

MENSAGEM (1934): INSCRIÇÃO

Annabela RITA¹

Doutora em Literatura Portuguesa ó Universidade de Lisboa
Docente da FLUL ó Universidade de Lisboa
Lisboa ó Portugal

RESUMO: Num ano em que se celebram os 100 anos da revista *Orpheu*, pretende-se, com este artigo, observar de que modo a estratégia persuasiva que informa a obra *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, se inscreve nas circunstâncias culturais e no diálogo estético e se exprime no *dispositivo* textual e em cada um dos textos que a compõem. Concomitantemente, atentar-se-á aos sinais de modelização iniciadora dos processos de escrita e de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Mensagem. Emoção. Argumentação. Identidade. Portugal.

*Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer -
Brilho sem luz e sem arder
Como o que o fogo-fátuo encerra.*

Fernando Pessoa

Desde os finais do século XIX, o ambiente cultural português era de sentido crepúsculo dos deuses agitado por ataques ou estímulos diversos vindos do espaço internacional e do nacional. No cenário sombrio, semelhante ao que Guerra Junqueiro nos apresentara na abertura da sua *Pátria* (1915), apenas essas faíscas faziam entrevistar figurações nacionais de *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer, rapidamente retomadas pelas sombras.

Súbita, entre o horror das guerras mundiais e a depressão nacional, irrompe pessoana *Mensagem* de facho erguido com prometeico fogo tomado a longa linhagem nacional: os que

¹ Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Coordenadora do CLEPUL, Presidente da Academia Lusófona Luís de Camões, Presidente do Instituto Fernando Pessoa (SHIP) e da Assembleia Geral da COMPARES; integra as Direcções da Associação Portuguesa de Escritores e da Sociedade Histórica da Independência de Portugal etc.

foram reelaborando o mito de um povo eleito, com missão imperial futura. Numa longa convocação em transe, acende o facho que institui o início da nova olimpíada: vocalização de imaginário anfiteatro para o mundo, resposta, reacção e emoção. E é consensualmente saudada².

Ponderemos as circunstâncias que emolduram essa vocalização de passional argumentação e observemos o modo como ela se ergue nessa moldura.

* * *

IDENTIDADES AO ESPELHO

Em contraluz ao sentimento de decadência que, desde meados do séc. XIX, domina o imaginário europeu, sombreando a realidade convulsionada pelo debate sobre a partilha de África e pelas Guerras Mundiais e, no plano nacional, pelo ciclo do Ultimato, regicídio e 1ª República, vemos esboçar-se uma tendência para definir identidades nacionais através de uma estratégia comunicativa argumentativa: a comunicação europeia (campanha de regime) tende a desdobrar argumentos, expondo-os, através da ilustração. Assistimos a uma exposição, exibição e enumeração de *lugares*, exemplos, casos, ao serviço da elaboração ou do reforço identitários. No plano histórico, no científico-tecnológico (as maravilhas da civilização!) como no estético. Aposta na *visibilidade*, mas também na complementariedade da sua *vivência*, portanto, na *espectacularidade apresentacional* que permite a transição *persuasiva* do *logos* ao *pathos*. A luz contrariando o *désenchantement du monde* (Marcel Gauchet) na *representação* que o mundo se si faz no seu *teatro*.

Portugal inscreve-se nessa tendência geral, como tentarei demonstrar. Fá-lo *em resposta e reacção* a factores exógenos e endógenos.

² Remeto para o texto da Acta n.º 4 (29/12/1934) da reunião do júri do Prémio Antero de Quental recentemente descoberto e publicado pela Fundação António Quadros [PT/FAQ/AFC/05/0101], que conclui com a referência elogiosa a Fernando Pessoa, na sequência das dos outros jurados:

“O Director do Secretariado da Propaganda Nacional /í / declarou também a sua grande satisfação por ver o Júri reconhecer e homenagear o mérito da sua [(de Fernando Pessoa)] obra, trazendo assim à luz de uma maior publicidade um nome de marcado prestígio nos cenáculos intelectuais mas que até agora voluntariamente vivera num isolamento distante. Mostrou-se também resolvido a estudar com atenção o processo de aproveitar a escolha do Júri para demonstrar a Fernando Pessoa o particular apreço que a sua rara personalidade merece a todos os espíritos cultos.”

[http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=180&Itemid=269]

Dos mapas (õPortugal não é um país pequeno!ö) às exposições (inter)nacionais, vemos a *representação nacional* a adquirir a terceira e a quarta dimensões para se oferecer, a prazo e/ou para a posteridade, na temporalização da visita, do percurso de observação, interpretação e rememoração, além de parecer responder, ripostar, argumentativamente, a estímulos contemporâneos ou anteriores, na clivagem interna ou relativamente ao exterior. Como os outros Impérios Coloniais em tempo de *crepúsculo dos deuses*, também oferece o seu, através da combinatória da selecção, representatividade, sinédoque, síntese, símbolo e exemplo. Com alguma singularidade, mais do só buscar mostrar e impor o *seu lugar no mundo*, declara-se e anuncia-se como *Mundo inscrevendo o Mundo em si*: a Exposição do Mundo Português (1940) consagra em título essa diferença e autonomia feitas de noção de totalidade, de completude.

Como na história da terra, a história de Portugal também tem um génesis embebido de mito (Tubal, Ulisses, Cristóvão) e um horizonte imaginário em que se esboçam hipóteses e sonhos de porvir: por isso, combina núcleos expositivos que traçam a rota da evolução por ciclos e temas dominantes da acção comunitária numa teleologia que a Filosofia Portuguesa explorará³. Na literatura, desenvolve-se a legenda: *Mensagem* (1934) complementa essa hermenêutica da identidade nacional e responde a esse políptico de S. Vicente (1470-80) redescoberto e controverso, bebida a lição do *tempo* que *Os Lusíadas* (1572) exprimem no seu diálogo com os Jerónimos (séc. XVI).

í E FASCÍNIO

Desde meados do séc. XIX, o fascínio com a ciência e as artes conduziu ao fascínio pelas suas mostras: as exposições universais corresponderam a esse desejo de reunir, antologiar e catalogar, sistemicamente, as cristalizações do progresso, do õadmirável mundo novoö em que todos se sentiam a participar. E essas exposições deixaram pavilhões ou outros

³ Refiro-me a uma longa linhagem de escrita que autores como Agostinho da Silva, António Quadros, António Telmo, Eduardo Lourenço, António Macedo, José Manuel Anes, José Eduardo Franco, Miguel Real, Manuel J. Gandra, etc têm relido e reelaborado: Joaquim de Fiore (c. 1132 -1202); Fernão de Oliveira (1507 ó 1581) e a sua *História de Portugal*; Frei Bernardo de Brito (1569-1617) e a *Monarchia Lusytana* (partes I e II) [1597-1609]; Frei Sebastião de Paiva (1600-1659) e o *Tratado da Quinta Monarquia* [1641]; Padre António Vieira (1608 -1697), com a *História do Futuro* [1664] e a *Chave dos Profetas* [1666-67]; sem mencionar Bandarra e tantos outros.

vestígios, incluindo museus que recolheram muitos dos seus materiais e prolongaram o seu gesto. A lista é impressionante, de quase centena e meia⁴.

Nesse itinerário de exposições, os impérios coloniais procuraram destacar-se, numa guerra pela supremacia da *visibilidade*, impondo a sua *realidade e representações*, exibindo as insígnias da heterogeneidade que os constituía e tentando familiarizar as metrópoles e os outros países com ela, encarada e feita encarar como prova da sua superioridade humana, cultural, política e militar. Foram as Exposições Coloniais, muitas delas com as ãexibições etnológicasã depois designadas por zoos humanos.

Portugal, além de participar em exposições no estrangeiro (Paris, Bulawaio etc.), organizou as suas para exibir ao mundo o seu Império, legitimando-o e reivindicando, também através desse gesto, o respeito pelos direitos conquistados no terreno desde que, no séc. XV, Pêro da Covilhã encontrou o Preste João (que buscara desde 1487), figura de que

⁴ Exposições Universais: 1851, London, Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations (Crystal Palace Exhibition); 1853-54, New York, Exhibition of the Industry of All Nations (New York Crystal Palace Exhibition); 1855, Paris, Exposition Universelle des Beaux-Arts; 1857, Manchester, Art Treasures Exhibition; 1862, London, International Exhibition; 1864, Philadelphia, Great Central Fair; 1865, Porto; 1867 Paris, Exposition Universelle; 1873, Tours, Exposition Rétrospective des Beaux-arts; 1873, Vienna, Weltausstellung; 1874, Lille, Exposition d'Objets d'Art Religieux; 1876, Philadelphia, United States Centennial International Exhibition; 1878, Paris, Exposition Universelle; 1879, Sydney; 1880, Melbourne; 1880, Turin, Esposizione Retrospettiva; 1880-81, Melbourne, Melbourne International Exhibition; 1881 Paris, Exposition Internationale de l'Electricité; 1882 Marseille, Exposition de la Société des Amis des Arts de Marseille; 1883, Amsterdam, Internationale Koloniale en Untvoerhandel Tentoonstelling; 1884, Paris, Exposition Manet (Manet memorial exhibition) held at the Ecole nationale des beaux-arts; 1885, New Orleans, World's Industrial and Cotton Centennial Exposition; 1885, Antwerp, Exposition Universelle de Anvers; 1886, Limoges, Exposition Rétrospective; 1886, London, Colonial and Indian Exhibition; 1905 Liège; 1905 Milão; 1907 Jamestown; 1910 Bruxelas; 1911 Turim; 1913 Gante; 1915 São Francisco; 1958, Bruxelas; 1888, Barcelona; 1889, Paris, Exposition Universelle; 1891, Prague, General Land Centennial Exhibition (Jubilee Exhibition); 1891, Moscow, Franco-Russian Exposition; 1893, Chicago, World's Columbian Exposition; 1894, Lyon, Exposition Universelle Internationale et Coloniale; 1895, Amsterdam, Exposition Internationale; 1900, Paris, Exposition Universelle; 1901 Buffalo, Pan-American Exposition; 1901, Glasgow, Glasgow International Exposition; 1902, Turin, Esposizione Internazionale de Arte Decorativa Moderna; 1904, St. Louis, Louisiana Purchase International Exposition; 1906, Paris, Exposition de l'Oeuvre de Fantin-Latour held at the École Nationale des Beaux-Arts; 1907, Bordeaux Exposition Internationale Maritime; 1915, San Francisco, Panama-Pacific International Exposition; 1922, Rio de Janeiro; 1923, Goteborg, Tercentennial Jubilee Exposition (Jubileumsutställningens); 1925, Paris, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes; 1926 Philadelphia, Sesquicentennial International Exposition; 1929-30, Barcelona, Esposición Internacional de Barcelona; 1930, Stockholm, Stockholm Exhibition (Stockholmsutställningens); 1930, Antwerp/Liege, Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand (Antwerp) and Exposition Internationale de la Grande Industrie, Sciences et Applications, Art Wallon Ancien (Liège); 1931, Paris, Exposition Coloniale Internationale; 1933-34, Chicago, Century of Progress Exposition; 1935, Brussels, Exposition Universelle et Internationale; 1936-37 Dallas, Texas Centennial Exposition/Greater Texas & Pan American Exposition; 1936, Estocolmo; 1937, Paris, Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (Expo 1937); 1938, Helsinque; 1939, Liège; 1939, New York; 1939-40, New York, New York World's Fair; 1947, Paris; 1949, Estocolmo; 1949, Lyon; 1949, Porto Príncipe; 1951, London, Festival of Britain; 1953, Jerusalém; 1953, Roma; 1954, Nápoles; 1955, Turim; 1955, Helsingborg; 1956, Beit Dagon; 1957, Berlim; 1958, Bruxelas; 1961, Turim; 1962, Seattle; 1965, Munique; 1967, Montreal; 1968, San Antonio; 1970, Osaka; 1971, Budapeste; 1974, Spokane; 1975, Okinawa; 1981, Plovdiv; 1982, Knoxville; 1984, Nova Orleans; 1985, Tsukuba; 1985, Plovdiv; 1986, Vancouver; 1988, Brisbane; 1991, Plovdiv; 1992, Génova; 1992, Sevilha; 1993, Taejon; 1998, Lisboa; 2000, Hanover; 2005, Aichi; 2008, Saragoça; 2010, Xangai; 2012, Yeosu; 2015, Milão; 2017, Astana; 2020, Dubai.

Francisco Álvares dará notícia em *A verdadeira Informação das Terras do Preste João* (1540).

Desse mesmo século XV nos chegaram os Painéis de São Vicente de Fora (1470-80), de Nuno Gonçalves, descobertos no final do séc. XIX, que o Estado Novo reconduzirá à sua propaganda e, com eles, o providencialismo que representavam. Matéria manipulada e dourada pela propaganda do regime

A Conferência de Berlim (1884-85) decide em sede da diplomacia europeia sobre territórios e regras de domínio e exploração que, na prática, pouco tinham em conta as multiplicadas expedições portuguesas que conduziram ao sonho do mapa cor-de-rosa (1886). 1890 afronta Portugal com o Ultimato inglês, fazendo viver um sentimento de fim de ciclo nacional e de òdegenerescência da raça, que Junqueiro exprime em *Finis Patriae*, mas de que *A Portuguesa*, de Alfredo Keil, quer despertar-nos, num *levantar-se do chão* que as Exposições Coloniais encenam na sua sucessão e que o Acto Colonial português (1930) consagra, demonstrando a legenda "*Portugal não é um país pequeno*" do mapa atribuído a Henrique Galvão e publicado na Exposição de 1934, reproduzido em postal pelo Secretariado de Propaganda Nacional exposto, também, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris em 1937, mostra esses objectivos.

Basta observar as publicações da altura que a Hemeroteca Municipal de Lisboa disponibilizou em versão digital para se evidenciar a convergência de iniciativas do regime na construção de uma imagem nacional de império forte e pluricontinental⁵.

⁵ Alguns exemplos: o boletim *Ultramar: órgão oficial da I Exposição Colonial* (1 de Fevereiro e 15 de Outubro de 1934), dirigido por Henrique Galvão [<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Ultramar/Ultramar.htm>]; o *Album-catálogo oficial da Exposição* [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/OImperioPortugues/OImperioPortugues_item1/index.html]; o número especial do *Boletim Geral das Colónias* (n.º 109, de Julho de 1934) dedicado à Exposição Colonial do Porto [<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGC-N109&p=1>]; *Portugal Colonial: revista de propaganda e expansão colonial* (de Março de 1931 a Fevereiro de 1937), também dirigida por Galvão [<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PortugalColonial/PortugalColonial.htm>]; a *Gazeta das Colónias: semanário de propaganda e defesa das colónias* (Junho de 1924 e Novembro de 1926), dirigida por Maximino Abranches [<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadasColonias/GazetadasColonias.htm>]; o *Diário Popular* dedicado ao Ultramar Português (1961), sinal de um Portugal que começa a assumir-se como "orgulhosamente só" na defesa dos territórios além-mar [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/DiarioPopularDedicadoaoUltramarPortugues/DiarioPopularDedicadoaoUltramarPortugues_item1/index.html]. Natasha Finz Machado Paulino Revez comenta os sinais dessa representação nacional, indicadores, aliás, do sentido de uma trajectória:

oDo primeiro álbum é possível retirar um Portugal que se apresenta como um país combativo, importando por isso perceber as circunstâncias internas, externas, económicas ou políticas que potenciaram a criação desta imagem. Do segundo álbum retiramos, pelo contrário, um Portugal passivo e tranquilo, sendo por isso importante perceber que factores poderiam ter contribuído para a apresentação desta imagem mais passiva do país. Os dois álbuns utilizam essencialmente a imagem fotográfica, veículo que, pouco tendo de transparente, ganha a sua força da convicção generalizada da sua transparência. Entendida como uma transcrição do real, a

Na década de 30, a importância da *exposição*, da *visibilidade*, emerge com uma força e importância inquestionáveis: as *representações* conquistam a cena e validam e legitimam-se como provas, demonstrações, ilustrações de *poder* e de *existência*, princípio de *realidade* sobrepondo-se ao verdadeiro *real*. É o tempo de *propaganda* moderna dos regimes e dos estados.

Significativa dessa importância de visibilidade para reforço de posição e de identidade é a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), em 1933, a que sucedeu, em 1945, o Secretariado Nacional de Informação (SNI), que teve um papel fundamental na concepção e no desenvolvimento de uma campanha interna e externa de representação e de divulgação de um ideário nacionalista no Estado Novo.

No domínio artístico, entre 1935 e 1951, o SPN promoveu as Exposições de Arte Moderna (14 edições anuais até 1951, excepto em 1937 e 1950), com a participação dos principais nomes da 1ª e 2ª geração de artistas modernistas, renovando a vida artística nacional, contra o tradicionalismo naturalista que dominava os Salões da SNBA.

Nas exposições científico-culturais, o SPN foi responsável pelas participações nacionais nas grandes Feiras Internacionais (Paris, 1937; Nova Iorque e S. Francisco, 1939) e na organização da Exposição do Mundo Português (1940), celebração da fundação, da independência e do império nacionais com a Alemanha em marcha sobre a Europa.

fotografia é particularmente eficaz na construção de um discurso e na tarefa de convencer alguém sobre um determinado ponto de vista. Por esse motivo, este trabalho procura demonstrar de que forma o mesmo corpo de imagens que veiculava um determinado ponto de vista pode ser utilizado para sustentar um ponto de vista diverso. (Cf. Natasha Finz Machado Paulino Revez. *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo* [dissertação de Mestrado em História da Arte], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012 [http://hdl.handle.net/10362/8096])

Relativamente ao *Portugal 1934*, Sérgio B. Gomes informou que integra as escolhas dos especialistas Martin Parr e Gerry Badger no terceiro volume de *The Photobook: a History*, referência mundial na bibliografia sobre fotografia: "Um desses tesouros (que, pelo menos em Portugal, não estava propriamente escondido) é o álbum *Portugal 1934* editado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) dois anos depois de Salazar ter assumido a Presidência do Conselho de um regime ditatorial que compreendeu rapidamente a força da imagem fotográfica manipulada para passar as suas mensagens políticas. Com honras de abertura do primeiro capítulo (consagrado aos livros de propaganda, um dos géneros mais importantes em fotografia, segundo Parr) e duas páginas de destaque (que apresenta reproduções das três diferentes capas conhecidas, verde, laranja e preto), "Portugal 1934" é descrito como uma obra sumptuosa e dotada de inúmeras soluções gráficas, como os fólios cortados, as aberturas duplas ou as páginas escondidas. É um livro de grandes dimensões que vai buscar inspiração gráfica aos melhores álbuns e revistas de propaganda soviética concebidos por nomes como Alexander Rodchenko ou El Lissitzky. A fotomontagem (usada de forma radical e moderna em muitas das 40 páginas) é um dos seus principais argumentos de estilo na propaganda nacionalista/imperialista. E na tentativa de convencer que o regime fascista executava grandes melhoramentos em vários serviços públicos (estradas, maternidades, escolas...).

Portugal 1934, que funciona como um relatório anual, uma espécie de estado do país, é uma das primeiras obras de fôlego do SPN, com 18 fotógrafos envolvidos, entre os quais Domingos Alvão, João Martins, Ferreira da Cunha, Joshua Benoliel, Horácio e Mário Novais. (Cf. <http://p3.publico.pt/cultura/livros/11199/ha-mais-quatro-fotolivros-portugueses-pretos-entrar-no-panteao-dos-melhores-do>)

Folheemos alguns indicadores da importância da promoção da imagem de Portugal aquém e além-fronteiras.

AQUÉM-FRONTEIRAS

Lembremos os Concursos para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, provocando interesse e polémica, fazendo convergir o debate e o confronto estéticos. Um dos requisitos era que não podia restringir-se a uma figura ou a um grupo escultórico que a esmagadora grandeza do local amesquinhasse, devendo antes jogar com grandes massas em que a arquitectura predomine sobre a escultura.⁶

Em 23 de Junho de 1933, é empossada a Comissão do Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres. Candidatam-se 15 equipas com projectos, em geral, de 100m de altura, com a figura do Infante associada a símbolos da Pátria e das Descobertas. O resultado do concurso, em Março de 1935, causou polémica, contestação e anulação, com sucessivas retomadas e anulações.

ALÉM-FRONTEIRAS

Observemos, brevemente, alguns indicadores dessa importância da *mostra* e da *exibição* no plano da campanha propagandística do Estado Novo em algumas participações portuguesas em exposições na década de 30 do séc. XX.

Em 1929, Portugal participa nas duas Exposições de Espanha: a de Barcelona e a de Sevilha. Em 1931, a Exposição Colonial de Paris é a afirmação dos impérios coloniais europeus, em particular, o francês, e com excepção da Grã-Bretanha e da Alemanha, consequência da I Guerra Mundial.

Em 1935, com a equipa do SPN já formada com a adesão dos principais artistas plásticos após o I Salão de Arte Moderna (1935), António Ferro, desencadeia a acção de propaganda do Estado Novo, mostrando as realizações do Regime, enaltecendo a figura de Salazar e as diferentes vertentes da sua política do espírito. Também na Exposição de Paris (Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne), de 1937, Portugal participa com uma sólida operação de propaganda. A Feira Mundial de New York, sobre o mundo de amanhã, foi planeada a partir de 1935 com o objetivo prospectivo: antever a

⁶ Cf. <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>.

tecnologia e a cidade actuais olhada pelas futuras gerações⁷. Em contramão relativamente ao espírito futurista da Exposição, Portugal apresenta um Pavilhão com símbolos identitários, preparando a Exposição do Mundo Português e não aderindo, considerando o mundo de amanhã na continuidade das gerações. E avançamos para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque 1939, projecto de Jorge Segurado (1998-1990).

Encerremos, aqui, a revisão e olhemos para outros factores que compõem a moldura epocal.

OUTRAS MOLDURAS

Ao longe, os ecos das múltiplas guerras novecentistas faziam-se ouvir. O séc. XX fragmentava-se entre guerras mundiais (1914-18 e 1939-45) a Guerra Fria (1945-91) e a tentativa conciliatória (Organização das Nações Unidas, ONU, em 1945). Após a I Guerra Mundial, desapareceram três impérios europeus (alemão, austro-húngaro e russo) e o turco-otomano e começa a Grande Depressão (de 1929 até à II Guerra)í um õCrepúsculos dos Deusesõ. No imaginário português, a braços também com a instabilidade governativa e a crise económica, apenas a primeira travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em 1922, brilha, mas, mesmo assim, com um brilho embotado pelas comemorações do 1º Centenário da Independência do Brasil, potência emergente abrilhantada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo e crítica do passado através de *Casa-Grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre.

No plano das inovações técnico-científicas, o século abre com a primeira mensagem transatlântica sem fios (Marconi, 1901) e o alargamento da electrificação de Lisboa (1902) e avança numa caminhada vertiginosa que a I Guerra impulsionará. Sinais luminosos que não dissolvem a névoa depressiva, às vezes dramática, da existência confrontada com os seus limites e o seu absurdo.

É nesta moldura complexa e contraditória, em que o deslumbramento pela ciência e pela técnica é sombreado pela tragicidade das guerras, da conflitualidade política, da carência e da doença, que vemos desenvolver-se o sentimento de decadência irremissível contra o qual que se esboçam tentativas de insuflar ânimo transversalmente às comunidades, convocando

⁷ õOs olhos da feira estão no futuro - não no sentido de perscrutar o desconhecido nem na tentativa de prever os eventos do amanhã e a forma das coisas do futuro, mas no sentido de apresentar uma nova concepção do presente encarado a partir do amanhã; alcançar uma ideia das forças e ideias que vão prevalecer e do mesmo modo as máquinas.õ [Panfleto oficial da Feira: http://pt.wikipedia.org/wiki/Feira_Mundial_de_Nova_Iorque_de_1939-40].

lugares e referências que a memória colectiva tende a iluminar como mecanismo compensatório. E *convocação* é, de facto, a palavra e o fenómeno. Vejamos alguns exemplos. Começaremos por duas *visitas virtuais*, avancemos para duas Exposições e terminemos no políptico pessoano.

1. REVISITAÇÕES

Na revisitação da memória, verifica-se a descida aos infernos seguida de uma imagem emergente renovadora, de acordo com o modelo existencial crístico: na viagem, colhe-se o graal do renascimento¹

No séc. XIX, tive já ocasião de demonstrar como esse ciclo se cristaliza em algumas obras (*Pátria*, 1896, é disso exemplo acabado com a imagem final da tríade das três idades do homem e a configuração da criança como novo Artur empenhando, surpreso, a Excalibur), mas também no diálogo entre elas balizado entre a refundação romântica e o decadentismo finissecular (em especial, entre as *Viagens garrettianas* e a *Pátria junqueira*).

Observemos duas revisitações da memória colectiva nacional que se configuram em jeito do que hoje designamos por *visitas virtuais*. Ao longo delas, somos iniciados na hermenêutica das exposições que nos fazem percorrer.

No séc. XV, os Painéis de S. Vicente oferecem-nos uma representação nacional identitária, reunindo os grupos comunitários em torno de um projecto comum, missão nacional que a figura central, na sua duplicação com o livro fechado e o livro aberto (do enigma ou mistério ao apocalipse ou revelação), assinala e anuncia, evocando esse outro *Evangelho Português* de que Fernão Lopes nos fala na *Crónica de D. João I* e, mais atrás, o Milagre de Ourique iconografara em aparição e promessa, *missão* que faz a ponte entre os Juramentos reais (re)fundadores (de D. Afonso Henriques, controverso, e de D. João IV)⁸. É um políptico apresentacional, representativo, evocador, mas a *convocação* está implicada no livro empunhado e, em nome dela, a vara de comando do santo eleva-se² assinalando *a hora* da realização comunitária nacional. Pintura que é, composição organizada em torno de uma imagem em reflexo, oferece-nos tudo imediata e instantaneamente, mas o nosso olhar, percorrendo-a, tece a leitura de temporalidade e esta de história³

Quatro séculos depois, a esses painéis respondem outros polípticos nacionais, no caso, de verbo feitos: *Finis Patriae* (1890) e *O Heroísmo* (1923), a literatura e o ensaísmo (aqui, a

⁸ Remeto para as transcrições que deles apresento no meu livro *Focais Literárias*, Lisboa, Esfera do Caos, 1912, pp. 163-165 e 171-173.

oratória, mas, também, a hermenêutica da arquitectura). O imaginário nacional entretece-se no diálogo das Artes, das Musas – imagem, pintura –

FINIS PATRIAE (1890)

Com Guerra Junqueiro, encerramos o século XIX sentindo-nos num funeral pátrio. *Finis Patriae* é esse itinerário enlutado, ressentido, que desenha a cartografia da catástrofe comunitária numa polifonia dramática em que falam, sucessivamente, os diferentes grupos sociais, profissionais e etários (os camponeses, operários e pescadores, mas também os marginais, os condenados), os lugares residenciais (choupanas, pocilgas, casebres, mas também as cadeias) e os institucionais (hospitais, escolas, cadeias), os padrões de memória (fortalezas, monumentos, estátuas), enfim, até que a *bouche d'ombre* (não a de Victor Hugo, mas a de Junqueiro) se modula e vibra na òvoz na trevaõ. Por fim, o regresso ao berço do futuro evocado na abertura: òÀ Mocidade nas Escolasõ.

Trata-se de uma *Via Crucis* em 12 etapas, com uma moldura que cumpre mais 3 (a Introdução começa com 18 citações, passa a referências a textos diplomáticos e legislativos⁹ e conclui com mais uma citação de Oliveira Martins, historiador de eleição na obra) e que intercala a composição a várias vozes entre duas dedicatórias ou interpelações òÀ Mocidade nas Escolasõ.

Por fim, a imagem da morte anunciada e o anúncio do seu renascimento, como no itinerário crístico. A enumeração do dismantelar de um país, em jeito de exposição dos seus grupos, extrai dos vestígios de heroicidade a força anímica da renovação¹⁰.

O legado à Mocidade, a herança transmitida e ensinada nas Escolas é esta *mensagem*: a Pátria reviverá! Anúncio *d'aa hora a vir*.

O HEROÍSMO (1923)

Em 1923, a convite da Academia Brasileira de Letras e por sugestão de Coelho Neto, Júlio Dantas proferiu três conferências no Teatro Lírico do Rio de Janeiro¹¹. Uma delas, òO

⁹ O *Ultimatum* de 11 de Janeiro de 1890, os Decretos dictatoriais de 29 de Março de 1890, o Tratado de 20 de Agosto de 1890 e o *Modus Vivendi* de 19 de Novembro de 1890.

¹⁰ Lembro: òPor terra, a túnica em pedaços, / Agonizando a Pátria está. / Ó Mocidade, oiço os teus passos!... / Beija-a na frente, ergue-a nos braços, / Não morrerá! // /í / // Rasga o teu peito sem cautela, / Dá-lhe o teu sangue todo, vá! / Ó Mocidade heróica e bela, / Morre a cantar!... morre... porque ela / Reviverá!õ.

¹¹ Júlio Dantas. *O Heroísmo. A Elegância. O Amor*, Lisboa, Companhia Editora, 1923.

heroísmo, sobre as virtudes guerreiras do povo português, constitui o análogo do que hoje consideraríamos uma autêntica *visita virtual* (na nossa imaginação) ao panteão épico do Mosteiro da Batalha. Longa e comovente hipotipose que nos insere no local e nos faz percorrê-lo, *acordando* nele, como no palácio da Bela Adormecida, os jazentes heróis de outrora.

A Arquitectura, como afirma Bruno Zevi (*Saber Ver a Arquitectura*, 1948), distinguindo-a da Escultura (que se contorna), é *percorrida e trabalhada* na nossa imaginação: assim *se observa* e *se faz observar*. E a observação, vivida de corpo inteiro, em movimento, convivendo com e entre a paisagem e a imaginação, conduz à emoção, à mobilização à *acção comunitária*, cívica, de cidadão. A palavra torna-se, neste sentido, *performativa*

A justificação desta (re)visita(ção) de Júlio Dantas é a memória comunitária, o sentimento de coesão e família dos que herdaram o solar da grande família portuguesa que se espalhou pela terra; os detentores da tradição; a antiga casa nobre que religiosamente guarda os pergaminhos da estirpe; o arquivo onde repousam os livros de nobreza, as cartas de brasão, os tombos heráldicos de um povo que há quatro séculos, debruçado de uma pequena janela gótica sobre o mar, conseguiu projectar a sua sombra no mundo inteiro.

DA GRANDE ANGULARÍ

A cartografia composta é a da monumentalidade onde se cristalizou e exprime essa patrimonialidade imaterial que é a nossa mitologia e história colectivas: Catedrais, mosteiros, torres, castelos, muralhas, cruzeiros, pedras-de-armas, tudo nos fala desse heroísmo cheio de ideal.

Na paisagem nacional, Júlio Dantas desenha, primeiro, o mapa do corpo nacional (Benedict Anderson) em que nos reconhecemos, a grande angular que vai do Minho à Índia, corpo repartido, disperso, onde faz reconhecer a acção e o pensamento comunitários, da fundação à expansão: Alcobaça, Tomar, Sagres, Diu, Ormuz.

Depois, esboça e assinala nesse mapa-corpo-espírito, as figuras e referências que acordam, como clangores de guerra, como tropéis de batalha, as sombras do nosso passado de glória (*sic*).

Í AO ZOOMÍ

Feita a cartografia dessa monumentalidade onde se plasma o nosso imaginário, Júlio Dantas elege o Mosteiro da Batalha, abadia ogival de Santa Maria da Vitória, como imagem

õperfeitaõ, õsíntese completaõ da õalma heroica do povoõ, õcorpo de pedra, trabalhado como uma joia, onde se abriga a alma sagrada das três maiores epopeias portuguesasõ, cada uma delas com o seu núcleo museológico, õsantuários heroicosõ de Portugal no mundo:

1. a capela do Fundador, com a õmultidão cavalheiresca de Aljubarrotaõ, a -Távola Redondaø de D. João I, do -São Graalø de Nun'Álvares, à cavalgada mística, ao torneio guerreiro, ao *champ drap d'or*;

2. as Capelas Imperfeitas de D. Manoel com õa epopeia do oceano, o ciclo das navegações, a luta contra o Mar Tenebroso, o sonho da Índia, o esplendor da ciência náutica, a revelação de mundos, a criação de impériosõ;

3. na casa do Capítulo da Batalha, o soldado desconhecido falecido tragicamente em França, em La Lys, a epopeia da Flandres, o Inferno de Barbusse na II Guerra Mundial.

í AOS TRAVELLINGSí

Entre eles, deslocamo-nos, atravessamos o espaço, õatravessamos /í / o enorme claustroõ como Bruno Zèvi descreve (*Saber Ver a Arquitectura*, 1948), deixando que os passos ritmem a nossa imaginação, produzam, que a visão se projecte na imaginação.

E a visita começa como nas velhas narrativas de viagens, livros de maravilhas que deslumbraram a velha Europa, com o registo da surpresa e da emoção (õcomoção religiosaõ) e com o comentário recorrendo à comparação com que se sublinha e demonstra a diferença, a singularidade, a portugalidade.

Depois, passa à visão de conjunto, ainda exterior, do conjunto em díptico (*õDe um lado*, o mosteiro /í /; *do outro*, dominando tudo, a igreja abacial /í /õ, itálicos e *bolds* meus). O tempo verte-se em espaço e este representa-o numa espécie de friso cronológico destacado, o século entre a batalha e a descoberta, a independência e o império e assinala nesse século o progresso da História nacional, no exercício de uma pedagogia da hermenêutica, uma didáctica da observação para o olhar mais ingénuo, através da qual partilha as sucessivas emoções que a observação nos vai fazendo experimentar.

í AOS CONJUNTOS, GRUPOS Eí

A luz coada, as emoções, tudo promove esse *efeito de presença* comovente, mobilizador e cuja ambiguidade (entre a nossa visita ao passado ou a dos ancestrais ao nosso

presente) instaura um *tempo diferente*, de *confusão* epocal, histórica, esse tempo que constitui a mais forte matriz do sentimento comunitário. No vasto painel, começa o reconhecimento com as identidades a organizarem-se no espaço na cronologia dos acontecimentos, promovendo a emergência da consciência proprioceptiva a partir da auto-descrição.

í AOS ACONTECIMENTOSí

Na cronologia, destaca-se uma madrugada, início da batalha de Aljubarrota, acontecimento decisivo entre ciclos, início do século destacado no friso.

í ÀS FIGURAS NA PAISAGEMí

E Aljubarrota desenvolve-se com pormenor diante de nós, ãarrast[a]-se pela Charnecaõ e pelo dia, em duas fases: a do protagonismo de NunõÁlvares, sua ãalmaõ, e a do protagonismo de D. João I, õgiganteõ que nela se avulta.

í À PERSPECTIVA PANORÂMICA DE UM PONTO DE OBSERVAÇÃOí

Percorrido o monumento, chega-se ao seu posto de observação (lugares intermédios, limiares entre o dentro e o fora, como Bachelard os encara), enfrentando o presente, a contemporaneidade do observador.

í AO OBSERVADOR MIRANDO-SE NO ESPELHO DO TEMPO

Depois, ãatravessamosõ o templo, passando pelos outros núcleos, folheando a História e os seus protagonistas, desde a Fundação, passando pela epopeia dos Descobrimentos e chegando à da Flandres, da Grande Guerra. Das grandes angulares aos *zooms*, os corpos movem-se, os rostos ganham expressãoí o ouvinte (mais tarde, leitor) emociona-se, analisa-se e questiona-se como descendente, herdeiro da *portugalidade* assim desenhadaí ãsent[indo], claramente, que pela [sua] apagada voz não fala apenas um homem, fala uma multidãõ, fala toda uma pátria fremente e agradecida, õ fala Portugal inteiro!õ.

2. EXPOSIÇÕES

Poucos anos depois, na mesma década, sob o impacto do sopro mobilizador e animador que assinala no verbo ensaístico de Dantas e no literário de Junqueiro, sopro informado de História e de Mito, sopro de memória monumentalizada na paisagem nacional, resistindo e reagindo ao ambiente de desânimo e catástrofe, outras iniciativas se pensam e se esboçam. E se, como recomenda a Retórica, a afirmação deve ser demonstrada para *persuadir*, nada melhor do que a *ilustração*, prova provada que faz òver claramente visto.

A *exposição*, revisitando, demonstrando e reforçando a memória nacional, oferece-se à visita: são complexos arquitectónicos montado como resumo/antologia de um mundo para ser visitado, percorrido, avaliado, confirmado, reflectido. Apresentacional como o políptico de Nuno Gonçalves, mas temporalizado pela sua espacialização, quadridimensionalizado no seu visionamento. A exposição destina-se a *ser vivida* para simular a *revivência* dos *sentimentos imaginados de outrora*: é a estratégia do *logos* ao *pathos*

Após a I Guerra Mundial, mas no início da II, Portugal celebra, conjuntamente, a sua Fundação (1140) e a sua Restauração (1640), evidenciando o Estado Novo como herdeiro desse passado glorioso, numa ideia de 1929 do embaixador Alberto de Oliveira assumida por Salazar em 1938, na sequência da participação portuguesa nas grandes Exposições Internacionais de Paris (1937), Nova Iorque e S. Francisco (1939).

No quadro de um ambiente celebratório nacionalista, evidenciam-se iniciativas *expositivas* visando públicos diferentes, embora reunindo-os numa imagem populacional abrangente e ocupando Coimbra e Lisboa, a cidade acadêmica e a cidade de referência política: infantil e adulto. Refiro-me, em especial, ao parque temático Portugal dos Pequenitos e à exposição do Mundo Português. Os projectos têm como objectivo comum, *demonstrar*, patrimonial e historicamente, Portugal no Mundo e o Mundo que o Império reúne, exibindo as referências maiores da sua patrimonialidade material e imaterial: os obreiros, as acções e projectos, a construção, os mapas, as culturas e as suas expressões/concretizações. O Império e a sua História *corporificam-se* para se imporem aos seus e aos outros, para se fazerem ver, sentir, ouvir, percorrer (re)viver na imaginação estimulada, excitada, emocionada dos visitantes. Da cartografia que oferece a imagem biplanificada, erguem-se conjuntos urbanísticos, *corporificando* mais convincentemente Portugal.

PORTUGAL DOS PEQUENITOS (COIMBRA, 1938-40-50)

Em 1938, com o impulso de Bissaya Barreto e o projeto do arquiteto Cassiano Branco, começa a ser construído o Portugal dos Pequenitos como parque com edifícios representativos da vida (urbana e rural) e da monumentalidade nacionais em escala reduzida, abrindo-se ao público em 8 de Junho de 1940.

A sua construção teve três etapas e, actualmente, o parque apresenta sete áreas complementares a que se juntam três museus temáticos.

MUNDO PORTUGUÊS (LISBOA, 1940)

Mirando-se no Tejo e desdobrando-se diante do Mosteiro dos Jerónimos, a exposição do Mundo Português foi uma revisitação da História de Portugal e dos seus Heróis, numa organização teatral centrada numa monumental Praça do Império (atual Jardim da Praça do Império), ladeada a nascente e poente por dois grandes pavilhões: o Pavilhão de Honra e de Lisboa (de Luís Cristino da Silva) e o Pavilhão dos Portugueses no Mundo (do próprio Cottinelli Telmo).

Na Belém de um Império a haver agora decadente, oficiava-se, séculos depois, o ritual celebratório da obra feita, desdobrando-lhe as figuras na paisagem, face ao espelho de água a que se fizeram as naus de outrora.

1934 é ano do primeiro ensaio desse ofício que se emoldura em graáfico Palácio de Cristal (a Exposição Colonial Portuguesa do Porto) e é o ano de uma *Mensagem* ao país, a de Pessoa, que lhe revisita o imaginário e o folheia em exposição organizada em livro, álbum de mitos simbolizados, figurados, ilustrados, catalogados e sistematizados em núcleos temáticos, ciclos históricos *convocados*. Muitas das figuras respondem a interpelações de outrora (no tónus épico evocador do camoniano, nos Castelos de *Finis Patriae* e da *Mensagem* etc.).

A *convocação*, em ambos os casos, visa quebrar o encantamento estiolante de uma desesperança cinzentista que parecia dominar um povo que acreditara encontrar na República a solução da decadência e que sobrevivia ao trauma da convulsão que ela trouxera¹². Povo que

¹² Já Guerra Junqueiro sentira essa necessidade revitalizadora e convocara em *Finis Patriae* os "génios do lugar e do futuro configurados pela mocidade nas Escolas: Por terra, a túnica em pedaços, / Agonizando a Pátria está. / Ó Mocidade, oiço os teus passos!... / Beija-a na frente, ergue-a nos braços, / Não morrerá! // Com sete lanças os traidores / A trespassaram, vede lá!... / Ó Mocidade!... unge-lhe as dores, / Beija-a nas mãos, cobre-a de flores, / Não morrerá!ö

[http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html]

se sentira desprezado e desrespeitado desde antes do regicídio, trucidado nos combatentes da I Guerra Mundial, afundado no sentimento da decadência e da falta de horizontes, anelante de um sinal de esperança. ÕÉ a hora!ö é o *sopro* conclusivo dessa *convocação*, a invectiva, a ordem à fraternidade para o início de um novo ciclo no meio das representações do velho, desse Portugal de Varões e epopeia que se encontrara com o Prestes João e que tinha sonhado o V Império. Exclamação religiosa na instauração de um novo tempo. Ao lado, atrás, nesse 1910 em que os Painéis de Nuno Gonçalves se instalaram no Museu, levantara-se o estandarte de uma *águia que se tornará nova*, outra¹³, mas com a memória da antecessora.

3. POLÍPTICO LITERÁRIO

Na psicanálise mítica do Império, Pessoa joga o seu lance, na concepção geral da obra e na de uma obra em particular.

À distância de quase meio milénio, Pessoa responde ao políptico de S. Vicente, também considerado Políptico da Esperança¹⁴. Ao lado, o pacto de estudo dos painéis entre Almada Negreiros, Amadeu de Sousa Cardoso e Santa Rita Pintor.

Nuno Gonçalves oferecera-nos a representação de uma sociedade centrada num projecto nacional entre um livro do Apocalipse (Revelação) e a vara de comando empunhados por um mesmo santo em (as)simétrica reflexão, arauto e líder. Corte epistemológico na História de um país *em pose* para se dizer ao futuro, em fé e prece. Seis painéis desenhando um arco de sentido em torno de uma mensagem (de)cifrada numa teleologia da História, numa hermenêutica da Cultura.

Desse ritual de investidura nacional em nome de um projecto lavrado em livro e assinalado pela vara do poder, ambos em mão sagrada, *religados* por ela, resulta, logicamente, uma acção. No caso, a acção será militar e marítima, além-fronteiras, além-mar no norte de África: é a aventura narrada Tapeçarias de Pastrana (último quartel do séc. XV)¹⁵.

¹³ Em *Diálogos em Roma*, Francisco de Holanda fala dõA tábua dos famosos pintores modernos a que eles chamam águiasõ, com os grandes do Renascimento (Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna, Rafael, Ticiano etc.), lista em que Nuno Gonçalves surge em 21º lugar ("21. O pintor português, ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa.", *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pág. 137). Já no séc. XXI, surge *A Nova Águia. Revista de Cultura para o Século XXI* [<http://novaaguia.blogspot.pt/>], lançada em 2008 pelo MIL ó Movimento Internacional Lusófono.

¹⁴ Cf. <http://paineis.org/C10.htm>.

¹⁵ Conjunto de tapeçarias de grandes dimensões (11 metros por 4 metros), em lã e seda, celebratórias da conquista de Arzila (O Desembarque, O Cerco e O Assalto) e Tânger (Entrada) (1471) pelas forças de D. Afonso V de Portugal com legendas, além de duas outras, ainda não restauradas, sobre a conquista de Alcácer Ceguer (1458).

Em 1915, José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos associam os Painéis e as Tapeçarias, cada conjunto com seis painéis, como representativos de um discurso iconográfico triunfal de estado, cavaleiresco e guerreiro, ao serviço de uma ideologia governativa, expansionista, imperial. E essa fraternidade renovar-se-á em 2010, na exposição *ãA Invenção da Glória: Afonso V e as Tapeçarias de Pastranaö* (2010, no MNAA, em Lisboa), realizada no âmbito das comemorações dos 25 anos da adesão de Portugal e Espanha à Comunidade Económica Europeia.

Depois, perspectivando esses episódios e os subsequentes, *Os Lusíadas* (1572) falarão do projecto nacional e da saga dos descobrimentos de um ponto mais avançado da História nacional.

Saltando no tempo, vemos Fernando Pessoa responder a Nuno Gonçalves e aos que se lhe seguiram com a representação de um *Povo em História* através de uma galeria de retratos que constituem o seu livro como políptico poético-simbólico. No centro, na sequência de dois arautos, anunciada por eles, ergue-se a escrita de *si*, de *si em ti* e de *ti em si*, do que escreve em nome da comunidade e do que a sagra: *Screvo meu livro à beira-mágoái e o verbo cria o seu mundo, exprimindo e actualizando a profecia fundadora, instituindo-a presente.*

O evangelho pessoano emerge de uma moldura em que confluem a vertigem das exposições e a miragem do projecto nacional convocado em pose nos Painéis: os Primitivos Portugueses são contemporâneos da *Exposição do Mundo Português*, favorecendo a tese do *õlusitanismo da arte portuguesaö* (João Couto), que José de Figueiredo teoriza, defendendo a existência de uma escola portuguesa de pintura.¹⁶

3.1 DA HETERONÍMIA

No quadro da mitologia identitária de Portugal como País e Povo *eleito*, assente nas pedras angulares dos juramentos reais¹⁷, Fernando Pessoa desenvolve uma obra cujo modelo encontra o que se agiganta em ponto de fuga no cânone ocidental: a *Bíblia*, o Livro dos Livros.¹⁸ E não está alheado da estratégia sua contemporânea de construção de imagem identitária através de *exposições*.

¹⁶ Paula André, Luís Louzã Henriques, Luísa Isabel Martinho, Sónia Apolinário e Rui Reis Costa. *Modos de ver e de dar a ver os Painéis de São Vicente*: <http://midas.revues.org/256>.

¹⁷ Reproduzo ambos os textos em *ãA Imaculada Conceição e a legitimação da nacionalidadeö*, comunicação inserida no meu livro *Focais Literárias*, Lisboa, Esfera do Caos, 2012, pp. 155-173.

¹⁸ Cf. BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997; CALVINO, Ítalo. *Porquê Ler os Clássicos?*, Lisboa, Teorema, 1994; RITA, Annabela. *Luz & Sombras do Cânone Literário*, Lisboa, Esfera do Caos, 2014.

Deixando de lado a controvérsia sobre a sua génese e explicação (para a qual Pessoa também contribuiu fortemente), a verdade é que a progressiva, hesitante e redesenhada multiplicação heteronímica tem dois modelos na sua anterioridade:

ó por um lado, o bíblico, na complexa definição do seu cânone textual (desde as traduções, às versões, à selecção e atribuição de autoria dos textos e dos apócrifos);

ó por outro, a própria literatura portuguesa, onde a redefinição da *portugalidade estética* se vai processando, como se exprime em exemplos como o de Garrett, no seu *Bosquejo da História da Língua Portuguesa* e da *Poesia Portuguesa* (1826).

E há uma genealogia em que ambas se fundem: a profética. Comum a ambas, desenvolve-se a genealogia que, em Portugal, tem a sua expressão religiosa-filosófico-política em António Vieira (*Chave dos Profetas*) e a popular em Bandarra, abrindo espaço para a literária do *Screvo meu livro à beira mágoa* do *Mensageiro ao Rei* Regressado, Desocultado.

Em suma, a inscrição da obra pessoana numa tradição literária assim encarada, metamórfica, multímoda, heterogénea, feita de continuidades e de descontinuidades, de contradições e de diálogo interno, teria de passar por uma *conformação genética* a esses modelos: na confluência de ambas as *linhagens* (T. S. Eliot), ela surgiria como o exemplo, ilustração, *case study* acabado da moldura que o integra.

Assim, a obra do nosso autor

ó também tem, como ambas as linhagens referidas (nacional e religiosa, ocidentais), um texto fundador e controverso, pedra angular do edifício do mito autorial: a *Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos*, de 13 de Janeiro de 1935¹⁹;

ó e tem uma *dispositio* de *exposição* com legenda autorial de heteronímia conformando diferentes registos estéticos, sem deixar de criar a repetição e contradição em algumas atribuições e versões textuais. Estratégia, afinal de *se exhibir* com estranheza, com singularidadeí

3.2 DA MENSAGEM

Em resposta a um inquérito, Fernando Pessoa disse que õHá só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação õ a construção ou renovação e a difusão conseqüente e multímoda de um grande mito nacional.õ²⁰.

¹⁹ Cf. <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4292>.

õO pormenor, como tudo, tem a sua hora.õ²¹. Em 1934, Pessoa tenta revitalizar esse velho õreino que era uma sombra animada por um único sonho: o Sebastianismoõ, na formulação de Oliveira Martins citada por Guerra Junqueiro em 1890²². Pessoa agarra o sonho e trá-lo para a sua contemporaneidade, num procedimento *realizador, construtor de realidade*, combinando racionalidade e emocionalidade, argumentação e paixão num mesmo itinerário textual, *Mensagem*.

De *Portugal* a *Mensagem*, a mudança é significativa: a *representação* cede à *revelação*. O verbo organiza a primeira em função da perspectiva *apocalíptica*. A heráldica dos tempos (as três õPartesõ), dos lugares/elementos (terra, mar/água e ar) e dos respectivos protagonistas, símbolos e referências numa composição de diversos núcleos com *crescendos* internos, esboçando movimentos ondulatórios que se impulsionam recíproca e sucessivamente. Políptico, exposição, convocação de símbolos (a epopeia, narrativa do tempo, cede à heráldica, sistémica, centrada no brasão, no timbre). A *linhagem* e a *chave* de uma série *dos profetas*, de diferentes grãos da *voz sibilina*, oracular (da poesia cifrada de Bandarra à filosofia de Vieira), vertida pelo poeta, último intérprete dessa genealogia mediúnică no *livro à beira-mágoa*. Depositário do saber, *arauto* (codificador e leitor) da *mensagem* de um Rei oculto (Artur, Sebastião e outros), *velador* e *desvelador* desse conhecimento, *ser-nevoeiro*, só ele se pode transformar, em súbita epifania, na própria *revelação*, instituindo um novo ciclo anunciado na profecia que veiculava, correspondendo à performatividade mágica do verbo: porque *É a Hora! Fiat lux!* No timbre, o Grifo atravessa os tempos dos homens e dos deuses!

²⁰ õIV - *Sim ou não o moral da Nação pode ser levantado por uma intensa propaganda, pelo jornal, pela revista e pelo livro, de forma a criar uma mentalidade colectiva capaz de impor aos políticos uma política de grandeza nacional?*

Na hipótese afirmativa, qual o caminho a seguir?

Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação õ a construção ou renovação e a difusão consequente e multimoda de um grande mito nacional. De instinto, a humanidade odeia a verdade, porque sabe, com o mesmo instinto, que não há verdade, ou que a verdade é inatingível. O mundo conduz-se por mentiras; quem quiser despertá-lo ou conduzi-lo terá que mentir-lhe delirantemente, e fá-lo-á com tanto mais êxito quanto mais mentir a si mesmo e se compenetrar da verdade da mentira que criou. 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, por o encarnar. Feito isso, cada um de nós independentemente e a sós consigo, o sonho se derramará sem esforço em tudo que dissermos ou escrevermos, e a atmosfera estará criada, em que todos os outros, como nós, o respirem. 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.õ. Cf. *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*. Fernando Pessoa (Recolha de textos com introdução organizada por Joel Serrão.) Lisboa: Ática, 1979. - 100. [<http://multipessoa.net/labirinto/portugal/14>]

²¹ *Pessoa Inédito*. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993. [<http://arquivopessoa.net/textos/2041>]

²² [http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html]. Cf. sobre este assunto: tese de Onésimo Teotónio de Almeida em *Pessoa, Portugal e o Futuro* (1987), Porto, Gradiva, 2014

*O meu livro "Mensagem" chamava-se primitivamente "Portugal". /í /
Pus-lhe instintivamente esse título abstracto. Substituí-o por um título concreto
por uma razão...*

*E o curioso é que o título "Mensagem" está mais certo /í / do que o título
primitivo.*

Fernando Pessoa²³

ABSTRACT: In the year in which we celebrate the 100th anniversary of *Orpheu* Magazine, this paper aims at analyzing how the persuasive strategy that informs *Message* (1934), by Fernando Pessoa, had its origin in the cultural circumstances and aesthetic dialogue and is expressed in a textual device and in each text that composes it. Concomitantly, will be analyzed signals modeling the writing and processes reading.

KEYWORDS: *Mensagem*. Emotion. Argument. Identity. Portugal.

Envio: Abril/2016

Aceito para Publicação: Maio/2016

²³ *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*. Fernando Pessoa (Recolha de textos. Introdução organizada por Joel Serrão.) Lisboa, Ática, 1979, p. 53. [<http://arquivopessoa.net/textos/1298>].