

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARINA MARQUES DUARTE

DO CRIADOR DE CIVILIZAÇÃO AO EU-ABISMO:
UMA LEITURA PALIMPSESTUOSA DO *FAUSTO* DE FERNANDO PESSOA

Porto Alegre

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARINA MARQUES DUARTE

DO CRIADOR DE CIVILIZAÇÃO AO EU-ABISMO:
UMA LEITURA PALIMPSESTUOSA DO *FAUSTO* DE FERNANDO PESSOA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras com ênfase em Literaturas Portuguesa e Luso-africanas.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre
2010

CARINA MARQUES DUARTE

DO CRIADOR DE CIVILIZAÇÃO AO EU-ABISMO:
UMA LEITURA PALIMPSESTUOSA DO *FAUSTO* DE FERNANDO PESSOA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras com ênfase em Literaturas Portuguesa e Luso-africanas.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

Aprovada em Porto Alegre, 08 de setembro de 2010.

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian – Orientadora

UFRGS

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva – Examinadora

UFRGS

Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy – Examinadora

UFRGS

Profa. Dra. Lígia Sávio – Examinadora

FAPA

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian, por sua preciosa contribuição, pela postura desafiadora, pela confiança, pelo carinho e por tudo que nela encontrei e levarei comigo.

Aos professores cuja presença foi marcante nesta caminhada, dos quais, alguns fazem parte da banca examinadora. A estes, destino um agradecimento especial.

À minha mãe, por toda a dedicação. Dedicação que pressupõe, desde sempre, amor, companheirismo e uma dose significativa de compreensão.

À minha família, por todos os abraços (e são muitos), pelo incentivo e por atribuírem a mim uma importância que, aliás, julgo não ter.

Aos meus queridos amigos, pelo carinho de todos os momentos.

*Mas a humanidade, que descobre sem cessar o
sentido, não pode inventar sempre novas
formas, e precisa muitas vezes investir
de sentidos novos formas antigas.*
Gerárd Genette

RESUMO

Apesar da grande quantidade de estudos acerca da obra de Fernando Pessoa, um número ínfimo deles enfoca o *Fausto*, poema dramático no qual Pessoa trabalhou entre 1908 e 1933, deixando-o, inconcluso e fragmentário, depositado na famosa arca junto com todo o seu espólio. Este trabalho pretende, tomando por base a edição organizada por Teresa Sobral Cunha, analisar como se processa a retomada do *Fausto* de Goethe pelo texto do poeta português. Para tanto, servem como pressupostos teóricos os conceitos de dialogismo, intertextualidade e, especialmente, hipertextualidade. Fernando Pessoa se apropria do texto do poeta alemão para transformá-lo, ou seja, ainda que algumas cenas de *Fausto: tragédia subjectiva* sejam reminiscências goetheanas, há uma reelaboração dos elementos alheios e o texto é relançado em um novo circuito de sentido. Existem, é certo, analogias entre os textos; todavia, as diferenças – que aqui serão enfatizadas – são marcantes. O *Fausto* de Goethe é um drama de ação, já o de Fernando Pessoa se enquadra na categoria de teatro estático, ideal para a representação de uma tragédia anímica. O personagem de Pessoa, a exemplo do seu antecessor, deseja ultrapassar limites; tenciona fazê-lo, porém, através do pensamento. Aqui, uma vez que o pacto inexistente, não há ameaça de danação eterna. Além disso, o protagonista é abúlico, não age, não ama e não se transforma. Enquanto o *Fausto* de Goethe, na figura do seu herói, expressa o otimismo e a crença no progresso, o de Pessoa, por sua vez, é a representação do sentimento de crise, da descrença na ação e da falta de esperança, características próprias do Decadentismo.

Palavras-chave: Fausto. Fernando Pessoa. Goethe. Hipertextualidade.

ABSTRACT

Despite the large number of studies concerning the work of Fernando Pessoa, a small percentage of them focuses on *Faust*, a dramatic poem in which Pessoa worked between the years of 1908 and 1933, leaving it, incomplete and fragmentary, deposited in his famous ark along with all his estate. This study aims to, based on the edition organized by Teresa Sobral Cunha, examine how the Portuguese poet text processes the resumption of Goethe's *Faust*. To do so, were used as theoretical concepts dialogism, intertextuality, and especially hypertextuality. Fernando Pessoa appropriates the text of the German poet to transform it, that is, even if some scenes of *Faust: subjective tragedy* are goetheans reminiscences', there is a reworking of the extraneous elements and the text is relaunched in a new circuit of meaning. There are, of course, analogies between the texts, however, the differences - which are emphasized here - are striking. Goethe's *Faust* is a drama of action while Fernando Pessoa's fits in the category of static theater, ideal for the representation of a tragedy pertaining to the soul. Pessoa's character, like his predecessor, would exceed limits, it intends to do so, however, through thought. Here, since the pact does not exist, there is no threat of eternal damnation. Moreover, the protagonist is apathetic and does not act, love and transform. While Goethe's *Faust*, in the figure of his hero, expressed optimism and belief in progress, Pessoa's, in turn, is the representation of the sense of crisis, of disbelief in action and lack of hope, characteristics of Decadence.

Keywords: Faust. Fernando Pessoa. Goethe. Hypertextuality.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 REVESTINDO AS FORMAS ANTIGAS DE UM SENTIDO NOVO: DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E HIPERTEXTUALIDADE.....	14
2.1 LITERATURA COMPARADA E ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE ORIGINALIDADE E INFLUÊNCIA	14
2.2 A RELAÇÃO ENTRE O EU E O OUTRO: CONFRONTO, DIÁLOGO, INTERTEXTUALIDADE.....	17
2.3 A ESCRITA COMO DESLEITURA: A <i>ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA</i>	21
2.4 TRADIÇÃO, ESCRITURA, LEITURA – O PASSADO INFLUENCIA O PRESENTE E O PRESENTE MODIFICA A LEITURA DO PASSADO.....	23
2.5 TRANSCENDÊNCIA TEXTUAL.....	25
2.6 UM TECIDO DE CITAÇÕES	26
2.7 ASSIMILAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DA ALTERIDADE	29
3 FAUSTO – DA REALIDADE À LENDA E DA LENDA À LITERATURA	31
3.1 O FAUSTO HISTÓRICO E A LENDA.....	31
3.2 O LIVRO POPULAR – <i>VOLKSBUCH</i>	33
3.3 O FAUSTO DE MARLOWE.....	35
3.4 LESSING (1729 – 1781) E SEU PROJETO DO <i>FAUSTO</i>	38
3.5 GOETHE E SUA ÉPOCA.....	39
3.6 <i>FAUSTO</i> – O FRAGMENTO URFAUST	44
3.6.1 <i>Fausto</i> – a versão definitiva	45
3.6.2 O herói: duas almas em conflito.....	47
3.6.3 A transformação do indivíduo: ânsia de ação.....	51
3.6.4 O Amor	55
3.6.5 Fausto – o empreendedor.....	59
4 O <i>FAUSTO</i> DE FERNANDO PESSOA	63
4.1 A CRISE DO FINAL DO SÉCULO XIX E A OBRA DE FERNANDO PESSOA	63
4.2 FERNANDO PESSOA, LEITOR DE GOETHE, E O MITO DE FAUSTO NA LITERATURA PORTUGUESA.....	71

4.3 O <i>FAUSTO</i> DE PESSOA – AS EDIÇÕES DO POEMA DRAMÁTICO	74
4.3.1 O teatro estático e a imobilidade do sujeito	75
4.3.2 O mistério do mundo.....	77
4.3.3 A maldição do conhecimento – perda da inocência.....	85
4.3.4 O drama da incomunicabilidade e a falência do amor	87
5 O DIÁLOGO ENTRE <i>FAUSTO: TRAGÉDIA SUBJECTIVA E FAUSTO</i>	94
5.1 QUERER COMPREENDER O MISTÉRIO – A REJEIÇÃO DO SABER LIVRESCO..	95
5.2 A AVERSÃO AOS HOMENS COMUNS	99
5.3 O PACTO	101
5.4 SAÍDA PARA O MUNDO	104
5.5 A SUPERAÇÃO DE LIMITES	108
5.6 O AMOR	116
5.7 O DESTINO DO HERÓI	124
6 CONCLUSÃO.....	129
REFERÊNCIAS	135

1 INTRODUÇÃO

As últimas palavras de Goethe – “mais luz!” –, proferidas em 3 de abril de 1832, comparadas às últimas palavras de Fernando Pessoa – “dá-me os óculos” –, ditas aproximadamente um século mais tarde, no dia 30 de novembro de 1935, expressam o desejo de ver melhor. Querer ver claramente quando já se avizinhava a morte, por certo, não é a única coincidência entre estes gênios da literatura universal. Valéry (1987b) se refere a Goethe como Proteu exatamente por considerá-lo um mestre das transformações, pois operava tanto a transformação das metáforas na poesia quanto a criação dos personagens do drama. Além disso, Goethe tinha a facilidade de adaptar-se: possuía mais de uma maneira de ser o que era. Com efeito, Goethe foi o ministro de Weimar, estadista, cortesão, cientista e poeta, um homem dominado por um impulso fáustico: a necessidade de experimentar tudo, de tudo conhecer. Este impulso, ainda que não esteja presente na vida prática de Fernando Pessoa, marca a sua produção literária, e dele brota o projeto do *Fausto* pessoano - cerca de cem anos depois da publicação da primeira parte do drama de Goethe.

No *Dicionário de mitos literários*, Andre Dabezies faz a seguinte colação sobre Fausto:

Entre os mitos literários, um paradigma quase completo: um daqueles cuja gênese dá a perceber com absoluta nitidez as etapas que conduzem da história à lenda, e em seguida o cruzamento da lenda popular com a produção literária; mais tarde, sua evolução fornece todo tipo de exemplos do diálogo entre a literatura e os acontecimentos ou as mentalidades coletivas e mostra o jogo dos clichês estereotipados, herdados do passado, e dos textos que se alimentam do mito vivo (DABEZIES, 1997, p. 334).

Este excerto contém informações preciosas para que comecemos a refletir sobre Fausto. De fato, a origem deste mito remonta a um indivíduo que teria vivido entre os séculos XV e XVI e cuja vida está documentada. Astrólogo e estudioso da magia, Fausto era certamente um homem à frente do seu tempo. Tanto que, em torno à sua figura, foram criadas várias lendas, sendo, depois da sua morte, largamente difundida a principal delas: a do pacto com o demônio. No final do século XVI, as histórias que circulavam na Alemanha encontram um redator, quando, então, é publicado o *Volksbuch*, intitulado *Historia von D. Johann Fausten*. Não tardou para que, pela via da tradução, esta obra chegasse à Inglaterra e motivasse a composição do drama *The tragical history of D. Faustus*, de Christopher Marlowe. Durante os séculos XVII e XVIII, na Alemanha, a história de Fausto foi

abundantemente representada nas feiras e no teatro de marionetes. Na sequência, o personagem é retomado por Lessing e pelos jovens poetas do Sturm und Drang, os quais, como salienta Dabezies (1997), criam um Fausto à sua imagem: um titã individualista e revoltado com as imperfeições do mundo. Ainda no século XVIII, Goethe começa a trabalhar no seu *Fausto*, e é com o seu drama, concluído depois de cerca de 60 anos de trabalho, que Fausto é alçado à categoria de mito. No Romantismo alemão, Fausto é retomado no poema de Chamisso (1804), no drama de Grabbe – *Don Juan und Faust* – (1829) e no poema de Lenau (1836). Como produto do drama de Goethe, se dissemina uma visão positiva da trajetória de Fausto, que determinará a idealização da figura e a sua conseqüente elevação à condição de herói nacional.

Na mesma época, o pensamento científico crê reconhecer nele, à maneira de Prometeu e às vezes juntamente com este (como em H. Hango, *Faust und Prometheus*, 1895), a figura ideal da humanidade moderna que aspira à liberdade, à ação, ao progresso [...] (DABEZIES, 1997, p. 337).

Após a Primeira Guerra Mundial, na Alemanha multiplicam-se as retomadas do Fausto em todos os gêneros literários. Cabe lembrar, ainda, a presença de Fausto no *Manfredo* de Byron (1816), texto no qual cai por terra a perspectiva otimista presente no *Fausto* de Goethe. Na postura do herói, repercute a crise do Eu e do herói positivo: o protagonista é abúlico, se perde em sua própria contemplação, não experimenta o prazer e se recusa a pactuar com o espírito do mal. Do “não” proferido por Manfredo, saltamos às demais versões do Fausto do século XIX e nos deparamos com a ausência do pacto em Fernando Pessoa e com o anacronismo do demônio em Valéry:

Não posso omitir-te que já não ocupas no mundo o lugar privilegiado que ocupavas antigamente. [...] Já não atormentas o espírito dos homens desta época. Há, é certo, alguns pequenos grupos de aficionados e povos atrasados... Entretanto, teus métodos estão antiquados, tua aparência física é ridícula... (VALÉRY, 1987a, p. 33, tradução nossa).

Alcançamos, então, o *Doutor Fausto* de Tomas Mann (1947), texto no qual o protagonista, um compositor erudito, vende a alma em troca da tão almejada originalidade na arte.

Ao fazermos menção a estes principais momentos em que Fausto ocupa a cena, fica demonstrado o quanto a literatura absorveu esta figura. A propósito disto, Mielietinski (1987)

salienta que a literatura sempre se serviu, com fins artísticos, dos mitos tradicionais¹. Na obra *A poética do mito*, o autor trata do processo de remitologização que se verifica na literatura do século XX como substituição ao realismo tradicional do século XIX. Consoante o autor, a história da cultura sempre esteve intimamente relacionada com a mitologia dos tempos primitivos e da Antiguidade. Tal relação foi marcada pela oscilação, tendo caminhado principalmente em direção à desmitologização, cujo apogeu foi o Iluminismo do século XVIII e o positivismo do século XIX. Entre os séculos XV e XVII, a mitologia tradicional foi retomada de maneira profícua pela literatura, sendo que houve a conservação dos sentidos tradicionais dos mitos. Ao mesmo tempo, enfatiza Mielietinski:

É precisamente nos séculos XVI-XVII que se criam, nos limites dos enredos tradicionais, os tipos literários não tradicionais de imensa força generalizadora, que modelam não só os caracteres sociais do seu tempo, mas também alguns tipos cardinais de comportamento universalmente humano: Hamlet, Dom Quixote, Dom Juan, o Misanthropo, etc, os chamados “modelos eternos”, que se tornam singulares protótipos (a semelhança dos paradigmas mitológicos) para a posterior literatura dos séculos XVIII-XX (MIELIETINSKI, 1987, p. 331).

Fausto é um destes “modelos eternos”. O que o distingue dos demais é o fato de na sua origem haver um personagem histórico, um homem do Renascimento. Na sua primeira aparição em um livro, Fausto já é o indivíduo que deseja ir além. A partir de Goethe, ele passa a simbolizar o anseio do ser humano por atingir o infinito. Daí em diante, o seu destino será enriquecer a literatura e ser por ela enriquecido. Ciente deste movimento constante, Paul Valéry, no prólogo para o seu Fausto, tenta formular uma justificativa para mais uma apropriação dos personagens de Goethe:

Tantas coisas mudaram neste mundo durante os últimos cem anos que um escritor poderia se deixar seduzir pela idéia de introduzir no nosso espaço, tão diferente daquele dos primeiros lustros do século XIX, os dois famosos protagonistas do Fausto de Goethe (VALÉRY, 1987a, p. 12, tradução nossa).

Entusiasmado com a genialidade do poeta alemão, Fernando Pessoa também escreve o seu *Fausto*. Apesar de existirem numerosos estudos sobre a obra do poeta português, são ainda poucos os que versam sobre este poema dramático. Entre os que se ocupam do *Fausto* estão: o livro *O Poema Impossível: o Fausto de Pessoa*, escrito por Manuel Gusmão, o artigo *O Fausto de Fernando Pessoa e a Tradição Literária*, de Ludwig Franz Scheidl (trabalhos

¹ Naturalmente, Fausto não integra a categoria dos mitos tradicionais. É um mito literário.

que tomam por base a edição organizada por Eduardo Freitas da Costa), e a tese *As vozes do intermédio: ensaios sobre o Fausto de Fernando Pessoa*, de Josiane Maria de Sousa.

Nesta dissertação, verificaremos a presença do texto do poeta alemão em *Fausto: tragédia subjectiva*, de Fernando Pessoa, organizado por Teresa Sobral Cunha. Nosso objetivo é analisar como se dá a retomada de Goethe por Pessoa. Em razão disto, e por ter este trabalho um caráter fundamentalmente comparativo, adotaremos um referencial teórico erigido sobre a noção de que todo texto é elaborado a partir de outros textos, e que este contém em si vários outros, não podendo, por isto, ser lido como um objeto isolado. Conceitos como dialogismo, intertextualidade e hipertextualidade nos auxiliarão a pensar o texto como um território que evidencia a assimilação e a transformação da alteridade.

Aliás, do mesmo modo que sempre se serviu (e se serve) do mito, a literatura se nutre de outros livros, se construindo a partir do já dito. A constatação de que a criação literária envolve a repetição de um gesto anterior não é recente e vem acompanhada de certa melancolia. Na abertura de um livro, cuja primeira edição data de 1688, La Bruyère afirma: “Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam” (SAMOYAUULT, 2008, p. 68). Entretanto, o sentimento da impossibilidade de dizer o novo é superado pelo “digo-o como meu”, que consiste em dar à matéria absorvida uma nova disposição, imprimir um novo sentido. Desse modo, se, cada vez mais, escrever é re-escrever, se impõe a necessidade de pensarmos as implicações deste processo. Daí a importância das teorias de Bakhtin, Kristeva e Genette.

Cientes da relevância das contribuições das teorias que aqui serão mencionadas para os estudos literários, e por considerarmos adequado expor os pressupostos que sustentam a comparação, nos preocuparemos em fornecer um breve panorama da intertextualidade já no segundo capítulo. Entretanto, não sem antes tecermos alguns comentários sobre influência, originalidade e sobre a mudança de paradigmas na Literatura Comparada a partir da adoção da intertextualidade como conceito operatório. Em seguida, trataremos da noção de diálogo em Bakhtin, e da intertextualidade segundo Julia Kristeva, Barthes, e Laurent Jenny. Entre estas concepções teóricas, mencionaremos, ainda, a importância da tradição em Eliot, Borges e Ricardo Piglia, e a escrita como desleitura, de Harold Bloom. Abordaremos também, e em especial, a noção de transcendência textual, de Gérard Genette, e a antropofagia de Oswald de Andrade.

O terceiro capítulo abordará a origem de Fausto, o Fausto histórico, sua feição lendária, o *Volksbuch*, o drama de Marlowe e a versão de Lessing. Na sequência, chegaremos a Goethe contextualizando a sua produção literária e, por fim, trataremos do *Fausto*. Por

reconhecemos analogias entre o percurso do herói e a filosofia de Hegel, nos reportaremos a esta para analisar as transformações sofridas pelo protagonista. Focalizaremos os seguintes pontos: o conflito existente no íntimo de Fausto, a ânsia de ação, a experiência amorosa e a transformação no indivíduo empreendedor.

No quarto capítulo, nossa atenção recairá sobre o *Fausto* de Fernando Pessoa. Antes, porém, faremos alguns comentários acerca da obra do poeta, relacionando-a com a época. No que diz respeito ao *Fausto*, mencionaremos as edições deste poema dramático e a categoria de drama em que se enquadra. Analisaremos, ainda, a trajetória do protagonista, explorando três aspectos: a obsessão por desvendar o mistério da existência, o conhecimento como maldição e a falência do amor.

No quinto capítulo, nossa tarefa será verificar as analogias e as diferenças entre as duas obras, ou melhor, ler um texto em função do outro. Mais do que em qualquer outro momento, nos serão de grande valia os conceitos a serem expostos no segundo capítulo, uma vez que os retomaremos, dando ênfase ao conceito de hipertextualidade. Nesta etapa do trabalho, analisaremos os seguintes aspectos: a rejeição do saber livresco, a aversão aos homens comuns, o pacto, a saída para o mundo, a ânsia de superação, o amor e o destino do herói. Exploraremos principalmente aqueles ingredientes do mito presentes, de maneira positiva ou negativa, em todas as apropriações: a sede de conhecimento (e/ou ânsia de superação) e a experiência do amor.

2 REVESTINDO AS FORMAS ANTIGAS DE UM SENTIDO NOVO: DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E HIPERTEXTUALIDADE

2.1 LITERATURA COMPARADA E ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE ORIGINALIDADE E INFLUÊNCIA

Ninguém em arte se faz por si próprio. Como se o homem devesse a si próprio outra coisa que não fosse a estupidez! Mesmo se o artista não teve mestres célebres, pelo menos se beneficiou do contato com mestres excelentes de cujos ensinamentos (...) formou sua personalidade artística.
Goethe

A tendência a conferir um caráter teórico aos estudos literários provocou, na segunda metade do século XX, uma mudança de paradigmas nas disciplinas a eles relacionadas. Por não ter passado ao largo deste movimento em direção ao teórico, que levou a uma revisão de conceitos estabelecidos, a Literatura Comparada passou a questionar antigas noções, nas quais sempre estivera centrada, e, mais do que isso, veio a reformulá-las. Entre as noções que foram revistas, estão os conceitos de fontes e influências. Carvalhal (2003), ao mencionar esta mudança de paradigmas na Literatura Comparada, salienta a contribuição da noção de intertextualidade para a análise das relações interliterárias e para que os conceitos-chaves na Literatura Comparada Tradicional fossem vistos por outro ângulo.

Se a tendência no comparatismo tradicional era investigar quais escritores serviram de modelo e influenciaram um determinado autor, a fim de explicar a obra literária como produto dessa influência, atribuindo, desta forma, ao modelo, um traço positivo de originalidade e, ao autor influenciado, um traço negativo de dependência, então, a intertextualidade, ao dar conta das relações entre textos, apaga a causalidade determinista presente nos conceitos de fontes e influências. Além disso, conforme Carvalhal (2003), a intertextualidade solapa a ideia da passividade do receptor, implícita na noção de influência, e afirma o caráter criativo do processo de produção textual.

No que concerne à noção de influência, é notável a reformulação do conceito a partir da inserção da intertextualidade nos estudos comparados, entretanto é importante referir que, muito antes, ela já vinha sendo considerada de outro modo¹. Vale mencionar o caso de

¹ Tinianov, em 1927, no artigo “Sobre la evolución literaria”, afirma que a questão central, no que diz respeito à evolução literária, é a da substituição de sistemas causada pelo desgaste das formas. Devido à automatização, ao desgaste, um elemento deixa de cumprir sua função: sua função muda, ele se torna auxiliar. Tinianov (2004)

Valéry, que, ao refletir sobre o ato de criação poética, em artigos situados cronologicamente entre 1924 e 1927, dá um novo fôlego às noções de empréstimo e de influência. O poeta considera a influência como evidenciada por um elemento, presente na obra de um autor, que revela a sua leitura de outro. No artigo “Situação de Baudelaire”, refere que Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, se não tivessem lido *As Flores do Mal*, não teriam a produção que tiveram. Aquilo que, até então, fora considerado índice de dependência de um autor em relação a outro, na concepção valeryana, é fonte de originalidade. Paul Valéry considera natural ao ofício do escritor a atitude de apropriar-se do outro: “o homem pode vir a se apropriar daquilo que parece ser feito tão exatamente para ele que, embora sabendo não ser assim, considera como feito por ele [...]” (VALÉRY, 2007, p. 28). Contudo, esta atividade de assimilação – conforme indica a metáfora, bastante utilizada no tocante às noções de influência e originalidade, do leão que é feito do carneiro assimilado² -, além de subentender uma escolha daquilo que será assimilado, depende de uma digestão eficiente. A originalidade, em Valéry, não tem o sentido de “quem disse primeiro”. A originalidade é uma “questão de estômago” (VALÉRY, 2006, p. 332, tradução nossa).

Vemos que, para o escritor francês, a influência não acarreta a diminuição da originalidade, e que esta é uma preocupação inerente a todo o poeta: “nos campos da criação, que são também os do orgulho, a necessidade de se distinguir é inseparável da própria existência” (VALÉRY, 2007, p. 22). Um escritor atinge a sua identidade tomando por base os exemplos dos outros, mas, ao mesmo tempo, tem a necessidade de se distinguir dos demais. Assim foi com Charles Baudelaire, que necessitava distinguir-se dos grandes poetas do seu tempo. As considerações de Paul Valéry sobre a originalidade e a influência nos conduzem a ver o contato entre textos e as trocas entre escritores como um fator de enriquecimento para a literatura.

Aliás, a ideia das trocas entre os escritores já estava presente na noção de *Weltliteratur* (literatura mundial). Cunhada por Goethe em 1827, quando de suas conversações com Eckerman, esta noção ocupou, desde o início, um lugar importante nos estudos de Literatura

considera a influência como um dos problemas mais complexos no que se refere à evolução literária. O autor esclarece que existem profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam marcas no plano literário. Há também o caso das influências que, apesar de modificarem as obras, não têm significação evolutiva; e, por fim, aquele caso em que os vestígios exteriores apontam uma influência que jamais ocorreu. Para Tinianov, a explicação para isto não reside na influência, mas na convergência. Ou seja, em determinado contexto cultural podem verificar-se coincidências temáticas e formais produzidas devido à existência de certas condições literárias. Ao trazer para a evolução literária o conceito de “convergência”, Tinianov desmerece a importância de “quem disse primeiro”.

² Nitrini (1997, p. 134) retoma a metáfora criada pelo poeta francês e salienta a relação da mesma com o campo semântico da alimentação: digerir, nutrir-se, assimilar.

Comparada³. Atribuindo menor relevo ao termo literatura nacional, Goethe antevê o advento da literatura mundial, para a qual todos os escritores contribuiriam. O poeta concebe a poesia como um “patrimônio comum da humanidade”, e não exclusividade de um povo. Por esta razão, é imprescindível que o escritor não fique restrito ao seu ambiente: “apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo” (ECKERMANN, 2004, p. 178). Assim, a literatura mundial apresentaria elementos comuns às literaturas nacionais, mas também se constituiria como um espaço de trocas. Trocas estas que acarretariam transformações nas literaturas.

Do que foi dito até aqui, especialmente sobre as reflexões de Valéry, podemos retirar duas ideias principais: (1) a influência não reflete passividade, uma vez que o “receptor” realiza um trabalho de assimilação e (2) a apropriação contribui para a formação do escritor e não significa dependência ou menor originalidade. Em decorrência disso, podemos dizer que os escritos de Paul Valéry já sinalizavam algo importante, que o comparatismo tradicional, ao privilegiar as noções de fontes e influências, negligenciou: em que medida a apropriação de uma fonte por uma obra contribui para a configuração da obra em si. Esta e outras questões – como as relações entre textos, entre literaturas – serão contempladas pelo conceito de intertextualidade. Produtivo para analisar os pontos de contato entre textos, literaturas e autores, este conceito confirma que a literatura, tal como afirma Perrone-Moisés (1990), brota da literatura, sendo que “cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Se a escrita envolve um diálogo de um Eu com Outros e deste processo nasce a literatura, a noção de diálogo é fundamental não apenas para verificar em que condições surge um texto, mas para investigar o seu funcionamento: vínculos que estabelece com textos anteriores ou sincrônicos, a sua inserção no sistema literário e a sua vida, como discurso, na história. Logo, a noção de intertextualidade, instrumentalizada e difundida nas décadas de 60 e 70 do século XX, pressupõe e é derivada da noção de diálogo. Em razão disto, antes de nos determos na questão da intertextualidade, tal como foi definida por Julia Kristeva e, posteriormente, por outros teóricos, nos ocuparemos da noção de diálogo em Mikhail Bakhtin.

³ Carvalho (2003) refere que a consolidação da Literatura Comparada como disciplina coincidiu com a consolidação do termo Weltliteratur. A autora menciona as críticas das quais foi alvo o conceito elaborado por Goethe. Entre elas estão: o cosmopolitismo, a questão de valor que a Weltliteratur estabelecia e a vocação eurocêntrica. À parte isto, é preciso considerar que o intercâmbio de valores subjaz à noção de Weltliteratur.

2.2 A RELAÇÃO ENTRE O EU E O OUTRO: CONFRONTO, DIÁLOGO, INTERTEXTUALIDADE

Por toda parte ouço vozes e as relações dialógicas entre elas.

Bakhtin

Desde o início da produção intelectual de Bakhtin, o tema da relação entre o eu e o outro ocupou um lugar central nos seus escritos, tendo figurado com grande força em vários artigos sobre “Arte” e “Responsabilidade”, produzidos entre 1918 e 1924. Robert Stam (1992) aponta que nestes ensaios já se poderia vislumbrar o surgimento daquela que viria a ser a noção central na obra do pensador russo: o dialogismo. Bakhtin evidencia então a concepção de que cada indivíduo ocupa um lugar bem definido no mundo, um espaço, no qual exerce determinadas atividades, age e responde por suas atitudes. A atuação dos seres humanos se realiza, pois, no limite entre o eu e o outro, e é nesse limite e em relação ao outro que o eu se constitui e adquire consciência de si. Mais tarde, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin identificaria essa orientação de uma consciência para outra consciência, de um discurso para outro discurso, como característica fundamental dos heróis dostoiévskianos: “a atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 208). Ora, a consciência se dá a conhecer através dos signos, se revela por meio da palavra, logo é no e pelo diálogo com o outro que o eu se define.

Se é através do diálogo que o eu se define, a interação verbal tem, então, um papel ímpar. Bakhtin defende esta ideia em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, obra publicada em 1929. Neste texto, ele se coloca na contramão da teoria desenvolvida por Ferdinand de Saussure⁴ e apresenta a “translinguística”, uma teoria que estuda a palavra viva, a função dos signos na sociedade, e que reconhece a natureza ideológica do signo. Esta inversão da ênfase, em relação ao postulado por Saussure, é significativa: agora interessa considerar o discurso vivo, carregado de crenças, de intenções, de desejos, produto do encontro dos indivíduos na arena complexa das relações sócias.

Assim, um enunciado existe e se constitui em função do locutor, do destinatário, do contexto no qual foi produzido e dos enunciados que o antecederam. Isso, para Bakhtin, se verifica também na escrita:

⁴ Saussure, no *Curso de Lingüística Geral* (1969), ao discutir o caráter diacrônico dos estudos linguísticos no século XIX, refere que o objeto de estudo da linguística deve ser a língua (langue), através de um recorte sincrônico, e não a fala (parole). A língua é um sistema estável, é social e essencial. Já a fala, para Saussure, é assistemática, individual, “acessória e mais ou menos acidental” (SAUSSURE, 1969, p. 22).

Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as (BAKHTIN, 1992, p. 101).

Desse modo, toda a enunciação clama pela compreensão e esta, por sua vez, não será levada a efeito sem que se considere o contexto em que tal enunciação foi produzida. O livro impresso é também um elemento da comunicação verbal e, por esta razão, se direciona sempre para os discursos anteriores, sejam do mesmo autor ou de outros autores, que pertencem à mesma área. “Ele decorre, portanto, da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária” (BAKHTIN, 1992, p. 128). Por esta razão, o discurso escrito sempre responde a um discurso anterior, o considera, supõe a sua existência, o refuta ou busca suporte nele: “[...] Todo discurso concreto (enunciação) encontra o objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele” (BAKHTIN, 1990, p. 86).

Ao penetrar num meio perturbado pelos discursos de outrem, o discurso pode entrelaçar-se, fundir-se ou afastar-se dos discursos que o antecederam. Entretanto, de qualquer maneira, os discursos anteriores sempre o constituem e determinam a sua significação e seu aspecto estilístico. “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1990, p. 88).

Portanto, a orientação da palavra alheia para o objeto é inevitável, assim como é inevitável o encontro com a palavra do outro. Bakhtin (2002), além de salientar a natureza dialógica da palavra e da comunicação cotidiana, afirma o caráter dialógico da ideia e do pensamento. Ao encontrar na obra de Dostoiévski a expressão máxima do dialogismo, uma vez que em tais romances predomina o discurso bivocal⁵ e a polifonia⁶, Bakhtin adverte que a análise do romance não deve se basear na estilística linguística superficial capaz de dar conta somente das relações entre os elementos dentro de um enunciado fechado e insensível ao discurso vivo: repleto de insinuações, de hesitações, de evasivas e de não ditos. O romancista

⁵ Conforme Bakhtin (2002), o discurso bivocal é aquele de dupla orientação, ou seja, se dirige, simultaneamente, para o objeto e para o discurso do outro sobre o objeto.

⁶ Conceito elaborado por Bakhtin para definir o romance de Dostoiévski – para Bakhtin (2002), o criador da autêntica polifonia –, a polifonia consiste na variedade de vozes plenivalentes e equipolentes (dialogam com as outras vozes em condição de igualdade, são plenas de valor e não perdem sua autonomia) que circulam nos textos de Dostoiévski.

e o crítico devem, conseqüentemente, voltar a sua atenção para a metalingüística, já que esta estuda a palavra no cenário dinâmico da comunicação dialógica, e não como objeto estático. É preciso considerar o aspecto mutável da palavra, sua capacidade de significar em diferentes contextos, de servir a diferentes interesses de indivíduos e grupos. A palavra não é exclusividade de um indivíduo. A vida da palavra reside exatamente na sua circulação e ela conserva as marcas dos contextos em que foi empregada:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta da voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros (BAKHTIN, 2002, p. 203).

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin aplica às obras do romancista russo algumas das ideias sobre a interação verbal que havia desenvolvido em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, e novamente se sobrepõe a noção de dialogismo⁷. Os personagens criados por Dostoiévski não estão submetidos ao autor. Em outras palavras: não é a palavra do autor que os define. O personagem define a si mesmo no campo do diálogo. Tudo provoca o herói dostoiévskiano, exigindo dele uma resposta. Para Bakhtin (2002), o herói é um ideólogo: além de ser um discurso sobre si mesmo, é também um discurso sobre o mundo. Esta natureza dialógica da ideia em Dostoiévski, para Bakhtin, é outro ponto que distingue a literatura do escritor russo dos romances monológicos, uma vez que, nestes, o autor é uma entidade superior, só ele é ideólogo. Na obra de Dostoiévski, em contrapartida, a ideia do herói estabelece uma polêmica com a de outros personagens. A exemplo do discurso, a ideia é igualmente dialógica.

Central não apenas no universo artístico de Dostoiévski, a noção de diálogo está implicada em todas as esferas de atuação humana: “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina” (BAKHTIN, 2002, p. 257). Embora inicialmente se reporte ao diálogo verbal, o dialogismo vai além e abrange a relação entre textos, literaturas, culturas. Salientamos que o próprio Bakhtin, como lembra Stam (1992), praticou o dialogismo, já que, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cita vários críticos, fazendo uso de uma verdadeira polifonia discursiva, não com a intenção de desmerecê-los, mas para enriquecer o seu próprio discurso.

⁷ Ainda que na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* Mikhail Bakhtin desenvolva o conceito de polifonia discursiva, e que este seja o conceito central para entender a produção de Dostoiévski, afirmamos que o dialogismo se sobrepõe porque tal noção é pressuposta pela polifonia, ou seja, sem dialogismo não há polifonia.

Desse modo, o crítico russo inaugura um conceito que, no tocante aos estudos literários, não faz a balança pender nem para o lado da crítica imanentista do texto – que supervalorizava os aspectos intrínsecos da obra – nem para o lado do marxismo – que dava conta apenas dos aspectos extrínsecos; antes, estabelece um equilíbrio. Bakhtin parte do postulado de que todo texto tem seus outros. Ou seja, é produzido por um autor que se dirige a um interlocutor; tem um intertexto (enunciados anteriores, com os quais dialoga); e está inscrito em um contexto. Todos estes elementos determinam o texto e, portanto, devem ser considerados. Aqui enfatizamos, especialmente, esta orientação para os textos anteriores, que será objeto das mais diversas apropriações, permanecendo viva e se convertendo em um conceito-chave para entender a tradição literária.

O conceito elaborado por Bakhtin será retomado por Julia Kristeva, em 1966. Na obra *Introdução à Semanálise*, a autora entende o texto como um objeto complexo que não pode ser visto apenas como um conjunto de enunciados gramaticalmente estruturados⁸. O texto tem uma dupla orientação: vai em direção à língua, enquanto sistema do qual faz parte, e em direção à história social, a qual, como discurso, ele integra. O texto é engendrado pelo real, mas ele transforma o real, assim como transforma a língua.

O texto literário atualmente atravessa a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los. Plural, plurilingüístico às vezes, e freqüentemente polifônico (pela multiplicidade de tipos de enunciados que articula) [...] (KRISTEVA, 1974, p. 17).

Em seguida, Kristeva advoga em favor da validade dos estudos empreendidos por Bakhtin, enfatizando o fato de este conceber o texto como “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Em Bakhtin, conforme vimos, a palavra é um território interindividual, por conseguinte, o estatuto da palavra literária acaba sendo constituído por um eixo horizontal (no qual a palavra se vincula ao locutor e ao destinatário) e por um eixo vertical (quando a palavra dialoga com os textos anteriores).

Servindo-se dos conceitos de translingüística, diálogo e ambivalência, Kristeva assevera a ideia de que a palavra literária se orienta para os textos que a antecederam e, ao fazê-lo, confere a tais textos um novo modo de significar. ”Todo texto se constrói como

⁸ Antes, no artigo intitulado “O texto fechado”, Kristeva havia definido o texto como um aparelho translingüístico (irreduzível às categorias linguísticas). O texto relaciona uma palavra, cuja finalidade é veicular uma informação direta, com enunciados que a antecedem ou que lhe são sincrônicos, sendo, pois, “uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se” (KRISTEVA, 1968, p. 209).

mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A partir de então, Kristeva cunha, derivando do conceito de dialogismo, o termo intertextualidade. A escritura literária é, aqui, leitura do corpus que a antecede e, assim sendo, é, ao menos, dupla, posto que o autor, ao retomar um texto do passado, o reveste de um novo sentido, sem que o texto perca o sentido que já possuía. Consequentemente, o texto é visto por Kristeva (1974) como escritura-leitura: os textos lidos pelo autor passam a figurar na sua escritura. Assim:

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda seqüência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro corpus, de modo que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura) (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Oportunamente, Kristeva (1974) lembra a significação que o verbo “ler” tinha para os antigos. Ler significava também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. Por estas acepções atribuídas ao verbo, percebe-se que ele não pressupõe uma passividade, mas ação, participação. Sendo o texto um duplo escritura-leitura, implica atividade, participação total, transformação.

2.3 A ESCRITA COMO DESLEITURA: A *ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA*

Podendo ser vista como contraponto à intertextualidade de Julia Kristeva, a teoria formulada por Harold Bloom, em 1973, parte da ideia de que a história da poesia é traçada a partir da desleitura⁹, que os poetas fortes fazem da obra de seus precursores. O interesse de Harold Bloom recai sobre os poetas fortes, os grandes nomes da literatura que se envolvem num combate com os poetas que os antecederam. Este combate verifica-se pelo sentimento de débito, pelo lamento de não ter “criado a si mesmo”, pela angústia da influência. Segundo Bloom (1991), o período que se estendeu de Homero até Shakespeare foi isento da angústia da influência. Entretanto, o Iluminismo, o advento do Gênio, e a paixão pelo Sublime, acabaram por decretar o fim das relações tranquilas entre poetas fortes e seus precursores. A partir de então, predominaria uma relação conflituosa.

⁹ De acordo com Bloom (1991), a desleitura é um processo que engloba vários tipos de apropriação do precursor pelo poeta forte. São seis os citados por Harold Bloom: clinamen, téssera, kenosis, demonização, askesis e apophrades.

Se a grande literatura, como sugere Bloom (1991), é uma constante reescritura, e se os poetas fortes se apropriam das obras dos seus precursores e, influenciados por eles, criam seus próprios poemas, então a originalidade¹⁰ ou a particularidade de cada poema é determinada pelo desvio em relação ao poema do precursor: “a influência poética – quando envolve dois poetas autênticos, fortes – procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente, uma interpretação distorcida” (BLOOM, 1991, p. 62).

Para Harold Bloom, o processo de criação está, pois, diretamente relacionado à questão da influência. Aqui, a exemplo da concepção de Paul Valéry, influência não é sinônimo de falta de originalidade. A influência, nos poetas fortes, é um impulso à criação, mas gera este sentimento de dívida com o outro e também a necessidade de se distinguir – evidenciada pelos movimentos revisionistas, pela desleitura do precursor.

É importante salientar que as colocações do crítico norte-americano vêm a público na década de difusão da intertextualidade. Enquanto a teoria de Kristeva prioriza o aspecto textual, o que aparece na obra, despersonalizando o processo criador, a teoria de Bloom, ao focalizar a influência poética, deixa de contemplar os aspectos formais dos textos e volta a sua atenção para as relações psíquicas entre os escritores. Desse modo, Bloom recupera o autor, quando a morte do mesmo já havia sido decretada¹¹.

Fazemos esta breve exposição a respeito d’*A angústia da influência* não com intuito de utilizá-la para explicar as relações que se estabelecem entre as obras estudadas neste trabalho, mas para apontar a diferença entre tal teoria e a intertextualidade. Além disso, a presença das ideias de Bloom neste trabalho é justificada pela profundidade das suas reflexões sobre o processo de criação literária e por tocar em questões-chaves para a Literatura Comparada. Não bastassem estas justificativas, há outra: nas postulações de Bloom – mesmo considerando tudo o que o distancia das teorias expostas até aqui e das que ainda serão apresentadas – aparece suprema a ideia de que a literatura nasce da literatura, o destino de um texto é servir de pretexto para outro texto.

¹⁰ No sentido de marca própria de uma obra, resultante das escolhas feitas pelo autor, das transformações que o mesmo opera na técnica e no estilo e da maneira como ele se relaciona com a sua época e com a tradição literária.

¹¹ Roland Barthes, no artigo “A morte do autor” (1968), menciona a tendência na crítica a concentrar seus esforços investigativos na tentativa de descobrir o autor sob a obra, acreditando ser possível, desta forma, explicar o texto. Entretanto, Barthes alerta que “dar ao texto um autor” é “fechar a escritura” (BARTHES, 2004a, p. 63). Além disso, sendo o texto uma escritura múltipla, um “tecido de citações” – como veremos em seguida -, não pode ser reduzido a um sentido último. O(s) sentido(s) do texto deve(m) ser perseguido(s) nas diversas escrituras que ele mobiliza.

2.4 TRADIÇÃO, ESCRITURA, LEITURA – O PASSADO INFLUENCIA O PRESENTE E O PRESENTE MODIFICA A LEITURA DO PASSADO

A poesia como um todo vivo de toda a poesia já escrita.

T. S. Eliot

Em um ensaio que data de 1919, Eliot já apontava a importância da presença da literatura anterior na constituição de um texto. Opondo-se à tendência vigente nos estudos literários – buscar, na obra de um autor, aquilo que o diferencia dos seus predecessores, o que é único –, o crítico sugere que as páginas mais significativas da literatura de um escritor são exatamente aquelas em que se percebe a presença dos poetas mortos.

A tradição, para Eliot (1962), depende do sentido histórico, ou seja, da consciência que o escritor tem não apenas do que representou o passado, mas do que ele representa, da sua presença.

O sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea (ELIOT, 1962, p. 23).

Desse modo, um escritor não atinge o seu significado sozinho, mas através das relações que estabelece com os escritores que o antecederam: a comparação é necessária. Além disso, a relação entre o passado e o presente, no que diz respeito às obras de arte, não é uma via de mão única: o passado influencia o presente. Segundo Eliot (1962), a introdução de uma nova obra no sistema literário implica uma reordenação, um reajuste, interferindo na significação das obras anteriores. Em outras palavras, o passado é “alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado.” (ELIOT, 1962, p. 24). Por isso, um poema precisa ser visto, levando em conta as relações que estabelece com outros poemas.

A ideia de que uma obra do presente modifica a nossa leitura de uma obra do passado viria a ser reafirmada por Jorge Luís Borges no artigo “Kafka y sus precursores”. O escritor argentino refere a ocorrência, na literatura das mais variadas épocas, das especificidades de Kafka: as obras, em algum ponto, se assemelhavam a algo constitutivo dos textos deste escritor, sem necessariamente parecerem entre si. Entretanto, sem a produção literária do autor d’*A Metamorfose*, não perceberíamos a semelhança. De acordo com Borges (1952), se o poema “Fears and Scruples”, de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, por outro lado, a leitura de Kafka modifica, aperfeiçoa a nossa compreensão do poema de Browning. Daí a

afirmação: cada escritor cria os seus precursores. “Seu labor modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1952, p. 128, tradução nossa).

Dialogando com a última afirmação de Jorge Luís Borges, o escritor Ricardo Piglia, no artigo “Vivencia literaria”, comenta que é a experiência dos poetas a responsável pela permanência de um texto. *Martín Fierro* é considerado um texto canônico graças à maneira como os poetas se relacionam com o poema de Hernández. A atividade dos poetas, ao retomarem de algum modo um texto do passado, é que valoriza e renova a leitura de tal texto. Portanto, “a escrita do presente transforma e modifica a leitura do passado e da tradição” (PIGLIA, 1998, p. 156, tradução nossa).

A exemplo da colocação de Eliot, e apesar da distancia cronológica considerável entre os dois autores, Ricardo Piglia também percebe a relação entre o presente e o passado, na literatura, como uma via de mão dupla: se uma obra do presente modifica a tradição, também é verdade que a memória do passado, a tradição literária, influi na escritura. A tradição está posta como memória impessoal, constituída por inúmeras citações que não são propriedade privada de ninguém. Estas escrituras sem dono voltam sempre e se manifestam na obra de cada escritor como se fossem recordações pessoais.

Por isso em literatura os roubos são como as lembranças: nunca de todo deliberados, nunca demasiado inocentes. As relações de propriedade estão excluídas da linguagem: podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, fazê-las dizer o que queremos dizer, com a condição de sabermos que outros, neste mesmo momento, as estão usando, talvez, do mesmo modo (PIGLIA, 1991, p. 60, tradução nossa).

O ato de criação literária, conforme Piglia (1991), envolve um esforço inútil de esquecer o que está escrito - inútil porque a própria memória do escritor é a tradição literária. A propósito, é oportuno citar uma passagem da obra de Fernando Pessoa, em que o poeta afirma: “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero” (PESSOA, 1966a, p. 390). Está outra vez reconhecido o peso da tradição que, ao se manifestar na obra dos poetas, como quer Ricardo Piglia, sob a forma de lembrança pessoal, recebe um novo impulso, segue viva. Em virtude disso – pelas retomadas constantes, pelo diálogo –, há literatura.

2.5 TRANSCENDÊNCIA TEXTUAL

Se o texto é produto da escritura/leitura, se sempre se reporta a um texto anterior, e se a literatura resulta deste movimento, então a transcendência textual é, como afirma Genette (1989), a condição para que haja texto. Na obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, o autor refere que o objeto da poética deveria ser a transtextualidade¹² do texto, definida por ele como tudo aquilo presente no texto que o coloca em relação aos outros textos. Ao estabelecer uma tipologia, Genette identifica cinco tipos de relações transtextuais.

A primeira variedade da transcendência textual enumerada por Genette é a intertextualidade, termo tomado de Julia Kristeva, com a ressalva feita pelo próprio Genette, de que a sua definição (dele) é bastante restritiva. Aqui, a intertextualidade equivale à presença efetiva de um texto em outro e se manifesta sob três formas: a citação (com ou sem referência), o plágio, e, num grau menor de explicitação, através da alusão (quando a compreensão de um enunciado depende da percepção da relação que o mesmo estabelece com outro enunciado).

O segundo tipo de relação transtextual, a paratextualidade, corresponde à relação que o texto mantém com o seu paratexto: título, subtítulo, prólogo, epígrafe, nota de rodapé, etc.

A metatextualidade, ou comentário, terceiro tipo de transcendência textual, é a relação que une um texto a outro, do qual fala sem citá-lo e, até, sem nomeá-lo.

O quinto tipo de relação transtextual é a arquitextualidade, relação muda, expressa no máximo por uma referência metatextual (por exemplo, quando, no título, se designa o gênero: poesia, romance), definida como o “conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc – do qual depende um texto singular” (GENETTE, 1989, p. 9, tradução nossa). Conforme Genette (1989), se não há qualquer menção ao arquiteito é pela opção por não referir algo que já é evidente ou para evitar classificações.

O quarto tipo de relação transtextual é batizado por Genette de hipertextualidade, explicada como a relação que vincula um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), do qual ele provém, não pela via do simples comentário ou da repetição, mas pela via da transformação. Desse modo, a *Eneida* e *Ulisses* seriam dois hipertextos de um mesmo hipotexto (*A Odisséia*). Importa salientar que estes textos não são criados por meio de um processo idêntico de transformação. Virgílio conta uma história completamente diferente da

¹² O conceito de intertextualidade, de Kristeva, mais abrangente, comporta os diversos tipos de transtextualidade, ou transcendência textual, de Genette.

contada por Homero n'A *Odisséia*, porém, no mesmo estilo; diz outra coisa da mesma maneira: imita. Joyce, em contrapartida, retira da obra de Homero um esquema de ação e de relações entre personagens para abordá-lo em um estilo diferente, portanto, transforma o texto de Homero.

Tendo por base estes dois modos de realização da hipertextualidade – imitação e transformação – Genette identifica seis práticas hipertextuais: a paródia e o travestimento (ambas transformações de outros textos, sendo a primeira pertencente ao regime lúdico e a segunda ao satírico) e o pastiche e a imitação satírica (ambas imitações, correspondentes, respectivamente, ao regime lúdico e ao satírico). Temos até aqui quatro práticas. Nos faltam as que Genette identifica como transformações e imitações pertencentes ao regime sério e as quais denomina transposição e forgerie.

Considerando a transposição a mais importante das práticas hipertextuais – não apenas pela importância e pela qualidade das obras que se situam nesta categoria, como pela diversidade dos procedimentos que emprega –, Genette distingue duas categorias fundamentais: as transposições puramente formais, ou seja, que afetam o sentido apenas acidentalmente, sem que haja intenção por parte do produtor do enunciado, e as transposições abertas ou temáticas, isto é, aquelas nas quais ocorre a transformação explícita e intencional do sentido do hipotexto.

Nosso propósito, ao trazer a contribuição de Genette para o estudo das relações entre textos, não é evidentemente fazer uma revisão exaustiva das postulações do crítico francês, mas tão somente explorar aquelas que de algum modo se relacionam com o que vem sendo trabalhado até aqui e que, por conseguinte, podem ser válidas para clarificar e fundamentar este trabalho. Nestas condições, consideramos profícuo mencionar, ainda, as seguintes afirmações de Genette: “não há texto sem transcendência textual” (GENETTE, 1989, p. 18, tradução nossa) e “não há obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, não evoque outra, e, neste sentido, todas as obras são hipertextuais” (GENETTE, 1989, p. 19, tradução nossa).

2.6 UM TECIDO DE CITAÇÕES

A concepção de texto de Roland Barthes também sinaliza este movimento do texto em direção aos textos anteriores: “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura / o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior [...]” (BARTHES, 2004a, p.

62). O texto não veicula um sentido único, mensagem emitida por um autor que é quase uma divindade onipotente. Aliás, ao anunciar a morte do autor, o crítico francês não apenas recusa a paternidade do mesmo sobre o texto como se opõe à crença na presença ativa do autor, por trás de todo o sentido, e na passividade do leitor. Mensagem passível de ser lida em várias dimensões, o texto, para Barthes, é formado por escrituras múltiplas que dialogam entre si e que se encontram num determinado ponto, adquirindo significação. Este ponto é o leitor. Logo, se o diálogo, a multiplicidade de escrituras é percebida pelo leitor, é a leitura/escritura a responsável pela absorção/transformação do texto.

Barthes, tal como Kristeva, busca distanciar a sua noção de intertextualidade da crítica das fontes e das influências cuja tendência é ver o intertexto¹³ sempre como devedor do texto, uma mera consequência. Há uma relação de subordinação entre texto e intertexto e este último é, sem dúvida, o termo subordinado. Barthes se recusa a ver no texto a origem do intertexto: “buscar as fontes, as influências de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas” (BARTHES, 2004b, p. 71). Contrária a que se perpetue o mito da filiação, da subordinação do intertexto ao texto, a intertextualidade barthesiana preconiza a ruptura com o Pai.

Ciente da necessidade de cortar as amarras que prendiam o estudo da intertextualidade à crítica das fontes e das influências, Barthes (1987) inverte os fatores e, a exemplo de Borges, aponta a possibilidade de lermos os textos anteriores a partir dos posteriores. Assim, operando uma inversão das origens, faríamos uma instigante leitura de Flaubert a partir de Proust. “Proust é o que me ocorre, não é o que eu chamo; não é uma ‘autoridade’; é simplesmente uma lembrança circular. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito [...]” (BARTHES, 1987, p. 45).

Para Laurent Jenny (1979), a intertextualidade é a condição de legibilidade literária, ou seja, a obra só pode ser compreendida se levarmos em conta as relações que mantém com outras obras, os seus arquétipos. Estes arquétipos são objetos modelares que, em uma série de textos, se repetem e condicionam as formas de uso da literatura. O relacionamento da obra com os arquétipos será caracterizado pela repetição, ou pela transformação, ou pela transgressão.

Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a

¹³ O texto absorvendo outro(s) texto(s).

justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é pois impensável (JENNY, 1979, p. 5).

A intertextualidade é um processo complexo de assimilação e transformação que depende da memória. Neste ponto, Jenny, dialogando com Borges, se recusa a considerar o discurso intertextual como uma mera repetição, pois este implica uma reescritura das lembranças. Assim sendo, este movimento operado pelos textos supõe uma mirada crítica em direção ao passado.

Adotando uma posição contrária a de Julia Kristeva, Jenny sugere que a intertextualidade não está desvinculada da crítica das fontes, uma vez que há um texto/origem que é reescrito por meio de um trabalho “de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14).

A propósito do sentido, as marcas intertextuais inserem no intertexto um sentido novo. Para Jenny, o discurso intertextual, por estar composto não mais por palavras, mas pelo já dito, adquire o status de um super discurso. Desse modo, o texto citado, que “já não fala, é falado” (JENNY, 1979, p. 22), carrega a sua carga semântica, conserva o seu sentido primeiro, mas também, ao ser assimilado pelo intertexto, se reveste de uma nova significação, ampliando, e muito, as possibilidades de leitura do intertexto.

Se, conforme Jenny (1979), dificilmente um texto é retomado para ser citado tal e qual a sua aparição primeira, então a palavra “transformação” está na base de toda e qualquer reflexão sobre a intertextualidade. Com base nisto, o crítico faz um inventário das figuras da intertextualidade que dão conta das modificações impostas a um texto durante a sua trajetória intertextual.

A noção de intertextualidade de Laurent Jenny comporta a ideia da coexistência de vários textos em um só texto unificado pelo sentido. Assimilação, mistura, transformação: são palavras acolhidas pelo campo semântico da intertextualidade. A concepção de Jenny da prática intertextual nos conduz a buscar num enunciado, como afirma Nitrini (1997), não somente as semelhanças que conserva com o enunciado de origem, mas, principalmente, ver de que maneira o enunciado foi assimilado e transformado pelo intertexto.

2.7 ASSIMILAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DA ALTERIDADE

Só me interessa o que não é meu.
Oswald de Andrade

Se toda a comparação tem por objetivo identificar semelhanças e diferenças, o divisor de águas na Literatura Comparada foi a adoção da intertextualidade como conceito operatório. Enquanto a Literatura Comparada Tradicional privilegiava a busca das semelhanças entre textos, na nova Literatura Comparada a ênfase recai sobre as diferenças. Leyla Perrone-Moisés (1990) examina a contribuição de algumas propostas teóricas, no século XX, para a modificação nos pressupostos e nos objetivos do comparatismo literário. Segundo a autora, o dialogismo de Bakhtin, a intertextualidade de Julia Kristeva, as considerações de Tinianov sobre a evolução literária (bem como a revisão que propõe da tradição), a subversão do conceito de tradição apresentado por Borges, em “Kafka y sus precursores”, e a antropofagia oswaldiana são formulações que nos levam a substituir a busca das analogias e das influências, tão ao gosto do comparatismo tradicional, pela investigação das assimilações, das diferenças e das transformações.

Dos autores citados por Leyla Perrone-Moisés, apenas Oswald não foi, até aqui, objeto de nossa atenção. Tendo em conta os pontos de contato entre a intertextualidade e a antropofagia, é chegada a hora de tecer alguns comentários sobre a última.

Oswald de Andrade, ao cunhar e teorizar o tema da Antropofagia, se reportou ao ritual de imolação do inimigo valente realizado pelos Tupis. Não era o ódio o que levava os índios a comerem um ser humano, mas a crença em que adquiriam os dons, as habilidades do devorado. Por isso, não devoravam qualquer um de qualquer maneira, mas somente aqueles que demonstravam possuir qualidades superiores. Oswald busca suporte no cerimonial indígena para desenvolver uma teoria que tem dimensões políticas, culturais e artísticas. A antropofagia aponta a necessidade de absorver as tendências estéticas europeias para reelaborá-las e, por fim, transformá-las em algo nosso.

Notemos que a antropofagia, tal como o procedimento da intertextualidade e a opinião de Valéry – que considera legítima toda a apropriação –, pressupõe uma receptividade em relação ao outro: “só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1981, p. 67). Além disso, se a intertextualidade – do mesmo modo que a metáfora¹⁴ digestiva, antropofágica, de Paul Valéry – envolve seleção, assimilação e transformação, não menos se pode dizer da

¹⁴ O leão é feito do carneiro assimilado.

antropofagia. Nenhum destes processos se confunde com uma atitude passiva de recepção de uma influência. Todos refletem uma postura crítica de assimilação da alteridade. Neste caso, a originalidade fica sendo mesmo “uma questão de estômago” ou “de arranjo novo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 99).

É oportuno lembrar o que pensava Goethe da originalidade. Para ele originalidade não significava criação a partir do nada.

[...] nossos poetas da atualidade deveriam agir como os antigos – afirmou Goethe. – Não deveriam estar sempre perguntando se um assunto já foi usado antes, e procurando, de norte a sul, novas aventuras jamais ouvidas, que freqüentemente são assaz bárbaras, e causam impressão apenas enquanto incidentes [...] (ECKERMANN, 2004, p. 180).

A originalidade está no tratamento do tema. Em outras palavras, é possível criar uma obra singular a partir de um assunto simples e até recorrente, desde que este seja abordado de uma maneira diferente, receba um tratamento magistral. Este foi o procedimento de Fernando Pessoa em relação ao *Fausto* de Goethe e o procedimento do próprio Goethe em relação à lenda e ao *Volksbuch*.

Ao embasarmos esta pesquisa nos conceitos de dialogismo, intertextualidade e hipertextualidade, fica nítido que nosso propósito não é verificar em que medida Goethe influenciou Fernando Pessoa. Não enfatizamos as semelhanças entre as duas obras. A ênfase recai sobre as diferenças. A relação existente entre o *Fausto* de Goethe e o de Pessoa não pode ser entendida como resultante de uma mera recepção passiva. Antes, o que houve foi um processo de devoração crítica que supõe uma seleção.

3 FAUSTO – DA REALIDADE À LENDA E DA LENDA À LITERATURA

3.1 O FAUSTO HISTÓRICO E A LENDA

Fausto¹ foi um mágico, astrólogo e curandeiro, que viveu na Alemanha entre 1480 e 1540. Ora apreciado por seus feitos, ora acusado de charlatanismo, teve uma vida errante e contou com o desprezo da maioria dos humanistas da época.

Lutero foi um dos primeiros a relacionar Fausto com o diabo. Mas a primeira sugestão escrita de que o mágico teria sido morto pelo demônio é de um pastor protestante (1548). Este pastor, ao que tudo indica, acreditava na magia de Fausto e, a exemplo dos demais luteranos, atribuía seus poderes ao diabo.

Uma das razões que popularizou a suposta danação de Fausto foi, segundo Watt (1997), a obsessão de Lutero em conceber a vida como um duelo incessante entre o bem e o mal. O precursor da reforma não apenas acreditava piamente na existência do demônio como atribuía a ele todo e qualquer acontecimento desfavorável em sua vida. Para o monge, só a fé em Deus poderia livrar o homem das garras do diabo.

A lenda de Fausto surge, então, no contexto da Reforma e da Contra-Reforma, justamente quando o Cristianismo, para convencer os indivíduos da necessidade da fé vigilante, conferiu relevância à figura do diabo.

Entretanto, isso nem sempre foi assim. No *Antigo Testamento*, ainda que o demônio tenha causado a expulsão do homem e da mulher do Jardim do Éden, na sequência, ele raramente aparece. No *Novo Testamento* ele adquire maior relevância, especialmente na passagem em que tenta Jesus Cristo².

O ponto seguinte neste gradual relevo atingido pelo demônio é marcado pelo reconhecimento, por parte de São Paulo, dos poderes do mesmo. Contudo, este reconhecimento veio acompanhado da afirmação de que o sacrifício de Jesus havia imposto um limite à atuação do demônio. Por fim, em 547 d.C., o Concílio de Constantinopla declarou a eternidade de Satã e afirmou, como parte essencial da fé cristã, a crença em seus poderes. “A causa principal para a crescente consciência quanto ao poder do demônio parece ter sido o

¹ Em certos momentos, para referi-lo, utilizaremos o termo Fausto histórico.

² Em “Lucas”, cap. 4, Jesus, cheio do Espírito Santo, voltava do Jordão. Foi tentado pelo demônio por 40 dias, durante os quais nada comeu. Ao término deste período, Jesus sentia muita fome. O demônio, segurando uma pedra, lhe disse: “Se és filho de Deus, manda que esta pedra se transforme em pão”. Ao que Jesus respondeu: “Não só de pão viverá o homem” (BIBLIA SAGRADA, 1993, p. 51).

conjunto de novas tentativas, no século XIII e seguintes, para extirpar a heresia [...]” (WATT, 1997, p. 29). É novamente enfatizado, especialmente por Tomás de Aquino, o eterno combate entre as forças do bem e as forças do mal.

A doutrina católica considerava toda prática da magia submissão ao demônio e, conseqüentemente, herética. E como a feitiçaria³ se espalhara pela Alemanha, a bula *Sumonis desiderantis*, lançada pelo papa Inocêncio VIII, em 1484, revelava a intenção de acabar com a heresia, decretando a caça imediata aos feiticeiros. Ainda que nos primeiros anos da Reforma tanto católicos como protestantes estivessem demasiadamente ocupados com questões internas e, por conseguinte, não dispusessem de tempo para a caça aos bruxos, não divergiam em relação à gravidade do problema. Em 1540, quatro feiticeiras foram queimadas em Wittemberg, mas a perseguição implacável às bruxas só atingiria o auge em 1560 com o engajamento de católicos e protestantes na campanha.

Outra foi a sorte de Fausto que, morto em 1540, não experimentou o rigor da perseguição. A morte do mago, que foi degolado, impressionou tanto a população, que esta passou a atribuí-la ao demônio. A partir daí, a lenda do pacto com o diabo foi se propagando e culminou na publicação, em 1587, na feira de Frankfurt, do *Volksbuch*.

O Fausto histórico⁴ viveu no período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna. Naquele momento de avanço nas pesquisas, nas Ciências e dos descobrimentos, há uma modificação na postura do homem diante do mundo. Ele não aceita as verdades como lhe são impostas: torna-se “um questionador do mundo e de Deus” (HEISE, 2001, p. 48). Fausto era um homem que tinha capacidades acima da média e foram estas capacidades que despertaram a curiosidade das pessoas e geraram a ideia do pacto com o diabo. Era um homem movido pelo ímpeto de alargar seus horizontes, ampliar conhecimentos. Para Eloá Heise (2001), outros homens, nas mesmas condições de Fausto (à frente do seu tempo), naquela época, também tiveram suas capacidades associadas ao demônio. Vale citar o caso de Galileu e Paracelso⁵.

³ Ainda que a crença na feitiçaria fosse condenada, os homens precisavam dos serviços das feiticeiras, uma vez que estas traziam consolo para os seus males. O papel da feiticeira era ambíguo: podia curar e ferir. Daí que fossem solicitadas e perseguidas. “Na consulta às feiticeiras está implícita a característica essencial dos homens medievais: a busca de soluções para suas contradições mentais e materiais, ou seja, a tentativa de adaptação a uma realidade rejeitada, única via de sustentação em um mundo conturbado, fornecendo o suporte, senão adequado, ao menos psiquicamente efetivo, a um universo mental presidido pela tensão extremada” (NOGUEIRA, 2002, p. 120).

⁴ O período em que viveu o Fausto histórico – entre 1480 e 1540 – coincidiu com a Reforma religiosa cujo marco foi a publicação das Teses de Lutero (1517), com a Guerra dos Camponeses contra os senhores feudais na Alemanha (1524 -1526) e com o Renascimento europeu.

⁵ Para Iriarte (1984), o que há de comum entre Fausto e Paracelso é a sede de conhecimento e o fato de seus pensamentos não se afinarem com a ortodoxia religiosa. Paracelso, de importância intelectual muito maior que a

Iriarte (1984) afirma que Fausto, devido ao seu anseio por conhecimento e por ter um comportamento contrário à moral vigente, poderia ter sido vítima dos humanistas e dos pensadores da Reforma, contudo a autora salienta que os documentos existentes não comprovam esta hipótese, sendo esta apenas uma possibilidade de interpretar os dados históricos junto com a que considera o mago um charlatão. Personalidades conhecidas em sua época, como o teólogo Johannes Trithemius, consideravam Fausto vagabundo e charlatão, chegando a acusá-lo de práticas sodomíticas. Apesar disso, sabe-se também que, em muitas cortes, o mago gozou de prestígio como astrólogo, sendo que seus serviços teriam sido solicitados inclusive na corte de Francisco I em 1528.

A história do mago tanto despertou o interesse da população na Alemanha, nas décadas finais do século XVI, que se criou em torno a esta figura uma lenda. Entre as lendas anteriores à publicação do *Volksbuch* está a que refere a passagem do mago pela Universidade de Erfurt para explicar Homero aos estudantes. Ao falar dos reis e dos heróis, Fausto os teria descrito como realmente eram, de tal modo que os estudantes pediram-lhe que fizesse uso de suas artes mágicas para trazer aqueles personagens às suas presenças. O mago assim procedeu, e todos os heróis desfilaram diante dos estudantes.

3.2 O LIVRO POPULAR – *VOLKSBUCH*

Da lenda nasce o desejo de conhecer a história de Fausto, o que culmina com a publicação, em 4 de setembro de 1587, pelo editor Johann Spies, do *Volksbuch* (livro popular), de autor anônimo. Spies, cuja autoria do texto não é totalmente descartada, afirma, na dedicatória, que o manuscrito lhe fora enviado por um amigo com o pedido para que ele (Spies) o publicasse.

O livro publicado por Spies será o primeiro em uma cadeia de obras literárias que se reportam à lenda de Fausto. Em termos gerais, relata a história de um homem – Johann Faustus, doutor em Teologia – que, por pretender perscrutar todos os mistérios do céu e da terra, faz um pacto com o diabo, através do qual se compromete, ao término de vinte e quatro anos, a entregar-lhe o corpo e a alma, em troca da satisfação de todos os seus desejos:

de Fausto, acreditava que todos os seres do universo se interrelacionavam e que, se certas leis regiam o movimento dos astros, do mesmo modo, leis análogas regiam o comportamento dos homens. Além disso, para ele, a doutrina cristã era a “luz da graça”, mas ao lado desta havia a “luz da natureza”, revelação de Deus que o homem só consegue captar através da “contemplação do mundo”. Paracelso, a exemplo de Fausto, foi uma figura controvérsica no seu tempo: admirado e odiado.

[...] e assim aconteceu ao Dr. Johann Fausto, que viveu em uma época ainda presente na memória de alguns e selou seu pacto e aliança com o diabo, teve muitas estranhas aventuras e se entregou a toda sorte de vícios horrendos e ignominiosos, gula ebriedade, fornicação e outros excessos, até que ao final o diabo lhe deu seu bem merecido castigo retorcendo-lhe o pescoço de forma espantosa (HISTORIA del Doctor Johann Fausto, 2004, p. 31, tradução nossa).

A desmedida, no *Volksbuch*, é a ambição de Fausto por conhecer todos os mistérios, o que já o conduzira pelos caminhos da alquimia e da magia. O castigo⁶ recai sobre a curiosidade sem limites – o anseio por conhecimentos, próprio do homem renascentista – que o leva a fazer um acordo com o demônio. Daí o tom moralizante do *Volksbuch*:

[...] E para que todos os cristãos, e com eles todos os homens de bem, aprendam a conhecer melhor o diabo e seus truques e a proteger-se dele, quis, por conselho de alguns homens sábios e eruditos, pôr ante vossos olhos o terrível exemplo do Dr. Johann Fausto e o espantoso final que tiveram as suas práticas de feitiçaria (Ibidem, p. 32, tradução nossa).

É importante referir a afinidade entre o narrador e a doutrina luterana. O pertencimento do narrador às fileiras do luteranismo fica evidente pelas críticas aos membros da igreja católica, como ocorre na passagem em que Fausto vai ao Vaticano e ridiculariza o Papa:

Por que o diabo não me fez também Papa? E o Dr. Fausto viu que eram todos da sua laia, cheios de presunção, jactância, soberba e temeridade, entregues à gula, à embriaguez, à fornicação e ao adultério; e era tal a impiedade do Papa e da gentalha que o rodeava que Fausto disse logo: eu acreditava ser um porco ou um sujo do diabo, mas vejo que este ainda terá que engordar-me, enquanto estes porcos de Roma já estão bem gordos e maduros para serem preparados e cozidos (Ibidem, p. 108, tradução nossa).

Para o Dr. Fausto do livro de Spies não poderia haver perdão, porque ele, doutor em teologia, era um estudioso das escrituras sagradas, portanto, conhecia a palavra de Deus. “E quem conheça a vontade do Senhor e não a acate, será duplamente castigado” (ibidem, p.39, tradução nossa). É por isso que, findo o prazo do contrato, o demônio detém os direitos sobre a alma de Fausto e pode reivindicá-los. E, de fato, chegada a hora, o diabo vai cobrar-lhe a

⁶ Maria Helena Gonçalves da Silva (1984), no artigo “A filiação literária do mito de Fausto: o *Volksbuch* de 1587”, sugere que o castigo recebido por Fausto representaria mais do que um castigo para a curiosidade do homem. Para a autora, o fato de Fausto ter uma origem humilde, ser filho de camponeses, é sintomático, uma vez que ainda estava bem viva na lembrança dos indivíduos a Guerra dos Camponeses. Nesse sentido, a punição de Fausto, da sua ambição, simbolizaria a punição de qualquer tentativa, oriunda do povo, de transformação.

conta e destina a Fausto uma morte cruel. O desfecho corrobora o caráter moralizante do *Volksbuch*: demonstrar às pessoas a necessidade de fugir à magia e devotar a vida a Deus.

É importante lembrar que o *Volksbuch* está profundamente enraizado em um determinado contexto histórico e, como não poderia deixar de ser, traz as suas marcas. Salientamos, em um primeiro momento, o humanismo do Renascimento europeu (século XV); em seguida, a descoberta do Novo Mundo – cujo marco é a chegada de Colombo nas Antilhas (1492) –, que representa a capacidade do indivíduo de realizar grandes feitos e descobertas graças à superação de perigos e limites; a Reforma protestante (século XVI), defendendo a autonomia da consciência individual⁷; e a Revolução Científica⁸.

3.3 O FAUSTO DE MARLOWE

O sucesso do *Volksbuch* determinou que fossem publicadas outras edições do livro. E foi a partir de uma tradução inglesa desta obra que Christopher Marlowe criou o drama *The Tragical History of Dr. Faustus*, encenado em Londres em 1589.

O drama de Marlowe apresenta através do seu protagonista toda a angústia do homem que deseja superar limites. Fausto reconhece que as Ciências não podem proporcionar-lhe o máximo poder e conhecimento. A magia e o pacto com Mefistófoles surgem, então, como a via que possibilitaria a superação das limitações e igualariam o homem a Deus. Antes e depois de efetuar o pacto, Fausto hesita. Aparecem-lhe o anjo bom e o anjo mau, mas sempre prevalece o conselho do anjo mau que, primeiro, instiga Fausto a pensar em riqueza e fama e, após a assinatura do contrato, o convence de que já não é possível arrepender-se. Na *História Trágica do Doutor Fausto*, ao herói individualista e inconformado, é dado escolher entre o bem e o mal. Fausto, por não acreditar na existência do inferno, não o teme⁹ e, desse modo, escolhe os benefícios que os serviços de Mefisto poderiam proporcionar-lhe.

⁷ De acordo com Marcondes (2007), Lutero acreditava que o indivíduo era dotado de uma luz natural que lhe permitia interpretar por si mesmo as escrituras sagradas, sem necessitar da intermediação da igreja e dos teólogos.

⁸ O ponto de partida para a Revolução Científica foi a hipótese do sistema heliocêntrico de Copérnico (1543), quando este rompe com o sistema geocêntrico proposto por Ptolomeu no século II. Além deste episódio de ruptura e que abala a maneira como o homem entendia o universo e a si mesmo ocorrem outros. Vale citar a hipótese de universo infinito proposta por Giordano Bruno em 1583.

⁹ “O corpo e a alma dei. Mas que tem isso? / Pois julgas-me tão tolo que imagine / Que passada esta vida inda haja dor? / Contos da carochinha!... Tretas!... Pff...” (MARLOWE, 2006, p. 68).

Unido a Mefistófoles, Fausto, tal como ocorre no *Volksbuch*, será festejado na Corte do Imperador Carlos V¹⁰, fará aparecerem Alexandre Magno e Helena diante dos espectadores, pregará peças ao Papa e ridicularizará outros indivíduos.

Para João Barrento, o Fausto de Marlowe, à parte a dependência em relação à fonte¹¹ (o *Volksbuch*), pode ser lido como expressão “de certos momentos revolucionários dos começos da sociedade burguesa¹² em Inglaterra e dum espírito ativo e duma nova ciência que começam (continuam?)” (BARRENTO, 1984c, p. 54) a tudo questionar.

No final, Fausto, desesperado por pressentir seu fim, lamenta o próprio nascimento e maldiz a hora em que firmou o pacto com Mefistófoles, mas sabe que está perdido: “Pelo prazer inútil de 24 anos perdeu Fausto a glória e a felicidade eternas... Fiz-lhes uma escritura com o meu próprio sangue e o termo acabou... A hora chegará e não de vir buscar-me...” (MARLOWE, 2006, p. 116).

O coro inicial já continha o princípio moralizante ao afirmar que Fausto, mesmo sendo Doutor e a todos superando, inchado pelo orgulho ousou desejar mais e enveredou pelo caminho da magia, sobrepondo esta à própria salvação. O coro final, apesar de lamentar o destino de Fausto, afirma que o caso deve servir de exemplo para que as pessoas não se arrisquem a seguir por caminhos proibidos e a pretender mais do que o céu permite ao homem.

O personagem do *Volksbuch* e o do drama de Marlowe simbolizam o individualismo, o desejo de superar limites, de conhecer, de descobrir. Entretanto, é necessário pôr um freio nesta ânsia desmedida por conhecimento. Aliás, Lutero, como lembra Scheidl (1987), desprezava o anseio por desvendar todos os mistérios e tudo o que questionasse a autoridade das Escrituras Sagradas. Desse modo, se é preciso dar um limite aos homens, este limite é representado pela punição exemplar de um transgressor¹³.

Estes personagens são produtos da sua época. A propósito disto, Ian Watt (1997), na obra *Mitos do individualismo moderno*, efetua a análise de quatro grandes mitos ocidentais – Fausto, Dom Juan, Dom Quixote e Robinson Crusóé – e observa que os três primeiros surgem

¹⁰ O Imperador Carlos V combatera o protestantismo e condenara Lutero.

¹¹ O drama de Marlowe segue a sequência narrativa estabelecida pelo *Volksbuch*.

¹² Conforme Marcondes (2007), a ética protestante, pela valorização da liberdade individual e da livre iniciativa, teve grande importância no desenvolvimento econômico da Europa, especialmente na Inglaterra, uma vez que incentiva a acumulação de capital e os investimentos em atividades comerciais e mercantis que, por sua vez, levaram à formação de uma classe burguesa que detinha a riqueza e o poder político.

¹³ Neste ponto, podemos relacioná-lo com Prometeu, já que ambos são transgressores. Prometeu, como refere Brandão (2008), para beneficiar os mortais, enganou Zeus duas vezes. Na primeira vez, Zeus castigou os homens privando-os do fogo, ou seja, da inteligência. Prometeu, então, roubou uma centelha do fogo celeste e utilizou-a para reanimar os mortais.

entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVII e o último, no século XVIII. Para Watt, estas figuras são fundamentais para que se possa compreender a transformação que se processa com a passagem da Idade Média para a Idade Moderna. A transição do pensamento medieval para o Renascimento da cultura tem como principal aspecto o individualismo, do qual estas figuras são símbolos:

Meus quatro mitos não são propriamente 'sagrados', mas derivam da transição do sistema social e intelectual da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, e essa transição foi ela própria marcada pelo notável desenvolvimento de seus significados originalmente renascentistas para os seus significados românticos (WATT, 1997, p. 16).

Ao salientar que seus mitos não são sagrados, Watt (1997), de certo modo se reporta às maneiras como historicamente o mito vem sendo definido. Para Lévi-Strauss (1975), um mito é sempre a narrativa de algo que supostamente teria ocorrido há muito tempo, mas além de ser a narração do passado, o mito é também um meio de explicar o presente e até o futuro:

Um mito diz respeito sempre a acontecimentos passados: “antes da criação do mundo”, ou “durante os primeiros tempos”, em todo caso “faz muito tempo”. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 229).

Mircea Eliade entende o caráter sagrado do mito como resultante da sua localização no passado. “O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 1998, p. 11). Por ser uma narrativa das origens, o mito assume um caráter exemplar, convertendo-se em um modelo de comportamento para os indivíduos. Além disso, por explicar o surgimento de uma realidade, todo mito tem por paradigma o mito cosmogônico.

Enquanto o mito sagrado relata uma história na qual obrou um ser superior aos mortais, uma divindade, os mitos estudados por Watt (1997) são protagonizados por indivíduos e não por seres sobrenaturais. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe encarnam as características do individualismo e surgem em momentos de ruptura. Fausto, especialmente, surge em um momento de descobertas e representa o rompimento com a visão religiosa medieval – teocêntrica – e a valorização do indivíduo enquanto ser dotado de capacidade e possuidor do direito de inquirir e tomar as rédeas do seu destino.

Vimos que o Fausto histórico adquire, ainda em vida, uma dimensão lendária que seria confirmada pelo *Volksbuch*. Com o drama de Marlowe, este personagem se converte em uma

matéria mítico-simbólica. No século XVIII, através de Goethe, seu significado se alarga e ele atinge, como aponta João Barrento (1984b), a dimensão simbólica própria dos mitos: se converte em símbolo da condição humana, representando a inquietude e o desejo de quebrar algemas e atingir o infinito. Fausto é, portanto, um mito literário: se constitui a partir de um texto literário que favorece retomadas. Barrento (1984b) ensina que o que permite considerar Fausto um mito é a existência de um núcleo de sentido imutável que permanece apesar de todas as metamorfoses. Este núcleo imutável é a vontade de superar limites. O autor ressalta, ainda, que os mitos, em virtude da sua funcionalidade histórica e ideológica, são sempre atualizáveis e que o mito de Fausto, especialmente, “caracteriza-se por uma disponibilidade ideológica que o torna aberto e vulnerável aos mais diversos aproveitamentos [...]” (Ibidem, p. 108).

O Fausto de Marlowe será levado para a Alemanha pelas companhias ambulantes no século XVII e servirá de base para as representações populares e para as adaptações para o teatro de marionetes. Foi uma dessas adaptações, que Goethe assistiu quando menino, que o deixou profundamente impressionado, tanto que ele trabalharia no projeto do *Fausto* durante toda a sua vida e destoar a tradição ao livrar Fausto da condenação. Entretanto, antes de Goethe, Lessing já sinalizara a possibilidade de salvação do herói.

3.4 LESSING (1729 – 1781) E SEU PROJETO DO *FAUSTO*

Filho de um pastor pobre, Gotthold Ephraim Lessing foi contemplado, aos doze anos, com uma bolsa de estudos na Universidade de Meissen. Depois de se ocupar por algum tempo com estudos teológicos, passou a dedicar-se à carreira literária. Contava dezenove anos quando sua primeira comédia foi encenada. Assim, abriu mão dos estudos de Teologia para se dedicar à atividade literária.

Considerado por Carpeaux (1964) o maior escritor alemão do século XVIII, figura do racionalismo, da Ilustração¹⁴, Lessing, “onde tocou, achou algo de obscuro a esclarecer, algo de errado a retificar. É um espírito essencialmente polêmico, mas sempre a serviço desinteressado dos altos ideais” (Ibidem, p. 50). Dotado de uma personalidade polêmica e independente, foi um homem de oposição. É de se notar que ainda que seja considerado o

¹⁴ Iluminismo, Ilustração, Esclarecimento ou Século das Luzes: movimento ocorrido na Europa, na segunda metade do século XVIII, que abrangeu a Filosofia, as artes – especialmente a Literatura –, as Ciências, a doutrina política e a doutrina jurídica. Teve como principais representantes, na Alemanha, Herder (1744 – 1803), Lessing e Kant. A obra de Goethe também possui, em certos momentos, características do Iluminismo.

grande escritor da Ilustração, isso não lhe garantiu uma posição confortável na vida, ao contrário, sua situação financeira sempre foi instável.

Lessing trabalhou em um projeto do *Fausto* entre 1755 e 1775. Ainda que tal projeto tenha permanecido um fragmento, é importante porque, pela primeira vez, Fausto não é condenado. A justificativa para a salvação do herói reside nos princípios do Iluminismo: o real deveria ser transparente à razão, nada poderia permanecer oculto; a consciência individual tem autonomia na busca do conhecimento; este, por sua vez, liberta o indivíduo da opressão – fruto da ignorância e da superstição. Acrescentemos, ainda, a crença profunda no progresso da humanidade. Para Lessing, grande representante do Esclarecimento, o que importa na trajetória de um indivíduo não é o resultado em si, mas o processo, no caminho, na busca da verdade. Nesse sentido, a salvação de Fausto seria legítima em virtude de tal personagem ser movido pela busca do saber. O que na Idade Média era considerado um pecado – a sede de saber – no Iluminismo é entendido como um motivo nobre. A partir deste fragmento de Lessing pressentimos a mudança no destino de Fausto.

3.5 GOETHE E SUA ÉPOCA

Por volta de 1770 irrompeu na Alemanha um movimento em favor da emancipação da literatura nacional: o Sturm und Drang (tempestade e impulso) – nome retirado de uma peça de Friedrich Maximilian Klingler,¹⁵ publicada em 1776. O Sturm und Drang ou Pré-Romantismo alemão tinha um sentido de luta contra o domínio da literatura francesa, de onde emanavam, até então, as regras clássicas. A resistência dos jovens integrantes do movimento à literatura tradicional estava intimamente relacionada com a rejeição ao absolutismo, do qual o classicismo francês havia sido um ícone.

Este movimento, conhecido como a primeira corrente romântica da Europa, integrou Herder, Lenz, Wagner, Schiller e Goethe, entre outros. Ainda que conserve certos traços da filosofia da Ilustração, como o desacordo com o regime absolutista, o movimento vai radicalizar a revolta contra o regime e, confrontando diretamente os princípios da Ilustração, faz a apologia do irracionalismo. Os jovens alemães anunciam a falência da razão e do intelecto e apregoam “o valor supremo dos impulsos e emoções, da intuição e da

¹⁵ Maximilian Klingler (1752-1831) chegou, inclusive a escrever sobre o tema do Fausto.

sensibilidade, do inconsciente e da inspiração do gênio, contraposto à inteligência do artista” (ROSENFELD, 1965, p. 7).

Uma das características mais marcantes do Sturm und Drang é o conceito de “gênio”. O gênio é o poeta vidente, um criador, tal como Deus e a natureza. Dentro da concepção de gênio está a ideia da insubordinação às regras tradicionais e às autoridades. As produções do gênio resultam da inspiração e do impulso e não da racionalidade equilibrada. Daí resulta “a exaltação de Shakespeare¹⁶, como criador supostamente inconsciente e primitivo” (ROSENFELD, 1965, p. 13). Ao gênio tudo deveria ser permitido. Entretanto, é de se notar que a sociedade, com as suas regras tradicionais, funcionava como limitação às pretensões dos jovens gênios. Não resignados com os limites impostos, os integrantes do Sturm und Drang, em vez de lutarem contra as arbitrariedades do regime absolutista e por uma organização social mais justa, pregavam “a emancipação anárquica do indivíduo” (Ibidem, p. 9). Isso conduziu ao conflito com a sociedade.

A Ilustração trouxera o individualismo liberal, que se baseava naquilo que era comum a todos os homens: a razão. Porém, os jovens do Sturm und Drang estavam longe de fazer a apologia da razão, cultuavam, antes, as emoções e o que, no ser humano, era impulso e sensibilidade, em suma, o que singularizava os indivíduos. Não caberia, pois, representar o típico, aquilo que uniformizava os indivíduos, mas o indivíduo real, concreto, a sensibilidade, o gênio que produzia obras originais. É importante lembrar, contudo, que o espaço principal não seria ocupado pela obra, mas pelo autor. A obra valia, antes de tudo, como expressão da subjetividade do gênio.

A inovação maior fica por conta da maneira como compreendem a natureza. No panteísmo dos pré-românticos, no voltar-se para a natureza, é nítida a influência de Rousseau. A natureza é divinizada pelos gênios e passa a ser uma extensão do indivíduo. Anatol Rosenfeld assim explica este processo:

A divinização da natureza é estimulada pelo ardor místico, mercê do qual o exasperado individualismo, incapaz de deter-se nos limites da pessoa empírica, e ainda menos capaz de integrar-se na sociedade, encontra via de expansão infinita, através do êxtase e da auto-dissolução do eu consciente numa unidade que abrange o universo (Ibidem, p. 21).

Os jovens do Sturm und Drang reivindicavam liberdade nos aspectos político, social, ético e estético. Daí o seu entusiasmo com a Revolução Francesa. Os pré-românticos

¹⁶ No artigo “Para o dia de Shakespeare”, Goethe (1965) reconhece a genialidade do dramaturgo inglês e o quanto a leitura deste lhe foi proveitosa. Afirma que, graças ao contato com a produção de Shakespeare, abandonou as unidades de tempo, lugar e ação.

manifestavam sua revolta em relação às estruturas sociais, às desigualdades entre a aristocracia e as demais classes sociais, à disciplina militar, ao moralismo, à intolerância religiosa dos luteranos ortodoxos. A revolta dos jovens está baseada na sua, já referida, condição de gênios. Um gênio tem:

a capacidade de criar valores de beleza sem obedecer às regras eruditas pelas quais é formado o gosto artístico dos cultos; capacidade atribuída ao povo e invocada para reabilitar a poesia popular, que o gosto clássico desprezara. Um gênio é, então, aquele que não precisa de regras para comover e edificar (CARPEAUX, 1964, p. 57).

Goethe assim define o fenômeno do Sturm um Drang:

esses mútuos estímulos, levados ao excesso, conferiram a cada um, no seu gênero, uma alegre influência; e desse turbilhão e dessa atividade, desse fazer e deixar fazer, desses empréstimos e dessas liberalidades, a que tantos moços se entregavam cegamente, livremente, sem nenhuma direção teórica e cada um segundo o seu feitio natural, surgiu essa gloriosa época literária de tão glorioso e tão deplorável renome, na qual uma multidão de moços talentosos se exibiram com todo o ardor e toda a presunção dessa idade [...] (GOETHE, 1971, p. 402).

Em 1770, quando viajou para Estrasburgo com a intenção de concluir seus estudos de Direito, Goethe travou conhecimento com Herder. Tal amizade seria profícua para o desenvolvimento intelectual do poeta, já que foi Herder quem o iniciou no estudo da poesia popular, do poeta Ossian e de Shakespeare. Estas três fontes aliadas à influência de Rousseau, do romance sentimental inglês, escrito em forma de epístolas, e à descoberta de Shakespeare, possibilitada pela tradução de Wieland, compõem as influências do Pré-romantismo alemão, movimento com o qual, em 1774, ano da publicação de Werther, Goethe já estava familiarizado.

Os sofrimentos do jovem Werther foi a grande obra do Sturm und Drang. A recepção do livro pelo público da época foi um fenômeno espetacular. Na sua biografia, *Poesia e Verdade*, Goethe (1971) afirma que foi a sua paixão pela noiva de um amigo, em 1772, e o suicídio do jovem Jerusalem, motivado por uma decepção amorosa, que constituíram a matéria que deu origem à obra. Por isso, segundo o poeta, não seria possível distinguir entre poesia e realidade. “Sua obra e sua vida formam uma só unidade indestrutível e indivisível” (CAHN, 1960, p. 17, tradução nossa). Movido pela inspiração, “Goethe não consegue dar expressão poética a um assunto que esteja fora do âmbito de sua experiência vivida, encarná-lo e poetizá-lo, para depois, então, confirmá-lo sob a influência convincente da vida” (SCHWEITZER, 1950, p. 62). Nos seus personagens encontramos semelhanças com a sua

própria vida. No *Fausto*, por exemplo, encaixa o episódio de Margarida, completamente desvinculado da tradição, porém intimamente relacionado à vida do poeta, uma vez que este se sentia culpado por ter causado uma decepção a uma jovem¹⁷. Para Schweitzer (1950, p. 115), Goethe, “desde a sua juventude está perfeitamente cômico de que seus versos não passam de fragmentos de confissões de sua própria vida.” No excerto abaixo, Goethe, de certa forma, explica as possíveis razões de sua produção literária ter enveredado por este caminho:

Foi assim que comecei a seguir essa direção de que nunca mais pude afastar-me: transformar em quadros, em poemas, todos os motivos de minhas alegrias, dores, preocupações, e estabelecer a ordem dentro de mim mesmo, seja a fim de retificar minhas idéias sobre os objetos exteriores, seja para fazer meu espírito voltar ao repouso no tocante a essas coisas (GOETHE, 1971, p. 220).

Podemos dizer que Goethe não estava em harmonia consigo mesmo e a criação literária se apresentava como uma maneira de se libertar dos conflitos internos.

É em um mundo de contradições, revoltas e transformações que surge a figura de Goethe. O poeta viveu em uma época em que a Alemanha estava esfacelada, dividida em pequenos principados, em que a burguesia era oprimida pela aristocracia feudal. Viveu durante a Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas:

Tive a vantagem de nascer numa época em que estiveram na ordem do dia os mais importantes acontecimentos mundiais os quais continuaram a se desenrolar durante minha longa existência, de forma que fui testemunha viva da Guerra dos Sete Anos assim como da Independência da América; em seguida, da Revolução Francesa, e, finalmente, de toda a era napoleônica até a queda do herói, e dos subseqüentes acontecimentos (ECKERMANN, 2004 p. 62).

Quando Goethe publicou *Os sofrimentos do jovem Werther* já haviam transcorrido 11 anos do término da Guerra dos Sete Anos¹⁸. Naquele momento, autores como Lessing e os integrantes do Sturm und Drang escreviam peças combatendo a opressão da burguesia pela aristocracia e criticando as condições sociais. No romance de Goethe, em contrapartida, como refere Nitschak (1983), não há queixa ou protesto em relação à situação da burguesia. Isto, associado ao fato de o poeta posicionar-se contra a Revolução Francesa e a sua proximidade

¹⁷ Em Estrasburgo, Goethe conheceu Friederike Brion, seu primeiro grande amor. Terminou por abandoná-la para seguir as solicitações da sua vida de jovem intelectual.

¹⁸ Conflito internacional ocorrido entre 1756 - 1763 que envolveu França, Áustria, Saxônia, Rússia, Suécia e Espanha lutando contra Inglaterra, Portugal, Prússia e Hannover. A vitória de Frederico II, rei da Prússia, além de garantir a posse da Silésia para a Prússia, consolidaria a hegemonia da mesma, ao lado da Áustria, no território alemão.

com o duque Carlos Augusto de Weimar¹⁹, contribuiu para que se criasse a imagem de um Goethe avesso às mudanças, “partidário do existente” (ECKERMANN, 2004, p. 56), e de não ser amigo do povo.

Mais de 30 anos depois dos primeiros acontecimentos da Revolução Francesa, na conversa do dia 4 de janeiro de 1824, Goethe comenta com Eckermann que, pelo fato de odiar as revoluções, é considerado aristocrata e conservador. Contudo, o poeta explica que não poderia ser favorável à Revolução Francesa, pois os homens que a fizeram estavam muito próximos dele e, além disso, não se notava os benefícios desta revolução. Do mesmo modo, Goethe não aceitava que pretendessem promover na Alemanha os mesmos acontecimentos que na França foram fruto da necessidade:

Só é conveniente a uma nação, o que provém da sua própria substância e das próprias necessidades gerais, sem ser um arremedo servil, pois o que pode ser alimento benfazejo a um povo em certo grau de evolução, agirá talvez sobre outro como um veneno (ECKERMANN, 2004, p. 56).

Goethe se declara contrário a todo tipo de despotismo e afirma que a culpa pela ocorrência das revoluções não deve ser atribuída ao povo, mas ao Governo, pois se este último fosse eficiente e justo não haveria necessidade de sublevação. É a violência, inerente às subversões, que incomoda o poeta, pois com ela tudo de bom se destrói. Nesse sentido, o poeta esclarece: “Não sou amigo da população revolucionária que trama o saque, o assassinio, a destruição, e que, hipocritamente oculta por detrás da opinião pública, só visa às intenções mais baixas e egoístas” (ECKERMANN, 2004, p. 121).

Se a existência de Goethe foi contemporânea de vários fatos históricos importantes, no que diz respeito ao aspecto estético, o poeta viveu durante a época do Rococó, da Ilustração, do Sturm und Drang, do Classicismo e do Romantismo. A produção correspondente aos primeiros anos do poeta em Weimar é, conforme refere Carpeaux (1964), ainda tipicamente pré-romântica. A fase classicista de Goethe tem como marco a sua viagem à Itália, ocorrida em 1786, e perdura até 1805. Desde que passara a residir em Weimar, Goethe assumira várias funções na administração daquele pequeno ducado. Tais funções o absorveram completamente durante dez anos, vindo mesmo a impedir que se dedicasse à produção

¹⁹ Em 1776, Goethe ingressou no governo de Weimar. Tornou-se ministro, administrando, primeiro, a área de Minas e o Exército e, depois, a educação. Sobre a sua ligação com o duque, Goethe afirma, na conversa de 27 de abril de 1825, que trabalhava há aproximadamente 50 anos ao lado daquele, e enfatiza a atuação do duque no sentido de melhorar as condições de vida dos seus súditos. “Sirvo eu acaso a um tirano? A um déspota” (ECKERMANN, 2004, p. 122).

literária. A viagem à Itália adquire, então, um sentido de fuga para desenvolver a sua potencialidade poética.

Datam deste período as *Elegias Romanas*, a *Ifigênia em Táuride*, *Torquato Tasso* e algumas cenas do *Fausto*, entre outras obras. Nesta fase, Goethe supera o sentimentalismo pré-romântico e conquista o equilíbrio clássico. Um fato que contribuiu imensamente para a evolução do poeta foi a sua amizade com Schiller (1794). Os dois poetas foram profícuos um para o outro. Graças à insistência de Schiller, Goethe retomou, em 1797, o projeto do *Fausto*, terminando a primeira parte em 1806, um ano depois da morte do amigo, e a publicou em 1808.

3.6 FAUSTO – O FRAGMENTO URFAUST

Goethe começou a trabalhar no *Fausto* por volta de 1769. Em 1775, quando chegou a Weimar, já levava consigo parte considerável do drama. Uma admiradora sua, nos conta Erwin Theodor (2002), copiou todos os manuscritos do poeta. Como Goethe havia modificado os originais, a cópia de Luise Von Göchhausen ficou sendo a única comprovação desta primeira versão do *Fausto*, que só foi publicada em 1887, cinquenta e cinco anos após a morte do poeta. O *Fausto* Primitivo ou *Urfaust* era composto de 1441 versos e de três cenas em prosa. O projeto literário do *Fausto* absorveu Goethe durante toda a sua vida e culminou em uma obra constituída de 12.111 versos e uma cena em prosa.

Composto por dois núcleos dramáticos, o manuscrito *Urfaust* apresenta, primeiro, o sábio que se desespera diante da esterilidade do saber livresco, incapaz de satisfazer sua ânsia por descobertas e ação, e a tentativa de superação dos limites através da magia e do pacto com o demônio. No segundo núcleo, o indivíduo busca adentrar no mundo, intensificar as suas experiências por meio da relação amorosa.

Seguramente as adaptações feitas para o teatro de marionetes, bem como o livro popular e tudo o que já fazia parte da tradição sobre o mito de Fausto, confluíram na composição da obra do poeta alemão. Aliás, conforme nota Ortega y Gasset, no artigo “Goethe desde dentro” (1952)²⁰, Goethe soube aproveitar as heranças da tradição: “Este homem se sustentou com as rendas de todo o passado. Sua criação tem não pouco de mera administração das riquezas recebidas [...]” (ORTEGA Y GASSET, 1952, p. 132, tradução nossa). Ao material

²⁰ Ortega y Gasset (1952) considera Goethe um clássico em segunda potência, porque se beneficiou de outros clássicos, se constituiu a partir do legado da tradição.

que o passado lhe disponibilizara, Goethe acrescentaria o episódio dos amores de Fausto com Margarida – moça do povo que, grávida, em seguida seria abandonada pelo herói.

Scheidl (1987) assinala que no *Urfaust* Goethe parte da dramatização da vida de duas figuras: Fausto e Dom Juan²¹. Ao motivo do sábio de gabinete, Goethe acabaria por unir um problema social do seu tempo: a mãe solteira, muitas vezes infanticida, sobre quem a justiça caía de forma implacável. A propósito, um dos alvos do Sturm und Drang eram as leis penais que determinavam a execução da jovem seduzida que, no desespero de esconder o fruto do amor proibido, tirava a vida do filho recém-nascido. Boerner (1981) aponta a provável influência de um caso de execução de uma infanticida, ocorrido em 1772, sobre a composição do segundo núcleo do *Urfaust*.

O procedimento de Goethe, ao misturar o legado da tradição com questões que estavam na ordem do dia e com as suas próprias inquietações, é bem definido por Alfredo Cahn, no excerto abaixo:

Absorveu a totalidade do seu tempo, a amalgamou com todas as tradições, com todos os conhecimentos e todos os sentimentos para formar com essa universalidade a base da sua personalidade. Se situou no meio da realidade ambiente, mas ficou ali como uma rocha e não como uma onda (CAHN, 1960, p. 21, tradução nossa).

Scheidl (1987), tomando por base os Faustos de Goethe, Fernando Pessoa e Valéry, propõe a seguinte tese: é nos momentos de crise, de transformação, que o mito de Fausto é tratado de maneira mais intensa, se torna mais profundo. O autor salienta que o período do Sturm und Drang foi um momento de ruptura. Crise e ruptura estão expressas nos dois núcleos constitutivos do fragmento *Urfaust*, profundamente marcado pelo pré-romantismo. Contudo, crise e ruptura caracterizarão a versão final do *Fausto* (Fausto I e II), que já não pode ser enquadrada dentro de uma determinada escola literária.

3.6.1 *Fausto* – a versão definitiva

Quando viajou à Itália, em 1786, Goethe tinha a intenção de concluir o drama, entretanto, apenas duas cenas são acrescentadas às já existentes. O poeta chegou a pensar que nunca conseguiria terminar a obra. Tanto que, em 1790, reuniu as cenas já escritas e publicou-

²¹ Scheidl (1987) identifica traços de Dom Juan, personagem de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, em Fausto. Entre estas características estariam a valorização de um erotismo gratuito e a intenção de seduzir Margarida a qualquer custo.

as sob a forma de fragmento. Um acontecimento contaria a favor da conclusão do *Fausto*: a amizade com Schiller. Este começaria, em 1794, uma cobrança por novas cenas. Somente em 1797, Goethe retomaria o projeto, mas não se dedicaria somente a ele; como de praxe, se envolveria em outras atividades²². Anos depois, diria a Eckermann que gastou muito tempo com ocupações que nada tinham a ver com a carreira literária e que, se tivesse se dedicado apenas a ela, teria produzido muito mais²³.

A primeira parte do *Fausto* só foi concluída em 1806 e publicada em 1808. Em 1825, depois de um longo período no qual não se dedicou a esta obra, Goethe, cedendo à influência de Eckermann, retomou o projeto e o concluiu depois de seis anos de trabalho. Goethe determinou que o *Fausto* fosse publicado somente depois da sua morte. Assim, em 1833, veio a público a segunda parte da tragédia. Por ter sido produzida no decorrer de mais de 60 anos, esta obra evolui junto com o autor. Daí a complexidade e o caráter incomensurável que assume: “o *Fausto* é, não obstante, algo desmedido e são vãs todas as tentativas para torná-lo mais acessível” (ECKERMANN, 2004, p. 289).

No *Fausto* I, Goethe parte da insatisfação, da rebeldia do homem da segunda metade do século XVIII, indivíduo portador de uma bagagem enorme de conhecimentos, que, entretanto, não responde às suas inquietações mais profundas. Este homem, depois de enveredar pelo caminho da magia, faz um pacto com o demônio, através do qual este último se compromete a servi-lo em vida, satisfazendo todos os seus desejos, com a condição de que, finda a vida terrena, Fausto também o sirva. Segue-se o amor por Margarida e as complicações dele decorrentes: o abandono da amada, sua condenação pela sociedade e pela justiça, e a morte. No *Fausto* II, em companhia de Mefistófoles, Fausto percorre os grandes períodos da história da humanidade: a decadência de um império da Idade Média, a Grécia Antiga e, de volta à Idade Contemporânea, o desenvolvimento econômico com o seu aspecto destrutivo, mas que, em Goethe, como veremos, terminará por adquirir um sentido positivo.

Fernando Pessoa, respondendo à pergunta “o que havia deixado Goethe de realmente fundamental?”, responde:

O *Fausto*, as duas parte do Fausto, onde a desarrumação das matérias, e, na segunda, o abuso do simbolismo e da alegoria, em nada revelam um discípulo dos mestres da ordenação, sobretudo poética dos temas, e da perspicuidade fluida do pensamento e

²² Além da sua atuação no governo de Weimar, Goethe, ao longo da sua trajetória, se dedicou à anatomia, aos estudos de botânica, mineralogia e à teoria sobre a Doutrina das Cores.

²³ Na conversa do dia 20 de abril de 1825, Goethe menciona que, ao comparar a produção de Lopez de Veja com a sua, conclui que deveria ter se ocupado apenas da literatura. “Se não tivesse me ocupado tanto com pedras e empregado o meu tempo em melhores atividades, teria facilmente podido possuir a mais bela coleção de diamantes” (ECKERMANN, 2004, p. 119).

da sua expressão. Declarava Goethe ser clássico, e, em sincera teoria, verdadeiramente o era; a sua obra-prima, o *Fausto*, é a obra-prima do romantismo (PESSOA, 1966a, p. 372).

Por certo, Pessoa se refere ao amor por Margarida, na primeira parte, e ao idílio com Helena, na segunda. Se afluem, em certos momentos, preocupações características do Sturm und Drang, temos a noite de Valpurgis clássica. Assim como há uma diferença considerável entre as cenas “cozinha da bruxa” e “floresta e gruta”, escritas durante a viagem à Itália, e as demais cenas da primeira parte²⁴. Portanto, a obra escapa a uma categorização rígida, o que é corroborado pela afirmação de Otto Maria Carpeaux, para quem a produção de Goethe, posterior a 1805, dificilmente poderia ser enquadrada dentro de um estilo, “a não ser no estilo *sui generis* do Goethe da velhice, extra temporal [...]” (CARPEAUX, 1964, p. 72). Isto vale para o *Fausto*.

3.6.2 O herói: duas almas em conflito

Fausto é um homem de meia idade que, graças aos anos de dedicação, conseguiu alcançar um desenvolvimento intelectual grandioso. Renomado humanista, é reconhecido como médico, advogado, teólogo, professor e filósofo. Entretanto, o sucesso conquistado não é suficiente para que esteja em harmonia consigo mesmo e com o mundo. Fausto, conforme comenta Bermann (1987), é um homem com sensibilidade e sentimento modernos, que vive em um mundo onde as condições materiais e sociais seguem sendo medievais. Há, então, uma contradição entre a riqueza espiritual do personagem e a pobreza do entorno. Esta oposição entre o indivíduo e o mundo conduz a um isolamento, o qual já era produto da imersão nas tarefas acadêmicas.

Depois de estudar tantas ciências, Fausto percebe que lhe falta o conhecimento prático do mundo. O saber perseguido durante tanto anos nos livros é, agora, considerado falho e opressor:

²⁴ Conforme assinala Theodor (2002), estas duas cenas superam a visão titânica dos primeiros monólogos de Fausto e revelam uma placidez contemplativa.

Céus! Prende-me ainda este antro vil?
 Maldito, abafador covil,
 Em que mesmo a celeste luz
 Por vidros foscos se introduz!
 Opresso pela livralhada,
 Que as traças roem, que cobre a poeira,
 (GOETHE, 2002, p. 42).

Tendo percorrido com imensa fé toda a ciência do seu tempo, Fausto vive o desencanto e a dúvida em relação à eficácia dos conhecimentos adquiridos. Benedetto Croce, em seu livro sobre Goethe, considera a insatisfação do sábio um reflexo da crise do pensamento moderno:

Em Fausto reflete-se, de modo imediato, a crise do pensamento moderno, uma vez que este, liberado das tradicionais crenças religiosas, começava a sentir o vazio da ciência intelectualizada, que as havia substituído; e reflete-se, ao mesmo tempo, um momento eterno do espírito humano, o momento em que o pensamento se critica a si mesmo e está vencendo as suas próprias abstrações (CROCE, 1951, p. 39, tradução nossa).

Através de Fausto, Goethe faz uma crítica à maneira como, na sua época, se organizava o conhecimento. Arnold Hauser (1998) explica que, em virtude da sua exclusão dos cargos do governo, a “intelligentsia burguesa” adotou uma postura de divórcio do mundo prático, o mundo da política, e indiferença no que dizia respeito às condições sociais. Como consequência, perdeu o contato com a realidade e ficou cada vez mais isolada:

Seu pensamento tornou-se puramente contemplativo e especulativo [...]. Essas pessoas recolheram-se ao que chamavam o nível “universalmente humano”, um nível acima de todas as classes, categorias e grupos; consideravam uma virtude essa falta de espírito prático e chamavam-lhe “idealismo” (HAUSER, 1998, p. 603).

Contra esta condição de isolamento das classes cultas e contra o saber de gabinete, os integrantes do Sturm und Drang se insurgem. Aliás, na conversa de 24 de fevereiro de 1824, Goethe diz a Eckermann: “estuda-se em excesso nas Academias e muito além do que seria necessário. Também os lentes tratam as matérias de modo muito prolixo, excedendo-se sem real proveito para seus ouvintes” (ECKERMANN, 2004, p. 60). O poeta não concebia o saber isolado, estéril (como é o de Fausto), completamente desvinculado da vida. Por dar-se conta da insuficiência, do caráter não prático, não criador, do seu conhecimento, Fausto aparece como o indivíduo insatisfeito, o herói problematizador que se questiona constantemente acerca da sua situação:

[...] Cercado de um resíduo imundo,
De vidros, lata, de antiqualhas,
Cheios de trastes e miuçalhas –
Isto é teu mundo! Chama-se a isto um mundo!

E inda não vês por que, em teu seio,
O coração se te comprime?
Por que um inexplicado anseio
Da vida a flama em ti reprime? [...]
(GOETHE, 2002, p. 42).

Tudo no laboratório o oprime. Os instrumentos, uma vez que não o ajudam a decifrar os mistérios da natureza, de nada lhe servem. Fausto anseia por vida, por uma integração com a natureza, o que não lhe pode ser proporcionado pela rotina de sábio de gabinete. Se Fausto maldiz do conhecimento livresco é exatamente pelo fato de este, além de não lhe fornecer meios para entender o mundo e para atuar nele, aumentar ainda mais a distância e imobilizar o indivíduo. O que este homem quer é experiência, ação. Isto fica nítido pela invocação do Gênio da Terra – um espírito de ação –, à altura de quem Fausto ousa erguer-se.

Desesperado, na véspera da Páscoa, Fausto tenta se envenenar. Entretanto, quando leva a taça aos lábios, ouve um tanger de sinos e canto. A intervenção impede que beba, salvando-lhe a vida. O canto salvador é o mesmo que ouvia na infância, quando era envolvido pelo amor divino:

[...] Tão pressagioso, então, soava o tanger do sino,
E era uma prece encanto fervoroso;
A andar por vales e vertentes
Saudade estranha e suave me impelia,
E entre mil lágrimas ferventes
Um mundo novo me surgia. [...]
(Ibidem, p. 53).

Ao passear com o fâmulo Wagner, Fausto se sente revitalizado com a rua, a primavera, a claridade, o movimento das pessoas. O sábio é reconhecido pela gente simples por ter na juventude, ao lado do pai, trabalhado pela comunidade. Entretanto, o apreço que as pessoas lhe têm pesa como um fardo. A sua consciência dói porque sabe que ele e o pai, desprovidos de conhecimentos sólidos, praticavam uma medicina precária que mais causou danos à população do que curou.

Percebe-se, então, que a necessidade de ampliar seus conhecimentos teóricos e, ao mesmo tempo, de superar a culpa levou Fausto a consagrar todos os instantes da sua vida aos livros. Esta dedicação exclusiva teve um custo: o isolamento, a perda do contato com o

mundo. Contudo, este homem, agora um sábio de gabinete, ainda que carregue a culpa, traz, no seu íntimo, o desejo de restabelecer o contato com o mundo. Por esta razão, diz coexistirem em si duas almas:

[...] Vivem-me duas almas, ah! no seio,
 Querem trilhar em tudo opostas sendas;
 Uma se agarra, com sensual enleio
 É órgão de ferro, ao mundo e à matéria;
 A outra, soltando à força o térreo freio
 De nobres mares busca a plaga etérea. [...]
 (Ibidem, p. 64).

Uma dessas almas liga-se ao pensamento, ao espírito, a outra se relaciona com a ação, se agarra ao mundo, à matéria. Fausto, como notou Bermann (1987), não pode continuar vivendo apenas do pensamento, no vácuo, deslocado do mundo, mas também não pode abdicar da outra alma e, simplesmente, lançar-se ao mundo. É imperioso operar a síntese dos opostos.

Neste ponto, é importante fazermos uma pausa na análise do percurso do herói para voltarmos nossa atenção a algo que pode nos auxiliar na tarefa de entender a evolução do drama *Fausto*. As ideias de Hegel, nesse sentido, podem ser de grande valia.

A filosofia de Hegel – que viveu de 1770 a 1831 e foi contemporâneo de Goethe – resulta das contradições da sua época e, por isso, expressa profundamente a experiência da contradição, do dilaceramento, da dor. Hegel acompanhou os acontecimentos da Revolução Francesa e se sentiu animado ao vislumbrar a possibilidade de transformação que aquele conflito poderia acarretar para o universo alemão. Entretanto, as transformações em curso na França contrastavam com a realidade mesquinha, com a miséria alemã. É verdade que, mais tarde, conforme relata Garaudy (1983), Hegel acaba por se decepcionar, pois a revolução, que se afigurava como símbolo da liberdade humana e tendia a acabar com os resquícios do feudalismo nos países vizinhos, se converteu em uma guerra de conquista, agravando ainda mais a divisão nacional no território alemão. Além disso, a burguesia alemã não estava apta a fazer a revolução²⁵.

Em um espaço tão adverso, povoado de contradições, o indivíduo não consegue se sentir em casa. É preciso, então, superar esta situação de desarmonia. Tal superação só é possível pelo movimento dialético, uma vez que é através deste que surge uma nova realidade. Pensar na dialética é admitir que dentro de um ser deve necessariamente haver uma

²⁵ Charles Bonnefon (1941), na *História da Alemanha*, afirma que a burguesia não estava acostumada a pensar em política, sendo mais cômodo curvar-se diante da aristocracia e do Absolutismo.

contradição, uma oposição, uma luta, para desta situação de conflito brotar uma nova realidade. A dialética hegeliana segue o seguinte percurso: há uma Tese (onde algo é afirmado), uma Antítese (negação da tese) e, finalmente, uma Síntese.

Todo o *Fausto* representa estes movimentos dialéticos²⁶. Há uma tese – o anseio de Fausto por adentrar no mundo, adquirir um conhecimento pleno e agir – e a antítese – representada por Mefisto, cuja aspiração maior é converter o sábio em uma presa do imobilismo. É em virtude do conflito entre as duas almas, as duas vontades de Fausto, o pensamento e a ação, que surge o espaço para a atuação de Mefistófoles. E, a partir daí, ocorre a síntese: Fausto se transforma no homem empreendedor. É verdade que a superação do conflito só é possível através da intervenção de Mefistófoles. Todavia, se dentro de Fausto não houvesse uma luta, um conflito, se tudo estivesse em harmonia, não haveria transformação.

3.6.3 A transformação do indivíduo: ânsia de ação

Marshall Bermann (1987) afirma que Fausto passa por três metamorfoses: primeiro se transforma no sonhador, depois no amador e, em seguida, no fomentador. Ele se transforma no sonhador quando se dá conta de que, apesar do sucesso na vida intelectual, existe dentro de si um vazio, resultado da sua vida contemplativa, da ausência de relacionamento com o exterior. Assim, passa a desejar uma vida ativa.

Ao retornar do passeio que fizera com Wagner, Fausto se empenha em traduzir o *Novo Testamento* para o Alemão. Considerando o princípio “no início era o verbo” equivocados, conclui que melhor seria modificá-lo para “no início era ação”. O Deus de Fausto seria um Deus que se define pela ação, o ser que, agindo, cria o mundo. Assim também deve ser o homem. Tal concepção está em consonância com a vida de Goethe²⁷, pois o poeta acreditava que a ação movia o mundo e que limitar-se à atitude contemplativa equivalia a chamar para si

²⁶ Salientamos, aqui, a influência da produção de Goethe sobre o pensamento de Hegel, como testemunha Roger Garaudy: “Goethe, cuja visão de mundo exerceu uma influência profunda sobre o pensamento hegeliano, deu uma forma lírica à idéia da unidade orgânica da natureza” (GARAUDY, 1983, p. 21).

²⁷ O poeta sempre se dedicou a várias atividades. Na conversa do dia 27 de janeiro de 1824, diz a Eckermann que durante toda a sua vida, não chegou a ter quatro semanas de perfeito lazer. “Era o eterno desenrolar do seixo que lutava por se elevar” (ECKERMANN, 2004, p. 57). Além disso, quando passou a fazer parte da administração do Ducado, tomou muito a sério as suas obrigações. Entre as realizações de Goethe estão: redução nos gastos da Corte e do exército, melhoria das estradas e canais, aumento dos investimentos em arte, se esforça – sem êxito – para fundar uma Academia, luta por uma distribuição mais equitativa das terras.

a desordem. Este entendimento do ser humano como essencialmente ativo encontra paralelos em Kant e Hegel.

Para Hegel (2001), o indivíduo está em permanente conflito com o meio e consigo mesmo, mas é a experiência da dor, do conflito, da negação, que impulsiona o seu desenvolvimento:

A vida caminha para a negação e para a dor que acompanha a negação e é somente afirmativa por si mesma por meio da eliminação da contraposição e da contradição. Se, todavia, ela permanece estacionada na mera contradição, sem solucioná-la, então sucumbe na contradição (Ibidem, p. 112).

Quando o homem supera a contradição, o mundo deixa de lhe parecer estranho e, então, ele conquista a liberdade e passa a reconhecer o mundo como obra sua:

[...] o homem torna-se para si através da atividade prática, na medida em que possui o impulso de produzir-se e igualmente de reconhecer-se naquilo que lhe é dado imediatamente, naquilo que para ele tem uma existência exterior. Este objetivo ele realiza mediante a modificação das coisas exteriores, nas quais imprime o selo de seu interior e onde reencontra suas próprias determinações (Ibidem, p. 52-53).

Através da atividade prática o homem se produz e consegue se reconhecer naquilo que faz. Segundo Hegel, o homem é “aquilo que ele faz de si, mediante sua atividade” (HEGEL, 1986, p. 64, tradução nossa). Logo, é a ação, a criação, a transformação do mundo – e não a contemplação – que torna o homem consciente de si e que o conduz à liberdade. Contudo, consciência de si e liberdade só podem ser conquistadas na sociedade. Assim, a trajetória do indivíduo é uma luta constante para superar os conflitos, as contradições, e realizar-se, alcançar a felicidade. Porém, a conquista da felicidade implica necessariamente passar pela experiência do dilaceramento, da negação, da dor.

Fausto não pode permanecer estacionado na contradição, não pode continuar sendo apenas um sábio de gabinete isolado do mundo, mas também não pode, como afirma Bermann (1987), simplesmente lançar-se ao mundo e deixar para trás a vida de pensamento. É imprescindível que supere a contradição. Para superá-la, necessitará, como dissemos anteriormente, do auxílio de Mefistófoles, o qual carrega uma série de paradoxos: “Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (GOETHE, 2002, p. 71). A fim de tornar sua vida afirmativa, Fausto terá que fazer um contrato com “o Gênio que sempre nega”. Só lidando com forças destrutivas Fausto conseguirá construir algo.

Nesse sentido, o diabo (Mefisto), que se revela a Fausto justamente no domingo de Páscoa²⁸ e que pretende provar ao Senhor²⁹ que consegue corromper o sábio, acaba funcionando como um impulso à ação. Aliás, já no prólogo no céu³⁰, está expressa, na fala de Deus, a ideia de que a tarefa do demônio é arrancar o homem da inércia:

[...] o humano afã tende a afrouxar ligeiro,
Soçobra em breve em integral repouso;
Aduzo-lhe por isso o companheiro
Que como diabo influi e incita, laborioso. [...]
(Ibidem, p. 38-39).

É importante salientar que, apesar de Deus e Mefistófoles terem objetivos distintos e até opostos em relação a Fausto, estas duas forças não se repelem, ou seja, não há uma relação conflituosa. Sobre isto, Mircea Eliade (1991) afirma, na obra *Mefistófoles e o Andrógino*, que a simpatia recíproca entre Mefisto e o Altíssimo é perfeitamente compreensível se vista em relação ao restante da obra de Goethe:

Para Goethe, o mal, tanto quanto o erro, é produtivo: “Se não cometeres erros, não obterás a compreensão”, diz Mefistófoles a Homunculus. “É a contradição que nos torna produtivos”, segredava Goethe a Eckermann, a 28 de março de 1827. E em uma das *Maximen*, observava: “Às vezes compreendemos que um erro pode mover-nos e incitar-nos à ação exatamente como a verdade” (ELIADE, 1991, p. 78).

As colocações de Goethe a respeito da necessidade do mal não param por aí. No artigo “Para o dia de Shakespeare”, ele afirma: “O que chamamos de mal é apenas a outra face do bem e é tão necessário para a existência deste como para o conjunto, assim como a zona tórrida necessariamente tem de arder e a Lapônia de gelar, para que possa existir um clima moderado” (GOETHE, 1965, p. 69).

Segundo Eliade (1991), o relacionamento amistoso de Deus e Mefistófoles é a manifestação daquilo que Nicolas Cusa denominou “coincidentia oppositorum” – a união dos

²⁸ Durante o passeio com Wagner, um cão começa a festejá-lo e o acompanha até seu quarto de estudos. Este cão é Mefistófoles e se revela a Fausto, em sua forma normal, quando este traduzia o Novo Testamento.

²⁹ Deus, no Fausto de Goethe, como afirma Maria Helena Gonçalves da Silva (1984) não é o Deus cristão. Está mais próximo da concepção de Spinoza. Para o filósofo, Deus e a natureza são um só. Deus está presente em todas as coisas e todas as coisas estão em Deus. Assim, se Deus está integrado à natureza, é inútil buscá-lo fora dela.

³⁰ O prólogo no céu é uma das inovações de Goethe em relação à tradição. Nesta cena, Deus permite que Mefistófoles utilize suas artimanhas para seduzir Fausto. Avulta a semelhança com o ocorrido no “Livro de Job”, no Antigo Testamento. Neste livro a fé de Job, um homem próspero, é testada. Deus discute com Satanás sobre a integridade do seu servo. Satanás argumenta que bastaria que os bens daquele homem fossem consumidos para que ele se voltasse contra o Senhor. Deus, então, permite que Satanás acabe com a prosperidade de Job. Este, mesmo vendo sua riqueza esvair-se, prostrou-se e adorou ao Senhor. Satanás, então, afirma que se o corpo daquele indivíduo fosse tomado pela doença, ele não continuaria fiel a Deus. E, assim, Deus permite que Satanás ponha tumores no corpo do homem. Entretanto, mesmo doente e na miséria, Job permanece fiel.

contrários para formar a totalidade. Assim, Deus, pretendendo impelir Fausto à atividade constante, lhe dá por companheiro aquele que, ao negar a ação, contribui para a sua realização.

O coro dos Gênios também pede a Mefistófoles que acolha Fausto e o anime para a vida.

[...] Dê-lhe o peito acolhida,
Novo curso de vida
Inicia, com claro
Senso e preparo,
E com novos cantares
Exalta a vida! [...]
(Ibidem, p. 80).

Mefisto se propõe a servir Fausto nesta vida, guiando-o pelo caminho do prazer e da ação, desde que, finda a vida terrena, tenha a posse sobre a sua alma. O demônio acredita que conseguirá satisfazê-lo com suas artimanhas e prazeres mundanos, mas Fausto sabe que as ofertas do seu “servo” não lhe bastarão:

Se eu me estirar jamais num leito de Lazer,
Acabe-se comigo, já!
Se me logreres com deleite
E adulação falsa e sonora,
Para que o próprio Eu preze e aceite,
Seja-me aquela a última hora! [...]
(Ibidem, p. 83).

Fausto aposta porque a sua aspiração maior não é o que Mefistófoles lhe oferece. Afastando-se dos Faustos anteriores, o herói da tragédia de Goethe não faz o pacto em troca de bens materiais e prazer. Ele não deseja apenas experimentar as delícias da vida, mas agir e sentir tudo o que é inerente ao humano:

[...] Meu peito, da ânsia de saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda a humanidade é doado,
Quero gozar no próprio Eu, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer.
(Ibidem, p. 85).

Fausto sabe que somente vivenciando uma gama de experiências e experimentando todos os sentimentos alcançará o crescimento. Neste percurso, ele não pode excluir a dor e

ficar apenas com a bem-aventurança. A dor, o sofrimento, tem um caráter positivo porque impele o indivíduo para o desenvolvimento. Fausto sabe (e Goethe também o sabia) que os momentos de crise, de tristeza, ensinam ao indivíduo grandes lições e, com isso, ele vai gradativamente “ampliando seu ser”. Desse modo, as experiências dolorosas acabam sendo necessárias ao desenvolvimento. É por isso que o enigmático e cético Mefistófoles – o gênio que o mal pretende e o bem sempre cria –, de certo modo, contribui para que Fausto se torne uma pessoa melhor. Em constantes movimentos dialéticos, a tragédia de Goethe nos mostra que criar o mundo implica lidar com forças negativas, destrutivas, e que para conquistar a felicidade é preciso sobreviver à infelicidade.

3.6.4 O Amor

Rejuvenescido pelo elixir da bruxa e confiando mais em si, Fausto se sente mais à vontade no mundo, está pronto para sofrer a segunda metamorfose: transformar-se no amador. Quando vê Margarida pela primeira vez, o herói já não se parece em nada com o intelectual misantropo dos monólogos iniciais. É um homem atraente, sedutor, galanteador. Como Margarida recusa seu oferecimento para acompanhá-la, Fausto vai ter com Mefisto e exige que este arranje tudo para que logo tenha a moça nos braços. Mesmo com o empecilho colocado pelo príncipe das trevas, ao afirmar não ter nenhum poder sobre uma alma ingênua e pura como a de Margarida, Fausto quer possuí-la a qualquer custo. Ao que Mefisto responde:

Falas tal qual João Corruptor:
 Para si cobiça cada flor
 E julga que a honra não existe,
 Nem favor que não se conquiste; [...]
 (GOETHE, 2002, p. 124).

A alusão de Mefisto ao personagem Dom Juan não é descabida, pois, de fato, neste primeiro momento, Fausto se comporta como Dom Juan: o que lhe interessa é colher a linda flor, seduzir, gozar. Entretanto, seus sentimentos em relação à jovem mudam quando ele, graças ao favor de Mefisto, consegue adentrar-lhe à alcova a fim de deixar-lhe um presente.

Sozinho no quarto de Margarida, Fausto se sente completamente envolvido pela harmonia que impera no ambiente. Ali tudo é ordem, limpeza, alinhado e paz. Ele examina os objetos do quarto e imagina os momentos que Margarida passou ali na infância. Então, dominado que está pelo encanto, pela emoção, pelo amor, ele já não se reconhece:

Paira um vapor de encanto neste espaço?
 Só me impelia a sede de gozar,
 E em mágica de amor sinto que me desfaço!
 Somos joguetes dos tremores do ar?
 (Ibidem, p. 128).

O que desperta o amor de Fausto é a ingenuidade, a pureza, a harmonia, características do mundo da sua infância, que se manifestaram sob a forma do canto e tanger de sinos na véspera da Páscoa, quando tentara cometer suicídio, e que se manifestam agora em Margarida. Se naquela ocasião este “pequeno mundo”, como refere Bermann (1987), lhe salvara a vida, agora, irá seduzi-lo.

Com o auxílio de Mefistófoles e de Marta, vizinha de Margarida, Fausto depois de ofertar anonimamente ricos presentes à amada, consegue, por fim, encontrá-la. É o encontro do sábio que anseia por experimentar a vida em sua plenitude com a menina inocente, do homem que tem pensamento e ambição modernos com o pequeno mundo, de características medievais. Este é mundo que Fausto abandonara e do qual se isolara completamente ao consagrar todos os instantes da sua vida ao estudo. Ironicamente, na sua primeira tentativa de restabelecer o contato com a humanidade, a sua esfera de atuação se situa exatamente neste pequeno mundo. Margarida tem consciência da distância entre os mundos, tanto que não se sente à altura de Fausto: “[...] Sei que a senhor tão experimentado / Gosto algum pode dar meu pobre palavreado” (GOETHE, 2002, p. 143).

Fausto não ignora que a reunião destes dois universos pode resultar desastrosa. Quando Mefistófoles lhe diz que em vez de meditar na floresta, deveria aproveitar a paixão de Margarida para possuí-la de uma vez, incitando-o a ir ao quarto da jovem, Fausto reflete sobre a diferença que há entre a inquietação que ele carrega no peito e a vida simples e pura de Margarida³¹:

³¹ Marshall Bermann (1987), considerando o Fausto uma tragédia do desenvolvimento, propõe uma interpretação mais dinâmica da personagem Margarida. De acordo com o autor, Margarida não era tão feliz em casa, na sua vidinha doméstica, pacata e religiosa. Ela era tão inquieta quanto Fausto. “Não fosse por esta inquietação interior e ela seria insensível a Fausto; ele não teria nada a lhe oferecer” (BERMANN, 1987, p. 54). Benedetto Croce (1951) acredita que a timidez e a severidade de Margarida são apenas superficiais; e justifica tal posicionamento dizendo que ela age de uma maneira e pensa de outra, o que fica evidente pelo fato de sua mente estar povoada de interrogações sobre quem a teria abordado na rua.

[...] não sou eu o sem lar, a alma erradia e brava,
 O monstro sem descanso e ofício,
 Que, em ávido furor, se arroja como lava,
 De pedra em pedra, para o precipício?
 E de lado, ela, com sentidos infantis,
 Na humilde choça sobre o prado alpino,
 A atuar, doméstica e feliz,
 No âmbito de um mundo pequenino.
 (Ibidem, p. 155).

O doutor Fausto sabe que além de provocar um terremoto no pequeno mundo da sua amada, tirando-lhe a paz, leva a desgraça para a sua vida: “Fui arruiná-la, a ela, à sua paz!” (ibidem, p.155). Realmente, Margarida não voltará a ter sossego. Ela que antes reprovava qualquer falta cometida por alguma moça, agora, depois de ceder aos desejos da carne, se encontra na mesma situação. Por isso, já não consegue criticar a jovem que, depois de seduzida, foi abandonada grávida. A consciência e o peso dos valores morais já começam a atormentá-la. Para completar, morre-lhe a mãe. O irmão, Valentin, ao envolver-se em uma briga com Fausto e Mefisto, é assassinado e, agonizando, insulta e amaldiçoa a irmã.

Margarida sofre pela morte do irmão e por se sentir culpada pela morte da mãe, a qual sucumbe vítima de envenenamento provocado pela substância que Fausto entregara a Margarida, a fim de que ela a colocasse na taça da pobre senhora para que esta dormisse e ele pudesse, então, penetrar no quarto da amada. Enquanto o mundo da jovem desaba, Mefisto distrai o doutor na orgia da noite de Valpurgis e lhe oculta as penas de Margarida. Apenas no final da noite Fausto toma conhecimento da prisão de sua amada³². Indignado com a desgraça que se abatera sobre a vida dela, sobre quem avançam as garras da justiça e da sociedade, Fausto acusa Mefistófoles. Este, não considera o caso tão grave, afinal, Margarida não é a primeira. Contra a indiferença de Mefisto Fausto protesta:

[...] Não é ela a primeira! Lástima! Miséria! Humana alma haverá que possa conceber? Ter soçobrado mais de uma criatura já em tão funda aflição? Não ter já a primeira, ao estorcer-se em seu mortal tormento, pago pra sempre a culpa das demais perante o olhar d’Aquele que perdoa eternamente! [...] (Ibidem, p. 195).

Goethe, aqui, dispensa os versos e, na única cena em prosa da tragédia, Fausto emite, através de um discurso seco, uma dura crítica – típica do Sturm und Drang – às convenções sociais e à justiça que punia com a morte a jovem que, por querer esconder a prova da sua falta, acabava se tornando infanticida. As palavras de Mefisto, ao dizer que Margarida não é a

³² Margarida é acusada de infanticídio, pois afogara o filho enquanto o amamentava. É acusada também pela morte da mãe. Neste caso, entretanto, o grande culpado é Mefistófoles.

primeira, sinalizam que acontecimentos desta ordem, de destruição, de sofrimento, são inerentes ao processo e que se Fausto pretende chegar a algum lugar, precisa aprender a aceitar esta destrutividade: “Almejas voar e não te sentes livre da vertigem?” (Ibidem, p. 195).

Contudo, Fausto se sente culpado pela situação da jovem e decide salvá-la. Auxiliado por Mefisto, vai ao cárcere, mas Margarida se recusa a acompanhá-lo porque sente que o amor já não é o mesmo. Além disso, ela não poderia viver continuamente acusada por sua própria consciência. Ela confessa seus crimes ao amado e, ao tocar em suas mãos, as sente úmidas, e suspeita ser sangue. O sangue que pressente nas mãos do amado representa o crime impune, o assassinato de Valentin. Atormentado pela lembrança, Fausto, querendo esquecer, pede a Margarida que deixe o passado ser passado. E Margarida sabe que não deve seguir com Fausto porque já faz parte do seu passado:

[...] Aconchegar-me a ti, amigo,
Seria tal doçura e paz.
Mas já não o posso; olho-te, ali,
E julgo ter de impor-me a ti,
Que me repeles, para trás,
E és tu, contudo, e tão bom és, tão brando.
(Ibidem, p. 202).

Margarida fala com acerto. Fausto, porque a ama e também porque se sente responsável por seu sofrimento, quer salvá-la, porém, o amor dele tem um limite, que lhe é imposto por sua necessidade de expandir-se. Atrelar sua vida, definitivamente, à de Margarida equivaleria a ficar preso – talvez, ao pequeno mundo, ao passado – e restringir o seu campo de ação, quando a sua natureza aponta para frente, para a continuidade do caminho: para o grande mundo³³.

Sentindo a presença de Mefisto, que fora ao cárcere com a intenção de apressar Fausto, Margarida crê que ele foi buscá-la e entrega sua alma a Deus. É salva e expira. Fausto segue com Mefisto. Seria este o final de uma bela história de amor? Certamente, não. Veremos que este amor reaparecerá no fim da segunda parte. Agora, porém, ele dará lugar ao homem de ação, como sugere no início da segunda parte, a fala dos geniozinhos: “[...] Põe do sono o manto fora! / Que a hesitar outrem se dobre, / Teu ser à obra se encoraje! / Tudo pode uma alma nobre, / Que o alvo entende e ao repto reage” (Ibidem, p. 208).

³³ De acordo com Lukács (1968), após os acontecimentos da Revolução Francesa, com as transformações, a esfera de atuação do herói se expande do pequeno mundo – a tragédia de Margarida – para o grande mundo – em que o homem, se torna o senhor (um senhor problemático) da vida.

3.6.5 Fausto – o empreendedor

*Em nada! Este âmbito terreno
Tem para a ação espaço assaz.
Realizo nele o intuito pleno,
De esforço e arrojo sou capaz.*
(GOETHE, 2002, p. 389).

Na segunda parte da tragédia, a ação se concentra propriamente no quarto e no quinto ato. Antes disso, pouca coisa acontece. No primeiro ato, Fausto e Mefisto se deparam com um império em decadência, onde prevalece a desordem, a corrupção e o crime. Entretanto, mesmo com a crise e a falta de dinheiro, em uma versão do “pode não haver pão para todos, mas haverá circo“, decidem celebrar o carnaval com toda a pompa. Fausto e Mefisto atuam no sentido de auxiliar na superação da crise³⁴ e, em seguida, resolvido o problema financeiro, tratam de empregar suas artes mágicas para divertir o imperador. O soberano deseja ver Páris e Helena. Mefisto, que não tem nada a ver com a antiguidade clássica, deixa a empresa a cargo de Fausto, o qual, seguindo as orientações³⁵ do companheiro, consegue invocar os espíritos. O êxito da mágica só não é completo porque Fausto, extasiado ante a beleza de Helena, perde o equilíbrio e, desejando arrebatá-la dos braços de Páris, vira a chave na direção do mancebo e provoca, assim, uma explosão. Os espíritos se desfazem em névoa e Fausto jaz sem sentidos.

Impressionado com a beleza de Helena, Fausto a busca, no segundo ato da segunda parte, durante a noite de Valpurgis clássica, aonde vai acompanhado por Mefisto e pelo Homúnculo³⁶. No entanto, seu encontro com Helena ocorre apenas no terceiro ato, quando ela retornava de Tróia em companhia de Menelau. Na ocasião, preparava-se um sacrifício no palácio. Mefisto, sob a forma de uma das Fórquias, convence Helena de que ela é a vítima e que a única maneira de salvar-se é fugir para o burgo que Fausto erigira ao norte de Esparta. Helena foge para o burgo e os dois vivem um idílio amoroso e, a exemplo, do que ocorre no *Volksbuch*, da união dos dois nasce um filho, Euforion³⁷. Este, por desconhecer qualquer limite, está fadado a perder-se: na sua ânsia de alcançar tudo, de voar, sobe nos rochedos, se

³⁴ Mefisto, durante o baile de carnaval, providencia tudo para que o Imperador, sob o disfarce de Grande Pã, assinasse um papel. O bilhete, que vale mil florins, é multiplicado. Com o dinheiro são saldadas as dívidas e o reino folga. Contudo, a artimanha de Fausto e Mefisto, criadora da inflação, acarretará uma crise ainda maior, como se verá no quarto ato.

³⁵ Mefisto entrega a Fausto uma chave que o conduzirá às Mães. De posse desta chave, ele poderá retornar e invocar os espíritos.

³⁶ Ser humano criado por Wagner, discípulo de Fausto.

³⁷ Euforion é uma homenagem de Goethe a Byron.

lança e morre, e sua matéria corporal se desvanece. A matéria corporal de Helena também se desvanece, restando apenas os seus trajes, que, transformados em nuvem, levam Fausto.

No quarto ato, Fausto revela a Mefisto sua maior ambição: dominar o oceano. Mefisto aceita o desafio e diz que a guerra é a oportunidade, já que o Imperador, por eles divertido no primeiro ato, está enfrentando problemas e, se Fausto o ajudasse a restabelecer a ordem, seria recompensado. Assim ocorre: com o auxílio de Fausto e Mefisto, o imperador consegue restaurar a paz e manter-se no trono. Recompensa Fausto doando-lhe as praias do reino.

Fausto coloca em prática, então, o seu grandioso projeto: vai dominando o mar e povoando a região. Estabelece um comércio dinâmico e transforma a paisagem. Onde reinavam absolutas as ondas, agora há jardim, campo, aldeia. Filemon e Baucis, casal de idosos que sempre viveu no lugar e que abrigam viajantes, não estão contentes com a transformação. Baucis relata a um peregrino o rápido processo de modernização:

Golpes sob o sol ressoavam,
Mas em vão em noite fria
Mil luzinhas enxameavam,
Diques vias no outro dia.
Carne humana ao luar sangrava,
De ais ecoava a dor mortal,
Fluía ao mar um mar de lava,
De manhã era um canal. [...]
(GOETHE, 2002, p. 421).

A transformação a que Fausto submete a região reflete os progressos do capitalismo, a respeito dos quais, Goethe estava perfeitamente inteirado. Além de acompanhar o percurso da revolução industrial na Inglaterra e na França, o poeta tinha consciência da direção na qual caminhava o progresso. Na conversa do dia 21 de fevereiro de 1827, Goethe vislumbra a obra do Canal do Panamá: “para os EUA é indispensável realizar uma comunicação entre o Golfo do México e o Pacífico, e estou certo de que o conseguirão” (ECKERMANN, 2004, p. 186). De acordo com Goethe, a construção deste canal traria benefícios enormes para toda a humanidade. Em seguida, Goethe afirma que gostaria de ver uma ligação entre o Danúbio e o Reno e, finalmente, ver os ingleses na posse de um Canal em Suez.

Para Fausto, não basta apenas apreciar o sucesso da sua empresa, ele precisa, tal como o rei Acab³⁸, no “I livro de Reis”, submeter tudo ao seu domínio. Assim, passa a cobiçar o

³⁸ Nabot possuía uma vinha ao lado do palácio de Acab, rei de Samaria. Acab pediu a Nabot que lhe entregasse sua vinha para servir-lhe de horta, oferecendo-lhe outra melhor. Nabot se recusou, alegando ser a vinha herança dos seus pais. Acab foi indignado para casa. Sua esposa, percebendo a tristeza do marido, ordenou aos homens do reino que apedrejassem e matassem Nabot. Quando soube da morte de Nabot, Acab foi tomar posse da vinha.

recanto da cabana de Filemon e Baucis a fim de lá construir uma torre de observação que lhe permita contemplar toda a sua obra:

Das tílias quero a possessão,
Ceda o par velho o privilégio!
Os poucos pés que meus não são
Estragam-me o domínio régio.
Lá quero armar, de braço em braço,
Andaimes sobre o vasto espaço,
Afim de contemplar, ao largo,
Tudo o que aqui fiz, sem embargo, [...]
(GOETHE, 2002, p. 425).

Fausto chega a oferecer-lhes outro recanto, mas eles não aceitam a oferta. A obsessão do vizinho empreendedor pela cabana do casal cresce sempre. Ainda que o ruído do sino o atormente, Fausto se mantém justo, todavia logo aparecerá Mefisto para lembrar-lhe que na empresa da colonização tudo é válido. Provido desta ética, o demônio põe fogo à cabana e provoca a morte do casal. Marshall Bermann (1987) observa que Filemon e Baucis são representantes do velho mundo, entraves, que precisam ser retirados do caminho. Desse modo, o projeto desenvolvimentista de Fausto, ao destruir mundos para colocar outros no lugar, tem uma faceta tipicamente capitalista. Contudo, é importante lembrar que o capitalismo visa sempre o lucro, ao passo que o objetivo de Fausto é outro:

[...] Folgar-se-á que o povo aumente,
Que a seu contento se alimente,
Que até se instrua, forme a mente, -
E criar rebeis é o que se faz. [...]
(GOETHE, 2002, p. 388).

Fausto, com uma crença profunda no indivíduo e no progresso, própria da época de Goethe, quer agir, trabalhar pela formação do povo. E, mesmo cego e com mais de cem anos, incita os servos ao trabalho. Acredita que dão continuidade ao projeto, mas estão cavando a sua própria sepultura. Isto o torna, no final, ainda mais trágico. Ao vislumbrar a possibilidade de dar origem a um espaço onde o povo possa viver livre e ativo, Fausto conclui que vive o máximo momento. É a morte para aquele que se opôs tanto a Mefisto. Por que se opôs? Simplesmente porque todo o empenho de Mefistófoles tinha a finalidade de satisfazer Fausto e, assim, fazê-lo parar. Contudo, o doutor, na sua ânsia de ação, se mostrou insaciável e somente esboçou plena satisfação ao pressentir a realização do seu máximo objetivo.

Com o auxílio de Mefistófoles, neste quinto ato, Fausto consegue, finalmente, realizar a síntese entre pensamento e ação. Mefisto, então, querendo o mal – almejando ver Fausto

satisfeito, em estado de inércia – acaba fazendo o bem. Ainda que o processo de desenvolvimento de Fausto tenha feito vítimas (Margarida, Filemon e Baucis), ele não tem um caráter meramente egoísta de acumulação de riquezas, afinal, o povo se beneficiaria com as realizações de Fausto, realizações que caminham na direção do progresso. E o progresso, é bom lembrar, não segue uma trajetória linear, está constituído, antes, pela dialética, por contradições; logo, inclui o sofrimento e a destruição, presentes nas várias tragédias que compõem o *Fausto*. Entretanto, estas tragédias podem ser superadas, e Lukács explica como:

Em Goethe, a relação entre a afirmação e a negação da tragédia torna-se mais íntima e mais dialética; a evolução da espécie, da humanidade inteira, constitui um progresso que nada pode entrar, mas a espécie só existe para os indivíduos que a constituem, e os esforços destes indivíduos permanecem sempre e por toda parte trágicos. A evolução, em si não trágica, da humanidade constitui-se então de uma série ininterrupta de tragédias individuais. As contradições insolúveis da vida humana, da sociedade, dos períodos históricos não podem ser superadas senão pelo conjunto da história humana (LUKÁCS, 1968, p. 188-189).

Mesmo que toda a obra seja composta por uma série de tragédias, na segunda parte, como refere Lukács (1968), o trágico não é o princípio último, tanto que Fausto é salvo. Assim, podemos afirmar que é o percurso do herói rumo ao desenvolvimento, a sua ação contínua e, no final, a sua causa nobre que possibilitam a superação das tragédias. No quinto ato, Fausto, depois de passar por experiências de dilaceramento, consegue vencer a contradição: o mundo deixa de lhe parecer estranho, ele se reconhece naquilo que faz e conquista a liberdade. Nesse sentido, as palavras do herói são esclarecedoras: “À liberdade e à vida só faz jus, / Quem tem de conquistá-las diariamente” (GOETHE, 2002, p. 436). A liberdade somente pode ser alcançada, na sociedade, pelo trabalho, pelo esforço contínuo. Portanto, não é tarefa para um solitário e, menos ainda, para o indivíduo acomodado, satisfeito, em estado de inércia. É tarefa para Fausto, o homem das duas almas em conflito, o rebelde que não aceita as verdades que lhe são impostas e que busca constantemente superar limites.

4 O FAUSTO DE FERNANDO PESSOA

4.1 A CRISE DO FINAL DO SÉCULO XIX E A OBRA DE FERNANDO PESSOA

Apesar da estabilidade das décadas de 1870 e 1880 em Portugal, o país não ficaria imune à grave crise que atingiu a Europa em 1890. Entre os portugueses, o estopim para a crise foi o Ultimatum¹ inglês (janeiro de 1890): a exigência, por parte da Inglaterra, de que Portugal renunciasse a um vasto território colonial na África. Tal fato gerou uma onda de revolta contra os ingleses e contra a Monarquia, acusada de não prestar a devida atenção ao território ultramarino, e contribuiu para que as convulsões e o mal-estar adquirissem proporções ainda maiores. À desvalorização da moeda somaram-se a descrença na capacidade dos governantes para resolver os problemas do país, a falência de bancos, a diminuição nos investimentos e o aumento da dívida pública que, citando o historiador Oliveira Marques, provocaram “um longo ciclo depressivo, que persistiu durante quase toda a década de 1890” (MARQUES, 1996, p. 465).

O Ultimatum inglês e a crise econômica provocaram efeitos que se refletiram na produção literária, e, como consequência, surgiram, no final do século XIX, duas tendências opostas na literatura portuguesa. Por um lado, os intelectuais, revoltados com o ultraje, tentam elevar a autoestima do país, dando início a um movimento nacionalista de valorização da terra e das tradições. Esta tendência, representada especialmente pelo Neogarretismo, é marcada pelo Saudosismo e terá continuidade no século XX com Teixeira de Pascoais e com o nacionalismo místico de Fernando Pessoa. Por outro lado, quando Portugal é obrigado a ceder às exigências inglesas, surge uma onda derrotista de pessimismo e descrença na ação.

Nesta época, Portugal e Espanha estavam bastante atrasados em relação às correntes internacionais do pensamento. Tal como o vizinho, a Espanha convivia com a estagnação social e a desordem política, econômica e cultural. Acrescentemos a isto o impacto causado sobre os espanhóis pela grande humilhação² sofrida no final dos anos 90. Atingidos pela crise

¹ Um Ato Geral assinado durante a Conferência de Berlim (1885) revia os direitos coloniais. A posse não se daria mais pelos direitos históricos, mas pela ocupação. Isso exigiu um amplo esforço português no sentido de enviar tropas que garantissem a posse das colônias africanas. De 1885 a 1890, Portugal organizou várias expedições com vistas a uma ocupação mínima dos territórios. Em 11 de janeiro de 1890 recebeu o Ultimatum da Inglaterra. Uma vez que a não retirada das tropas significaria a guerra, Portugal foi obrigado a ceder.

² Diante da recusa da Espanha a atender as exigências dos EUA e conceder a independência a Cuba, os dois países entram em guerra em 1898. A derrota da Espanha obrigou-a a ceder aos EUA as suas últimas colônias. Este episódio da história espanhola ficou conhecido como “desastre nacional” e teve um impacto imenso na sociedade, pois o povo nunca se sentira tão humilhado. A literatura vai refletir, assim como em Portugal, a crise

européia e sentindo o gosto amargo da humilhação, os países ibéricos experimentam, no início do século XX, o desnível se comparados aos países mais desenvolvidos. Leyla Perrone-Moisés reflete sobre o que significa ser português naquele momento histórico:

Significa ser o decaído de antigas grandezas, o provinciano com aspirações-saudades cosmopolitas, o enjeitado da Europa; significa estar informado do progresso e quase não ter acesso a ele, viver num país agrário na época da industrialização, significa, quando se é poeta, ter um público de “analfabetos” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 76).

Toda essa atmosfera de crise e mal-estar da década de 90 inevitavelmente afetaria a Monarquia Constitucional. Assim, em 31 de janeiro de 1900, irrompeu no Porto a primeira revolta republicana, logo sufocada, mas que revelava as deficiências do regime. A Monarquia, apesar de bastante debilitada, conseguiu sobreviver à crise. Mudanças repentinas, violência, rotativismo partidário e convulsões, como a greve acadêmica³, aliadas ao fortalecimento do Partido Republicano, culminaram no regicídio e na Proclamação da República em 1910.

Fernando Pessoa retornou da África do Sul – onde residira com a família durante toda a infância – em 1905, com a intenção de matricular-se na Universidade de Lisboa. Entre o final de 1906 e 1907, quando contava 18 anos, assistiu aulas de Filosofia. Por conseguinte, esteve próximo dos acontecimentos e vivenciou a agitação do meio estudantil. Bréchon (1998) considera a possibilidade de tais acontecimentos terem despertado a consciência política do jovem Pessoa, de tal modo que fosse tomado de compaixão pelo destino da pátria e de revolta contra a repressão exercida pela ditadura instaurada em 8 de maio de 1907. É provável que tenham se originado neste período a sua aversão ao provincianismo e a concepção aristocrática da sociedade. Nesta fase, um desequilíbrio interior e o desejo de uma “energia fáustica” (GÜNTERT, 1982, p. 22) já caracterizavam Pessoa. Talvez tenha sido esta “energia fáustica”, o desejo de superação, que o tenha conduzido a deixar a Universidade⁴ para se dedicar somente à literatura.

Se acatarmos a tese de Pessoa (1986) de que os gênios aparecem com frequência em épocas de crise e de desintegração social e que são gerados pela necessidade de resistência à desordem, se nos afigurará natural o seu aparecimento como poeta em um período de

e o sentimento de perda. A geração de 98 se questiona sobre a posição da Espanha no mundo e vai em busca das riquezas nacionais para reconstruir a imagem do país.

³ Decretada pelos estudantes de Coimbra em abril de 1907, a greve acadêmica, se transformou em um movimento contra o governo.

⁴ Bréchon (1998) levanta duas hipóteses para a súbita interrupção nos estudos: Pessoa, como afirma o irmão João Maria Nogueira Rosa, teria sido afastado da Universidade por envolvimento nas agitações estudantis ou teria deixado a Universidade porque os estudos não lhe trariam nada de novo.

deprimida vida social. Leyla Perrone-Moisés (2001) afirma que Fernando Pessoa foi um excesso em Portugal quando a glória das conquistas era apenas uma lembrança longínqua. Considerando a estreia do poeta nas letras, em 1912, na revista *A Águia*⁵, podemos dizer que ele foi, desde o início, um excesso, pois seu artigo “A nova poesia portuguesa: Sociologicamente considerada” é ousado, causa polêmica e não é compreendido. De acordo com a tese exposta por Pessoa, a grande literatura aparece após um período de decadência social, quando a sociedade, consciente da sua identidade, encontra-se em ascensão. Nesse sentido, o poeta estabelece uma analogia entre a literatura inglesa do período isabelino (quando surge Shakespeare), a francesa do segundo período (o de Victor Hugo) e a geração da Renascença Portuguesa. Estando Portugal em uma situação semelhante à dos períodos referidos, está prestes a aparecer o poeta supremo, aquele que deslocaria para segundo plano a figura de Camões, o Supra-Camões, poeta que atingiria o máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade. O que ninguém entendeu (talvez não pudessem entender) – mas que fica claro ao observarmos a trajetória literária de Pessoa e travarmos conhecimento com outros textos por ele escritos⁶ – é que o Supra-Camões não era outro senão o poeta que acabava de estreiar na literatura.

Pessoa começa a se distanciar da Renascença Portuguesa possivelmente por suas tentativas, sem êxito, de publicar na revista textos de Sá Carneiro, a quem conhecera em 1912, e Corte-Rodrigues. Até mesmo a colaboração de Pessoa vai se tornando rara. Dir-se-ia que a “energia fáustica” do poeta já o impulsionava para outra direção e que a recusa da revista a publicar o drama estático *O Marinheiro* foi apenas um pretexto para o rompimento definitivo em 1914.

Em uma carta, escrita a Cortes-Rodrigues, datada de 19 de janeiro de 1915, Pessoa aclara a finalidade da arte e a sua missão como poeta:

[...] Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística (PESSOA, 1986, p. 54).

⁵ A revista surge com ideais republicanos e acaba se tornando o órgão de divulgação do movimento da Renascença Portuguesa, inaugurado pelo poeta Teixeira de Pascoais em 1912. A filosofia poética anunciada por Pascoais – o Saudosismo –, de cunho nacionalista e saudosista, apregoava o renascimento intelectual português.

⁶ O Ultimatum, texto no qual é anunciada a vinda do Super-Homem, nítida influência de Nietzsche, sobre o qual teceremos alguns comentários em momento apropriado.

Escrita quase um ano depois do dia triunfal, a carta demonstra que a criação literária era uma tarefa a ser cumprida com devoção. Daí que Pessoa tenha recusado as várias propostas de emprego que lhe ofereciam um alto salário, mas que lhe exigiam a obediência a um horário fixo: desejava dedicar a maior parte do seu tempo à obra. E, de fato, Pessoa viveu para a sua obra literária, tarefa complexa, uma vez que o poeta, por não ter à sua volta indivíduos que se aproximassem da sua sensibilidade, deveria criar os seus próprios companheiros de espírito.

[...] Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espírito? [...] (PESSOA, 1966b, p. 98-99).

Já que a finalidade de toda criação literária era criar civilização, deixar um legado para a posteridade e, para isso, o homem de gênio deveria comportar toda uma época literária, Fernando Pessoa exigia cada vez mais perfeição da sua obra. O caminho para atingir a perfeição era a heteronímia⁷. Desse modo, o poeta elabora um “drama em gente”: descreve os personagens que cria, mas também lhes dá voz para que descrevam uns aos outros e discutam entre si. Somente criando outros tantos poetas e dotando cada um deles com um sentimento profundo da existência, diferente dos demais, conseguiria abarcar a pluralidade da natureza e responder às questões colocadas pela época. Aliás, esta é a tese proposta por Osakabe (2002): a obra de Fernando Pessoa se constituiria como resposta à decadência⁸.

Mais do que criar poetas com suas respectivas obras, Pessoa se preocupou em escrever textos teóricos que justificassem tais obras. Entre ele estão os que giram em torno do paganismo. Ora, se o drama em gente se caracteriza pela pluralidade, a religião que mantém a coerência no sistema, por ser plural como a realidade, é o paganismo. Tanto Pessoa como Antônio Mora, uma das suas personalidades literárias, relacionam o Cristianismo com o declínio do Ocidente (e nisso dialogam com autores como Oscar Wilde, Walter Pater e Nietzsche). Era, então, flagrante a necessidade do retorno do paganismo para corrigir as imperfeições causadas pelo Cristianismo. Uma das razões do declínio é o subjetivismo. Ao

⁷ Ainda na carta escrita a Cortes-Rodrigues, Pessoa afirma que, por entender o exercício da arte como uma missão, o seu conceito de arte dificultou-se, de maneira que exigia de si muito mais perfeição. Ao lermos os textos do poeta – tais como, o “Ultimatum” e “Para a explicação da heteronímia” – concluímos que esta perfeição não dizia respeito apenas à elaboração cuidadosa da obra de arte, mas também à capacidade de multiplicar-se para ser o poeta mais completo.

⁸ O classicista Ricardo Reis seria produto de um profundo sentimento de melancolia e tristeza e carrega sempre a marca do tédio. Álvaro de Campos, passada a fase da euforia sensacionista, se tornará cada vez mais emotivo, cansado, decadente. Caeiro é o único que permanece imune à decadência.

aderir a uma religiosidade subjetiva, o ocidente substituiu a mentalidade objetivista (do politeísmo) pela subjetivista (do monoteísmo). O paganismo dos gregos tinha um caráter objetivo, que consistia em colocar na Natureza exterior, ou num princípio derivado dela, o critério da realidade, a base para a interpretação da vida. Ser objetivista equivale a aplicar as faculdades do espírito que nos relacionam com a realidade externa. As faculdades que agem sobre o mundo são: a observação, a atenção e a vontade. As faculdades que trabalham com o interior são: a imaginação, a meditação e a inibição, quando substituímos a ação sobre o mundo pela ação sobre nós mesmos. Outros preceitos responsáveis pela decadência seriam o humanitarismo – que provoca o rebaixamento de uma visão aristocrática para a mentalidade de aceitação da miséria – e o imperialismo.

No texto “Programa geral do neopaganismo português”, datado de 1917, Pessoa menciona a existência de dois ramos da corrente neopagã portuguesa. O ramo ortodoxo – cujo teórico é Antônio Mora – que

considera o cristismo em parte como uma mera heresia pagã, heresia que atinge a essência e não a forma, da fé; considera, além disso, o cristismo uma violação das leis de equilíbrio que regem, ou devem reger, a nossa civilização; considera-o ainda como produto de uma degenerescência nas idéias e nos sentimentos de onde deriva o estado perpetuamente mórbido da nossa civilização (PESSOA, 1986, p. 170).

O outro ramo – o paganismo superior⁹ de Fernando Pessoa – é o que

aceita a sensibilidade moderna e os seus resultados mórbidos, reconhecendo-os como mórbidos, mas tendo-os, ao mesmo tempo, por inirradicáveis. Assim, em vez de aspirar a, ou julgar menos possível, uma reimplantação do paganismo, julga que o paganismo serve apenas para base eterna da nossa civilização, devendo, porém servir de disciplina para as emoções criadas pelo cristianismo (PESSOA, 1986, p. 170).

O paganismo, sendo politeísta, é, por excelência, a religião do Sensacionismo, um dos ismos criados por Pessoa, ao lado do Paulismo¹⁰ e do Interseccionismo¹¹. O Sensacionismo, afirma Pessoa (1986), descende do Simbolismo francês, do panteísmo transcendentalista português, do Futurismo e do Cubismo. Dos simbolistas, os sensacionistas herdaram a atenção

⁹ Osakabe (2002) acredita que, ao propor “o paganismo superior”, Fernando Pessoa parece ter se dado conta de que erradicar simplesmente o cristianismo e retornar aos deuses era uma solução impossível. O paganismo superior já transgride os limites da razão e abre a brecha para o ocultismo.

¹⁰ Movimento de vanguarda que recende à atmosfera do Simbolismo decadente. Aparece nos poemas Paúis (1913) e Hora Absurda. Denota influência dos simbolistas franceses e de Camilo Pessanha.

¹¹ Vanguarda influenciada pelo futurismo e pelo cubismo, sobre a qual Pessoa começou a teorizar a partir dos poemas de “Chuva Oblíqua”. Batizou com este nome porque, nestes poemas, duas cenas, mais do que se sobrepõem, se interseccionam, criando uma sensação de vagueza.

excessiva às sensações e a “frequente preocupação com o tédio, a apatia, a renúncia ante as coisas mais simples e mais normais da vida” (PESSOA, 1966b, p. 135). Demonstram indiferença em relação à humanidade, à religião e à pátria. O movimento visa produzir uma arte cosmopolita, universal, sintética, que contenha em si todo o já produzido, que seja tudo de todas as maneiras.

Pessoa esclarece que o sensacionismo se assenta no princípio de a expressão ser condicionada pela sensação a exprimir. Nesse sentido, refere que a geração do Orpheu tem uma peculiaridade: traz consigo uma riqueza da sensação e uma complexidade da emoção e vibração intelectual que nenhuma outra possuiu. No contexto deste trabalho, é importantíssimo que façamos alguns comentários a respeito do grupo do *Orpheu* ou I Modernismo português.

O primeiro número de *Orpheu*, revista trimestral destinada a divulgar os valores estéticos do Modernismo e que tinha em Fernando Pessoa seu guia, é publicado em março de 1915. Ainda que Sá Carneiro e Santa-Rita Pintor¹² tenham retornado de Paris trazendo as últimas novidades a respeito das vanguardas, especialmente do Futurismo e do Cubismo, *Orpheu* apresenta em larga medida as marcas do Simbolismo e do Decadentismo. A polêmica neste primeiro número fica por conta do poema 16 de Sá Carneiro e da “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos. O grupo que ambicionava criar uma arte cosmopolita e romper com o academicismo e com o populismo, se converte no assunto do dia em Portugal, tamanho o escândalo que provoca. Em junho de 1915 sai o segundo número da revista. Entretanto, o terceiro¹³, programado para outubro, por dificuldades financeiras, não é publicado. Terminava aí a aventura de *Orpheu*, mas o som da sua lira continuaria sendo ouvido.

Ao passo que o movimento da Renascença Portuguesa tinha um cunho conservador, *Orpheu* defendia a abertura às correntes internacionais; o que é coerente com a concepção que Pessoa tinha da arte moderna: “a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna” (PESSOA, 1966b, p. 114).

Os orphistas surgem em um momento de convulsões, durante a I Guerra Mundial. Quando eclodiu o conflito, o interesse de Portugal era posicionar-se ao lado dos Aliados e

¹² Santa-Rita Pintor afirmava ter recebido de Marinetti a autorização para publicar os manifestos do Futurismo em Portugal.

¹³ O pai de Sá Carneiro, quem cobria as despesas da revista, não pôde seguir arcando com os custos da edição. O terceiro número só seria conhecido em 1983.

contrário à Alemanha, para proteger os domínios ultramarinos¹⁴. Se a vitória fosse dos Aliados, como acreditavam, as colônias estariam protegidas da ambição alemã. Em 1916, atendendo ao pedido da Inglaterra, Portugal requisita dezenas de navios alemães refugiados em portos portugueses. Resultado: a Alemanha declara guerra a Portugal.

Fernando Pessoa era contrário à entrada de Portugal na guerra e tampouco via com bons olhos a aliança com a Inglaterra e a França. Em um texto, que não chegou a ser publicado – escrito em 1915, como resposta ao apelo do escritor e político João de Barros para que os intelectuais portugueses quebrassem o silêncio e manifestassem seu apoio à guerra –, Fernando Pessoa opina que Portugal deveria colocar-se ao lado da Alemanha; e justifica tal partido dizendo que portugueses e alemães tinham em comum uma tradição de Império. Além disso, naquele momento, Portugal estava ultrajado, como também o estivera a Alemanha do início do século XIX. E mais: em ambos os países a tradição imperial é evocada pelo misticismo nacionalista.

Uma vez estabelecida a aliança com os Aliados, Portugal teve de preparar um exército para enviá-lo à França. Internamente as consequências da guerra eram graves, como escassez de gêneros de primeira e segunda necessidade, sendo que a maioria da população, conforme refere Oliveira Marques (1996), não entendia o porquê da participação portuguesa naquele conflito. A desordem no país imperava antes mesmo da entrada na guerra, com a queda dos governos, a ameaça de ditadura e a revolta para evitá-la em 14 de maio de 1915.

Afirmar que os orphistas pregavam a indiferença à pátria, à religião e à humanidade não equivale a dizer que os acontecimentos não os afetavam. Ao defender esta indiferença, Pessoa (1966b) explica que o artista, no seu fazer poético, não deve dedicar sua atenção a outra coisa que não seja a obra na qual trabalha, não deve olhar para fora de si. A preocupação do artista deve ser criar beleza e não pregar ou defender esta ou aquela ideologia política, estas são tarefas para o religioso e o político. Pela divisão do trabalho na sociedade, cada profissão tem a sua tarefa. Quando o poeta tenta realizar o trabalho do político, com as preocupações do político, há um desequilíbrio na Natureza (que fez o poeta para ser poeta). Desse modo, a arte não tem uma finalidade social. Tem, sim, um destino social, mas este ninguém controla.

¹⁴ Durante a década de 1890 seguiu o interesse de outras potências pelo território ultramarino português. Em 1898, a Alemanha e a Inglaterra assinaram um tratado prevendo a divisão de Angola, Moçambique e Timor, caso Portugal estivesse em apuros financeiros que o obrigassem a fazer empréstimos. Em 1904, a Alemanha, sozinha, pretendeu ocupar as colônias portuguesas.

Ainda no mesmo texto, Pessoa avalia o impacto das idéias da Revolução Francesa e da agitação intelectual, o crescimento das indústrias, o desenvolvimento dos meios de transporte e a facilidade de comunicação, para que a civilização moderna adquirisse a marca da rapidez. A emoção, a inteligência, a vontade, também participam da velocidade e da transitoriedade. Pessoa menciona que todas essas transformações aconteceram em um momento em que se sofre pela queda de regimes. E segue:

[...] em que o gusano da crítica esboroou de todo o edifício da fé religiosa. Foi mais longe, mais tarde, o efeito do espírito crítico: como era fatal que acontecesse, ele virou-se sobre os ídolos que mal erguera, as forças defensoras das idéias antigas tomaram-no como arma contra as idéias novas. E, assim, à confiança na ciência que caracteriza o período darwinista do século ido, à atitude positiva em que cristalizara a mentalidade coeva das descobertas, a cada dia feitas, da física, da química e da biologia, seguiu-se uma crítica a estas próprias idéias, um inquérito sobre as bases em que estas novas fórmulas assentavam (PESSOA, 1966b, p. 165).

Junto com o progresso se tem a falta de apoio, a dúvida, o desamparo. Eis o mal-estar, a doença pela qual a civilização ocidental é acometida e que deixará seus vestígios por toda a obra de Fernando Pessoa. Não é demais lembrar que as reflexões do poeta se aproximam das ideias de outros pensadores que abordam a temática da decadência da civilização ocidental. Nesse sentido, Robert Bréchon (1998) sublinha o efeito produzido sobre o jovem Pessoa pela leitura da obra *Dégénérescence*¹⁵, de Max Nordau, que, além de causar-lhe uma forte impressão, o fez perceber o grau de esgotamento a que chegara a cultura no ocidente no final do século XIX e início do XX. Esta época é definida por Fernando Pessoa como hora de fogo e de treva, pois nela estão presentes todas as características de uma decadência conjugadas com todas as características do progresso. Os do Orpheu, como diz Pessoa, nasceram doentes desta época, são por ela afetados. Logo, a arte moderna deve ou cultivar o sentimento decadente ou expressar toda a vibração da vida contemporânea. Na obra do criador dos heterônimos, verificamos as duas tendências, por isso podemos dizer que ele foi intérprete da sua época. Portanto, toda a sua obra, de certo modo, se apresenta como resposta à decadência.

¹⁵ Neste livro, Nordau descreve os poetas como “degenerados”, ameaças para a sociedade. Entre as características do degenerado estavam: incapacidade de agir, gosto pelo devaneio, pelo vago, pelo paradoxo, pela metafísica, pelo misticismo. Curiosamente, os poetas estigmatizados por Nordau são aqueles com os quais Pessoa se identifica. Pessoa (1966a) não deixaria de apontar os equívocos de Nordau: confundiu “um movimento de progresso, porque de diferenciação, com um movimento de regressão; [...] viu os elementos de decadência que o Simbolismo continha – o que pouco o elogia, porque esses elementos são flagrantes – e não viu o que, por de trás desses elementos, faz de Dante Gabriel Rossetti um grande poeta e um grande poeta de Paul Verlaine [...]” (PESSOA, 1966a, p. 158). Além disso, Nordau não compreendeu o Simbolismo porque o percebeu apenas como uma decadência do Romantismo.

Orpheu combatia o provincianismo e visava a uma arte cosmopolita. A heteronímia¹⁶, dialogando com questões finisseculares e as vanguardas, responde ao sentimento profundo de decadência, mas responde também a determinadas circunstâncias da vida cultural portuguesa, já que Pessoa acreditava que, diante da escassez de genialidade em Portugal, caberia a ele criar os seus pares. Por fim, *Fausto* também é uma resposta à decadência.

4.2 FERNANDO PESSOA, LEITOR DE GOETHE, E O MITO DE FAUSTO NA LITERATURA PORTUGUESA

*Mas nada demonstra com mais certeza a capacidade de um criador
que a infidelidade ou a falta de submissão da sua criatura.
Quanto mais viva a faz, a faz mais livre.
Inclusive a rebelião exalta ao seu autor. Deus o sabe...
(VALÉRY, 1987a, p. 11, tradução nossa).*

No prólogo do seu *Fausto*, intitulado “ao leitor de boa fé e de má vontade”, Valéry (1987) afirma que o fato de Goethe ter immortalizado o personagem Fausto não impede que outros escritores se apropriem da sua criação e que deem a ela outro emprego. Tal afirmação é coerente com as colocações do poeta no artigo “Situação de Baudelaire”¹⁷, quando considera lícita toda a apropriação. Lembremos que a apropriação, ou o nutrir-se do outro, supõe um eficiente processo “digestivo” que leva naturalmente à transformação daquilo que foi assimilado. Na concepção de Valéry – a influência não como dependência, mas como índice de originalidade –, esse processo nutritivo redundaria em lucros para o criador, já que até a rebeldia da criatura exalta o criador.

Goethe revisitou a lenda do nigromante e o *Volksbuch* de 1587 e retirou dali seus personagens para lançá-los no contexto dos séculos XVIII e XIX e, assim, immortalizá-los. Aliás, a questão da originalidade, para o poeta alemão, vale lembrar, não está na abordagem de temas inéditos¹⁸, mas em dar aos temas já explorados um tratamento diferenciado.

¹⁶ Mesmo considerando as explicações de cunho psíquico para a heteronímia - inclusive a mencionada por Pessoa ao crítico Adolfo Casais Monteiro: a tendência para a despersonalização e o traço de histeria -, optamos por encarar o fenômeno como um ato consciente do poeta.

¹⁷ Valéry (2007).

¹⁸ Na conversa de 18 de setembro de 1823, Goethe aconselha a Eckermann os assuntos já trabalhados e justifica a sua posição utilizando como exemplo a Ifigênia, já aproveitada muitas vezes, mas sempre de modo diverso, porque cada um vê e apresenta do seu modo o argumento. Em outra ocasião, ao mencionar a passagem do *Fausto* em que Mefistófoles entoia uma canção de Shakespeare, considera legítima a apropriação: “Para que dar-me o trabalho de compor outra, quando a de Shakespeare calhava tão bem e exprimia tão exatamente o que eu queria dizer?” (ECKERMANN, 2004, p. 97).

Fala-se sempre em originalidade, e, afinal, que quer dizer isso? – Logo ao nascermos começa o mundo a agir sobre nós e assim prossegue até o fim. Que podemos chamar nosso, propriamente, senão a energia, a força e a vontade? Se eu pudesse dizer o quanto fiquei devendo aos meus grandes predecessores e coevos, não restaria de mim muito (ECKERMANN, 2004, p. 129).

Se Goethe, como referiu Ortega y Gasset (1952), se beneficiou das heranças da tradição literária, também é verdade que deixou à posteridade um legado grandioso: impeliu-a a criar. E, por isso, diz Valéry, se converteu em mito.

O criador destes dois, Fausto e o Outro, os engendrou de forma que se converteram depois dele em instrumentos do espírito universal: vão além do que foram em sua obra. Mais que papéis, lhes deu missões; os destinou a expressar para sempre determinados extremos do humano e do não humano; e libertou-os de todo e qualquer destino especial. Assim, eu ousei servir-me deles (VALÉRY, 1987a, p. 11, tradução nossa).

Paul Valéry se serve do *Fausto* de Goethe, porém o faz para transformá-lo, subvertê-lo. Desse modo, o texto do poeta francês, lembrando Bakhtin (1992), supõe a existência do drama de Goethe, o considera, com ele dialoga. Assim ocorre com todos os outros Faustos e com o de Fernando Pessoa, objeto de nossa atenção neste trabalho. A literatura vai brotando da literatura. Fernando Pessoa, ao debruçar-se sobre o mito de Fausto, já o encontra povoado das vozes de outros; especialmente da voz de Goethe.

Entusiasmado com a genialidade do poeta alemão¹⁹, Pessoa empreendeu o projeto do *Fausto* no qual trabalhou de 1908 a 1933, e, a exemplo do ocorrido com o ministro de Weimar, tal projeto ocupou-o durante praticamente todo o período de sua produção poética. Conforme se pode ver nos planos de trabalho de Fernando Pessoa, anexados por Teresa Sobral Cunha a *Fausto: tragédia subjectiva*, o poeta pretendia escrever três Faustos; o que não foi possível. O poema ficou fragmentado, inconcluso, característica que o próprio Pessoa identifica na sua obra.

Todos os meus escritos ficaram inacabados; sempre novos pensamentos se interpunham, associações de idéias extraordinárias e inexcluíveis, de término infinito [...] o caráter da minha mente é tal que odeio os começos e os fins das coisas, porque são pontos definidos (PESSOA, 1986, p. 39).

Integram o espólio de Fernando Pessoa mais de duzentos fragmentos, destinados a este poema dramático.

¹⁹ São inúmeras as referências a Goethe nos escritos de Fernando Pessoa. Nas *Páginas de Estética e de Teoria e crítica literárias* o nome do poeta, depois do de Shakespeare e Milton, aparece mais vezes citado.

Segundo Robert Bréchon (1998), a princípio a intenção de Pessoa seria escrever um Fausto na linha de Marlowe e Goethe, explorando a opção do homem entre o bem e o mal, retomar o mito, fazendo do Frei Gil de Santarém o herói, precursor do Fausto do século XVI²⁰. Entretanto este projeto acabou preso no labirinto de reflexões, na angústia metafísica, na prisão da consciência, e Pessoa não pôde “ter com sua personagem a relação ingênua que Marlowe tem com a dele nem, ainda menos, a relação objetiva e soberana que Goethe tem com seu Fausto” (BRÉCHON, 1998, p. 181).

É importante mencionar que o mito de Fausto não teve na literatura portuguesa a importância atingida na literatura alemã. Seu aparecimento nas letras portuguesas do século XIX remonta à referência que Garrett faz ao texto de Goethe na obra *Viagens na minha terra* (1846). Nesta referência se pode ler, mais do que a admiração pelo grande poeta alemão, o desejo de nacionalização da lenda. Na ocasião, Garrett faz uma aproximação entre Fausto e S. Frei Gil. Ludwig Scheidl (1987), refere que a associação não é adequada, pois Fausto não tem nada de puro e a S. Frei Gil²¹ falta-lhe a revolta característica de Fausto. Outras tentativas de aproximação entre as duas figuras foram levadas a cabo, e Teófilo Braga escreveu *Frei Gil de Santarém: Lenda Faustiana da Primeira Renascença*.

Garrett, na já referida *Viagens na minha terra*, traduz uma passagem do poema de Goethe e lança o desafio: quem se atreveria a traduzir a obra monumental do alemão? Apenas em 1867 foi publicada a primeira tradução completa da primeira parte do *Fausto*, executada por Agostinho de Ornelas. Seis anos depois, é a vez da segunda parte. Delille (1984) relaciona o interesse pela tragédia de Goethe nas décadas de 60 e 70, em Portugal, com o sucesso alcançado pela ópera *Fausto* de Gounod, representada no Teatro de S. Carlos pela primeira vez em 1865. O tema atrairia o interesse inclusive de Eça de Queiroz²².

No tocante às obras dramáticas que abordam o tema do Fausto, Rebello (1984) as divide em duas categorias: as que fazem referência direta ao tema e as que fazem referência

²⁰ Esta hipótese é reforçada se considerarmos que o nome de Frei Gil de Santarém, assim como o de Paracelso, é citado nos projetos do *Fausto*.

²¹ Frei Gil de Santarém – Gil de Valadares – conforme Scheidl (1987), na mocidade, foi bastante favorecido por Sancho II e, graças a isto, foi duas vezes a Paris. A primeira viagem com a finalidade de estudar medicina e a segunda para estudar Teologia. Quando Inocêncio IV depõe o bem-feitor de Gil de Valadares, é exatamente este, agora Frei, quem vai intimá-lo. De acordo com a lenda, Frei Gil de Santarém teria feito um pacto com o diabo e teria vivido na luxúria em Paris. Mais tarde, teria se convertido e vivido como um santo no convento de Santarém, onde, supostamente, realizara diversas curas. Scheidl afirma que a lenda de Frei Gil de Santarém não é popular, pois tais lendas resultam sempre da idealização e o povo idealiza apenas as figuras que admira. De maneira que Frei Gil de Santarém, tendo sido autor de uma infâmia (o episódio da deposição do rei), não poderia ser admirado. Do que se conclui que a lenda urdida em torno à figura do Frei foi criação do clero.

²² Em 1891, refere Delille (1984), Eça tencionou escrever um longo romance cuja temática seria a vida diabólica de S. Frei Gil de Santarém.

indireta. Enquadram-se na primeira categoria o *Fausto* de Fernando Pessoa e o *Gran-Doutor*²³ de Coelho de Carvalho. Pertencem à segunda categoria o poema dramático *Sagranor* de Eugênio de Castro, publicado em 1895, e o *Pescador* de Fernando Amado (1925). Destas obras, e entre todos “os Faustos” da literatura portuguesa, o de Fernando Pessoa é seguramente o mais representativo. Foi também o único, entre as obras dramáticas, que chegou a ser representado²⁴.

4.3 O FAUSTO DE PESSOA – AS EDIÇÕES DO POEMA DRAMÁTICO

Em 1952, Eduardo Freitas da Costa, primo de Fernando Pessoa, organiza a edição dos poemas dramáticos publicada pela Ática. Nesta edição, o *Primeiro Fausto* é composto por cerca de 90 fragmentos distribuídos em 4 temas: (1) o mistério do mundo, (2) o horror de conhecer, (3) a falência do amor e do prazer e (4) o temor da morte. Eduardo Freitas da Costa suprimiu vários poemas por estarem incompletos, outros tantos por serem de difícil compreensão²⁵ e outros que estavam destinados a fazer parte do drama²⁶.

Em 1986, vem a público a edição do Fausto organizada por Dúlio Colombini. Tal edição não contesta a da Ática, mas inclui os textos por ela suprimidos – por apresentarem lacunas – e os que não haviam sido incluídos naquela edição. Resultado: o número de poemas superou, e muito, os 90 selecionados pelo primo de Pessoa e a organização temática deu lugar à organização em atos.

Em 1988, é publicada a edição do *Fausto*, intitulada *Fausto: tragédia subjectiva* organizada por Teresa Sobral Cunha. O que se pode ressaltar nesta edição, e que é também o que orientou nossa opção por ela, é a sequência lógica na ordenação dos fragmentos, que não se verifica na edição de Dúlio Colombini. Scheidl, (1992), ao reconhecer os méritos do trabalho de Tereza Sobral Cunha, afirma que *Fausto: tragédia subjectiva* poderia ser levado ao palco. O que de fato aconteceu.

²³ Nesta tragicomédia, publicada em 1926, o mito de Fausto é responsável pela evolução do texto, é o motor da ação.

²⁴ Conforme Bréchon (1998), o texto organizado por Tereza Sobral Cunha foi representado no teatro de Aubervilliers por Aurélien Recoing, em Viena, e, em outros lugares, por Patrick Quillier.

²⁵ Entre os originais, eram poucos os poemas datilografados. A maioria era manuscrito, sendo muitos escritos a lápis, em caligrafia, por vezes, ilegível. O poeta, conforme conta Dúlio Colombini (1996), registrava os poemas até em linguetas de envelopes.

²⁶ Em carta datada de 14 de maio de 1913, Sá Carneiro aconselha Fernando Pessoa a publicar separadamente as duas séries de fragmentos (a que apresenta personagens e diálogos e a de solilóquios) já escritas. Bréchon (1998) afirma que provavelmente Eduardo Freitas da Costa ignorava que o poeta mudara de ideia e decidira fazer das duas séries apenas uma obra.

Organizado em cinco atos e entreatos, *Fausto: tragédia subjectiva* teve como suporte, para a sua organização, a sequência do *Fausto* goetheano e os planos esboçados por Pessoa que, conforme Scheidl (1992), não deixam de conter reminiscências do texto de Goethe. Um dos esboços feitos pelo poeta é o que segue:

- 1 Conflito da inteligência consigo própria
 - 2 Conflito da inteligência com outras inteligências
 - 3 Conflito da inteligência com a emoção
 - 4 Conflito da inteligência com a ação
 - 5 Derrota da inteligência
- (PESSOA, 1991, p. 192).

Em outro texto Pessoa indica que o núcleo no seu drama seria a luta da Inteligência, representada por Fausto, para compreender/dominar a Vida (diversamente representada: figura feminina, discípulos, homens comuns). Os entreatos líricos funcionariam como comentários dos atos.

No primeiro ato, o tema central é o mistério do mundo que Fausto ambiciona desvendar. Não alcançando o objeto da busca, terá de reconhecer os limites do conhecimento. No segundo ato, a tônica é o desejo de dirigir a vida, e segue a obsessão por desvendar o mistério da existência. Aqui, pelos projetos de Pessoa, seria melhor representar a Vida por discípulos. Na sequência dos atos, Fausto tentará se adaptar à vida através do amor (terceiro ato) e fracassará. Em seguida, buscará dissolver a vida no prazer imediato (quarto ato). Por fim, temos a derrota final da Inteligência ante a Vida: a morte. Os entreatos são líricos e funcionam como comentários ou repetições das conclusões a que o protagonista chega. O 3º entreato seria o dionisíaco e o 4º seria o mais frio de todos.

4.3.1 O teatro estático e a imobilidade do sujeito

Certamente a produção de poemas para compor um *Fausto* iniciou quando o já referido fascínio do autor de *Mensagem* pelo poeta alemão estava no auge, a tal ponto que chegou a pensar em produzir um drama na esteira do produzido por Goethe. Por ser o *Fausto* obra de uma vida, é possível perceber, nos planos para a composição, como salienta Teresa Sobral Cunha (1991), na nota à edição de *Fausto: tragédia subjectiva*, os desvios que se foram processando no espírito do autor e que converteram a ideia inicial de um *Fausto* nos moldes goetheanos em um drama no qual avulta o caráter trágico do conhecimento.

Os poemas que trazem Fausto no laboratório, as cenas do povo alegre, os diálogos com os discípulos, a experiência amorosa, a ânsia de tudo experimentar e a cena da taverna são aqueles que apresentam maior enquadramento cênico e são também os de maior reminiscência goetheana. A julgar pelos planos esboçados e pelas passagens referidas, é possível inferir que Pessoa pretendeu elaborar um drama de ação, com diálogos. Entretanto, à proporção que mergulhava no universo fáustico da escritura, começava a prevalecer o monólogo. “Cada vez mais a veemência da dicção, ontológica e metafísica, deste seu modo de discorrer, o arredava do herói situado, mesmo que precariamente, num tempo e num espaço” (CUNHA, 1991, p. IV). A impossibilidade de conviver, característica do protagonista, impede o diálogo, e, desse modo, a construção de um drama de ação vai se dissipando e predomina a reflexão filosófica. Daí que o texto se enquadre no conceito de teatro estático, assim definido por Pessoa:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] (PESSOA, 1966a, p. 113).

À exceção das quatro cenas em que Fausto dialoga com outros personagens – os discípulos, Maria, o velho e os rapazes da taverna – o drama é constituído por monólogos (por vezes longos) e interlúdios em que aparecem as vozes de Shakespeare, Goethe, Buda, Cristo e Lúcifer. Trata-se de uma tragédia do sujeito e o conflito já está posto desde o primeiro ato; é um conflito interior: o indivíduo ante a impossibilidade de abarcar o mistério que envolve todas as coisas. A caracterização psicológica prevalece sobre a fábula. Sem dúvida, Pessoa estava atento às novas tendências no drama. Vale referir que, no final do século XIX, com a influência do Simbolismo, explica Carlson (1997), há um movimento no drama no sentido de focalizar a ação interna. A partir daí, cabe ao dramaturgo criar situações capazes de revelar de maneira eficaz o movimento da alma.

O conflito, no *Fausto* de Pessoa, brota do íntimo do personagem. Além disso, a tensão dramática é produzida pelo jogo de antinomias²⁷ irreconciliáveis presente em todos os atos. Deste poema dramático emerge uma única “dramatis persona” – Fausto. As demais vozes,

²⁷ Gusmão (1986) faz uma análise minuciosa destas antinomias. Entre elas estão: verdade/erro, conhecer/ignorar, compreensão/incompreensão, consciência/inconsciência, pensamento/sentimento, crer/duvidar, inocência/ hábito imortal de perscrutar-se, vida/morte.

exceto a de Maria, não passam de refrações do discurso do protagonista, um indivíduo incapaz de agir, cujo tormento da alma é exibido do início ao fim do drama.

A paralisia de Fausto se harmoniza com a condição do drama estático. Além disso, a inércia do sujeito ou a ausência de ação exterior, não deixa de identificar-se com a descrença na ação, própria do Decadentismo²⁸. Tais considerações nos levam a concluir que o tipo de drama (estático) que emerge dos fragmentos acaba por adequar-se ao conteúdo a ser exprimido. Em razão disto, é correto supor que a ocorrência de um desvio, no espírito do poeta, em relação à ideia inicial – um Fausto carregado de lirismo, ao gosto romântico – seria mesmo inevitável, uma vez que Pessoa, por sentir-se intérprete da sua época, não deixaria de expressar a desesperança característica do seu tempo.

4.3.2 O mistério do mundo

*Li vaga – inerte – e sonhadoramente li
Compreendendo mais do que havia
Em frase (...)*

*Fechei tremendo, os livros, e sentindo
Como que detrás da consciência,
Negrume transcendendo o que de horror
(...)*

*Desde então o constante persistir
Do mistério em minha alma não me deixa
Quieto o espírito, por meditar
Que seja, meditando sempre.
(PESSOA, 1991, p. 8).*

Eis uma das confissões de Fausto, o homem que alcançou todo o conhecimento disponível nos livros e que aspira a um conhecimento que não se confunde com o saber empírico. Este indivíduo descobriu que “tudo transcende tudo” (Ibidem, p. 5), que “tudo é mistério e está cheio de significado. Todas as coisas são “desconhecidas”, simbólicas do Desconhecido. Em consequência, o horror, o mistério, o medo por demais inteligente” (PESSOA, 1986, p. 38). A postura de Fausto condiz com a crença finissecular de que a essência de todas as coisas se localiza em um além cujo acesso aos homens lhes é vedado: o

²⁸ Corrente literária que, em Portugal, vigorou, aproximadamente, de 1880 a 1920. Expõe o desânimo que se apossa de uma civilização onde os progressos científicos, o desenvolvimento industrial e as melhorias nas condições de vida não são sinônimos de paz e contentamento para os indivíduos. Como os ídolos erguidos, lembrando Pessoa (1966b), são em seguida questionados, e tudo participa da rapidez, da transitoriedade, não há qualquer segurança, e planejar o futuro é inútil. Para o homem decadente, a ação não tem sentido.

homem nem sempre consegue identificar as relações existentes entre o plano material e o espiritual. Não por acaso, na abertura do drama está o verso: “Ah, tudo é símbolo e analogia!” (PESSOA, 1991, p. 5). Nesse sentido, a realidade é um símbolo que sempre remete a outra coisa. Tal ideia assenta na filosofia idealista de Platão, mas é também influxo dos simbolistas que, por sua vez, se reportaram à filosofia idealista, à teoria das correspondências²⁹ de Swedenborg e aos românticos. É bem verdade que os simbolistas, pensamos aqui especialmente em Baudelaire, filtraram tudo a seu modo. As correspondências não brotam apenas de uma transcendência imanente, mas da interação entre sujeito e objeto, homem e mundo, como forma de superar a cisão provocada pelo racionalismo e pelo culto excessivo do eu, responsável pelo abismo entre o indivíduo e o mundo. Somente penetrando fundo no interior de tudo o indivíduo poderá chegar à essência, que é a busca do Fausto de Pessoa, mas que esbarra no limite imposto pela vida ao ser.

A desmedida consiste no desejo de ultrapassar os limites de si mesmo, desvendar o mistério, alcançar o saber total. Atingir este objetivo por meio dos livros se revela, para o protagonista, como algo impossível: “Não leio já; queria abrir um livro / E ver, de chofre, ali, a ciência toda... [...]” (PESSOA, 1991, p. 9). O conhecimento livresco, além de não aproximá-lo do mistério, contribui para aumentar o abismo em que vive o indivíduo, despojando-o de todo e qualquer sonho e/ou ilusão. Entretanto, há indícios de que houve um tempo em que a leitura ainda lhe proporcionava alguma esperança:

Ditoso o tempo em que eu sonhava, e às vezes
Eu parava de ler para seguir
Os cortejos em mim... Amor, orgulho,
- Crenças inda! Pintavam os meus sonhos...
(Ibidem, p. 9).

Tendo chegado ao cume do conhecimento, Fausto, já próximo dos cinquenta anos, sente profundamente o mistério que envolve a si e ao Universo e, por isso, a sua dor é maior que a de todos os outros indivíduos:

²⁹ Para Swedenborg existiam analogias entre o mundo material e o espiritual. O Universo é entendido como um complexo organismo, no qual todas as coisas estão ligadas por analogias. Nele todos os fenômenos são explicados por leis harmoniosas, ditadas pela presença da Divindade. Todos os elementos existentes na Natureza são Correspondências. A lei das correspondências é, como informa Simões (1973), uma das leis fundamentais do ocultismo.

O mistério de tudo
 Aproxima-se tanto do meu ser,
 Chega aos olhos meus d'alma tão perto
 Que me dissolvo em trevas e imerso
 Em trevas me apavoro escuramente
 (Ibidem, p. 11).

Nos deparamos, então, com o horror, com o medo, provocado pela consciência do mistério a que Pessoa (1986) faz referência. A proximidade do Desconhecido lança o indivíduo nas trevas. Aqui já se apresenta uma das antinomias constantes no drama: claro/escuro. A alma de Fausto, o homem-abismo, é escura. Clara é a alma das pessoas comuns que se deleitam em uma vida de prazeres, sonhos e ilusões.

Quanto mais douto se torna, maior lhe parece o mistério e o que é pior: o pensamento, a análise profunda de tudo é detonadora da ruptura com o mundo:

Quanto mais claro
 Vejo em mim, mais escuro é o que vejo
 Quanto mais compreendo mais,
 Menos me sinto compreendido [...]
 (PESSOA, 1991, p. 52).

A obsessão de tudo abranger com o raciocínio e o vício de olhar apenas a própria alma acarretam o isolamento: “já irmanar não posso o sentimento / Com o sentimento doutros, misantropo / Inevitavelmente em minha essência” (Ibidem, p. 13). Afastado do mundo pelo pensamento, alheio inclusive às emoções humanas, Fausto sequer pode tolerar o sentimento dos outros: a tristeza alheia o aborrece e a alegria provoca-lhe ódio, porque ele, “no isolamento negro de quem pensa” (Ibidem, p. 28), já não pode ser alegre. Perdido todo o contato com a humanidade, Fausto reside no labirinto, no labirinto de si mesmo. E do labirinto ninguém retorna. Portanto, Fausto está perdido de si e do mundo e para isto não há solução: o herói problematizador está condenado a retornar sempre às mesmas perguntas, sempre à mesma angústia. Esta é, aliás, uma característica do próprio Pessoa, apontada por Leyla Perrone-Moisés (2001): o Pessoa dos últimos escritos se faz as mesmas perguntas do Pessoa do início da carreira, perguntas carregadas de angústia pela inexistência de uma solução.

Sentindo-se incompreendido, Fausto se compara a Cristo. Entretanto, ele (Fausto) é torturado na cruz do seu próprio ódio e seu sacrifício é inútil porque não domina o mistério nem é feliz, e os outros mortais não têm consciência da sua privação. Por considerar-se “o

Aparte, o Excluído, o Negro” (PESSOA, 1991, p. 16), Fausto passa a desejar libertar-se do pensamento e da consciência:

Sufoco em alma! Suma-se-me a vida
 E a consciência e eu deixe de pensar
 De fitar o mistério e sem querer
 Compreender-lhe o horror! Abra-me o sonho
 Ou a loucura a tenebrosa porta
 Que a treva é menos negra que esta luz
 (Ibidem, p. 21).

Sonho e loucura abrem a porta para a inconsciência que equivale à morte. Logo, deixar de pensar, perder a condição de indivíduo consciente, nos termos de Fausto, significa morrer, encontrar a treva. No entanto, a escuridão daquele que ignora é menor que a escuridão – o pavor, a dúvida, o inconformismo – produzida pela luz do conhecimento. Se nesta passagem o protagonista expressa o desejo de livrar-se da consciência, em outros momentos, mesmo se sentindo isolado e infeliz, demonstra imenso orgulho por ter chegado onde chegou e não esboça o menor desejo de retroceder, trocando a vida de pensamento por uma vida feliz. Não retrocede porque persiste a ânsia de ultrapassar limites através do intelecto:

Fora Deus Deus, Deus fosse menos que esse
 Pensamento que abre na minha alma
 Um poço sem paredes, e eu pudesse
 Ao pensamento exceder o sumo
 Inexcedível, figurar mais vasto
 Deus que Deus é... [...]
 (Ibidem, p. 22).

É o ímpeto de transcender a transcendência. Em virtude disso, podemos identificar a afinidade de Fausto com Lúcifer. Lúcifer, que significa estrela da manhã, aparece no “Livro de Isaías”: “Tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus exaltarei meu trono e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do Norte; subirei acima das mais altas nuvens e serei semelhante ao Altíssimo” (BÍBLIA SAGRADA, 1993, p. 476).

Lúcifer, um anjo, foi desterrado do céu e lançado ao abismo porque pretendeu ser mais poderoso que Deus. No “Livro de Ezequiel”, há também uma referência a um anjo caído. Neste caso, trata-se de um querubim da guarda, a mais bela e sábia criatura criada por Deus e que habitava o jardim do Édem. Este anjo se corrompeu e acabou pecando, sendo por isso lançado fora do jardim e castigado.

Em ambas as passagens trata-se de seres banidos em virtude de uma falta cometida. No poema dramático, Lúcifer é condenado ao desterro não só por desejar superar Deus, mas por reivindicar a verdadeira transcendência: o infinito do infinito:

Por isso, Deus é eterno e infinito, e tudo,
 Sim mesmo o tudo que é, Deus o transcende.
 Porém muita ciência a mais ascende
 Que a esse único Deus que a tudo excede.
 Além do transcender-se que Deus é,
 E ergui então a voz amargurada,
 Porque o conhecimento transcendente
 Deixa a alma exânime e gelada.
 E clamei contra Deus o além-Deus, [...]
 (PESSOA, 1991, p. 24).

O conhecimento transcendente desencadeia a ruptura, faz com que o indivíduo questione o Deus único enquanto instância suprema. Quem pretende “transcender o infinito do infinito” (Ibidem, p. 24) é punido com o banimento.

A imagem de Lúcifer contrasta com a imagem de Cristo. Este é descrito como egoísta e preguiçoso. Aconselha Fausto a sonhar e ter ilusões – o que para o sábio é sinônimo de inconsciência – e argumenta dizendo que ele (Cristo), sendo inconsciente, fundou uma religião:

Como tu eu não fui nada,
 E vales mais do que eu;
 Nada eu. De alucinada
 Minha alma a si se envolveu
 Na inconsciência profunda
 Que nunca deixa infeliz
 Ser de todo – e assim se funda
 Uma fé – vê *quem* o diz.
 Assim sou e em meu nome
 Inda muitos o serão;
 Um Deus – supremo renome;
 E doido! – uma abjeção.
 (Ibidem, p. 35).

Vindo de quem vem, a afirmação de que o Cristianismo foi fundado por um doido não é nem um pouco inocente. Lembremos que Pessoa, nos seus escritos em prosa, atribuiu ao Cristianismo a responsabilidade pela decadência do Ocidente. Além disso, o poeta se define como cristão gnóstico, logo inteiramente contrário a todas as igrejas organizadas, especialmente a de Roma. Ora, se Fausto e Pessoa (vimos que este último também é acometido pela consciência do mistério) rejeitam a inconsciência, por extensão, rejeitam o Cristianismo. Seabra (1988) menciona que a recusa do Catolicismo e do Cristianismo por

Pessoa abre espaço para o esoterismo. Vale mencionar que o primeiro dos poemas “esotéricos” de Pessoa – o “Além-Deus” – data de 1913. Portanto, não surpreende que no Fausto já se encontrem vestígios das concepções esotéricas. Aliás, na imagem de Lúcifer³⁰ elas se fazem presentes.

Em algum momento Fausto chegou a tomar por verdadeira a existência do Deus cristão, mas logo abandonou esta crença, como foi abandonando pela estrada de espinhos todas as outras que se apresentaram como possíveis respostas para as suas questões existenciais:

A mente, abandonei, não sem tremer,
 No caos do meu ser, onde jazem
 Juntamente com ela espectros negros
 De soluções passageiras, apavoradoras,
 Momentâneas, momentâneos
 Sistemas horrorosos, pavorosos,
 Repletos de infinito. Formidáveis
 Não só por isto, mas também por serem
 Falhados pensamentos e sistemas
 Que por falharem só mais negro fazem
 O poder horroroso que os transcende
 A todos, infinitamente a todos.
 (PESSOA, 1991, p. 50).

Estamos diante de um herói atingido pela atmosfera decadentista, aquele que representa a descrença na razão e nos métodos positivistas, o homem que vive a instabilidade e a transitoriedade de tudo: gostos, crenças, sistemas. É oportuno lembrar aqui uma passagem do *Livro do Desassossego*, em que Bernardo Soares afirma que foram postas abaixo as crenças, as teorias, e que a única certeza que restou foi a de não haver certeza (segurança) nenhuma. Diz que a sua geração é herdeira da destruição e das consequências da destruição:

Quando nasceu a geração a que pertenco encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranqüilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político (PESSOA, 2006, p. 189-190).

Fausto é um sujeito cindido. Por um lado, o Desconhecido o apavora, o oprime a tal ponto que podemos perceber nele a nostalgia de uma inocência feliz; por outro lado, o mistério exerce sobre ele o poder de atração de um imã e, ainda que sofra, Fausto avançará

³⁰ Conforme nota Josiane Maria de Souza (1994), a imagem de Lúcifer é constituída por discursos provenientes da Bíblia, da imagem romântica do demônio, da Cabala e da Gnose.

sempre na sua direção. O tormento do sábio está intimamente relacionado com o fato de ter vislumbrado a extensão do mistério, ter chegado à verdade – compreender é ignorar –, mas não poder comunicá-la aos outros, sequer poder pensá-la porque lhe pesa como um fardo. Absolutamente consciente, Fausto, mais que qualquer outro indivíduo, é afetado pelos problemas do mundo: “[...] A consciência funda e absoluta / De todos os problemas minuciosos / Do mundo, transsentidos no meu ser” (PESSOA, 1991, p. 51).

Apesar de sentir profundamente a dor causada pelo pensamento e mesmo sabendo que a ausência de ternura em sua vida é consequência da reclusão e inteira submissão ao intelecto - “[...] Eu talvez à ternura outrora afeito / (Se o pensamento me não dominasse)” (Ibidem, p. 51) -, Fausto deseja cada vez mais poder abranger com o seu pensamento todo o conhecimento contido nas Artes, na Ciência.

Cansado, na solidão, ele buscaria a morte se não tivesse horror a ela. Ao conversar com o discípulo Vicente, este lhe diz que todas as pessoas têm horror à morte. Fausto recebe a afirmação como ofensa, pois ele, aquele que tocou onde ser humano algum ousou tocar, não pode ser posto no mesmo nível dos demais. Ninguém sente tão profundamente quanto ele. Além disso, Fausto considera que todos têm uma compreensão vaga e que ele é o único capaz de ir ao âmago dos problemas. Assim sendo, o sábio é afligido por dois horrores: a morte e a impossibilidade de evitá-la. Amedronta-lhe a ideia de que na morte encontre o mistério sendo consciente. Em um momento de desespero e movido pelo cansaço e pela ânsia de libertar-se, Fausto diz que se ao menos a morte significasse o fim de tudo, inclusive da consciência, avançaria para ela. Em contrapartida, logo rejeitará a morte porque ela representa a linha de chegada, um ponto definido – a que Pessoa tinha aversão –, o final da trajetória de conhecimento em que se deixa de pensar e se encontra o mistério.

Tendo sido a sua vida uma procura constante pela essência de tudo, constata que muito maior se lhe apresenta o mistério.

Quanto mais fundamente penso, mais
 Profundamente me descompreendo.
 O saber é a inconsciência de ignorar,
 Mesmo quem sabe muito nada sabe.
 (Ibidem, p. 68).

Este homem, mesmo depois de ter buscado aliviar a dor e dominar a vida no amor e nos prazeres imediatos, continuará sentindo horror ante a inevitabilidade da morte e de nela encontrar o mistério: “Ah, o horror de morrer! / E encontrar o mistério frente a frente / Sem poder evitá-lo, sem poder...” (Ibidem, p. 137). Seguirá, portanto, sentindo uma dor imensa –

que no decorrer do drama, as vozes³¹, através do canto, pretendem amenizar – que no final será ainda maior em virtude de todos os fracassos. A busca de Fausto resultou no encontro com a solidão – porque no mais alto monte, onde ele chegou, ninguém tem acesso – e com uma verdade: o universo não contém uma verdade isenta de dúvida:

[...] o universo não contém
 Esta verdade. Porque pois buscar
 Sistemas vãos de filosofias
 Religiões, seitas, pensadorias [sic]
 Se o erro é a condição da nossa vida,
 A única certeza da existência?
 Assim cheguei a isto: tudo é erro,
 Da verdade há apenas uma idéia
 À qual não corresponde realidade.
 Crer é morrer; pensar é duvidar.
 (Ibidem, p. 164).

Estamos diante de outra das antinomias presentes no drama: crer x duvidar. A crença, a aceitação de uma verdade, paralisa o pensamento e é, por conseguinte, morte. O que faz viver, o alimento da alma, é a busca constante impulsionada pela dúvida: “Ah que nunca a verdade definida / Mate a alma que vive de não tê-la!” (Ibidem, p. 172). Se é a busca que faz viver, no caso de Fausto, trata-se de uma busca negra, fria, solitária³². O protagonista de Fernando Pessoa é o Cristo negro – não crê e não ama – crucificado no mistério. Eis o sacrifício eterno, porque tudo na vida é transitório, mas o Desconhecido permanece. A suprema verdade é que o mundo sempre transcende a sua essência que não pode ser conhecida. Se o objetivo do pensamento é dominar tudo pelo conhecimento, se busca o incognoscível. O mistério não tem fim. Afinal, “o segredo da Busca é que não se acha” (Ibidem, p. 170).

³¹ As vozes ora pretendem trazer um consolo, devolver-lhe a ilusão e proporcionar um descanso, ora, a exemplo das canções – reminiscências do *Fausto* goetheano –, comentam a tragédia de Fausto.

³² Toda a atmosfera do drama é de escuridão, frieza e horror diante do mistério – características do Decadentismo.

4.3.3 A maldição do conhecimento – perda da inocência

*Oh primeira visão interior
Do mistério infinito em que ruiu
A minha vida juvenil numa hora!*
(PESSOA, 1991, p. 8).

A primeira visão do mistério se apresentou a Fausto quando recém deixara a infância. Desde este dia, jamais foi o mesmo: o horror intenso diante do Desconhecido não o abandona, levando à meditação constante. Tendo adquirido consciência da complexidade de tudo, Fausto perde a inocência. O conhecimento se converte em uma maldição, pois acarreta a perda da inocência³³. Esta primeira visão do mistério equivale a comer do fruto do conhecimento do bem e do mal³⁴, e quem experimenta deste fruto não fica impune. No caso de Fausto, a punição, já o vimos, é errar sempre, solitário, infeliz e inconformado com a impossibilidade de abranger todo o conhecimento. Olhando o passado, ele sabe que não poderá retornar ao paraíso perdido:

Hoje... não mais, não mais me voltarão
As inocências e as ignorâncias suaves
Que me tornavam a alma transparente...
Nunca mais, nunca mais eu te verei
Como te vi, oh sol da tarde, nunca,
Nem tu, monte solene de verdura,
Nem as cores do poente desmaiando
Num respirar silente. E eu não poder
chorar a vossa perda (que eu perdi-vos), [...]
(PESSOA, 1991, p. 29).

O pensamento e a análise profunda despiram-no da inocência e Fausto não mais verá o mundo como um dia vira. Perdidas a simplicidade e a pureza, restou-lhe apenas “um vácuo imenso que o pensamento friamente ocupa” (Ibidem, p. 69). Este vácuo é o lugar da solidão absoluta de um indivíduo que não pode viver como os outros. Observemos um trecho das *Páginas íntimas e de auto-interpretação* datado de 1915:

Ficarei o inferno de ser Eu, a Limitação Absoluta, Expulsão-Ser do Universo Longínquo! Ficarei sem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de Nada consciente, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria Vida. Habitarei eternamente o deserto morto de mim, erro abstracto da criação que me deixou atrás. Arderá em mim eternamente, inutilmente a ânsia (estéril) do regresso a ser (PESSOA, 1966b, p. 60).

³³ No entreato I, encontramos três metáforas da inocência perdida: o campo alegre, o barco e a jarra partida.

³⁴ No “Gênesis”, versículo 17, o Senhor proíbe o homem de comer do fruto. A mulher e o homem desobedecem, comem do fruto, perdem a inocência e são expulsos do paraíso.

Essa ideia do Eu que é deserto, da insularização do sujeito, percorre toda a obra de Fernando Pessoa. Fausto é um grande exemplo de indivíduo exilado. Exilado por estar definitivamente separado da realidade, habitando no abismo: “E eu precipito-me no abismo, e fico / Em mim [...]” (PESSOA, 1991, p. 70). Espaço interior, o abismo, como menciona Gusmão (1986), representa, primeiro, a queda em que o sujeito só encontra a si mesmo. Entretanto, o sujeito se torna exterior a si sem conseguir converter a exterioridade em uma interioridade dinamicamente unitária e, menos ainda, convertê-la em uma presença efetiva no mundo. Em um segundo sentido, o abismo separa da realidade. É Fausto quem dá uma dimensão exata da sua relação com o mundo:

Há entre mim e o real um véu
A própria concepção impenetrável.
Não me concebo amando, combatendo,
Vivendo como os outros. [...]
(PESSOA, 1991, p. 87).

Fausto é acometido por aquilo que Fujawski (1965) identificou como característica de Fernando Pessoa: a intransitividade. Ou seja, a perda da intimidade com o mundo e consigo mesmo, resultante da obsessão pela contemplação dos seus próprios estados de consciência: “Para mim ser é admirar-me de estar sendo” (PESSOA, 1991, p. 72).

Fausto prefere a consciência dos entes à posse dos mesmos. Por isto se coloca em atitude contemplativa diante de tudo, inclusive diante de si mesmo. Isto significa que há uma eliminação do executivo (o eu que pensa, age, fala) e assume a cena um eu em imagem (que se conhece pensando, agindo, falando). Ao admirar-se de estar sendo, isto é, ao se situar em atitude contemplativa diante de si mesmo, Fausto se converte no eu em imagem e, conseqüentemente, perde a intimidade consigo mesmo. É a queda no abismo. A cisão provocada pela consciência fará com que se sinta dois:

[...] Navego,
Desabitada nau no mar da vida,
Mais só que a solidão. Sou um estranho
Ao que em mim pensa. Sou de qualquer modo
Dois [...]
(Ibidem, p. 91).

A ruptura causada pela consciência torna o indivíduo estranho ao mundo e a si mesmo. O hábito de perscrutar-se, de colocar-se diante do próprio eu, torna o homem um excesso. A maioria das pessoas, lembrando Squeff (1980), permanece em um nível de consciência

espontâneo sem vivenciar a experiência da ruptura, de tornar-se estranho a si e ao mundo. Fausto, tendo vivido este dilaceramento, perdeu toda a inocência; logo, sente mais do que qualquer outro a impossibilidade de dominar o Desconhecido, não encontra segurança e não preserva esperança.

A inocência sobrevive nas crianças, nos homens comuns, no bandido e nos loucos. Assim, para Fausto, há inocência em Nero e Tibério porque são inconscientes. Entretanto, ele, indivíduo demasiado consciente que não consegue nunca esquecer “sua presença metafísica na vida” (PESSOA, 1986, p. 27), não nasceu para a inconsciência, conseqüentemente, não está destinado à felicidade. Fausto coloca a sua excessiva lucidez como predestinação: condenado que está a ver sua devoção ao pensamento deitar por terra o menor vestígio de suavidade, de prazer, de pureza.

Esse buscar duma nudez suprema
Raciocinada coerentemente,
É que tira a inocência verdadeira
Pela suprema consciência funda
De si, do mundo, de todos. [...]
(PESSOA, 1991, p. 68).

O pensamento criou uma barreira intransponível entre Fausto e tudo o que se relaciona com o universo infantil – o que conserva traços de inocência ou inconsciência –, que ele sequer consegue sentir saudade da infância. Pode apenas lançar um olhar nostálgico para a época em que ainda lhe era possível experimentar este sentimento. Ao dar-se conta da passagem inexorável do tempo, não sente tristeza, mas horror, pois o tempo carrega o mistério consigo.

4.3.4 O drama da incomunicabilidade e a falência do amor

No terceiro ato, o amor se apresentará como uma saída para participar da vida. Fausto confessa a vontade de amar, contudo não se sente educado para este sentimento, pois, o amor é estranho à sua natureza. Importa entender aqui por que Fausto não pode amar, e investigar tais razões implica arrolar algumas características do amor. As primeiras que nos ocorrem são o caráter instintivo, o transbordamento, a antirracionalidade, a busca da completude e a dissolução da individualidade. Por estas características podemos notar uma familiaridade com o dionisíaco.

Dionísio – deus do vinho, do delírio místico e do teatro - era filho de Zeus e Pérsefone. Os titãs, a mando de Hera, esposa de Zeus, o mataram, o fizeram em pedaços, cozinham-lhe as carnes e as comeram. Uma das versões do mito, conforme Brandão (2008), afirma que Zeus engolira o coração do filho e depois teria fecundado a princesa Sêmele que ficou grávida do segundo Dionísio. Nascido o pequeno deus, Hera não desiste de acabar com a sua vida. Zeus, ciente da necessidade de vingança que movia a esposa, ordenou a Hermes que levasse o menino para o monte Nisa e o deixasse aos cuidados dos Sátiros e das Ninfas. Neste monte, certa vez, Dionísio colheu, de uma das videiras, alguns cachos de uvas, espremeu os frutinhas em taças de ouro e, em companhia da sua corte, bebeu o suco. Eis a origem do vinho. Todos os que o beberam em companhia de Dionísio começaram a dançar freneticamente. “Embriagados de delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos” (BRANDÃO, 2008, p. 290). Em Atenas e por toda a Ática passou a ser celebrada, por ocasião da vindima, a festa do vinho novo. Nesta comemoração, os participantes, embriagados, a exemplo dos seguidores de Dionísio, dançavam freneticamente, à luz dos archotes e ao som de címbalos, até caírem desfalecidos. Caíam não tanto pela embriaguez provocada pelo vinho, como pelo êxtase e pelo entusiasmo. Não tardaria que toda essa embriaguez, essa liberação, começasse a ser vista como ameaça e que surgissem exigências de comedimento, para Nietzsche (1992), da ordem do apolíneo.

É oportuno estabelecermos as diferenças entre os dois espíritos. O dionisíaco caracteriza-se pela embriaguez, pelo êxtase, pela orgia, pelo impulso. O apolíneo traz o respeito pela medida, o comedimento e se apoia no princípio da individuação (observação rigorosa dos limites da personalidade). No dionisíaco, em contrapartida, este princípio cai por terra: “[...] graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Fausto: tragédia subjectiva expressa a vitória do apolíneo sobre o dionisíaco. Este último se faz sentir no terceiro entreato e no quarto ato, mas é superado pelo conjunto do drama, no qual predomina o apolíneo. É verdade que a ânsia de ultrapassar os limites do conhecimento do herói é da ordem do dionisíaco. Porém, a sua consciência das barreiras que a vida impõe, bem como outras características, que em momento oportuno mencionaremos, sugerem o apolíneo.

Voltando a tratar do amor, no seu discurso de elogio ao Amor, *n’O Banquete*, Aristófanes refere que inicialmente os indivíduos eram todos duplos: possuíam quatro pernas, quatro mãos, dois rostos sobre uma cabeça e dois sexos. Estes homens ousaram planejar investir contra os deuses e, os últimos, depois de deliberarem, encontraram na separação, na

individualização, um modo de enfraquecê-los. Assim, desde a separação da nossa natureza em duas, cada parte busca ansiosamente encontrar a sua metade para com ela se unir, se confundir e voltar à sua condição primeira. Por essa origem mítica do amor, encontrada em Platão (2005), esse sentimento expressa a busca de todo ser humano por seu respectivo complemento.

Ora, quando se atinge essa completude do amor, há uma dissolução da individualidade e, em virtude da conciliação, da fusão, uma identidade dual se forma. No terceiro ato do drama Maria diz a Fausto: “Se te vejo não sei quem sou; eu amo. [...]” (PESSOA, 1991, p. 99). Maria está disponível para o amor. Ela ama Fausto a tal ponto que a sua individualidade se dissolve para que haja a integração a uma nova totalidade (o amor) que inclui o outro. Este movimento (de fusão) ultrapassa as fronteiras da individualidade. Daí o seu parentesco com o impulso dionisíaco. Mas Fausto, o intransitivo, o que se tornou estranho a si mesmo e ao mundo, não consegue realizar este trajeto. Por quê? Os versos abaixo podem encaminhar a nossa justificativa:

Sinto horror
 À significação que olhos humanos
 Contém;
 À perscrutação que dum ser fazem
 Revelado de gestos e palavras
 As almas.
 Não quero entregar-lhes, pois,
 Em desmando ou abertura do meu ser
 O que em mim me faz meu. Sinto preciso
 Ocultar o meu íntimo aos olhares
 E aos perscrutamentos que olhares mostram;
 (PESSOA, 1991, p. 85).

A alma se dá a conhecer através das palavras e dos gestos e é por meio do olhar que uma alma desvenda outra alma. Conviver é abrir-se, é mostrar o ser, oferecê-lo à decifração e, em um certo sentido, à medida que o outro nos conhece intimamente, é pertencer a ele. Fausto se fecha, porque, tendo perdido o trânsito com a realidade circundante, horroriza-lhe a ideia de dar a conhecer seu íntimo a outra pessoa. Além disso, é importante lembrar que Fausto se considera um homem superior: ninguém sente como ele e ninguém pode compreendê-lo. Assim sendo, colocar-se fora do alcance dos olhares é uma forma de manter a sua condição de indivíduo único, incompreendido. É isto que o faz ser seu. E só seu. De qualquer modo, o olhar é sempre uma ameaça, assim como a consciência:

O horror metafísico de Outrem!
 O pavor de uma consciência alheia,
 Como um deus a espreitar-me! Quem me dera
 Ser a única consciência animal
 Para não ter olhares sobre mim! [...]
 (PESSOA, 1991, p. 96).

Antecipando a concepção existencialista sartriana, Fausto expressa toda a aversão ao contato com o outro e com a sua consciência. Segundo Sartre (1987), o eu não pode viver sem o outro. Quando nos reconhecemos como indivíduos, descobrimos imediatamente a consciência alheia colocada diante de nós para dizer algo a nosso respeito. E é porque dela depende a nossa legitimação que “o inferno são os outros”.

O pavor à consciência do outro chega a inibir o desejo:

Entre o teu corpo e o meu desejo dele
 Stá o abismo de seres consciente,
 Pudesse-te eu amar sem que existisses
 E possuir-te sem que ali estivesses!
 (PESSOA, 1991, p. 105).

No diálogo com Maria, percebemos que a busca de Fausto não é o amor. A finalidade do sábio é compreender este sentimento. Desse modo, Maria, como demonstra Gusmão (1986), assume o papel de mediadora, uma voz que abre a sua ausência como pessoa amada: “e se me buscas / é como se eu só fosse alguém para te falar de quem tu amas” (PESSOA, 1991, p. 99-100). Assim, Fausto usa Maria para falar da mulher que ele ama, que é Maria tornada ausente enquanto mulher amada. Esta é uma forma de se apropriar do amor sem que o objeto amado esteja presente. Desse modo, o amor se torna um jogo íntimo apenas de Fausto.

O amor carnal se apresenta para este indivíduo como um mistério. Na verdade, é um tabu:

Com que gesto de alma
 Dou o passo de mim até a posse
 Do corpo de outro, horrorosamente
 Vivo consciente, atento a mim, tão ele
 Como eu sou eu.
 (Ibidem, p. 93).

Além do fato de a consciência impedir o contato dos corpos, a impossibilidade do amor se deve à carnalidade experimentada pelo sujeito em relação ao próprio corpo. Fausto é tomado pelo terror ao contemplar seu corpo nu: o próprio corpo é obsceno. Isto reflete uma

inadaptação ao corpo e à relação dele com o corpo de outra pessoa. O corpo tem para Fausto uma infuncionalidade (significativa) que, como demonstra Gusmão, é o resultado do hábito recluso de pensar que “constitui o corpo como carne que sobra. O corpo é, pois, inutilizável, e o desejo, vazio de matéria (conteúdo)” (GUSMÃO, 1986, p. 80).

Depois da experiência sexual, Fausto sente que o amor não toca em seu íntimo e a sua decepção em relação ao experimentado é flagrante:

É isto o amor? Só isto! Sinto como
 O cérebro oscilante, um gozo
 Mas o coração pesado, frio, e mudo.
 Sinto ânsias, desejos
 Mas não com meu ser todo. Alguma coisa
 No íntimo meu, alguma coisa ali,
 Fria, pesada, muda permanece.
 (PESSOA, 1991, p. 108).

Uma vez que Fausto não ama com todo o seu ser, o amor não o transforma. Permanece nele aquilo que o torna um excesso e que o afasta dos sentimentos: o pensamento e a consciência terrível de tudo, do mundo, de si. É preciso considerar ainda que o estado amoroso é caracterizado por um empobrecimento da vida da consciência. Ortega y Gasset (1983), nos *Estudios sobre el amor*, explica que o campo da nossa consciência está sempre povoado por uma pluralidade de objetos e que a nossa atenção se desloca de um objeto ao outro. Funciona assim no regime “normal” da nossa vida. O estado amoroso vem justamente desfazer esta distribuição igualitária da atenção: ela se concentra em apenas uma pessoa, e outros objetos, atividades e pessoas são desalojados da consciência. Por isto Fausto identifica amor com inconsciência:

[...] Horror! Não sei ser inconsciente
 E tenho para tudo do que é bom
 A consciência, o pensamento aberto,
 Tornando-o impossível. [...]
 (PESSOA, 1991, p. 89).

Um sentimento que torna o indivíduo menos atento só poderia ser estranho à natureza de Fausto. Em um dos seus escritos, Pessoa faz a seguinte confissão: “o meu pior mal é que não consigo nunca esquecer a minha presença metafísica na vida” (PESSOA, 1966b, p. 27). É inegável a semelhança com as confissões de Fausto:

A vida é esquecer-se continuamente
 Mas eu, nesta minha intensa vida,
 Vivo em mim tão solitariamente,
 Que não sei esquecer-me, nem tirar
 de mim meus olhos d'alma; [...]
 (PESSOA, 1991, p. 94).

Temos mais uma hipótese explicativa da inaptidão de Fausto para o amor: este sentimento conduz o indivíduo a esquecer-se, abandonar-se, sair de si. Nos *Estudios sobre el amor*, o filósofo Ortega y Gasset, refere que o amor faz com que o indivíduo que ama saia de si e realize um “deslocamento” na direção do objeto amado. Amar significa abandonar toda a tranquilidade e a segurança que há dentro de si e “emigrar virtualmente” até o outro para integrar-se na sua existência e permanecer com ele em união. Não em união física – adverte Ortega y Gasset (1983) –, mas em uma convivência simbólica que independe da distância espacial. Fausto sabe que o amor é este maior ensaio que a natureza faz para que uma pessoa saia de si e “emigre” na direção de outra e, por isto mesmo, este sentimento provoca-lhe horror: “O amor causa-me horror; é abandono, / Intimidade, [...]” (PESSOA, 1991, p. 89).

Do diálogo de Fausto e Maria podemos inferir que ela anseia por se integrar à existência de Fausto, estabelecer com ele aquela identidade dual a que já fizemos referência, entretanto, Fausto não é capaz. A engrenagem do pensamento deixou-o afetivamente estéril. O que ele quer é submeter o amor à racionalidade, compreendê-lo. Daí a queixa de Maria: “[...] Pois procuras o amor pra não amar [...]” (Ibidem, p. 99). Quem, como Fausto, quer compreender profundamente o mistério de tudo, inclusive o do amor, está condenado a não vivê-lo. Ele não consegue sequer perceber o quanto Maria o ama e, quando responde algo a ela, responde às palavras e não ao sentimento:

Quando te falo, dói-me que respondas
 Ao que te digo e não ao meu amor.
 Quando há amor a gente não conversa:
 Ama-se, e fala-se para se sentir.
 Posso ouvir-te dizer-me que tu me amas,
 Sem que mo digas, se eu sentir que me amas.
 Mas tu dizes palavras com sentido,
 E esqueces-te de mim; [...]
 (Ibidem, p. 99).

O amor existe sem as palavras. As frases que digam do amor são apenas uma evidência da sua existência; logo prescindíveis, pois o amor cria o seu próprio código, a sua própria maneira de comunicar: através de gestos, do olhar:

Nem tenho gestos para saber amar,
 Nem alma para tirar ao mero-oco
 Pensar aqueles gestos, o horror
 Que vem de eles saberem o mistério. [...]
 (Ibidem, p. 106).

Fausto necessita que Maria lhe fale do seu amor porque é incapaz de se integrar no modo de comunicar que o sentimento instaura. Fausto não se entrega ao amor como Maria se entrega. Ele a torna ausente, a esquece. Desse modo, a relação dual, que Maria anseia estabelecer, não se consuma. Observando o discurso de Fausto podemos perceber porque ele não pode corresponder ao amor de Maria: “Compreendo-te tanto que não sinto. / Oh coração exterior ao meu! [...]” (Ibidem, p. 101). Exemplificada nestes versos está uma das principais antinomias irreconciliáveis presentes no drama: pensar x sentir. Uma das falas de Maria confirmará o divórcio total entre pensamento e sentimento: “Para que queres compreender / Se dizes qu’rer sentir?” (Ibidem, p. 101).

Convencido da sua inaptidão para amar, Fausto pede a Maria que reze por ele. Entretanto, é ele quem diz as palavras que ela deve proferir. Segundo Gusmão (1986), Fausto usa Maria como uma alteridade sua. Ele pretende que ela repita um discurso construído por ele, para que tais palavras, vindas de fora, amenizem a sua amargura. Fausto deseja que o outro (Maria) reconheça a grandeza do percurso de pensamento que o condenou ao exílio. Não quer a consciência dela.

Ouvindo a declaração de amor de Maria, Fausto reflete que ele nunca sentirá amor, que o sentimento de Maria não encontra eco em seu ser. Para o homem cujo caráter é autocêntrico, que só se entenece por si mesmo, que é intransitivo – salientemos aqui que o amor é um ato transitivo –, a palavra amor é vazia de significado. A impossibilidade de este indivíduo viver o amor é selada nos versos que encerram o diálogo com Maria: “Quero falar ternura e não o sei; / Tenho a alma fria – oh raiva! É impossível” (PESSOA, 1991, p. 104).

Aquele que ama sente a necessidade, como refere Ortega y Gasset (1983), de dissolver a sua individualidade na individualidade do amado e de absorver a individualidade do amado na sua. Em outras palavras, é ultrapassar as fronteiras do indivíduo para formar aquela identidade dual que Maria tanto anseia, mas que esbarra no eu-abismo de Fausto. Aqui a fusão dionisíaca não pode se realizar porque a contemplação excessiva de si torna o indivíduo intransitivo. Logo, fracassam todas as suas tentativas de se integrar na vida: de viver o amor, de experimentar emoções e prazeres verdadeiros. O dionisíaco sucumbe diante do apolíneo.

5 O DIÁLOGO ENTRE *FAUSTO: TRAGÉDIA SUBJECTIVA* E *FAUSTO*

Seabra (1988) refere que a obra de Pessoa – desde a poesia aos escritos em prosa – exemplifica perfeitamente o “mosaico de citações” de Julia Kristeva, pois se configura como um embrenhado citacional em que os heterônimos se leem e se reescrevem infinitamente. Entretanto, os textos de Fernando Pessoa e dos heterônimos não convocam apenas os textos dos demais integrantes da coterie. Convocam, também, outros autores. No caso do *Fausto*, por exemplo, não podem ser ignorados os vestígios do drama de Goethe, do *Fausto* de Marlowe e do *Manfredo* de Byron. Além disso, ao longo do drama, são evocados os nomes de Platão, Górgias, Sófocles (pela referência ao arqueiro Filoctetes) e Shakespeare.

É ainda Seabra quem afirma que a obra de Pessoa assume as diversas formas do que Genette batizou com o nome de transtextualidade. Por este ângulo, ao olharmos *Fausto: tragédia subjectiva*, podemos tomá-lo como um hipertexto,¹ proveniente de um hipotexto (o *Fausto* de Goethe), cuja criação se processou pela via da transformação. O texto de Pessoa se enquadra na categoria das transformações sérias ou transposições. Recordemos que Genette (1989), conforme referido no capítulo 2, subdivide as transposições em: puramente formais – que afetam o sentido apenas acidentalmente – e temáticas – quando ocorre a transformação explícita e intencional do sentido do hipotexto. A transposição temática tem como principal efeito a transformação semântica, a qual normalmente é acompanhada por duas outras transformações: a diegética e a pragmática. O *Fausto* de Pessoa realiza procedimentos transformacionais com vistas a modificar o sentido do hipotexto. Assim, Fernando Pessoa se apropria do texto de Goethe para relaná-lo em um novo circuito de sentido.

No artigo “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, Pessoa alude à atitude de se apropriar e transformar o que é do outro: “Contra essas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para coerir, e como toda a vida, reage por uma forma especial de coesão, que é a assimilação, isto é, a conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância sua” (PESSOA, 1986, p. 242). Desse modo, de acordo com a estética não aristotélica, o exterior se torna interior, a sensibilidade assimila o que lhe é exterior para transformá-lo em algo próprio. Tal procedimento está na base da intertextualidade, a qual, antes de se converter em conceito-chave da Literatura Comparada, já havia motivado

¹ A intertextualidade, da maneira como é definida por Genette (1989) – alusão, citação e plágio –, não é um conceito operatório eficiente para explicar a relação entre o texto de Fernando Pessoa e o de Goethe. A transformação realizada por Pessoa se enquadra na quarta variedade da transcendência textual – a hipertextualidade.

longínquas reflexões, que, por seu turno, desembocaram nas formulações do século XX: Eliot, Mikhail Bakhtin, Borges, Kristeva, Barthes, Jenny, Riffaterre e Genette. O ponto de contato entre as proposições de todos estes estudiosos reside na maneira como consideram o texto: não como um objeto fechado e autossuficiente, mas como um território cuja significação é instável em função das relações que mantém com outros textos.

Mais do que relacionar-se com outros textos, um texto brota de outro(s). Assim, a intertextualidade se concretiza através do trabalho operado pela memória da escritura². Esta última, apossando-se do alheio, consegue, por meio da repetição e da reinvenção de formas e conteúdos, criar obras originais.

Na conversa de 16 de dezembro de 1828, Goethe confessa a Eckermann a sua antipatia pelo hábito – então corrente – de pôr em dúvida a originalidade de um autor e buscar a procedência da sua cultura:

Dever-se-ia então indagar de um homem bem nutrido, quais os alimentos que o sustentam. Temos conosco as faculdades inatas, mas devemos nosso desenvolvimento a milhares de influências de um grande mundo do qual nos apropriamos, aquilo que podemos e que nos é adequado (ECKERMANN, 2004, p. 267).

O criador dos heterônimos aproveitou do gênio alemão – assim Pessoa considerava Goethe – aquilo que lhe convinha e ofereceu-nos um *Fausto* com nova aparência. A partir de agora – momento em que confrontaremos os textos – mais perceptíveis se tornarão as diferenças.

5.1 QUERER COMPREENDER O MISTÉRIO – A REJEIÇÃO DO SABER LIVRESCO

Tivemos ocasião de ver que, em ambas as obras sobre as quais nos debruçamos, os heróis são problematizadores. Em Goethe, no monólogo no laboratório, se apresenta um sábio inquieto e insatisfeito com os resultados obtidos por seu conhecimento. Fausto almeja conhecer a essência das coisas – “o que a este mundo / liga em seu âmago profundo” (GOETHE, 2002, p. 41). Por isso recorre à magia. Contudo, este não é o único mistério do qual se aproxima: mistérios da ordem do esotérico e as profecias de Nostradamus também o

² Não ignoramos a importância da intertextualidade da leitura, a qual é explorada nos estudos de Roland Barthes e Michael Riffaterre.

instigam. O anseio deste homem toca em algo que o saber livresco seguramente não pode proporcionar-lhe. Já no início do monólogo percebemos a dimensão da sua angústia:

Não julgo algo saber direito,
Que leve aos homens uma luz que seja
Edificante ou benfazeja.
Nem de ouro e bens sou possuidor,
Ou de terreal fama e esplendor;
(Ibidem, p. 41).

A dedicação aos estudos não lhe traz recompensa material, tampouco o faz levar aos homens essa luz que significa utilidade, melhoria nas condições de vida. Fausto precisa escapar do confinamento no mundo do saber livresco, segundo ele, estéril, que não cria nada, para poder agir e tornar-se um criador de civilização. Assim, no *Fausto* de Goethe o homem é autorizado a buscar a aproximação com o absoluto, enquanto no *Fausto* de Pessoa a obsessão pelo absoluto (o mistério que submete Fausto) é uma sentença condenatória. Em Pessoa, o saber adquire uma dimensão horrorosa porque retira do homem a inocência e não permite desvendar os mistérios da existência. Daí que o erro seja aceito como uma condição natural:

Porque pois buscar
Sistemas vãos de filosofias
Religiões, seitas, pensadorias [sic]
Se o erro é a condição da nossa vida,
A única certeza da existência?
Assim cheguei a isto: tudo é erro,
Da verdade há apenas uma idéia
À qual não corresponde realidade.
(PESSOA, 1991, p. 164).

Em Goethe, o saber só é terrível quando o homem não consegue tocar no absoluto. Fausto percebe as limitações da ciência e da razão, mas não se acomoda:

Ai de mim! da Filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
De doutor tenho o nome e mestre em artes,
E levo dez anos por estas partes,
Prá cá e lá, aqui e acolá
Os meus discípulos pelo nariz.
E vejo-o, não sabemos nada!
(GOETHE, 2002, p. 41).

O Fausto de Fernando Pessoa vive uma angústia que é representada pela metáfora das ondas:

Ondas nas quais não posso visionar,
 Nem dentro em mim, em sonho, barco ou ilha,
 Nem esperança transitória, nem
 Ilusão, nada da desilusão; [...]
 Vós sois um mar sem céu, sem luz, sem ar [...]
 (PESSOA, 1991, p. 6).

O protagonista se debate em questionamentos sobre o enigma da existência, o ser, a existência de Deus, a alma e a morte. Ao pensar nas possíveis soluções, vai descartando as respostas tradicionais:

[...] Ah, deve haver
 Além de vida e morte, ser, não ser,
 Um inominável supertranscendente
 Eterno, Incógnito e incognoscível!
 Deus? Nojo. Céu, inferno? Nojo, nojo.
 (Ibidem, p. 7).

Uma vez que o saber livresco não serve para aproximá-lo do mistério, este Fausto, em monólogos carregados de insatisfação e desespero, também o rejeitará. É bom lembrar, tomando por base Genette (1989), que a hipertextualidade se declara, no caso de *Fausto: tragédia subjectiva*, por um índice paratextual (o título), que estabelece um contrato, um vínculo com a tradição. A manutenção do nome do personagem (o mesmo do drama de Goethe) confirma a sua afinidade com um dado comportamento, o que fica patente, por exemplo, no desejo comum de romper as algemas do conhecimento estéril:

[...] Do pensamento se partiu o fio,
 Com a ciência toda me arrepio.
 Nos turbilhões do sensual fermento
 Se aplaque das paixões o ígneo tumulto! [...]
 (GOETHE, 2002, p. 84).

Queimei livros, papéis,
 Destruí tudo por ficar bem só,
 Por quê não sei, não sabê-lo desejo.

Resta-me apenas um desejo ermo...
 De amar e de sentir, mas não me sinto
 Educado no ser ou natural
 (PESSOA, 1991, p. 83).

Ao lermos a passagem do monólogo no laboratório de *Fausto: tragédia subjectiva*, nossa biblioteca interna é ativada e vamos estabelecendo relações entre o poema dramático de Fernando Pessoa e a nossa lembrança imediata – o *Fausto* de Goethe. Nesse sentido, recordando Borges (1952), a leitura do texto do criador dos heterônimos modifica e aperfeiçoa a nossa compreensão do drama de Goethe. Além disso, ao deslocarmos nossa atenção de um texto ao outro, notamos que, embora a atitude de despojar-se das vestes de sábio de gabinete seja comum aos protagonistas, ela os levará, como veremos em seguida, a caminhos distintos, condizentes com o perfil de cada um.

Enquanto o *Fausto* de Goethe é dominado pela ideia de suicídio em face do fracasso na sua tentativa de reter o espírito da terra, o de Pessoa, não encontrando respostas às suas inquietações metafísicas, buscará alívio no sonho, que, por sua vez, é uma característica do Simbolismo:

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...
(Ibidem, p. 19).

O recurso à magia possibilitara ao *Fausto* goetheano ver a máquina do mundo em movimento:

Como um dentro do outro se entrama
E num só todo se amalgama!
Como fluem e refluem celestes energias,
A se estenderem mutuamente as áureas pias!
Com surtos prenhes de balsâmeo alento
A terra imbuem, fluindo do firmamento,
Vibrando pelo Todo com harmonioso acento!
(GOETHE, 2002, p. 43).

Na sua origem (já o vimos), o mito de *Fausto* está intimamente relacionado à magia. Iriarte (1984), ao diferenciar magia de religião, refere que a religião implica adoração e veneração da Divindade, ao passo que na magia todo e qualquer sentimento de adoração está ausente. Chega-se ao transcendente por um caminho impuro, egocêntrico, que nada mais é do que um instrumento de poder pessoal. No final da sua trajetória, *Fausto* se dará conta de que a sua busca se dirige para um ponto ao qual a magia³ não pode facultar-lhe o acesso e desejará libertar-se dela.

³ Retomaremos este aspecto na conclusão do trabalho.

O Fausto pessoano, em um ato supremo do pensamento, ao meditar “uma idéia espontânea e horrorosa”, tem a visão de Deus em esqueleto:

Apareceu-me Deus em esqueleto...
Tudo despira do seu corpo ideal
Não de infinito só, de inatingível.
Até ao fundo do seu ser em abstrato
O meu ser despi, e eu vi o (...)
Esqueleto (...) do Mistério...
(PESSOA, 1991, p. 66).

É a visão “do universo íntimo do misterioso avesso”. Se lhe foi possível esta construção mental, Fausto considera que a verdade deve ser ainda mais profunda. É a perfeição desta verdade que ele busca: a essência. Aliás, ambos os Faustos – como diria Mefistófoles –, apartados da aparência dos seres, buscam sempre a essência e carregam consigo uma frustração:

Só sei de duas coisas, nelas absorto
Profundamente: eu e o universo,
O universo e o mistério e eu sentindo
O universo e o mistério, apagados
Humanidade, vida, amor, riqueza.
(Ibidem, p. 12).

Sinto-o, amontoei de balde sobre mim
Todos os bens da inteligência humana,
E quando estou a descansar, no fim,
Novo vigor do íntimo não me emana;
Não me elevei junto ao meu fito,
Não me achei mais do infinito.
(GOETHE, 2002, p. 86).

Os dois não viveram os prazeres da vida nem atingiram o ápice: o de Pessoa não tem êxito na sua busca do transcendente e o de Goethe não se aproxima do infinito ou da perfeição, que, neste caso, o final do drama nos permite concluir, subentende a síntese entre pensamento e ação.

5.2 A AVERSÃO AOS HOMENS COMUNS

Isolado do mundo na sua tentativa de desvendar o mistério da existência, o protagonista de Fernando Pessoa conclui que sentimentos como a alegria não foram feitos para ele. Diante do povo alegre, se dá conta – e isto causa-lhe revolta – de que os camponeses

têm uma felicidade por ele nunca – nem quando criança – experimentada. Fausto chega a entender a barreira que o impede de comungar com os prazeres cotidianos como uma questão de predestinação. A morte levará a todos, mas os camponeses, por serem inconscientes, podem deleitar-se. Enquanto ele, Fausto, o indivíduo com a consciência despedaçada, morrerá sem ter conhecido os prazeres da vida. Ao pensar nisso, é dominado pelo ódio:

Com que alegria minha cairia
Um raio entre eles! Com que pronto
Criaria torturas para eles
Só por rirem a vida em minha cara
E atirarem à minha face pálida
O seu gozo em viver, a poeira que arde
Em meus olhos, dos seus momentos ociosos
De infância adulta e toda na alegria!
(PESSOA, 1991, p. 16).

Essa postura em nada se assemelha à atitude do Fausto de Goethe. É certo que o herói do drama alemão, no início, está isolado do mundo. Entretanto, em seu íntimo não há nem sombra da aversão aos homens comuns experimentada pelo protagonista de Pessoa. Ao passear acompanhado pelo discípulo Wagner, Fausto se sente revitalizado pela claridade e pela alegria das pessoas:

Do longínquo verdor, até, do monte,
Brilham em vivos tons as vestes.
Da aldeia já ouço o canto e o riso,
Do povo é isto o paraíso,
De cada um soa alegre o apelo;
“Aqui sou gente, aqui posso sê-lo!”
(GOETHE, 2002, p. 59).

Aqui quem é avesso aos festejos populares é Wagner⁴. A cena “Fausto perante o povo alegre” de *Fausto: tragédia subjectiva* sem dúvida é uma reminiscência da cena dos festejos da Páscoa do drama de Goethe. Todavia, a apropriação levada a efeito por Fernando Pessoa não evidencia uma recepção passiva. No processo digestivo realizado pelo poeta português – e aqui temos em mente a metáfora, de Paul Valéry, do “leão que é feito do carneiro assimilado” – a substância alheia é reelaborada. Em outras palavras, mesmo os trechos do *Fausto* de Pessoa que são nitidamente reminiscências goethianas, ao serem “digeridos”, assimilados, se tornam forças constitutivas do universo-Pessoa. Tais elementos não

⁴ Enquanto Fausto, tendo consciência da impossibilidade de alcançar a essência da vida por meio da razão, se lança à ação, Wagner é o sábio que acredita ser possível atingir o absoluto através da abstração. Assim, ele é o oposto do mestre.

conservam o aspecto, a significação, que tinham em Goethe. Ao tratar da transposição temática, Genette (1989) afirma que comumente ela acarreta duas outras transformações: a diegética – definida como modificação no universo espaço-temporal em que se insere o texto – e a transposição pragmática⁵ – modificação dos acontecimentos e das condutas constitutivas da ação. A transposição de uma história de uma época a outra não pode realizar-se sem que haja algumas modificações na ação. Um Fausto transportado à época moderna, exemplifica Genette, não poderia agir como o Fausto de Marlowe. Isto significa que a transposição diegética leva à transposição pragmática. Pessoa nos oferece um protagonista, homem do século XX, com uma atitude oposta à do homem do século XVIII. O Fausto de Goethe, ainda que não vivencie a atividade e as diversões que as pessoas comuns vivem, não as sente como uma agressão. Ele não experimenta a ruptura provocada pela consciência, que torna o homem estranho ao mundo e a si mesmo. Por isso, passará por todas estas experiências (o prazer, o amor, a dor) até tornar-se um indivíduo ativo. Ao passo que o Fausto de Pessoa, por ser acometido pelo horror do outro, não poderá ultrapassar a sua condição de homem isolado e inerte.

5.3 O PACTO

Em Goethe, já o vimos no capítulo 3, o pacto com o demônio funciona como um impulso à ação e se processa com o aval do Senhor. Até a aparição de Mefisto, Fausto vivera apenas para a vida acadêmica, isolado do mundo, imerso na investigação. Ao retornar do passeio com Wagner, Fausto – já acompanhado pelo cão (Mefistófoles) – sente-se invadido por um amor pelos seres vivos e por Deus, e com um impulso de ação⁶. A tarefa do demônio, segundo as palavras do Senhor, seria não permitir repouso ao homem, incitá-lo à obra.

O Fausto de Goethe almeja atuar no mundo, modificá-lo e, para isso, necessita superar a cisão entre pensamento e ação, o que só se torna possível com o auxílio do demônio. Há espaço para a atuação de Mefisto porque Fausto é um inconformado, é o homem das duas almas em conflito, o homem que está afastado da ação, mas que ambiciona tornar-se ativo: “[...] de esforço e arrojo sou capaz. / Poder aufero, posse, alto conteúdo! / Nada é a fama; a

⁵ Segundo Genette (1989), a transposição pragmática é uma consequência inevitável da transposição diegética. Aliás, a ação de um texto só é modificada em decorrência de uma transposição diegética ou com a finalidade de modificar sua mensagem.

⁶ A sua opção por traduzir o “no princípio era o verbo” como “no princípio era a ação” indica que está propenso a agir.

ação é tudo” (GOETHE, 2002, p. 389). É esta ânsia de ação que orientará o seu percurso no decorrer do drama. Antes mesmo da aparição de Mefisto, Fausto já é um sonhador: deseja transformar o mundo, o que nos permite dizer que há um conflito do herói com o mundo. Depois, quando se envolve com Margarida, há um conflito entre Fausto e o pequeno mundo. E, finalmente, no V ato da segunda parte, buscará, de fato, transformar o mundo. O protagonista tanto considera importante uma ação efetiva no mundo que a movimentação vã do oceano o incomoda e ele deseja dominá-lo.

Se o *Fausto* de Goethe pode ser definido como o drama da ação (do indivíduo no mundo), o *Fausto* de Pessoa é o drama da inércia ou do fracasso nas raras tentativas de ação. Atormentado pelo pensamento e pela consciência – detonadores da cisão com a realidade –, jamais poderia ser um criador de civilização. Já no título, quando temos a referência arquitextual⁷, está posta uma diferença em relação ao texto de Goethe: *Fausto: tragédia subjectiva* é a tragédia do sujeito, o drama do conflito anímico, conflito que torna o indivíduo incapaz de sair de si, de comunicar, e que o imobiliza totalmente.

Uma das diferenças mais marcantes entre os dois Faustos é a ausência do diabo tentador em Fernando Pessoa. Apesar da inexistência do pacto aqui, na obra de Fernando Pessoa, cedo ele aparece. Nas *Páginas íntimas e de auto-interpretação* há uma passagem, datada de 1907, que refere o compromisso estabelecido entre Alexander Search, pequeno heterônimo que surge quando Fernando Pessoa ainda reside em Durban e que assina os escritos em Inglês, e Jacob Satanás, senhor do Inferno. Alexander Search também residia no Inferno. Entre os termos do contrato está: lutar pelo bem da humanidade, não escrever coisas sensuais ou que possam prejudicar quem as ler e nunca esquecer o sofrimento dos homens. Vemos que o Satanás do pacto é *sui generis*, pois é partidário do bem, da moral e da verdade. Ángel Crespo (2006) afirma que isto só pode ser entendido desde o ponto de vista gnóstico. Por este viés, Jehová, Ialdabaoth, é um demiurgo orgulhoso e desprovido de sabedoria que criou um mundo no qual impera a injustiça e contra o qual Satanás se levanta. Este Satanás, que é a serpente do Gênesis, induz Adão e Eva a comerem do fruto proibido da árvore da Ciência para que sejam como deuses. O diabo com quem Search pactua é o diabo bom⁸.

⁷ O título, além de mencionar o gênero a que pertence o texto, sinaliza o vínculo com os Faustos anteriores e alerta: não se trata de uma tragédia na qual o conflito seja entre o indivíduo e forças exteriores; aqui, o conflito surge no íntimo do indivíduo e só por ele é sentido. Disto decorre a primazia da ação interior, ao contrário do hipotexto, que focaliza a ação exterior.

⁸ O diabo é personagem do conto “A hora do diabo”. Neste texto, o demônio não é um ser malvado, é incapaz de fazer o mal a uma senhora e tem sido desde sempre um ironista. É aquele que corrompe porque atíça a imaginação e, finalmente, é o negativo absoluto.

Para Robert Bréchon (1998), Search é a crisálida de Caeiro, Reis e Campos, ou seja, é um estágio pelo qual Pessoa precisa passar para atingir outra etapa da iniciação poética. Este heterônimo, a exemplo do personagem do poema dramático, tem o sentimento da inocência perdida, da solidão, do desamparo, e vive a experiência do horror ante o mistério. É de se notar que Search morre entre 1908 e 1909, época em que Fernando Pessoa começou a trabalhar no projeto do *Fausto*. Assim, se em Search o pacto está presente (de forma não usual, é verdade), ao passo que no *Fausto* e projetos para este poema dramático não há qualquer referência a ele, podemos realmente pensar em uma escala de evolução na produção poética de Pessoa. Evolução decorrente da infuncionalidade do demônio em um drama cujo protagonista está profundamente marcado pela crise e pelo pessimismo, características próprias do Decadentismo. O texto de Fernando Pessoa, por ser mais um elemento da tradição literária de obras sobre o Fausto, responde a todas as outras e, especialmente, ao *Fausto* de Goethe. Mais do que considerá-lo como resposta às obras que o antecederam, compreender *Fausto: tragédia subjectiva* exige que o pensemos como decorrência da sua época. Em Goethe, Fausto pactua com Mefistófoles porque, profundamente atraído pela vida, deseja experimentar tudo e tornar-se um homem ativo. O protagonista do hipertexto, indivíduo abúlico, não é movido por um impulso para a vida. Fernando Pessoa efetua a substituição de motivos,⁹ uma operação negativa, que consiste em subtrair aquilo que, no hipotexto, motiva o pacto. Sem a causa, um dos aspectos característicos do mito – o contrato com o demônio – está ausente. Se pensarmos que o mito é um enunciado sempre reatualizado e que é justamente das retomadas que depende a sua permanência, concluiremos que a sua funcionalidade é assegurada pelas transformações. O demônio, no *Fausto* de Goethe, é um fator que se acrescenta à atmosfera de crença no progresso e na capacidade do indivíduo na qual o texto se insere. Por outro lado, no poema dramático de Pessoa, o demônio não poderia (se viesse) vir com as mesmas vestes do texto do poeta alemão: não poderia ser um impulso à ação – porque, para o decadente, a ação não tem sentido – nem a ameaça de danação eterna, pois o tormento infinito, a experiência infernal, Fausto já a vive: é a intransitividade e a obsessão pelo mistério, que tropeça sempre na impossibilidade de abarcá-lo.

⁹ A substituição de motivos ou transmotivação é um dos procedimentos da transformação semântica. Assume três formas: positiva, negativa e a transmotivação. A primeira equivale a introduzir um motivo onde, no hipotexto, ele não estava. A segunda consiste em suprimir uma motivação original. A terceira é a que procede por um movimento de desmotivação e (re) motivação, ou seja, quando a subtração de um motivo exige a criação de outro.

5.4 SAÍDA PARA O MUNDO

*Basta de andar cogitabundo.
Sus! Mete-te dentro do mundo!*
(GOETHE, 2002, p. 87).

Fausto se sente despreparado para deixar a clausura e enfrentar o mundo e os outros indivíduos. Obedecer à ordem de Mefisto se apresenta como algo difícil, pois o doutor diz não possuir tato para o convívio social. Além disso, faltam-lhe atributos físicos:

Com esta barba longa minha,
Falta-me o jeito airoso, a linha;
O ensaio ser-me-á infecundo;
Jamais soube adaptar-me ao mundo,
Ante outrem sinto-me tão miúdo,
Sempre estarei sem jeito em tudo.
(Ibidem, p. 95).

O Fausto de Pessoa, antes da sua saída para o mundo (a tentativa de amar e a entrega à orgia), afirma:

Mas ah, não sei se já – estranho ser –
Volver eu posso à vida, pois me sinto
Estranho ao mundo, à vida e aos olhares,
Um Incapaz de ser irmão [...]
(PESSOA, 1991, p. 86).

Nas palavras ditas pelo protagonista de Fernando Pessoa ecoam as proferidas pelo seu antecessor. Retomando a noção de dialogismo, constatamos a presença do texto de Goethe no de Pessoa. Na inaptidão para o convívio social, os discursos dos personagens se entrelaçam; se afastam, porém, no motivo que impulsiona a saída para o mundo e, logo veremos, na conduta de ambos.

A primeira estação de Fausto e Mefistófoles é na taverna. Entre os rapazes que bebem e cantam, apenas o demônio se diverte. Fausto se revela alheio a toda a orgia e deseja ir embora. Convém lembrar que a cena da taverna é anterior à cena da cozinha da bruxa – momento em que Fausto ingere uma poção que, ao rejuvenescê-lo trinta anos, o torna mais confiante, assim, o papel da poção é fundamental, pois opera uma transformação no corpo e na personalidade do herói, de tal forma que, se antes ele não estava apto a enfrentar o mundo, agora se tornará ousado ao ponto de abordar Margarida na rua.

O personagem de Pessoa, após o fracasso na sua tentativa de amar, recorre a um velho conhecedor de filtros e poções. Aqui, o hipertexto realiza um movimento de desmotivação: Fausto não está em busca de rejuvenescimento. Como, neste caso, a retirada de um motivo exige a criação de outro, a transmotivação se completa com a (re) motivação: Fausto procura o velho porque necessita de um remédio que o faça conviver melhor no universo, que o faça esquecer, tornar-se inconsciente. Ora, o que este homem desesperado busca é alívio. Entretanto, o filtro fornecido pelo velho não produz o efeito desejado: apenas paralisa a engrenagem do pensamento, sem fazê-lo esquecer a vida antiga. Desse modo, o recurso à poção, tão eficaz para o personagem de Goethe, aqui, se mostra inútil: “o teu filtro / não foi feito para entes como eu” (Ibidem, p. 126). A falha na tentativa de Fausto deve ser pensada em relação ao momento histórico no qual estão fixadas as raízes do hipertexto. A solução para os problemas do homem decadente não poderia produzir-se através da magia, até porque para ele não há nenhuma solução possível.

Ao ser informado da existência de um filtro cujo efeito é fazer brotar no indivíduo um conflito de desejos, Fausto fica imediatamente interessado:

Um desejo de tudo possuir,
De tudo ser, de tudo ver, amar,
Gozar, odiar, querer e não querer,
Reunir vícios e virtudes – tudo
Como que na ânsia férvida dum trago
Da taça de existir.
(Ibidem, p. 128).

Diante da recusa do seu interlocutor em entregar-lhe o filtro, Fausto, em um acesso de violência, munido de um punhal, avança para ele e, ignorando mesmo o assentimento do velho, comete o assassinato. Fausto mata um homem a sangue frio e não é possível ver nele nenhum vestígio de humanidade: nada de culpa ou remorso. “É uma alma morta ante um corpo morto” (Ibidem, p. 129). Seu interesse é procurar o filtro. Após dele beber, se sente invadido por múltiplos desejos e quer sentir as sensações de todos¹⁰: do guerreiro, da virgem, do sábio, do operário, da costureira, da rameira, do assassino:

¹⁰ Neste anseio por uma experiência universal das sensações é notável a semelhança com o Álvaro de Campos dos poemas sensacionistas. Fausto quer experimentar tudo o que os outros sentem, mas mantendo a personalidade forte para, assim, sintetizar todas as sensações em um sentir.

Beber a vida num trago, e nesse trago
 Todas as sensações que a vida dá
 Em todas as suas formas, boas, más,
 Trabalhos e prazeres, e ofícios,
 Todos lugares, viagens, explorações
 Crimes, lascívias, decadências todas.
 (PESSOA, 1991, p. 137).

O Fausto de Goethe também almeja experimentar tudo:

Saciemo-nos no efêmero momento,
 No giro rápido do evento!
 Alternem-se prazer e dor,
 Triunfo e dissabor, [...]
 E o que a toda a humanidade é doado,
 Quero gozar no próprio Eu, a fundo, [...]
 (GOETHE, 2002, p. 84-85).

Quando Julia Kristeva (1974) afirma que a leitura se processa como um ato de colher, tomar, roubar, recolher os traços, está enfatizando a atitude de apropriação ativa característica deste processo. Um livro sempre remete a outros livros porque é esta apropriação que engendra a escritura. Neste movimento – em que a literatura nasce da literatura –, o significado dos textos é continuamente reelaborado. Por esta razão, o termo transposição, utilizado tanto por Kristeva como por Genette, é de grande valia, uma vez que expõe a necessidade de que, na passagem de um sistema ao outro, haja uma nova articulação. Um dos momentos em que esta nova articulação, ou rearranjo, se torna perceptível é no repúdio ao saber livresco, que conduz ambos os protagonistas ao apetite pelo sensorial. É de se notar, no entanto, que há uma diferença considerável. O anseio do Fausto de Goethe se explica pela sua necessidade de viver, de expandir-se, pelo que adivinha que as experiências podem ensinar-lhe. O Fausto de Pessoa, por sua vez, busca o prazer e as sensações como alternativas para dissolver as suas inquietações metafísicas. O desejo de sepultar a velha vida e experimentar uma gama de sensações, somado à embriaguez, o conduz à ação criminosa. Ele e seus companheiros põem fogo na taverna e saem à rua dançando com as espadas desembainhadas e, munidos de tochas, vão incendiando choupanas. Podemos perceber quão distinto este personagem se apresenta do personagem goetheano, o qual jamais consentiria uma ação despropositada como esta.

Se o filtro teve o poder de proporcionar, por alguns instantes, o esquecimento e a inconsciência, isso não perdurará. Como é característico do estado dionisíaco, depois de ser contagiado e participar da embriaguez, o indivíduo retornando da vertigem, volta à condição

de isolamento. Assim, Fausto sente um vazio ainda maior, pois percebe o fracasso da sua tentativa de ação na vida e já não se reconhece nos seus gestos.

Ah, o horror metafísico da ação!
Os meus gestos separam-se de mim
E eu vejo-os no ar, como as velas dum moinho,
Totalmente não meus, e sinto dentro
Deles a minha vida circular!
(PESSOA, 1991, p. 149).

Eis aqui, novamente, a circularidade em *Fausto: tragédia subjectiva* a que fizemos referência no capítulo anterior. O protagonista retorna sempre ao mesmo ponto, sem que haja transformação:

Pouco a pouco
O mundo volta a ser do pensamento
Regressa a ser sentido.
E por onde subira,
Por esses degraus de mistério
Desceu o mundo, de mistério a etéreo
De etéreo a alma só perante a lira. [...]
Regressa o mundo ao mundo
Orfeu, que se afasta avança
Pouco a pouco, pelo (...) profundo.
(Ibidem, p. 149).

Este excerto indica o afastamento do sensorial, o retorno ao pensamento e marca também a aceitação definitiva do mistério. A referência a Orfeu aponta para a condição de Fausto, mas traz também a condição do próprio poeta (a alma só perante a lira). É oportuno lembrarmos que Fernando Pessoa foi o principal inspirador de um movimento literário que teve a revista *Orpheu* como órgão de divulgação. Ángel Crespo (2006) acredita (e com isso estamos de acordo) que a criação da revista (desde a escolha do nome) é perfeitamente relacionável com toda a obra do poeta, com todos os seus propósitos. Na mitologia, Orfeu, como ensina Brandão (2008), é o poeta trágico, iniciado nos mistérios, que obtinha sucesso em suas empresas por meio da música e dos conhecimentos esotéricos. “Da mesma maneira, Pessoa, que se sentia um reformista, excluiria o uso da força material como meio de alcançar o estado cultural e social que seria, na verdade, um Quinto Império Português [...]” (CRESPO, 2006, p. 113, tradução nossa). Além disso, Orpheu era filho de Apolo e Calíope, musa da poesia épica, o que o relaciona com Camões e, conseqüentemente, com o Supra-Camões. Tornaremos sobre estas questões em breve. De qualquer modo, o que devemos salientar neste

momento é a presença no *Fausto* de elementos que ecoam por toda a produção de Fernando Pessoa.

Voltemos nosso olhar para o excerto de *Fausto: tragédia subjectiva*. Na mitologia, Orfeu é, também, e principalmente, aquele que violou o interdito – a proibição de não olhar para trás –, se apegou ao material e por isso viu sua amada esvair-se em uma sombra. Tomado pela tristeza, não mais tangeu sua lira. No poema dramático, Orfeu é a metáfora de Pessoa-Fausto. Pessoa, porque o poeta canta o Desconhecido e, ao fazê-lo, se desapega do mundo material e avança pelo profundo. E Fausto, porque se afasta do mundo e caminha cada vez mais em direção ao mistério.

5.5 A SUPERAÇÃO DE LIMITES

Vimos no capítulo 3 que o núcleo de sentido no mito de Fausto é a superação de limites. No *Fausto* de Goethe, o herói ousa invocar, por sentir-se à altura do mesmo, o Gênio da Terra, um espírito ativo. Entretanto, não conseguirá sustentar a visão horrenda:

[...] Que mísero pavor
Te invade, ó super-homem? Que é do apelo oriundo
Do peito audaz que em si gerou um mundo
Zelando-o com amor? Que em lances de ventura
Ousou erguer-se à nossa altura?
Fausto, onde estás, tu, cuja voz me invocou?
(GOETHE, 2002, p. 45).

O discurso do Gênio dá conta do impulso de criar, agir e equiparar-se à divindade, que se apodera do indivíduo. A ironia (ó super-homem) dirigida a Fausto – que invoca, mas não pode suportar a presença do espírito – ecoaria nos séculos seguintes. Em 1883, Nietzsche apregoa, no seu *Assim Falava Zaratustra*, a doutrina do Super-homem, que indica o autodesenvolvimento do homem, a necessidade de superação e de ter domínio sobre si mesmo. O Super-homem é aquele que desenvolve toda a sua capacidade de pensamento. Nietzsche assim o define: “é o homem um rio turvo. É preciso ser o mar para receber um rio turvo, sem tornar imundas as suas águas” (NIETZSCHE, 2008, p. 19). O Super-homem é esse mar.

Não se deve crer em esperanças supraterras. Deve-se, sim, crer no homem e na superação do homem. É preciso, em vez de buscar o além-mundo, cultivar uma cabeça que acredite no sentido da terra. E o Super-homem é o sentido da terra, é um criador, aquele que

vai escrever valores novos em tábuas novas. O Super-homem de Nietzsche, como aponta Safranski (2005), é um ser com as características de Prometeu, pois deseja superar limites. Ele acredita em si mesmo e, para isso, não precisa de Deus: está liberto de Deus¹¹.

Ainda no Zaratustra, Nietzsche diria que o indivíduo que reza e crê em Deus teme a verdadeira luz, a luz do conhecimento, o que confirma o seu pensamento de que o caminho para quem pretende alcançar a paz e a felicidade é a crença, enquanto o trajeto daquele que busca ser apóstolo da verdade é a investigação. Esta última razão nos leva imediatamente a identificar a afinidade entre a posição de Fausto – crer é morrer, pensar é duvidar – e o pensamento de Nietzsche. Contudo, as afinidades não param por aqui. E, nesse ponto, é importante considerar que a filosofia do alemão exerceu uma forte influência sobre Fernando Pessoa. Vale ressaltar o “Ultimatum”, texto no qual o heterônimo Álvaro de Campos anuncia a vinda do Super-homem, o poeta mais completo e mais complexo, aquele que, nos moldes de Zaratustra¹², busque “a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as atrizes e para os produtos farmacêuticos!” (PESSOA, 1986, p. 514). Ainda no mesmo texto, Álvaro de Campos menciona a necessidade da eliminação dos princípios do espírito humano provenientes da sua imersão no Cristianismo. Nesse sentido, prega a intervenção cirúrgica anticristã, ou seja, a eliminação dos preconceitos¹³ que o Cristianismo infiltrou no psiquismo humano. A supressão de tais preconceitos traria, entre seus resultados, a abolição do conceito de democracia, que afirma que dois homens são mais capazes do que um. O mais eficiente é aquele que vale por dois.

Pessoa (1966a) diz que a filosofia de Nietzsche é o resultado da ação da época sobre o temperamento do filósofo. O temperamento de Nietzsche, para Pessoa, era de asceta e louco. A época na Alemanha era de materialidade e força. “Resultou fatalmente uma teoria onde um ascetismo louco se casa com uma (involuntária que fosse) admiração pela força e pelo domínio” (PESSOA, 1966a, p. 333). Ora, Pessoa era tão asceta e tinha tanta admiração pelo

¹¹ A doutrina do Super-homem responde à crença na morte de Deus. Dizer “Deus morreu: agora nós queremos que viva o Super-homem” (NIETZSCHE, 2008, p. 359) significa almejar um indivíduo que, com um ímpeto de superação, desenvolva plenamente suas capacidades. E mais: significa que o homem é responsável por si mesmo e por seus sucessos e seus fracassos e que, portanto, não pode atribuí-los às entidades sobrenaturais. Nietzsche nega o transcendente fora do cosmos. Neste pensamento panteísta o que pode haver de grandioso, de superior, está no universo, na terra, no próprio homem.

¹² “Tudo quanto é grande passa longe da praça pública e do renome. Longe da praça pública e do renome viveram sempre os descobridores de valores novos” (NIETZSCHE, 2008, p. 78). Para Fausto, a fama apavora porque é violação do ser. Pessoa (1966b) diz que ser homem de gênio desconhecido é o mais célebre de todos os destinos. E estabelece a relação com os herméticos da Rosa-Cruz que teriam descoberto o elixir da longa vida e, assim, nunca morrendo, passam através dos séculos despercebidos. No entanto, a sua descoberta foi de imensa genialidade. “Da sua seita é o preceito, que cumprem, de não se darem nunca a conhecer!” (PESSOA, 1966b, p. 67).

¹³ Os três preconceitos são: o dogma da personalidade, o preconceito da individualidade e o dogma do objetivismo pessoal.

domínio quanto Nietzsche. Além disso, ambos têm uma postura aristocrática¹⁴. Na aspiração de Pessoa – o *Supra-Camões* – Ángel Crespo (2006), considerando a diferença quanto aos métodos e a finalidade, nota influxos – que podem ser estendidos ao “Ultimatum” e ao *Fausto* – de Nietzsche. Se Nietzsche aspirava à criação de “um super-homem que dominasse o resto da humanidade, Pessoa aspirava a uma super-cultura que se impusesse devido a sua excelência, e não mediante o uso da força, a todas as demais, as quais, com certeza, englobaria e compreenderia” (CRESPO, 2006, p. 376, tradução nossa).

À parte estas considerações que nos são úteis para avaliar a razão de recorrermos à filosofia de Nietzsche para explorarmos os *Faustos*, devemos ter em mente que o ponto que une textos literários e filosóficos é a superação de limites. Então, voltemos a ele.

No primeiro ato do drama, o *Fausto* de Fernando Pessoa, diante do espelho, reflete sobre a existência de Deus. Ele não aceita Deus como última verdade, pois isto representaria sucumbir à paralisia do pensamento. Depois de expressar o desejo de superar o Altíssimo, afirma que se parasse de pensar e aceitasse como Deus o Deus do Cristianismo teria um descanso (equivalente à paz experimentada pelo indivíduo que crê, a que se referia Nietzsche). Entretanto, impor um limite ao mistério não combina com *Fausto* que acredita haver, além de Deus, infinitos de infinitos¹⁵. Na fala de Lúcifer, aparece, junto com a ânsia de superação (referida no capítulo anterior), a ideia de que Deus não é a última verdade.

Em outra passagem, *Fausto*, sentindo como inevitável o caminhar do ser para a morte, reconhece a impossibilidade de deter o curso do mundo e sentencia que de Deus não virá o auxílio: “[...] e não poder gritar / A Deus – que Deus não há – pedindo alívio!” (PESSOA, 1991, p. 27). Se em outro tempo Deus era um poder vivo, se torna agora uma figura vazia e morta. Esta é a morte de Deus, que encaminha para o niilismo, e que significa o desamparo, a falta de apoio a que se referia Soares no *Livro do Desassossego*. É importante referir que a negação de Deus, em Nietzsche, se reveste de um sentido positivo: Deus deixou de existir

¹⁴ Nietzsche considerava que toda cultura elevada necessitava de uma classe de homens para fazer o trabalho: os escravos. A escravidão é uma crueldade da qual a cultura necessita. Considera uma ameaça à cultura que as classes inferiores se sintam oprimidas e decidam lutar por igualdade. O filósofo defendia a ideia de que os indivíduos deviam sacrificar-se para o bem-estar dos indivíduos mais elevados, os que encarnam as melhores possibilidades da humanidade. Esta é a justificação estética do mundo. “O Estado Democrático, com sua orientação segundo o bem-estar geral, a dignidade humana, a liberdade, a justiça equiparadora, a proteção aos fracos, impede a possibilidade de evolução das personalidades grandes” (SAFRANSKI, 2005, p. 64). Pessoa (1966a) afirma que a arte moderna é aristocrática e assim deve ser porque, com o avanço da democracia, é necessário colocar uma barreira que o povo não consiga transpor. A defesa é a aristocratização.

¹⁵ O pensamento de *Fausto* guarda uma relação com as doutrinas místicas. Ao contrário do neopaganismo que pregava a inexistência do mistério, as doutrinas místicas afirmam o mistério. Se o neopaganismo afirmava a natureza limitada do universo, o misticismo defende o caráter ilimitado. Por isso *Fausto* diz que há infinitos de infinitos. Em um texto intitulado *Rosa Cruz*, Pessoa afirma: “Este infinito é, porém, só Deus manifesto – não manifesto como mundo senão como Deus. Para além, Supremo deveras, está o Deus Imanifesto – a ausência até do Infinito [...]” (PESSOA, 1986, p. 557).

como ameaça, como força repressora, como limitação. Sendo o homem movido pelo desejo de poder e de ser maior que Deus, era natural que, em virtude do afã de se tornar divino, apregoasse a morte da divindade.

A negação de Deus pelo Fausto de Pessoa se relaciona com a teologia negativa do autor, presente também no poema “Além-Deus”. Entenderemos melhor esta teologia negativa de Pessoa recorrendo ao “Tratado da Negação”, escrito por volta de 1916, no qual o heterônimo Rafael Baldaia faz uma breve exposição da mesma. Segundo ele, o mundo é constituído pelas forças que afirmam (as criadoras do mundo, emanadas do Único) e pelas forças que negam (que emanam de além do Único):

O Único, de quem Deus, o criador das Coisas, é apenas uma manifestação, é uma ilusão”. [...] Deus é a Mentira Suprema. [...] Há dois princípios em luta; o princípio de Afirmção, de Espiritualidade, de Misticismo, que é o Cristão (para nós, atualmente), e há o de Negação, de Materialidade, de Clareza, que é o pagão. Lúcifer – o portador da Luz, é o símbolo nominal do Espírito que nega (PESSOA, 1986, p. 552-553).

Lúcifer, o espírito que nega, é aquele que (vimos no capítulo anterior), desprovido da inocência, não aceita Deus como verdade absoluta e deseja superá-lo: “E clamei contra Deus o além-Deus” (PESSOA, 1991, p. 24). O além-Deus, essa força que nega, aponta para o anseio de superação que, aliás, perpassa todo o *Fausto* e a obra de Fernando Pessoa. É necessário salientar, porém, que o sentido profético e positivo que a negação da transcendência assume em Nietzsche não persiste no *Fausto*¹⁶. Para o homem que sabe não haver Deus, mas haver, sim, um mistério imenso, há um grande desespero:

Uns têm – e é sofrer – o duvidar:
Há Deus ou não há Deus? Há alma ou não?
Eu não duvido, ignoro. E se o horror
De duvidar é grande o de ignorar
Não tem nome nem entre os pensamentos.
Hesitar: “Há Deus ou não há?” É triste
Mas saber: “Não há Deus” e perguntar
“O que há então?” Aqui dúvida e ânsia
Por humildes em dor não se concebem.
(Ibidem, p. 169).

No *Fausto* de Goethe é dado ao indivíduo o direito de escolher entre o bem e o mal. E Fausto, por não estar preocupado com o destino da sua alma, opta por fazer um pacto com o

¹⁶ Em *Fausto: tragédia subjectiva*, aparece, especialmente na fala de Lúcifer, o desejo de vencer o limite que Deus representa. O próprio protagonista (já o vimos) tem características luciferinas. Contudo, toda a trajetória de Fausto é negativa.

demônio, desde que, enquanto esteja neste mundo, possa ser um indivíduo sumamente ativo, experimentar tudo o que for possível e desenvolver todas as suas possibilidades. É de se notar que ainda que a primeira ação de Fausto (o pacto) seja uma violação da ordem, a sua aventura não é perigosa ao extremo porque está autorizada pela transcendência, uma vez que, no prólogo no céu, Deus deixa claro que os erros fazem parte da trajetória do homem que busca. Gusmão (1986) afirma que a infração de Fausto não é a desmesura total. Esta, para ele, está no querer de Nietzsche, que passa pela afirmação da morte de Deus. No *Fausto* de Goethe, a transcendência determina a liberdade e o sentido do mundo. Ela se integra totalmente. Já em Nietzsche o sentido atribuído pelo homem, o que ele realiza, passa pela negação da transcendência. A distância entre o querer de Fausto e o de Nietzsche reside “no que há em Goethe de comunicação contemporânea com o sentido do pensamento de Hegel, e no que há em Nietzsche de reação anti-hegeliana”¹⁷ (GUSMÃO, 1986, p. 125-126). No caso de Nietzsche, o “eu quero” implica uma violência com o “tu deves”. É um excesso resultante da descoberta da morte de Deus. O “eu quero” é fiel à terra e rejeita a transcendência. Desse modo, aponta para o nascimento do Super-homem, que combateria a corrupção da humanidade e o domínio dos homens por uma transcendência vazia. Já em Goethe, o “eu quero”, mesmo com as contradições, estabelece um equilíbrio com o “tu deves”. Assim, é afirmada (legitimada) a necessidade da transcendência.

Em Goethe, a liberdade atua sempre de acordo com uma ordem. Exemplos disso são os episódios políticos nos quais o doutor toma partido: a criação do papel-moeda, a luta contra o anti-César. A liberdade de Fausto se responsabiliza, ou seja, aquele personagem não conceberia a ação despropositada e louca de pôr fogo na taverna no IV ato do *Fausto* de Fernando Pessoa. No drama de Goethe, há um ideal de equilíbrio operando, tanto que Euforion, filho de Fausto, que representa o ímpeto e as paixões desenfreadas, tem um destino trágico. A liberdade é concedida pela transcendência (se Fausto pode escolher é porque Deus permitiu que estivesse naquela situação). Desse modo, a transcendência é sempre afirmada e ainda que haja desequilíbrio, a harmonia e o equilíbrio reaparecem no final.

Em Fernando Pessoa, não se trata de escolher entre o bem e o mal, uma vez que Fausto se recusa a aceitar as soluções tradicionais – a existência de Deus, do mal, do inferno – como respostas às suas inquietações. A questão tampouco é, como aponta Scheidl (1987), realizar as grandes tarefas civilizacionais, mas, antes, desvendar a crise existencial do homem

¹⁷ Para Gusmão (1986), o idealismo hegeliano, trazendo Deus como Realidade imanente, pode ser visto como um momento de segurança ideológica do pensamento da burguesia. Agora, a crise inicia a partir do momento em que aquilo que era objetivamente conhecível só se torna possível como transcendência radical.

do século XX, do indivíduo que, em virtude dos problemas sociais gerados pelo progresso industrial, já não se sente em casa no mundo, o herdeiro da herança decadentista produtora de crises e que conduziu:

No campo político, ao desencontro dos nacionalismos europeus com a sua expressão na I Guerra Mundial e no campo cultural e literário a um real esvaziamento de valores, gerador, por sua vez, de respostas contraditórias: a obsessão do doentio e da morte, a “filosofia decadentista”, a busca de símbolos imutáveis para a expressão da angústia do homem [...] (SCHEIDL, 1987, p. 144).

A aventura vivida pelo Fausto de Pessoa é individual e subjetiva. Ele pretende ultrapassar limites, desvendando o mistério com o próprio pensamento. Já a aventura do Fausto de Goethe se integra no espaço do mundo, e, uma vez que o herói encarna o otimismo e a crença no progresso, ainda que os seus feitos impliquem faltas durante o percurso, a sua trajetória é positiva.

Ambos os personagens são marcados pela aspiração ilimitada. Quando Mefisto responde ao “E o que a toda a humanidade é doado, / Quero gozar no próprio Eu, a fundo” (GOETHE, 2002, p. 85), de Fausto, com “[...] Podes crer-mo, esse Todo, filho, / Só para um Deus é feito [...]” (Ibidem, p. 85), a resposta de Fausto é “Mas quero!” (Ibidem, p. 85). O afã de Fausto por atingir o absoluto desconhece limites. Eis a vontade suprema definida por Spengler como característica da cultura fáustica.

Oswald Spengler, discípulo de Nietzsche, publica, em 1918, quando a I Guerra Mundial se aproximava do fim, *A decadência do Ocidente*, obra na qual se propõe a analisar a decadência da Cultura Ocidental. Spengler afirma que toda cultura passa por 4 estágios: período prévio, período primitivo, período posterior e civilização. Para o autor, no século XIX iniciou o período civilizatório, da decadência¹⁸ – quando a alma esgota “integralmente as suas possibilidades” (SPENGLER, 1964, p. 213) – da cultura ocidental. Nesta fase, as características qualitativas são substituídas pelas quantitativas e há o domínio do progresso material.

João Barrento considera inovador na obra de Spengler a transição, feita pela primeira vez de forma consciente, de Fausto para um homem fáustico, “em certo sentido de Goethe para Nietzsche (que é o grande mentor filosófico de Spengler), ou ainda se quisermos, de uma moral (maniqueísta) para uma metafísica (voluntarista)” (BARRENTO, 1984a, p. 209).

Spengler elabora uma filosofia do homem ocidental, partindo da distinção entre a alma apolínea da cultura antiga – “que elegeu como tipo ideal da extensão o corpo individual,

¹⁸ O niilismo, de acordo com Spengler (1964), acompanha o declínio de todas as culturas.

presente e sensível” (SPENGLER, 1964, p. 121) – e a alma faustiana – que floresce no século X com o estilo românico e que tem por símbolo o espaço infinito. A alma apolínea só atribui realidade ao que é presença (percebida pelos sentidos) no lugar e no tempo. A alma faustiana, por seu turno, superava “quaisquer barreiras sensíveis, almejava o infinito” (SPENGLER, 1964, p. 156).

A cultura faustiana é uma cultura da vontade. Conceito que, aliás, era completamente desconhecido dos gregos. Faltavam termos para defini-lo e para definir espaço. A alma faustiana¹⁹ quer submeter tudo o que lhe é estranho, se autodesenvolve por meio da atividade e do esforço contínuo, sendo que o indivíduo ocupa o papel de sujeito da vida exterior e dirige todas as suas energias para fora, no intuito de dominar o espaço infinito.

João Barrento reconhece a existência de relações entre a vontade de poder nietzscheana e o espírito fáustico. Entretanto, esclarece que não é prudente equiparar o homem fáustico e o super-homem de Nietzsche, pois Zaratustra supera o dualismo de raiz judaico-cristã, do qual Fausto não pode se desvencilhar, rompe com os valores e se levanta contra um Fausto vinculado à cultura burguesa²⁰.

Spengler traz de Nietzsche, para a elaboração da sua teoria, o dinamismo, o voluntarismo visceral e o impulso de dominar tudo o que é desconhecido. O homem fáustico deseja criar o futuro (o Fausto da segunda parte), anseia por voar acima de tudo o que já foi alcançado, expandir-se – o que aparece (como nota o próprio Spengler) nos monólogos do drama de Goethe –, mas também é acometido por uma grande solidão²¹. Se o que caracteriza o homem fáustico é a necessidade de ultrapassar barreiras e a ânsia de infinito, tais características, ainda que com diferenças, estão presentes nos dois Faustos de que tratamos. O *Fausto* de Goethe diz: “espaço abro a milhões” [...] (GOETHE, 2002, p. 435), e o de Pessoa:

[...] se eu pudesse
Ao pensamento exceder o sumo
Inexcedível, figurar mais vasto
Deus que Deus é...
(PESSOA, 1991, p. 22).

O texto de Goethe oferece como resposta à estagnação política e social do seu tempo um herói positivo cuja ação é transformadora. No século XX Fausto teria obrigatoriamente

¹⁹ Nesta vontade, diz Spengler (1964), se enquadram feitos como os de Colombo, Copérnico e Napoleão.

²⁰ Conforme Barrento (1984a), Nietzsche rejeita o Fausto de Goethe porque nele percebe “o símbolo desse mundo moderno, decadente, da divisão do trabalho e da falsa moral burguesa, incapaz de conhecimento porque incapaz de viver por si, sem as limitações fatais de uma moral cristã maniqueísta” (BARRENTO, 1984, p. 207).

²¹ Segundo Spengler (1964), a alma faustiana vive uma solidão imensa. Hamlet, Fausto, Parsifal e Tristão são os heróis mais solitários de todas as culturas.

que surgir com uma nova aparência, o que, entretanto, conforme Barrento (1984a), não noticia a morte do mito, antes, confirma a sua vitalidade. Vitalidade esta que se mostra especialmente em épocas de crise, como a atmosfera do final do século XIX e início do XX, quando o sentimento profundo da decadência – presente na obra de escritores e filósofos²² – se opunha ao progresso científico e tecnológico. Tal sentimento pulsa na obra de Pessoa e determina que o seu Fausto não seja otimista e/ou progressista. Aqui, ocorre a transvalorização, definida por Genette (1989) como uma das transformações de natureza semântica, relacionada com operações de ordem axiológica, que afetam o valor atribuído às ações, aos sentimentos e às atitudes que caracterizam um personagem. A transvalorização também se realiza de três maneiras: de modo positivo, de maneira negativa (desvalorização) e em um estado complexo (transvalorização em sentido forte). A valorização de um personagem consiste em atribuir-lhe, por meio da transformação pragmática ou psicológica, um papel mais importante e/ou mais simpático, no sistema de valores do hipertexto, do que lhe fora concedido no hipotexto. No *Volksbuch*, Fausto é um velho estudante imerso na depravação e na bruxaria. O pacto com Mefistófoles visa satisfazer os seus mais baixos instintos. Percorre o mundo, atuando como astrólogo, praticando magia e enganando. Depois de vinte e quatro anos de uma conduta deplorável, acaba sendo despedaçado pelo diabo. Genette afirma que, considerando o livro popular como hipotexto fundamental, percebemos que o drama de Marlowe dá mais relevo ao personagem, mas não modifica o seu estatuto axiológico: continua sendo o drama da degradação e da condenação do homem. O movimento de valorização inicia com Lessing e culmina em Goethe, quando Fausto se torna um criador digno de salvação. Fernando Pessoa desvaloriza o protagonista em relação ao hipotexto (o drama de Goethe), fazendo de Fausto um homem inerte, egoísta, um herói negativo, que, por não saber crer em Deus, ficou, como diria Bernardo Soares, “na orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência: porque a inconsciência é o fundamento da vida” (PESSOA, 2006, p. 40).

Este homem almeja atingir a essência de tudo, desvendar todos os mistérios através do intelecto. Eis o impulso fáustico em *Fausto: tragédia subjectiva*. O herói se considera um indivíduo superior, único:

²² Nietzsche, Freud e Spengler, entre outros.

Sou como um Deus supremo que se houvesse
 Reconhecido em mim o único,
 E a cujo olhar inúmero se abeira
 O horror de mais inúmeros olhares.

Ah, se em mim se reflete o transcendente
 Brilho além de Deus!
 (PESSOA, 1991, p. 96).

Entretanto, a aspiração a ser divino vem acompanhada pela consciência assustadora da sua incompatibilidade com os outros e da impossibilidade de atingir a essência de tudo, o “Desconhecido”, o absoluto.

5.6 O AMOR

*Não estremeças! Que este olhar,
 Que esta pressão da mão te diga
 O que é inexprimível:
 Dar-se de todo e sentir na alma
 Um êxtase que deve ser eterno!*
 (GOETHE, 2002, p. 148).

As palavras do sedutor personagem de Goethe dirigidas à Margarida dão conta da impossibilidade de dizer o amor através da expressão verbal. Impossibilidade que pode ser suprida pelos gestos e pelo olhar.

Este é o primeiro encontro de Fausto e Margarida, todavia, a esta altura, ele já lhe tem amor, sentimento produzido pelo encanto que sentira ao penetrar em seu quarto para deixar-lhe presentes. Em seguida, contrariando a sugestão de Mefisto de que ele, Fausto, logo seduziria a jovem, prometendo-lhe amor eterno, Fausto assevera a sinceridade dos seus sentimentos.

O que virá na sequência, já sabemos: o envolvimento cada vez mais profundo que lançará a desgraça à vida de Margarida. Contudo, ainda que o próprio Fausto reconheça que levará a desordem ao pequeno mundo da amada e que o desfecho da relação seja a morte da mesma, não convém pôr em dúvida o amor do doutor, pois ele é verdadeiro. É certo – e Margarida o sente – que, quando vai salvá-la no cárcere, Fausto já não é o mesmo. A modificação se deve à urgência de atuar no grande mundo que clamava dentro dele.

No que tange ao amor, o *Fausto* de Goethe e o de Pessoa quase nada têm em comum. No drama alemão, o herói está propenso a amar desde a primeira aparição do Eterno Feminino, ao avistar Helena no espelho, na cena da cozinha da bruxa:

Que vejo? Que visão celeste
 No espelho mágico se me revela!
 Ah! suas asas Cupido me empreste
 E me leve à paragem dela!
 Mas, se não paio neste canto,
 Se ousa avançar, como em neblina
 A etérea aparição se fina!
 De uma mulher visão de encanto!
 Como! É tão bela a forma feminina?
 Devo ver nesse corpo em lânguido quebranto
 A síntese da criação divina?
 Na terra há formosura tal?
 (Ibidem, p. 115).

Naquela ocasião, Fausto ficara perturbado e sua reação foi fugir. Algo já se processava em seu íntimo: “Meu peito principia a arder!” (Ibidem, p. 117). A visão desperta o desejo, que será reforçado pela poção da bruxa. Tanto é assim que, após Fausto ingerir a beberagem, Mefisto afirma que ele verá Helena em cada mulher. E, de fato, na cena seguinte, ao cruzar com Margarida na rua, o herói se sente imediatamente atraído. Em um primeiro momento, ele é movido somente pela necessidade de gozar, entretanto terminará por entregar-se ao amor. Um amor que não termina com a morte da amada. O que nos permite dizê-lo é a cena do início do quarto ato da segunda parte, quando Fausto – depois do desaparecimento de Helena, ao ser transportado a uma região montanhosa pelas vestes da mesma, transformadas em nuvem – vê a nuvem que o trouxera dividir-se e assumir a forma de uma figura de mulher: Helena. Tal visão evoca horas efêmeras. Contudo, da outra parte da nuvem surge outra visão que evoca outras lembranças:

Mas como um sopro afaga-me, ainda, amena e fresca,
 A frente e o peito, uma difusa, suave faixa.
 Trêmula e leve, alto e mais alto se ala e funde-se
 Num todo. É uma visão de encanto que me ilude?
 Do fugidio bem da juventude a imagem?
 Tesouros juvenis jorram-me do imo peito,
 Que em vibração etérea o amor de Aurora evoca,
 O êxtase do primeiro olhar, o qual de súbito
 A alma penetra e que tesouro algum iguala.
 Cresce em beleza espiritual o ameno vulto;
 Não se esvanece, e ao alto se ala adentro do éter,
 E de meu fundo ser leva o melhor consigo.
 (Ibidem, p. 385).

As palavras de Fausto são esclarecedoras. Helena é a personificação da beleza, daquilo que desperta o desejo, e, aqui, desempenha função semelhante à desempenhada nos outros Faustos (o do *Volksbuch* e o de Marlowe). Por isso, a sua imagem evoca horas efêmeras. Margarida, por outro lado, representa o amor; conseqüentemente, sua imagem não se desvanece, é uma permanência. Seguindo nesta linha de raciocínio, podemos interpretar o destino de Margarida e o de Helena, no drama, como uma vitória do amor sobre a beleza. Não por acaso, Margarida reaparecerá no quinto ato como uma penitente que intercede pela alma de Fausto junto à Virgem Maria. Margarida é a personificação do Eterno Feminino.

Yvette Centeno faz uma leitura cósmico-simbólica do *Fausto* de Goethe. Segundo a autora, a evolução de Fausto está intimamente relacionada com a busca do Eterno Feminino, princípio que será integrado somente após a morte. Na evolução do herói, Centeno (1984) identifica analogias com o processo alquímico, considerado uma das formas de acesso ao mundo divino. Mediante a alquimia surge a possibilidade de liberação do ser mais interior, mais espiritual, que o homem oculta em si. Tal liberação encaminha para a perfeição, meta atingida por meio do esforço. Já vimos que Fausto é um indivíduo que se debate em contradições. É um indivíduo imperfeito e seguirá assim até o final. Centeno se reporta às afirmações de Jung²³ e assinala que a importância maior, na Alquimia, não incide sobre a perfeição e sim sobre a plenitude, e esta não exclui as faltas e os erros.

Ao longo da obra, haverá uma transformação no herói (progresso interior), revelando o lado da preocupação com a alma, característica da verdadeira Alquimia, aquela que não se restringe à materialidade. Para evoluir Fausto terá de empreender a viagem ao inconsciente²⁴, para de lá extrair os arquétipos e trazê-los à consciência. Nesse sentido, a descida ao reino das Mães²⁵ – lugar de verdades primordiais – é a travessia da alma, a penetração no inconsciente. De lá, Fausto trará Helena (a Anima), com quem viverá a união que não experimentou com Margarida. Contudo, como na Alquimia a morte marca sempre o início de um novo ciclo, o desaparecimento de Helena é mais um momento de evolução para Fausto. Para Yvette Centeno, a visão do Eterno Feminino, do IV ato da segunda parte, traz o restabelecimento da

²³ Era um profundo conhecedor do Ocultismo, da Alquimia espiritualista, da Astrologia e do Simbolismo, sendo por vezes apontado como um possível iniciado da Rosa-cruz.

²⁴ Segundo Jung (2008), penetrar no inconsciente e arrancar de lá os seus arquétipos equivale a tornar-se mais consciente de si mesmo. Nesse sentido, vai emergindo uma consciência menos presa ao mundo pessoal do eu e aberta para a participação em um mundo mais amplo. Não é mais o império dos desejos egoístas. A consciência ampliada coloca o indivíduo em uma “comunhão indissolúvel” com o mundo.

²⁵ “Divindades da antiguidade grega que ele tem como residentes no interior do cosmo, nesse infinito vazio, fora do tempo e do espaço, onde nem sequer brilha qualquer constelação anunciadora da transição entre o dia e a noite” (SIMÕES, 1973, p. 565).

união verdadeira com o primeiro amor. Isto porque apenas neste momento Fausto consegue compreendê-lo e, conseqüentemente, integrá-lo.

Esta leitura, identificando a presença da alquimia na evolução do drama de Goethe, apesar de não ser a que priorizamos neste trabalho, é relevante se considerarmos (e não poderíamos deixar de fazê-lo) o interesse de Goethe pela Alquimia, o que, aliás, o aproxima²⁶ de Fernando Pessoa. Não é gratuito o seguinte comentário de João Gaspar Simões:

Se alguma personalidade existe na história da literatura universal com quem Fernando Pessoa mostre, sob certos aspectos, flagrantes semelhanças, é, em verdade, Wolfgang Goethe. [...] Depressivo, sujeito a freqüentes lapsos de vontade, desprovido de continuidade na realização dos seus objetivos, dubitativo e cético, era-lhe impossível fazer de si mesmo o que Goethe conseguira fazer da sua própria personalidade: alcançar o Absoluto através de sucessivas transmutações. Efetivamente, a mais remota ambição do profeta do “supra-Camões” fora a realização de uma obra de uma objetividade tal que a sua mesma personalidade sintetizasse nela o conjunto de inúmeras personalidades. [...] Fernando Pessoa foi mais longe: criou uma galeria de máscaras dentro das quais se propôs o que o próprio Goethe se havia proposto cerca de um século antes: comparecer no cenáculo dos criadores na atitude dos que são capazes de criar conscientes da riqueza e da profundidade do que criam. Numa palavra, tanto Goethe como Pessoa supuseram comunicar com o Absoluto [...] (SIMÕES, 1973, p. 563-564).

Pessoa acreditava que o Absoluto, ou Ente Supremo, poderia ser alcançado através de três caminhos: o mágico, o místico e o alquímico. Destes, o mais perfeito seria o caminho alquímico, que consistia na transmutação da própria personalidade²⁷. Em um texto intitulado “Goethe”, Fernando Pessoa tece algumas considerações sobre o homem de gênio e termina por afirmar:

O gênio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo: 1) putrefação; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação; finalmente se sublimam pela expressão (PESSOA, 1986, p. 269).

Se o gênio é uma alquimia e se o caminho alquímico é o mais perfeito para conseguir a comunicação com o Absoluto, então, Goethe, por ser um homem de gênio, teria conseguido atingir o Absoluto. A comparação entre o trabalho do poeta e o processo alquímico aponta a influência que a Iniciação teve na produção literária de Pessoa. De acordo com Simões (1973), o laboratório alquímico de Fernando Pessoa era a poesia e, assim como o alquimista transmutava metais para obter o ouro, o poeta transmutava a palavra para chegar ao Absoluto,

²⁶ Goethe, tal como Pessoa, era fascinado pela magia. Era adepto do Ocultismo e atingiu conhecimentos de Astrologia e Alquimia.

²⁷ A transmutação da personalidade era também o objeto da principal filosofia alquimista da baixa Idade Média.

a linguagem original. Para o crítico, Pessoa pode ter elaborado a ideia da comunicação com o Ente Supremo, por meio da transmutação da personalidade, com o objetivo de justificar a sua concepção da poesia e a criação dos heterônimos. Nesse sentido, o ocultismo do poeta seria uma justificativa (posterior) para o desdobramento da personalidade.

Em virtude do fascínio de Fernando Pessoa pela Iniciação, muito se questionou se ele seria um iniciado. Ángel Crespo (2006) menciona a hipótese da autoiniciação de Pessoa através da leitura de textos esotéricos e da prática da poesia. Esta ideia vem reforçar a relação estabelecida pelo poeta entre Iniciação, Alquimia e fazer poético. Pessoa diria que há uma iniciação divina em que o neófito é instruído pelo contato direto com o Ente Supremo. Shakespeare seria um iniciado deste tipo. Vendo por este ângulo, Pessoa e Goethe também seriam iniciados.

Feito este parêntese para comentar a presença da Alquimia em Goethe e Fernando Pessoa – que, aliás, aponta mesmo para a importância da Alquimia no projeto literário dos autores –, retornamos à questão do amor. Neste ponto, a atitude dos personagens é oposta. Já vimos que há no protagonista de *Fausto: tragédia subjectiva* uma inaptidão para amar, consequência da sua intransitividade e incapacidade de comunicar. Ao passo que o personagem do drama de Goethe espera que seus gestos possam expressar o amor que as palavras não podem exprimir, o Fausto de Pessoa sentirá a necessidade de dizer o amor, de racionalizá-lo, posto que é incapaz de senti-lo.

Maria ama Fausto tanto quanto Margarida amava o outro Fausto: Na *Estética*, Hegel (1958) afirma que o amor envolve um abandono, um esquecimento de si. O indivíduo que ama passa com toda a sua subjetividade para o mundo da consciência do outro, estando presente em todas as aspirações do amante. Assim, os dois formam uma unidade, passam a viver em comunhão. Este esquecimento de si leva aquele que ama a não viver e a não existir por si, a não pensar em si, mas a encontrar no outro as razões da sua existência. Nas mulheres, segundo Hegel, o amor se apresenta mais belo, pois elas estão mais propensas ao abandono de si. Assim ocorre com Margarida:

Amado meu! Amo-te com a alma inteira!
(GOETHE, 2002, p. 149).

Olho-te, amado, e já não sei que encanto
Me impele a agir a teu prazer;
Por ti já tenho feito tanto,
Que pouco mais me resta ainda fazer.
(Ibidem, p. 161).

Quando te vi, amei-te já muito antes.
 Tornei a achar-te quando te encontrei.
 Nasci para ti antes de haver o mundo.
 Não coisa feliz ou hora alegre
 Que eu tenha tido pela vida fora,
 Que não o fosse porque te previa,
 Porque dormias nela tu futuro,
 E com essas alegrias e esse prazer
 Eu viria depois a amar-te. [...]
 (PESSOA, 1991, p. 100).

Este excerto contém parte do discurso, baseado na predestinação amorosa, construído por Maria para responder (lutar contra) à elisão da sua presença física operada por Fausto. O amor de Maria está disposto a tudo compreender, a consolar e a auxiliar Fausto a vencer o sofrimento. Entretanto, para isto, ela necessita, antes, aproximar-se do íntimo de Fausto. Por esta razão ela faz o pedido: “Amor, diz qualquer coisa que eu te sinta!” (Ibidem, p. 101). Maria não consegue sentir Fausto porque ele profere palavras vazias, respondendo ao que ela diz e não ao amor.

Aqui, chegamos a dois pontos valiosos para analisar a disposição dos protagonistas quanto ao amor. Octavio Paz (1994) ensina que (1) no amor há uma negação da própria soberania e o outro é aceito enquanto corpo e alma. Falamos com o outro, o sentimos e ouvimos as suas palavras. O outro não é transformado em sombra. É presente, é realidade. E (2) o amor fala com uma linguagem que ultrapassa a linguagem e não pode ser compreendida pela razão. O personagem de Goethe realiza estes dois movimentos enquanto o Fausto de Pessoa elide a presença física de Maria e deseja excluir a sua consciência. Além disso, a sua incapacidade de compreender a linguagem do amor (leia-se: a sua insistência em racionalizá-lo) nos reenvia diretamente para a impossibilidade de viver uma experiência amorosa. Nem ao menos o prazer que o contato com o outro pode proporcionar anima Fausto. Depois da experiência sexual, ao sair da casa de Maria, Fausto – decepcionado com a sua incapacidade de sentir plenamente o amor – declara ódio ao universo inteiro:

Odeie o que odiar eu possa, odeie
 Esse universo todo, de que sou
 Isolado, arrancado, desligado,
 Com que doridamente coexisto
 Sem o compreender nem conceber
 Nem amar. Suba a ele o meu ódio.
 Sóis, estrelas, natureza inteira
 Sou vosso inimigo d'alma todo
 (...) o meu ódio todo contra vós.
 (PESSOA, 1991, p. 109).

A impossibilidade de sentir leva este homem a questionar por que nasceu humano, com os meios para sentir (vida, coração, cérebro, sangue) se deve carregar o fardo do pensamento, que o separa definitivamente de qualquer sentimento. A onda turva – metáfora de desejo de tudo compreender, da busca do transcendente – o afoga cada vez mais em si, acorrentando-o à solidão. Atormentado, este homem de sentimentos frios abandona a mulher que o ama. Neste caso, a falência do amor é determinada pela personalidade do herói. Em Goethe, o afastamento de Fausto e Margarida é, digamos, ditado pela necessidade imperiosa de que o herói seguisse a evolução.

No último ato de *Fausto: tragédia subjectiva*, vencido e desejando a morte, Fausto agoniza em um leito que podemos inferir ser no quarto de Maria:

Mas onde estou? Que casa é essa? Quarto
Rude, simples – não sei, não tenho força
Para observar – quarto cheio de luz
Escura e demorada que na tarde
Outr’ora eu... mas qu’importa? A luz é triste,
Eu conheço-a.
(Ibidem, p. 179).

Após ser abandonada por Fausto, Maria não reaparece. Contudo, a seguinte estrofe abre o III entreato:

Se eu morrer, na minha cova
Ponham letreiro mostrando
Que morri quando era nova
Que morri sempre te amando.
(Ibidem, p. 115).

Este sentimento, que parece persistir apesar do abandono, não encontra resposta afirmativa em Fausto. Daí o fracasso, a ausência de complementaridade.

A parte da experiência amorosa em *Fausto: tragédia subjectiva*, já o referimos no capítulo anterior, é nitidamente uma reminiscência goetheana. Contudo, neste ingrediente do mito – o amor – Fernando Pessoa opera uma transformação importante em relação ao hipotexto. Do amante romântico, de Goethe, ao homem que quer dizer ternura e não pode, criado por Pessoa, há um desvio considerável. O poeta português, ao fazer com que no hipertexto o amor adquira matizes inexistentes no hipotexto, trabalha para a coerência e a funcionalidade do texto: um indivíduo que, por estar aprisionado em si mesmo, não consegue responder ao outro jamais poderia viver o amor. Assim, Fernando Pessoa não subtrai a temática amorosa do seu texto, mas reserva ao amor o lugar da impossibilidade absoluta.

No *Fausto* de Goethe, o amor ocupa um lugar importantíssimo. Demonstrado pela fala dos anjos:

O que vos é alheio,
Do espírito afastai.
O que vos turba o seio,
Do íntimo rejeitai.
Se inda assim, se introduz,
Firme ânimo o reduz;
Só a quem ama, o amor
Leva à perene luz!
(GOETHE, 2002, p. 441).

O amor é um dos fatores que contribui para a salvação²⁸ de Fausto. Depois da morte do herói, a sua alma é arrebatada pelos anjos e ele sobe à região celeste em estado de crisálida, ou seja, deverá tornar-se algo melhor, evoluir. A escala de evolução incluiria a espera junto aos infantes bem-aventurados – aqueles que cedo deixaram a vida terrena e que desejam aprender com Fausto: “Mas este aprendeu, / há de nos ensinar” (Ibidem, p. 451).

Se durante a vida Fausto teve um guia – Mefistófoles, a sua alma será guiada por Margarida. É ela quem suplica à Mater Gloriosa o perdão para Fausto e a permissão para orientar-lhe a espera, já que a vida eterna lhe é desconhecida: “cega-o ainda a nova luz que o banha” (Ibidem, p. 451). Margarida²⁹ parece encarnar o arquétipo da Grande Mãe³⁰: “rainha de misericórdia, que tudo compreende e tudo perdoa e que sempre deseja o bem. Vive para os outros, nunca busca seus próprios interesses e é a descobridora do grande amor” (JUNG, 2008, p. 103). Este amor, no *Fausto*, é o Eterno Feminino com o qual finalmente Fausto consegue a fusão.

N’*O Banquete*, as palavras de Diotima dão conta de que Eros seria filho de Póros (Expediente) e de Penía (Pobreza). Por conseguinte, como Pobreza, está sempre em busca de um objetivo e, a exemplo de Expediente, sabe arquitetar um plano para atingir seu objetivo. “Longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é uma força, uma “energia”, perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma carência sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca

²⁸ Considerar este sentimento como caminho para a salvação nos remete, de algum modo, para a filosofia de Hegel, onde o amor ocupava um espaço importante, especialmente nos escritos da juventude. O filósofo chegou a crer que o amor seria a solução para todos os problemas.

²⁹ Para Spengler (1964) Margarida é a mescla entre a mãe e a bem-amada. A idéia de maternidade abrange o devir e o infinito. A mulher-mãe é o tempo, é o destino. E todos os símbolos do tempo e da distância são também da maternidade.

³⁰ Ainda que nos reportemos, quando pertinente, a alguns termos da psicologia de Jung, não pretendemos, aqui, fazer uma abordagem jungiana do *Fausto* de Goethe. Até porque Jung vê a salvação de Fausto por meio da transcendência, quando, na verdade, Fausto é salvo pelo esforço contínuo. A linha de interpretação que adotamos é outra, o que já foi demonstrado pelas referências feitas à filosofia de Hegel no capítulo 3.

do objeto” (BRANDÃO, 2008, p. 357). Uma das imagens de Eros que mais se fixou foi a do garotinho loiro com asas. Representá-lo como criança inocente é coerente com a natureza do amor. Afinal, como lembra Brandão, a idade da razão é incompatível com este sentimento.

Neste ponto, é válido lembrar que Fausto se apaixona por Margarida justamente pela pureza e inocência que nela adivinha. Além disso, são as lembranças de um tempo ingênuo e bom que põem freio à sua tentativa de suicídio: “[...] aquele som afeito desde a infância, / Hoje também me traz de volta à vida” (GOETHE, 2002, p. 53). No *Fausto* de Fernando Pessoa, em contrapartida, estão cortados todos os laços com o universo infantil: aproximar-se da inocência e da inconsciência é inviável. Isto, somado à intransitividade do indivíduo – que aqui pode ser definida simplesmente como a não necessidade de um complemento, a ausência da busca por um objeto –, justifica que *Fausto: tragédia subjectiva* seja o drama da falência do amor, enquanto no *Fausto* de Goethe temos a afirmação do amor. O reencontro de Fausto e Margarida, o fato de o amor conduzir o indivíduo à salvação, aponta para uma utopia: uma sociedade futura, na qual, como sublinha Barrento (1984a), as relações entre os sujeitos sejam regidas não pela troca, mas pelo amor.

5.7 O DESTINO DO HERÓI

Unido a Mefistófoles, o incansável Fausto vai passando por transformações. Seu intento é a ação contínua e é exatamente isto que determina, desde o “prólogo no céu”, a sua salvação. Quando Mefisto diz ao Senhor que, caso este lhe permita, pretende levar Fausto pelo seu caminho, a resposta de Deus é: “Enquanto embaixo ele respira, / Nada te vedado neste assunto; / Erra o homem enquanto a algo aspira” (GOETHE, 2002, p. 38). Se a caminhada do homem em busca dos seus objetivos inclui necessariamente tropeços, logicamente o pacto não é suficiente para condenar Fausto. A condenação viria apenas se o sábio se satisfizesse com os prazeres e riquezas que a união com Mefisto lhe coloca à disposição. Entretanto, ocorre exatamente o contrário: o herói é um insatisfeito e está sempre em constante atividade, o que, aliás, está de acordo com a intenção do Senhor: que o homem jamais seja presa da inércia. A insatisfação de Fausto é nítida na passagem em que, questionado pela Apreensão sobre se já sentira apreensão, a sua resposta é um balanço da sua vida:

Pelo mundo hei tão só corrido;
 A todo anelo me apeguei, fremente,
 Largava o que era insuficiente,
 Deixava ir o que me escapava.
 Só desejado e consumado tenho,
 E ansiado mais, e assim, com força e empenho
 Transposto a vida; antes grande e potente,
 Mas hoje vai já sábia, lentamente. [...]
 No avanço encontre ele êxtase ou tormento,
 Insatisfeito embora, hoje e a qualquer momento!
 (Ibidem, p. 432).

Quem é dominado pela Apreensão não conhece êxito, vive na escuridão, infeliz, indeciso, não age. Mas Fausto – o homem que nunca teve indecisão ou paralisia – se nega a reconhecer o poder da Apreensão e, por esta razão, o fantasma o amaldiçoa com a cegueira.

O Fausto de Pessoa, às vésperas da morte, também passa a sua vida a limpo:

Eu procurei primeiro o pensamento,
 Eu quis, depois, a imortalidade...
 Um como o outro só deram ao meu ser
 A sombra fria dos seus vultos negros
 Na noite eterna longe dos meus braços...
 Eu procurei depois o amor e a vida
 P'ra ver se ali esqueceria a dor
 Do pensamento e da ciência firme
 Da certeza da morte. Mas o amor
 É pra quem guardou a alma inteira,
 E não podia haver amor para mim.
 Depois na ação cega e violenta, onde eu
 Afogasse de vez toda a consciência
 Da vida, quis lançar meu frio ser... [...]
 (PESSOA, 1991, p. 176).

Fernando Pessoa retira do *Fausto* de Goethe um esquema de relações entre os personagens: em *Fausto: tragédia subjectiva*, além de Fausto, aparece a “amada” – Maria, os discípulos, os rapazes da taverna e o velho (o qual teria como paralelo, em Goethe, a bruxa). Podemos dizer que foi absorvida do hipotexto a estrutura e certas atitudes do protagonista. Assim, do mesmo modo que o seu antepassado, o Fausto de Pessoa expressa a sua insatisfação em monólogos, dialoga com discípulos, sai para o mundo e, ao final, reflete sobre a sua trajetória. Entretanto, o conteúdo e o tom da sua reflexão são completamente distintos da reflexão do seu precursor. Fausto rememora os seus fracassos: os fracassos de um homem que, servo fiel do intelecto, na sua obstinação por desvendar o Desconhecido não obteve nenhuma segurança e só encontrou o desassossego e o distanciamento em relação aos indivíduos; do homem que buscou o amor como alternativa para aliviar a dor da consciência e

terminou por concluir que este sentimento supõe uma certa inconsciência e entrega, que não encontram abrigo em seu ser; e, finalmente, o fracasso do homem que buscou dissolver suas angústias metafísicas no prazer imediato e na ação desmedida e só experimentou o vazio. Assim, falhadas todas as tentativas da inteligência (Fausto) para dominar a vida, restará um imenso cansaço:

E hoje tenho sono do meu ser...
 Dormir, dormir, de dentro d'alma, como
 Um Deus que adormecesse e cujo sono
 Fora um repouso de tamanho eterno
 E feliz absorção em infinito
 De inconsciência boa.
 (Ibidem, p. 177).

A análise feita pelo protagonista do seu percurso de vida contém a capitulação ante a morte. Lembremos que, ao longo do drama, a morte inspirava horror em Fausto pelo desconhecido e por representar o fim de uma trajetória de conhecimento. Tanto é assim que, desejando evitar o confronto com a morte, no II ato, ele profere as seguintes palavras:

Que o tempo cesse!
 Que pare e fique sempre esse momento!
 Que eu nunca me aproxime desse
 horror que mata o pensamento!
 Envolvei-me, fechai-me dentro em vós

E que eu não morra nunca.
 (Ibidem, p. 61).

Em Goethe, estes são os termos do contrato (aposta) com Mefisto:

E sem dó nem mora!
 Se vier um dia em que ao momento
 Disser: Oh, pára! És tão formoso!
 Então algema-me a contento,
 Então pereço venturoso!
 Repique o sino derradeiro,
 A teu serviço ponhas fim,
 Pare a hora então, caia o ponteiro,
 O tempo acabe para mim!
 (GOETHE, 2002, p. 83).

Fausto tem a convicção de que o homem é um insatisfeito. Por isso, desejar imobilizar um determinado momento³¹, estar plenamente satisfeito, é estar pronto para a morte – quando

³¹ O Fausto de Marlowe, desejando imobilizar o tempo para evitar a danação eterna, diz: “[...] Parai, esferas do Céu sempre moventes, / Cesse o tempo e não chegue a meia noite [...]” (MARLOWE, 2006, p. 117).

já não há nada a ser superado. No V ato da segunda parte, Fausto proferirá as seguintes palavras:

Sim, ao Momento então diria:
 Oh! Pára enfim – és tão formoso!
 Jamais perecerá, de minha térrea via,
 Este vestígio portentoso! -
 Na ima presciência desse altíssimo contento,
 Vivo ora o máximo, único momento.
 (Ibidem, p. 436).

A semelhança entre as últimas palavras de Fausto e a passagem de *Fausto: tragédia subjectiva*, mencionada parágrafos atrás, é mais uma prova da importância do hipotexto (o *Fausto* de Goethe) na configuração do poema dramático de Pessoa. Genette (1989) salienta que, mesmo com a autossuficiência do hipertexto – a possibilidade de o lermos sem recorrer ao hipotexto –, deixar de relacioná-lo ao texto do qual provém equivale a limitar as suas possibilidades de significação. Sendo assim, devemos atentar para o fato de que o personagem de Pessoa, como diria Bakhtin (1992), recebe a palavra da boca do outro, impregnada das intenções do outro. Por conta da sua versatilidade, sua capacidade de engendrar diferentes sentidos, a palavra conserva as marcas dos contextos em que foi empregada, mas, ao ser reutilizada, se reveste de uma nova significação. O discurso do personagem de Goethe encerra as palavras derradeiras proferidas pelo homem que sente ter atingido o auge da sua obra e que, por conseguinte, deseja eternizar este momento. Não significa a rendição do herói, mas o êxtase diante da obra. Ele não teme a morte e sequer se preocupa com ela, diferentemente do protagonista de Fernando Pessoa, que durante toda a sua existência a temeu – querendo inclusive imobilizar o tempo para evitá-la – e terminou por render-se a ela. Aliás, esta é a única mudança verificada na postura do Fausto pessoano. Afora esta, não há nenhuma modificação, como sugere a confissão do próprio herói:

Sou sempre o mesmo, sempre o mesmo, sempre!
 Sempre o que tudo vê e tudo sente
 No seu sentido misterioso e enorme...
 Sempre... nada me cura nem me apraz!
 Ah qualquer coisa
 Que anulasse meu ser e mo deixasse!...
 (Ibidem, p. 149).

O seu ser (que não pode ser anulado) é arrastado em uma longa queda por aquele vórtice que é o maelstrom³². Desta queda não há qualquer chance de escapar, não há saída. É por esta razão que todas as tentativas de Fausto para dominar a vida falham (e ele as reconhece como falhas). Decorrida uma vida inteira de luta interior, todo esforço mostrou-se vão, pois os lugares em que o sujeito reside seguem sendo o abismo, o labirinto, o maelstrom. O indivíduo, que durante toda a sua existência foi atormentado pela consciência do mistério que envolve o universo, “sente uma ânsia cansada de não mais sentir” e deseja apenas a “eterna quietação” (Ibidem, p. 180).

³² O maelstrom, que aparece no conto “Uma descida ao maelstrom” de Edgar Allan Poe, é um redemoinho fortíssimo, no meio do oceano, que arrasta o indivíduo em uma longa queda. Em *Fausto Tragédia Subjectiva*, o maelstrom está presente no excerto que segue: “O Ser-em-si nem é o nome / Do meu ser inominável; / No meu mundo Maelstrom, / O grande mundo inestável, / Como um suspiro se apaga, / E um silêncio mais que infindo / Acolhe o morrer da vaga / Que em mim se vai esvaindo” (PESSOA, 1991, p. 45).

6 CONCLUSÃO

Mário de Sá-Carneiro, em uma carta a Pessoa, conforme nos conta Ángel Crespo (2006), se refere ao amigo como o “homem-nação”, um Prometeu, que dentro da sua genialidade arrastaria toda uma raça. A comparação nos faz recordar a seguinte colocação de Steiner: “o poeta cria à perigosa semelhança dos deuses. Seu canto constrói cidades; suas palavras têm aquele poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura” (STEINER, 1988, p. 56). O poeta consegue multiplicar o poder das palavras (das antigas e das novas) e procura ir sempre além. Por esta razão, Steiner lança a advertência: “o poeta deve prevenir-se para não se tornar, no sentido faustiano, alguém que vai longe demais” (Ibidem, p. 58). As afirmações de Steiner nos enviam diretamente para o ímpeto de ultrapassar barreiras, notável em toda a produção poética de Pessoa e do qual a atitude de empreender um projeto do *Fausto* é mais um indício. Para concretizar o seu projeto, Pessoa assume a postura que ele mesmo sugere na estética não aristotélica: a assimilação das forças estranhas para convertê-las em algo próprio. Tal procedimento, de cunho antropofágico, implica necessariamente um diálogo com a tradição.

Quanto à tradição, sabemos que Fernando Pessoa confirmava a sua força ao esboçar a ideia de que, no menor poema de um poeta, ecoam os feitos dos poetas do passado. Contemporâneo do autor de *Mensagem*, T. S. Eliot acreditava que todo poeta carregava consigo o peso da tradição. Desse modo, o processo da escrita envolve a repetição de gestos anteriores e é acompanhado pelo sentimento de que tudo já foi dito. No entanto, a intuição da inviabilidade de produzir o novo, como refere Samoyault (2008), vem acompanhada de uma resolução otimista: a apropriação é lícita desde que haja um rearranjo da matéria. Para Genette (1989), se à humanidade não é dado criar sempre novas formas, resta-nos investir as velhas formas de um sentido novo. É exatamente neste ponto, afirma o crítico, que reside a importância da hipertextualidade. Criar o novo a partir do conhecido, operando seleções, aproximações e deslocamentos, é o que faz Fernando Pessoa em *Fausto: tragédia subjectiva*.

Pessoa, ao devorar um ser dotado de qualidades superiores, faz com que o seu poema dramático venha a participar, com o drama do poeta alemão, daquela interação viva e tensa a que aludia Bakhtin (1990). Daí que seu texto, sendo um elemento na cadeia da tradição literária de obras sobre o Fausto, responda aos textos anteriores (com eles dialogue), mas

também seja uma decorrência da sua época, do estilo literário e da concepção de arte¹ do seu autor. No que diz respeito a esta última, não é demasiado lembrar o cosmopolitismo, presente no Sensacionismo de Pessoa e que aparece também na noção de literatura mundial cunhada por Goethe, do qual a necessidade de ter uma experiência universal das sensações, característica de ambos os protagonistas dos poemas dramáticos, é sintomática. Contudo, no que concerne à conduta dos heróis, esta avidez pelo sensorial toma rumos distintos, que confluem para o caráter trágico ou não do desfecho dos dramas.

Em Goethe, as experiências vividas por Fausto resultam em aprendizado. Além disso, ainda que a sua trajetória tenha sido povoada de faltas – crime e riqueza conquistada por meio da exploração e da pirataria – a sua ação é redentora² porque movida por uma causa nobre: “Quisera eu ver tal povoamento novo, / E em solo livre ver-me em meio a um livre povo” (GOETHE, 2002, p. 436). A experiência do absoluto, a perfeição perseguida por Fausto ao longo da obra, se apresenta, por fim, ante nossos olhos: a liberdade. Isto explica porque a sua meta não poderia ser atingida por um caminho impuro e egoísta como o da magia. A liberdade, que é a realização do homem, é alcançada somente no seio da humanidade, com a necessária inserção e atuação no mundo. E é a incessante atividade de Fausto, somada ao amor (o Divino e o de Margarida), que concorre para a sua salvação, conferindo ao desfecho desse drama um caráter não-trágico. A propósito disto, Goethe, conforme ressalta Izound (2004), identificava como essencial ao trágico o fato de tal conflito não permitir nenhuma solução. No *Fausto* há uma solução. O herói, que encarna a confiança na capacidade do indivíduo, o otimismo e a crença no progresso, consegue operar a síntese entre o pensamento e a ação e pode vislumbrar a realização da sua grande obra – a ação social, o homem em liberdade –, que possui uma perspectiva utópica. Aliás, João Barrento (1984a) menciona que no final do drama há duas utopias: uma imperfeitamente realizada – a obra de Fausto; a outra realmente utópica – o Eros supremo que reinaria em uma sociedade futura na qual as relações entre os indivíduos seriam guiadas pelo amor.

A metáfora do palimpsesto, empregada por Genette, nos auxilia a pensar a relação que se estabelece entre os textos. O palimpsesto é um pergaminho que teve a sua escrita raspada e, sobre esta, foi traçada outra. Contudo, a segunda escrita não esconde a primeira, de tal forma que continuamos visualizando, por transparência, o antigo sob o novo, agora, revestido de outro sentido. Assim, se o *Fausto* de Goethe expressa a capacidade do homem de

¹ Para Seabra (1991), neste poema dramático inacabado está a origem da heteronímia.

² Isto está em consonância com o pensamento do próprio autor, uma vez que este acreditava, como afirma SCHWEITZER (1950), que o indivíduo podia redimir-se dos seus erros através da prestação de serviços.

desenvolver todas as suas potencialidades, de transformar o mundo, de atingir o seu máximo momento e de alcançar a comunhão com a pessoa amada, e, por isto, em certo sentido, podemos afirmar que simboliza a vitória do indivíduo, *Fausto: tragédia subjectiva* é o drama da derrota, pois o personagem tem consciência das suas duas grandes impossibilidades: desvendar os mistérios do universo e amar. Portanto, o *Fausto* de Pessoa é a expressão do fracasso de um indivíduo em cuja alma se processa a mais terrível das tragédias. O silêncio, a mudez que reina no Maelstrom, “o mudo Maelstrom”, em que vive Fausto, concorre para a mudez dos objetos³ e do mundo, e lança o indivíduo à total ausência, ao vácuo, ao silêncio de si para o mundo e, como sublinha Gusmão (1986), do mundo para si, mantendo-o prisioneiro da circularidade. O Maelstrom – “o mundo inestável” – arrasta o sujeito em uma queda que é a impossibilidade de conviver, impossibilidade de transformação e de atribuir sentido ao mundo. Desse modo, a inteligência (Fausto) fica confinada no labirinto de si mesma, sem encontrar a saída, sem erguer o véu que cobre a realidade, e fracassa em todas as suas tentativas de dominar a vida. Trágico no *Fausto* de Fernando Pessoa é o fato de o sujeito formular sempre as mesmas perguntas e deparar-se a todo instante com a inexistência de uma solução.

Ainda que em Fernando Pessoa não esteja em questão a ida da alma para o céu ou para o inferno, podemos afirmar que em *Fausto: tragédia subjectiva* não há possibilidade de salvação. O correlato da ascensão da alma ao paraíso (Goethe), no poema dramático de Pessoa, seria que o protagonista deixasse de ser o intransitivo e conseguisse vencer a distância que o separa do mundo. Entretanto, este Fausto não conserva nada da positividade do herói do século XIX. Ele é um homem decadente e para o decadente a esperança há muito se exauriu. Em virtude disso, a hipótese de que o sujeito pudesse sair de si é inviabilizada, desde a sua formulação, pela intransitividade, que impede toda e qualquer experiência autenticamente transformadora. Por isto ele não se concebe amando, combatendo e vivendo como os outros. A condenação é o homem ser absolutamente consciente do mundo e não poder habitá-lo. “O homem com a consciência despedaçada não mais pode encontrar harmonia e segurança no mundo ou em si mesmo; está, de ora em diante, submetido ao reino da contradição e do sofrimento” (SQUEFF, 1980, p. 42). Este sofrimento, maior a cada erro, acompanha a autodestruição do sujeito – tragédia intimamente relacionada com a sua incapacidade de atribuir sentido ao mundo⁴.

³ “Objetos mudos / Que pareceis sorrir-me horridamente [...]” (PESSOA, 1991, p. 28).

⁴ Atribuir sentido ao mundo, abarcar a totalidade do real, parece ter sido o intento de toda a obra de Pessoa: no *Fausto*, no Sensacionismo (com o sentir tudo de todas as maneiras), no Paganismo (plural como a realidade) e na

Eduardo Lourenço (2008) afirma que nenhum poeta expressou como Pessoa a absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto mundo moderno. Já vimos que, em um dos seus textos em prosa, Pessoa (1966b) aponta o desenvolvimento industrial e comercial como responsável pelo fato de a transitoriedade e a velocidade terem se tornado características da vida moderna, de tal modo que as emoções, a inteligência e a vontade também participam da rapidez, da instabilidade e da violência. O mundo se afigura incomensurável e fragmentado, marcado pela mudança constante e pela queda das instituições, das crenças e dos valores. Em uma passagem do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares, tão decadente quanto Fausto, nos dá o seguinte testemunho:

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria destes jovens escolheu a Humanidade para sucedânea de Deus. Pertenço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêm só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como eles, nem aceitei nunca a Humanidade (PESSOA, 2006, p. 40).

Bernardo Soares é o indivíduo que não segue a crença antiga – Deus –, nem acredita no homem. Por isso, fica na “orla das gentes”. Fausto nunca escolheu Deus e apesar de, ao longo do seu percurso, ter pretendido ultrapassar limites através do intelecto, chegando ao fim da vida percebe a dimensão da sua tragédia: não atingiu o infinito e não viveu. Neste momento, está sem Deus e sem a Humanidade. Não adota nenhuma das saídas. Esta é a total desesperança. Desesperança, inclusive, de encontrar um sentido para o mundo, uma vez que já se produzira a perda do sentido da verdade, da moral, dos valores e da ação humana. Se no *Fausto* de Goethe o indivíduo consegue dotar de sentido o mundo⁵ e, conseqüentemente, habitá-lo e transformá-lo, no *Fausto* de Pessoa temos o relatório dos fracassos do sujeito na sua tentativa de dominar a vida. As sucessivas derrotas do indivíduo refletem a situação do homem que vive a “hora de fogo e de treva”: o desamparo e a improbabilidade de que em

heteronímia (quando no interior de uma subjetividade se instala uma intersubjetividade como esforço para conferir sentido ao mundo). Esta ambição é aquela energia fáustica, que possui o ingrediente fundamental no mito de Fausto: a superação de limites. Disseminado por toda a obra de Fernando Pessoa, o afã de ultrapassar todo o já conquistado aparece, por exemplo, no Supra-Camões (o poeta que desbancaria o ícone da nação), no Super-Homem (o mais completo e mais complexo), em Orpheu (a arte moderna deve acumular em si todas as partes do mundo) e na ideia de que o homem de gênio deve comportar toda uma época literária.

⁵ Esta capacidade de atribuir sentido ao mundo está relacionada com a concepção de sujeito. No Iluminismo, o sujeito, concebido como uno, indivisível, centrado, era dotado de razão, consciência e ação. Enquanto ser soberano, estava liberto dos dogmas e da intolerância. As transformações socioeconômicas e culturais tornaram impossível, no século XX, a permanência desta concepção de sujeito.

algum ponto do caminho surgisse alguém, ou Deus – como em Goethe –, capaz de dar sentido ao seu trajeto.

Ambos os Faustos se pretendem divinos. Entretanto, o personagem de Goethe, percebendo a ineficácia dos meios de que dispunha – o conhecimento estéril – para alcançar o seu máximo objetivo, muda os rumos da sua ação e obtém um resultado positivo. Já o Fausto de Pessoa busca superar a condição finita da sua existência por meio do pensamento, empreitada fadada ao fracasso e que acarreta consequências desastrosas: “Bebi a taça (...) do pensamento / Até ao fim; reconheci-a pois / Vazia e achei horror” (PESSOA, 1991, p. 166). Esta operação, que no fim se revela inútil, o deixa “além da lágrima e do riso” (Ibidem, p. 162), ou seja, imune às emoções. Daí que o pensamento seja o grande problema em *Fausto: tragédia subjectiva*. É através do pensamento que discernimos as representações, as percepções interessadas, que, através da reflexão, tentamos racionalizar. O sentimento, pelo contrário, é a representação desinteressada. Pelo pensamento, nos ligamos aos conceitos da razão. Por meio do sentimento, nos ligamos ao objeto que o despertou. Quando Fausto diz a Maria “compreendo-te tanto que não sinto” (Ibidem, p. 101), está admitindo que a sua obsessão por compreender, por pensar, o impede se sentir. Os sentimentos, o prazer, a dor, não chegam a ser completos em Fausto, pois ele busca neles aquilo que pode ser objeto de conhecimento, o que é passível de ser explicado, o inteligível.

O pensamento é o responsável pela intransitividade, a qual, por sua vez, arrasta o sujeito para o abismo. Lembremos que cair no abismo significa encontrar apenas a si próprio, exteriorizar-se e não ter uma presença efetiva no mundo. Façamos uma pausa em Pessoa, e tornemos a Goethe. Fausto só consegue atingir o seu intento pleno no seio da humanidade, em condição de intimidade com o mundo. Somente assim ele pode converter-se em um criador a exemplo de Deus e da Natureza – um criador de civilização e, na sua perspectiva utópica, de liberdade. O Fausto de Pessoa, por sua vez, com a cruz do seu pensar, é arrastado em uma longa queda, vindo a experienciar o divórcio com a realidade. Esta última, por ser composta de inúmeros elementos, inclusive de emoções e sentimentos, não pode ser apreendida apenas através do pensamento. Fausto, o homem que buscou o infinito através do pensamento, se deu conta do quanto é trágico deparar-se a todo instante com o vazio, com a ausência de sentido e de vida; partiu, pois, “com dolorosas incompreensões / E com compreensões mais dolorosas” (Ibidem, p. 166) ainda, carregando o peso da sua negatividade. Esta característica do protagonista nos fala da impossibilidade de um Fausto com uma trajetória afirmativa, em uma época de destruição, de queda – de regimes –, de derrocada – de valores e crenças –, de dúvida e de um sentimento profundo de decadência. Lúcido ao extremo e consciente de tudo,

mas de tudo distante, o Fausto de Pessoa está, definitivamente, perdido em si, perdido no abismo: “Paro à beira de mim e me debruço.../ Abismo... [...]” (Ibidem, p. 70).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Obra escogida**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARRENTO, João. Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico. In: _____ (Org.). **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apáginastantas, 1984a. p. 199-227.

_____. Fausto: as metamorfoses de um mito. In: _____ (Org.). **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apáginastantas, 1984b. p. 107-137.

_____. Um homem do Renascimento ou um mito da Reforma?. In: _____ (Org.). **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apáginastantas, 1984c. p. 47-58.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-64.

_____. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 65-75.

BERMANN, Marshall. O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: _____. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 39-84.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

BOERNER, Peter. **Johann Wolfgang von Goethe 1832/1982: un ensayo biográfico**. Bonn: Inter Naciones, 1981.

BONNEFON, Charles. **História da Alemanha**. São Paulo: Ed. Nacional, 1941.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones (1937-1952)**. Buenos Aires: Sur, 1952.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. 2 v.

BRÉCHON, Robert. **Fernando Pessoa: estranho estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CAHN, Alfredo. **Goethe, Schiller y la época romántica**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alemã**. São Paulo: Cultrix, 1964.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CENTENO, Yvette. A alquimia e o Fausto de Goethe. In: BARRENTO, João (Org.). **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 79-104.

COLOMBINI, Dúlio. Introdução. In: PESSOA, Fernando. **Primeiro Fausto**. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 9-31.

CRESPO, Ángel. **La vida plural de Fernando Pessoa**. Barcelona: Seix Barral, 2006.

CROCE, Benedetto. **Goethe**. Mendoza: D'Acuzio Editor, 1951.

CUNHA, Teresa Sobral. Nota à edição. In: PESSOA, Fernando. **Fausto: tragédia subjectiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. I-IX.

DABEZIES, Andre. "Fausto". In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 334-341.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. O Fausto de Goethe na literatura portuguesa do século XIX. In: BARRENTO, João. **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apaginastantas, 1984. p. 145-160.

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

ELIADE, Mircea. **Mefistófoles e o andrógino**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa: Guimarães, 1962.

FUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Fernando Pessoa, o outro**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

GARAUDY, Roger. **Para conhecer o pensamento de Hegel**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.

GOETHE, Johann Wolfgang. Para o dia de Shakespeare. In: ROSENFELD, Anatol. **Autores pré-românticos alemães**. São Paulo: Editora Herder, 1965. p. 65-70.

_____. **Fausto**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. **Memórias: poesia e verdade**. Porto Alegre: Globo, 1971.

GÜNTERT, Georges. **Fernando Pessoa: o eu estranho**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

GUSMÃO, Manuel. **O poema impossível: o Fausto de Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética I**. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **Estética: a arte clássica e a arte romântica**. Lisboa: Guimarães, 1958.

_____. **Lecciones sobre la filosofia de la historia universal**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

HEISE, Eloá. A lenda do Dr. Fausto em relação dialética com a utopia. In: IZARRA, Laura P. Zuntini de. **A literatura da virada do século: fim das utopias?**. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 47-55.

HISTORIA del Doctor Johann Fausto. Madrid: Siruela, 2004.

IRIARTE, Rita. Fausto: a história, a lenda e o mito. In: BARRENTO, João (Org.). **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 11-34.

IZOUND, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique: revista de teoria e análise literárias; Intertextualidades**, Coimbra, p. 5-49, 1979.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. O texto fechado. In: BARTHES, Roland (Org.). **Linguística e literatura**. Lisboa: Edições 70, 1968. p. 143-169.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa: rei da nossa Baviera**. Lisboa: Gradiva, 2008.

LUKÁCS, Georg. O Humanismo clássico alemão: Goethe e Schiller. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 163-177.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

MARLOWE, Christopher. **Fausto**. São Paulo: Hedra, 2006.

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **Breve história de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NITSCHAK, Horst. Visão política de Goethe. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 6, n. 1/2, p. 29-41, jan./dez. 1983.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. Mentalidade mágica e poder na cristandade ocidental. In: OLIVEIRA, Terezinha (Org.). **Luzes sobre a Idade Média**. Maringá: Eduem, 2002. p. 107-136.

ORTEGA Y GASSET, José. **Obras Completas**. v. 5. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____. **Tríptico: Mirabeau o el político; Kant; Goethe desde dentro**. 5. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.

OSAKABE, Haquira. **Fernando Pessoa: resposta à decadência**. Curitiba: Criar Edições Ltda., 2002.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Fausto Tragédia Subjectiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. Lisboa: Ática, 1966a.

_____. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966b.

_____. **Primeiro Fausto**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

PIGLIA, Ricardo. Vivencia literaria. In: CELLA, Susana. **Dominios de la literatura**. Buenos Aires: Losada, 1998. p. 155-157.

_____. Memoria y tradición. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2., 1991, Belo Horizonte. **Anais do 2º Congresso da ABRALIC: literatura e memória cultural**. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 60-66.

PLATÃO. **O banquete**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005.

REBELLO, Luiz Francisco. O mito de Fausto no teatro português. In: BARRENTO, João (Org.). **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apaginastantas, 1984. p. 139-144.

ROSENFELD, Anatol. **Autores pré-românticos alemães**. São Paulo: Editora Herder, 1965.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche: biografia de uma tragédia**. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

SCHEIDL, Ludwig. **Fausto na literatura portuguesa e alemã**. Coimbra: INIC, 1987.

_____. Notas de leitura sobre Fausto, Tragédia Subjectiva de Fernando Pessoa. **Revista da Universidade de Coimbra**, Coimbra, v. XXXVII, p. 487-502. 1992.

SCHWEITZER, Albert. **Goethe: estudos sobre o poeta através de quatro discursos**. São Paulo: Melhoramentos, 1950.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1988.

SILVA, Maria Helena Gonçalves da. A filiação literária do mito de Fausto: o Volksbuch de 1587. In: BARRENTO, João (Org.). **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 35-46.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração**. Lisboa: Bertrand, 1973.

SOUZA, Josiane Maria de. **As vozes do intermédio: ensaios sobre o Fausto de Fernando Pessoa**. 1994. 429f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

SPENGLER, Oswald. **A decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da história universal**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. **A filosofia na poesia de Fernando Pessoa**. Porto Alegre: IFCH (UFRGS), 1980.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THEODOR, Ervin. Prefácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 1-14.

TINIANOV, J. Sobre la evolución literaria. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004. p. 89-101.

VALÉRY, Paul. **Mi Fausto**. Barcelona: Icaria Editorial, 1987a.

_____. Discurso en honor de Goethe. In: _____. **Mi Fausto**. Barcelona: Icaria Editorial, 1987b.

_____. **Tel quel**. Saint-Amand: Gallimard, 2006.

_____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1997.