

O DOMINÓ E O XADREZ EM MENSAGEM E QUINTO IMPÉRIO

Maria das Graças MACIEL*

Resumo: Embora a poesia deva ser intensa apenas pela deformidade literária, a criação poética de duas produções de Fernando Pessoa: *Mensagem* e *Quinto Império* possuem o aditamento da acuidade dos sinais históricos. Os sinais podem indicar a função social dos textos literários.

Palavras-chaves: mito; *Quinto Império*; jogo; criatividade; função social.

1ª parte - O mito histórico na criação poética de *Mensagem* e *Quinto Império*

Paul Valéry escreve que o método de um homem ou de uma mulher admirar o pensamento de outro homem é o de imaginar que, se o pensamento do homem admirado vem ao admirador, há sobre este pensamento apenas um germe porque a continuidade do conjunto de conhecimento do admirador não é percorrida na proporção do mesmo caminho do admirado (VALÉRY, 1998, p. 137). Valéry continua a escrever ainda que, muitos artistas, por exemplo, perdem o seu tempo tentando descobrir definições do *belo*, da *vida*, do *mistério* do pensamento, mas não constatarem como Leonardo da Vinci que o mistério da vida pode ser desenhado no sorriso de “sabe o quê” da Mona Lisa e/ou constatarem como Edgar Allan Poe que é ilusório “querer produzir no espírito de outra pessoa as fantasias do seu próprio” (VALÉRY, 1998, p. 165).

Assim, segundo Valéry, a fonte do seu método é a de Leonardo da Vinci e a de Poe “com a extensão luminosa, com os seres possíveis e com os estudos de aviação”. Com o método citado e com mais a fonte do estudo dos arquétipos de Meletinski, é possível então trabalhar *Mensagem* e *Quinto Império* nos germes literário e histórico do espírito do “eu lírico” pessoano. Com a teoria dos arquétipos, conhece-se que a obra é uma forma, o autor é uma pessoa, seu estado não suprime a pessoa e a função de cada um desses elementos é consciente, o mito. Na criação poética de Fernando Pessoa, por exemplo, há uma educação estética do homem (SCHILLER, 1995, p. 74)¹. É a criação poética que deve ser trabalhada numa obra literária.

* Professora do estado, mestre em Literatura Brasileira na UNESP e foi doutoranda na USP. E-mail: magmaciel@terra.com.br

¹ Segundo Schiller, “Se o homem é apenas uma forma, não tem nenhuma forma, e como o estado, suprime-se também a pessoa.”

Para atingir tal fim observam-se os seguintes passos: a) o levantamento das figuras de linguagem, as obsessões do autor, a rede de imagens, o procedimento do formalismo russo e da poética histórica; b) a escolha dos elementos: o mito e os arquétipos, fator construtivo do texto em função da base teórica da escolha: o estudo feito pelo russo Eleazar Mosséievitch Meletinski (1998); c) a função social da literatura e a da História e o comentário dessa função ligado com as séries anteriores.

Uma das tradutoras para a língua portuguesa do livro de Meletinski, consciente da “missão possível que lhe reserva a reflexão centrada na possibilidade de uma verdade transcendental” (COSTA, 1996, p.95), Aurora Fornoni Bernardini, na apresentação do livro traduzido, mostra ao leitor que o autor de *Os arquétipos literários* incorpora poética histórica, estruturalismo e semiótica e faz uma análise do mito sincrônica e diacronicamente.

Sabe-se do trabalho dos tradutores, “côncios da diferença em relação à nossa linguagem” (SCHNAIDERMAN, 1996, p.110). A partir desta eficácia de tradução, tem-se, de acordo com Meletinski, o conceito de mito o qual, com modificações, está dentro da acepção jungiana. Segundo Jung, o mito representa a harmonização do pensamento individual consciente com o pensamento coletivo subconsciente. Os tradutores da obra de Meletinski distinguem ainda o termo: subconsciente do termo: inconsciente porque na linguagem brasileira, o segundo também significa: desmaiado. Conhece-se, da obra de tradução, que o ocidente ainda não atingiu o estágio do mito, os arquétipos literários estão elencados na teoria de Jung.

De acordo com Maurice Mauryon (1996), esta fonte subconsciente está refletida nas metafóricas obsessivas de autores e a maior preocupação de Valéry não é trazer o ato poético à luz da consciência:

Qualunque tentativo di ricercare nella poesia di Valéry le manifestazioni persistenti d'una fonte inconscia suscita necessariamente un sorriso di scetticismo. Infatti la maggior preoccupazione di Valéry non fu proprio quella di portare l'atto poetico alla luce della coscienza. (MAURON, 1966, p.99).

[Tradução minha]: Qualquer tentativa de pesquisar na poesia de Valéry a manifestação persistente de uma fonte subconsciente suscita necessariamente um sorriso de ceticismo. Na realidade, a maior preocupação de Valéry não foi mesmo aquela de comunicar o ato poético à luz da consciência.

A maior preocupação de Valéry é a criação poética e ela pode se desenvolver no esquema formador da criação.

Conhece-se que o mito se manifesta, de acordo com o conceito de Meletinski como enredo, motivo, esquema. Já arquétipos significam: aspectos temáticos, “elementos que se constituem em unidade numa língua, temática da literatura universal”. O estudioso russo decodifica ontologicamente que as complexas relações individuais ainda não estão refletidas no estágio do mito.

Assim, é possível certificar-se do universo no qual se manifesta o mito pessoano, sua função poética e a criação da poesia. Este universo é filosófico. No verbete do dicionário filosófico (ABBAGNANO, 1999, p.363-4), o termo estádio provém do grego *stádion*; do latim *Stadium*; do inglês *Stadium*, do italiano *Stadio* e significa o último dos quatro movimentos de Zenão de Eléia contra o movimento. Pode ser expresso da seguinte forma: duas massas dotadas de velocidades iguais deveriam percorrer espaços iguais em termos iguais. Mas, se duas massas se movem uma de encontro à outra, a partir das extremidades opostas do E. [(estádio)], cada uma delas gasta, para percorrer a extensão da outra, a metade do tempo que elas gastariam se uma delas estivesse parada: disso Zenão conclui que a metade do tempo é igual ao dobro. O argumento volta a dizer que, ao se admitir a realidade do movimento, admite-se a equivalência entre a metade do tempo e dobro do tempo.

Inspirado apenas pela metade, no raciocínio matemático, o silogismo é um sofisma e cai para o absurdo real em sua conclusão. Somente num universo bastante restrito, há equivalência entre a metade e o dobro do tempo. Nesse universo que (de tão grande torna-se pequeno demais e vice-versa), pode ser o da criação na poesia, há explicação para a dinâmica do mito na sociedade.

Mesmo porque, na criação poética de *Mensagem e Quinto Império* o mito reflete a forma e o conteúdo de uma constituição da realidade histórica, a leitura dos arquétipos nos poemas de Fernando Pessoa deve mostrar que há nestas obras de estética, a função social, vista como o papel que a obra literária desempenha na sociedade.

Para Descarte, a razão contrapõe ao *engenho*, tido por ele como a arte de inventar. Porém, na mesma linha de Vico e ambos, crítico e filósofo italiano, anticartesianamente, não excluem criação de imitação (ABDO, 2002, p. 44). Já Antonio Candido registra que esta característica:

provém do desejo de chegar a um conhecimento de tipo científico, que supera o conhecimento demasiado contingente da obra singular em proveito de tais modelos genéricos, a que ela se subordina e de que é uma manifestação particular; e, portanto a explicam. Eles não seriam a-históricos, mas talvez transhistóricos, porque possuem generalidade e permanência muito maiores, em relação a manifestações particulares, (obras) que passam para segundo plano como capacidade explicativa. Através da mudança das manifestações particulares, eles permanecem, como sistemas básicos e como princípios de organização, escapando até certo ponto à história, na medida em que são modelos; mas integrando-se nela, quando vistos em suas manifestações particulares (CANDIDO, 1999, p.81).

Dentro da discussão de análise do discurso, anexada à orientação de Meletinski, centraliza-se no esquema de *Mensagem e Quinto Império*, o mito surgido em Portugal com um dos Infantes chamado D. João, antes da vinda de D. Sebastião, penúltimo rei da dinastia de Avis: o sebastianismo.

Conforme mostraremos adiante, citando o bom selvagem em Cacambo de *O Uruguai*, o balofo em Brás Cubas de *Memórias Póstumas*, o bom selvagem em Peri de *O Guarani*, o fantoche no Pedro, de *O demônio familiar* de Azevedo, o selvagem no jagunço perdido em seu messianismo, crente no Quinto Império preconizado por Daniel no Testamento bíblico, de *Os sertões*, Flávio Aguiar corrobora historicamente Antonio Candido.

Em síntese, os personagens citados acima, como tantos outros, são modelados nos arquétipos de mal-estar europeu: no primeiro, o mito do herói arcaico, no segundo o *trickster* (anti-herói, vivo no Canadá, na Europa, segundo Meletinski), nos outros, o monstro, dragões brutos e repulsivos, mas leais.

Então, segundo Aguiar e Vasconcelos:

Se a Europa nos deu o mal-estar da civilização, ela também nos deu os modelos e as instituições a seguir, entre elas a da língua. Esse fixar-se nos modelos europeus deve ser inseminado, por assim dizer, pela consciência da origem diversa (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p.55).

Assim, de acordo com Aguiar e Vasconcelos, o presente, a partir do Modernismo, historicamente na prosa, a fonte literária tem o modelo norte-americano empatado com o europeu, mas, se para alguns compatriotas o totalitarismo norte-americano ou europeu é o modelo a seguir, a esquerda introduz entre eles, o projeto comunista. Esta é a identidade literária brasileira, no passado e no modernismo, no primeiro, a poesia libertária de Castro Alves, no segundo, a prosa de autonomia cultural e literária de Érico Veríssimo, e a ressurreição do selvagem, desta vez, já matizado de uma universalidade que não perde o individual no Carlos Gomes de *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca

Em seu contexto lírico e, cuja função é social, o autor de *Mensagem e Quinto Império*, mantém no mito do “eu lírico” a verossimilhança com a realidade histórica, num diagrama.

Não se podem focalizar no diagrama de imagens, sons, figuras, e obsessões uma obsessão específica ainda os quais não podem ser “acusados” de um realismo histórico, conforme a crítica citada abaixo:

Como, então, acusar de absurdo real um autor que não tentou nunca o realismo histórico mais que como meio de transposição figurada para planos puramente mentalizados? (GALHOZ, 1997).

A obra do português Fernando Pessoa é formada na estética do mito do sebastianismo disseminado também por Bandarra, com a bênção da elite cultural e revivido na literatura e na História de Portugal e do Brasil, nos séculos XVI, XIX e XX.

Prova-se desta afirmação, está no desenvolvimento deste texto, como levantamento de dados na obra de Fernando Pessoa. Pressupõe-se que são

extraídos em seus ritmemas (TINIANOV, 1975, v.1. p.27-53)² e desvios de métrica e de rimas, frutos saudáveis da verossimilhança com a História, há criação de uma poesia crítica voltada de frente para a realidade histórica. Seus poemas são enredados pela idéia de identidade com o povo leitor de Bandarra, o sapateiro, que enuncia com seus versos, a vinda de um rei desejado. Como se pudesse mais que espelhar no arquétipo, que é o rei D. Sebastião, morto em Alcácer-Quibir uma realidade, vivida na Europa dividida por guerras, Fernando Pessoa transforma reis, rainhas, Bandarra, em arquétipos de uma roda viva, no diagrama das imagens literárias, dos ritmemas, das paronomásias sutis.

Para investigar, neste trabalho de análise das obras pessoais, o alcance filosófico desses arquétipos *tricksters*, a escolha do pressuposto básico de investigação é a *teoria da formatividade*, de Luigi Pareyson trabalhada em tese de doutoramento por Sandra Neves Abdo. Segundo esta estudiosa, pode-se dizer que:

notabiliza-se essa teoria pelo reconhecimento da forma artística como um *organismo*, ou seja, como um todo orgânico autônomo, indivisível, que goza de vida própria e legalidade intrínseca, e constitutivamente aberto a uma inesgotável interpretabilidade (ABDO, 2008, p.8).

Há uma busca e discussão da verdade reflexiva na teoria de Pareyson, no sentido horizontal, sintagmático da realidade para a beleza do grotesco mítico porque os filósofos jamais deixaram de buscar esta verdade artística.

É essencial que o objeto poético estabeleça-se no plano paradigmático. Cohen (1974, p.94-95 e 181) explica, no plano paradigmático, a pertinência da metáfora contra a impertinência de um discurso ingênuo como aparentemente é o da História e eleva o significante até o significado, diagramado como tronco arbóreo, no qual “o ritmo também seja dado como signo”. Mostra que nem toda metáfora é poética, só o é quando pertence ao sentido de natureza estética que Valéry chama de “encantamento”. Sabe-se, de acordo com a teoria do formalismo russo, que sem imagem ou com imagem, a obra de arte se realiza no plano paradigmático já preenchido, pois, pelo plano sintagmático.

Para se realizar paradigmaticamente, um traço deste significado sintagmático nas imagens que povoam o ocidente desde a disseminação da filosofia grega em Roma, toma-se emprestada uma imagem platônica, por exemplo, em *Diálogos*. A imagem está na resposta dada pelo filósofo quando interrogado sobre a verdade. Platão forma exercícios de reflexão, amparados

² Na significação semântica do significante rítmico do signo saussureano, obtém-se a distinção entre prosa e poesia. Houve muitas tentativas de eliminar a prosa da poesia, porém Andrei Bieli, numa organização fônica, não usual na prosa comum assim como Heine, numa poesia prosística, estudam a métrica da prosa, distinguindo métrica de ritmo. Dinamizam, sem deformar o papel locativo do ritmo que é o da poesia e atentam-se na aparente insignificância do ritmo. A partir daí, o trabalho com ritmemas se faz a partir de “um par vizinho entre si” (p.53).

na unidade entre o amor e a verdade e diz que a verdade é como a arte dos estatuários que esculpem silenos, “com um pife ou uma flauta, os quais, quando abertos ao meio, vê-se que têm em seus interiores, estatuetas de deuses” (PLATÃO, 1979, p.46).

Ao se pensar na imagem platônica tão próxima do que o filósofo mais exclui de suas elucubrações que é a poesia, o semantema poético de sua metáfora é plasmado no arquétipo das idéias, na qual “o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas e se transforma em narrativa. À organização dinâmica do mito corresponde à estática (MELETINSKI, 1998, p.34) não só nos referentes, mas na mensagem da criatividade e da simulação poéticas.

É possível extrair na *découpage* do discurso, no exemplo, o platônico, a *metábole* (DUBOIS, J. *et alii*, 1974, p.37-53), numa *metáfora por comparação*, na *anomalia* ou *abuso* só permitido pelo ilimitado poder da função poética³. Não há o *grau zero*⁴ na filosofia platônica porque isto reduz o texto à clareza, à obviedade do referente. Dessa forma, as palavras platônicas: “dentro de uma estátua há outra estátua” têm o caráter específico do discurso poético. Este caráter poético não faz do filósofo um poeta nem viola sua condição de pensador, mas delega aos poetas e aos filósofos, a caracterização dada por Aristóteles aos poetas, segundo o qual, o caráter universal, a verossimilhança pertence ao poeta enquanto que, ao historiador cabe permanecer no particular e narrar o que realmente aconteceu:

O historiador e o poeta não se diferem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois se obra de Heródoto houvesse sido composta em verso nem por isso deixaria de ser obra da História, porque a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário (ARISTÓTELES, s/d, p.252).

Ao usar o caráter universal da poesia, que é distinta da prosa pelos versos, no reconhecimento do filósofo de Estagira, é possível, via de análise dos arquétipos encontrados em cada poema das obras pessoais, os poetas cogitarem o diálogo poético com a realidade histórica de seu tempo. A poesia tem saída para os becos sem saídas da Filosofia da História.

É desses becos da criação poética e do mito que os leitores dos poemas de Fernando Pessoa encontram o caráter social ontológico pessoal da História da Literatura, no procedimento de “singularização fônica obtida com a ajuda de

³ Segundo o grupo de Liège a função da mensagem centrada em si mesma é a função “retórica”. Esta mesma função Jakobson chama de “poética”.

⁴ A expressão é aproveitada do grupo de Liège, segundo o qual se pode conceber apenas uma definição intuitiva, a de um discurso “ingênuo” e sem artifício, desnudado de subentendidos, para o qual “um gato é um gato”.

uma repetição deformante, em confronto (de sons significativos, palavras e silêncios) com os reis ressuscitados, rainha e nobres de prole fecunda, D. Sebastião messiânico-judaico, grifos, sons rítmicos dos metaplasmos inconfundíveis.

Estão em jogo, na criação poética, os arquétipos dos reis, dos heróis, anti-heróis, sombra, animais fabulosos de reinos ctônicos estudada pelo russo Meletinski e neste estudo, a literatura forma a História e vice-versa, cada qual com as especificidades, com o papel do ritmo e seus “indícios de significado” (TINIANOV, 1975, v. II, p.6).

Ressalta-se o formalismo russo que auxilia o estudioso a dar “resposta específica a problema específico” (EIKHENBAUM, B. *et alii*, 1973). Assim, “afora a questão do ritmo e da unidade do verso”, há os indícios de significado que podem ser lidos num fragmento do poema de Drummond: “Procura da poesia”. Bernardini resume os “indícios do significado” da seguinte forma:

Os indícios de significado se dão (...) apagando-se o significado mais habitual da palavra (ou seja, o *indício fundamental* [grifo da autora] de seu significado) nela se manifesta mais fortemente seu *matiz léxico* [grifo da autora], que é um indício secundário permanente de seu significado. Os indícios lexicais mais fortes aparecem nas palavras que não têm indícios fundamentais de significado: nomes próprios, barbarismos ou palavras simplesmente desconhecidas para o remetente (BERNARDINI, 1984).

Trata-se, porém no *matiz lexical* do texto poético de respeitar o espírito da criação poética, já que o enfoque histórico deva ser feito pela disciplina da História Nova reconhecidamente ocupada com questão ontológica da realidade globalizante do mundo contemporâneo. Pelo prisma do imaginário, por exemplo, esta crítica literária contribui para um diálogo possível entre o estudo do mito, metodicamente arquetípico, na criação literária e na História (MACIEL, 1999).

Por sua vez, Greimas critica o positivismo pela ilusão que este possuía de descrever o real, ou seja, de construir um referente externo ao próprio discurso (GREIMAS, 1981, p.21). Assim, a História pode ter sido escrita pelo seu caráter multifacetado, “cor-de-rosa” (fantasioso e real na aparência) e “cinza” (real na essência e considera-se essência por comprometimento, sinceridade, lealdade com o social).

Muda-se como histórico o mitologema (fio condutor) da prosa e da poesia. Deste modo, o papel do artista na sociedade ocidental é fabricar fantasia para mundos imaginários, tais como a fabulação da História que os historiadores testemunharam, através dos tempos, para a humanidade, julgando eliminar o papel da ficção na História. O biblismo histórico, por exemplo, criticado por Clarice Lispector no trama da criação poética pode ser lido no enxerto do real abaixo:

O escândalo ainda é necessário, mas ai daquele por quem vem o escândalo - era no Novo Testamento que estava dito? A solução tinha que

ser secreta. A ética da moral é mantê-la em segredo. A liberdade é um segredo. (LISPECTOR, 1995, p.91).

O escândalo ético e moral, na disciplina da História, mostram, no passado e no presente, falta de comunicação com a verdade. Uma das finalidades do romance prosa-poesia, então, é a busca do diálogo entre vencido e vencedor, estratificando daí um retorno sedutor à origem da poesia, que pode ser percebido em movimentos de sutileza, em preto e branco como num jogo de xadrez.

Na prosa e na poesia ocorre uma visão dialética e radical do fenômeno da literatura. Jakobson escreve que “embora incapaz de especificar os procedimentos pertinentes à sua criação, o poeta – e também seu leitor receptivo – percebe espontaneamente a superioridade artística de um texto dotado desses componentes sobre outro similar, mas privado deles” (JAKOBSON, 1970, p.82).

Não há um historicismo dogmático na criação do poeta Fernando Pessoa. Na poesia pessoana, há indícios da História, como na lingüística, “o conhecimento profundo da realidade e da cultura atuais que requerem a apreensão daquilo que se tornará mais plenamente a realidade e a cultura dos dias futuros” (SCHNAIDERMAN In: JAKOBSON, 1970, p.176). Exemplo de tal historicismo é a obra de Andréi Biéli, *Petersburgo* (1992), que altamente simbólica, sub-repticiamente alterna personagens históricos e fictícios para mostrar como se engendra uma revolução popular, transformadora da realidade histórica.

2ª parte - Levantamento das figuras literárias, da obsessão histórica do autor, da rede de imagens, da poética do mito

Nos estratos gráficos e semânticos há metassememas. A epígrafe em latim (p. 43)⁵: “Benedictus Dominus Deus noster qui dedit nobis signum”(O nosso Deus bendito que nos deu o sinal) apresenta um arquétipo de um mito, o termo mito *siujet* (сюжет), motivo fundamental, em outras acepções pode significar argumento, enredo, trama” (MELETINSKI, 1998, p.38) de um personagem da cultura latina.

O arquétipo do *siujet* prossegue, numa função metalingüística entre o “eu” lírico (consciente?), uma mão de alguém (o consciente?), um anjo da guarda (o subconsciente? Considerando que anjo tem asa, não é subconsciente porque voam para o espaço. Se a asa do anjo é quebrada, não se sabe) como se lê na nota preliminar (p.43-44).

É útil pensar nas relações entre a linguagem e a sociedade que Jakobson preconiza. O semiólogo escreve que é necessário um diálogo entre

⁵ A partir desta nota, indica-se a referência bibliográfica de Fernando Pessoa, *O eu profundo e outros eus*, apenas pelo número da página.

os lingüistas e os sociólogos. Considera que o caminho de pesquisa interdisciplinar leva os estudiosos a se perguntarem sobre diversos aspectos da vida social como religião e arte. E acrescenta que a partir dos estudos feitos pelos lingüistas russos entre 1920 e 1930, há uma “cruel verdade”, a de que:

a consciência da linguagem pode fazer mais pela sociologia do que a sociologia pelos estudos lingüísticos e de que a falta de adestramento “em lingüística formal” impede os trabalhadores em ciências sociais de chegar a um interesse produtivo pela linguagem (JAKOBSON, 1970, p.29-30).

Dessa forma, aparece com mais clareza o *siujet* ao longo das divisões e das subdivisões dos poemas de *Mensagem*. “O Bandarra”, “Antônio Vieira”, “Terceiro” e a terceira em cinco: “Noite”, “Tormenta”, “Calma”, “Antemanhã”, “Nevoeiro”. A expressão em latim, *Valete, Frates* (Irmãos, sejam influentes!) é mais uma macrometáfora do arquétipo. O individual se aproxima do social pelo mitema: irmãos. Nos 49 poemas que compõem *Mensagem* e *Quinto Império* a palavra mar é repetida 39 vezes.

Historicamente, é desenhado no brasão da Pérsia, no brasão da Grécia, há uma coroa. A ação do leão persa (Antigo Irão) comungados com a coroa do brasão dos egípcios, numa coroa grega, a de Alexandre, se realiza na quina gravada no brasão português, já como quarto império em Portugal e quinto império para os hebreus pelo menos na profecia de Daniel, escritor bíblico.

E, no meio de um barulho de guerra, o “eu poético” amarra-se ao mastro para não ouvir o concerto deformado por pifes, flautas, pafs de trombones, gongos, matracas. O “eu poético” também joga xadrez e dominó e surdo, por instantes, manifesta-se nos dois *enjambements*. Faz dos *enjambements*, o cavalo que encurta a distância entre o herói do deus dos exércitos romanos, o *trickster* voador e eterno, o deus da criação.

Os versos de pés jâmbicos são indícios fundamentais do arquétipo do conto maravilhoso. A sátira, com seus faunos e bacantes, apresenta modelos bem vivos na literatura romana e nos contos maravilhosos. Conforme o levantamento de dados tem-se na língua portuguesa a extensão do império da cultura romana como arquétipos lingüísticos. São desta forma, representantes da poesia analítica do conto maravilhoso, disseminado no mito da criação poética de Fernando Pessoa, são “símbolos”, alegorias das diferentes etapas relacionadas ao consciente e ao subconsciente.

Os personagens são arquétipos de contos maravilhosos e representam uma função social que a literatura do ocidente ainda não trabalha com a devida consciência entre criação e razão, mas com autonomia cultural, se se deve considerar a mimese grega e a judaica como uma técnica do Ocidente. Na concepção de Auerbach (1971), as técnicas homéricas e a de São Jerônimo, compilador da *Bíblia* cristã, são espelhos da realidade ocidental. Há nessas duas obras uma ordem de símbolos de astuciosos heróis que se fingem de cegos para verem melhor o real e não serem reconhecidos por outros heróis

também cegos. Ulisses, por exemplo, torna-se surdo para não ouvir o que o seduz e o faz ouvir o som da realidade, o canto das sereias, deformação de mulheres aceitas apenas da cintura para cima e que moram no mar. Interessante observar, que as sereias são zoomorfos da cintura para baixo.

Meletinski mostra que é preciso lembrar-se da falha básica das orientações da crítica ocidental segundo a qual, “há identificação metafórica e analógica das associações ou comparações mais distantes”. O russo orienta o leitor para o fato de que a crítica, no ocidente, é, por vezes, redundante e reducionista:

redundam no reducionismo biopsicológico e ritualístico das fontes e da própria essência das imagens e temas da literatura, à vida interior do espírito (no plano da correlação de seus elementos conscientes e inconscientes) ou a ritos (diretamente identificáveis com a narrativa) (MELETINSKI, 1998, p.33).

O reducionismo da nova crítica exclui a função social da literatura. Vladimir Propp estuda a função das personagens do conto maravilhoso e conclui: “Deve-se ter em conta o significado que possui uma dada função no desenrolar da intriga” (PROPP, 1983, p.59).

É, assim, a seguir a orientação de Propp, que se reconhece que a função social dos arquétipos pessoais, notabiliza-se como função ligada ao consciente individual, a satirizar o inconsciente social que se manifesta no mito da disciplina historiográfica. Fernando Pessoa é pessoa, não é personagem como ele mesmo se recria, a função social não é deformada mesmo se feita de oxímoros como descreve Jakobson (1978):

Assim que aparece a ação e sua marca temporal, o pretérito, o substantivo se torna tabu e se vê suplantado na estrofe central por substantivos anafóricos; a seguir, quando a atividade se perpetua e se realiza no nível inferior, a estrofe terminal efemina os termos em jogo e se vale de um *enjambement* abrupto para aguçar o duplo oxímoro trágico que põe fim ao poema.

A figura arquetípica da criação do “eu poético” pessoal mostra o princípio subconsciente oposto ao consciente. É uma figura arquetípica do moleque-brincalhão, mitológico. Gógol, Dostoiévski, Oscar Wilde estudaram profundamente estes arquétipos e criaram o mito em sua poética. Discutem profundamente a verdade. Conhece-se, segundo a teoria de Pareyson (1918-1991) um pouco da formatividade ontológica e hermenêutica que o êxito filosófico-formativo e o êxito poético especulativo da Filosofia e da poesia busca a discussão da verdade.

A partir do arrebatamento platônico não guiado pela razão nem pela intuição e da visão aristoteliana, segundo a qual a poesia é mais filosófica que a História, do racionalismo cartesiano que reflete a estética de uma imposição

da ciência, leis disciplinadoras para a imaginação, apesar de ter comprovado o belo e o fazer artístico, a criação poética pessoana se faz com maior largueza à penetração do dominador cultural latino.

Antonio Candido ao relatar esse aspecto na prosa de *Memórias de um sargento de milícias* traz, com reserva, à luz da crítica este mesmo dominador e mostra que Manuel Antônio não exprime tal ação para documentá-la (CANDIDO, 1998, p.54-55).

Enquanto poética de mito o ocidente é patriarcal, mas é uma criação poética de numerosos *tricksters* zoomorfos na qual o narcisismo do individual consciente faz com que o poeta precise fingir-se cego. Falta-lhe amor pela vida biológica, se amada é aceita conscientemente pelo poeta, narrada com o diagrama da função social. Buscam-se ainda as fontes nos moleques brincalhões, *tricksters* zoomorfos africanos e nas anedotas folclóricas.

A anedota folclórica e seus derivados livrescos são construídos justamente sobre a oposição: inteligência, (astúcia) X parvoíce (simplicidade ingênua), dificilmente encontráveis na mesma personagem (MELETINSKI, 1998, p.99).

Em *Mensagem e Quinto Império*, há mais um herói, o mar: A grande mãe, a deusa da fecundidade da cultura romana, numa função fantástica de grande mãe.

Segundo Durand, esta função se faz no imaginário, nesta função fantástica reside o “suplemento de alma” (DURAND, 1997, p.433) que a angústia contemporânea procura anarquicamente sobre as ruínas do determinismo.

Por necessidade de espaço maior, fragmenta-se o poema na qual Montale, em *Tutte le poesie* (1984, p.336-338), abre o ouvido e os olhos para o mito do canto da Musa e depõe o estranhamento humano contemporâneo, “materialista, autófago/progressivo” que relata: fatto da noi: narração de nós/non da estranei;/ não dos mistérios/ propalatori;/ propagadores/ di fanfaluche credibili:/ de valentias ideológicas/ solo da pazzi./ somente de exageros/ la meraviglia sintetica: a maravilha sintética/ non idiolettica: não idiolética/ nè individuale: nem individual/ anzi universale; ao invés disso, universal/ il digiuno: o jejum/ che nutre tutti: que a tudo nutre e nessuno: e a ninguém/ il salto quantitativo: o salto quantitativo/ macché qualitativo(...) que não é qualitativo./ tu dimni; diga-me/ disingaggiato amico:/ desengajado amigo / a tutto questo:/ a tudo isto /hai da fare obiezioni?"/ há de se fazer objeção?”

A História conta fatos de nós. A causa maior do fato histórico é a valentia ideológica, imperialista que Montale faz representar como Verdade. Já, Gadamer (1998, p.168) conta que: “O panteão da arte não é uma atualidade independente do tempo, que se apresenta à pura consciência estética, mas o fato de um espírito histórico que se concentra e se congrega”. É verdade também que, em Svevo (1993, p.31) nota-se que: “la questione si pone in un ambito assai più vasto di quello strettamente giudeo”. Trad. Em Svevo, a questão se põe em um âmbito muito mais vasto que aquele estritamente judeu.

Não obstante, a profecia de Daniel, “conforme se sabe, leva ao messianismo cristão (com a troca dos ciclos naturais pela história da humanidade), os traços velados do herói passivo que morre e ressuscita garante a revivescência dos cultivos, a abundância na alimentação e a ordem no universo” (MELETINSKI, 1998, p.75). É uma ordem masculina, do Antigo Testamento hebraico, dos odisseus e ulisses escritores de valentias ideológicas.

Por diverso caminho ao seguido pelo ideólogo judaico, Cascudo (1967, p. 56) estudou a indionologia brasileira e recolheu as tradições indígenas coletadas por Stradelli. Para Cascudo, Stradelli escreveu *La leggenda dell'Jurupary*, como “um simples e valioso documento original e fiel para o estudo da teogonia social ameríndia (CASCUDO, 1967, p.56).

A lenda de Jurupary é a saga de Jurupary e sua gesta. Os vários acidentes do mito se uniformizam e podemos indicar os aspectos que mormente impressionaram a imaginação selvagem, fazendo-a crescer de episódios, guerreiros, amorosos e políticos com meras funções explicativas de hábitos domésticos ou costumes da tribo (Idem, p. 59).

Assim é que Stradelli (1964, p.9) define Jurupary:

il grande legislatore, il riformatore di costumi indigeni, che fu inviato dal Sole per insegnare la legge e i costumi e stabilire la supremazia dell'uomo inseganando che la donna non deve intromettersi negli affari dell'uomo, perché la sua interferenza è sempre dannosa.

Trad. o grande legislador, o reformador dos costumes indígenas que foi enviado do Sol para ensinar a lei e os costumes e estabelecer a supremacia do homem, ensinando que a mulher não deve se intrometer nos afazeres do homem porque a sua interferência é sempre danosa.

Os mitos e as lendas de Jurupary são expressões de um patrimônio cultural que é transmitido aos jovens. Torna-se possível entender sua manifestação entre os índios, se conhecido e metodicamente avaliado no crivo da verdade histórica.

Já, por outro lado, o mito da “bella fanciulla” (bela garotinha) fertiliza a mitologia de encantamento popular. Vê-se que a mocinha apreende o mistério da vida, como relata Svevo. Assim: “Mossa da um instinto materiale, si esaminò attentamente e connobbe che la sua virginità non esisteva più e que nelle sue viscere c'era qualche cosa di sconosciuto”. (Levada por um instinto material, examinou-se atentamente e conheceu que a sua virgindade não existia mais e nas suas entranhas havia qualquer coisa de desconhecido).

A interpretação dos mitos corresponde exatamente à interpretação dos sonhos, o que sempre fascinou a humanidade.

Sobre estes elementos míticos, Zampa (1984, p.26-27), ao estudar a obra de Montale escreve sobre o caráter do mito poético:

“Su una resa fedele di linee e di colori prevale un’inquietudine psicologica a sfondo morale e conoscitivo e nei confronti della vita sentita quale forza estranea e indifferente” (Sobre uma restituição fiel de linhas e cores prevalece uma inquietude psicológica de fundo moral e cognoscitivo e nos confrontos da vida sentida qual força estranha e indifferente).

Quanto à verdade, ela está em uma sociedade transparente, que não usa de televisão para impor uma visão política, social. Segundo Vattimo (1997, p.24), esta sociedade vende mais e mais o que necessita de autonomia.

3ª parte - Conclusão

O levantamento de dados, imagens, metassememas, metataxes, comprovam, na poesia, mito e criação de *Mensagem e Quinto Império*, no germe do espírito pessoano, estudado com a espiritualidade de Meletinski um aspecto superior paradigmático da historicidade do autor. Mais que um campo de universalidade arquetípica, ou mecanismos autônomos do subconsciente coletivo, os mitologemas encontrados em obras literárias, históricas e filosóficas atraem o leitor para um *sujet* com os meios de comunicação social. O autor experimenta no mito, o “eu lírico” pessoal, na obsessão da historicidade e no silêncio dos *enjambements* há marionetes puxados por fios teogônicos. O maior deles é o grifo, de asas desiguais, sem pés, cauda, mas condutores de verdades cruéis que os sociológicos precisam estudar: a lógica social da criação poética, lingüística, histórica, mesmo porque, os grandes poetas “são representativos das atividades que constituem a trama social que os rodeia”.

Assim sendo, há o jogo de xadrez e o de dominós simbolizados nos sons pessoais desta poética de Fernando Pessoa. Eles mostram o consciente social do *eu poético*, harmonizado com o consciente individual. Esta é a poética pessoana, cuja função é criada no consciente social.

MACIEL, M. G. THE DOMINÓ AND THE CHESS IN MESSAGE AND FIFTH EMPIRE.

Abstract: *Although the poetry may be intensive only by literary deformity, the poetic creation of the two production of Fernando Pessoa: **Message and Fifteenth Empire** loads in addition the historical indicants. The indicants must point to social meaning of the literary texts;*

Key-words: *myth; Fifth Empire; play; creativity; social meaning.*

Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. 3ª ed. Trad. Alfredo Bosi e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABDO, S. N. *Fernando Pessoa: poeta cético?* Tese (Doutorado em Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, USP, 2002.

AGUIAR, F., VASCONCELOS, S. T. (Org.). *Imagens da Europa na Literatura Brasileira*. Algures, Alhures, Nenhures. Mediações entre a Europa e o Brasil na literatura brasileira. *Cadernos Comarca*, São Paulo: Centro Angel Rama / Humanitas, 2001.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

AUERBACH, E. *Mimesis*, Trad. de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BERNARDINI, A.F. Formalismo e poesia. *Folhetim*, n. 387. São Paulo: 17/06/1984.

BERNARDINI, A .F. La traduzione: um jogo ambivalente. In: *Anais do II Congresso Internacional de Estudos Italianos*. Belo Horizonte, UFMG, 1999.

BIÉLI, A. *Petersburgo*. Trad. Konstantin G. Asryantz e Svetlana Kardash. São Paulo: Ars Poética, 1992.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. Remate de males. *Revista do Departamento de Teoria Literária*. Campinas, UNICAMP / IEL, 1999, p. 80-89.

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1998.

CASCUDO, L. C. *Em memória de Stradelli*. 2ª ed. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazonas, 1967, v. X.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

COSTA, L. A. *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996.

- DUBOIS, J. *et alii*. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EIKHENBAUM, B. *et alii*. *A arte como procedimento. Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- GADAMER, H. G. *Verdade e método*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 2ª ed. Trad. de Ênio Paulo Giachini, Petrópolis: Vozes, 1998.
- GALHOZ, M. A. *Fernando Pessoa, encontro de poesia*. In: PESSOA, F. *O eu profundo e outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GREIMAS, A. J. *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- HEIDEGGER, M. CA - *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril, 1979.
- JAKOBSON, R. *Lingüística, poética, cinema*. Trad. de Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAKOBSON, R. Os oxímoros dialéticos em Fernando Pessoa. *Os Pensadores*. 2ª ed. São Paulo: Abril S.A., 1978.
- MACIEL, M. G. *O imaginário em A paixão segundo G. H.* Dissertação de Mestrado. São Paulo, São José do Rio Preto, 1999.
- MAURON, M. *Dalle metafore ossessive al mito personale*. Trad. de Mario Picchi. Milano: Casa Editrice, Il Saggiatore, 1966.
- MELETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ateliê, 1998.
- PESSOA, F. *O eu profundo e outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- PLATÃO. *Diálogos: O Banquete-Fédon-Sofista-Político*. 2ª ed. Trad. José C. de Souza et alii. São Paulo: Abril, 1979.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, Lisboa: Veja, 1983.

SAUSSURE, F. & JAKOBSON, R. *Textos selecionados*. 2ª ed. Trad. Carlos Vogt *et alii*. São Paulo: Abril, 1978.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. 3ª ed. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHNAIDERMAN. In: JAKOBSON, R. *Linguística, poética, cinema*. Trad. de Guinsburg *et alii*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

STRADELLI, E. La leggenda dell' Jurupary e outras lendas amazônicas. *Instituto Cultural Italo-Brasileiro de São Paulo, Caderno 04*, 1964.

SVEVO, I. *La novella del buon Vecchio e della bela fanciulla*. A cura de Mario Lunetta. Roma: Tascabili Economici, Newton, (Tem), 1993.

TINIANOV, I. *O problema da linguagem poética*. O ritmo como elemento construtivo do verso. Trad. de Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. v. 1

TINIANOV, I. *O problema da linguagem poética*. O sentido da palavra poética. Trad. de Maria José Azevedo e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, v.2.

TODOROV, T.; DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

VALÉRY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Trad. de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Editora 34, 1998.

VATTIMO, G. Introduzione. In. GADAMER, H. G. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 1997.

ZAMPA, G. Introduzione. MONTALE, E. *Tutte le poesie*. A cura de Giorgio Zampa. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1984.