

O FAUSTO DESFIBRADO DE FERNANDO PESSOA

Paulo Becker*

O presente artigo parte de um retrospecto da trajetória da figura lendária de Fausto na literatura ocidental para analisar a obra *Fausto: tragédia subjectiva*, de Fernando Pessoa. Procura-se demonstrar como a forma do “drama estético”, desenvolvida pelo poeta português, a partir da mescla de elementos dos gêneros dramático e lírico, resultou no enfraquecimento ou anulação das principais características do mito fáustico, tal como este se cristalizou na versão de Goethe.

Breve retrospecto: os Faustos de Marlowe e Goethe

A potente e enigmática figura de Fausto causa, até os dias de hoje, controvérsias quanto à sua origem. A personagem literária provavelmente foi inspirada pela vida de um Fausto real, mas pouco se sabe a respeito do último, a não ser que teria vivido entre fins do século XV e início do século XVI, na Alemanha, e que seria versado nas artes mágicas. Contudo, dois elementos centrais do mito de Fausto, o pacto com o diabo e a figura lendária do mago, são anteriores ao século XV, e já se encontram nas lendas cristãs sobre Simão Mago, São Cipriano e Teófilo de Adana.

No ano de 1587, foi publicado em Frankfurt um "Volksbuch" - romance popular - sobre a vida do Doutor Fausto, de autor anônimo. O livro alcançou grande repercussão e, em 1592, foi publicada uma versão inglesa do mesmo. Provavelmente esta versão tenha servido de base para Christopher Marlowe compor *A história trágica do Doutor Fausto*¹, obra que marca o ingresso de Fausto na literatura dramática e, ao mesmo tempo, fornece os contornos definidos do mito, que persistirão em grande parte nas inúmeras adaptações posteriores da história de Fausto, sejam elas teatrais, em prosa ou em forma de poema.

Na peça de Marlowe, Fausto nos aparece como um estudioso que, insatisfeito diante do conhecimento estabelecido, se lança ao estudo da necromancia. Após conjurar o diabo, aparece-lhe Mefistófeles, com quem Fausto faz um pacto: promete seu corpo e alma

* Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS, leciona Literatura na Universidade de Passo Fundo - UPF.

¹ Por muito tempo julgou-se que a peça fora composta em 1588, mas várias afinidades entre a obra de Marlowe e a versão inglesa do "Volksbuch" levam a pensar que Marlowe escreveu a peça em 1592, como nota A. de Oliveira Cabral no prefácio de *O Fausto de Marlowe*, p. 12-13.

a Lúcifer, exigindo em troca poder e longevidade. Após assinar o pacto com seu próprio sangue, Fausto pede a Mefistófeles que lhe forneça livros onde ele possa estudar as fórmulas mágicas, os astros celestes e as plantas da terra. Posteriormente, Fausto, auxiliado por Mefistófeles, aparece em Roma pregando uma peça no Papa, nas cortes divertindo os soberanos e nobres com suas artes mágicas, e em sua própria casa vendendo um animal enfeitiçado a um mercador de cavalos. Num momento em que Fausto se encontra arrependido de haver feito o pacto, Lúcifer aparece para distraí-lo com uma peça sobre os pecados. Um anjo bom e um anjo mau aparecem freqüentemente para Fausto, tentando aconselhá-lo. Quando estão para terminar os vinte e quatro anos de vida concedidos a Fausto, nos termos do pacto, ele é procurado pelo Ancião e aconselhado a arrepender-se de seus atos. Mas Fausto permanece irredutível, e pede apenas a Mefistófeles que lhe atenda um último desejo, concedendo-lhe por amante o espírito de Helena de Tróia. Finalmente, chega a última hora de Fausto e, com ela, o arrependimento, mas é tarde, pois Lúcifer vem cobrar sua parte no pacto.

A composição de *A história trágica do Doutor Fausto* se afasta sensivelmente dos moldes da tragédia clássica. A peça oscila entre o trágico e o cômico, entre a descrição realista e o apelo a elementos fantásticos. A nível de linguagem, comparecem lado a lado as construções em estilo elevado e os popularismos, da mesma forma como os trechos em verso se alternam com outros em prosa. Este caráter mesclado também se verifica na estrutura geral da peça, que incorpora elementos medievais e renascentistas. Figuras como o diabo, o anjo bom e o anjo mau, o Ancião e os sete pecados capitais (representados por personagens em cena), todas elas presentes no drama de Marlowe, são típicas do teatro medieval cristão. Por outro lado, a presença de figuras clássicas, o emprego do côro e, no aspecto temático, a expressão das novas inquietações espirituais, religiosas e científicas do homem moderno ligam a obra ao Renascimento. Neste último aspecto, convém notar que a atitude transgressora e independente de Fausto encontra, na peça, o contraponto moralizante do coro, que na intervenção final proclama: "Fausto morreu. Que o seu caso infernal, / E desgraça, ó prudentes, vos exortem / A ficar pela mera admiração / Perante o proibido, cujo abismo / Aos audazes, como ele, incita a mente / A fazer mais, que o jus do Céu consente."²

². *O Fausto de Marlowe*, p. 130.

Esta composição heterogênea de *A história trágica do Doutor Fausto*, bem como sua ideologia algo ambígua ou, antes, inquieta, levam Arnold Hauser a reconhecê-la como pertencente ao período artístico imediatamente posterior ao Renascimento, o Maneirismo. Numa obra intitulada justamente *O Maneirismo*, Hauser caracteriza este período, tanto na arte como na cultura, pela tensão resultante da união de elementos aparentemente inconciliáveis (classicismo e anticlassicismo, espiritualismo e sensualismo, racionalismo e irracionalismo, tradicionalismo e sede de novidades, etc.). A heterogeneidade, a fragmentação e o subjetivismo são atributos comumente encontráveis na arte maneirista.

Foram criações do Maneirismo algumas das personagens literárias mais conhecidas e mais plagiadas até os dias de hoje, como Hamlet e D. Quixote, D. Juan e Fausto. Para Hauser, a criação dessas personagens se relaciona intimamente com o momento histórico e o contexto social e cultural do século XVI europeu. Alguns elementos que o autor destaca nesse quadro são: a nova concepção científico-natural do mundo, a Reforma, o capitalismo emergente, a alienação social e a sua contrapartida psicológica, o caráter narcisista dos indivíduos.

Na composição da personagem Fausto, de Marlowe, esses elementos se fazem presentes em graus diferenciados. Fausto tem uma íntima relação com a questão do conhecimento. Entretanto, o conhecimento perseguido pela personagem ainda é totalizante e mágico, e não um conhecimento científico e pragmático. É no terreno da moral que Fausto se mostra mais próximo ao Maneirismo: ele se afasta dos valores tradicionalmente considerados positivos para aventurar-se no lado oposto, mas no fundo não acredita nem no Bem nem no Mal, e quase até o último momento não crê que será castigado por sua infração. Sua atitude é a de um relativista. A Reforma não se destaca como tema na peça, a não ser na cena cômica no Vaticano, nitidamente anti-papista.

O capitalismo, ainda incipiente na época de Marlowe, não é tematizado de forma explícita na peça, mas comparece de forma oblíqua, através dos sintomas sociais e psicológicos que provoca, como a alienação e o narcisismo. Hauser define a alienação como a vivência do desarraigamento do indivíduo, a consciência de haver perdido o vínculo com a sociedade e com seus valores. Fausto aparece, neste sentido, como um alienado. Ele

sente-se, senão estranho, no mínimo insatisfeito em seu meio, e isso o faz optar pelo ingresso em um mundo à parte, completamente distanciado da sociedade: o mundo secreto da magia. Para conseguir ingressar nele, Fausto tem que alienar-se de seu bem em tese mais precioso, vendendo a própria alma ao diabo. E ele não alcança cultivar nenhum laço genuinamente humano com as outras pessoas ou com um grupo social (apenas com Mefistófeles, que não é humano).

O sintoma social da alienação se interioriza através do sintoma psicológico do narcisismo. O narcisismo se manifesta como um desprezo pelo mundo exterior, e um centramento da afetividade do indivíduo em sua própria pessoa. O tipo narcisista, segundo Hauser, age à margem da realidade, vive à margem da vida, preso nos limites de seu eu. É isto que ocorre em *A trágica história do Doutor Fausto*, na qual o mundo perde seu peso diante do protagonista, de modo que não consegue sequer fornecer um antagonista a sua altura. O Fausto de Marlowe é uma personagem mergulhada num conflito anímico subjetivo, que luta apenas com sua própria consciência e limites.

Se Marlowe inaugura a dramaturgia sobre Fausto, em fins do século XVI, aproximadamente dois séculos depois Goethe compõe o drama mais conhecido sobre o mito fáustico. O *Fausto* de Goethe se divide em duas partes: a primeira foi composta entre 1769 e 1806, e a segunda foi terminada apenas em 1832, pouco antes da morte do autor. A primeira parte inicia com Fausto, sozinho em seu gabinete de estudos, refletindo sobre a estreiteza das ciências em cujo domínio se aplicou toda uma vida. Cansado e desiludido, chega quase a praticar o suicídio ingerindo uma taça de veneno, mas é salvo pelo repicar dos sinos da Páscoa e pelo canto de um coro de anjos, que lhe relembram as emoções da infância. Fausto anseia, contudo, por lançar-se na torrente da existência e experimentar novas emoções. Passeando pelo campo, em companhia de seu auxiliar Wagner, invoca os espíritos aéreos, e logo lhe aparece Mefistófeles, primeiro na figura de um cão negro, depois em forma humana. Mefistófeles convida Fausto a abandonar a melancolia e trilhar os caminhos do mundo. Os dois fazem um pacto: Mefistófeles se compromete a servir Fausto neste mundo e, em troca, Fausto o servirá após a morte. O pacto se firma sobre uma aposta, pois não é dado um limite determinado para a vida de Fausto. Este apenas morrerá no dia em que seu espírito atormentado sentir-se satisfeito com o mundo e consigo mesmo,

e ele puder dizer ao momento que passa: "És tão belo, demora-te!" Mefistófeles se empenha prontamente em satisfazer Fausto, levando-o a uma taberna para se divertir e, depois, conseguindo-lhe um filtro de rejuvenescimento. Outra vez jovem, Fausto se apaixona por uma aldeã ainda adolescente, Margarida, cuja conquista leva a cabo com o auxílio do ardiloso Mefistófeles. Entretanto, o povo passa a comentar o caso, e Valentim, irmão de Margarida, desafia Fausto para uma luta e é morto por ele. Mefistófeles foge com Fausto para as montanhas, onde participam da mascarada diabólica da Noite de Walpurgis. Posteriormente, Fausto sabe que Margarida foi presa, acusada de matar a própria mãe e o filho que esperava dele. Vai à prisão tentar libertá-la, mas é tarde. Margarida, transtornada e fraca, se nega a fugir com Fausto e cai morta na sua frente, enquanto uma voz anuncia, do alto, que ela foi salva. Mefistófeles desaparece com Fausto.

A segunda parte do *Fausto* de Goethe principia com uma cena campestre, na qual Ariel e seus elfos empenham-se em distrair Fausto e incutir-lhe o esquecimento da perda de Margarida. Uma vez revigorado, Fausto é levado por Mefistófeles à Corte Imperial. Na Corte, Mefistófeles arma um plano para solucionar a crise financeira do Império através da emissão fraudulenta de papel-moeda, e Fausto resgata Helena de Tróia e Páris do mundo dos espíritos para divertir o Imperador. Porém Fausto se apaixona por Helena e, ao tentar tomá-la para si, provoca uma explosão e a dissolução dos espíritos. Mefistófeles leva Fausto desacordado de volta à sua antiga casa, onde Wagner está por concluir com sucesso a experiência de criar um homem em laboratório. O Homúnculo de Wagner, preso numa redoma de vidro, sugere que a Grécia seria mais propícia para curar o espírito de Fausto. Mefistófeles concorda, e segue para lá com Fausto e o Homúnculo. Chegam à Grécia durante a encenação da Noite Clássica de Walpurgis, e Fausto se afasta dos companheiros para procurar Helena. Como o auxílio de figuras mitológicas e após várias peripécias, Fausto afinal se reúne a Helena e tem um filho com ela. Este, que se chama Eufórion, cresce impetuoso e rebelde, e termina por precipitar-se do alto dos rochedos, morrendo aos pés da mãe. Helena segue o filho para o mundo dos mortos, deixando Fausto novamente só, apenas com as vestes de Helena nas mãos. As vestes se vaporizam em nuvens e conduzem Fausto ao alto de uma montanha, novamente em sua terra, onde Mefistófeles vai alcançá-lo. Fausto, que até então só se dedicara à sabedoria e ao

amor, diz a Mefistófeles que quer empenhar-se na ação. Vislumbra um empreendimento gigantesco para subjugar a natureza e conquistar terras ao mar. Dirige-se novamente ao Imperador, mas este se encontra numa situação difícil. Após a euforia que sucedera a emissão de papel-moeda, surgira outra vez a crise, agravada por uma insurreição que ameaçava depor o Imperador. Mefistófeles usa seus poderes para vencer a batalha contra os inimigos do Imperador. Este, em troca, concede a Fausto tudo o que ele precisa para a execução de seu projeto. Fausto comanda, então, um exército de operários, que trabalham dia e noite aterrando uma extensão do mar. Logo surgem campos e vilas onde antes havia só água. A realização de Fausto estaria completa, se não existisse ao lado de seus domínios uma pequena propriedade, onde reside um casal de velhos. Fausto quer integrar este terreno ao seu projeto, montando ali um observatório. Além disso, o sino da capela dos velhos irrita Fausto. Como o casal se recusa a vender o terreno, Fausto encarrega Mefistófeles de removê-los dali. Em vez disso, Mefistófeles os mata. Nesta noite, uma figura espectral (o Cuidado) entra na casa de Fausto e cega-o. Contudo, ele não desiste de supervisionar o andamento do trabalho de seus operários, e é em pleno canteiro de obras, projetando novas tarefas, que Fausto afinal se sente recompensado pela vida e capaz de dizer ao instante que passa: "És tão belo, demora-te!" Mal pronuncia estas palavras, Fausto cai morto no chão. O final da peça mostra Mefistófeles empenhado, inutilmente, em se apoderar da alma de Fausto, que é salva pelos anjos e pelo espírito de Margarida.

Apesar de sumária, esta síntese do *Fausto* de Goethe revela a complexidade e ambição da obra, aliás confessada pelo próprio autor no "Prólogo no teatro": "Do bastidor no acanhado espaço / A criação inteira se desdobre, / E caminhei, com rapidez medida / Desde o céu, pela terra, ao fundo do inferno."³ Na tentativa de abranger toda a criação, e repassando ao mesmo tempo a história da cultura e da literatura ocidental, a peça assume um caráter enciclopédico e heterogêneo. Dessa forma, ela não alcança aquela concentração e elevação próprias da tragédia clássica, e que conferiam a esta última sua estrutura orgânica. O *Fausto* de Goethe compartilha com o de Marlowe, embora em grau inferior, a mescla de gênero e de estilo⁴, e a estrutura geral da peça é igualmente descontínua. Tal

³ Goethe, *Fausto*, p. 20.

⁴ Os episódios cômicos na peça de Goethe, como o da cena na taberna de Auerbach, são geralmente presididos por Mefistófeles. Marlowe, por seu turno, se valia com freqüência de personagens secundárias para o mesmo fim. Quanto ao

descontinuidade é acentuada pelo recurso ao "teatro dentro do teatro", que Goethe utiliza com freqüência (como no "Sonho da noite de Walpurgis"), e que Marlowe já praticara na cena de Lúcifer e dos pecados.

A composição da trama e das personagens do *Fausto* de Goethe apresenta similaridades e diferenças em relação à peça de Marlowe. Em relação aos elementos centrais do mito, Goethe mantém o episódio do pacto, mas inverte sua consequência final, salvando Fausto do inferno. Alguns episódios secundários comparecem grandemente alterados e expandidos, como o relacionado a Helena de Tróia. Mas Goethe também introduz temas novos, entre eles o rejuvenescimento de Fausto e sua integração no mundo econômico como um grande administrador. Quanto ao caráter do protagonista, Goethe lhe empresta uma complexidade antes inexistente. Seu Fausto é uma personagem dinâmica, que sofre várias mudanças no transcurso da peça, assume distintos papéis sociais e, em consequência, também reelabora constantemente seus valores e objetivos. Se o Fausto de Marlowe era um narcisista, cuja personalidade oscilava, de forma pendular, entre a desmedida (que conduz à transgressão) e o temor (que inspira o arrependimento), o protagonista de Goethe tem uma personalidade mais extrovertida, que evolui num movimento elíptico e vai-se redefinindo nas distintas esferas da vida (o saber, o amor, o jogo político e econômico).

O crítico Marshall Berman identifica no protagonista da peça de Goethe o protótipo do homem moderno. Berman caracteriza a modernidade como um tipo de experiência vital que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, e que se define por "um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto-transformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos."⁵ O homem moderno vive, portanto, sob o signo da transitoriedade, mas ao mesmo tempo descortina uma antes impensada gama de possibilidades de experiência. O Fausto goetheano, por seu turno, é animado por um impulso que Berman designa de "desejo de *desenvolvimento*", e que diz

estilo, o de Goethe é predominantemente sublime, mas há interferências do estilo baixo, com destaque para os trechos escatológicos atribuídos a Mefistófeles e às bruxas.

⁵. Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 15.

respeito tanto ao autodesenvolvimento pessoal quanto ao desenvolvimento econômico e social.

Tendo surgido num momento histórico em que o pensamento e a sensibilidade já são modernos, mas no qual as condições materiais e sociais ainda estão profundamente vinculadas à Idade Média, o *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza as transformações sociais provocadas pela revolução industrial, que marca a consolidação do capitalismo. As transformações sociais motivam a evolução do protagonista, em que Berman distingue três facetas. A primeira é a do Fausto Sonhador, que mergulha sozinho nos estudos, na ciência. Depois, ele se enamora por Margarida e a faz perder-se: é a faceta do Amante. Margarida não consegue superar as restrições do "pequeno mundo" patriarcal, feudal e católico senão suicidando-se. Na parte final da peça, Fausto se transforma no Fomentador, que opera a transformação daquele "pequeno mundo", e decreta sua extinção (simbolizada pelo assassinato do casal de velhos), através da iniciativa de desenvolver a região, subjugar a natureza ao homem, realizar grandes obras e melhorar o mundo.

O Fausto desfibrado de Fernando Pessoa

Fernando Pessoa, hoje reconhecido como um dos grandes poetas da língua portuguesa, também se dedicou à composição de textos dramáticos, mas suas concepções sobre este gênero são absolutamente distintas das de Goethe. Este se nutria na tradição do teatro antigo, tendo composto dramas clássicos como *Ifigênia em Táurida* e *Torquato Tasso*. Mesmo o seu *Fausto*, apesar de sua forma pouco convencional, não rompe com esta tradição. Fernando Pessoa, por seu lado, concebeu uma forma dramática nova e pessoal, que ele denominou de "drama estático". Como sugere o próprio nome, a inovação principal da fórmula pessoana é a supressão da ação, ficando suas peças⁶ restritas ao comentário lírico de uma situação e à expressão verbal do caráter das personagens.

O plano de escrever uma peça sobre Fausto provavelmente foi ideado por Pessoa em 1908, data mais recuada que consta em um dos manuscritos destinados a esta obra. O projeto inicial era extremamente ambicioso, incluindo a composição de um Primeiro, de um Segundo e de um Terceiro Fausto. Entretanto, o poeta não chegou sequer a

⁶. Na parca produção dramática de Pessoa destacam-se a peça *O marinheiro* e os fragmentos de seu *Primeiro Fausto*.

concluir o Primeiro Fausto, ficando os dois restantes apenas esboçados em seus planos de trabalho. O material do Primeiro Fausto veio a público somente após a morte do autor. *Fausto: tragédia subjectiva (fragmentos)*⁷ apresenta a seleção mais completa e criteriosa desse material. Nessa edição, a peça consta de cinco atos e quatro entreatos, além do final. O caráter inacabado da obra é denunciado, entretanto, pela existência de versos truncados e poemas inconcluídos, bem como pela justaposição de versões alternativas para um mesmo texto.

É impraticável realizar um resumo deste drama, por sua carência de enredo e por seu caráter profundamente lírico. Contudo, procurar-se-á resgatar os principais temas que o constituem, e, como este passo já implica por si mesmo uma interpretação, simultaneamente serão feitos alguns comentários sobre a composição da peça. No primeiro ato, após dois poemas introdutórios, encontra-se o tradicional monólogo de Fausto sobre a insuficiência do conhecimento humano, também presente no início das peças de Marlowe e Goethe. Entretanto, o Fausto de Pessoa não elabora uma crítica definida das várias áreas do conhecimento (Teologia, Direito, Medicina, etc.), como os seus predecessores. Ao contrário, volta toda a sua insatisfação contra a Teologia e a Metafísica, que não lhe parecem ter ainda elaborado, e nem ser capazes de elaborar, uma resposta satisfatória para os problemas do ser e da existência de Deus. Fausto entende que a realização desta tarefa coloca-se além da capacidade do pensamento humano: "O pensamento é enterrado vivo / no mundo e ali sufoca." (p. 21). Se a razão não alcança apreender o universo em sua realidade mais essencial, Fausto recorre ao ocultismo, pensando encontrar neste a chave do mistério: "Deus existe mas não é Deus" (p. 22). Mas isto apenas traz novos problemas para o pensamento: se a divindade não é como a figuramos, e talvez nem possa ser concebida pelo homem, qual é então a sua natureza? Sobre esta questão trata uma fala de Lúcifer, que propõe a existência de divindades infinitas, como infinito é o número dos astros. Segundo Lúcifer, ter revelado a seus pares este segredo lhe custou a condenação eterna. Entretanto, a fala de Lúcifer está apenas intercalada aos monólogos de Fausto, não se travando um verdadeiro diálogo entre os dois. O mesmo ocorre com as falas de Cristo, Buda, Goethe e

⁷. Esta obra, publicada no Brasil em 1991, pela Nova Fronteira, deve sua organização a Tereza Sobral Cunha, e é significativamente diversa (na quantidade e ordenação do material) da versão mais antiga do *Primeiro Fausto*, que figura na *Obra poética* de Fernando Pessoa editada pela Nova Aguilar.

Shakespeare, que figuram mais adiante, e que na verdade não parecem sintetizar o pensamento desses personagens, mas constituírem, antes, meras refrações do pensamento de Fausto. Assim duplicado e multiplicado ao infinito, como em dois espelhos colocados um diante do outro, o enigma com que se defronta Fausto vai sendo continuamente recolocado, e se apontam para ele soluções provisórias e inconsistentes, desfeitas logo adiante. Este jogo de revelar e tornar a velar se sucede até à náusea, e não poucas vezes o próprio Fausto se enfastia com ele, declarando sentir nojo perante o enovelamento de seu próprio raciocínio. Nestes momentos, surge-lhe a idéia da morte como um bálsamo, como uma saída possível. Mas mesmo esta saída se mostra ilusória, pois Fausto não conhece, e por isso teme, aquilo que o aguarda após a morte: "A vida é má e o pensamento é mau, / Mas eu temo com mudo e íntimo horror / A morte, pois concebo-lhe como essência, / Olhando-a do movimento e (...) da vida, / Uma *monotonia* não sei qual / Cujo pressentimento desvaria / O meu incoerente pensamento." (p. 26)

Completamente submerso em seu pensamento, Fausto vive à margem da vida coletiva, que aliás lhe repugna por sua inconsciência e fatuidade. Ele chega a se caracterizar como um misantropo, a quem fere profundamente o riso e o gozo alheios. Fausto vota um ódio mortal contra o povo simples e festivo, porque ele próprio não pode mais usufruir a ingenuidade e o prazer⁸. Seu pensamento foi esvaziando tudo, corrompendo e aniquilando todas as coisas, até voltar-se finalmente contra si mesmo (como uma serpente mordendo a própria cauda). Preso neste círculo sem saída, Fausto encara com um fátno orgulho sua condição de marginal: "Eu sou o Aparte, o Excluído, o Negro!" (p. 16) Numa perspectiva fatalista, ele percebe as raízes desta marginalidade em sua própria infância: "Nem em criança, ser predestinado / Alegre era eu assim; no meu brincar / Nas minhas ilusões de infância eu punha / O mal da minha predestinação." (p. 14) Entretanto, noutro momento Fausto refere uma visão que provavelmente esteja na origem de sua natureza diferente e superior: "Uma vez contemplando dum outeiro / A linha de colinas majestosa / Que azulada e em perfis desaparecia / No horizonte, contemplando os campos, / Vi de repente como que tudo / Desaparecer, tomando (...) / E um abismo invisível, uma cousa / Nem parecida com a

⁸. A cena intitulada "Fausto perante o povo alegre" é visivelmente inspirada numa cena do *Fausto* de Goethe, na qual o protagonista passeia pela cidade durante a festa da Páscoa. Mas Pessoa não concede ao seu Fausto sequer este breve

existência / Ocupar não o espaço, mas o modo / Com que eu pensava o visível. / E então o horror supremo que jamais / Deixei depois, mas que aumentando e sendo / O mesmo sempre, / Ocupou-me... / Oh primeira visão interior / Do mistério infinito, em que ruiu / A minha vida juvenil numa hora!" (p. 8)

A lembrança desta visão primordial, e de outras que a seguiram e são referidas no decorrer da peça, aproxima Fausto da figura do profeta, com quem compartilha a qualidade de visionário. O olhar visionário é uma experiência que resulta do apagamento da visão habitual e que fala por enigmas. Como evidência do invisível, do indizível e do indivisível, a visão esteve tradicionalmente associada à ordem do sagrado⁹. Entretanto, as visões de Fausto se distinguem das iluminações dos profetas e dos santos (como Buda ou Cristo, citados na peça, ou Maomé e São Frei Gil de Santarém, cujos nomes figuram no plano da obra), porque Fausto não alcança a revelação divina. Pelo contrário, Fausto se vê confrontado com um "abismo invisível" e é levado a experimentar uma espécie de iluminação negativa, que só desnorteia e horroriza seu pensamento. Fugir a esse horror, Fausto só o consegue provisoriamente, quando adormece, e é assim que ele se encontra no final do primeiro ato. O entreato que o segue é composto por acalantos, que buscam apaziguar o sono de Fausto, e pela intervenção de uma figura enigmática, "O Inominável", que diz estar além da criatura e do Criador, e tragar como um medonho abismo tudo quanto existe.

No segundo ato, Fausto dialoga com os discípulos Antônio e Vicente, embora ele próprio repita a todo momento que nada pode ensinar, porque aquilo que ele sabe não está ao alcance da compreensão alheia nem pode ser reduzido a palavras. Ele adverte a Antônio: "Se entendeste / Neste ou naquele modo o que vos disse, / Não o entendestes que lhe falta o modo / Per que se entenda." (p. 59) Noutro momento, Fausto fala sobre a limitação da linguagem humana: "(...) as palavras que eu diga nunca podem / levar aos outros mais do que o sentido / Que essas palavras neles têm, e eu / Fico fora do que digo, oculto nele, / Como o esqueleto nesta carne minha, / Invisível apoio do visível, / Diferente e

momento de distensão espiritual que, no modelo goetheano, a personagem experimenta em meio ao povo, cujo contato lhe restitui alguma humanidade, fazendo-o exclamar: "Aqui sou homem, posso eu aqui sê-lo!" (Goethe, *Fausto*, p. 49)

⁹. Sobre a visão e os visionários, ver o ensaio de José Miguel Wisnick, "Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)", em Adauto Novaes e outros, *O olhar*, p. 284.

essencial..." (p. 72-73) Diante dessas circunstâncias, o mestre pratica com seus aprendizes um verdadeiro diálogo de surdos. Mais do que um diálogo, realiza-se apenas a intervenção momentânea das falas alheias no incessante monólogo de Fausto. Os temas do solilóquio de Fausto são sempre os mesmos: o mistério da existência, o horror diante do mistério, a natureza indefinível de Deus, a sedução e o temor associados à morte, etc. Estes temas vem expressos de forma retórica, grandiloquente, e sua recorrência acaba conduzindo à monotonia. Versos como "Oh horror! Oh mistério! Oh existência!" (p. 50) ou "É o horror dos horrores esse horror" (p. 54) sinalizam claramente a exasperação monomaníaca de Fausto. Neste sentido, ainda, é sintomática a repetição da palavra "horror" de cinco a dez vezes em muitas páginas. Em sua própria fala, o protagonista explicita a origem da paralisia que toma seu espírito, tolhendo-lhe a vontade e impedindo-o de agir: ele encontra-se esmagado pelo peso da realidade, pelo enigma da vida e da morte, e sua única reação é um horror intelectual diante de tudo. De forma contraditória, entretanto, Fausto se orgulha desta atrofia de seu ser, e num acesso de megalomania julga que sua compreensão ultrapassa a de todos os outros homens, inclusive a de Cristo. No segundo entreato, o "Ser" e a "Existência", alegorizados, se vangloriam de sua própria indefinição. Ouve-se após o "Suspiro do Mundo", apavorado diante do indefinível e infinito universo, no qual cada sol é um Deus.

Pessoa concebeu o tema do terceiro ato como um conflito entre a Inteligência e a Emoção. Nesse ato, vê-se pela primeira vez surgir o esboço de uma segunda personagem, Maria, cuja voz se destaca claramente da de Fausto. Os elementos do enredo continuam ausentes, de forma que não se fica sabendo como nem onde Fausto encontra Maria. O encontro parece decorrer simplesmente de uma decisão de Fausto, que entende estar carente "antes de ser amado que de amar." (p. 86) Este desejo, nitidamente narcisista, encontra porém obstáculos no espírito de Fausto. Ele julga que, por possuir uma natureza diferente e superior, não poderá ser compreendido, expondo-se antes à galhofa. Além disso, dói-lhe profundamente qualquer desnudamento diante de outrem: "Uma nudez qualquer - espírito ou corpo - / Confrange-me: acostumei-me cedo / Aos despimentos do meu ser, / A fixar olhos pudicos, conscientes / Demais. Pensar em dizer "amo-te" / E "amo-te" só - só isto me angustia... / Pensar que ao rir (e mesmo que o não seja) / Exponho uma íntima parte de

mim, / Para poder amar eu precisava / Esquecer que sou Fausto o pensador." (p. 90) Ao contrário de Fausto, que analisa friamente o amor mas não possui a capacidade de senti-lo, Maria está disposta a se entregar inteiramente, desde que o amado lhe apresente menos discursos e mais gestos de real afeto: "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" (p. 99). As falas apaixonadas de Maria, certamente um dos pontos altos da peça, não conseguem entretanto desarmar Fausto, que se sente intimidado perante ela: "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!" (p. 105) Fausto teme ser desvendado e julgado pelos olhos de Maria (como já disse Sartre, o inferno são os outros). Esta incapacidade para uma autêntica troca intersubjetiva leva Fausto a suspirar pela posse da mulher-objeto (embora idealizada), que se constituiria num simples receptáculo passivo de seu amor. Apesar de tudo, Fausto conhece o amor de Maria, experiência que o decepciona e acende em seu íntimo um vivo ódio contra toda a criação: "Ah sistema mentido do universo / Estrelas-nadas, sóis irreais / Oh com que ódio carnal e estonteante / Meu ser de desterrado vos odeia. / Eu sou o inferno. Sou o Cristo negro / Pregado na cruz ígnea de mim mesmo." (p. 112) Ainda odiando, Fausto permanece na atitude passiva, de vítima ou mártir. A única atitude que toma é abandonar Maria. Segue o terceiro entreato, onde se encontram algumas canções líricas de inspiração amorosa.

Se, até esta altura, Fausto praticamente permanece na mesma situação inicial, no quarto ato ele enfim se decide a agir. Primeiro, sentindo-se na iminência de ter outra visão, atira-se de cabeça contra a parede, protegendo-se através do desmaio. Depois, procura um velho e pede-lhe um filtro que o faça esquecer-se de si e o torne inconsciente como todo mundo. O filtro porém não produz o efeito desejado. O velho diz possuir outro, que em vez de apagar ou adormecer o espírito produz nele uma grande excitação, um desejo de tudo ser e tudo provar. O velho, entretanto, se recusa a vender ou dar esse filtro. Fausto, para apoderar-se dele, impiedosamente assassina o velho. Após ingerir a nova poção, Fausto sente-se invadido pelo desejo de acumular em si as mais diferentes experiências

humanas. Quer vivenciar de alguma forma o mesmo que sente o sábio, o guerreiro, a virgem, a prostituta, o criminoso, enfim, todos os tipos humanos, como se uma única personalidade pudesse se estender tanto que conseguisse englobar todas as outras em si. Fausto aparece então numa taberna, bebendo e se divertindo entre populares. Talvez por efeito do álcool, Fausto se torna expansivo, mas se expressa numa linguagem inesperadamente grosseira, e consegue entusiasmar as pessoas em torno com frases como "Caguei p'rá vida!" e "Morra o doutor e viva Fausto!" (p. 144) Diante de uma platéia embasbacada, propõe que todo o gozo da vida deveria ser tragado de um único sorvo. Já meio inconsciente, mas ansiando por atingir uma inconsciência ainda maior, Fausto incentiva os outros a sair incendiando as casas e a praticar as mais diversas violências. Apesar de Fausto falar em vingança dos servos, o tumulto que se segue não obedece a uma orientação ideológica clara, mas resulta da ação espontânea e irresponsável. Com a aparição de soldados, os revoltados se dispersam e Fausto fica outra vez só. Aos poucos, ele retoma a plena consciência de si mesmo e sente-se horrorizado diante das ações que praticou, porque não se reconhece nelas. O entreato que se segue possui um tom fúnebre, já preparando o desenlace final da peça. Várias vozes destacam o mistério, a ilusão e o sofrimento associado à existência humana, e insinuam que a morte representa o único descanso possível.

No ato derradeiro da peça, Pessoa pretendeu simbolizar a derrota da Inteligência. O ato inicia com o "Prólogo no Inferno", em que aparecem as tecedeiras compondo, com negros fios, a rede da vida. Mas é ainda o monólogo de Fausto que toma quase todo esse ato. Analisando retrospectivamente sua vida, Fausto percebe que permanecera muito tempo dando voltas no labirinto de seu pensamento e, em seguida, se lançara sem sucesso ao amor e à ação. Depois de tudo, ele vê-se reduzido ao mais extremo ceticismo, e conclui melancolicamente: "O segredo da Busca é que não se acha. / Eternos mundos infinitamente, / Uns dentro de outros, sem cessar decorrem / Inúteis. Nós, Deuses, Deuses de Deuses, / Neles intercalados e perdidos / Nem a nós encontramos no infinito. / Tudo é sempre diverso e sempre adiante / De homens e deuses vai a luz incerta / Da suprema verdade." (p. 170) Fausto, que não alcançou ser um homem mas pretendeu ser Deus, se convence afinal que tanto os homens quanto os deuses estão eternamente

condenados a ignorar a verdade. Se ele não alcança este trunfo supremo, só lhe resta esperar pela morte. Por vezes, Fausto pensa em antecipá-la: "Ah partir / Esta cabeça contra aquele muro / E tomar morto." (p. 162) Mas, por desconhecer o que o aguarda após a morte, reluta, temeroso. Entretanto, a idéia da morte ocupa totalmente o seu espírito, provocando-lhe uma profunda apatia, e ele anseia apenas pelo sono e pela inconsciência. E é deitado numa cama, delirando, que Fausto afinal expira. Nem mesmo na morte a iniciativa foi sua, ele apenas se deixa morrer. O quinto ato é sucedido pelo final, onde a morte aparece a Fausto, prometendo conduzi-lo para um espaço absolutamente desconhecido do homem, onde não há "Nem Deus, nem céu, nem inferno". Fausto se entrega à morte.

Desde o princípio, o drama de Pessoa subverte a estrutura tradicional do mito fáustico. O seu Fausto não recorre à magia em busca de um maior conhecimento ou de mais amplos poderes sobre a natureza, e também não realiza um pacto com o demônio. Na ausência do pacto, igualmente não se coloca o problema da salvação ou danação final da alma de Fausto. Despida destes elementos mínimos e essenciais do enredo, a tragédia subjetiva de Pessoa se reduz à representação dos conflitos interiores vivenciados por Fausto. Segundo o próprio plano de trabalho do autor, estes conflitos são: no primeiro ato, o conflito da Inteligência consigo própria; no segundo ato, o conflito da Inteligência com outras Inteligências; no terceiro ato, o conflito da Inteligência com a Emoção; no quarto ato, o conflito da Inteligência com a Ação; no quinto ato, finalmente, a derrota da Inteligência. No conjunto, o drama representaria a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida¹⁰. As maiúsculas iniciais em inteligência, vida, etc., são de Pessoa, e explicitam a intenção alegórica de seu drama. Para o poeta português, a figura de Fausto não representa apenas, como em Marlowe e Goethe, a trajetória de uma inteligência particular, independente e transgressora. Ao contrário, seu Fausto busca encarnar a inteligência de um modo genérico, abstrato, em sua luta com a vida (luta que, segundo Pessoa, está perdida de antemão). Representando algo tão vago como a inteligência humana em sua generalidade, não espanta que a figura de Fausto não encontre, na peça, qualquer contexto histórico e social mais definido. O Fausto de Pessoa se reduz, assim, a uma fantasmagoria, que bem pode ser descrita pelas palavras da própria personagem: "Fantasma

¹⁰. O plano da peça se encontra em anexo na edição de *Fausto: tragédia subjetiva (fragmentos)*, p. 190-193.

sem lugar, que a minha mente / Figura no visível, sombras minhas / Do diálogo comigo." (p. 38) Exilado da vida (mais por determinação própria do que por motivo de contingências exteriores), eternamente obcecado e aterrado por seus pensamentos, apático, desfibrado, este Fausto mal lembra a personagem dramática plasmada por Marlowe, e que atingiria em Goethe feições verdadeiramente olímpicas.

Como todos os mitos, também o de Fausto possui um núcleo comum, que vai sendo diversamente revestido em suas várias versões ou atualizações ao longo do tempo. João Barrento, num ensaio intitulado "Fausto: as metamorfoses de um mito"¹¹, reconhece como núcleo do mito fáustico a "vontade de superação de limites", que tanto podem estar no homem como fora dele. Segundo o ensaísta, o mito de Fausto sofreu sua primeira metamorfose já na peça de Marlowe, que converteu as lendas anteriores sobre Fausto na tragédia do homem renascentista, submetido por limitações que quer e vai superar. Posteriormente, em Goethe, o mito de Fausto se universaliza, passando a simbolizar a história trágica da própria humanidade, cuja trajetória implica a conquista de zonas sempre novas do real. Entretanto, Goethe também contextualiza o mito, articulando-o com a história social, ao representar o processo da emancipação burguesa paralelamente ao processo de autoconhecimento de Fausto.

Em relação e esta genealogia ilustre, o drama fáustico¹² de Pessoa constitui uma subversão, apontando para uma possível crise do mito na contemporaneidade. O elemento nuclear do mito, a "vontade de superação de limites", está praticamente ausente da obra pessoana. Ao mesmo tempo, seu Fausto carece de qualquer contextualização histórica. Se o mito realmente experimenta uma crise, esta porém não se inicia em Pessoa, mas já é prenunciada pelas versões românticas da história de Fausto, especialmente pelo poema dramático *Manfred*, de Byron. O protagonista da obra, Manfred, nitidamente inspirado na biografia do autor, é introvertido e narcisista, uma espécie de Fausto satânico, mas afinal não fáustico (superador de limites), ou fáustico pela negativa, como nota João Barrento. Assim como o Fausto de Pessoa, Manfred não quer, não procura, não age e não goza, mas

¹¹. Publicado na coletânea de ensaios organizada por João Barrento, intitulada *Fausto na literatura européia*, p. 107-137.

¹². A bem da verdade, a forma dramática que Pessoa planejava dar a seu Fausto ficou em estado de esboço. Do modo como saiu publicado, *Fausto: tragédia subjetiva (fragmentos)* constitui apenas um extenso poema lírico de extração filosófica .

isola-se e recusa mesmo o pacto, porque o mundo é-lhe indiferente. A insatisfação existencial acaba conduzindo-o ao suicídio. O Fausto pessoano não é propriamente indiferente ao mundo, mas se encontra paralisado diante dele por uma espécie de horror metafísico. Assim, fica-lhe vedada inclusive a "saída honrosa" do suicídio, e ainda na hora da morte ele é passivo, simplesmente deixando-se morrer.

BIBLIOGRAFIA

- BARRENTO, João et. al. *Fausto na literatura européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. Agostinho D'Ornellas. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1953.
- HAUSER, Arnold. *O Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MARLOWE, Christopher. *O Fausto de Marlowe*. Trad., Pref. e Notas de A. de Oliveira Cabral. Lisboa: Fernandes, s.d.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subiectiva (fragmentos)*. Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- WISNIK, José Miguel. "Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)." In: NOVAES, Adauto et. al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.