

DOIS HORRORES – DO ALÉM DA *TRAGÉDIA SUBJECTIVA* *

MARKUS LASCH
(Freie Universität Berlin)

(29-127) Dois horrores
Me esmagam, cada um dos quais parece
O maior dos horrores que há maiores:
Um, o horror da morte, outro, o horror
De não poder evitar encontrar
Esse horror -- ter que morrer. Dois ...
Dois só horrores? Não. À roda destes
Giram milhares, interpenetrantes,
Complexos, uns dos outros produzidos
E nessa treva hedionda, nesse inferno
Que me tem lugar n'alma o pensamento
E o sentimento, horrorosamente
Conscientes e agudos cambaleiam,
Mergulham, desviam, gritam, sangram,
Mas sempre claros, sempre conscientes,
Sempre em cada parcela desse horror,
Medindo todo o horror e descobrindo
Os outros e os outros e os outros
E assim sempre, assim sempre, sem parar
Arrasto, em agonia inconcebida
De qualquer agonia imaginante
Doutros homens, a vida torturada,
Esta vida que a dor me faz eterna
E o horror da morte fugidia e mínima
Em toda a parte, todo o mundo, o horror.

Entre todos os textos de Fernando Pessoa, os fragmentos que compõem o *Fausto* talvez sejam os que mais provocam estranheza e perplexidade e os que menos se rendam ao esforço interpretativo do leitor, pelo menos num primeiro

* Ponto de partida de presente trabalho foi um curso sobre a obra de Fernando Pessoa, ministrado no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas pelo professor Haqira Osakabe, a cujo incentivo e orientação para a reflexão quero agradecer aqui.

momento. Resultaria daí a diferença descomunal entre a fortuna crítica da *Tragédia Subjectiva* e a quantidade de estudos dedicados a outros aspectos da obra pessoana? O fato de que até a publicação do trabalho paciente e cuidadoso de Teresa Sobral Cunha¹ nem ao menos se conhecia a verdadeira extensão do projeto, é outra possibilidade de explicação parcial da escassez do verbo crítico. Mas mesmo quem se aventura pela plenitude das suas hoje mais de 180 páginas, logo desconfia que onde o próprio autor parece ter naufragado, facilmente parte-se o casco do crítico. A recorrência dos temas cardeais “Mistério do Mundo”, “Morte” e “Além-Deus”, a sucessão de paradoxos e abismos e a dissolução quase completa das personagens, o seu desdobramento em um solilóquio fáustico que tange o infinito, deixam entrever que a carapuça do subtítulo possivelmente não sirva só ao ‘herói’ do drama. Neste sentido, pensamos ser justificável a transcrição de um fragmento tão longo como é o dos versos que abrem nosso texto, pela razão de o fragmento evidenciar um grande poder de síntese e sua leitura ser aparentemente apta a mimetizar a experiência que é percorrer na íntegra o vendaval de fragmentos fáusticos.

Na iminência do espectro, que já não povoava só as páginas e ameaçava interditar-nos a escrivinha, buscamos coordenadas no além-texto que guiassem a reflexão. A temática fáustica como um todo e o grande outro do texto de Fernando Pessoa, o drama daquele que o poeta tinha em máxima consideração ao lado de Shakespeare e Camões, não eram propriamente portos seguros, que protegessem o pensamento contra as tempestades pessoanas. Navegar aí, porém, nos permitiu articular vagos sons, cujo eco são estas páginas, só então capazes de interromper o silêncio de perplexidade ante a obra em questão.

*

Se começar pelo começo é tarefa fadada ao fracasso quando se trata do *Fausto* de Fernando Pessoa, a mesma coisa não procede no que diz respeito aos fios que teceriam sua malha de fragmentos. Embora contenha elementos indubitavelmente mais antigos -- por exemplo o pacto satânico --, a matéria fáustica tem sua origem no nascimento de um Doctor Johann ou Georg Faustus por volta de 1480, numa pequena cidade no sul da Alemanha. Alquimista, filósofo, médico, vidente e exorcista, ele sustentava poder repetir os milagres de Jesus e reescrever as obras de Platão e Aristóteles, caso fossem perdidas. Em 1507 foi escorraçado do seu cargo de professor em Kreuznach, acusado de ter

¹ Fernando Pessoa: *Fausto. Tragédia Subjectiva*, organização de Teresa Sobral Cunha, prefácio por Eduardo Lourenço, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

molestado sexualmente os seus alunos. Quando cruza, em certa ocasião, o caminho do abade Trimethius, foge como se temesse o encontro com um verdadeiro sábio. No entanto, o bispo de Bamberg lhe encomenda um horóscopo e um irmão de Ulrich von Hutten escreve que fatos preditos por Faustus realmente lhe teriam acontecido. Não se sabe se Faustus estudou, ou se os títulos acadêmicos nasceram na própria fantasia. Até a morte, por volta de 1540, de causa não natural, as suas faculdades não foram relacionadas com o diabo. Mas já vinte anos depois, a figura mítica compunha-se pelo pacto e por traços que lembram Paracelsus e Theophilus.

A lenda de Theophilus, cuja primeira versão data, salvo engano, do séc. IX, é a de um padre que dá, por ambição melindrada, as costas a Deus, pactua com o diabo, se arrepende e é salvo por Maria. O que salta aos olhos é a semelhança desta história com a trajetória de Frei Gil de Santarém que, como se sabe, está profundamente entrelaçada com a temática fáustica em Portugal e figurava nos planos editoriais de Pessoa para sua *Tragédia Subjectiva*.

Havia, pois, um parentesco na gênese da matéria, cujos possíveis prolongamentos na elaboração e no conteúdo dos dramas propriamente ditos julgávamos ser proveitoso examinar. Como boa parte dos críticos preferiu, ao que parece, mudar de calçada a topar com os versos fáusticos de Pessoa, a referência mais imediata era, além do prefácio de Eduardo Lourenço na acima citada edição, é claro, uma tese de doutoramento defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP: *As Vozes do Intermédio*, de Josiane de Souza². Tratando-se de um texto inédito, convém esboçar suas linhas gerais, mesmo porque, embora discordemos de parte significativa de sua argumentação, a leitura nos foi fundamental para a articulação de uma recepção diferenciada dos fragmentos.

No estudo em questão, a autora esquivava-se de um raciocínio muito linear, o que a faz conceber, em lugar de um texto conexo de maior fôlego, ensaios mais ou menos autônomos acerca do tema, dificultando assim o resumo de sua argumentação em poucas linhas. Pensamos, porém, não trair completamente seus escritos, dizendo que a estudiosa situa Fernando Pessoa como poeta do fragmentário, debatedor de idéias simbolistas e positivistas e atribui-lhe um saturnismo de fontes neoplatônica e ficiniana bem como, no que diz respeito à matéria fáustica, uma melancolia que teria surgido da incorporação desta temática em terras peninsulares pelo Romantismo Português. Por outro lado, ela tenta lançar luz sobre os esforços do poeta de transpor o abismo aberto entre

² Josiane M. de Souza: *As Vozes do Intermédio. Ensaios sobre o Fausto de Fernando Pessoa*, Tese de Doutoramento em Teoria Literária, apresentada à Comissão Julgadora do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, inédito.

subjetividade e objetividade (é neste abismo, segundo a autora, que configurar-se-ia o caráter fragmentário dos textos pessoanos), analisando a teia simbólica construída por Fernando Pessoa, “com elementos das diversas heterodoxias [...] tais como Alquimia, Teosofia, Astrologia, Maçonaria, Rosa Cruz, Cabala [...]”.³

É verdade que os aspectos relevantes no *Fausto* de Pessoa são múltiplos. Privilegiar apenas uma temática representaria certamente uma abordagem reducionista e pouco equilibrada. Configurar historicamente todos os olhares, além de proceder uma análise textual minuciosa, significaria, por sua vez, um trabalho hercúleo. Neste sentido, compreende-se a atitude de Josiane de Souza que, diante do dilema, apontou a clava para o maior número possível de cabeças.⁴ No entanto, não é menos verdadeiro que a crítica opera, por uma visão tendenciosa, talvez até equivocada, do *Faust*, com uma alteridade um tanto tosca entre o drama alemão e o projeto de Pessoa, embora esta alteridade exista e seja nítida. Eis o que faz claudicar justamente o ensaio que, no nosso modo de ver, teria tudo para ser o ponto forte do estudo, já que propõe uma análise mais rigorosa do desenvolvimento histórico da matéria fáustica, enquanto que discurso fragmentário, saturnismo, Simbolismo e Positivismo surgem, no trabalho da estudiosa, menos amarrados e fundamentados como pontos de referência da obra pessoana. Mas vejamos alguns trechos do “Itinerário Fáustico no Imaginário Português”⁵:

A leitura que Gomes Leal faz do *Fausto* de Goethe traz embutida a decadência, há um entrelaçamento do espírito decadente da época do autor português com a interpretação do *Fausto* heróico de Goethe. Há dois pontos a serem considerados:

1- o contexto cultural do Romantismo português por onde o *Fausto* de Goethe penetra não é o *Sturm und Drang* alemão, e o imaginário da literatura portuguesa não é o imaginário alemão. O pacto satânico em Portugal não tece as mesmas teias de significações que produz na Alemanha;

2- como consequência, a decadência que Gomes Leal percebe no *Fausto* não é apenas um produto de sua leitura particular do texto, fruto da sua época, mas sim insere-se na

³ Idem, *ibidem* p. 58-59.

⁴ Não diríamos todas as cabeças, pois a coincidência -- ou não-coincidência -- do estudo reunir justamente nove ensaios (em algumas variantes do mito, a Hidra, o bicho de sete cabeças, tem nove extremidades) não significa necessariamente que haja, de fato, nove ângulos de visão a serem adotados, quando tratamos do *Fausto* de Pessoa. Além disso, pelo menos o primeiro e o último ensaio parecem ter função mais conectiva e organizadora do que expositiva ou analítica. O uso da metáfora nem tampouco pretende insinuar que aqui estivéssemos em via de decepar a cabeça central e tentássemos evitar que do interior da obra brotassem novos pensamentos, novos sentidos.

⁵ Josiane M. de Souza: *op. cit.*: p. 70-162.

formulação do mito no imaginário português, no qual o próprio pacto satânico já tinha uma conotação de decadência do mundo espiritual.⁶

Algumas páginas adiante cita-se Garrett sobre S. Frei Gil de Santarém:

“Com seu ardente e ansiado desejo de saber, os seus vastos estudos, (...) o seu arrependimento enfim, e a regeneração da sua alma pela penitência, pela oração e pelo desprezo da vã ciência humana, mas cuja existência não encontrou o seu Goethe que olhasse para ela com olhos de grande moralista e de grande poeta.”

Esse Fausto português já nasce fadado ao fracasso, pois encontra-se atolado dentro de uma visão moralista-cristã, visão esta que não tinha no Fausto de Goethe.⁷

A autora prossegue:

No imaginário da literatura portuguesa, a imagem fáustica já se estabelece como a impossibilidade do saber, do conhecer, antes mesmo de acreditar nas imensas possibilidades e facilidades que o homem moderno pensava construir, e fazer dessa forma a síntese total entre a criatura e o criador. Na realidade, a síntese que o mito encarna no Romantismo alemão não é percebida no português.⁸

Finalmente ela afirma:

O fracasso da nacionalização do mito já está inserido na própria idéia de nacionalizar, de procurar uma figura no contexto português que pudesse encarnar os anseios do Fausto germânico, a disparidade entre a trajetória do Doctor Johannes Faustus e a de S. Frei Gil de Santarém é descomunal. Garrett pretende tornar nacional o que já encarnava um sentimento universal do homem moderno, ele faz o caminho inverso da origem do mito fáustico.⁹

Josiane de Souza parece, portanto, estabelecer dois paradigmas: a Romantismo Português, decadência, moralismo, impossibilidade do saber e Frei Gil opor-se-iam *Sturm und Drang* alemão, heroísmo, síntese total entre criatura e criador e Doctor Johannes Faustus. Ora, tal oposição unívoca significa, no mínimo, esquecer que a redação do *Faust* prolonga-se para muito além do ímpeto juvenil do *Sturm und Drang* goetheano. Além disso, tem de ser lembrado que Frankfurt, a cidade natal de Goethe, conservava ainda na infância deste numerosos traços da Idade Média e da época luterana e que o poeta leu, pouco antes do provável início da fatura do *Faust*, com afinco obras dos séculos XVI e XVII (Paracelsus, Basilius Valentius, van Helmont, o *Opus*

⁶ Idem, ibidem: p. 77-78.

⁷ Idem, ibidem: p. 87.

⁸ Idem, ibidem: p. 94.

⁹ Idem, ibidem: p. 96.

Mago-Cabbalisticum e Theosophicum de Welling etc.). Os pensamentos agnóstico e neoplatônico também não lhe eram estranhos.¹⁰ De maneira que um corte brusco entre o espírito que vinha nas entranhas da matéria e a motivação que regia a elaboração do drama já no Iluminismo, parece artificial e arbitrário. Faust é uma figura tão trágica quanto heróica. A rápida excursão pelo pano de fundo histórico e pelos fios que Goethe lhe acrescentou pretende deixar isso mais claro.

*

O imaginário alemão do mito fáustico compõe-se pela figura do Doctor Faustus, os elementos anteriores, a dizer Paracelsus e Theophilus, e pela história de recepção dos livros editados a respeito do mito. Em seu centro está a disputa entre um tempo novo, a afirmação do aquém, da ciência e da autonomia do homem e a consciência antiga que via o novo sob o prisma do sobrenatural, do proibido, do sacrilégio. O grande interesse pela *Historia de D. Johann Fausten* -- editado em 1587, na cidade de Frankfurt, este primeiro livro conhece vinte e duas reedições em apenas dez anos -- pode ser explicado por esta polaridade: ao gosto pelas novidades, pelos avanços tecnológicos e pelo proibido somava-se a tendência moralista do ambiente reformado, onde as publicações basicamente circulavam. As aventuras e a ousadia de Faust entretinham e deliciavam, mas depois ele merecia queimar no inferno. Se lembrarmos, além disso, a porção católica de moralismo,¹¹ incorporada ao mito pela figura de Theophilus, não estamos mais longe da polaridade que Josiane de Souza tinha detectado no imaginário português: o que importa na incorporação do mito, Frei Gil bruxo ou santo? Também na Alemanha a balança pendia mais para o lado de bruxo do que de santo.¹²

¹⁰ Cf. Walter Henze: *Goethe, Bd II: Nachklassische Stücke und Faust*, Hanover, Friedrich Verlag Velber, 1969, p.38.

¹¹ Catolicismo e Reforma combatiam-se com afínco. Mas na preocupação de salvaguardar moral e ordem vigentes convergiam. A visão de mundo luterana remonta o imaginário da Idade Média. A luta entre o bem e o mal, a luz e a treva e a tentação constante do homem pelas forças sinistras são os mesmos pontos de força que motivaram as proibições dos pactos diabólicos e todo o aparato da Inquisição do mundo católico. Frei Gil e Theophilus são estereótipos deste mundo. Não me espantaria se encontrássemos outros exemplos análogos em outros ambientes culturais.

¹² A nacionalização de mitos em geral e a mania dos românticos em particular são complexos e problemáticos. Certamente não é o lugar, nem teríamos competência, para discutir o caso Frei Gil aqui. No entanto, a trajetória não me parece tão díspar a ponto de justificar pontos de partida radicalmente distintos para Goethe (entusiasta, otimista) e Pessoa (melancólico, decadentista), como pretende mostrar Josiane de Souza.

É bem verdade que a mudança que Lessing introduziu nos seus fragmentos dos anos cinqüenta do Setecentos e que Goethe canonizaria no *Faust*, é significativa. O herói pode e deve ser salvo. A sede de saber do homem é característica positiva. Mas o processo de emancipação do homem através da ciência é visto, ainda¹³ no *Faust*, de forma dialética. Aliás, nos quase duzentos anos de recepção, o termo fáustico só teve dois curtos períodos de valor positivo absoluto: na época guillaumina e no nazismo, dois períodos que antecederam duas guerras mundiais. Jean Paul afirma em 1809 que a peça foi escrita “contra a impertinência dos titãs” e, um ano depois, Madame de Staël elogia o *Faust* como “revelação diabólica da descrença”, “representação das fraquezas da humanidade” e “resultado do fastio com a razão”¹⁴. Na crítica de hoje, existe certa unanimidade quanto ao ceticismo em relação ao heroísmo fáustico. A dialética de sua figura é bem representada na parceria com Mephistopheles, o companheiro que é

Ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft
(*Faust I - V* 1335-36)

(Parte da Energia
Que sempre o Mal pretende e sempre o Bem cria)¹⁵

Esta auto-definição de Mephistopheles, levada ao pé da letra, afirma o valor positivo da criação. A ambição de Faust está fora do alcance de Mephistopheles. Ele foi salvo a priori (já no Prólogo no Céu). Por outro lado, é uma inversão cínica dos acontecimentos. Da aniquilação da família de Margarida até a morte do casal de velhinhos Philemon e Baucis, pouco antes da morte de Faust, a parceria com Mephistopheles só traz desgraça. E Faust tem consciência disso:

Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
Da wärs der Mühe wert, ein Mensch zu sein.

¹³ Talvez a palavra mais adequada aqui fosse ‘já’, pois Goethe, em seu *Faust*, antecipa (muito mais do que da voz aos antigos preconceitos) a crítica que o Romantismo faria ao progresso da Revolução Industrial, mesmo que não aprovasse a retirada dos românticos do mundo. Daí o Faust empreendedor no final da tragédia. O que cabe ressaltar, de qualquer maneira, é que progresso nem sempre é sinônimo de positivo no *Faust*.

¹⁴ Cf. Walter Henze: op. cit., p. 58

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, tradução de Jenny Klabin Segall, prefácio de Sérgio Buarque de Holanda, São Paulo, Instituto Progresso Editorial S.A., 1949.

(Pudesse eu rejeitar toda a feitiçaria,
Desaprender os termos da magia,
Só homem, ver-me, homem só, perante à Creação
Ser homem valeria a pena, então.)¹⁶

Mais de uma vez, Faust paga a ousadia de querer ser mais que Querubim e cai inanimado para a terra. Logo no início da tragédia, na primeira cena, Faust está no “quarto gótico, com abóbadas altas e estreitas” e profere o grande monólogo, tradição desde a primeira versão da matéria para o teatro escrita por Marlowe, queixando-se das insuficiências humanas. Com o livro de Nostradamus à mão, evoca o gênio da terra, mas não será capaz de encará-lo. Faust curva-se, a imagem se esvai e o encanto enfim é desfeito por completo com a chegada do fâmulo. Cena análoga segue no primeiro ato do segundo livro. Depois de ser salvo por Faust e Mephistopheles dos apuros financeiros, o imperador quer diversão e exige a aparição de Helena e Páris, os mais belos e perfeitos mortais. Para tal, Faust precisa adentrar as entranhas da terra, a residência das mães, onde há de tocar um tripode ardente com a chave que Mephistopheles lhe confiou. Helena e Páris aparecem então no espetáculo, na sala dos cavaleiros. Faust é arrebatado pela imagem de Helena e a quer tirar dos braços de Páris. O prêmio é uma grande explosão. Faust cai, a cena fecha-se com Mephistopheles carregando o desmaiado que ressurgirá no segundo ato em seu leito, no “quarto gótico, de abóbadas altas e estreitas” onde ocorrera a primeira queda. A figura do Faust heróico é assombrada pela ironia, pela culpa, pelo trágico, enfim, pela melancolia que ronda os gênios.¹⁷

A pretensão aqui não é negar o valor que a trajetória da matéria fáustica em terras lusitanas tem indubitavelmente para situar o *Fausto* de Fernando Pessoa. Tentamos antes mostrar que, por uma visão pouco polifônica e muito heróica do drama alemão, Josiane de Souza estabelece uma série de oposições ao nosso ver secundárias, senão errôneas, e assim deixa de perceber uma linha valiosa de parentesco subjacente, uma linha evolutiva que ata os primórdios da Modernidade e a obra de Goethe ao século XX e aos versos de Pessoa. Mesmo que sempre haja de se tomar cuidado com aquilo que o poeta português nos

¹⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷ Werner Keller comenta que a melancolia seria um atributo do gênio desde Aristóteles, passando por Marsilius Ficino, até o *Sturm und Drang*. Josiane de Souza faz bem em acrescentar Fernando Pessoa a esta filiação. O equívoco, no entanto, é querer retirar desta linhagem o herói goetheano. Cf. “Faust eine Tragödie (1808)”, in: *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Walter Hinderer (Org.), Stuttgart, Philipp Reclam, 1980, p. 265.

oferece de pronto, parece evidente que ele não decidiu de maneira gratuita levar adiante um facho aceso no Setecentos alemão.

Ora, Faust incorpora, por um lado, a aspiração prometéica, o desafio aos deuses. No entanto, sua tentativa de alcance imediato de um saber qualitativamente maior, ou seja, de desvendar o mistério da existência e não ser apenas semelhante a Deus, mas colocar-se com seu desejo de criador no lugar do mesmo, frustra-se. O herói começa então, em companhia de Mephistopheles, sua “Viagem ao Mundo”. Isto significa a entrega a uma segunda tentativa, uma tentativa de gozar mediato do mundo, de aceitação do limite e da finitude. A esta polaridade corresponde a concepção goetheana de um homem interiormente infinito e exteriormente limitado mas que intervém no ambiente. Porém, a desproporção de interior e exterior impede a relação equilibrada, como comenta bem Werner Keller: “Werther, Tasso e Faust sofrem de hipertrofia da sua imaginação [...]. A dialética entre liberdade e dependência, na qual Goethe insiste, permanece estranha a Faust. Ele é protótipo daquelas figuras modernas que querem ampliar o real para o supra-real, mas, a caminho do imediato, perdem o que na qualidade de mediato é possível. [...] Nietzsche, por sua vez, diagnostica a ‘oposição estranha de um interior, ao qual não corresponde um exterior e de um exterior, ao qual não corresponde um interior’, como sendo ‘a mais própria característica’ do homem moderno. A ‘modernidade’ de Faust exprime-se nesta colisão inevitável: pela primeira vez na história da tragédia, uma tragicidade encaminhada não necessita de antagonismo. O *Faust* significa assim ao mesmo tempo ápice e crise do subjetivismo. Compreendido de maneira positiva, o desenvolvimento do individualismo para o subjetivismo a partir do Renascimento faz-se acompanhar pela libertação do dogmatismo eclesiástico; em sua acepção negativa, este processo designa a desagregação da unidade de fé e saber. O resultado é conhecido: colocação absoluta do ego tem de ser paga com a perda do si, emancipação total com isolamento, acentuação excessiva da fantasia com perda da realidade.”¹⁸

¹⁸ “Werther, Tasso und Faust leiden an der Hypertrophie ihrer Einbildungskraft [...]. Die Dialektik von Freiheit und Bindung, auf der Goethe besteht, bleibt Faust fremd. Er ist der Prototyp jener neuzeitlichen Figuren, die das Wirkliche in das Überwirkliche erweitern wollen, aber, unterwegs zum Unbedingten, das in seiner Bedingtheit mögliche verfehlen. [...] Nietzsche hingegen diagnostiziert den ‘merkwürdigen Gegensatz eines Innern, dem kein Äußeres, eines Äußern, dem kein Inneres entspricht’ als ‘eigenste Eigenschaft’ des modernen Menschen. Fausts ‘Modernität’ äußert sich in dieser unvermeidbaren Kollision: Erstmals in der Geschichte der Tragödie bedarf eine sich anbahnende Tragik keines Gegenspiels. *Faust* bedeutet damit zugleich Höhepunkt und Krise des Subjektivismus. Die Entwicklung des Individualismus zum Subjektivismus seit der Renaissance ist, positiv gesagt, von der Befreiung aus kirchlichem Dogmatismus begleitet, negativ ausgedrückt, bezeichnet dieser Prozess den Zerfall der Einheit

Aquilo que permaneceu de insatisfação e transgressividade em Faust, apesar do deslocamento da palavra/saber para a ação e mesmo a contragosto de seu autor, que, nos últimos dias da vida, ainda se oferecia como bem humorado conselheiro a seu herói, capaz de ensinar-lhe a felicidade da renúncia, desaguaria de forma potencializada no Supra-Fausto de Pessoa. Em que constelação e como este fato ilumina o restante da obra pessoana, propomo-nos esboçar nas páginas subseqüentes.

*

Pela diferença descomunal que se supõe ter havido entre os caracteres de Pessoa e de Goethe, as semelhanças em torno dos *Faustos* e sua elaboração são surpreendentes. O momento em que Goethe se aproxima da temática, é a chamada fase de gênio. Prometeu, Cäsar e Götz são para ele símbolos da ambição titânica de emancipação da humanidade. Quando coloca Faust ao lado destes, seja talvez a hora de maior convergência com a personalidade pessoana. As obras pansofísticas do séc. XVI e XVII, que Goethe estuda por ocasião de sua reconvalença em Frankfurt, também inspiraram Pessoa na sua fase mística, fase esta que guarda laços estreitos com o *Fausto*. Assim como Pessoa, Goethe trabalha praticamente sua vida toda no *Faust*. O seu esforço de juntar os escombros temáticos é quase sobre-humano. Mais de uma vez, ele se convence que *Faust* é um fragmento e que teria de permanecer assim. Mesmo a obra que conhecemos hoje tem um quê de colcha de retalhos, na qual as partes conservam autonomia, e na qual as oposições, os paradoxos e a polifonia são tão importantes quanto o fio vermelho que une as mônadas. E parte considerável do material não pôde ser integrado, ficou de fora ou sofreu mudanças significativas ao longo da elaboração (os famosos *Paralipomena* que contêm o “resto”, o que sobrou, mas também valiosas anotações de perspectivas e projetos do empreendimento fáustico, podem ser comparados, mantidas as devidas proporções, é claro, com o baú pessoano). O torso mais conhecido, neste sentido, é sem dúvida o *Urfaust*. Preferido ao drama pronto por diretores de teatro do quilate de Brecht, nele as junções dos três grandes temas que compõe também *Faust I e II* ainda são praticamente inexistentes. “Tragédia do mago Faust”, “Tragédia de Margarida” e “Viagem ao mundo” subsistem independentes. A “Tragédia do mago Faust” é constituída basicamente pelo grande monólogo em que Faust se queixa das insuficiências humanas. Este monólogo desdobrar-se-á no *Fausto* de Fernando Pessoa até abranger quase a

von Glauben und Wissen. Das Ergebnis ist bekannt: Absolute Ichsetzung muß mit Selbstverfehlung, totale Emanzipation mit Isolation, Überbetonung der Phantasie mit Realitätsverlust bezahlt werden.” (Werner Keller: op. cit., p. 261, trad. nossa)

totalidade dos fragmentos. A cena do pacto, inexistente no *Fausto*, também não está no *Urjaust*. Goethe só a elaboraria mais tarde.

Vê-se, portanto, que apenas uma pequena parte do *Faust* tem relação intrínseca com o *Fausto*. Na versão definitiva da tragédia alemã são pouco mais que 500 versos de um total de 12.111. Se acrescentarmos o Prólogo no Céu e as cenas do pacto até o começo da “Viagem ao mundo” na cena da taberna, são em torno de 1800. Mas da mesma maneira que o tema do mago perpassa todo o *Faust*, as alusões no *Fausto* à peça de Goethe vão além deste conteúdo estrito. Há fragmentos que lembram vagamente a cena Deante a Porta da Cidade de Goethe (por exemplo os fragmentos 29-29, 29-80, 29-76 do primeiro ato). A correspondência Margarida / Maria do terceiro ato, embora já totalmente transfigurada, não deixa de estabelecer pontos de contato. Também na obra de Pessoa há uma cena na taberna (quarto ato) e *Fausto*, a exemplo de *Faust*, morre cego, retomando o antiquíssimo topos dos gênios e dos poetas que, assim como os cegos, são destinados a lançarem seu olhar no invisível.

Agora, apesar de todas estas semelhanças, a relação de alteridade entre *Faust* e *Fausto* é dominante. Pessoa persegue seu projeto visando a superação da obra de Goethe. Esta superação vai muito além de uma mera superação numérica, isto é, do projeto de escrever três *Faustos* em comparação às partes I e II do drama alemão. Vejamos o fragmento 30-68 no segundo ato:

(30-68) Concordar não posso
Em que alguém mais do que eu tenha sentido
O mistério completo do universo
Completo e profundo.

O dilema da humanidade, representada por *Faust* na obra de Goethe, é ter duas almas no peito: o paradoxo de, por um lado, ser semelhante a Deus, ser criador, ser ilimitado e, por outro, ser criatura, condicionada pela finitude terrestre. Para a cosmogonia de Goethe toda criação nada é senão queda e volta à origem. A matéria está no ponto mais distante desta. A luz foi criada para unir o separado. O homem tem a tendência de se afastar de Deus, de recair sobre si mesmo e de voltar às alturas. Prometeu e Ganimedes representam esta duplicidade.¹⁹

Já para Pessoa não basta mais ser um “pequeno Deus”, ser mais que Querubim. O próprio conceito de Deus é obsoleto. O *Supra-Fausto* precisa ir além. Há inúmeros fragmentos ao longo do texto que ilustram esta problemática:

¹⁹ Cf. Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, final do livro oito; e Walter Henze: op.cit, pp. 53-54.

E vi que Deus, se é tudo para o mundo,
Se a substância e o ser do nosso ser,
Não é o único Deus mais que profundo.
Há infinitos de infinitos.

[...]
E clamei contra Deus o além-Deus
Disse aos meus pares o segredo ominoso.

Eterno condenado, errarei sempre
Sempre maldito,
Porque este mundo (...)
Só sendo mais que Deus eu poderia
Transcender o infinito do infinito
E nascer para o inumerável dia...
[...]

Deus sabe que é uno, um e infinito,
Mas eu sei que Deus, sendo-o, não o é.
Mais longe que Deus vai meu ser proscrito.²⁰

Este abismo como pano de fundo, o pensamento de Fausto, expresso quase sempre por monólogos interiores, cambaleia de insatisfação a insatisfação, sem jamais se equilibrar, sem jamais parar. A vida não pode servir, porque as possibilidades de conhecimento são limitadas. A frustração máxima de não poder determinar nem começo nem fim da existência reflete para dentro dela. Entre a consciência do homem e a realidade há sempre um hiato.

(29-21) O mistério dos olhos e do olhar
Do sujeito e do objecto, transparente
Ao horror que além dele está; o mundo
Sentimento de se desconhecer,

²⁰ São trechos do grande fragmento 30 A -19 do primeiro ato. A fala na verdade é atribuída a Lucifer, mas se já na tradição da matéria Lucifer se assemelha ao homem (a sua queda está ligada à tentação, ao fato de ter sido privilegiado por Deus que lhe revelou o mistério da criação), no Fausto de Fernando Pessoa ele me parece ser mero desdobramento da "personagem" principal. É o que confirma a nota de Teresa Sobral Cunha: "*Integrar no Fausto como fala de Lucifer? pode ler-se ao cimo do frag. Por ser o poema mais longo, com o nome de Lucifer muito informe e excessivamente lacunar e por, de certo modo, iluminar este texto o perfil luciferino deste outro Fausto na fragrância com que coincide na problemática fáustica pessoana, optou-se por introduzi-lo aqui. O frag. 30 A -10, não entrado pelas razões que na nota à edição se adiantam, pode ler-se: Lucifer or Fausto? Lucifer symbol of aspiration. (...)*".

O tom do próprio Fausto é bastante parecido: O que é Deus?! Uma palavra,/Pouco mais que um som./E um som?!Nada.

E a confragida comoção que nasce
De sentir a loucura do vazio;
O horror duma existência incompreendida
Quando à alma se chega desse horror
Faz toda a dor humana uma ilusão.
Essa é a suprema dor, a vera cruz.
Querem desdenhar o teu sentir orgulho
Oh, Cristo!

*

(30-56) A essência de mistério o seu horror
Está não só em nada compreender
Mas em não saber porque nada se compreende.

A impotência ante a vida leva a sua negação. O que se privilegiará é o sono, o sonho, a noite, enfim, a morte.

(29-42) Pudesse eu, sim pudesse, eternamente
Alheio ao verdadeiro ser do mundo,
Viver sempre este sonho que é a vida!
Expulso embora da divina essência,
Ficção fingindo, vã mentira eterna,
Alma-sonho, que eu nunca despertasse!
Suave me é o sonho, e a vida porque é sonho.
Temo a verdade e a verdadeira vida.
Quantas vezes, pesada a vida, busco
No seio maternal da noite e do erro,
O alívio de sonhar, dormindo; e o sonho
Uma perfeita vida me parece...
Perfeita porque é falsa, e porventura
Porque depressa passa. E assim é a vida.

Mas, por mais que o abismo do esquecimento atraia, o âmago reluta em se entregar a ele.

(29-104) Não é o horror à morte porque raie
Nela o mistério em mim, nem venha nela
Ou o acabar-me, ou o continuar-me,
Que em qualquer cousa horrenda de diversa,
Para um pálido outro-eu me transmigrando,
Me anule para um Mais que me apavora.
Não. Não é na minha alma que / os sineiros
Rebatem medos / pelo que hei-de ser.
É a minha carne que em minha alma grita
Horror à morte, carnalmente o grita,
Grita-o sem consciência e sem propósito,
Grita-o sem outro modo do que o medo,
Um pavor corporado, um pavor frio

Como um névoa, um pavor de todo eu
Subindo à tona intelectual de mim.

Não temo a morte como qualquer coisa
Que eu veja ou ouça, mas como quem teme
Quando não sabe o que é que teme, e teme.

E o horror vai além. A “morte” na vida e o temor da consciência na morte, isto é, de desvendar o mistério, são os verdadeiros infernos.

(29-88) Só a inocência e a ignorância são
Felizes, mas não o sabem. São-no ou não?
Que é ser sem no saber? Ser, como pedra,
Um lugar, nada mais.

(29-101) Gela-me a idéia de que a morte seja
O encontrar o mistério face a face
E conhecê-lo. Por mais mal que /seja/
A vida e mistério de a viver
E a ignorância em que a alma vive a vida,
Pior me relampeja pela alma
A idéia de que enfim tudo será
Sabido e claro [...]

(29-105) O animal teme a morte porque vive,
O homem também, e porque a desconhece.
Só a mim me é dado com horror
Temê-la por lhe conhecer a inteira
Extensão e mistério, por medir
O infinito seu de escuridão.
[...]

(30A-17) O medo intelectual da <morte>
Não o instintivo e humano, mas o que nega e
Cresce com o olhá-la e reflecti-la.

Não dá para escapar aos paradoxos. Onde vida e morte, consciência e inconsciência são os flagelos, o único refúgio parece ser o grau máximo da subjetividade. Apenas continuar pensando, abandonar-se a este Maëlstrom, cujo fundo é o devir.

(29-111)[...]
Horror! a vida é má e é má a morte,
[...]

(30-4) Que? Eu morrer?
Morrer? (...) onde centralizar
Sensação (...) e pensamento,
Suprema realidade, único ser

Passar, deixar de ser! A consciência
Tornar-se inconsciente? E como? O ser
Passar a Não-ser? É impensável.
E contudo é impensável o Real.
- Vida (...) inconsciente -
E ela é o Real.

*

Fernando Pessoa deixou planos e projetos editoriais para o seu *Fausto*. Eles podem nos dar pistas, porém, centrar aí a nossa análise, tomá-los como medida para avaliar êxito ou fracasso da obra em questão, enfim, chegar por seu intermédio a um juízo crítico, nos parece inadequado. À quantidade considerável de material opõe-se o grau de inacabamento da obra. Como a maioria dos fragmentos não é datada, parece que temos mesmo que nos conformar com a simultaneidade espaço-temporal do agrupamento por temas, na edição de Teresa Sobral Cunha. Nestes temas, a recorrência do núcleo, como já mencionamos acima, é notável. “Mistério do Mundo”, “Morte” e “Além-Deus” povoam os cinco atos do esboço para a primeira parte do drama. Sabendo que boa parcela da vida literariamente ativa de Pessoa contribuiu para o projeto, poderíamos supor que cada vez que pensamentos acerca destes temas cardiais assombravam a mente do escritor, nascia um ou alguns fragmentos e que na edição o poeta então eliminaria as redundâncias. Por outro lado, imaginamos que um *Fausto* de Fernando Pessoa talvez não se diferenciasse muito daquilo que Teresa Sobral Cunha nos apresentou e possivelmente as partes II e III ainda bateriam nas mesmas teclas. Pois, incapaz do gesto de renúncia, o poeta incorre sem trégua nos hiatos da existência humana e assim renuncia aos limites de sua obra e do pensável. O Supra-Fausto instaura-se na imanência da não-realização. Em seu mundo, diferentemente daquele de Goethe, o que confrange não é a falta de respostas, mas a insuficiência mesmo de formular adequadamente as questões. Daí a recorrência, daí a fragmentação, daí o poeta, lembremos Eduardo Lourenço, “que mal concebe princípios e jamais um fim”. Cabe, então, também ao crítico reformular a pergunta, na medida em que o “fracasso” é parte constitutiva destes versos pessoanos. O que antes parecia lacunar e redundante, um vertiginoso triunfo do paradoxal e do não-sentido, acena agora com ares de decodificador, não só do restante da obra, mas também de um tempo com sua concepção de realidade, um decodificador tanto mais notável porque mimetiza enquanto texto a localização geográfica de sua produção, à margem do pulsar europeu, operando nos limites, levando os conceitos até as últimas conseqüências do pensável e do suportável.

Observando, portanto, primeiro as relações intra-obra, convém diferenciar entre produção orto e heteronímica, sendo que a segunda está aparentemente já em sua gênese ligada à problemática do *Fausto*. A familiaridade torna-se evidente em um dos trechos justificativos da pluralidade que em tom e colocação poderia ser fala da “personagem” principal da *Tragédia Subjeciva*:

“Não sei quem sou, que alma tenho,

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).

Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me ponta traições de alma a um caráter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore [?] e até flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postigo.²¹

Mas, para além de paralelismos textuais óbvios, a razão mais estrutural do parentesco é, sem dúvida, o projeto neopagão, ou de paganismo moderno, perseguido pelos heterônimos Caeiro, Reis e Campos. O ponto chave está na noção de limite que Pessoa atribuía aos antigos. Um mundo em que os deuses eram superiores aos homens por uma questão de grau, não de ordem, onde os mortais podiam em tese ascender à condição de deus, onde a lei da *Anankê*, cujo sentido permanecia estranho aos próprios imortais, pairava acima de tudo e onde os deuses sofriam, pelo menos parcialmente, do mesmo mal que os homens²², parece ter sido bálsamo às chagas de quem julgava-se gênio, mas ao mesmo tempo sentia fortemente a impotência frente à questão fulcral do conhecimento. Questão esta que já no drama de Goethe se liga, via magia e alquimia, a prolongamento e geração da vida, vide o episódio do Homunculus (*Faust II*, V 6819-7004). Em outras palavras, talvez um tanto caricaturais: tal como os próprios deuses da Antigüidade tinham que respeitar os limites e sofriam as conseqüências da eventual destemperança, Caeiro abstém-se de pensar o infinito²³. Querer vida eterna ou até reincarnação no aquém, representa, neste sentido, a doença ou “o delírio” e “o hiperdelírio”²⁴.

O mais conseqüente entre os três pagãos modernos é o mestre Caeiro. Tentando resolver a estranheza no mundo ao amalgamar-se com ele, amando

²¹ Fernando Pessoa: *Obras em Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1993, p. 81.

²² Não podiam, é verdade, morrer, mas podiam ser destronados e banidos no Tártaro.

²³ Idem, *ibidem*, p. 109.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 182.

“as flores por serem flores”, diretamente, e “as árvores por serem árvores”, sem o pensamento, ele está no pólo diametralmente oposto à subjetividade de Fausto, e bem perto da postura do último Goethe. Os seus versos são o reverso da insatisfação e revolta fáusticas:

VI

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
Porque Deus quis que não o conhecêssemos,
Por isso se nos não mostrou... [...] ²⁵

XXX

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o.
Sou místico mais só com o corpo.
A minha alma é simples e não pensa.
O meu misticismo é não querer saber.
É viver e não pensar nisso

Não sei o que é a Natureza: canto-a.
Vivo no cimo dum outeiro
Numa casa caiada e sozinha,
E essa é a minha definição. ²⁶

Visto assim, a morte deste heterônimo não é sem importância para a falta de limite, ou seja, o “inacabamento” do *Fausto*.

A obra de Ricardo Reis é mais híbrida. Há momentos em que o tom é bastante parecido ao de seu mestre:

Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetemo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos
Porque só na ilusão da liberdade
a liberdade existe. ²⁷

[...]
Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
Ela não pode
Dizer-te. A resposta
Está além dos deuses.

Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.

²⁵ Fernando Pessoa: “O Guardador de Rebanhos”, in: *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1981, p. 142.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 154.

²⁷ Fernando Pessoa: “Odes de Ricardo Reis”, in: *Obra Poética*, op. cit., p. 196.

Os deuses são deuses
Porque não se pensam.²⁸

Mas em outros instantes transparece uma voz mais arredia de desafio aos imortais e de expressão da insatisfação frente à existência:

Nos altos ramos de árvores frondosas
O vento faz um rumor frio e alto,
Nesta floresta, em este som me perco
E sozinho medito.

Assim no mundo, acima do que sinto,
Um vento faz a vida, e a deixa, e a toma,
E nada tem sentido -- nem a alma
Com que penso sozinho.²⁹
[...]
Da verdade não quero
Mais que a vida; que os deuses
Dão vida e não verdade, nem talvez
Saibam qual a verdade.³⁰

Não esperamos obviamente dar conta das poesias heteronímicas com meia dúzia de afirmações. Especialmente os versos de Álvaro de Campos acrescentam com o canto da Modernidade novos matizes à linha temática que une os alter-egos. De qualquer maneira, percebe-se uma escala crescente de subjetividade de Caetano de Campos, no que o último já soa, por vezes, quase como o “herói” dos fragmentos fáusticos:

[...]
Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,
Porque em real verdade, a sério, literalmente,
Minhas sensações são um barco de quilha pró ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partido,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia! [...]³¹

[...]
Ah, perante esta única realidade, que é o mistério,
Perante esta única realidade terrível -- a de haver uma realidade,
Perante este horrível ser que é haver ser,
Perante este abismo de existir um abismo,

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 204.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 216.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 230.

³¹ Fernando Pessoa: “Ode Marítima”, in: *Obra Poética*, op. cit., p. 252.

Este abismo de a existência de tudo ser um abismo,
Ser um abismo por simplesmente ser,
Por poder ser,
Por haver ser!
[...]
Pois, por mais consciência que tenha, tudo é inconsciência,
Porque é preciso existir para se criar tudo,
E existir é ser inconsciente, porque existir é ser possível haver ser,
E ser possível haver ser é maior que todos os Deuses.³²

Na soma, porém, a ficção heteronímica opõe-se à aspiração insaciável (Fausto) e representa o helenismo (Helena) no casamento que Pessoa vislumbrava para a segunda parte da *Tragédia Subjectiva*. Da união não surgiria Hyperion, como no drama de Goethe, mas o espírito moderno, a perfeição humana.

Se o espectro fáustico deixou traços no restante da obra por oposição, é provável que o tenha feito também por convergência. E realmente, os versos de Fernando Pessoa ele mesmo, especialmente os do *Cancioneiro* e os do *Marinheiro*, estão tão afinados com os fragmentos fáusticos, nas soluções poéticas encontradas, que vale a pena trazer alguns trechos para que falem por si, mesmo sendo eles suficientemente conhecidos:

[...]
Conhecemos pois toda a escondida
Verdade do que é tudo que há e que flui?
Não: nem na alma livre é conhecida...
Nem Deus, que nos criou, em si a inclui.
Deus é o homem de outro Deus maior:
Adam supremo, também teve queda;
Também como foi nosso Criador, [...]³³
[...]
Além-Deus! Além-Deus! Negra calma...
Clarão de Desconhecido...
Tudo tem outro sentido, ó alma,
Mesmo o ter-um-sentido...
[...]³⁴

[...]
Segunda -- [...] Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... [...]

³² Idem: "Poesias de Álvaro de Campos", in: *Obra Poética*, op.cit., pp. 336-7.

³³ Fernando Pessoa: "No Túmulo de Christian Rosencreutz", in: *Obra Poética*, op. cit., p.

³⁴ Idem: "Além-Deus", in: *Obra Poética*, op. cit., p. 47.

Primeira -- [...] O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... [...] Como é qualquer coisa? Como é que ela passa? [...]

Segunda -- [...]

Primeira -- [...]

Terceira -- [...] Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão real e verdadeira como as minhas mãos?

[...] ³⁵

O espaço do ensaio determina o fato de ficarmos apenas com estes indicativos para a reflexão. A explanação das relações extra-obra tem igualmente que se abster de ultrapassar o nível do esboço, mesmo que um resumo do caminho das idéias do Iluminismo ao século XX, em poucas linhas, possa ser apenas parcialmente satisfatório. Ora, Fernando Pessoa é sem dúvida um caso muito particular e agudo da realidade artística do começo deste século, mas em sua radicalidade também condicionado pelo contexto histórico. De maneira que seu *Fausto* se revela, para nós, como sendo tributário e representante de uma corrente de pessimismo que vinha levando água no avesso da marcha da Modernidade. Era um pessimismo que sentia o preço alto que emancipação e progresso custaram à humanidade. Estando presente nos pensamentos de Schopenhauer e de Nietzsche, por exemplo, este pessimismo foi expressão e consequência do orgulho humano ferido de morte pelas teorias de Copernicus e Darwin, do desalojamento do homem no mundo com a morte de Deus e do seu desalojamento no próprio corpo com as descobertas ofensivas de Freud. A inabalável confiança no futuro do mundo moderno teve como antagonismo um ceticismo crescente que nos primórdios do século XX não só permeava a relação do indivíduo com o mundo e com a subjetividade, mas caracterizava também sua posição frente à linguagem. Não só o *Fausto* de Pessoa, mas boa parte da expressão artística deste tempo dá-se sob o astro da negatividade, da precariedade e do fragmento.

Neste sentido pode-se chegar à conclusão que talvez o tempo tenha sido mais generoso com Goethe do que com Pessoa, uma vez que aquele estava nos primórdios do processo aqui evocado. O crescente desamparo ao longo do caminho da Modernidade possivelmente fez o poeta lusitano sentir-se demasiadamente só para guardar uma distância saudável de seus personagens, uma distância que permitiu a Goethe concluir o que veio a ser uma das mais famosas peças da literatura mundial e a nós foi condição *sine qua non* para que pudéssemos enfrentar a esfinge *Subjectiva*.

³⁵ Idem: "O Marinheiro", in: *Obra Poética*, op. cit., pp. 610-11.