dodo Press (2007);

SILVA, Agostinho da, *Um Fernando Pessoa*, Guimarães Editores, Lisboa (1996);

TAMEN, Miguel, *Artigos Portugueses*, Assírio e Alvim, Lisboa (2002);

WILDE, Oscar, *Intenções*, Livros Cotovia, Lisboa (1992), Tradução e Posfácio de António M. Feijó;