

CENTRAL DE POESIA IV O FAUSTO DE PESSOA E OUTROS

Organizadores da Edição:

Patrícia Soares Martins

Golgoná Anghel

lúmus

CENTRAL DE POESIA IV
O FAUSTO DE PESSOA E OUTROS

Organização: Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel

Capa: CLEPUL
a partir de uma pintura de Cornelis Norbertus Gijsbrechts
The Reverse of a Framed Painting (ca. 1670)

Paginação: Pedro Panarra

Produção e Distribuição:
Edições Húmus, Lda.
1ª Edição: Setembro de 2022
ISBN: 978-989-755-794-1

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão
Depósito Legal: 503661/22

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos Projectos UIDB/00077/2020 e UIDP/00077/2020

Índice

- 7 Introdução
- 13 *Meu Fausto, Simples Como Um Tigre* (Paul Valéry)
Golgota Anghel
- 25 Da Pergunta Absoluta à Dúvida Metódica: Fausto, Entre Goethe e Pessoa
João Barrento
- 33 Fausto Pessoa Lourenço
João Dionísio
- 47 *Doutor Fausto*, de António Vieira: Uma Alegoria do Século XX
António Guerreiro
- 53 O Fausto como Ideia de Cinema: F.W. Murnau (1926) e A. Sokurov (2011)
Fernando Guerreiro
- 73 Notas Sobre a Origem do Fausto em Fernando Pessoa, com a Revelação do
Poema Dramático, “The Pre-Faust” de Alexander Search
Kenneth David Jackson
- 101 Fausto Exausto Observações Sobre o Drama da Vontade de Esquecer
Silvina Rodrigues Lopes
- 115 O Teatro-Poesia e o Pseudo-Fragmento
Fernando Cabral Martins
- 123 Nuno Júdice – Do Drama em Verso ao Teatro Estático
Patrícia Soares Martins
- 133 Fausto e Heinrich Von Ofterdingen: Afinidades Herméticas
Sérgio das Neves
- 149 Tradições, Transcrições, Traduções: Por um Entendimento Rizomático do
Fausto Pessoaano
Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro
- 169 Sentidos de Possibilidade: O Homem sem Qualidades e o Fausto de Pessoa
Pedro Sepúlveda

- 183 O Renascimento Fáustico Segundo Fernando Pessoa
Rui Sousa
- 199 Fausto Pessoa Mahler *Veni Creator*
Carlos Vidal
- 217 Fausto. Porquê Voltar ao Mito?
António Vieira
- 227 Notas biográficas

Introdução

Num dos textos publicados neste número de *Central de Poesia*, “Tradições, transcrições, traduções: por um entendimento rizomático do Fausto Pessoaano”, os editores de Pessoa, Jerónimo Pizarro e Carlos Pittella, explicam que na recente edição do *Fausto* preparada por Carlos Pittella (Tinta-da-China, 2015) o critério seguido foi o da “cronologia genética” dos textos. A valorização da “materialidade dos poemas ‘fáusticos’” sobrepondo-se à tentativa de reconstituição do texto com base nos planos de Pessoa, tentada nas edições anteriores, implica, segundo Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro, que se abandone a designação de ‘fragmento’ para cada unidade textual do *corpus*, na medida em que a ideia de fragmento supõe a de totalidade. Os autores do artigo sugerem ainda que a disposição dos textos desta forma parece estabelecer que, pelo seu carácter rizomático, o *Fausto* pessoano não é uma obra “que pudesse ter sido concluída”.

Ao admitir que um dos pontos a ter em conta na leitura do *Fausto* pessoano é o seu carácter de obra inacabável, os editores lançam um desafio ao qual respondem, cada um a seu modo, os ensaios pessoanos que este número de *Central de Poesia* aproxima, pois cada um deles deve pressupor essa condição de inacabamento que torna todas as aproximações relativas e institui entre o texto comentado e o texto do comentário uma relação de contiguidade na qual se esbatem as noções de texto primeiro e texto segundo: cada Fausto devém o “meu Fausto”, como Valéry premonitoriamente escreveu («*Mon Faust* » [*Ébauches*], 1948) Se cada um dos comentadores de *Fausto* recria o seu Fausto na leitura, na ausência de obra que a inconsistência estrutural da obra Pessoaana manifesta, é porque também as assinaturas se dissolveram previamente, a de Pessoa, em primeiro lugar, e a de cada um dos comentadores, dos cronistas, dos escreventes de Pessoa. Essa não é a menos importante consequência de uma aproximação entre a obra pessoana e o rizoma, aproximação que surpreendentemente nos vem da filologia.

Para Deleuze (*Rizoma*, Documenta, 2016) o rizoma difere do tipo de relações supostas na “árvore-raiz” e na “raiz-radícula” (na qual a raiz abortou mas onde se prendem por enxerto uma multiplicidade de raízes secundárias), modelos respectivamente do “livro clássico” e do livro que a modernidade veio permitir e que, por processos de citação e montagem, institui uma

dobra na linearidade (“uma dimensão suplementar à dos textos considerados” (13,15) . Quer num caso, quer no outro, opera a lógica binária, agindo sobre o objecto (no livro tipo árvore-raiz) ou sobre o sujeito no segundo (no livro tipo raiz-radícula). A multiplicidade decorrente da segmentaridade ou do processo de enxertia implicadas na estrutura arborescente encontra-se, nos dois casos, fortemente ancorada no 1, na raiz principal.

Por ser constituído por linhas e, de entre essas linhas, por linhas de fuga ou de desterritorialização, o rizoma implica uma multiplicidade outra, feita de “direcções mutantes” em que “o Um é sempre subtraído (n-1)” (16). Mais do que um objecto ou um sujeito, o rizoma é um agenciamento colectivo, uma multiplicidade que tem (ainda) que ser feita.

Para Deleuze, o rizoma anuncia um outro pensamento, porque o livro-rizoma não é como o livro-imagem-do-mundo em que as marcas remetem necessariamente para o linguístico e para os modelos estruturais ou generativos de que o livro arborescente é o decalque. No rizoma, o linguístico não termina no linguístico, porque supõe um agenciamento maquínico e abstracto que opera na língua a conexão com os conteúdos semânticos e pragmáticos dos enunciados nas suas múltiplas conexões semióticas, pelas quais o linguístico se prolonga em outras dimensões ou estados – do biológico ao político e ao social –, segundo processos de ruptura e de desterritorialização que se processam no devir rizomático. Um outro pensamento do livro se anuncia, portanto, para Deleuze, em que o livro, não representa o mundo, mas “faz rizoma com o mundo” (27) no seu modo de se escrever no exterior.

*

Centremo-nos, então, nos textos que compõem este livro, que retoma as comunicações ao Colóquio “O Fausto de Pessoa e Outros”, que teve lugar na FLUL em 5 de Novembro de 2020.

Entre as muitas configurações do mito fáustico, António Guerreiro visita o *Doutor Fausto* (1991) de António Vieira, para assim encontrar uma personagem nostálgica que ensaia uma paixão absoluta pela aventura do pensamento. Munido de uma consciência trágica exacerbada, completamente isolado do mundo pragmático, o seu Fausto vê-se mergulhado no território filosófico do século XX, expressando assim a sua preferência pela “forma clássica de pensar e escrever, que lhe pareceu de todas a mais bela, sóbria e subversiva – mesmo, e sobretudo, para tratar dos temas da Modernidade”

(*Doutor Fausto* 2014, 54). António Vieira, pelo seu lado, pensa o regresso do Fausto como uma necessidade que se desdobra em dois gestos: vencer o confronto com os novos desafios do “conhecimento do mundo e da matéria” e explorar aspectos da sua própria identidade enquanto autor, isto é, ser que reflete, sente e se expõe ao outro.

João Barrento atravessa, no seu ensaio, todo o século XIX, tornando manifesta a proliferação da matéria fáustica em Portugal até chegar “aos *Faustos* niilistas, pós-humanistas e individualistas do século XX”, uma linhagem à qual pertencem também os fragmentos pessoanos. Inscrevendo o seu pensamento na mesma linha diacrónica, Rui Sousa trabalha algumas das fontes portuguesas do *Fausto* de Pessoa, recuperando uma figura esquecida pela crítica, mas que Pessoa menciona como uma das suas maiores referências: Francisco Sanches, autor de *Quod Nihil Scitur (Que Nada se Sabe)*. Numa direcção análoga à empreendida por Rui Sousa, mas talvez mais experimental e universalizante, David K. Jackson estabelece uma relação entre o mito fáustico, Alexander Search e Coleridge para daí recolher “a fonte de um género adverso pessoano” enquanto princípio estruturante do “desassossego”. Fernando Cabral Martins reflete sobre outro princípio de organização, destacando a “fragmentariedade como regra” do *Fausto* pessoano. Propõe, ao mesmo tempo, uma arqueologia das suas edições, discutindo nesse âmbito questões relacionadas com atribuições de poemas, não para estabelecer um *corpus* definitivo mas para explorar “modos de construção editorial de um conjunto sem conjunto.” Preocupado com uma problemática similar, Pedro Sepúlveda toma como horizonte de reflexão *O Homem sem Qualidades* de Musil e faz da ligação com os seus heróis um método de aproximação à mesma questão de fragmentariedade do projecto fáustico pessoano. Tanto Urlich como Fausto subordinam a sua existência a uma “pulsão de completude” que determinaria o próprio devir da escrita. Sérgio das Neves convoca no mesmo plano duas obras: o *Urfaust* de Goethe e *Heinrich von Ofterdinge* de Novalis. A leitura conjunta à luz do pensamento alquímico imagina uma relação ourobórica do par Fausto-Heinrich, na medida em que um parece cumprir o desígnio do outro. Assim, por exemplo, se Fausto deseja chegar ao “âmago do mundo”, Heinrich perfaz esse desejo.

Fernando Guerreiro, a partir sobretudo do *Fausto* de Goethe, reflecte sobre os diferentes modos como Murnau (1926) e Sokurov (2011) trabalham a figura de Fausto aproveitando-a para precisar, com ela, a sua própria ideia de cinema. Se é certo que o espírito fáustico também fornece indícios para

uma melhor compreensão da origem da arte, Carlos Vidal recorre a essa força de germinação para explorar, nos territórios musicais de Wagner, Berlioz e Liszt, uma realidade que conduz à salvação. O gesto fáustico transita da literatura para a música sem atrito; ensaia várias reencarnações, mas procura sempre o mesmo: a redenção do próprio redentor. Num sentido menos homológico, caminham as investigações fáusticas de João Dionísio. Embora não se conheça nenhum projecto fáustico na obra de M. S. Lourenço, Dionísio convoca-a para daí extrair a ideia de uma oposição irresolúvel entre literatura e música. É a partir desse núcleo de dissenso que a sua argumentação expõe duas perspectivas não coincidentes: uma história pessoana, que reconhece na música a expressão directa da emoção; outra lourenciana, que vê a música enquanto “estrutura intelectual”.

Visto que não se conhece uma versão terminada do *Fausto* de Fernando Pessoa, nem se sabe quais teriam sido os seus critérios de edição, para Silvina Rodrigues Lopes a leitura dos poemas-fragmentos tanto pode seguir uma “vontade de organização maior ou menor” como pode ecoar uma “certa errância”. Na proliferação de gestos inaugurais, nas repetições infecundas que o lançam na “indiferença da mesmidade”, o drama pessoano é levado ao esgotamento: o seu “Fausto está exausto” e a sua inteligência, desligada da vida, fica reduzida a um circuito estéril onde só o desespero persiste e assola.

Livre do ar afantochado que a perpetuação do mito lhe poderá ter preparado e sem plano de acção, o *Fausto* de Valéry encontra, no exercício de leitura de Golgona Anghel, a sua margem de dissidência em relação ao peso da história e do programa goethiano. Ao abdicar de qualquer transcendência, o seu Fausto descobre o benefício dos movimentos vitais (respirar, ver, tocar), pequenos gestos que lhe permitem alcançar um grau zero de sensibilidade.

Recuperando a noção de “trágico quotidiano” (introduzida por Maeterlinck), Patrícia Soares encontra afinidades entre dois textos dramáticos de Nuno Júdice, *Antero – Vila do Conde* e *O Voo de Igitur num Copo de Dados*, e o caso fáustico de Pessoa. Se, por um lado, o carácter dramático das obras de Júdice surge em articulação com a problemática do lirismo e da organicidade das imagens poéticas, por outro, a disposição fragmentária e a ausência de acção, aproxima o *Fausto* de Pessoa do simbolismo do teatro estático. Os dois, Júdice e Pessoa, caminham em direcção a uma interrogação fundamental acerca da linguagem: o que pode ser dito e o que significa dizer?

Dizer-se que o Fausto de Pessoa é um rizoma é também sugerir que se trata de um texto que continua a escrever-se para lá do tempo de vida de Pessoa, no nosso próprio tempo de escreventes pessoanos. Que está na biblioteca de Pessoa e na nossa. Na sua arca e no exterior, como fichas de jogo desarrumadas pelo chão. Que é um texto que altera os nossos hábitos de leitura, percepção: que se pode ler de trás para a frente ou como um conjunto de poemas, encenar como um drama ou encarar na sua condição de ruína, como fragmento (de nenhuma totalidade ou de uma totalidade provisoriamente construída na leitura). Que se pode, portanto editar também de muitas maneiras. Ler na proximidade do mito ou como o que dele extravasa, como o que transforma o pensamento mítico inicial numa forma de declinação do mito, na qual se vai da resposta para a pergunta, e desta para outra pergunta.

Patrícia Soares Martins
Golgota Anghel

Meu Fausto, Simples Como Um Tigre (Paul Valéry)

GOLGONA ANGHEL *

Que dictera cette tendre dictée?

Paul Valéry, *Mon Faust*

hoje é dia de coisas simples

Al Berto, *Doze moradas de silêncio*

Abstract. Entered into a process of radical exteriorization that allows him to recover senses, Faust of Valéry distracts himself by touching with his gaze some ivory bibelots, while he's waiting for whatsoever may occur: an idea, an accident. Because it's all about getting sensitive to whatever comes up. And it's only because he gives up on every transcendency that Faust recovers the benefice of small gestures, vital ones: to breath, to see, to touch. Faust aims to achieve a zero degree of sensibility and set up this way a new plan of observation, where the process of reduction is condition of possibility of a major question: what do we perceive when the experience is decomposed in its simplest elements?

Sentado à sua mesa de trabalho, em Dinard, na mesma altura em que os alemães invadiam Paris, Paul Valéry escreve o “seu” Fausto. Nesse verão quente de 1940¹, Valéry redige dois terços das duas peças – *Lust. La demoiselle de cristal* (comédia) e *Le Solitaire Ou les malédictions d'univers* (“féerie” dramática) – que iriam compor a sua última obra publicada em vida, *Mon Faust* (1941). Embora prossiga com a redacção das notas fáusticas até ao

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa

¹ Valéry refugia-se em Dinard, de 23 de Maio a 21 de Setembro de 1940, tentando vencer o estado de assédio de Paris com uma intensificação do trabalho intelectual. No entanto, é apenas no início de Agosto que surge o esboço de uma primeira cena, um diálogo entre Fausto e Mefistófeles.

início do ano seguinte, a publicação surge incompleta, faltando um acto a cada uma das partes². Talvez seja por isso que *Mon Faust* venha anunciado como “ébauches”, menção que, no segundo volume das obras completas da Pléiade, seria substituída por “études” (1984, 1411).

Esboçados ou emergindo apenas enquanto reflexos de um ensaio insensato³, “sans plan, sans souci d’actions ni de dimensions” (Valéry 1946b, 8), o Fausto e o *Outro* sofriam assim mais uma reincarnação, “a desbordar” as figuras instrumentalizadas “de l’esprit universel” (7). Libertando-os do ar afantochado que a perpetuação estafante do mito lhes poderá ter destinado, Valéry mergulha-os no seu “espaço” – tão “diffèrent de celui des premiers lustres du XIXe siècle” (8) –, dá-lhes “empregos” e torna-os insubmissos, um tanto infieis ao programa goethiano. Uma passagem de *Cahiers, XII*– “III^e Faust: Tout ce que Goethe a ignoré.” (1973, 894) – pode, de facto, ser reveladora do afastamento que Valéry quer traçar em relação a ele. Do Fausto de Goethe, aliás, Valéry teria então, quiçá, memórias escassas, frutos incertos de leituras juvenis. Haveria que esperar pela primavera de 1941 (quando a grande parte das suas duas peças já estivesse escrita) para (re)ler os dois Faustos goethianos, na tradução de Henri Lichtenberger⁴. Interessa-lhe agora a forma, de onde também a ambição de ver o “seu” Fausto, o terceiro na linhagem, cumprir os desígnios megalómanos de uma obra total, que reunisse um número indeterminado de peças, mais ou menos pensadas para teatro: “dramas, comédies, tragédies, féeries selon l’occasion: vers ou prose, selon l’humeur, productions parallèles, indépendantes, mais qui, je le savais, n’existeraient jamais...” (1946b, 8). O projecto fantasioso estaria, no entanto, votado *in nuce* ao fracasso, à premência dum estado precário, de rascunho, entregue voluntariamente “Au Lecteur. De bonne foi et de mauvaise volonté” (7). A desmesura dessa presunção não pode ser senão sintoma da zombaria com que nesta nota inicial se constata e se *descreve, en passant*, a queda de uma figura-monumento, anunciando-se assim o último grito de um grande gênero.

2 Valéry, Paul. 1946. « *Mon Faust* » (*Ebauches*). Paris: Gallimard; do IV acto de *Lust* e do III acto de *Solitaire* existem apenas fragmentos que foram parcialmente publicados no volume II da edição das obras completas da Pléiade (pp. 1412-1415), aí apresentados por Jean Hytier, e no *Cahiers Paul Valéry n° 2: «Mes Théâtres»* (Gallimard, 1977, pp. 51-88), agora apresentados por Ned Bastet.

3 “Or, un certain jour de 1940, je me suis surpris me parlant à deux voix et me suis allé à écrire ce qui venait.” (Valéry 1946b, 8).

4 Goethe, Johann Wolfgang von, 1937. *Faust I, II, III*. Paris: Éditions Montaigne.

Valéry ri-se, talvez, do leitor e do mundo e despede-se deles com um “último conselho”. Os sábios fazem apenas paródias (131). Antes de ser teatro, o *seu* Fausto é um “golpe de teatro” e toda a sua rebeldia exalta o seu autor, à medida que lhe garante a própria liberdade, “Dieu le sait...” (7). Deus saberá, certamente, que a mesma nota corresponde também à dedicatória⁵ que precede as memórias que Faust dicta a Lust (18), na primeira cena da peça. A repetição comporta um acrescento que deverá vir em latim: “C’est le lecteur idéal.” (ibid.). E o “leitor ideal” não só percebe latim como entende que ler é fazer prova de má-fé, afastar-se, munir-se de cepticismo, olhar talvez para trás para ver que Fausto é um “homme célèbre” (18), que vem de longe, embora agora já não queira ir a lado nenhum.

Apesar de *Mon Faust* ter nascido longe dos *Cahiers* e de eventuais esboços prévios, as preocupações fáusticas de Valéry foram-se antecipando bem antes do verão de 1940, através de gestos discretos, registados nos seus cadernos. Desde a primeira referência de 1924 – *Cahier X*, “Esquisse de Faust: Dieu et le diable. Rapport du diable à Dieu.”⁶ –, recordando a alusão de 1926 (*Cahier XI*, “Der dritte Faust. Fantaisie. Méphisto et Faust à l’Opéra de Vienne”) e observando as anotações esparsas dos anos seguintes, a sombra de um *Terceiro Fausto* torna-se numa inquietação constante. De todos esses borrões e ambições panorâmicas – de que a versão integral fac-similada dos *Cahiers* (29 t., 1957-1962) serve de testemunho⁷ – persiste uma multidão de notas à margem de um projeto cansado de se pensar, não por excesso de auto-reflexão, mas por ter nascido já cansado. Da profusão dos apontamentos disseminados pelos *Cahiers*, destacam-se pequenas obsessões sobre o amor e a escrita, rascunhos desordenados sobre a decadência dos costumes, múltiplas considerações humorísticas apanhadas no grande carrocel da modernidade. Todas essas anotações dispersas não projetam, no fundo, nenhuma construção dramática que as possa organizar. Não há nenhuma vontade unificadora que as estructure e oriente. A sua lassitude, uma espécie de impotência da forma aliada a um involuntarismo, contribui para a imagem turva e sarcástica de um mundo moderno imerso na incerteza.

5 A dedicatória de *Mon Faust* aparece também numa passagem dos seus cadernos, já em 1897, com a seguinte formulação: “Je m’adresse aux lecteurs de mauvaise foi” (Valéry 1973, 187).

6 Para uma leitura mais ampla da arqueologia de *Mon Faust*, leia-se Dabezies, André. 1967. *Visages de Faust au XXe siècle*. Paris: P.U.F..

7 Veja-se também os oito volumes que integram o dossier “Mon Faust”, dos Fundos Valéry, guardados na Biblioteca Nacional francesa.

Longe do assobio das balas, mas nem tanto dos sobressaltos que o fantasma da guerra acarreta, Valéry escreve uma comédia, como método de precaução e de autoconservação diante da indecisão do presente, porque “le rire désarme” (13), embora não se possa dizer que esteja desarmado. O riso é a maneira de se colocar à distância crítica necessária para enfrentar o que não tem explicação: “le rire est un refus de penser, et que l’âme se débarasse d’une image qui lui semble impossible ou inférieure à la dignité de sa fonction...” (12). Mas rir é também suspender o pensamento. Talvez fosse por isso que Monsieur Teste, uma outra “créature exceptionnelle” (Valéry 1946a, 10), nascida do acaso como Fausto (como, aliás, toda a gente), detestasse tanto a melancolia como a jovialidade. Qualquer cedência diante da expressão de um sentimento parecia-lhe absurda: “Jamais il ne riait, jamais un air de malheur sur son visage.” (id. 21).

Com a desculpa ligeira de um sorriso, o “pequeno”⁸ Fausto de Valéry começa por habitar o próprio mito, com todas as vidas imaginárias (embora nem por isso menos autênticas) que lhe foram atribuindo, mas principalmente com a consciência desse legado. Ele encerra toda a irrealidade, tornando-se receptáculo vivo de toda a possibilidade da ficção. *Mon Faust* tem tudo e, no entanto, está cansado do peso do passado que o impede de viver. Já foi velho e sábio e já foi novo e forte. Já teve paixão. Já ganhou ao Diabo. Pesou os seus desejos e as suas experiências na solidão (1946b, 70). Está farto de “faire figure de grande homme.”⁹ Longe do brilho da fama e desses acontecimentos que lhe foram emprestando, Fausto não é só aquele para quem o tempo reconquista a cronologia, é também aquele que se torna vazio de tudo.

Fausto sobrevive ao mito e aprende a viver a sua vida, como qualquer um, um Fausto de trazer por casa, o Fausto de Valéry, o *seu*, um Fausto que poderia ser de cada um. À semelhança dos “grands hommes ordinaires” (Valéry 1946a, 17), como Edmond Teste, Fausto quer tornar-se invisível na sua vida límpida¹⁰. Blanchot recorda que todos os heróis de Valéry são, neste sentido, parecidos: mestres do possível, eles permanecem desconhecidos à margem da própria história. M. Teste, por exemplo, nega-se a agir. Condenados a não fazer nada, não podem senão apresentar-se como lugar vazio de toda a acção, de todo o possível.

8 Apud Blanchot, 1949, 264: “*Mon Faust* est plutôt un petit Faust.”

9 “Mais je suis fatigué de tout ce qui empêche de l’être. Il est gênant et fatigant de faire figure de grand homme : ceux qui s’y plaisent font pitié.” (Valéry 1946b, 75).

10 Blanchot 1949, 266.

Mas Fausto tem ainda uma última tarefa por cumprir, escrever as suas memórias, num grande livro-tratado, “Traité de l’Aristie.” (1946b, 16) que dicta à sua secretária, Lust, como se pode ler na cena inaugural da peça. É um tratado da arte da superioridade (ibid.), escrito pelo “professeur-docteur Faustus, membre de l’Académie des sciences mortes, etc...” (17), herói de várias obras literárias e musicais muito estimadas (ibid.). Será isto uma maneira de auto-conservar-se, de inventar e experimentar uma duração? Pensar, encontrar, descobrir coisas são tarefas fáceis. O difícil é acrescentar-se ao mundo, amadurecer, *maturare*, dar-se às coisas, dar-lhes atenção, dar-lhes tempo, o nosso: “L’art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son regime [...] était une des grandes recherches de M. Teste.” (1946a, 19).

Se, porventura, Fausto decide entreabrir alguma das suas grandes obras do passado, se a aprecia e a admira, é para sentir-se inferior àquele que o escreveu: “Je me dis: Tu n’en ferais pas autant aujourd’hui, tu es ta propre diminution” (1946b, 57). Mas se, por acaso, sucede o contrário, se dá consigo a detestar um texto e o seu mau estilo, a sensação é ainda mais risível. Seja como for, não há saída. E em vez de sentir-se preso no círculo vicioso do tempo, Fausto nem ama nem detesta o que foi dele, dos seus fragmentos e dos seus frutos, simplesmente já não se reconhece aí, nesse passado. Não se lembra sequer que foi passado. Depois de três mil representações (25), o “Prince des Idées” (20) começa a descrer. Já não tem idade para isso. É preciso queimar tudo o que adorou, desfazer-se dessas vidas que não fazem senão mantê-lo em suspenso. Tudo está, na verdade, a descair à sua volta. A própria alma que se impunha como valor incomparável e indestrutível (43) tornou-se um valor depreciado. As pessoas, ao morrer, afogam-se no próprio nome, como no vazio de um número. As diferenças desvanecem-se diante da multiplicação descontrolada da espécie. O vício e a virtude confundem-se naquilo que as massas chamam de “matériel humain” (43). A morte não é senão um dado estatístico nesta equação aterradora que mede e regula a matéria viva. A imortalidade das almas? Mas quem ainda conhece o sentido da eternidade se todos arriscam a própria vida dez vezes ao dia? Fazem ainda ouro? Ressuscitam mortos? O grande jogo? Quem teria vontade para isso, com tanta falta de lugar? Nasce-se, casa-se, descasa-se, recasa-se, confessa-se, baptiza-se na Índia para ir de cuecas (45), em Paris, por causa da vista ou para “entrer à l’Académie” (45). São gente feita de carne e de ideias. Panças que pensam (94). O mal era tão bom outrora.

O Diabo, “Pauvre diable!” (46), não passa de uma triste figura, “démodée” (39), fraca e insegura, cheia de “idées préconçues” (29). Já não usufrui no mundo de uma grande condição. As pessoas, em boa verdade, tanto invocam os santos como evocam os diabos. Desde que saiam do imbróglio, pouco importa de onde vem a salvação. Mefistófeles perdeu “le crédit, la considération, les honneurs” (33). Já não mete respeito nem medo. Os seus métodos são antiquados, a sua física ridícula (ibid.). Ninguém precisa dele. Talvez seja ele quem precise dos outros, de Fausto, por exemplo. Tem a potência da devastação, mas reduz-se ao instinto básico de um raptor de ovelhas e de cabras. Alimenta-se de almas embora não saiba degustá-las. Abandonou o nobre ofício da tentação em troca de uma mera diversão. À noite, tem medo de ficar sozinho consigo próprio (112). Uma ligeira alteração ao sulfo clássico fá-lo tresandar a flores e “[q]ui se parfume s’offre” (28). Os cheiros seduzem, mas também impossibilitam a meditação: “Un grand saint prétendait que les odeurs empêchent la méditation.” (ibid.). Fala com um acento engraçado (27) e um tanto estrangeirado: “Il parle italien avec un accent russe”¹¹. Compreende tudo do avesso. Ri-se do Fausto e goza com ele, entrevedendo na sua relação com a menina de cristal os presságios de um novo “affaire Marguerite”, embora saiba que o modelo está esgotado. Nem ele nem o Fausto estão para magiar rejuvenescimentos suplementares com “virginité complémentaire” (30). Ainda que Mefistófeles possa ter razão, isto não está nos projectos de Fausto. Quanto à Lust, os seus propósitos são simples e puros (31). Precisa dela por perto, da sua devoção doce e indulgente. Precisa da sua ternura: “la tendresse toute nue” (ibid.). Ou melhor, precisa apenas da ternura “bien vêtue” (ibid.), sem amor. O amor é sinal de desastre, acaba sempre em ruína, em desprezo: “c’est le froid, c’est la haine, ou la mort qui termine ces jeux de la chair ou du coeur, et qui règle leur compte aux délices!” (ibid.). Fausto precisa apenas de uma “présence douce”, duma assistência “sensible et effective” na proximidade do seu pensamento, do seu trabalho, quanto mais não seja porque “être n’est pas avoir” (32).

Lust, doce e terna, não está ali para compreender, deve apenas e unicamente limitar-se a pôr por escrito, numa folha cor-de-rosa (17), o pensamento de Fausto, desempenhando assim esse papel “honorable et modeste” de “objet particulièrement favorable au discret adoucissement de la machine de vos pensées...” (15). Lust é uma “demoiselle de cristal” (23) que requer,

11 “Définition du langage du Diable par Verlaine.” (1946b, 27)

ainda assim, tornar-se transparente (24). Não pode interpretar nem responder. Está programada apenas para ter réplicas, isto é, reflexos automáticos que não oferecem resistência, nem julgam. É uma máquina de fazer passar o passado que não passa. À semelhança de Lust, a companheira de M. Teste, Émilie, é “un rocher de vie et de présence réelle”(1946a, 42), uma espécie de âncora onde essa águia intelectual poderia descobrir-se ao tocar-lhe: “Il retombe sur moi comme si j’étais la terre même: Il se réveille, il se retrouve en moi, quel bonheur!”(ibid.) Também ela é transparente diante dos seus olhos: “Je suis transparente pour quelqu’un, je suis vue et prévue, telle quelle, sans mystère, sans ombres, sans recours possible à mon propre inconnu, - à ma propre ignorance de moi-même.” (44-45).

A terra como metáfora de ancoragem da experiência do presente encontra-se também na cena cinco do segundo acto de *Lust* – transcorrida no jardim, em frente da sua casa – quando Fausto chega e oferece à sua dócil secretária uma rosa. Um turbilhão de ideias apanham-no, nesse preciso momento, fora de portas. Fausto desata a dictar mas Lust está preparada, com papel e lápis e a escrita da grande obra poderia prosseguir de acordo com o estabelecido, não fossem a flor que ela mete no decote e o perfume fresco da terra: “La Terre est tendre...” e “les parfums sont promesses” (1946b, 67). Fausto perde de seguida a vontade de dictar. Quer apenas existir, deixar-se possuir por essa consonância de sons e de cheiros que o entardecer exala antes de ruir. É a mais bela oferenda que o dia concede num canto antes de morrer. Em sintonia com essa luz crepuscular, Lust dirige-se-lhe “(*con amore*)”:

Vous paraissez un dieu, ce soir... Vous faites plus que vivre... Vous semblez être vous-même un de ces moments merveilleusement pleins de toutes les puissances qui s’opposent à la mort. Votre visage, à cette heure est le plus beau de vos visages. Il propose à la riche lumière du couchant ce qu’elle peut éclairer de plus spirituel et de plus noble. Non, je ne vous avais jamais vu, puisque jamais je ne vous avais vu cette douceur superbe, et ce regard plus grand que ce qu’on voit... Est-ce que... vous n’allez pas mourir ? Vos yeux semblent contempler l’univers au moyen de ce petit jardin qu’ils considèrent, et qui, dans le creux de sa main, lui parle d’une époque du monde. (68)

Fausto não se importa, no entanto, com o universo. Não vê nada para além da beleza esplendorosa desse entardecer. Não pensa em nada: “Seule, chante cette heure, la profusion du soir.” (69) É o tempo do ocaso tornado

duração, acontecimento que acolhe e amalgama no seu florir os cheiros, os sons, Fausto e Lust. Ela própria admite: “C’est étrange... Moi non plus, je ne pense à rien.” (ibid.). Tem entre si o seu amo, um livro, “Um livre pour ne pas penser...” (100), um livro para não se ouvir a si mesma, um livro para não sentir. A ausência de Fausto é-lhe presença. Vê-lo é não pensar nele e, talvez por isso mesmo, Lust seja menos quando está ao seu lado. A voz de Fausto torna-se musical, mas a sua reflexão está necessariamente ligada ao carácter limitado no espaço e no tempo das suas intuições sensoriais. O seu pensamento torna-se imanente à sua condição de pensamento humano, isto é, de pensamento finito. O conhecimento da realidade é limitado ao fenómeno. A essência da realidade, a apreensão das leis do universo é-lhe vedada ao conhecimento. Fausto eleva o sentimento de viver à potência de um canto. A sua voz torna-se por momentos a sua única maneira de se dizer. E se a questão é “Durer, ou ne pas durer.” (130), há certamente uma maneira de durar que é uma maneira de não durar: evitar a todo o custo as “conserves de temps” (131). O tempo presente – o tempo do ver, do sentir e do tocar – é o tempo próprio de um processo de individuação. A dimensão de passado é a dimensão daquilo que precede um processo de individuação. O processo criativo não se instala *ex nihilo* sem o auxílio de uma promessa, de uma informação que se actualiza e que constitui o germe cristalino do novo, como os cheiros enquanto promessa, afirmação do desejo e do futuro. A morte aparente do Fausto não é senão o efeito contingente de uma hipnose de que Lust é vítima voluntária. Está fascinada por uma imagem que a envolve, electriza, sacode e surpreende. Fausto é o próprio presente que coincide consigo mesmo, sem profundidade, sem história, uma imagem desprovida de so(m)bra. Mas o que pode um rosto sem resto?

Serai-je au comble de mon art? Je vis. Et je ne fais que vivre. Voilà une oeuvre... [...] Je n’ai plus aucune autre importance. Me voici le présent même. Ma personne épouse exactement ma présence, en échange parfait avec quoi qu’il arrive. Point de reste. Il n’y a plus de profondeur. L’infini est défini. Ce qui n’existe pas n’existe plus. Si la connaissance est ce qu’il faut produire par l’esprit pour que SOIT ce qui EST, te voici, FAUST, connaissance pleine et pure, plénitude, accomplissement. Je suis celui que je suis. Je suis au comble de mon art, à la période classique de l’art de vivre. Voilà mon œuvre : vivre. [...] (71) Qu’est-ce que la perfection sinon la suppression de tout ce qui nous manque ? Ce qui manque est toujours trop... [...] Je ressens, je respire mon chef-d’œuvre.

Je nais de chaque instant pour chaque instant. VIVRE !... JE RESPIRE. [...] JE RESPIRE ET JE VOIS. Ce lieu est doux à voir... Mais qu'importe ce lieu ? Qu'importe ce qu'on voit ? VOIR suffit, et savoir que l'on voit... (72) [...] Mais ce qu'il ya peut-être de plus présent dans la présence, c'est ceci : JE TOUCHE... (*Il frappe le bras du banc sur lequel il est assis.*) Et d'un seul coup, je trouve aussi bien qu'elle touche. Réel veut dire cela. Et rien de plus. (73)

Entrado num processo de exteriorização radical que lhe permite, afinal, recuperar sentidos, Fausto distrai-se na inocente tarefa de acariciar com o olhar bibelôs de marfim, enquanto espera por qualquer coisa: uma ideia, um acaso. Porque se trata de tornar-se sensível a tudo o que advém.¹² E é na medida em que desiste de toda a transcendência que Fausto resgata a fruição dos gestos mínimos, vitais: respirar, ver, tocar. Fausto pretende alcançar uma espécie de grau zero da sensibilidade e assim instaurar um novo plano de observação, onde o processo de redução faz parte da condição de possibilidade de uma interrogação fundamental: o que percebemos quando a experiência é descomposta nos seus elementos mais simples? Em que medida essa experiência reduzida (liquefeita?) à simplicidade dos elementos é uma maneira de alcançar um estado de pureza, um estado natural que age como um dispositivo a partir do qual Fausto pode enfim tocar, ver, respirar? Se o processo de redução (extracção) é indissociável da instauração de planos de experiência pura, ele também parece precisar de personagens que o tornem consistente. Fausto, M. Teste, Lust e Émilie emprestam vários pares de olhos para povoar esse plano de observação. Mostram coisas que outros deixaram há muito de ver. Fazem-nos ver de outra maneira, funcionando como intensificadores de experiências. Todos eles têm em comum uma certa inocência que os torna livres de preconceitos e que ao mesmo tempo lhes possibilita uma abertura ilimitada diante de qualquer experiência heterogênea, qualquer transformação, qualquer gesto.

Tal como Fausto, M. Teste detesta as coisas extraordinárias: “J’aime mieux l’éclat du moindre fait qui se produit. Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite... Pensons de tout près. Bah ! on s’endort sur n’importe quel sujet... Le sommeil continue n’importe quelle idée...” (1946a, 32). Terá sido o seu sono que engendrou *Mon Faust*, nos confins de qualquer (cons)ciência? Será o “seu” Fausto mais um alter-ego do próprio Valéry ou

12 “Il s’agit d’être sensible à quelque hasard.” (1946b, 22).

uma derivação da derivação, isto é, desdobramento, excesso, ex-crescência do próprio Teste? A dada altura, em *La soirée avec Monsieur Teste*, uma voz interpela-o, elogiando a sua competência dramaturgica: “Quel dramaturge vous feriez! lui dis-je, vous semblez surveiller quelque expérience crée aux confins de toutes les sciences! Je voudrais voir un théâtre inspiré de vos méditations...” (1946a, 26). A voz queria ver uma peça inspirada nas suas meditações. Teste rejeita de imediato a hipótese, não por não admitir a sua vocação para o teatro, mas porque “Personne ne médite.” (ibid.). Teste circula, desce, queixa-se do frio da meia-noite. Teste anda e, enquanto se desloca, solta frases desconexas ao passar. Podia ser julgado de louco, incoerente, conquanto deixe um aviso: “L’incohérence d’un discours dépend de celui qui l’écoute.” (ibid.). Mas talvez a incoerência seja condição dos próprios estados larvares, germes expostos a todo o possível. Um germe vive, porém não sobrevive. Fausto e Teste são germes que se prolongam no real, tratam de viver, alargam-se, criando distorções¹³. Pequenas criaturas sensíveis, os dois sabem-se prodígios (monstros?) que não podem durar. Ainda assim, vivem o tempo necessário para alargar em todos os sentidos a sua própria vida.

Fausto vomitou o mel das suas promessas “comme le fiel de leurs menaces” (1946b, 36). Nem o céu nem o inferno o interessam. Fausto liquefaz o seu passado, procedendo, portanto, a uma rasura/limpeza da percepção. À semelhança de Robinson de Michel Tournier, de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, personagem de um mundo sem outro, Fausto quer ser “infinitamente simples”, “[s]imple comme un tigre” (34-35). As várias cenas das duas peças fáusticas de Valéry encadeiam-se sem coesão e flutuam como detritos, restos de um processo contínuo de desertificação, resíduos de um naufrágio permanente. A experiência da beleza do entardecer funciona como promessa de uma experiência mais intensa, isto é, de uma existência mais real. São esses picos de percepção aguda que alargam o ver, o sentir e o viver, porque Fausto, já sabemos, quer apenas viver, escrever talvez um grande livro. Fazer das suas verdadeiras e falsas lembranças uma mistura íntima (37). Jogar tudo nisso: as suas ideias, as hipóteses, as deduções, as experiências imaginárias.

13 “Revenant à M. Teste, et observant que l’existence d’un type de cette espèce ne pourrait se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d’heure, je dis que le problème de cette existence et de sa durée suffit à lui donner une sorte de vie. Ce problème est un germe. Un germe vit; mais il en est qui ne sauraient se développer. Ceux-ci essayent de vivre, forment des monstres, et les monstres meurent. En vérité, nous ne les connaissons qu’à cette propriété remarquable de ne pouvoir durer. Anormaux sont les êtres qui ont un peu moins d’avenir que les normaux.” (1946a, 10).

Juntar nessa obra todas as suas vozes diversas. Tem as suas razões para isso. Pode ser que ninguém o leia depois. Mas quem não o fizer, também não poderá ler outro livro (37). Desejaria ainda que fosse escrito num estilo original, da sua invenção. Mas nada de sofisticado, apenas um exercício que lhe permita passar “du bizarre au commun, de l’absolu de la fantaisie à la rigueur extrême, de la prose au vers, de la plus plate vérité aux idéaux les plus... les plus fragiles” (37-38). Fausto imagina, exige que o seu novo estilo possa suportar todas as modulações da alma e todos os saltos do espírito e que se faça sentir como “volonté d’expression”, corpo vivo: “En somme, le style... c’est le diable!” (38). Porque está nos pormenores? Ou porque o vai libertar de si mesmo, de quem já está, no fundo, tão afastado? O objectivo é que, no fim, fique ligeiro, desligado de tudo. Desligado até da própria ideia de escrita e de um devir escritor. Fazer um pacto com o Diabo para isso? Esticar o braço, arregaçar as mangas e assinar com sangue? “Pas de bêtises. Pas de prise de sang” (47). Tudo se tornou mais simples, entretanto. A relação com o Diabo não passa de uma “formalité thérapeutique” (47). O que está escrito voa mais rápido do que as falas. Mas Fausto já não escreve, ele dicta e dicta, por vezes, sem ordem precisa, porque “Les idées ne coûtent rien... C’est la forme.” (67). A sua primeira palavra foi “NON”, qual será a última? (179).¹⁴

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. 1949. Valéry et Faust. *La Part du feu*. Paris: Gallimard.
 VALÉRY, Paul. 1946a. *Monsieur Teste* [1896]. Paris: Gallimard.
 VALÉRY, Paul. 1946b. « *Mon Faust* » (*Ebauches*). Paris: Gallimard.
 VALÉRY, Paul. 1973. *Cahiers* 1. Paris: Gallimard-Pléiade.
 VALÉRY, Paul. 1974. *Cahiers* 2. Paris: Gallimard-Pléiade.
 VALÉRY, Paul. 1980. *Œuvres* I. Paris: Gallimard-Pléiade.
 VALÉRY, Paul. 1984. *Œuvres* II. Paris: Gallimard-Pléiade.

14 Embora Fausto se veja precipitado no abismo pelo seu discípulo, o Solitário, a peça não tem fim. Mas também não poderia ter um: “Il dit tout, à chaque scène, à chaque réplique, de telle sorte qu’il peut s’arrêter à n’importe quelle réplique, à n’importe quelle scène, ayant définitivement tout dit.” - observa Blanchot (1949, 276). “*Mon Faust* est une ‘ébauche’. Mais comme ébauche il est complet ; inachevé, accompli. C’est son caractère inquiétant de trouver sa perfection dans un état auquel visiblement manque tout ce qui fait une œuvre [...]” - Id., 286.

Da Pergunta Absoluta à Dúvida Metódica: Fausto, Entre Goethe e Pessoa

JOÃO BARRENTO *

*Escreveu-se tanto sobre mim que já não sei quem sou.
É certo que não li todas essas numerosas obras (...)
Mas aquelas de que tenho conhecimento bastam
para me dar uma ideia singularmente rica e diversa
do meu próprio destino...*
Paul Valéry, *Mon Faust*

Abstract. Starting from the great synthesis, the cosmic and global work represented by Goethe's *Faust*, we will follow the path that, crossing the whole 19th century, will reveal a vast and diversified reception of this mythical stuff, particularly in Portugal, until we reach the nihilistic, post-humanistic and individualistic versions of *Faust* during the 20th century, a field where we also can insert Pessoa's fragments. However, as will be shown, the shadow of Goethe still impends over Pessoa's «black Faustus»: there are evident parallels, but also the mark of an unmistakable existential and poetical *ethos* that reveals Pessoa's hand. Now, after the advent of nihilism, the figure of Faustus, instead of insistently projecting him *beyond his limits*, dives into the *depths of his personal hell* and the impenetrable mysteries of the world, and gets entangled in the labyrinths of thinking and of the «horror of knowledge».

Fausto, que na epígrafe fala numa das suas versões modernas, tem subido à cena literária e teatral europeia com as mais diversas roupagens, ao longo de mais de quatro séculos. No fundo desta figura que, sobretudo depois de Goethe, passou a fazer parte do imaginário da literatura universal, existe um núcleo de sentido que, por ser estável para além de todas as *metamorfoses*, permite que se fale, a propósito de Fausto, de um *mito*.

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Nas origens existe, porém, um Fausto histórico e lendário que a imaginação popular, a teologia luterana e a peça de Christopher Marlowe *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1604) mitificaram, cada uma à sua maneira. O mito nasceu, assim, da história para logo des-historizar o seu objecto, transformando, como diria Roland Barthes, uma “contingência” numa “eternidade” (Barthes 1973, 282): daí que o mito de Fausto funcione, já nas origens, como a ideologia de Fausto, confirmando a tese de que existe uma homologia de funções entre o mito e a ideologia.

Por outro lado, os mitos são sempre actuais ou actualizáveis, a partir do seu “núcleo duro”, o vazio sempre disponível para tais actualizações, de que fala Gilbert Durand (Durand, 1982). A actualidade dos mitos manifesta-se, assim, nas muitas metamorfoses, concretas e diversificadas, de um núcleo de significação abstracto e universal, mas não rigidamente unívoco. Daqui podemos extrair uma primeira ideia importante para entender as transformações por que passou o mito de Fausto nos seus tratamentos literários desde o século XVI. Este mito, que não é nem transparente nem inocente, caracteriza-se por uma disponibilidade ideológica que o torna aberto e vulnerável aos mais diversos aproveitamentos – a personagem mítica e literária não tem procuração da figura e da história que originalmente lhe deram vida e forma, na Crónica popular alemã impressa em Frankfurt em 1587 (a *História do Doutor João Fausto, o mui afamado mágico e necromante*, como se lê na página de rosto desse *Volksbuch*).

No que se refere em concreto ao mito de Fausto, há dois ingredientes ou constituintes essenciais que é possível destacar, ou destilar, a partir das suas origens, e que a certa altura (depois de Goethe) foram condensados na categoria antropológica e filosófica do “homem fáustico”. Esses constituintes, presentes em todos os tratamentos do mito (de forma positiva ou também pela negativa) parecem ser:

— em primeiro lugar, o *desejo de conhecimento* e, a partir daí, a contestação do saber e do poder instituídos e dos limites que eles impõem (este filão tem permitido a articulação do mito de Fausto com o de Prometeu, e com figuras como as de Simão Mago, Teófilo, o nosso São Frei Gil de Santarém, Paracelso ou mesmo Hamlet);

— depois, o *princípio do prazer*, o que não admira, dado que se trata de uma figura mítica contestatária e subversiva que nasce, adentro da tradição ocidental judaico-cristã, no Renascimento e nos alvares do puritanismo e da ascese burguesa. Este aspecto do mito é subsumível no primeiro (em

Goethe isto é evidente, e Pessoa não deixa de absorver esta dualidade), e liga-se, por sua vez, a personagens lendárias como o *Mágico Prodigioso* Cipriano de Antioquia, na peça de Calderón de la Barca, e sobretudo ao mito latino de Dom João, como é o caso da peça do dramaturgo alemão Christian Dietrich Grabbe *Dom João e Fausto*, de 1829 (levada à cena pelo Teatro da Cornucópia em 2001).

O mito de Fausto apresenta-se, assim, como um mito essencialmente *moderno*, isto é, nem antigo nem medieval, um mito fundamentalmente voluntarista. O cerne deste mito será então o da *vontade de superação de limites*, que tanto podem estar no indivíduo como fora dele. É por isso que Fausto representa, para um filósofo como Ernst Bloch, em *O Princípio Esperança*, a figura paradigmática do homem que ultrapassa limites, do *homo utopicus* por excelência (Bloch 1959, I, 15; II, 1188). Também para Oswald Spengler, teorizador de uma “cultura fáustica” e de uma “alma fáustica” num influente livro que dominou o espaço alemão nos finais da Primeira Grande Guerra – *A Decadência do Ocidente* –, o próprio dessa cultura é a “apetência pelo espaço puro e ilimitado” (Spengler 1923, 237). Por isso se poderá dizer que, se Prometeu é um mito *linear* e progressivista (um mito que alimenta o imaginário dos séculos XVIII e XIX burgueses), Fausto é um mito *complexo e dialético*, como bem se pode ver na obra maior de Goethe, no seu Fausto e no seu Mefistófeles (e também nas contradições e dúvidas com que se debate um Fausto moderno como o de Pessoa).

Parece haver, de facto, uma certa afinidade desse núcleo essencial do mito de Fausto com os tempos históricos que o viram nascer e crescer. Nas origens, uma Idade Média herética e um Renascimento titânico, um tempo que, no dizer de Engels, “precisava de gigantes e criou os seus gigantes” (Engels 1962, 312). O primeiro (e durante muito tempo quase único) exemplo desta historização do mito é o *Fausto* de Marlowe, onde o preço da “vontade de poder” da figura titânica e satânica é ainda o inferno, mas já claramente numa *obra de rotura*. Com Goethe, dois séculos mais tarde, é a grande *obra de síntese* que surge: a história tradicional sofre uma elaboração que a transforma na tragédia do género humano, com a figura a assumir um recorte universal, uma dimensão cósmica, totalizante e redentora que nunca mais iria alcançar.

O *Fausto* de Goethe, de uma maneira ou de outra fonte de todos os tratamentos posteriores, representa o culminar de um processo de transformação em que o pecador original dá lugar ao conquistador de zonas sempre novas

do real, a condenação em nome do dogma passa a salvação em nome do Homem, e uma visão estreita e ainda medieval se abre para uma dimensão universal e simbólica. Em síntese, poderia dizer-se que o *Fausto* de Goethe representa o clímax e simultaneamente a grande exceção naquele processo de repressão e tabuização literária (ideológica) dos dois grandes ingredientes do mito: o desejo de conhecimento sem limites e a experiência do corpo e do prazer, que em Goethe serão constitutivos do próprio princípio de liberdade. A breve trecho, tudo isto iria entrar em crise e contradição, nomeadamente com os Faustos românticos. O *Fausto* de Goethe, esse reflecte já, na sua perspectiva antecipatória e na sua crítica afirmativa, a dialéctica do progresso e da sociedade burguesa-capitalista em todas as suas contradições, que vão sendo assumidas e superadas pela figura no sentido de um *telos* utópico que não é resolvido, mas permanece como Utopia concreta e última: a sociedade futura em que o Eros (e não a troca) determinará as relações entre os homens, como se sugere no Coro final da segunda parte: “O indescritível / Realiza-se aqui: / O Eterno-Feminino / Atrai-nos para si” (vv. 1208-1211).

A recepção de Fausto, que de figura histórico-lendária nas origens assume com Goethe a configuração de *mito* disponível, começa por ser, ao longo do século XIX, a de uma série de cruzamentos (ou também paródias e banalizações) com figuras afins que o assimilam – da *Mefistófela* no ballet de Heine ao *Terceiro Fausto* paródico de Theodor Vischer ou ao *Fausto* “caseiro” de Gounod (o do *rien*, mas não do *Néant*), do *D. João e Fausto* de Grabbe a uma série de tratamentos românticos, contra-modelos negativos e subjectivos, à luz do motivo do *Eros-Tanatos*, como acontece no *Manfred*, de Byron, mas também em Chamisso, Lenau ou na *Danação de Fausto*, de Berlioz. São exemplos de *Faustos pela negativa*, individualistas, narcisistas e abúlicos, Faustos da “fria Ideia”, com a obsessão dos grandes solitários – aqui já com traços que reencontraremos em Pessoa. Em todo o Romantismo europeu, o mito volta a funcionar como espelho, agora da crise generalizada do Eu e do herói positivo na sociedade burguesa.

Na segunda metade do século XIX parece assistir-se a uma crise do mito a nível alemão e europeu, mas a um reacender das mitografias de Fausto no *espaço português*. Talvez devido ao grande debate conhecido como “*Questão do Fausto*” (1872-74), na fase da Geração de 70 e na sequência da versão portuguesa de A. F. de Castilho, Fausto é uma presença viva em Portugal, gerando adaptações, traduções e versões paralelas de Gomes Leal, Eça de Queiroz (S. Frei Gil, que vem já de Garrett), Teófilo Braga, Eugénio de Castro

(*Sagramor*), até ao princípio do séc. XX, quando o próprio Pessoa começa a escrever os primeiros poemas e fragmentos para o seu projecto do *Fausto*. Este será um século em que, entre os Faustos artistas (fruto da *estetização* do assunto) e os Faustos socialistas (exemplos da sua *politização*), o mito humanista e universal que vem de Goethe parece funcionar como *espelho de crises* e entrar ele próprio em crise. E crise significa, como sabemos, para lá do sentido mais corrente, também *consciência e lucidez* – e isto serve bem a Pessoa, e explica muito do seu modo de abordar o mito ou o assunto de Fausto. O mesmo acontece com outros autores, alguns ainda seus contemporâneos, que ou enveredam pela via de Faustos de recorte individualista (Pessoa, Valéry e o seu *Mon Faust*, Gertrud Stein, *Doctor Faustus Lights the Lights*, Lawrence Durrell, *An Irish Faustus*), ou se orientam para uma problematização colectiva, como os *Faustos* socialistas da ex-RDA (Hans Eisler, Volker Braun, Rainer Kirsch) ou os grandes romances de Thomas Mann (*Doutor Fausto*, de 1947) ou Mikhail Bulgakov (*Margarida e o Mestre*, escrito em 1940, na União Soviética estalinista, mas só publicado em 1966), onde assistimos a uma utilização da figura para servir um conflito entre o estético e o político, o poder da imaginação e a falta de imaginação do poder nas sociedades ditas “avançadas”, a burguesa-capitalista e as socialistas.

Nesta nova situação, pós-humanista e pós-niilista, em que Pessoa de algum modo já se insere, o Fausto tal como o conhecemos de Goethe deixa de fazer sentido, a alma é um anacronismo, o diabo ficou desempregado – em Pessoa não aparece Mefistófeles, em Valéry ele é banalizado, reduzido à condição de pobre diabo, em Durrell assistimos à danação de... Mefistófeles. Mas também já em Goethe o diabo é um mero instrumento da afirmação do homem, um puro formalismo dramático (Fausto trá-lo em si, e o diabo não podia estar noutra lugar!).

Este e outros aspectos permitem-nos relacionar directamente a escrita de Pessoa sobre Fausto, em mais do que um poema, cena ou fragmento, com a sua fonte principal, o *Fausto* completo de Goethe, obra de uma vida, como a de Pessoa, mas que resulta numa construção coesa e acabada, numa obra “incomensurável”, num “frio e sábio pandemónio”, como dele disse Antero de Quental (Quental 1931, 319).

Pessoa não inventa de raiz a sua versão do Fausto. Como acontece em alguns momentos dos que fui referindo, reconhecemos nos seus fragmentos a sombra de Goethe, mas sempre com a marca de um *ethos* existencial

e poético pessoano, na sua escolha daquilo a que se poderia chamar um “Fausto negro” (Pessoa 2018, 37, 185), reverso da luz voluntariosa e prometeica do de Goethe. Os paralelos ecoam nos monólogos (nocturnos) sobre o saber e a verdade, nas cenas populares (“Diante das portas da cidade”) ou da taberna (“Taberna de Auerbach em Leipzig”), na sugestão de um pacto e nas suas condições, no amor impossível e desigual, desnivelado (cenas com Margarida, ou “Floresta e caverna”), na menção do filtro do suicídio (cena da Páscoa), na vaga alusão mefistofélica da figura do Velho (embora não chegue a haver propriamente um Mefistófeles pessoano), na forma métrica (verso curto) dos coros, no eco do Coro Místico final (“Tudo é símbolo e analogia”: Pessoa 2018, 257), ou mesmo nos *Planos* que Pessoa delinea para os seus três *Faustos*¹⁵, e que parecem aproximar-se do de Goethe na intenção e na estrutura, embora não lhe correspondam no resultado final.

Apesar deste rasto sensível de Goethe, a nível de temas, motivos, formas poéticas (em Goethe da ordem das dezenas), este Fausto pessoano não é o da acção, da porfia e do necessário erro (“A porfia no Homem segue caminhos tortos”: Goethe, v. 317), é o do desespero e do desencanto de um “representante da inteligência” e não da vida e da radical falência daquela perante esta (como lemos num dos planos de Pessoa para o seu *Fausto*: Pessoa 2018, 342). Enquanto o Fausto de Goethe é o representante da “humana geração”, este nunca poderia humanizar-se deste modo – e por isso talvez se lê como humano, demasiado humano, e não como símbolo abstracto. São muitos os

15 Recentemente editados e reconfigurados por Carlos Pitella na sua exemplar edição do *Fausto* de Pessoa (Tinta-da-China, 2018), que veio mostrar o que hoje pode e deve ser uma edição (não apenas crítica, mas neste caso já *histórico-crítica*) de textos de Pessoa, caso paradigmático do *autor sem Obra*. De facto, nunca os fragmentos do *Fausto* tiveram, até hoje, uma edição tão criteriosa e exhaustiva, feita com uma precaução ousada, assumindo riscos, mas não arbitrária ou subjectiva. O caminho seguido, de uma edição cronológica de todos os textos, fragmentos e planos atribuíveis ao complexo do *Fausto* pessoano, dando-os a ler nesse encadeamento, sem pretensões interpretativas (aqui deslocadas), parece de facto ser a via certa para a reconstituição de um processo de escrita fragmentária e oscilante ao longo de um quarto de século, de que não resultaria nenhuma obra acabada, e que, como agora podemos constatar, nem sequer corresponde ao plano tardio gizado por Pessoa para o seu *Primeiro Fausto* (editado em 1988 por Teresa Sobral Cunha). O resultado coloca, assim, à disposição do leitor ou do exegeta de hoje um “labirinto dramático” (e poético) não parcial, como as edições anteriores, e disponível para novas viagens por um território que assim se oferece a leituras mais amplas, cruzadas e sempre abertas, sem cair na “ansiedade da unidade” (J. Pizarro: 2018, 30) em face de um texto essencialmente rizomático como é o das aproximações de Pessoa à matéria, em si mesma infixa desde as origens, da figura universal de Fausto.

momentos de grande “humanidade” em Pessoa, plasmados na consciência dos limites e da imperfeição (que o Fausto de Goethe a certa altura parece perder: no imperativo do seu “Mas eu quero!” depois do pacto (v. 1785), *versus* o pessoano “O segredo da busca é que não se acha” [Pessoa 2018, 258]). E há certamente mais contrastes do que paralelos entre os dois (o que se explica em grande parte pelo advento do *niilismo*, que toda a geração de Pessoa absorve e assume como seu, enquanto Goethe representa o clímax da tradição humanista e iluminista). A descida frequente aos abismos em Pessoa é sem regresso, a descida ao “Reino das Mães” em Goethe representa a esperança de encontrar o Todo no Nada, e tem regresso assegurado. Ao mistério impenetrável do mundo no *Fausto* pessoano (Pessoa 2018, 201-202) corresponde no outro o vislumbre iluminante dos segredos da Natureza e o encontro com múltiplos mundos, reais e irreais, num processo imparável de viagem e acção. O Fausto de Goethe projecta-se constantemente *para além de si* (até à *visão* final de um mundo perfeito na hora da morte: “Visse eu esse bulício efervescente, / P’ra solo livre pisar com livre gente! / A um momento tal então diria: / Suspende-te, tu, que és tão belo”: vv. 11579-11582); o de Pessoa mergulha no *inferno de si* (“Sou o inferno. Sou o Christo negro / Pregado na cruz ígnea de mim mesmo”: Pessoa 2018, 197). Ao livro do horror do mundo num opõe-se no outro o grande Livro do Macrocosmo, o enigma a conhecer. A abstracção pessoana do “mistério do universo” tem em Goethe correspondência na grande viagem pelos universos (os pequenos e os grandes, os humanos e os trans-humanos). É a grande diferença, histórica e culturalmente explicável, entre um Fausto superador de limites por excelência (Ernst Bloch) e um Fausto niilista sem horizontes (a não ser os da sua própria interioridade). Nisto, a diferença não podia ser maior: o *Fausto* de Goethe transcende em muito, quase tudo, a sua restante obra; o de Pessoa é mais um repositório da poesia de Pessoa, das suas obsessões, das suas idiosincrasias, da sua visão do mundo. O Fausto de Pessoa monologa continuamente, e enreda-se nos labirintos do pensar e na impenetrabilidade das coisas (cria uma inextricável teia sem saída, o “poema impossível” de que falava Manuel Gusmão já em 1970), sente “o horror metafísico da Acção” (Pessoa 2018, 184); o Fausto de Goethe pára para pensar, extrai conclusões, toma decisões e avança para a *acção*. A acção é o seu grande móbil, desde o primeiro monólogo no “Gabinete de Trabalho” até à última fala, passando pelo célebre monólogo da tradução (intrinsecamente ligado à questão da criação do mundo, de mundos!), onde parece estar essencialmente tudo

o que move esta figura, o seu percurso e o sentido que, apesar de tudo, ou acima de tudo, atribui à vida (e que me serve para concluir):

“Ao princípio era o *Verbo!*”, é o que está escrito.
 Quem me ajuda? Logo aqui hesito!
 Tanto não vale o verbo. Não,
 Outra vai ter de ser a tradução,
 Se bem me inspira o Espírito. Atento
 E leio: “Ao princípio era o *Pensamento.*”
 Esta linha tem de ser bem pensada,
 Para que a pena não corra apressada!
 É o Pensamento que tudo move e cria?
 Certo é: “Ao princípio era a *Energia!*”
 Mas agora que esta versão escrevi,
 Algo me avisa já para não parar aí.
 Vale-me o Espírito, já vejo a solução,
 E escrevo, confiante: “Ao princípio era a *Acção!*” (vv. 1224-1237)

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. 1973. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- BLOCH, Ernst. 1959. *Das Prinzip Hoffnung*. 2 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.
- DURAND, Gilbert. 1982. *Mitodologia*. Lisboa: Editorial Presença.
- ENGELS, Friedrich. 1962. Dialektik der Natur. In: K. Marx/F. Engels, *Werke*. Vol. 20. Berlim-Leste: Dietz Verlag.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 2013. *Fausto*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GUSMÃO, Manuel. 1986 [1970]. *O Poema Impossível. O “Fausto” de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- PESSOA, Fernando. 1988. *Fausto. Tragédia subjectiva*. Ed. de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença.
- PESSOA, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. de Carlos Pitella. Lisboa: Tinta-da-China.
- PIZARRO, Jerónimo. 2018. *Ler Pessoa*. Lisboa: Tinta-da-China.
- QUENTAL, Antero de. 1931. *Prosas II*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- SPENGLER, Oswald. 1923. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Vol. I. Munique: Beck.
- VALÉRY, Paul. 1960. *Mon Faust*. In: *Oeuvres II*. Paris: Gallimard.

Fausto Pessoa Lourenço

JOÃO DIONÍSIO *

Abstract: The first part of this paper seeks to shed light on the role played by references to music in the fragments of Fernando Pessoa's *Faust* project. It is argued that these references are conformant to one side of Pessoa's ambivalent view on music that can be found in his critical prose and poetry. Such ambivalence lies at the core of an anti-Pater programme (according to which literary art should not aspire to the condition of music), which is developed in opposition to the idea that music enables a much longed for gateway allowing the subject to escape from consciousness and thought. The second part of the paper is focused on how a Faustian remark by the Portuguese writer and philosopher M. S. Lourenço represents another perspective on the opposition previously described. The conclusion hinted at is that the opposition is neither resolved by Pessoa nor by Lourenço.

A importância da música na exploração da matéria fáustica pode ser medida pela existência no drama de Goethe de uma rede densa de alusões que traçam nexos entre episódios nos quais alguma composição é tocada e cantada, lembrada, variada, repetida, reavaliada (Tudor 2017). Por seu lado, a mais famosa exploração literária desta matéria no séc. XX foi por certo a do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, que faz da personagem principal um compositor, expressamente inspirado em Arnold Schönberg. Fora do circuito literário, a posteridade da matéria é conhecidamente assegurada por intermédio de múltiplas peças musicais, em particular de formato operático. No tempo de Pessoa, e já do pai, crítico musical do *Diário de Notícias* (1876-1892), destacam-se, entre as que foram levadas à cena no Teatro de S. Carlos, a ópera homónima de Gounod, com récitas frequentes, e também *Mefistofele*, de Arrigo Boito; depois da morte de Joaquim Seabra Pessoa, acrescenta-se-lhes *La Damnation de Faust*, de Berlioz, a mais representada

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Centro de Linguística da Universidade de Lisboa

na temporada de 1905-06, sendo ainda uma das mais vezes interpretada nos dois anos seguintes (Carvalho 1993, 357-69).

No caso dos escritos pessoais mais ou menos incipientes associados ao *Fausto* a música tem também um papel fundamental: em parte replicando o que se conhece do modo como esta arte é configurada noutra poesia sua, ortónima e heterónima; noutra parte, de forma talvez menos nítida, retomando perspectivas assumidas por Pessoa enquanto crítico que reflecte sobre a relação entre música e literatura.

Na verdade, os apontamentos de Pessoa sobre a música no concerto das artes são indelévelmente de uma perspectiva aparentemente constante acerca do lugar subalterno desta arte perante a poesia. O escritor português afasta-se assim decididamente do *dictum* de Walter Pater, para quem “toda a arte aspira constantemente à condição da música” (Pater 1888, 140). Pelo contrário, a posição de Pessoa parece ser a de que a poesia deve aspirar constantemente a uma condição que a música, por si, não pode alcançar. As categorias com que ele opera na reflexão sobre este assunto parecem ser de duas ordens: quanto à fonte emissora do som, não-humana e humana; e quanto ao grau da articulação com o texto verbal, desde o grau zero – representado pela peça puramente instrumental – até à oratória, género no qual a palavra prepondera.

Retomo os dados a que Rita Patrício deu atenção recentemente, começando pela primeira categoria, especialmente interessante pela oportunidade de colocar a música natural fora dos limites do que é criado pelo homem, o que situa a questão na esfera da oposição entre a natureza e a arte. Escreve Pessoa: “A musica natural – canto d’ave, por ex – não é uma arte (é sempre a mesma) mas uma *voz* simplesmente, uma expressão – expressão de emoção, claro está, como o zurro de um burro, como de facto a palavra humana – mas não de uma emoção-imaginativa, porque para isso será preciso *crear*” (Patrício 2012, 374-375). Para se perceber como pode ser criada uma tal emoção imaginativa importa passar para a segunda categoria. E neste ponto, quanto mais a música deixar o seu estatuto próprio e se for deixando contaminar mais intensamente pela arte do verbo, maior importância vai adquirindo aos olhos de Pessoa: “A musica tem trez formas – a musica propriamente dita; o canto, que é a musica a caminho da idéa; e a oratória, que é a musica feita com idéas, não tam obscuras que deixem de parecer idéas, não tam claras que deixem de parecer musica” (Patrício 2012, 374-375). Por isso, segundo Pessoa, “o som – acessorio da palavra – não tem valor senão associado – por

impercebida que seja essa associação” (Patrício 2012, 72). O corolário destas observações para a visão pessoana da poesia moderna é crucial. Uma vez que, escreve Pessoa, “o poeta de nossos dias não é mais que a continuação idêntica do celebre simbolista” (Patrício 2012, 367) – ou seja, Mallarmé, um dos mentores da aspiração da poesia ao estatuto da música – a marcha pessoana procede em contramão, pois deveria dela afastar-se. Em conformidade com este afastamento, António Mora advoga a vantagem de a literatura não se deixar contaminar pela música: “Pergunto ao maior entusiasta dos simbolistas franceses se Mallarmé os commoveu tanto como uma melodia vulgar, se a inexpressão de Verlaine chegou alguma vez à inexpressão legítima de uma valsa simples” (Patrício 2012, 65). Deste modo, no domínio estrito da emoção, que é aquele em que actua a música (note-se bem, música do primeiro tipo, inteiramente instrumental ou não-vocal), mesmo composições ou trechos considerados banais são mais eficientes do que obras literárias consideravelmente elaboradas.

A reserva crítica que se extrai deste posicionamento, segundo o qual a música seria tão mais apreciada quanto menos música fosse, não coibiu Pessoa de fazer dela ou a partir dela matéria poética, metonímia mais ou menos oblíqua, dispositivo de construção textual, identificador genérico, denominador comum organizativo, etc.

Como é que ela se manifesta no *Fausto* pessoano?

Uma das maneiras é de índole estrutural, respeitante à organização do drama em unidades, com a música a ter papel-chave nos entreactos e na conclusão. Daí Pessoa ter projectado comentários líricos por intermédio de canções: o fim do 1.º entreacto a ser fechado pela canção “A catarata do sonho”, as canções do auto das Bacantes a serem colocadas no 2.º ou 3.º entreactos, o 4.º entreacto começando pela Canção do Destino e todo o drama encerrado pela canção do Espírito da Noite. Num esquema estrutural de cinco alíneas que também chegou a considerar, o drama terminaria com “Canções finais” (Pessoa 2018, 343, 345-347, 349)¹⁶. A prevalência do género/tipo “canção”, que é uma insistência conhecida na poesia pessoana publicada em vida, nota-se ainda nos três textos que a edição Pittella intitula precisamente “Canções fáusticas” (255, 257-258).

16 Dado o elevado número de citações retirado desta edição de *Fausto* no presente trabalho, as próximas referências são reduzidas às indicações das páginas pertinentes, ficando implícito que o texto é sempre extraído da edição de Carlos Pittella com a colaboração de Filipa de Freitas.

As outras maneiras como a música emerge nestes fragmentos dramáticos podem ser expostas sob a forma de tópicos diversos, mas estou em crer que todos são apresentáveis sob uma única descrição breve. Esta descrição talvez possa ser assim formulada: enquanto expressão imediata, frequentemente repetitiva, da emoção, a música constitui um mistério para o sujeito, que associa a sua presença a figuras dele distantes: por espécie (a ave), pela idade (a criança), por número e estatuto social (o povo). São, portanto, estes os termos irredutíveis da descrição: expressão imediata da emoção, repetição, mistério, o grupo ave-criança-povo.

1. Como diz Rita Patrício, a música aparece com frequência em Pessoa enquanto expressão directa da emoção, sem intervenção da inteligência (Patrício 2012, 74). Um tal nexos é conforme à metáfora dominante no tempo de Pessoa, e também no nosso, a respeito da música: trata-se da metáfora que faz dela a linguagem do sentimento (Tudor 2017, 76). Caracterizada pela negativa, apresenta-se imune às leis do pensamento e da consciência, sendo por isso fonte de alegria e no *Fausto* isto mesmo é indicado na transformação disfórica da música se ficar permeável ao pensamento: “Não só pensar torna triste o canto” (46); já sob a forma da canção de embalar, torna-se colírio soporífero: “Dorme, dorme, eu vou cantar-te | Melodias d’além-céo | (...) | Dorme e apaga o pensamento” (47). Pode ainda ser veículo de afecto consolatório: “Melodia vaga | (...) | (...) o [ao coração de Fausto] affaga.” (210). As virtudes consolatórias do canto podem ser especialmente percebidas quando Fausto, ao ouvir um tema de tristeza mais intensa do que aquela que sente, pode assim sentir a sua própria condição de maneira menos excruciante: “Venho d’além das estrellas | Som mais bello do que ellas | Cantar-te, Fausto, | Canções mais tristes que o mundo, | Cheias d’um vagar profundo; | ‘té sorrir teu coração | Exausto. | (...) | Esta minha melodia | Fará abrir como dia | No seu raiair | Teu coração entornando | O seu fel antigo e brando | Como uma flor, e a illusão | Voltar” (55).

2. O segundo elemento nuclear da descrição atrás apresentada é a repetição, factor que Pessoa parece ter em conta especial quando explica o primeiro de três modos como a poesia produz impacto. Concretizar-se-ia ele através de uma carga rítmica excepcional, sendo este o modo mais próximo da música em sentido estrito (e assim mais distante da poesia reflexiva): “The poetry which most affects us is either greatly rhythmical poetry, which fetches to itself the abstraction which belongs to music; (...)” (Patrício 2012, 68). A repetição, em nexos frequente com o primeiro

elemento antes referido, aparece no *Fausto* pessoano sob a forma de refrões de carácter aliterativo. É o que se verifica no refrão “Fia de noite, fia de dia | Fia, fia, fia, fia | Fia de noite e de dia fia”, presente no fragmento com o *incipit* “Eu sou o Spirito da Alegria! Minha mortalha minha mão fia” (57). Quanto à canção do bom bebedor, na cena da taberna, a personagem Frederico aceita o repto para cantar, dizendo: “Lá vae, amigos | E oxalá que, ao cantal-a, esquecer possa | Ou antes, não lembrar onde a aprendi. | Creança então era feliz. Lá vae”. Na emulação do canto, que aqui se reparte por Frederico e pelo coro, a repetição aliterativa manifesta-se em especial no verso “Bebe-me, bebe-me, bom bebedor”. Tanto no caso anterior como neste, observe-se a sugestão da passivização do sujeito: primeiro, através de possibilidade sintáctica, a mortalha fia a mão; depois, de forma explícita, o cantor assume a voz do vinho que será ingerido. Noutro âmbito, a marcação de características interpretativas está excepcionalmente presente no prolongamento da última sílaba de um verso: “Se a vida é um dia e a cara um horr-o-oor!” (99). Estes são os momentos do drama de Pessoa que parecem inspirar-se em cenas do *Fausto* de Goethe, como os cantares dos camponeses ou o canto de Brander entremeado de *tutti*.

3. Como disse antes, a música parece ser coextensiva de figuras de certo modo longínquas do próprio sujeito. Das três figuras atrás indicadas, a da natureza aparece decomposta em vários dos seus elementos, sólido, líquido e, de maneira oblíqua, gasoso no seguinte fragmento: “Canto das aves, som dos rios, som | Das arvores movendo-se na calma, | Quanto distaes do que eu mal sei que sou!” (222; cf. também 338). O canto da ave, recorde-se, é mencionado pelo Pessoa crítico ao fazer a distinção entre a música natural e a música resultante de criação humana; e, como veremos adiante, a ave surge referida em “Ela canta, pobre ceifeira,” texto crucial para a matéria aqui tratada.

Além dos elementos da natureza, as figuras de perfil distanciado do sujeito no *Fausto* parecem sobretudo representadas por personagens colectivas. É o caso das associadas a intervenções corais ou de desafio coral, justificando uma delas atenção detida. Penso na intervenção que, formada por três estrofes, se inicia no convite “Cantemos que a vida | de nada nos serve” e cuja estrofe final tem o começo: “Cantemos as bellas | Que sabem amar” (98). De modo assaz comprimido, mas apesar disso não opaco, este fragmento do *Fausto* parece ecoar o assunto e expressão da mais famosa cantiga trovadoresca de Airas Nunes, de *incipit* “Bailemos nós ja todas tres,

ai amigas,” (Gonçalves e Ramos 1985, 311). Comuns aos dois textos são o apelo ao desempenho de uma acção (canto, no caso de Pessoa; dança, no caso do trovador), o endereçamento a figuras femininas e os dois requisitos (físico e cognitivo) que identificam as alocutárias, o da beleza e o de saberem amar. Estes traços aparecem desenvolvidos iterativamente no texto de Airas Nunes: o imperativo “Bailemos” em cada uma das três estrofes; o requisito da beleza nos versos sinonímicos “e quem for velida como nós, velidas,” / “e quem for louçana como nós, louçanas” / “e quem bem parecer como nós parecemos”; por fim, o requisito de saber amar, no verso “se amigo amar”. Tudo isto surge de forma hiperconcentrada no dístico pessoano: «Cantemos as bellas | Que sabem amar».

O papel, aqui atribuído a um grupo de jovens, também é desempenhado pelo povo, tal como se apresenta a Fausto, em especial na fala em que o protagonista reage ao desconcerto entre a expressão musical da alegria e a incontornável aproximação da morte. É quando depois da didascália “(Fausto perante o povo alegre)”, o protagonista diz: “Danças e cantos e a morte avança – | Mas que importa? Tendes razão – se tendes! – | Vem a morte e nos leva, e a vossa vida | Envolvida em inconsciencias fundas | Foi contudo feliz, enquanto a minha... | Que dizer d’ella?” (Pittella: 65).

4. O último elemento irreduzível da configuração da música no *Fausto* é a estranheza com que ela aparece aos ouvidos do sujeito. É misteriosa a distância que separa, conforme vimos, o sujeito das criaturas da natureza produtoras de sons e melodias: “Quanto distaes do que eu mal sei que sou!” (222). O termo-chave aparece expressamente num fragmento em que se lê: “Tudo é mysterio para mim, que o é | (...) Canto d’ave: o mysterio feito voz | Horrorisam-me pois. (...)” (186). O horror deste mistério é por vezes associável a uma reserva: “O canto é meio febril e futil | De fazer vida na solidão.” (47-48); ou a uma reacção violenta do sujeito contra a alegria sem sentido: “Sua inconsciencia alegre é uma offensa | Para mim. (...)” (184-185). Nada disto impede que, em certos momentos que acabam mal começam, o próprio sujeito cante: “De vez em quando surge-me nos labios | Uma canção de amôr e, instintivo, | N’ella choro uma amada morta. (...)” (320). Estes são os episódios evanescentes do sujeito fora de si, invólucro que, deixando-se possuir, se liberta da consciência, aproximando-se fugazmente da condição da ave e do povo que canta.

Num dos apontamentos sobre Goethe, Pessoa escreve:

Goethe é hoje celebre, sobretudo e permanentemente, pelo seu duplo *Fausto*, e é de notar que a Primeira Parte, escripta atravez de longos anos, não foi completada e publicada se não aos 53 annos de idade, e ainda mais de notar que a Segunda Parte foi escripta dos 81 aos 82 annos, não sendo publicada senão posthumamente, pois Goethe morreu com 83 annos incompletos (Bothe 2013, 126).

À luz da longa maturação do *Fausto* goethiano, também o de Pessoa seria de gestação estendida, mas sobretudo intermitente, entre antes de 1910 e 1933 (Pittella 2018, 26-27). A longa gestação explica como os fragmentos conservados são permeáveis a questões e perspectivas exploradas por Pessoa noutros poemas ao longo da sua vida. Para o caso vertente talvez seja de ler esses fragmentos ao lado de “Ela canta, pobre ceifeira,” porque também este poema foi sendo composto e afinado em diferentes versões, que datam de entre meados da década de 10 e meados da década de 20. E porque, antes de mais, cristaliza numa síntese perfeita o dilema musical de que também trata *Fausto*.

“Ela canta, pobre ceifeira”, como bem viu Jorge de Sena, é uma paródia de “The solitary reaper”, de Wordsworth (Sena 1984), não sendo exclusivamente, contudo, uma paródia deste poema. A pobreza da ceifeira que canta parece corresponder ao salvo-conduto para entrar no Céu, de acordo com o Evangelho de Mateus: “Bem-aventurados os pobres em espírito, pois deles é o Reino dos Céus”¹⁷. Os mesmos céus, ou melhor, no singular, o céu que encabeça a apóstrofe na penúltima estrofe do poema: “Ó céu | Ó campo, ó canção (...)”¹⁸. De resto, no poema de Wordsworth não se encontra nem referência ao ar (“Ondula como um canto de ave / No ar limpo como um limiar”, a que talvez não seja alheio o v.3 da *Art poétique*, de Verlaine (“Plus vague et plus soluble dans l’air”), em conjunto com o fecho desta estrofe inicial: “Sans rien en lui qui pèse ou qui pose” (Verlaine 1884,

17 Observe-se que a pobreza aparece igualmente articulada com a música no poema “Pobre velha música” (Pessoa 1925).

18 No único rascunho conservado deste poema, o “céu” começa por ser qualificado como azul para logo depois valer como entidade abstracta, à semelhança dos seguintes termos da enumeração: “(...) O céu | <Azul, ó <seara>[↑trigo], ó campo,>[↓Ó campo, ó canção, com violência]” (Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio 3, 117-42a^a). Reproduzo globalmente do aparato genético da edição de Luiz Fagundes Duarte (Pessoa 2018b, 262-263), parecendo-me que a palavra inicial será um determinante.

23). Este verso de Verlaine, aliás, ocasiona um contraste entre a música, leve, e o peso da consciência identificado na passagem da penúltima para a última estrofe no poema de Pessoa: “A sciencia | Pesa tanto” (Pessoa 2018b, 102-103). No quadro de uma espécie de duelo com a figura da ceifeira (embate tantas vezes explorado noutros poemas de Pessoa), desenvolve-se a aspiração a uma sinédoque impossível: querer ter a inconsciência alegre da ceifeira e estar disso consciente ou, por outras palavras, expressar a emoção em estado puro sem abdicar da sofisticação intelectual, harmonizar a melodia simples, que para o sujeito só pode ser gerada em estado de perda ou descontrolo, com o apego ao raciocínio consciente.

Chegado o momento de, tendo em consideração a matéria do Fausto, falar da relação possível entre Fernando Pessoa e M. S. Lourenço, deve dizer-se que na obra deste último ela não tem a visibilidade patente no âmbito da obra pessoana, nem os entendimentos destes dois autores a respeito da música são coincidentes.

Diferentemente do que sucede com Pessoa, que vê na música a expressão directa da emoção, Lourenço ouve a música enquanto estrutura, percepção para a qual terá contribuído a leitura de Ezra Pound. No opúsculo de 1931 *How to read*, Pound define literatura como linguagem carregada de significado, sendo a grande literatura linguagem carregada de significado no mais alto grau, e apresenta as três maneiras como se pode proceder ao carregamento (Pound 1971, 21, 25-26). É sobretudo através de *ABC of reading* (o sucedâneo de *How to read*), publicado em 1934, que se tornam conhecidas esta definição de literatura, bem como as três maneiras como a linguagem pode ser carregada: tornando as palavras um veículo capaz de projectar uma imagem na mente do leitor - a fanopeia; por meio do som - a melopeia; e por meio da associação com outras palavras - a logopeia (Pound 1991, 28, 37, 42, 52, 61, 63). Ora, sem ignorar o sentido que é dado ao conceito de logopeia por Pound, Lourenço propõe outra acepção para esta maneira de carregamento: aquela na qual “a ênfase é posta no arranjo do poema como um todo, divisível em partes constituintes, em que os processos de arranjo podem ser explicitamente musicais, como a forma de Sonata, de Fuga ou de Variação a partir de um tema” (Lourenço 2002: 33-34)¹⁹. A música serve, portanto,

19 Note-se que o seguinte passo de *ABC of reading* já aponta na direcção estrutural privilegiada por M. S. Lourenço: “It is not a man’s fingers that stop him playing an instrument but his mind, his inability to grasp mentally the sixty or the twelve or six hundred bits of a whole, and to perceive their relations. The true imagination, whether visual or acoustic, holds a piece

como um repositório de modos de organização passíveis de serem activados na composição e no reconhecimento de formas literárias.

Quanto ao rasto do *Fausto*, apesar de na biblioteca de Lourenço existir um exemplar abundantemente anotado do drama de Goethe²⁰, não é aparente na sua obra uma exploração comparável, sequer de longe, ao projecto de Pessoa. No entanto, embora sejam esparsas as referências à matéria fáustica, não deixam, por isso, de ter uma importância indelével, tanto nos seus textos de carácter filosófico como no ensaísmo, à falta de outra palavra, literário que produziu.

Em âmbito filosófico, o destaque vai para o ensaio mais longamente amadurecido no percurso académico de M. S. Lourenço, a tese de doutoramento, cuja epígrafe geral é retirada de uma fala de Wagner no texto goethiano (um passo sobre o contraste entre a dificuldade de se chegar ao domínio de uma porção de conhecimento e a brevidade da vida)²¹. Também o capítulo 1 da tese, que trata da refutação da teoria empirista do sentido, é iniciado por uma epígrafe do *Fausto*, retirada da observação de Mefistófeles sobre a impressão humana de que ouvidas algumas palavras nelas existe algum pensamento (Lourenço 1986, 7, 19)²². É ainda o drama de Goethe que Lourenço convoca quando, no discurso “O conselho de Mefistófeles”, advogou a inclusão de um curso obrigatório de Lógica no programa de pós-graduação de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Esta intervenção conclui-se com a tradução daquele conselho: “Só a ordem deixa ganhar tempo. | Por isso, meu caro amigo, aconselho-vos | Em primeiro lugar Collegium Logicum, | O qual vai ser a Alta Escola da vossa mente, | Com arreios e botas espanholas, | Que a levam depois a chegar a um passo | Mais concentrado, no picadeiro do pensamento.” (Lourenço 2007, 8).

Já no ensaísmo literário, embora *Os Degraus do Parnaso* contenham uma peça expressamente centrada na matéria do *Fausto*, “O balcão de Berlioz” (2002,

of music as a watchmaker would mentally grasp a watch. The <dull and speechless tribe> or the <inarticulate> man has only an undifferentiated dumpling, a general sense of there being a certain mass or bulk of something or other before him.” (Pound 1991, 152).

20 Trata-se de um exemplar publicado em Munique pela Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, e comprado em Viena em 1978 (pertence aos livros doados pelos filhos à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cota LA 20-MSL).

21 Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben, | Durch die man zu den Quellen steigt! | Und eh' man nur den halben Weg erreicht, | Muss wohl ein armer Teufel sterben.

22 Gewöhnlich glaubt der Mensch, | wenn er nur Worte hört, es müsse | sich dabei auch etwas denken lassen.

85-90), justifica aqui atenção particular um texto sobre Kant (2002, 47-51). Este ensaio alude ao facto de o estilo de Kant ser apodado de labiríntico por alguns, entre eles John D. M. Meiklejohn, um dos primeiros tradutores para língua inglesa d'*A crítica da razão pura*. Ao falar das dificuldades de traduzir esta obra, reconhecendo embora o pensamento claro do filósofo alemão, Meiklejohn lamenta que a prosa kantiana não demonstre a observação de Horácio segundo a qual a eloquência não faltará a quem pense bem sobre um determinado assunto. A eloquência deficiente no caso de Kant dever-se-ia à circunstância de ele nunca ter estudado a arte da expressão, o que teria ocasionado um estilo cansativo pela repetição e marcado por uma prolixidade avessa à elegância económica. Em concreto, o argumento principal das suas frases seria frequentemente atafalhado por orações qualificativas e explicativas, Kant não policiaria passos desapoitados de verbo principal e distrair-se-ia noutras construções fráscas, transparentes quanto ao assunto de partida, mas cujo desfecho se basearia num predicado relativo a outro tópico mencionado no curso do seu argumento. Corolário de tudo isto: o leitor fica perdido num labirinto do qual tem grande dificuldade em libertar-se (Meiklejohn 1878, XI).

É apoiado na requalificação do que Meiklejohn tinha deprecado que a defesa do estilo de Kant é conduzida por Lourenço. A expressão dessa defesa é a seguinte: “eu faria, como o Doutor Fausto, um pacto com o Demónio para ser capaz de realizar o sonho de Mallarmé e escrever um período que pudesse ser considerado um labirinto” (Lourenço 2002, 49). A ligeireza do *jeu d’esprit* não esconde o regresso ostensivo da figura de Mallarmé a esta questão. Reaparece assim aquele célebre simbolista que os poetas contemporâneos de Pessoa copiarão identicamente, mas Mallarmé reaparece, não como o autor de textos inferiores a melodias vulgares, antes como idealizador do programa sintático que vale a pena prosseguir. A figura do labirinto na escrita do poeta francês tem sido frequentemente estudada, também do ponto de vista sintático (Bouix 2008, 37-38). Nesta ocasião, contudo, interessa apurar o que significa o sintagma “Um período que pudesse ser considerado um labirinto”. Mais do que constituir uma referência a uma hiper-estrutura de subordinação lógica, ilustrável pelos períodos longos da escrita de Thomas Mann ou de Agustina Bessa Luís, talvez este sintagma consista na figura preferida por Pessoa, o oximoro, resultante aqui da tensão insanável de pontos de vista entre o produtor do período sintático, que tem a perfeita noção da articulação dos seus elementos

constituintes, e o leitor, que se perde no emaranhado da construção frásica. São os pontos de vista de Dédalo e do Minotauro²³. “Labirinto” é palavra de origem incerta que em Grego já significava um edifício com passagens intrincadas; no português setecentista passa também a significar, por analogia morfológica, “o sistema de canais e cavidades que se comunicam entre si e formam a orelha interna” (Houaiss 2005, s.v.) e, em acepção clínica, ocasiona a designação “labirintite”, a inflamação que se manifesta no labirinto ou ouvido interno, a parte do ouvido responsável pela audição e pelo equilíbrio. Entre os efeitos da labirintite contam-se náuseas, vertigens, a perda de estabilidade.

Que em 2002, quando é publicada a edição integral dos *Degraus do Parnaso*, Lourenço se afirme disposto a fazer um acordo mefistofélico em troca do dom de fazer uma construção frásica labiríntica é um dito espirituoso. Trata-se de um dito espirituoso porque, naquela altura, é difícil conceber que Lourenço não saiba do efeito semelhante à confusão, à perda de equilíbrio, à evaporação da consciência que provoca nos seus leitores. A propósito de um dos seus livros, João Gaspar Simões diz em 1974 que a “repetição até à saciedade de combinações de palavras aparentemente sem sentido” tem um efeito hipnótico, conduz à perda de consciência e culmina numa experiência visionária. O resultado terá parecido inacreditável a Gaspar Simões (e aos leitores de Gaspar Simões), sendo descrito no estilo típico de um voluntário a relatar os efeitos de medicamento em fase de teste: “lendo-o, vi o anjo, não há dúvida de que, lendo-o, qualquer coisa rasgou as trevas do [meu] entendimento” (Simões 1999, 260-261). No ano anterior, a propósito de outro livro de Lourenço, Fernando Martinho também descreve efeitos de perda de orientação: “Eu poderia dizer: M. S. Lourenço é um escritor desconcertante. Ou ainda: o que nele mais sobressai é o excesso. De outro modo: é quase impossível falar dos seus livros, sair do labirinto que pacientemente constroem” (Martinho 1973, 16).

Subjacente ao dito espirituoso está, no entanto, a percepção de que a condição da perda da noção de si mesmo é temporária e de que a sua renovação não resulta de uma simples expressão de vontade. De resto, como vimos, a música, que para Pessoa é um possível ponto de fuga, para Lourenço constitui uma estrutura intelectual. Por isso, mais do que remédio alcançável, as notícias por este lado também não são promissoras: nem o canto de ave, nem

23 Mas só por extensão grosseira os da ceifeira e do sujeito pessoano.

a cantiga da ceifeira, nem a melodia simples estão imunes à detecção de um sistema de unidades que se articulam num conjunto inteligível, por isso derrotando a procura da emoção em estado puro. Ter a inconsciência alegre da ceifeira e a consciência disso, construir labirintos e neles se perder parecem assim ser desafios que estão além de qualquer forma sofisticada de sacrifício do intelecto. E além, precisamente além, vislumbra-se uma figura que nos acena com um pacto.

Referências bibliográficas

- BOTHE, Pauly Ellen. 2013. *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BOUIX, Christopher. 2008. “Stéphane Mallarmé: une poétique du labyrinthe”. *Initial(e)s* 22, 32-48.
- CARVALHO, Mário de. 1993. *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos. Na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2005. Lisboa: Temas e Debates.
- GONÇALVES, Elsa (apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária) e Maria Ana Ramos (normas de transcrição, nota linguística e glossário de). 1985. *A lírica galego-portuguesa (textos escolhidos)*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- LOURENÇO, M. S. 1986. *Espontaneidade da razão. A analítica conceptual da refutação do empirismo na filosofia de Wittgenstein*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOURENÇO, M. S. 2002. *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOURENÇO, M. S. 2007. “O conselho de Mefistófeles” (inédito).
- MARTINHO, Fernando J. B. 1973. “Ode a Upsala de M. S. Lourenço”. *Comércio do Porto*, 23 set., 16.
- MEIKLEJOHN, J. M. D. (1878). “Translator’s Preface”. In Immanuel Kant, *Critique of pure reason*, transl. J. M. D. Meiklejohn, London: George Bell and Sons, XI-XV.
- PATER, Walter. 1888. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London & New York: McMillan.
- PATRÍCIO, Rita. 2012. *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*, V.N. Famalicão: Húmus.
- PESSOA, Fernando. 1925. “Pobre velha música!”. *Athena* 1, Outubro 1924 a Fevereiro 1925, 83.

- PESSOA, Fernando. 2018a. *Fausto*. Edição de Carlos Pittella com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-China.
- PESSOA, Fernando. 2018b. *Mensagem e poemas publicados em vida*. Edição de Luiz Fagundes Duarte, Lisboa: Imprensa Nacional.
- POUND, Ezra. 1971. *How to read*. New York: Haskell House Publishers.
- POUND, Ezra. 1991. *ABC of reading*. London – Boston: Faber & Faber.
- PITTELLA, Carlos. 2018. “Apresentação”. Fernando Pessoa, *Fausto*. Edição de C. Pittella com a colaboração de F. de Freitas. Lisboa: Tinta-da-China, 15-29.
- SENA Jorge de. 1984. *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70.
- SIMÕES, João Gaspar. 1999. *Crítica II. Poetas contemporâneos 1960-1980*. Tomo III. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- TUDOR, J. M. 2017. Music and Metaphorical Thinking in Goethe’s *Faust*: The example of Harmony. *Music in Goethe’s Faust*. In *Goethe’s Faust in music*. Edited by Lorraine Byrne Bodley. Woodbridge: The Boydell Press, 73-85.
- VERLAINE, Paul. 1884. *Jadis et naguère. Poésies*. Paris: Léon Vanier.

Doutor Fausto, de António Vieira: Uma Alegoria do Século XX

ANTÓNIO GUERREIRO *

Abstract. Among the many versions of the myth of Faust, there is the one by António Vieira, published in 1991. Dr. Fausto's character, steeped in nostalgia for the classical period, traverses the 20th century in this novel, with enormous tragic awareness of its factual historical contingencies as of its philosophical and scientific thought adventure. Almost exclusively devoted to reflection and speculation, frequenting the great names and central places of twentieth-century philosophy, this Faust experiences a profound lethargy that inhibits action. His passion for theoretical knowledge makes him a kind of exiled from the pragmatic world, dominated by technical reason.

“Fausto morreu”, proclamou apodicticamente Günther Anders no seu livro de 1956, *Die Antiquiertheit des Menschen* (Anders 1963, 239). Segundo o autor desta declaração de óbito, Fausto tinha morrido porque numa sociedade completamente organizada, em que o indivíduo é forjado e controlado por poderosas forças económicas, por mecanismos impessoais, deixou de haver lugar para a busca e a paixão do conhecimento que Fausto representou. É verdade que nove anos antes tinha sido publicado o *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, impregnado de tensão moral, de luta entre o bem e o mal, que o mito de Fausto pressupõe desde o início. E também é verdade que Oswald Spengler, em *O Declínio do Ocidente*, publicado em dois volumes, o primeiro em 1918 e o segundo em 1922, Fausto é apresentado como o símbolo maior da cultura ocidental (Spengler 1976, 461-464). O homem ocidental é, na concepção de Spengler, o homem faustiano, aspirando a uma dominação exclusiva, oposto ao homem apolíneo da Antiguidade (há aqui um eco quase caricatural das categorias nietzschianas). Lembremos que Kierkegaard, em *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, tinha eleito o Fausto como uma das três figuras emblemáticas do mito europeu. As outras duas são o Don Juan e o judeu errante. Comum às três é a aventura do conhecimento que as impele à errância.

* Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Não faltam outros avatares de Fausto na literatura da primeira metade do século XX. E, num campo estético e ideológico que de nenhum modo coincide com o de Spengler, Lukács também nos deixou preciosos estudos faustianos (e uma definição enfática do mito de Fausto como uma *Ilíada* moderna, a que Claudio Magris respondeu, num texto de 1980 depois incluído no volume *Itaca e oltre* (Magris 1982, 46-53), dizendo que se trata de uma *Odisseia* moderna. Na longa história das metamorfoses do mito de Fausto, que na sua versão escrita nasceu no século XVI, na Alemanha, a primeira metade do século XX foi ainda um tempo favorável à sua irradiação. E se o Fausto de Thomas Mann já não é uma figura do poder e do saber, mas um compositor, um músico que, tal como em Goethe e em Marlowe, estabelece um pacto com o diabo, mas agora para realizar as suas ambições artísticas, é porque o velho Fausto se tinha tornado inutilizável como figura emblemática do progresso científico, tecnológico e económico. O Fausto era já, então, um mito ameaçado (Thomas Mann projecta-o no passado mais recente da Alemanha, nos tumultos mais profundos da ascensão do nazismo). Coube ao extremamente lúcido Günther Anders, pensador do fim dos tempos e do tempo dos fins, dar a notícia da sua morte, fazer-lhe a autópsia e explicar as razões pelas quais os tempos já não favoreciam a sua sobrevivência. A sua certidão de nascimento, a origem do mito, encontramos-la no livro conhecido pelo título de *Faustbuch*, publicado em 1587, em Frankfurt, de autor desconhecido. Aí se conta a história de uma pessoa que teve uma existência real, o doutor – médico – Johannes Faust, que nasceu em 1480 e terá morrido, supõe-se, em 1540. A história desta personagem contada neste livro é o ponto de partida para todas as metamorfoses faustianas até ao século XX. Mas, na verdade, antes da fixação escrita dessa história, tal personagem já era muito popular na Alemanha nas narrativas orais. Este herói especulador, ávido de conhecimento, é uma figura mítica do homem moderno, um intérprete das ambições do humanismo e do Renascimento, alguém que se aplica com determinação a escutar os segredos da natureza para alcançar uma posição de domínio. Em Marlowe, a ligação com Mephisto, com o diabo, visa a conquista de um poder totalitário, por isso Fausto tem de enfrentar um drama grandioso e acaba amaldiçoado. Fausto é ao mesmo tempo um mito do saber e um mito do poder, ora tendendo mais para um lado, ora tendendo mais para o outro, conforme as versões.

Temos nesta introdução as referências fundamentais, o solo de onde emerge o *Doutor Fausto* de António Vieira, um romance publicado

originalmente em 1991 e, submetido a uma revisão, reeditado em 2014²⁴. É, tendo em conta o veredicto de Günther Anders, o romance de uma figura póstuma, mas tão intempestiva como os “homens póstumos” de Nietzsche. O mito de Fausto fornece ao autor a matéria que lhe faculta a passagem da metafísica ao romance. Se não é exagerado dizer que este mito, nas suas metamorfoses, encarna o espírito da história universal, a figura do doutor Fausto, tal como António Vieira a representa no seu romance, é uma personagem que atravessa quase com uma consciência trágica o território filosófico do século XX, transformando-o numa alegoria. E porquê essa consciência trágica? Porque é alguém que nunca coincide inteiramente com o seu tempo, alguém que chegou demasiado tarde e, padecendo da nostalgia de um certo classicismo, tem de enfrentar os tumultos modernos do pensamento. É um Fausto virado para a reflexão e para a contemplação num mundo que exige acção. Tem relações de parentesco visíveis com Lord Chandos, a personagem criada por Hugo von Hofmannsthal que escreve uma carta a Francis Bacon contando-lhe a estranha letargia espiritual de que foi acometido. Esta afinidade é tanto mais evidente quanto o Fausto de António Vieira manifesta um grande fascínio pela “forma clássica de pensar e escrever, que lhe pareceu de todas a mais bela, sóbria e subversiva – mesmo, e sobretudo, para tratar dos temas da Modernidade” (Vieira 2014, 54). A tensão entre o clássico e o moderno é na verdade um dos centros de gravidade deste romance.

Recapitulemos alguns dados biográficos deste Fausto. É dito logo no início do romance que nasceu “num burgo do sul da Europa” (7); que esse burgo se chama Megalópolis (nalgumas passagens, reconhecemos Lisboa; mas isso é pouco importante porque não há neste romance matéria portuguesa); que na altura desse nascimento “dobrava-se o século” (ibid.) e “Nietzsche agonizava em Weimar” (ibid.); e que “recebera dos pais duas línguas, a italiana, materna, e a alemã” (ibid.). E, nas primeiras páginas acompanhamos “Fausto menino (...) numa viagem de comboio rumo a EL d’ Oro” (9). Segue para o sul, para o *mezogiorno*, como se perseguisse um tropismo nietzschiano, acompanhado por um perceptor de nome grego, Marsyas, e da sua ama, Branca. E logo aí começa a desenvolver a sua vocação para a reflexão, para o conhecimento do mundo e a decifração do mistério de todos os seres. E revela-se a a sua paixão “pelo mundo dos animais” (10). Essa viagem para o

24 A primeira versão do *Doutor Fausto*, de António Vieira, foi editada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda; a versão revista saiu na editora Fim de Século.

sul é uma espécie de iniciação, e a observação dos comboios, das “manobras das máquinas a vapor” (ibid.) é uma introdução à essência da técnica. Ao entrar na idade adulta, vai estudar medicina, em Viena, onde assiste às aulas de Husserl e acede “ao círculo do mestre” (68). Será aliás como professor de uma cadeira de filosofia que ingressa na Universidade, ao regressar a Megalópolis. Husserl, Heidegger, Fink, Blumenberg e muitos outros: são “personagens” com quem Fausto, de uma maneira ou de outra, se cruza ou de quem chega a ser amigo. O meio em que se move é o do pensamento filosófico. E até o mundo referencial, aquele que tem nomes que podemos encontrar num mapa, muito embora sejam muito escassos os registos descritivos, não dispensa a mediação filosófica. Porque este Fausto é uma personagem filosófica em todos os aspectos. A sua aventura (e o périplo que empreende pela Grécia, Veneza e Índia) é a do pensamento, e até os seus amores não passam de construções intelectuais. O prazer faustiano está muito mais próximo do prazer intelectual do que dos prazeres do amor erótico.

“O seu culto da teoria crescia a par com o seu desdém e a sua inépcia perante a técnica (...) Teria mesmo depreciado todo e qualquer trabalho das mãos, entregando-se ao seu pendor especulativo sem remissão nem trégua” (25). Esta passagem sintetiza de maneira eloquente a disposição mental (ou seria melhor dizer “espiritual”?) que caracteriza Fausto, completamente avessa à acção. Por conseguinte, acção é o que não há - nem vestígios - neste romance. O Fausto de Goethe convence-se a certa altura de que “no princípio era a acção” e, no final, transforma-se num empreendedor sem escrúpulos. Nada disso existe no Fausto de António Vieira: o seu Fausto atravessa o século XX sem abandonar a sua paixão pelo conhecimento e experimentando um mal-estar, uma espécie de desencanto face às tonalidades afectivas e intelectuais do tempo que lhe coube em sorte viver. De certo modo, ele actualiza o conflito entre “espírito” e “vida” teorizado por Nietzsche. Mas nunca passa à acção. O que o move não é transformar o mundo, não é uma ética da acção, mas o desejo de o compreender. A sua letargia, como a de Lord Chandos, é incurável, e a sua “doença”, como a dos monges da Idade Média, é a acédia: “Sofria Fausto o assédio da acédia” (137). Trata-se de uma forma particular de melancolia, de sentimento de perda do objecto de desejo. Só que esse objecto é um fantasma, destituído de realidade. E, por isso, esse sentimento infinito de perda não se resolve através de um trabalho de luto e condena quem o experimenta ao peso de um tempo lento, que não passa. A atitude exclusivamente reflexiva de Fausto é a do melancólico. E um melancólico não

faz pactos com o diabo. Essa danação, tão presente nas várias metamorfoses do mito, está aqui completamente ausente.

O Fausto de António Vieira é um “teórico”, um contemplativo. A sua paixão é a teoria, na sua antiga função de contemplação do mundo como totalidade e como sentido. O saber científico, que a racionalidade moderna tornou um poder calculador e instrumental, não o atrai. Esse é um saber que, na era da técnica e da especialização, incide sobre sistemas isolados. Ora, a teoria é o contrário: é a atenção ao global, ao cosmos, ao “sentido das coisas” (32). A teoria desdenha das fronteiras disciplinares e dos guardas que zelam por elas. A sua lei é a da liberdade especulativa e de conhecimento. E no extremo do seu exercício estão as vidas potenciais. A pulsão teórica de Fausto é consubstancial às suas simpatias pelo anarquismo. De resto, ele atravessa o século XX e chega a acompanhar muito de perto “a grande turbulência que agitava a Alemanha” (75), mas mantém-se à distância das ideologias políticas, que o obrigariam a ser contemporâneo do seu tempo. Coisa que ele não é: está mais voltado para os deuses da Grécia do que para os protagonistas políticos da história do século XX.

A lenda faustiana pressupõe, para existir, a luta entre o bem e o mal. No romance de António Vieira, a figura do mal tem uma feição abstracta e um nome que faz lembrar aquelas formações epocais a que Ernst Jünger chamou figuras (Jünger é, aliás, um autor que também faz parte da constelação aqui reunida [Jünger 1982 e 1989]). Esse nome é “o Incaracterístico” e dele se ocupará de maneira ensaística António Vieira num livro posterior que se chama *Ensaio Sobre o Termo da História* (Vieira 1994). O Incaracterístico é o aparelho abstracto que governa a sociedade, é a regra da contingência gestonária, é o triunfo da massa sem rosto, é a força poderosa que nos retira o que temos de mais próprio, incluindo a linguagem e os gestos. É, em suma, a figuração última de um niilismo que constitui todo o horizonte negativo deste *Doutor Fausto*.

Referências bibliográficas

- ANDERS, Günther. 1963. *L'uomo è antiquato* [1956]. Milão: Il Saggiatore.
- JÜNGER, Ernst. 1982. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- JÜNGER, Ernst. 1989. *Le Travailleur*, Paris: Gallimard.
- MAGRIS, Claudio. 1982. *Itaca e Oltre*. Milão: Garzanti.

- SPENGLER, Oswald. 1976. *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie universelle*. Vol. II. Paris: Gallimard.
- VIEIRA, António. 1991. *Doutor Fausto*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VIEIRA, António. 1994. *Ensaio Sobre o Termo da História*. Lisboa: Hiena.
- VIEIRA, António. 2014. *Doutor Fausto*. Lisboa: Fim de Século.

O Fausto como Ideia de Cinema: F.W. Murnau (1926) e A. Sokurov (2011)

FERNANDO GUERREIRO *

Abstract. To Goethe's character of Faust conceived as a "world" corresponds, in their diversity, the two *visions* of cinema that we can find in the two versions of Goethe's poem directed by F. W. Murnau and A. Sokurov. So, if Murnau's "expressionism" elaborates a conception of cinema as a *drama of light*, the "grotesque" (or sublime of the "low" [V. Hugo]) that characterizes Sokurov's opus confronts us with the celebration of an immanent and materic (polilogic and sensationalist) idea of cinema as a metamorphic cosmos.

1. O Fausto (personagem) de Johann Wolfgang Goethe constitui não só uma "entidade" (figura: símbolo) metafísica, dividida e trabalhada pela questionação da sua fundamentação ontológica (entre o "bem" e o "mal", o corpo=vida sensual [dos sentidos] e a alma [a superioridade da razão: espírito])²⁵, como constitui, em si mesma, já um "mundo" ("É um mundo, o diabo do sujeito/ que tantos contrários pôde juntar", escreveu dele, anos mais tarde, o autor, em 1825 [Goethe 1999, 7]): uma figura que, na sua complexidade, enquanto *homo utopicus* (Bloch)²⁶, teria a propriedade de se poder multiplicar. Com efeito, se no início do poema ele confessa: "no mais íntimo de mim quero viver/ o destino de toda a humana geração" [107], já ao morrer reafirma a sua confiança no destino da humanidade: "o rasto dos trabalhos e dos dias/ nem eternidades podem apagá-lo" (idem, 544).

A esses "mundos" possíveis da dimensão fáustica do personagem, nas versões (visões?) pessoais do seu mito e do drama-tragédia (*tragödie*) de Goethe que deram Murnau (1926) e Sokurov (2011), correspondem também

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Centro de Estudos de Teatro.

25 "Duas almas tenho em meu coração,/ uma da outra a querer-se separar:/ uma apega-se, em paixão rasteira,/ com todos os seus órgãos à matéria;/ a outra quer erguer-se da poeira/ e subir ao reino da sua origem etérea", afirma o Fausto de Goethe (Goethe 1999, 78).

26 Para Ernst Bloch (*O Princípio Esperança*), "ele é, por excelência, o superador de limites (...) e, por isso, o mais alto exemplo do Homem utópico" (Bloch apud João Barrento 1999, 17).

visões (concepções) de cinema que têm a ver com as diferentes tradições da cultura e do cinema alemão, no caso de Murnau²⁷, e do russo, no de Sokurov (este, aliás, refere-se à possibilidade de se proceder à “biografia de uma alma”, ou mesmo de uma cultura, algo que ensaia em *A Arca russa* [Russkij Kovcheg, 2002]) (Sokurov 1998: 36a [indicamos com uma letra minúscula a coluna na página]).

Independentemente do modo como se colocam as relações entre Murnau e o Expressionismo no cinema alemão dos anos 20 (o autor morre em 1931) – e ainda que para alguns estudiosos ele seja o “menos expressionista” dos cineastas alemães (Rohmer 1977, 26) –, de Rudolf Kurtz (*Expressionismus und Film*, 1926) a Lotte Eisner (*O Ecrã demoníaco*, 1952), ou Gilles Deleuze (para quem, no entanto, ele é “de tous les expressionistes, le plus proche du romantisme” [1983: 81]), há toda uma linha (quase uma “tradição”) de autores que concebe o Expressionismo (e nele o cinema alemão) como uma *estética da luz*.

Com efeito, o Expressionismo, como o assinala Lotte Eisner, assenta em termos culturais (filosóficos e antropológicos) numa velha tese “dualista” da estética alemã - que se prolonga do Romantismo dos séculos XVIII e XIX aos estudos de Burkhardt, Wölfflin e Worringer - que opõe o Homem (e arte) do Norte – imerso(s) numa relação “velada” com a Natureza (é assim que Mefistófeles, em Goethe, é caracterizado pelo Homúnculo como “homem do norte”: “entre brumas cresceste”, o “teu elemento é o obscuro”, afirma [Goethe 1999, 349]) – ao Homem (e arte) do Sul, aberto(s) à “imanência” de um acordo visível e sensível com o mundo (pelo que, à “fantasmagoria”= “espectro romântico” do Norte, o Homúnculo contrapõe um Sul mais “clássico” [id., 351]).

Tem-se, deste modo, um *drama ontológico* essencial (o combate entre a Luz e as Trevas, um “agonismo” sem fim, solução dialética ou orgânica, ao invés do que sucede com o Romantismo) que vai ser escandido de acordo

27 Helmut Schanze, no seu estudo sobre o *Fausto* de Murnau, aborda o filme em função da noção de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner (2003: 230). O filme surgiria assim como o lugar de “confluência” (eclético) das “artes” (Literatura, Pintura, Arquitectura e Cinema) mas também da sua “desconstrução” (no sentido do efeito de “desfamiliarização” de Brecht) (id., 232). Já Laurent Mannoni caracteriza o Expressionismo como “visão do mundo” (*Weltanschauung*) (2008, 37-38), que Freddy Buache interpreta como “mergulho” na “noite” (abismo) do real (1984, 35).

com um princípio de “queda” (o da tentação ou do erro humanos)²⁸ que *dramatiza* essa substância (princípio activo) das formas que é a Luz, tanto através da grelha reticular do “claro-escuro” (o cinzento rembrantiano do “baixo-alemão”, nos termos de Lotte Eisner [Eisner 1952, 36]), como em função da descontinuidade/ irregularidade (linear, geométrica) da “linha decorativa” (arabesco) do Gótico germânico (como o teorizou Worringer). Daí um mundo “strié”, “rayé”, segundo a trajectória dessa “queda” (Worringer 1967, 73)²⁹.

Tem-se assim uma “tensão” (plástico-formal, espiritual-metafísica) que trabalha não só o “plano” (o quadricula pelo “claro-escuro”) como, nele, dá já a ver a “montagem” (a montagem “intensiva-espiritual” do Expressionismo, segundo Deleuze [81]), ao mesmo tempo que procura a sua “re-solução” (sublimação) na (e pela) luz (dualidade antitética que encontramos no início do *Fausto* e no final de *Nosferatu* de Murnau)³⁰.

Na Alemanha dos anos 20, e em particular com Rudolf Kurtz, desenvolve-se o entendimento do Cinema como uma “arquitectura de luz”³¹, considerando-se a Luz o elemento estruturante da “formação do espaço” (Kurtz sublinha “cette force ordonnante de l’espace propre à la lumière” [104] que “construit, sépare, souligne, détruit tout” [189]) que age, ao mesmo tempo, como princípio de “cristalização” (intensiva) da forma (Eisner: 15).

28 “Seule l’idée de la chute mesure le degré où monte la quantité intensive, et, même dans sa plus grande gloire, la lumière de la Nature tombe et ne cesse de tomber”, escreve Deleuze em *L’Image-Mouvement* (1983, 74).

29 Para Worringer, o Gótico, que ele aproxima do Expressionismo, constitui por excelência “l’art linéaire abstrait du Nord” (1967: 110), caracterizando-se a “linha setentrional” por ser não “sensual” ou “orgânica” mas “psycho-spirituelle”, resultando da “libertação” “d’une oppression intérieure de l’âme”, da sua “insatisfação” e da vontade de se “débarrasser du sentiment immédiat de soumission à la réalité” (79). “La volonté créatrice gothique”, que se dá a ver na “linha decorativa” germânica, assim, “n’a aucun calme de l’expression”, “devient une obscure recherche d’ivresse, un désir convulsif de se résoudre, en une extase suprasensuelle, un pathétique dont la nature propre est d’être démesuré” (118-119).

30 “C’est ainsi que l’âme semble remonter vers la lumière, mais c’est plutôt qu’elle a rejoint la part lumineuse d’elle-même”, comenta Deleuze (1983, 80 [excepto quando houver indicação em contrário, os sublinhados são os do texto]).

31 Para Kurtz, “le modelé des formes est provoqué par la lumière”, “la lumière pose sa force plastique sur des surfaces, souligne l’aspect denté et énergétique des lignes, appuie ou affaiblit les formes, leur confère une puissante mobilité interne” e, deste modo, “elle pose des accents qui mettent en évidence de façon nette et presque palpable l’ordre de l’espace voulu par l’artiste” (1987, 104).

Como observa Éric Rohmer, em *L'organisation de l'espace dans le <Faust> de Murnau*, procede-se deste modo ao reconhecimento “d'un drame qui est inscrit dans toute forme visible et qui est celui même de l'ambivalence de ses significations” (tanto no plano imaginário como no simbólico) (Rohmer 1977, 122).

2. É neste quadro que se inscreve e situa o *Fausto* (*Faust – Eine Deutsche Volksage*) de Friedrich Wilhelm Murnau (1926).

Se o *Fausto* é um “drama cosmogónico” (como escreve Barthélemy Amengual [1966, 515]), e se o Expressionismo, segundo Rudolf Kurtz, se caracteriza pela vontade “fáustica” (metafísica) de “dar forma” ao caos=matéria (enquanto “mise de l'accent principal sur l'acte créateur” [42]), então o “Prólogo no Céu” do filme, com a oposição (extremada) de dois princípios, o da Luz=Anjo e o das Trevas=Diabo, constitui um bom exemplo disso.

Com efeito, se o Cinema (como o Expressionismo) é “criação” (não “ver”=“mimese” mas “visão”=“transfiguração”, de acordo com o conhecido lema de Edschmid [Eisner: 13]), o Prólogo troca essa asserção por conceitos (figuras), isto é, “alegoriza-a” e fá-lo menos no âmbito de um Sublime da linha geométrica germânica que se desprende angustiadamente da prisão da matéria (finitude) (Worringer) do que em função de um “efeito de queda” (recaída) dessa “materialidade” na forma, definindo assim a dimensão plástica da imagem³².

Compreende-se assim que o Anjo tenha “asas” pesadas, massiças e volumosas (Rohmer refere-se ao efeito de “relevo” das penas [1977: 48]), nas quais a luz, reflectindo-se, se torna mais branca e pastosa do que transparente, imaterial. Estamos, portanto, mais perto de um “barroco” (grotesco) medievalizante germânico (Rohmer: 44) do que do Sublime (fiel a Goethe, como observa Rohmer, Murnau aproxima-se também das fontes [a “velha lenda alemã” referida no título] do mito [61]). Já as “transparências” dos

32 Vários autores, aliás, sublinham esse carácter “pictural” da obra de Murnau: para Rohmer, ele é “le plus <peintre> des cinéastes” [1977, 22], já Frank Kessler refere-se à procura de um “efeito de imagem” (pictural) (*Bildlichkeit*) no *Fausto* que acentua “le caractère d' *image* des plans”, assim como a sua “qualité d' *image de film*” (2008, 68). Deste ponto de vista, pensamos, *Fausto* e *Tartufo* (1926) diferem de *Nosferatu* (1921), este com o seu “naturalismo” encarnado ou solar (Émmanuel Siéty relaciona-o mesmo com a *natura naturans* da *Naturphilosophie* romântica de Schelling [2008, 94]).

Cavaleiros do Apocalipse (num registo mais gráfico que evoca Dürer) corporizam/ visibilizam o registo “espectral” (fantasmagórico e fantasmático) do “imaterial” (imaginário) que suporta a dramaticidade da oposição Luz/ Escuro. Ao fim e ao cabo, eles constituem figuras (criações) desenhadas na exarberação (imaginária) do “claro-escuro” que também encontramos na tonalidade mais burguesa (ou seja, humana) e rembrantiana das cenas de interior com Fausto (Gösta Ekman). Que, com a noite, a “peste” caia sobre a cidade, como também sucede em *Nosferatu*, acentua o carácter global do discurso da Alegoria do autor: deste modo, na sequência de festividades da vila, o cinema é apresentado (lembremo-nos do *Caligari* de Robert Wiene [1920]) como “atração”=”jogo de feira” e sob a forma de um “teatro de sombras” (produção e projecção de formas animais, simiescas), o que faz dele uma obra do “demónio” (fantasmagoria encarnada ou espectro da matéria), ao fim e ao cabo o equivalente terreno (humano) do meta-cinema (transcendental) dos Cavaleiros do Apocalipse (no céu).

Daí a importância paradigmática do Prólogo no filme.

Se não podemos bem escrever que “no princípio era o Verbo” (uma resistência também sentida pelo Fausto de Sokurov que dá precedência à “acção”), já que as primeiras imagens são as dos Cavaleiros galopando o fundo escuro, o “drama” (acção) acaba por fazer o Sol sair das sombras e depois, delas, o Anjo. Este, irradiante, mas corpóreo, surge como uma figura dominadora, central, em relação à do demónio, a segunda a entrar em campo, numa posição sempre inferior e com traços de animalidade e de agitação que contrastam com o estatismo do Anjo³³. Com o desenvolver da situação, a tensão Luz/ Escuro lateraliza-se, ocupando as duas figuras diferentes partes do plano: o Anjo à esquerda e o diabo à direita. A “dramaticidade” (plástica, metafísica, teleológica) da oposição funciona, referimo-lo, como um princípio de Montagem (dinâmica-intensiva) na própria imagem, constituída e dividida por essa tensão (“la seule généralité du montage, c’est qu’il met l’image cinématographique en rapport avec le tout, c’est à dire avec le temps conçu comme ouvert”, comenta Deleuze [1983, 82]).

33 Na linha de Goethe, o demónio é aqui a figura do “Não” (“Eu sou o Espírito que só sabe negar!” [89]), o seu “elemento original” é o Mal (ibid.), embora se afirme a indissociabilidade do Bem e do Mal, da Luz e das Trevas: “Eu sou parte da parte que a princípio tudo era,/ uma parte de treva que a luz gera,/ a luz ativa que agora, em acesa luta,/ à Noite-mãe o primado disputa;/ mas em vão, pois embora esforçada,/ ela aos corpos permanece agrilhoadá” (90).

Curiosamente, Alexandre Astruc e Éric Rohmer divergem em parte no modo como interpretam essa “dramaticidade” (plástica e metafísica) vivida pela Luz no plano.

Astruc refere-se ao “equilíbrio instável” que percorre e situa o plano (“Toda a imagem é um equilíbrio instável, melhor, a destruição de um equilíbrio estável levado pelo seu próprio impulso”[1989: 80-81a]), uma “fatalidade plástica original” (ibid.) que teria a ver com o facto de “todo o plano anuncia[r] o seu próprio fim” (sob o “selo do pressentimento, toda a tranquilidade está à partida ameaçada, a sua destruição inscreve-se nas linhas desses enquadramentos tão claros feitos para felicidade e a tranquilidade” [79 b/c])³⁴.

Já Rohmer, embora aluda à sub-reptícia invasão do plano pelo “mal” (“cette arrivée progressive, cette façon qu’a le mal de se répandre comme une gangrène et de gagner toute la surface du champ” [1977, 102])³⁵, observa que, em Murnau, qualquer plano nos oferece “le spectacle d’une naissance – ne serait-ce que celle d’une émotion” (id., 101) (caso dos planos e grandes-planos de Gretchen [Camila Horn]). Daí essa “tensão” entre momentos de “concentração” (destruição) e de “expansão” (abertura) que constitui o “pulsar” (dinâmico: vivo) da “forma” do filme (“chaque rupture ne tient à rien d’autre qu’à provoquer la suivante et sollicite bien plus intensément notre regard que le calme fugitif d’où elle est née et auquel elle aboutit”, acrescenta [117]).

Destruir o carácter “divino” de Fausto (projecto de Mefistófeles [Emil Jannings]) é assim *impôr o princípio do cinema* (o carácter plástico=encarnado dessa 2ª criação) ao real, à sua fundamentação metafísica, mas essa “criação” (já que, como o Homúnculo, o cinema é tomado no seu momento emergente) processa-se, desde o início, segundo duas vias: antes de mais, como *linguagem de sombras*, e de acordo com um princípio de “encarnação”= “animalidade” que alastra, como a “peste”, pelo real / cidade (vd. todo o episódio do espectáculo da feira), mas também como *puro efeito de luz*.

Se nas cenas no anfiteatro de Fausto, o globo (terrestre), e depois a retorta (campânula) iluminados, estão pelo Sol (Rohmer alude a uma

34 Continua Astruc: “Enquanto esta destruição não for levada a cabo a imagem permanece no ecrã. Enquanto o movimento não for até ao fim de si próprio nenhuma outra imagem poderá ser tolerada. Daí essa lentidão hierática que outra coisa não é do que a realização de uma promessa” (1989: 81a).

35 “É subterraneamente que Murnau trabalha”, observa também Astruc: “Um horror sem nome espreita na sombra por detrás destes personagens tranquilos, instalado a um canto do enquadramento como um caçador espreitando a presa” (79c).

relação entre micro e macrocosmo nos motivos e formas do *Fausto* [63-64]), já o “globo de luz” criado por Fausto, na sua irradiação explodida, se configura como centro de “luz pura”, plasticamente superior e mesmo mais “limpa” do que a “divina” (necessariamente entretrecida com a sombra e contaminada por ela).

É essa presença do cinema como *efeito(s) especial(ais)* que encontramos noutros momentos do filme³⁶: efeitos de transparência e de animação da imagem dos Cavaleiros do Apocalipse, uso do *stop-motion* e da sobreimpressão na introdução de Mefistófeles no plano, a cena da tentação de Fausto em que o demónio lhe dá a ver a sua imagem como “jovem” na superfície do veneno que ele se prepara para beber ou, ainda, na sequência do “tapete voador” que evoca tanto *Le Voyage dans la Lune* de Méliès (1902) como *The Thief of Bagdad* (1924) de Raoul Walsh (com Douglas Fairbanks)³⁷.

Se no caso da “tentação” de Fausto, ele é seduzido pela sua nova imagem que é a sua imagem (ideal) de cinema³⁸, já na viagem pelo espaço, o ponto de vista do alto sobre um mundo de *décors* (simulacros) dados interseccionistamente (num registo talvez mais próximo do Futurismo do que do Expressionismo), é o do *cinema*, que se substitui ao “divino”. Mefistófeles, assim, surge não só como um “bonimenteur” de feira (tal o Caligari do filme de Wiene) mas ainda como um verdadeiro mestre dos “efeitos especiais” (e da luz) do cinema. A questão que aqui se coloca, como em *Tartufo* (1926) (embora a resposta que lhe é dada não seja exactamente a mesma), é a de “convencer” pela transfiguração das imagens e pela sedução dos simulacros e aparências (um “erro” ontológico mesmo que fundador no plano das “formas” [estética]).

A luta entre o Bem e o Mal é assim uma *luta entre imagens* (ícones).

36 Angela Dalle Vacche refere-se a essa “ambivalente position between Cinema as art and cinema as technology” em Murnau e na Alemanha dos anos 20 (1997: 162), considerando *Nosferatu* (1921) “an anticipation of cinema as technology of the imaginary” (187).

37 A criação do Fausto-jovem provoca um processo de “desdobramento” (duplicação) tratado à maneira do Fantástico alemão desses anos - pense-se, por exemplo, em *O Estudante de Praga* (*Der Student von Prag*) de Stellan Rye, com Paul Wegener (1913). Teremos assim dois Faustos, dois Mefistófeles e uma “nova Eva” (Helena) saída de um casulo de luz.

38 Thomas Elsaesser, referindo-se à experiência do autor como piloto na Iª Grande Guerra, observa que Fausto “is seduced chiefly by an image – that of himself as a beautiful young man” –, sublinhando que o cinema de Murnau procura sempre formas de “mediação” do desejo (“mediated desire”): ter-se-ia assim “desire of an image” e “for an image”, “intensely eroticising [não só] the very act of looking, but also every object looked at by a camera”, conclui (2000, 249).

Quando Gretchen (ela própria uma imagem de cinema que, surgindo aos 49 minutos, divide o filme em dois) se olha ao espelho com a jóia que Mefistófeles deixa no seu quarto, é menos no espelho que ela se vê (aí só surgem formas vagas) do que no próprio plano (ela olha quase “por cima” e “para lá” do espelho). O cinema, deste modo, com o carácter de “presença” das imagens, surge neste primeiro momento caracterizado como um dispositivo mágico (maligno, diabólico)³⁹ de sedução (Freddy Buache, aliás, considera o “estilo” de Murnau uma forma de “encantação” [1984: 59]).

Fausto, com efeito, “enamora-se” (reflete-se e idealiza-se mesmo em função dela) pela imagem de Gretchen enquanto Virgem renascentista (seja na igreja ou numa roda de crianças com uma coroa de flores na cabeça). Gretchen, pensamos, é mesmo aqui uma imagem (ícone) de cinema, quer na neve (então mais uma Mater Dolorosa), vergastada pelo vento, quer depois na prisão alucinando a presença do seu filho morto (num registo que evoca Lilian Gish em *Way Down East* [1920] de Griffith)⁴⁰.

Constatamos, deste modo, a ambivalência da alegoria do cinema em Murnau.

Por um lado, como via (linguagem) da *emoção* (como Rohmer observa, nele, é a “emoção” [o “expressionismo”] que conduz à “linha” [1977:31]) capaz de revelar um mundo trabalhado pelo “desejo” (“dans cet univers de pur désir, il n’y a de place que pour le chasseur et sa proie“ [86]) e pelo “instinto” (Amengual refere-se a uma “réhabilitation de l’instinct” [Amengual 1966, 520]) e que nos faz ver (perceber) a “emoção” no corpo (rosto) dos actores (“ce qui [...] intéresse notre cinéaste, c’est montrer le trouble que

39 Para Helmut Schanze, o trabalho das formas do filme, na sua dimensão de “ópera visual” (em termos aristotélicos, *opsis + melodia* [Rohmer]), seria da ordem da *grande obra* (alquímica) de Fausto, ela própria, afinal, “figura” do processo formal (eclectico) do cinema que entronca em toda uma problematização do efeito de sedução/ ilusionismo das imagens que vem desde o século XVI (na gravura) e que marca a própria dimensão alegórica (combate da Luz e das Trevas) da obra de Goethe (2003: 230-231). “Thus the cinematographic sorcerer Murnau comes close to Goethe and his techniques and to its figurations as well”, escreve Schanze: “the precinematographic apparatus [a “fantasmagoria” de Goethe] now comes to itself” (231), realizando assim, pode-se dizer, o “sonho” de Literatura do escritor (228).

40 Actriz que Murnau tentou contratar para o papel de Gretchen (*Fausto* foi o seu último filme feito para a UFA antes de partir para a América onde realiza *Sunrise* em 1927). O projecto aparentemente gorou-se porque Gish exigiu a presença do seu operador de câmara particular, Charles Rosher (Ferreira 2011, 49).

provoque l'émotion, la richesse de mouvements dont elle anime le corps humain", observa ainda Rohmer [113]).

No entanto, face ao desencadear dessa "pulsionalidade" presente nas imagens, dá-se um recuo com a decepção do carácter "ilusionista" das formas (o lado de "narrative of redemption" que Thomas Elsaesser também detecta nos seus filmes [2000: 230])⁴¹.

Gretchen, na prisão, claro, mas sobretudo o seu reencontro com Fausto, já na fogueira, quando o reconhece "jovem" nos traços envelhecidos com que ele se lhe apresenta.

Dissolução (por sobre-impressão, fundido) na luz como caso de um Sublime dinâmico (intensivo) que salva da "matéria" ("queda")?⁴² Sim e não.

Depois do beijo de Gretchen a Fausto, eles surgem numa bola de fogo (luz) que os acaba por absorver⁴³. Quando as "sombras" invadem de novo as imagens – com o Anjo à esquerda, numa luz irradiante e difusa e Mefistófeles à direita, mais denso –, o Anjo, com a sua espada faiscante, diz ao demónio, primeiro que aquele não é o seu lugar e depois que há uma palavra que "acaba com tudo" e "define a criação". Essa palavra, AMOR=LIEBE, surge escrita, numa espécie de nódulo mais denso (escuro), sobre um fundo de explosão da luz que contém e absorve todas as sombras. Ou seja, procede à sua *relève* (superação): a palavra amplia-se, com mais luz, construindo uma situação radiante (do tipo da auréola dos ícones ou dos *ecce homo* crísticos) em que, no lugar da imagem (figura), aparece a palavra (imagem-ícone) *escrita* (Mefistófeles então recua e é absorvido pela imagem).

Aparentemente, o "drama" (antagonismo) da Luz/ Escuro parece resolvido com a absorção do negro (escuro) pela luz irradiante. Contudo, para

41 No *Tartufo* – onde um jovem recorre à artimanha da projecção de um filme (uma *mise en scène* da comédia homónima de Molière) para desmascarar uma governanta abusiva –, o cinema constitui um dispositivo (e uma forma) ambivalente que corporiza a ficção ao mesmo tempo que expõe o seu logro. Todo o trabalho da "forma" do filme vai no sentido do "excesso" com planos fechados (por vezes em grande-plano), falsas perspectivas e ângulos difíceis que marcam, quase grotescamente, a "artificialidade" das imagens. O seu estatuto de *máscara*. Também aqui tem-se a criação de um "universo de simulação" pelo cinema.

42 "Resta apenas a própria *dissolução* do espaço e dos corpos em si mesma, como acontece na fusão total (física, espacial e simbolicamente falando) na fogueira", comenta José Manuel Costa (1989: 104b).

43 Explosão (intensiva) da luz (sempre mais unida do que fragmentada) que Deleuze interpreta em função do "vermelho" ("la couleur la plus noble qui contient toutes les autres") da *Teoria das Cores* de Goethe (1983: 80).

lá da “resolução plástica” das tensões da “forma”, temos nestes planos finais a *inscrição da letra* (“legenda”) de acordo com um modo mais arcaico de figuração do “sagrado” (religioso) na pintura. Ou seja, a persistência de um nódulo (resistente) de “impureza” no carácter eminentemente visual=plástico da imagem (e do cinema). Marca do que “falha” no visual e o estrutura? O termo LIEBE – espiritualização do sensível e simbolização do espiritual, como em *Tabu* (1931) –, conteria em si a promessa da solução dos contrários (da antinomia corpo=matéria e desejo=espírito)?

Se o cinema é a via para a criação de um “mundo alternativo” (plástico), este, em si – e é o que o liga ao real (o que, no caso de Murnau, talvez não seja indiferente) –, é incompleto, contém marcas de uma *falha* que só no real, no próprio processo de feitura do filme e na realidade performante da sua percepção, se pode (em parte) colmatar⁴⁴.

3. Existem, sem dúvida, semelhanças (na sua talvez tão abissal diferença) entre os *Faustos* e os cinemas de Murnau e Sokurov.

Partilham ambos, com maior “histrionismo” por parte de Sokurov, uma concepção de “autor” como *demiurgo*= criador de mundos. Na sua entrevista, em Julho de 1999, para o Catálogo da Cinemateca portuguesa, Sokurov afirma: “Nos meus filmes tento criar outro mundo, criar uma imagem própria” (1999, 47) e noutra entrevista, desta vez a Paul Schrader (em 1997), sublinha: “Destruo a verdadeira natureza e crio a minha própria natureza” (1999, 135) (Sokurov vê-se aliás como um “médico de almas”, uma espécie de curandeiro do espírito [id., 47-48]).

Mais importante, talvez, liga-os uma concepção do *cinema como pintura* – ou muito próximo da Literatura, no caso de Sokurov que, nos anos 90, afetava “não gostar” mesmo do cinema (1999: 43).

Éric Rohmer observa que em Murnau, autor com uma forte “cultura plástica”, se têm “mundos picturais” e tudo tende para o “plástico” (de acordo com a noção de *panterly* de Wölfflin, tende-se aqui a ter sempre mais “volume” do que “linha” [1977: 117]), inserindo-se a sua concepção “pictural” de cinema na

44 Helmut Schanze caracteriza o *Fausto* de Murnau como o “anjo caído” (“fallen angel”) do Expressionismo (2003: 230). Deste modo, enquanto “imagem dividida” (“spliten image”), o filme, na sua complexidade e heterogeneidade formal, iria do Romantismo à Nova Objectividade: “It ends the Romanticist trends in early Weimar cinema and reaches out for a construction of reality, thus paving the way for the figurations of *Neue Sachlichkeit*”, conclui (232).

linha de um Romantismo nacional (germânico) de que Caspar David Friedrich (de quem houvera uma grande retrospectiva em Berlim em 1906) constituía um dos expoentes (Rohmer 1977, 27-28/ Vacche 1997, 165). Para Angela Dalle Vacche, aliás, Murnau situar-se-ia entre Romantismo (tradicional: nacional) e Expressionismo (mais internacional e moderno) (Vache 1997, 166).

Também é essa a “filiação” de Alexander Sokurov – basta pensar na presença declarada de Friedrich em *Mãe e Filho* (Mat i syn, 1996) –, linhagem a que o autor acrescenta a pintura russa do século XIX e em particular a escola dos “pintores ambulantes” (apud Schrader 1999, 140).

A isso acrescenta-se, claro, o cunho *russo* do cinema de Sokurov, também ele partilhado entre um lado mais “matérico”⁴⁵ – a que corresponde uma concepção de *mise en scène* orgânica: telúrica (mais próxima de Dovjenko do que de Eisenstein [Schrader 199, 44]) – e, por outro lado, uma tendência para a “espiritualidade” (na linha da abstracção lírica e metafísica de Malevich) ou o “transcendental” (1999, 127).

No entanto, no caso de Sokurov, a relação Cinema/ Pintura conduz à crítica (sistemática) do “realismo óptico” (fotográfico) da imagem de cinema (há que “surmonter la réalité optique”, isto é, “[le] champ objectif du cinéma”, afirma aos Cahiers du Cinéma em Janeiro de 1998 [37c]), da organização perspectiva do espaço (das coordenadas espaço-temporais da percepção) (Nisa 1999, 67), assim como da ilusão de profundidade e de volume (“renoncer à y exprimer la profondeur et le volume, notions [...] qui relèvent même de l’imposture”, observa ainda o autor [Sokurov 1998: 36b-37a]).

A afirmação do carácter 2D (bidimensional: plástico), *flat*, da imagem cinematográfica (Sokurov diz fazer filmes “en fonction de cette surface” [do plano, ecrã]) (1998, 37b), implica mesmo uma prática constante de *redução (deformação) da imagem à bidimensionalidade*, nomeadamente pela anamorfose e modificação (deformação) da imagem (*Fausto*, mas também *Mãe e Filho*)⁴⁶, com *imersão* do espectador na imagem-aquário (atmosfera) do filme⁴⁷.

45 Em sintonia, aliás, com o “imaginário material” de toda uma linha de cineastas russos (Tarkovski, Dovjenko, Paradjanov) que, segundo Serge Daney, “regardent la matière s’accumuler et s’engorger” no filme e “une géologie d’éléments, d’ordures et de trésors, [nele] se faire au ralenti” (1988: 116-117).

46 “Appelons cela une *conversion* du réel pendant son enregistrement. La soumission totale du cinéma aux règles de l’art qu’il devait chercher à devenir”, afirma o autor (1998: 37a).

47 Assim, em *Mãe e Filho*, ele recorre a uma “panóplia de procedimentos”: “o uso de lentes anamórficas, a colocação a toda a volta da objectiva de vidros distorcedores pintados à mão, a aplicação directa de toques de pintura sobre a própria lente, como forma de tornar mais opacas

Esta crítica (redução) do “ilusionismo” (representativo) do cinema e da sua imagem – que, na sua iconoclastia (para ele, as imagens são sempre mais “ideia” do que “figuração” [Sokurov, 1999: 131]), privilegia uma plasticidade “arcaica” (Béghin 2012: 9a) – enquadra-se também, nos termos agora de Olivier Schefer, na passagem do registo da “figuração” ao do “figural” (com o “figural” entendido como “une figure défigurante et défigurée” que abre para a “anterioridade” ou “dehors” das coisas e do visível [2008: 4])⁴⁸, ou seja, na procura do que “há de aparição no seio da aparência” (frase de Sophia de Mello Breyner citada por João Bénard da Costa no seu texto para o volume da Cinemateca [Costa 1999, 103]), ou, nos termos de Jacques Rancière, do “povo de fantasmas” (“figuras do interface”) que brotam dos interstícios do real nas imagens (Rancière 1999, 95-96).

Este é também um *cinema das matérias* que, de acordo com o modelo da pintura, trabalha a imagem como “massa” (“tudo se deve encontrar no interior da massa compacta do filme”, afirma o Sokurov [apud Nisa 1999, 75]), fazendo dela o veículo (suporte) de todas as transformações e metamorfoses (Rancière alude à “textura de uma matéria presa no vivo das suas metamorfoses” [93]), e isto de acordo com uma lógica em sintonia com as próprias alterações da matéria (substância) do mundo (Béghin 2012, 9b).

No entanto, apesar da sua obra aparentemente continuar a ser feita sob o signo (selo) da “eternidade”, algo muda de *Mãe e Filho* (1996) para *Fausto* (2011)⁴⁹.

Primeira constatação, aqui não há propriamente um Prólogo no Céu. O filme tem início no Céu (planos de nuvens) mas as figuras (os “grandes princípios”: o Anjo e o Demónio) encontram-se ausentes, no seu lugar apenas um espelho vazio, com moldura, que reflecte, ou dá a ver (deixa passar), o vazio (mas já no final do “drama” de Goethe, Mefistófeles afirmava que entre a “criação” [“De que serve tanta coisa criada?”] e o “nada”, “prefer[ia] o Eterno-Vazio” [Goethe 1999, 544]).

certas zonas da imagem ou de impor uma luz adireccional, um trabalho sobre a cor visando o apagamento dos relevos e a confusão dos limites da figura e do fundo” (Nisa: 66).

48 João Nisa: “Sokurov, por seu lado, instala-se ao nível microscópico das *pequenas percepções* (Leibniz), do estreito intervalo entre o visível e o invisível, o perceptível e o imperceptível, a partir de uma exibição da película enquanto matéria sensível (...) assente exclusivamente num trabalho sobre a matéria visual e sonora a partir do registo da agitação concreta do real” (1999: 72).

49 “O que tento nos meus filmes é dar a esses personagens uma vacina contra a morte, para que eles fiquem eternos”, afirma o autor à Cinemateca (Sokurov 1999, 48).

Através do encadeamento de diversos fundidos passamos das nuvens para a terra, com corte, depois, para o plano (saturado, do ponto de vista da cor) de um pénis morto. A seguir, passa-se do sexo para a mão ensanguentada de Fausto que tira um órgão do corpo do morto. Wagner, o ajudante, pergunta-lhe: “Falou-nos muito sobre a composição dos corpos mas não nos disse nada acerca da alma”. Fausto: “Não a encontramos. Onde se procura a alma? A pele é larga, perfurada, grande e extensa”. “A alma, a vida onde estão escondidas? Na cabeça ou no coração?”, insiste o ajudante perante a indiferença de Fausto: “Aqui só há porcaria”, responde, enquanto continua a remexer dentro do corpo. “Às vezes tenho a ideia de que ambas residem nos pés”, retorque Wagner, confuso. Acabado o diálogo sobre a localização da alma, o corpo é erguido por roldanas e os órgãos caem do seu interior.

Assim, no lugar do Prólogo no Céu do filme de Murnau temos aqui uma cena de anatomia (inferno na terra na espécie de laboratório de um Victor Frankenstein) que evoca as telas “cirúrgicas” (peças de talho) de Rembrandt, Soutine e Francis Bacon, ou as imagens de Stan Brakhage (autor do muito pouco visto *Autopsy – à letra, The Act of Seeing with One’s Own eyes* [1971])⁵⁰.

Não céus, metafísica, mas matéria, (pata)física. A materialidade dada no seu processo orgânico de corrupção que é também “vida” (já que, como o autor refere, “il n’existe pas dans la nature de couleur morte” [Sokurov 1998, 38c]).

Como Wagner (Georg Friedrich) comenta pouco depois, “o bem não existe, mas o mal, sim”. Asserção a que se pode acrescentar a de Maurizius (=Mefistófeles): “No princípio era o acto” (o “movimento”), “o significado resulta do acto”. Ou seja, no princípio está a “matéria”, o “mal”, o que se corrompe. Afinal, como com o cinema. Maurizius (Anton Adassinsky), aliás, é um ser *háptico* (do grego *haptô*, “tocar”, e ele toca, cheira as pessoas e as coisas), como se pode ver na cena do “banho público” onde, apenas rodeado por mulheres (lavadeiras), ele revela a sua anatomia: sem sexo à frente mas com um pequeno apêndice atrás.

Este é, portanto, um cinema (filme) menos “pictural” (caso ainda de *Mãe e Filho*) do que *matérico* (como a adaptação que Sokurov fez de *Madame Bovary, Salva e Protege* [Spasi i Sokhrani, 1989]) em que os órgãos

50 Émmanuelle André considera que no filme de Stan Brakhage se processa uma verdadeira “antropologia táctil-visual” do cinema, elaborada em função de uma *mão-olho*, manuseadora dos órgãos e carne(s) do corpo, que *vê* (não visual mas fenomenologicamente [151]) e que, assim, pela sua experiência táctil (material, sensorial), *reconfigura* as figuras do “corpo” e a noção do “humano” (2020: 165).

(elementos materiais) nos são dados em estado de convulsão, desprendimento (soltura), impondo desse modo uma forma “líquida”, mas “barrenta” (suja), do real e das formas⁵¹.

Ao fim e ao cabo, uma *forma-fluxo* de matérias (“substance du monde” [Béghin 2012, 9]) que fazem do plano “une seule pâte de matière”, trabalhada de acordo com uma “logique des matérioux” (ibid.): uma *forma-matéria* (e matéria-[in]forme) suportada pelos planos-sequência e movimentos de câmara e cujo nó tenso dramático deriva do choque das diversas vontades/energias que se confrontam e combatem de encontro às paredes/limites da sua finitude.

Cria-se assim uma *tensão* entre a inércia=peso da(s) matéria(s) e o movimento de “tracção” dos corpos, em particular Fausto (Johannes Zeiler) que como que se “arranca” dela(s) (6), constituindo ao mesmo tempo uma figura do “homem” (da sua “condição”) (“É no mais íntimo de mim que quero viver/ o destino de toda a humana geração”, afirma o Fausto de Goethe [107]), da História e do próprio Cinema (o filme faz parte da “tetralogia” dos “grandes homens”, em que se incluem também Hitler [*Moloch*, 1999], Lénine [*Taurus*, 2001] e o Imperador Hiroito [*O Sol* (Solntse), 2005]).

O impacto “figural” na forma dessa “tensão” (torsão) encontramos-lo no efeito de *deformação* (*anamorfose*) que, em vários momentos, sobre o fundo esverdeado (de “verdete”) da corrupção do real e das formas (das suas matérias)⁵², trabalha e prepara a decomposição do filme (“Ni blanc, ni noir, plutôt une sorte de gris, une saleté, parce que c’est ce que raconte le film: une décomposition”, observa Bruno Delbonnel [2012, 17a]).

Caso ainda da “cor” (da “partition chromatique” do filme [Béghin 2012, 14a]), lugar de uma “modulação emocional” (afectiva) do plano que faz variar as tonalidades dentro de uma mesma cena (como sucedia, aliás, de forma ainda mais exuberante em *Mãe e Filho*)⁵³. Ter-se-ia, deste modo, uma “tensão”

51 Cyril Béghin refere-se a um efeito de “diluição” da matéria (“le film est une même masse liquide et tendue”, “un remous en grisaille d’organes, de pierres et de feuilles” [1998, 6]) e o próprio Sokurov fala de “une image globale du film, comme celle d’un temps qui coule sans interruption et qui a ses liens internes” (Sokurov apud Béghin 2012, 14b)

52 Bruno Delbonnel, o operador do filme, comenta: “Le monde de *Faust* est en train de basculer, son soleil fané n’arrive pas à traverser les espaces”: “il y a une dominante jaune-verte, une lumière <pourrie>”, “tout est très lent” e em “decomposição” (Delbonnel 2012: 16b).

53 Ainda Delbonnel: “Il y a un côté très mélodique dans ce travail des couleurs, qui n’est pas lié à des significations fixes”, respondendo antes a uma “intensité émotionnelle” (16b) que trabalha as “cores” como “extractos geológicos” (Delbonnel 2012, 17a).

entre os tons “escuros” (sombra) da “matéria” (o carácter apagado do “jaune-vert” do real/ mundo), o “vermelho” (orgânico) do sangue (sobretudo na sequência anatômica de abertura) e a pequenas explosões da luz entre o “branco” da tez e o “oiro” (dourado) dos cabelos nos grandes-planos de Margareta (Isolda Dychaux).

A questão que então aqui se coloca é a de saber a que *ponto de vista*, de *quem* ou de *quê*, corresponde esse princípio (e lógica) de “des-figuração” e “des-feamento”? À matéria? Ao demónio? À morte? Ou ao cinema?

Para lá desse efeito de “anamorfose” poder ser produzido na câmara pelas grandes angulares e os filtros (Sokurov, por altura de *Mãe e Filho*, defendia que a manipulação da imagem devia ser feita durante a filmagem e não na pós-produção [1999: 140-141]), em certas circunstâncias ele parece resultar de um processo de “reflexão”, como se as imagens (e não só as “almas”) tivessem sido “roubadas” e só pudessem ser vistas em “2ª mão”, através ou como reflexos (bidimensionais) no espelho⁵⁴.

Encontramo-nos, portanto, no registo do “figural”, de um “excesso” (“débordement”) des-figurante e des-simbolizante das imagens⁵⁵ de que são exemplo tanto, no final, as estranhas criaturas (vultos disformes, más-formações) que parecem saídas de um Inferno de Bosch – figurações da “morte” (do espaço límbico, intermedial, de que surgem), feitas com a sua matéria morta, adormecida -, como o caso particular do Homúnculo (versão grotesca do “homem” enquanto “pequeno deus do mundo”, nos termos do Mefistófeles de Goethe [1999: 40]).

Produção “sintética”, formado por via alquímica e não natural (Wagner: “Deus nos livre dessa moda rançosa/ da procriação!” [345]), o Homúnculo surge como uma “figura-matriz” (“super-homem” fabricado pelo homem, segundo Wagner), se bem que “paródica” (invertida), da origem; uma figura (forma) que, enquanto massa de carne arfante e viva (cabeça-tronco

54 Lembramo-nos aqui do objecto anamórfico colocado em baixo e ao centro na tela *Os Embaixadores* de Holbein (1533) como um elemento enigmático e estranho (mineral ou inumano, talvez não deste mundo). Corrigida a anamorfose pelas regras da perspectiva, descobre-se que ele corresponde à imagem de uma “caveira”, o que faz da tela uma *vanitas* (alegoria), introduzindo nela o ponto de vista (deformante) da “morte” como medida (bitola de reconfiguração) de tudo. É o caso ainda da perspectiva deformada dos fragmentos do globo de vidro quebrado no início de *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles. Na anamorfose não só há sempre uma “caveira” como o seu ponto de vista é o da “morte”. O que também se aplica ao filme de Sokurov.

55 “Le figural se veut bien plutôt l’expression d’une réalité en excès, en débordement sur l’ordre discursif et intelligible”, observa Olivier Sheffer (2008, 3).

deformada, dentro de um frasco e afogada numa luz amarelecida), constitui, no filme, o Hieróglifo tanto da “forma” como do “humano”⁵⁶.

No entanto, se a “deformação” (anamorfose) tem a sua origem (emocional) num “grito” da Natureza (o “mal”, para o autor, como observa Cyril Béghin, resulta da “separação da natureza” [2012: 10a])⁵⁷, no *Fausto* vai-se da “anamorfose” (*angst*) urbana (Fausto na rua e as conversas com o pai e o usuário, Maurizius, sobre o dinheiro)⁵⁸ para a *harmonia* (de um Sublime matemático mas colorista, matizado pela *Teoria das Cores* de Goethe) do passeio de Fausto e Margareta pela floresta, depois do enterro de Valdemar.

Como em *Mãe e Filho*, a Natureza é dada como envolvimento pontilhista, um casulo (atmosfera de luz) que banha e suporta a cor, cintilante e difusa. A matéria e a cor constituem assim efeitos da Luz, da sua obra alquímica (enquanto passeiam, aliás, Fausto e Margareta conversam sobre os poderes da Mandrágora). Aí, não só Fausto e Margareta se encontram imersos (mergulhados) na natureza, como Margareta, muito loura e branca, se configura como um nódulo de luz, centro de irradiação luminosa e de transparência que não só ilumina o real (a matéria) como dimana dela: efeito de *aura* (ouro) na imagem (os traços do seu rosto quase desaparecem, dissipam-se na luz) que introduz (faz passar) uma *vontade de sublimação (simbolização)*, algo da ordem de um transcendente imanente que acaba por se impor no volte-face do final do filme.

Há assim um 3º momento que nos conduz da “harmonia” (talvez mesmo o “pitoresco”) à *dissonância* (das formas, cores, volumes) da paisagem final, mais de acordo com um Sublime dinâmico burkeano que passa pela experiência do “horror” e almeja a sua superação.

56 Embrião do Fausto, assim como do “homem” (e do “humano”), o Homúnculo é-o ainda da “matéria”, da “forma” e do cinema, também ele, como escreve Élie Faure nos anos 20 do século passado, uma “arte nova”, “embrionária”, que “cria os seus próprios órgãos”. “Apenas podemos ajudá-lo a retirá-los do caos”, acrescentava Faure (2010: 39). O próprio Sokurov, na entrevista à Cinemateca portuguesa, defendia que “o nascimento do cinema como uma arte ainda está por acontecer” (1999, 50).

57 “C’était assez désespérant, la nature est indifférente à l’homme. Nous restons toujours solitaire dans notre relation à la nature. C’est une relation sans Autre, un amour à sens unique. C’est l’origine même du sentiment tragique”, afirma Sokurov aos Cahiers du Cinéma em 1998 a propósito de *Mãe e Filho* (39a).

58 O “dinheiro” como “o Deus do nosso tempo” ou “a máxima abstracção a que se alçou a razão prática”, no dizer de Georg Simmel em “Psicologia do dinheiro” (1890) (2010: 38-39).

Aí, as imagens genésicas (“un début de monde”, observa Cyril Béghin [2012, 10]) da confusão dos elementos (água, ar, fogo) e das suas qualidades (calor/frio, sólido/ líquido, etc), com o seu lirismo elementar, épico e material, e a sua dinâmica ascensional (“Alto e Norte acima!”, proclama Maurizius, apontando para céu)⁵⁹, abrem o espaço e a forma a uma possível resolução do impasse (“Fomos esquecidos aqui”, “figuras sonâmbulas neste limiar”, diz ainda o demónio) e do drama de Fausto.

Com efeito, depois do “mergulho” (morte?) de Fausto e Maurizius nas águas do lago e da sequência no portal (limbo) da cabana, eles atravessam diversas paisagens (primeiro rochosas, depois ebulientes e por fim nevadas) desse novo “universo” (ou “dimensão”): uma “natureza” que supera a própria contra-criação do Homúnculo. “Natureza e espírito é tudo de que precisamos para criar nesta terra um povo livre”, afirma então Fausto, quando deixa Maurizius para trás (“Quem te guiará?”, pergunta este) e o soterra sob um monte de pedras, recuperando assim a sua dimensão de *homo utopicus* (Bloch).

Já sózinho, continuando a subir, ouve-se em *off* uma voz feminina (talvez a de Margareta?) a perguntar “Onde vais?”, ao que Fausto responde “Aqui!”, continuando o seu caminho. Então, a câmara deixa Fausto e, por uma panorâmica lateral, descobre uma imensa paisagem nevada.

O Fausto final é assim *um sujeito dado na natureza* a que corresponde uma versão *materialista* do personagem e do “drama” de Goethe que acaba por excluir de campo, com Maurizius (Mefistófeles), toda a “metafísica”.

Mas estaremos *ainda no cinema* ou já noutra lugar⁶⁰?

Talvez nos encontremos afinal, é a tese de Paulo Viveiros (com a qual em parte concordamos), no quadro de uma concepção do cinema como *instalação*⁶¹ que se processa tanto por uma “organização geral” do tempo e do espaço (Strauss), como pela *imersão* do espectador na “atmosfera” (*habitat*) particular que é o filme – algo que se encontra, para usarmos os termos do autor, “a meio caminho entre Deus e o homem” (Sukurov 1999, 33a).

59 Cyril Béghin vê em Fausto, no quadro da “tetralogia dos grandes homens” (que também inclui Hitler, Lénine e Hiroito), uma figura da “vontade de poder” nitzschiana que anunciaria e caminhará para os grandes “crimes do século XX” (2012, 10).

60 Comparando-o a David Lynch, Frédéric Strauss observa “qu’il semble faire autre chose que du cinéma”, aprendendo, nomeadamente, “à diriger l’espace dans toutes ses dimensions (1998, 33b)

61 Para Paulo Viveiros, *Mãe e Filho* (1996) e *Páginas Escondidas* (Tikhie Stranitsy, 1993), “funcionam como instalação porque nos obrigam a uma relação diferente com o ecrã, a partir do momento em que a sua estrutura é matéria sonora e não visual” (1999: 84). O som, como a luz, para Viveiros, permitiria que o autor trabalhasse o “imaterial do cinema” (82), ou seja, a sua “atmosfera”.

Referências bibliográficas.

Murnau

- AA.VV. 1989. *Murnau*. Lisboa: Cinemateca portuguesa.
- AA.VV. 2011. *Murnau*. Lisboa: Cinemateca portuguesa.
- AMENGUAL, Barthélemy. 1966. Murnau. In Raymond Bellour/ Jean-Jacques Brochier (eds.), *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Éditions Universitaires. 514-522.
- ASTRUC, Alexandre. 1989. O Fogo e o Gelo. In AA.VV., *Murnau*. Lisboa: Cinemateca portuguesa. 77-81.
- BARRENTO, João. 1999. Introdução a *Fausto* de J. W. Goethe. Lisboa: Círculo de Leitores. 7-23.
- BUACHE, Freddy. 1984. *Le Cinéma allemand 1918-1933*. Paris: Hatier.
- COSTA, José Manuel. 1989. Fausto. In AA.VV. *Murnau*. Cinemateca portuguesa. 103-104.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *Cinéma 1. - L'Image-Mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.
- EISNER, Lotte. s/d. *O Ecrã Demoníaco* [1952]. Lisboa: Editorial Aster.
- ELSAESSER, Thomas. 2000. Nosferatu, Tartuffe and Faust – Secret affinities in Friedrich Wilhelm Murnau. In *Weimar Cinema and after - Germany's Historical Imaginary*. New York/ London: Routledge. 223-258.
- FERREIRA, Manuel Cintra. 2011. Fausto. In AA.VV. *Murnau*. Lisboa: Cinemateca portuguesa. 46-49.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1999. *Fausto*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- KESSLER, Frank. 2008. Existe-t-il une esthétique du cinema expressioniste?. In Jacques Aumont/ Bernard Benoliel (eds.), *Le Cinéma expressioniste – De Caligari à Tim Burton*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 59-73.
- KURTZ, Rudolf. 1987. *Expressionisme et Cinéma*. [1926]. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- MANNONI, Laurent. 2008. Kurtz et Eisner: deux regards sur l'expressionisme. In Jacques Aumont/ Bernard Benoliel (ed.), *Le Cinéma expressioniste – De Caligari à Tim Burton*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 31-57.
- ROHMER, Éric. 1977. *L'Organisation de l'espace dans le <Faust> de Murnau*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- SCHANZE, Helmut. 2003. On Murnau's *Faust*: a Generic *Gesamtkunstwerk*. In Dietrich Scheunemann (ed.), *Expressionist Film- New Perspectives*. New York/ Suffolk: Camden House. 223-235.

- SIÉTY, Émmanuel. 2008. Quel <isme> pour Murnau?. In Jacques Aumont/ Bernard Benoliel (eds.), *Le Cinema expressioniste – De Caligari à Tim Burton*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 89-102.
- VACCHE, Angela Dalle. 1997. F.W. Murnau's *Nosferatu* – Romantic Painting as Horror and Desire in Expressionist Cinema. *Cinema and Painting – How Art is used in Film*. Austin: University of Texas Press. 161-196.
- WORRINGER, Wilhelm. 1967. *L'art gothique* [Formprobleme der Gotik, 1911]. Paris: Gallimard.

Sokurov

- AA.VV., 1999. *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca portuguesa.
- ANDRÉ, Émmanuelle. 2020. *L'Oeil détourné - Mains et imaginaires tactiles du cinéma*. Paris: De l'Incidence Éditeur.
- BEGHIN, Cyril. 2012. Comment Faust passa la montagne. *Cahiers du Cinéma* n° 679 (juin). 6-10.
- COSTA, João Bénard da. 1999. Mãe e Filho. In AA.VV., *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca portuguesa. 103-110.
- DANEY, Serge. 1988. <Sayat Nora> (Serguei Paradjanov). *Ciné-Journal I (1981/1982)*. Paris: Cahiers du Cinéma. 112-117.
- DELBONNEL, Bruno. 2012. Le champ de la couleur. *Cahiers du Cinéma* n° 679 (Juin). 16-17.
- FAURE, Élie. 2010. *Função do Cinema e das outras Artes*. Lisboa: Edições Texto&grafia.
- NISA, João. 1999. Nas Margens do Visível. In AA.VV., *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca portuguesa. 65-76.
- RANCIÈRE, Jacques. 1999. O Cinema como a Pintura? In AA.VV., *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca portuguesa. 89-96.
- SCHEFER, Olivier. 2008. Qu'est-ce que le figural?. *Critique* n° 360 (1999), http://simple-appareil-free-fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural (última consulta Janeiro 2021).
- SCHRADER, Paul. 1999. A História da Alma de um Artista é uma história muito triste. AA.VV., *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca portuguesa. 127-142.
- SIMMEL, Georg. 2010. *Psicologia do Dinheiro e outros Ensaios*. Lisboa: Edições Texto&grafia.
- SOKOROV, Alexander. 1998. Nostalgie. *Cahiers du Cinéma* n°521 (Février). 35-39.
- SOKUROV, Alexander. 1999. Entrevista (a Maria João Madeira/ Luís Miguel Oliveira). AA.VV., *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca portuguesa. 41-56.

- SOKUROV, Alexander. 2012. Une partition. *Cahiers du Cinéma* n° 679 (Juin). 14.
- STRAUSS, Frédéric. 1998. Sokurov, d'alpha en oméga. *Cahiers du Cinéma* n° 521 (Février). 32-33.
- VIVEIROS, Paulo. 1999. A Imagem do Som. AA.VV., *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca portuguesa. 81-84.

Notas Sobre a Origem do Fausto em Fernando Pessoa, com a Revelação do Poema Dramático, “The Pre-Faust” de Alexander Search

KENNETH DAVID JACKSON

Abstract. The relationship between Alexander Search, Coleridge, Goethe and the literary-artistic myth of Faust. The source of dramatic poetry arises from the confrontation between consciousness and life, between reality and the impossibility of comprehending the profound reality of the universe. Search’s poetry introduces philosophical and existential doubt the shape Faust’s theme, influenced by Coleridge and Carlyle. The poet’s identification with Faust opens and esthetic and lived drama of consciousness, which remains visible throughout his work for the remainder of his life. Faust is the model for an incipient theater of being, finding fertile ground in Pessoa, dramatizing the ideas that give rise to the origin of disquietude. Faust sets the pattern that passes directly into other epic-dramatic projects, such as *O Marinheiro* and *The Mad Fiddler*, culminating in the great and unfinished interior drama of the “book” of disquiet and the unfinished works.

A minha tese é que a origem do Fausto de Fernando Pessoa remonta às leituras de poetas ingleses por Alexander Search e à poesia que escreveu em inglês por volta de 1907-09. Existe, na nossa opinião, um embrião do drama fáustico pessoano na poesia de Search, que coincide cronologicamente com os primeiros fragmentos do seu Fausto e antecipa a ação dramática desse personagem, no seu avatar pessoano, tanto na linguagem quanto nos conceitos. Nas poesias de AS existe um núcleo de expressão fáustica. Entre as evidências que apoiam essa tese cito os primeiros fragmentos do Fausto de Pessoa, datados de 1907, incluindo três fragmentos escritos em inglês. Na sua biblioteca particular, Pessoa tinha uma tradução do *Fausto* de Goethe por John Aster, publicado em 1867 (London: Sampson Low, Son & Marston; reimpresso em Leipzig, Bernard Tauchnitz) e em 1907 comprou uma edição

francesa de *Werther-Faust* (Paris: Ernest Flammarion, Éditeur). No poema do mesmo ano, “In the Street”, Search cita Werther, numa epígrafe ao poema, tirada do romance *Sartor Resartus*, de Thomas Carlyle (“But I, *mein Werther*, sit above it, I am alone with the stars.” 1997: 111). É provável que seja Carlyle quem introduziu Pessoa ao Fausto de Goethe. Em 1909 Pessoa compra na English Library de Lisboa outra edição da tradução de John Aster (London: Cassell & Company), cuja nota introdutória cita Carlyle sobre o *Fausto*.⁶² No mesmo ano de 1909, confirma o seu interesse no autor alemão ao comprar uma edição francesa de poesias diversas de Goethe – canções, baladas, odes, sonetos – com uma bibliografia de suas obras (Paris: Louis Michaud). É uma influência que vai continuar a estar presente na obra pessoana, como atesta a pesquisa de Nuno Ribeiro e Cláudia Souza, ao identificar múltiplas referências a Goethe: “Trata-se de 124 escritos sobre Goethe, mais de 50 passagens que incluem sublinhados e marginália e 21 documentos em que aparecem planos e listas referentes ao *Fausto* de Pessoa.”⁶³ Para além do Fausto, encontram na presença de Goethe uma influência definitiva na formação literária de Pessoa. Mas foi AS quem primeiramente uniu Pessoa à figura do Fausto, ao exprimir conceitos e sentimentos fáusticos nos seus versos.

Num ensaio, o estudioso italiano Piero Ceccucci identifica na poesia do Search temas que receberão um destaque e desenvolvimento maior no Fausto pessoano, citando o tema do ocultismo no poema “The Circle:”⁶⁴

62 “*Faust* is emphatically a work of art, a work matured in the mysterious depths of a vast and wonderful mind [...]. Faust is to be read not once but many times, if we would understand it; every line, every word, has its purport; and only in such minute inspection will the essential significance of the poem display itself.” (s.n.)

63 Rodrigo Xavier, “Fernando Pessoa e Algumas Conversações com Goethe,” *Pessoa Plural* 13 (Spring 2018): 530.

64 “The Circle:”

I traced a circle on the ground.
It was a mystic figure strange
Wherein I thought there would abound
Mute symbols adequate of change,
And complex formulas of Law,
Which is the jaws of Change’s maw.
My simpler thoughts in vain had stemmed
The current of this madness free,
But that my thinking is condemned
To symbol and analogy:
I deemed a circle might condense
With calm all mystery’s violence. (1997: 93)

Realmente, já em 1907 – ano anterior ao início do Fausto e numa fase ainda de procura expressiva madura – numa breve composição poética, «The Circle» de Alexander Search, o heterónimo de língua inglesa, encontramos já a confirmação de um interesse bastante precoce por parte de Pessoa pelo ocultismo, que encontrará no texto de referência uma ampla e aprofundada sistematização poética.⁶⁵ (CECCUCCI 2016)

Eduardo Lourenço, no ensaio prefácio a *Fausto: Tragédia Subjectiva* (2013), alude a uma possível origem da retomada do mito fáustico na ameaça de loucura em Pessoa, que “parece ter assombrado a sua adolescência na época mesma em que *Fausto* começa a tomar forma [...]” (LOURENÇO 2013: 14). À luz dessas observações, procuramos encontrar, neste estudo, versos expressivos de temas fundamentais ao Fausto, existenciais e humanos, que recebem uma elaboração prévia na poesia de Alexander Search, antecipando e preparando o seu Fausto.

Numa carta a José Osório de Oliveira em 1932, Pessoa liga Search a poetas românticos ingleses: “Em minha segunda adolescência dominaram meu espírito Shakespeare e Milton, assim como, acessoriamente, aqueles poetas românticos que são sombras irregulares deles” (PESSOA, 1980: 190). Os livros assinados por Search, mais os três volumes que Pessoa recebeu como prémio para o exame de matrícula em 1903 e os volumes da poesia de Browning, Keats e Donne, testemunham a ligação estreita entre a poesia do jovem Pessoa e a sua leitura de poesia inglesa, durante os últimos dois anos em Durban High School e depois da sua volta a Lisboa em 1905. Os poetas que lia orientaram a procura de um ideal estético e formaram os conceitos de despersonalização dramática que iriam dominar a sua poesia, antes e depois do seu retorno a Portugal, onde vive, em efeito, como poeta de língua inglesa no exílio.

Um dos três livros assinados por Alexander Search na biblioteca particular de Pessoa é o das poesias de S.T. Coleridge (London: W. & G. Foyle, 1893). Nesse volume Search indica cinco poemas: “Time, Real and Imaginary” (1893: 75), “The Rime of the Ancient Mariner” (1893: 92-114), “Dejection, an Ode” (1893: 201), “Kubla Khan” (1893: 219) e “The Pains of Sleep” (1893: 222). Rosemay Ashton, no estudo “Coleridge and Faust,” documenta a paixão e a rejeição que marcou a reação do poeta inglês à obra de Goethe, não obstante a existência de uma tradução do *Fausto* para o inglês, publicada

65 Piero Ceccucci, “Metamorfose do Fausto. Uma leitura esotérica do Fausto de Fernando Pessoa”, *100 Orpheu*, Annabela Rita e Dionísio Vila Maior, eds., Lisboa, Edições Esgotadas, 2016.

anonimamente em 1821, atribuída a Coleridge por motivos de verso e estilo. Search sente uma afinidade com o olhar em branco de Coleridge para as estrelas no céu ocidental e com a afirmação de uma vida interior, em versos que AS sublinha no seu volume das poesias, “I see, not feel, how beautiful they are! [...] I may not hope from outward forms to win | The passion and the life, whose fountains are within” (“Dejection: An Ode”). Igual a Coleridge, exclama nos seus versos, “[...] and in the wind | I wander without cease” (“In the Street” 1997: 115). Num poema de 1907, “Never have I so deeply felt my exclusion from mankind”, lamenta a diferença dos outros (“At no time have I felt so deep the gulf between me and men” (1997: 110) e pergunta, “Is it idiocy, madness or crime, or genius – or what is this pain?” (1997: 110) seguido por uma canção agressiva e sem esperança:

Song of the hatred of customs, of creeds, of conventions, of institutions
 Song of madness unpondering to human prostitutions;
 Song of one that better were dead, song of one set aside,
 Song of one that hell and earth conspired and combined to deride.
 (PESSOA 1997: 111; Oct. 16th, 1907)

Em “Dejection: An Ode,” Coleridge compara o vento tempestuoso ao som de alaúde sendo tocado por bruxas ou diabos (“I turn from you, and listen to the wind, | Which long has raved unnoticed. What a scream | Of agony by torture lengthened out | That lute sent forth!”). A exclamação de Coleridge, “Mad Lutanist!” – que toca “with worse than wintry song” – lança o poeta como ator trágico (“Thou Actor, perfect in all tragic sounds!”), antecipando o poema por Pessoa, desconhecido por muitos anos como inédito, “Mad Fiddler.”

Um dos poemas indicados por Search no volume de Coleridge, “Dejection, an Ode,” merece atenção especial pelo tema mítico. O poema começa com epígrafe de “Ballad of Sir Patrick Spence,” uma balada escocesa sob um tema de desastre marítimo do século 13. Margaret, a filha de Alexander III, navega à Noruega para se casar com o Rei Eric. Na viagem de volta, o navio sob o comando de Patrick Spence é perdido no mar. Vinte anos mais tarde, a bisneta de Alexander, Margaret, Maid of Norway e herdeira ao trono da Escócia, morre na viagem de volta. Coleridge pensa na balada numa noite tormentosa e, espantado pelo barulho da tormenta ao seu redor, recria a viagem de Margaret como epitalâmio trágico:

O Lady! We receive but what we give,
And in our life alone does nature live:
Ours is her wedding-garment, ours her shroud...
(coleridge 1893: 203)

Ao ler a poesia romântica inglesa, o jovem Pessoa/Search assimila e repete as suas emoções sonoras e expressivas, a sua simplicidade ingénuas, enquanto cresce uma visão negativa e sombria da existência. Queixa-se de uma profunda isolação e incapacidade de sentir. Nos seus poemas AS vai fazer dos mundos sonhados e desconhecidos dos românticos abstrações que põem em causa a natureza da realidade, o valor da ação e até da existência em si. Fascinado com ritmos, rimas e sonoridades dos românticos, que imita, Search vai alterando o conteúdo, ora refletido nos seus versos severos de ceticismo e de dúvida. Revela um profundo desassossego, ao evocar temas expressivos e negativos oriundos dos românticos – a melancolia, a isolação, o delírio, a desilusão, o mistério e o horror, a dor e a morte --- acompanhados por uma fascinação especial pelo imaterial e sublime, tudo que a razão pode desqualificar, fora do espaço e do tempo. Nos seus versos evoca realidades esquecidas ou potenciais, que ficam além do poder da linguagem, embora relacionadas a sensações de dor e angústia. Luísa Freire vê nos versos de AS um período formativo para o desenvolvimento do projeto literário maior em si, que fixa os temas que o poeta irá seguir na sua obra futura toda:

Destacando o essencial da temática de Search, expressa num discurso decadente, com laivos românticos e simbolistas, podemos ver que ela já integra o mais importante da temática pessoana: a incapacidade de se dizer; o sentido de predestinação e de missão a realizar; a dúvida permanente e a percepção do mistério que tudo envolve; o excesso de ser e de pensar que o impede de sentir ou de ter paz; o sentimento de exclusão e de diferença em relação aos outros; a sua constante tristeza em oposição à felicidade alheia; o medo do génio e da loucura que sente em si e a busca permanente da poesia, da beleza, do absoluto. (PESSOA, 1995: 4)

Embora repita convenções românticas nos seus poemas, Search consegue alterar o seu conteúdo, inclinando-os a uma epistemologia neobarroca como metáfora da vida, seja como teatro ou sonho (“think of life but a play,” em “Epigram,” sem data),⁶⁶ a natureza incognoscível e mística da realidade

66 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 308).

(“Thou wast not put on earth to ask | If there by God, or life, or death,” in “Work,” 1904),⁶⁷ ceticismo exacerbado, a irracionalidade e confusão da vida (“A non-existence deeply within Being,” in “Nirvana,” 1906),⁶⁸ ou o nada além do ser (“That Nothingness can give a fear, | A sorrow nothing can give here,” in “The Curtain,” 1906).⁶⁹ Os poemas mais compridos são especialmente filosóficos e penetrantes: “To a Hand” (1906), “Epitaph” (1907), “In the Street” (1907), “My Life” (1908), “Prayer” (1908), “Flashes of Madness” (1908), “A Winter Day” (sem data) e “The Woman in Black” (sem data).⁷⁰

No poema “The Woman in Black,” Search refaz a trajetória de sua vida (“Too young I learnt to reason coldly”) e transforma a sensação de isolamento numa afirmação moderna do absurdo: “Find all the world a thing absurd | Because myself, a part of it | Am an absurdity unfit.”⁷¹ Mesmo assim, a procura do absoluto e de verdades e forças ocultas leva Search a um outro reino, aquele de “The dream of time and the dream of space [...] in the sense of what more than seems to be,” do poema “To a Hand.”⁷² Search admite ter olhado profundamente para o significado de tudo, no caso, ao examinar uma mão na qual percebe mistérios escondidos: “This hand has a meaning thou doest not know.”⁷³ O vento ruge e os riachos fluem, como na evocação feita por Coleridge do velho romance, e a mão examinada se torna sinédoque do último mistério possível num mundo oculto. A mão, surpreendente e inesperadamente, inicia a confrontação metafísica do poeta com os mistérios eternos, augúrio da existência de um reino além dos sentidos e do pensamento. Como se paralisado pelo que vê naquela mão, Search entra numa terra estranha e artificial feita de sonhos (“Whose waves are hands, whose banks of hands, | Of gardens with trees whose leaves are hands | And a white stiff hand covering the sun’s gleam”), abrindo sua percepção estranha do absoluto: – “By a sudden portal in the Visible | I have a glimpse of the Absolute.”⁷⁴

67 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 309).

68 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 131).

69 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 68).

70 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 61, 103, 111-15, 115-19, 119-21, 70-1, 77-80, 99-102, respectivamente).

71 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 101-02).

72 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 63).

73 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 61).

74 Pessoa, *Poemas Ingleses*, Volume 5, Tomo II (1997, 63, 64).

Uma das particularidades do Fausto de Fernando Pessoa reside nas questões metafísicas que dominam o pensamento do jovem Pessoa. Com o Fausto, vai viver o drama da consciência da existência, da ininteligibilidade de uma condição absoluta e vazia, do “eterno incógnito e incognoscível” (PESSOA 1952: 80; 1988: 6). Usando de um raciocínio inexorável, chega a conceber a derrota da inteligência pela vida, derrota tornada ainda mais tenebrosa pela impossibilidade de compreender o mistério ontológico da existência, como explica exemplarmente Eduardo Lourenço:

Todo o monólogo fáustico oscila entre o sentimento de horror provocado pelo que, mais tarde, na perspectiva existencialista se designaria como o fato bruto da contingência, a opacidade do existente, a sua total inacessibilidade e o horror, talvez mais profundo, de entrar em contato com a realidade como enigma decifrado. (LOURENÇO, 2013: 15)

Em longos monólogos, entre lamentos e gritos de angústia e incredulidade, Fausto se desespera: “Tudo tem as razões na treva / Do mistério e eu sou disso sempre / Demasiado consciente, muito / Atento ao substancial do existir / E à consciência do mistério em tudo” (“Primeiro Fausto” XVIII, PESSOA 1952: 105). Quimera da própria condição, sonha em iludir a morte e se salvar, ao imaginar outros mundos além deste, realidades outras e anteriores a este Deus. Obcecado a toda hora pela consciência e pelo mistério maior, o seu monólogo exprime o seu espanto e medo das trevas, do abismo e do horror da “nudez suprema” (“Primeiro Fausto” XXI, PESSOA 1952: 108) de uma realidade última.

No solilóquio do 5.º Acto (“Eu procurei primeiro o pensamento”, PESSOA 1988: 176), Fausto revisita o desenrolar filosófico do drama: ao procurar a imortalidade, encontra apenas uma sombra fria; em vez de amor e vida, encontra a consciência da certeza da morte; com a alma condenada, torna-se um espectador de si mesmo; é levado ao fundo horroroso do ser, não sendo permitida outra coisa senão essa consciência sombria. Sonha com a absorção no infinito e na inconsciência, condição que o libertasse do maior horror da alma, o poder ver claro e sem trégua esse pensamento profundo, o Terror Supremo. O efeito desse drama do pensamento sobre Pessoa poeta foi objeto de comentário de um texto de Pierre Hourcade, onde refere-se ao “efeito deletério, corrosivo, que exerce sobre a sua inspiração [a inspiração de Pessoa] a consciência cada dia mais aguda, cada vez mais pessimista, que tem do seu destino, do acentuado sofrimento em que vive e cuja transposição em poesia se limita a ludibriar mas não a

atenuar.⁷⁵ Nesse drama de consciência, Francesca Pascioli distingue um motivo trágico: “A dimensão trágica do conhecimento é o grande leitmotiv do *Primeiro Fausto*. O tema do mistério é repetidamente tratado ao longo da tragédia, pois, consoante Pessoa, o mistério seria o tema central da Inteligência” (PESSOA 2013: 27; 2020: 385).

Seja no “Primeiro Fausto” de 1952, com 95 fragmentos, seja no *Fausto: Tragédia Subjectiva* de 2013, com 227 fragmentos, a evocação de horror, terror, abismo e ódio se conjuga com o enigma da consciência, do infinito e do além. A lógica e o raciocínio não permitem outra conclusão senão da transitoriedade e da fatalidade da vida, vitoriosa sobre a inteligência:

Tu que vives inconsciente
Ignorando este horror que é existir,
Ser perante o pensamento
Que o não resolve em compreensões
 (“Primeiro Tema” XXII, PESSOA 1952: 85)

Expulso embora da divina essência
Ficção fingindo, vã mentira eterna,
Alma-sonho, que eu nunca despertasse!
 (“Primeiro Tema” XXXIV, PESSOA 1952: 91)

A poesia de AS dá início ao drama fáustico nas primeiras tentativas de poesia dramática, vistas pela primeira vez na temática pessoana sobretudo nas suas expressões de horror e de terror:

BE IT SO! 49 [78ª – 32’ e 33’]
I give me all over to terror,
All unto madness and woe;
I yield up my thoughts unto error.
 ‘Twas to be so, be it so! (PESSOA 1997: 95)

75 Pierre Hourcade, “A Mais Incerta das Certezas – Itinerário Poético de Fernando Pessoa”, Edição e tradução de Fernando Carmino Marques. Lisboa: Tinta-da-china, citado in Fernanda Vizcaino e Jerónimo Pizarro, “Novos Poemas e Documentos Inéditos: o espólio Serpa”, *Pessoa Plural* 13 (Spring 2018) 270.

Essa máxima expressão de horror o liga a um poema pouco conhecido de 1920, “Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero” revelado por Gaspar Simões, evidência da continuidade dessa temática no pensamento e na obra pessoanas:⁷⁶

Ah, a angústia, a raiva vil, o desespero
De não poder confessor
Num tom de grito, num último grito austero
Meu coração a sangrar!

Falo, e as palavras que digo são um som.
Sofro, e sou eu.
Ah, arrancar á

Ah, fúria de a dor nem ter sorte em gritar,
De o grito não ter
Na noite sem ser! (15-1-1920)⁷⁷

Há poemas que antecipam o drama luciferino da falha do conhecimento e preparam as exclamações de horror. Desde os primeiros poemas fala AS das trevas e das dúvidas que o assolam:

Darkness I hate, for I am like the night,
And yet in me no star, serenely bright,
The clouds of mind and soul so purely clears.
 (“Sonnet of a Sceptic”, PESSOA 1997: 143)

76 Veja Fernanda Vizcaino e Jerónimo Pizarro (2018: 270): “Veja-se a violenta confissão expressa num poema de 15 de janeiro de 1920: ‘Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero’, revelado vinte e quatro anos depois da morte do poeta por Gaspar Simões na sua *História da Poesia Portuguesa do Século Vinte*” (HOURCADE, 2016: 323 e 472). O testemunho à guarda de Simões e depois de Alberto de Serpa não foi consultado pelos editores de *Poemas 1915-1920* (INCM) e de *Poesia 1918-1930* (Assírio & Alvim), e fac-simila-se aqui pela primeira vez (Figs. 21 e 22).”

77 Citado por Irene Ramalho Santos, “Intersexualities and the Modernist Ode,” *Atlantic Poets: Fernando Pessoa’s Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover and London: University Press of New England, 2003: 163.

No poema “Horror” revela o desejo de chegar ao verdadeiro significado do universo:

In the darkness of my soul
 Just as dark as the souls of men,
 By the blessing of their eternal curse,
 Flashes like a bodiless ghoul
 In its rare fulness above all ken,
 The sense of the sense of the universe. (PESSOA 1997: 76)

O alcance do seu pensamento já chegou a esferas maiores, no desejo de saber a verdade última: “All numbers equally are far from Infinite” (l. 71, 96), “’Tis the middle of summer,” PESSOA 1997: 163). No poema “All things are symbols” lamenta a inconsequência e fraqueza do génio e do pensamento diante das limitações à nossa realidade:

What does it appal in horror screen
 That we should be & that things
 Should be, pass & mourn [...]
 Our mind that is bold to such great & grand
 If nothing ever hold
 Nor aught understand
 And in bitter delight
 Saw the worlds with the sight
 Of a thing not of it. (PESSOA 1997: 52)

No poema “Mania of Doubt” preocupa-se, numa expressão barroca, com a vida como sonho e com as dimensões de uma verdade oculta:

How false is truth? How much doth seem
 Since dreams are all and all’s a dream

More than themselves all things reveal
 Yet that they with themselves conceal. (PESSOA 1997: 67)
 Sente profundamente o estado de exclusão e sofrimento:
 Never have I felt so deeply my exclusion from mankind...
 I am one thrown aside. (PESSOA 1997: 110)

No man has ever suffered more than I
Nor so ignobly, nor with such intense
Horror and sorrow... (PESSOA 1997: 318)

Ao juntar versos de poemas de AS com temática e expressão fáusticas, é possível compor um “ante-primeiro-fausto” ou “pré-primeiro fausto,” testemunho da obsessão do jovem Pessoa-Search com o mito. Ao compormos “The Pre-Faust, dramatic poem” observamos e respeitamos a sequência temática dos fragmentos do “Primeiro Fausto” (Veja Apêndice).

Em outro ensaio sobre AS, questioneei porque Search, autor de uma obra extensa e de uma temática filosófica desenvolvida, não chegou a se juntar aos principais heterónimos Caeiro-Reis-Campos, mas ao contrário foi rejeitado pelo seu autor.⁷⁸ Num ensaio, Christopher Aretta repara no abismo que separa o Fausto pessoano do Álvaro de Campos das odes:

[...] naquele, a incomensurabilidade do cosmos oprime mundo, acção e consciência; neste, testemunha-se todo um processo dinâmico que redefine mundo e consciência em termos de territórios explosivos de subjetivação e objetivação. Para o Fausto pessoano, o ser é uma prisão e o mundo um jazigo; para o engenheiro naval, o ser é um *sendo* e o seu mundo uma contínua e estrepitosa explosão. (AURETTA 2006: 20-1)

Além das diferenças metafísicas, ao fundo AS era poeta lírico, com uma expressão muito próxima àquela dos poetas românticos ingleses seus modelos, que o impedia de se desenvolver plenamente como poeta dramático. Adotou AS, não obstante, de 1908 a 1909, o hábito de compor monólogos dramáticos, como se vê em *The Old Castle*, poema ainda incompleto, apresentado em quase 30 fragmentos (PESSOA 1997: 148). O tradutor e crítico Angel Crespo distinguiu entre os fragmentos dramáticos do Fausto e o *drama em gente* dos heterónimos pela capacidade de representação, ou seja, a criação de cenário: “Habrà, pues, que distinguir, en el caso de Pessoa, entre creación dramática y creación teatral y tener en cuenta que el *drama em gente* no pertenece – al menos desde el punto de vista histórico – a esta última categoría, sin que

78 Kenneth David Jackson, “Alexander Search’s immersion in English and American poets,” *Pessoa Plural* 18 (Fall 2020): 10-26,

deje por ello de ser dramático a su modo” (CRESPO, 1989: 14). A poesia dramática e teatral do Fausto pessoano se distingue na sua opinião do lirismo textual dos heterónimos com suas ficções do interlúdio, verdadeiros entreatos de um drama maior. Ignorar o Fausto seria reduzir o Pessoa, na expressão de Eduardo Lourenço, a um autor heteronímico (LOURENÇO 2013: 12). O modelo fáustico ensina outros caminhos, antecipando e preparando as obras dramáticas que se seguiram, *O Marinheiro*, “Mad Fiddler” e o não-livro do desassossego, inclusive o drama-teatro de um baú misteriosamente cheio de manuscritos, proporcionando à obra pessoana o seu mistério principal, o de um drama oculto, inacabado e fragmentado de dimensão épico-mítica.

Ao insistir na importância fundamental do Fausto para a compreensão de FP, Crespo repara na grande quantidade de obras inacabadas que caracterizam o conjunto da obra pessoana e que representam, na sua opinião, o adiamento da sua dramatização como método, interrompida pela heteronímia. Manuel Gusmão (GUSMÃO *O poema impossível*, 1985: 235-6) encontra uma unidade no universo pessoano de obras inacabadas, exemplificada pelas qualidades que aproximam o Fausto e o *Livro do Desassossego*. Citando o estudo de Eduardo Lourenço (LOURENÇO “Livro do Desassossego, texto suicida”, *Afecto das Letras*, 1984: 143-54) questiona se os textos heteronímicos não serão a manifestação espetacular e superficial de outra heteronímia mais a fundo, caracterizada por Lourenço como lúdica e ocultante (LOURENÇO 1984: 153-4).

Quanto a AS, até por causa das muitas afinidades, era possível substituí-lo por Fausto, ou absorvê-lo, pela superioridade da figura mítica, pertencendo o Fausto a um mito secular, a um desejo de ser dono de um conhecimento absoluto e por Fausto pertencer, como afirma Eduardo Lourenço, a uma teatralização conceptual de ideias. Não pretendia Pessoa competir com Goethe, como levanta Carlos Pittella (PITTELLA 2018: 22), mas de se converter ele mesmo numa figura fáustica, que logo ultrapassasse os limites de AS poeta. Teresa Sobral Cunha, sem se referir a AS, explica de maneira convincente a visão interior que leva Pessoa a identificar o Fausto como seu igual:

Fausto irá, porém, levar às últimas consequências o titanismo da visão interior que, tendo estado na origem da queda de Lucifer, havia de tornar-se mais constante pena de quem ele designa, pelo génio, como seu igual e a quem faz irmanar-se-lhe no delírio da hiperlucidez. (CUNHA 1994: 10)

Por volta de 1910, Pessoa resolve deixar atrás o AS, poeta lírico adolescente, enquanto resolve converter-se “no Fausto de si mesmo” (LOURENÇO 2013: 25), ao chegar à sua maturidade.

A poesia fáustica de AS é a primeira manifestação de uma continuidade que passa por Fausto e ainda vai passar por todas as grandes obras fragmentadas, pelos fundamentos filosóficos emprestados aos heterónimos e aos ensaios, até chegar à última frase escrita por Pessoa em 1935, “I know not what tomorrow will bring.”

The Pre-Faust, Dramatic Poem in 9 Scenes

Ao juntar versos de poemas de AS com temática e expressão fáusticas, foi possível compor um “ante-primeiro-fausto” ou “pré-primeiro fausto,” testemunho da obsessão do jovem Pessoa-Search com o mito. Como propusera Eduardo Freitas da Costa para a primeira edição, reunindo os fragmentos esparsos deixados no arquivo (1952), esta é igualmente uma antologia organizada tematicamente. Ao imaginar o Fausto de AS, em versos-fragmentos dispersos nas suas poesias, cria-se o poema que “foi por não ser existindo”, “The Pre-Faust, Dramatic Poem in 9 Scenes”. Trata-se de um primeiro Fausto pessoano que antecipa os fragmentos do *Primeiro Fausto*, arrançados e publicados por Costa em 1952.

THE PRE-FAUST
by Alexander Search

Dramatic Poem in 9 scenes

SCENE 1: PRELUDE: THE PERENNIAL MYSTERY

Of my soul I hear it say:
Oh, it is a desire, a thirst
The limits of my soul to burst,
To spring outside my consciousness⁷⁹ [...]

O'er the horror of its wrecks.
Had I the sea's unswerving sight
I'd tear the world apart in frantic raging might.⁸⁰

79 “Aspiration,” 137 [78-71' a 73'] (1997: 285).

80 “Oh, the sea!” 101b [49Ar-3r] (1997: 173)

Which from beyond the sound of these new seas
 Still other seas seemed murmurous afar
 And when the heart grew fit, still beyond these
 Others & others seemed to move, as star
 Follows star in the heavens which without ending are.⁸¹

Ye spirits of the horrid night,
 Ye phantoms of eternal space,
 Specters of time, that hold your place
 Beyond the scope of human light!
 Listen unto this song of woe.⁸²

Then I Heard the Great Life Throb & Moan
 A horror took me in a deep sense of pain
 A pessimistic certainty of doubt [...]
 I contested the deepness of human error.⁸³

The tortured glance of startled sense
 And sudden self-knowledge intense
 And newness of self-consciousness
 Was bitter, as ev'n he could guess.
 More than a smile were violence.⁸⁴

The all-possessing rain, dark natural thing,
 A personal war on me seems now to wage;
 Knowing how my soul doth to terror cling
 When Nature darkens, with what terror mute
 Of death, of worlds-obstination absolute
 The rain and wind and darkness one depress.⁸⁵

The sense of the sense of the universe [...]
 And such a cowardice of thought,

81 "A dull and murmurous motion," 99c [49D2 - 5r] (1997: 168)

82 "Early fragments VIII" (1997: 186).

83 "Then heard I the great life throb and moan" 134r [79-17 a 19] (1997: 271)

84 "A Question" [78A - 19r] (1997: 73)

85 "A Winter Day" [78B-II'] (1997: 80)

Absorbing all my life and all
 I have in me, more gall than gall,
 Takes me, that I fear to open my eyes
 And my mind to a most horrid surprise,
 And I feel my being near to suppression [...]
 Think it not, thought is powerless
 This horror less than to express.⁸⁶

Never have I so deeply felt my exclusion from mankind...
 I am one thrown aside—a torture rand tortured in my being's hell
 [...]⁸⁷

I give me all over to terror,
 All unto madness and woe;
 I yield up my thoughts unto error.
 'Twas to be so, be it so!⁸⁸

SCENE 2: EVERYTHING IS PERMANENTLY ESTRANGED

Ideas are under
 Existence too far
 The fact that a world
 Exists can be seen [...]
 From life's vacant hell [...]
 The fact that things are
 & that things have been
 What does it appal
 In horror screen.
 That we should be & that things
 Should be, pass & mourn
 That imaginings
 Fears, envy [...] born

86 "Horror," 40 [78-68r – a 70r] (1997: 76, 77)

87 "Never have I so deeply felt my exclusion from mankind" 62 [78-66r e 67r] (1997: 110).

88 "Be It So!" 49 [78ª – 32' e 33'] (1997: 94)

Should be really true
 Should be really true fact
 Is more stupid that the ideal
 Thought that can attract
 Our mind that is bold
 To such great & grand
 If nothing ever hold
 Nor aught understand.
 And in bitter delight
 Saw the worlds with the sight
 Of a thing not of it.⁸⁹

The mystery of all – it lies around,
 It lies beneath, above, in all the earth,
 In all the sky and more -- ...
 Its answer too is written on all earth,
 On all the sky and more, but we do lack
 To know the language wherein it is written.
 That we shall never know.
 A giant cypher
 Whereof the key is death.⁹⁰

Oh, that Death should greater be
 Than Time and Space and all we see,
 That Change should deeper be than thought
 And Time, like a portentous tomb,
 Should feel corruption in its womb
 Yet itself crumble like its rot!⁹¹

Death - what is death?
 A little more paleness, a little less breath,
 A abyss that doth appal [...].⁹²

89 "All things are symbols" 22 [49A²-61] (1997: 51-2).

90 "Early fragments XI," [77-4r a 28r] (1997: 187)

91 "The Sepulchre," 32 [78-63r e 64r] (1997: 69).

92 "Death – what is death?" 173 [79r – 3r] (1997: 318).

SCENE 3: A DARK CONSCIOUSNESS

I fell in descent from reason steep
 In consciousness' pale disgrace;
 There was a fall half-senseless and deep
 And I woke with a start from sleep
 For I struck the bottom of space.⁹³

'Tis better all to rave and to ignore.
 'Tis better? - nay,
 who knows? the mystery
 Of consciousness and knowledge who can find?
 In madness and in thought what things may be?
 How far is horror deep within the mind?

'Twere madness but 'twere better than to know
 That evil is the source of life and thought,
 For to feel madness is the greatest woe
 That upon human consciousness is wrought [...].⁹⁴

The tortured glance of startled sense
 And sudden self-knowledge intense
 And newness of self-consciousness
 Was bitter, as ev'n he could guess.⁹⁵

'Twere madness, but sweet madness, better than
 The waking, fully living consciousness
 That until a full unity doth span
 The many woes and throes of my distress.
 For to feel madness is the greatest woe
 That upon human consciousness is wrought.⁹⁶

93 "Insomnia," 42 [87-12' e 13'] (1997: 90).

94 "My Life," 64 [78A-7r a 13r] (1997: 117).

95 "A Question," [78^a - 19r] (1997: 73).

96 "My Life," 64 [78A-7' a 13'] (1997: 115).

My soul - what is my soul? But symbols mute
 Its horror and confusion can give out:
 A desert out of space where absolute
 Reigns expectation full of horrid doubt.⁹⁷

SCENE 4. SPECTATOR OF HIMSELF, ETERNALLY EXCLUDED

How deep my thoughts in pain and sadness are!
 How wreck'd my soul in its intense despair!...
 I have grown old
 In watching dreams go by and pass away
 Leaving a memory pure and bright
 Of aught that was and died as light
 Without the living horror of delay.⁹⁸

Thou wast not made for pain, unthinking fool,
 In thy true state, thy mind not made to attempt
 To grasp the limits of unending space [...].⁹⁹

As I of some deep-witched brew did drink
 That did strange horrors in my soul reveal.
 A storm approaches. All grows dark. I feel
 My reason leave me like a last sunbeam.¹⁰⁰

Why cannot youth be joyous, full of love?
 Why am I made the corpse that woes and fears

Blow hard, thou wind; look pale, thou awful day!
 Ye cannot in your dread and horror match
 The thing that I bear in me and is me,
 These idle thoughts that stray
 Subordinate to the deep agony

97 "Soul-Symbols," 66 [78B-51r a 52r] (1997: 121).

98 "A Winter Day," 41 [78B-8r a 12r] (1997: 77).

99 "The Old Castle," 96 [77-29r a 46r] (1997: 148).

100 Poemas Ingleses, "Towards the End" 74 [78A - 34r] (1997: 129)

Of him who hears the gate of reason's latch
 Fall with a sound of termination,
 As of a thing locked past and for e'er done.¹⁰¹

I feel each day, every day,
 At least in one deep moment's hell
 My consciousness completely stay
 My reason like a vision reel.

Pour down on me all woes, all ills
 All else that the strain'd spirit fills
 With horror and with terror mute;
 But madness, madness absolute,
 Keep from my trembling mind away.¹⁰²

But oh! to feel with consciousness' clear sight
 Reason's day go to twilight in swift growth,
 And the twilight of reason, pale and chill,
 Darken towards impenetrable night.¹⁰³

SCENE 5: HORRORFUL DEPTHS OF BEING

In my soul's night, alas! no calmness lies,
 With Nature's night too well my horror grows.
 Darkness I hate, for I am like the night,
 And yet in me no star, serenely bright,
 The clouds of mind and soul so purely clears.

But as night with its pall of shades of old,
 Unheard, unseen, I sit in heatless cold,
 Enwrapped in my doubts and in my fears.¹⁰⁴

101 "Beginning" 60 [76-77r e 77r] (1997: 107)

102 "Prayer" 65 [78A-24r a 27r] (1997: 119)

103 "Approaching" 76 [78A-46'] (1997: 130)

104 "Sonnet of a Sceptic" 91 [77 - 68r] (1997: 143)

Despair and horror, madness lone that feels
 Its own too bitter taste until it quails,
 The horror of a mind that fails and reels
 And knows full well how far it reels and fails.

Is madness and in thought what things may be?
 How far is horror deep within the mind?¹⁰⁵

In the darkness of my soul
 Just as dark as the souls of men [...]

Flashes like a bodiless ghoul,
 In its rare fullness above all ken,
 The sense of the sense of the universe [...]

And I feel my being near to suppression
 In a horror past Fancy's confession.

Think it not, thought is powerless
 This horror less than to express.¹⁰⁶

SCENE 6: DREAMS OF LIBERATION

I would that I were again a child [...]

That we might be free and wild
 In our consciousness obscure.¹⁰⁷

[...] for I lay to dream
 In lands that are all dreams, stricken at heart
 (Fantastic lands!) With the disease of dreams,
 Seeing but being not, /*ceasing/ & going
 But leaving in the heart a real wound.¹⁰⁸

105 "My Life" 64 [78A-7r a 13r] (1997: 116)

106 "Horror" 40 [78-68r a 70r] (1997: 76)

107 "Regret" 68 [78-36' e 37'] (1997: 125)

108 "Tis the middle of summer" 96j [787-53r - a 55V] (1997: 162)

This world sunlit and grand,
Of which we are the heirs
With a proud unconsciousness.¹⁰⁹

The knowledge that a dream is nothing more,
The science that our life is less than this:
It passes as it, and the bliss it wore
Was at its best the shadow of a bliss.¹¹⁰

The knowledge of what from us hath gone
And of what it left in its place.¹¹¹

How? Who and what art thou that canst thus speak?
And claimst knowledge of all?
It matters not
Who and what I am. 'Tis enough to tell thee [...].¹¹²

How false is truth? How much doth seem
Since dreams are all and all's a dream

More than themselves all things reveal
Yet that they with themselves conceal.¹¹³

That Nothingness pains more the heart
Than things that are or seem to be.¹¹⁴

109 "The World" 36 [78B-39r a 43r] (1997: 74)

110 "My Life" 64 [78A-7r a 13r] (1997: 116)

111 "Regret 68 [78-36r e 37r](1997: 126)

112 "Early Fragments XIII" 104 [77-4r a 28r] (1997: 183)

113 "Mania of Doubt" 28 [78-42r] (1997: 67)

114 "The Curtain" 31 [78 - 58r] (1997: 68)

SCENE 7: AN EXHAUSTED INTELLIGENCE

I dread to think my life might pass
Like that of men, as is and was.¹¹⁵

I weep all times the limits close that must
Deep souls ununderstood in living pen,
But weeping deeply wake to the disgust
That I weep for myself in other men.¹¹⁶

And I feel cold and feel alone...
Could I no more aspire than these.¹¹⁷

Happy so soon to die! Thou canst not know
Base human cares and woes and lusts and fears,
And all that hate and love make here below
Of horrors, pains and soul-exhaling sighs
And unavailing cares and useless tears.¹¹⁸

Take from mine anger all the taste of hate
Then said I unto me: I must grow strong
To tend upon my suffering & my ill.¹¹⁹

Fevered within my bed, instead of praying,
I cursed the God of men with rage & hate
I cursed him for man's weak & servile state.¹²⁰

I hate the life I will myself to live
And wish the future of my dying day.¹²¹

115 "In the Street" 63 [78-78r a 84r] (1997: 111)

116 "My Life" 64 [78A-7r a 13r] (1997: 64)

117 "In the Street" 63 [78-78r a 84r] (1997: 111)

118 "Early Fragments XV" 104 [77-4r a 28r] (1997: 189)

119 "Make my heart pure..." 134e [79-2 a 4r] (1997: 261)

120 "I went into the world and there I saw" 134f [79-5] (1997: 263)

121 'Tis fit that you should know" 134g [79-6 e 6ar] (1997: 264)

Filling with fear & hate the blank of destiny.¹²²

No man has ever suffered more than I
 Not so ignobly, nor with such intense
 Horror and sorrow.¹²³

Much have I suffered & mine own distress
 Has taught my own evil to forget
 To understand all human wretchedness.¹²⁴

SCENE 8: THE ENIGMA, THE UNATTAINABLE ESSENCE

And coldly [...] a prayer at this terrible universe.
 A prayer out of the fear I feel of the universe.¹²⁵

There is a Presence of most powerless Beauty [...]
 To know what these beyond themselves contain.¹²⁶

Abandoned of his guide & left alone
 Beyond the roads that sight e'en might not find
 To starve, to pain, to die with unheard moan
 Thus I, whose soul no human love doth bind,
 Having no more, give to the soul of mankind,
 My tears, all that my heart can call its own.¹²⁷

Yet hope we that this going
 A semblance and lie can but be;
 That the river that is flowing
 Will find, how far be it, a sea;
 That beyond our frail knowing
 A deeper life eternally...

122 "From rock & plant & beast" 134v [79-23 a 25] (1997: 275)

123 "Younger I affected woe un-glad" 174 [79'-6'] (1997: 318)

124 "Make my heart puré..." 134e [79-2 a 4r] (1997: 261)

125 "When I ponder on the world" 118 [49B3 – 20r] (1997: 230)

126 "There is a presence" 1340, III [79-13 e 14] (1997: 270)

127 "And as one blind" 134w [79-26r] (1997: 276)

Our subtlest thoughts to dismay
 Form and matter together
 Live e'er in a timeless Alway.¹²⁸

All are that forms of a stupendous mind.

*Ay, beyond all we see & we suspect
 Away and past the aches & throes of thought
 There is a mystery more than we expect.*¹²⁹

**SCENE 9: SOLILOQUY:
 ON THE ETERNAL UNKNOWN AND UNKNOWABLE**

That Nothingness pains more the heart
 Than things that are or seem to be
 That Nothingness can give a fear
 A sorrow nothing can give here.¹³⁰

All this and state where space doth have its bourne.
 Let it find limits to the reign of night, and end
 To that of day. Let it but think, weak particle,
 And feel the unbounded greatness of the around,
 Symbolic of its God and unaccountable,
 Beyond the understanding; sight, imagination
 Beyond all men.¹³¹

All numbers equally are far from Infinite.¹³²

Lost in impersonal consciousness
 And mingling in all life become
 A selfless part of Force and Stress

128 "What death doth take for wife is" 161 [78-23r] (1997: 311)

129 "All are that forms of a stupendous mind 168 [79-44r] (1997: 315)

130 "The Curtain" 31 [78-58r] (1997: 68)

131 "Early fragments XII" 104 [77-4r a 28r] (1997: 187)

132 "'Tis the middle of summer 96j [77-53r a 55v] (1997:163)

And have a universal home;¹³³

All is endless change, eternal motion
And the great Tyrant that knows no revolt
Rules not His Law alike the waves of ocean,
The inner tumults of our life's emotion.¹³⁴

For in thy rhythm soft and pealing,
For thou in that meterless rhyme
Awakest in me a spirit stress,
A widening, deadening of feeling
That is to my normal consciousness
As Eternity is to Time.¹³⁵

Referências bibliográficas

Edições do Fausto, de Fernando Pessoa

- FAUSTO. Fernando Pessoa.* Carlos Pittella, ed. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- FAUSTO: Leitura em 20 Quadros.* Teresa Sobral Cunha, ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1994.
- FAUSTO: Tragédia Subjectiva.* Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas, Teresa Sobral Cunha. Eduardo Lourenço, pref. Lisboa: Presença, 1988; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991; Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- PRIMEIRO Fausto.* Duílio Colombini, ed. São Paulo: Epopeia, 1986.
- "PRIMEIRO Fausto." *Obra Poética.* Seleção, organização e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.
- "PRIMEIRO Fausto." *Poemas Dramáticos.* Nota explicativa e notas de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952.

Edições de Poemas Ingleses

- ALEXANDER Search. Poesia.* Luisa Freire, ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

133 "A Day of Sun" 106 [78^a-30' e 31'] (1997: 208)

134 "The Sea" 101a [13-14r] (1997: 173)

135 "To One Playing" 125 [78-83'] (1997: 235)

ENGLISH Poems III. Lisbon: Olisipo, 1921.

POEMAS Ingleses. Edição crítica de Fernando Pessoa, Vol. 5, Tomo II. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997.

POESIA Inglesa. Organização e tradução de Luísa Freire; prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

POESIA Inglesa I. Edição e tradução Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

POESIA Inglesa II. Edição e tradução Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

Traduções

FAUST. Maria José de Lancastre, ed., transcrizione del manoscritto originale di Teresa Sobral Cunha. Torino: Einaudi, 1995.

FAUST: subjektivni tradédie (fragmenty). Preklad Pavia Lidmilová, prebásnil Josef Hirsal. Praga: Argo, 1997.

FAUSTO: Tragédia Subjectiva. Angel Crespo, trad. y prólogo. Teresa Sobral Cunha, texto. Madrid: Tecnos, 1989.

PRIMER Fausto: fragmentos. Selección y trad. José Antonio Llardent. Madrid: Entregas de la Ventura, 1980.

EL primer Fausto: Todavía más allá del outro océano. México: Fondo de Cultural Económico (Cuadernos de La Gaceta 2), 1984.

Sobre o Fausto de Fernando Pessoa

ASHTON, Rosemary D. "Coleridge and Faust." *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 28, No. 110 (May, 1977), pp. 156-67.

AURETTA, Christopher Damien. "Os 'Irmãos' Fausto e Álvaro de Campos: Configurações da Modernidade." Christopher Damien Aretta, Nuno Felix da Costa, Holger Brohm, Anabela Mendes, orgs. *Goethe e Pessoa: contemporaneidade de Fausto*. Lisboa: Colibri, 2005: 9-34.

CECCUCCI, Piero. "Metamorfose do Fausto. Uma leitura esotérica do Fausto de Fernando Pessoa." (ms)

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. "O Fausto de Goethe na Literatura Portuguesa do Século XIX." *Fausto na Literatura Europeia*. Org. João Barrento. Lisboa: apáginastantas, 1984.

GAGO, Carla. "Paul Valéry, Fernando Pessoa, autores do *Fausto*: estatuto intertextual de *Mon Faust* (Ébauches) e *Fausto*." In: Tania Franco Carvalhal, Lúcia Sá Rebello, Eliana Fernanda Cunha Ferreira, orgs. *Transcrições: Teoria e Prática*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004, pp. 169-74.

- GOETHE e Pessoa: *Contemporaneidade de Fausto*. Christopher Aretta, Nuno Felix da Costa, Holger Brohm, Anabela Mendes, orgs. Lisboa: Colibri, 2006.
- GUSMÃO, Manuel. *O Poema Impossível: o Fausto de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- HOFFMEISTER, Gerhart. "Fernando Pessoa's 'Fausto': Paradigm of the Modern Artist." *Santa Barbara Portuguese Studies* (1994), 48-62.
- HOURCADE, Pierre. "A Mais Incerta das Certezas – Itinerário Poético de Fernando Pessoa", Edição e tradução de Fernando Carmino Marques. Lisboa: Tinta-da-china, 2016.
- LASCH, Markus. *Pessoas Faust: Fragmente einer subjektiven Tragödie*. Freiburg: Rombach Verlag, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. "Fausto, ou a Vertigem Ontológica." In *Fausto: Tragédia Subjectiva*, Edição Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013) 11-25.
- LOURENÇO, Eduardo. "Livro do Desassossego, texto suicida." *Afecto das Letras*. Lisboa: INCM, 1984.
- PASCIOLLA, Francesca. "Do sentimento trágico em Unamuno e Pessoa. 'Le fois que l'impossible au nécessaire se joint'." *Rassegna Iberistica* 43.114 (2020): 379-96.
- PIZARRO, Jeronimo. "A Representação da Alemanhã na Obra de Fernando Pessoa." *Românica. Revista de Literatura* 15 (2006).
- PROMETEU e Fausto em Goethe, Pessoa e alguns mais: *cartografias dialogantes*. Anabela Mendes, org. Lisboa: Colibri, 2018.
- RIBEIRO, Nuno; Souza, Cláudia. *Fernando Pessoa & Goethe*. Notas e estudo introdutório de Nuno Ribeiro & Cláudia Souza. Lisboa: Apenas Livros, 2017.
- SCHEIDL, Ludwig. *Fausto na Literatura Portuguesa e Alemã*. Coimbra: INIC, 1987.
- SCHEIDL, Ludwig. "O Tema do Fausto em Portugal: texto e contexto de 'Fausto: tragédia subjetiva' de Fernando Pessoa." *Estudos de Literatura Alemã e Portuguesa*. Coimbra: IUC.
- VIZCAINO, Fernanda; Pizarro, Jerónimo. "Novos Poemas e Documentos Inéditos: o espólio Serpa", *Pessoa Plural* 13 (Spring 2018) 237-347.
- XAVIER, Rodrigo. "Fernando Pessoa e Algumas Conversações com Goethe." *Pessoa Plural* 13 (Spring 2018) 530-33.

Outras referências

- COLERIDGE, Samuel Taylor (1893). *Poetical Words of Samuel Taylor Coleridge*. London: W.& G. Foyle.

Fausto Exausto

Observações Sobre o Drama da Vontade de Esquecer

SILVINA RODRIGUES LOPES *

Abstract. In the poems written by Fernando Pessoa for creating a Faust, or three Fausts, this legendary and literary character is a support for the repetition of persistent illusions in myths, religion, philosophy and poetry that celebrated the aspiration to absolute knowledge. Through the deviation of the general and the continued restart, repetition becomes evident as a reduction to the derisory and as an expression of desire for erasure, for oblivion. That is the movement of an exhausted Faust: he does not directly confront the figure, neither to exalt nor to deny it; the movement of writing leaves the claim to knowledge of knowledge or the intuition of the Mystery.

Apesar dos vários projectos que Fernando Pessoa fez para o seu *Fausto*¹³⁶, não se sabe que organização teria dado, nem o que poderia ter alterado e acrescentado, aos poemas que deixou e eram destinados a esse livro. Como tal, a leitura dos poemas, fragmentos, à nossa disposição tanto pode decorrer de uma vontade de organização maior ou menor como da escolha de uma certa errância. Foi esta que proporcionou as observações que se seguem.

Através da relação com a história ficcionada do *Doctor Faustus*, do seu mito, e do acolhimento que teve na literatura, nomeadamente em Marlowe e Goethe, *Fausto* esboça o que seria o drama da construção de si enquanto

* Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa

136 1. *Fausto* será a designação doravante utilizada neste texto, que recorre à edição (Pessoa 2018). À frente de cada citação é colocado entre parêntesis o número que foi atribuído a esse fragmento na edição utilizada; 2. As citações que faço do livro são identificadas apenas com o nº do fragmento entre parêntesis; 3. Todas as traduções de citações feitas no texto são da minha responsabilidade.

dispositivo de acesso à verdade, através da consciência de haver inconsciência, pela qual o poeta se demarca de uma vida vulgar, redutível ao automatismo e inconsciência do agir, à qual é suposto corresponder fatalmente a ausência de interioridade. A impossibilidade de suprir a ausência de consciência da inconsciência, bem como de superar a finitude da existência, são indissociáveis do engendramento imparável de mitos, construídos principalmente para fazer face aos sentimentos de impotência e horror que o haver morte provoca. Em simultâneo com o aperfeiçoamento de técnicas aplicadas na sobrevivência, os mitos deram respostas distintas a esse sentimento, entre as quais a de busca da evasão e do divertimento que estiveram na base do individualismo e da submissão a instâncias redentoras. Assim, a organização de sistemas de crenças cria e reforça as ligações sociais em que cada um ocupa o lugar que lhe foi superiormente/centralmente destinado.

O drama do indivíduo moderno começa com a renovação da figura do diabo, trazida pelo pacto entre ele e o homem. Uma das interpretações da narrativa popular, de 1587, do *Doktor Faust*, que tem uma base histórica¹³⁷, vê nela Fausto como bom conhecedor da teologia luterana e sabedor do modo como Lutero – tendo acusado a igreja católica de deixar proliferar as práticas mágicas e de aceitar que o diabo se manifestasse sob uma aparência inofensiva – criou um diabo actuante. Assim, segundo Dominique Lecourt, essa lenda “não visa somente os magos e os feiticeiros; dirige-se a todos aqueles que tomam o risco de contradizer os dogmas da religião cristã, para se comprometer na via de uma ciência que se inscreve à margem das normas universitárias instituídas” (Lecourt, 78). Na sequência da narrativa alemã, Christopher Marlowe põe em cena em 1594 a peça *The Tragical History of Dr. Faustus*, que se liga ao puritanismo e ao tema da caça às bruxas, desencadeada à época na Europa (Lecourt, 82). Ecos desse terror e violência aparecem em *Fausto* nomeadamente, sob a designação “Taberna”.

Quando Goethe retoma a personagem histórica Fausto, entre outros aspectos ele propõe através dela uma reflexão sobre a fundação do saber na idade moderna, sua relação com a ciência, e implicações disso na escrita da poesia. Jean Lacoste, para quem o *Segundo Fausto* “tem um valor profético e

137 Na sua existência histórica, Johann Faust foi professor, “um sábio reconhecido pela Universidade, que integrou o movimento dos humanistas, e ao mesmo tempo um mágico que encontra os seus recursos de conhecimento em saberes e práticas que recusava precisamente a instituição [...]. Herético, quer aos olhos dos defensores da reforma quer dos católicos, o rumor apressa-se a espalhar que ele fez um ‘pacto com o diabo’” (Lecourt 1996, 76).

é uma caracterização do século XIX” (Lacoste 2002, 1483), mostra como ao retomar nesse livro o versículo de S. João, “No começo era a acção”, Goethe faz da fruição das acções um dos aspectos centrais do drama, sem com isso deixar de fazer a crítica do mecanismo em nome de um saber orgânico. Um aspecto importante dessa crítica é a distanciação daquilo que na técnica é produção de fantasmagorias em que “Fausto se alia ao Diabo para dominar a natureza, conquistar e colonizar o mundo [...] ele apresenta também esta técnica como um conjunto de artifícios, como um jogo de ilusões, como uma pura fantasmagoria de que o próprio Fausto é vítima” (Lacoste, 1710).

Há em *Fausto* um monólogo de Goethe que se vê como marco fundador de uma época pela colocação de uma possibilidade nova de viver, a “da alma sobriamente louca” (29). Podemos, no entanto, admitir que escrever o auto-elogio de um outro tem algo de irónico quando ele se qualifica de “«Maravilha do inconsciente!» e se vangloria de ter criado sonhos que engrandece ao dizer: “E o mundo atónito sente / Como é belo o que lhe dei”.

No romantismo alemão e no simbolismo, a acção deixou de estar no centro do drama, colocando aí o sonho do homem, a intuição intelectual, a paixão reflexiva, e, no segundo, o Mistério do homem. O drama simbolista não se organiza em função de acções exemplares e do fio cronológico da mesma, mas dispersa os seus motivos de modo a deixar em suspenso múltiplas possibilidades de combinatória. O efeito de mistério é aí sugestão de relação com o desconhecido enquanto divindade, essência ou ideia. A faculdade de conjecturar é desvalorizada em nome de uma operação poética indiferente à abertura de possíveis, uma vez que postula a dissociação de escrita e socialidade.

O abandono do valor supremo da acção enquanto participação imediata nas coisas do mundo correspondeu a valorização da “acção restrita”, que pretendia ser participação indirecta através da poesia – relação superior com o Mistério, capaz de dar “um sentido mais puro às palavras da tribo”, de as elevar a um Canto cósmico. Deixando de parte a relação entre os indivíduos, a ideia de drama valoriza o homem isolado como parte do todo. A fragmentação ostenta essa substituição: uma vez que as acções deixam de ser essenciais, o fio cronológico, agregador, perde-se, sendo substituído pela suposição de participação de uma unidade imanente à escrita como relação privilegiada instaurada pelo esforço do poeta no confronto com a página em branco.

A importância do segundo *Fausto* de Goethe para o romantismo e simbolismo não diz apenas respeito ao seu confronto com a hegemonia da acção

e com o ideal do progresso na Idade Moderna. Neste destacam-se duas vertentes: suspeita em relação a um ideal de conhecimento susceptível de determinar a acção; produção de fantasmagorias associadas ao sonho/ideal de lugar avançado de uma natureza produtora, que não sendo acção real, exercida sobre as coisas, é acção ideal, exercida pelas ideias, cuja expansão ajusta o devir da humanidade em função de um *telos* originariamente progressivo.

Fausto vem confrontar-se sobretudo com o segundo aspecto, persistente enquanto possibilidade de colocação de uma distância abissal entre a poesia e a vida vulgar, a dos que, não sendo poetas, por eles devem ser guiados, o que o romantismo alemão converteu em dogma da religião da poesia e Mallarmé em sacerdócio do Mistério. No que ficou do projectado livro de Pessoa, pode ver-se a perda de boa consciência do poeta – agora ele mesmo Fausto e não Fausto, deus e o diabo – que se move entre um hipotético desejo de sair e uma conclusão desesperada de que não há saída. Fausto é em Pessoa uma personagem suicidária, ele pode “[...] desejar / a morte enfim” (22), que sobrevive pela descrença da descrença, a qual, injustificadamente, corresponde à inconsciência do gesto de escrever.

Uma particularidade deste *Fausto* é que o diabo não comparece nele em seu nome, está subentendido, ecoa através de Fausto, figura do poeta-pensador de várias outras Vozes, das Trevas e de outros cenários. O diabo é sugerido em versos como “Cahi e a queda assim me transformou!” (ibid.), mas é como se esse sinal humano de divisão estivesse a morrer na morte de Fausto, e não houvesse verdadeiramente consciência disso: “Vaes-te, Vida. Sombras descem. Cego. Oh Fausto! (*Expira*)” (ibid.). Em *Fausto*, a divisão persiste na confusão de um confronto que é directamente com Deus. Mais próximo por isso da história bíblica de Job, em que o diabo apenas assiste, não interfere no que se passa entre Deus e o seu servo. Fausto é um desafio à divindade, orgulhoso e desesperado, simultaneamente. Coloca-se por vezes no lugar de instância suprema, para concluir, triste ou ironicamente, que o lugar está vazio, que haverá talvez outra instância acima daquela, que a replique, ou que simplesmente o vazio poderá ser visível nas Trevas, como um sol negro. É evidente que há no(s) poema(s) de *Fausto* uma sugestão de protesto, e não uma cristologia pacífica ou um ateísmo pacífico. Fausto persiste na dúvida que o faz abandonar o ideal de passagem tranquila para a morte. Ao ver-se cego, o horror persiste e aumenta. Ele não vem da falta de conhecimento, mas de haver ética, de haver o que não está na esfera do conhecimento: “Que a crença e o sonho sejam necessários / E tudo o mais funesto?”

Outro mysterio, / O mysterio moral de lei moral” (23). O mistério de haver uma necessidade incompreensível é “Ironia suprema do saber: Só conhecer isso que não entende, / Só entender o que entender não pode!” (ibid.)¹³⁸.

Há poemas em que Fausto se autodescreve como um Christo negro – “O que não crê nem ama – o que só sabe” (1), um revoltado contra o mundo por não o sentir, por estar fora dele, um “Deus-ira”. Retomando a discussão das Luzes e do romantismo francês em que na figura de Cristo, nomeadamente pela sua meditação no Monte das Oliveiras, tanto se vê a semelhança com o “conhece-te a ti mesmo” invocado por Sócrates, como um sinal de começo do ateísmo e de consequente luto que traz desespero e revolta.

Uma vez que o diabo não comparece em seu nome, também não há promessa ou pacto com ele – há a divisão, que é o diabo em figura. O pacto com a magia também aparece desviado na figura do velho, mago, a quem Fausto ameaça para que lhe dê o filtro que lhe traga esquecimento (70). Na sua multiplicidade, ele está incuravelmente só, tão só como um deus tornado homem, e é essa a causa do seu desespero: para si, ele é tudo; tudo é apenas para si: círculo vicioso ou egocentrismo e solipsismo que, ao serem postos em drama, fazem implodir silenciosamente a metafísica, que vai renascendo e no seu renascer se exaure, se apaga, num cansaço que de novo introduz o ódio a tudo, vindo da vexação do orgulho desmedido, e decorre de não poder saber a causa de tudo, de o conhecimento da origem ser impossível. Esse círculo vicioso vai sendo interrompido, e desse movimento é que surge a desordem dos fragmentos, de cada um deles e do que os aproxima. É isso que retira ao drama qualquer finalidade, qualquer participação de um modelo. Enquanto personagem que dá conta do desaparecimento da tensão social exposta pelo pacto com o diabo, Fausto sabe-se entregue à ilusão, ao sonho, ao desejo e ao medo da morte, ele vive o drama intelectual da falta de mundo no seu extremo de repetição, que torna visível a catástrofe da genialidade. Enquanto figura de poeta que leu muitos livros e deixou de ler, Fausto não nega a crença do poeta que, invocando a sua intuição superior, se apresenta como sacerdote das letras. Mas ele suporta o estilhaçar dessa figura, retirando aos fragmentos escritos qualquer hipótese de relação com uma totalidade. A existência que a imaginação confere ao imaginado não ocorre fora da crença numa prova última da qual a imaginação emanaria. O confronto que

138 Faz lembrar a vigésima máxima de La Rochefoucauld: “A filosofia vence facilmente os males passados e os males futuros, mas os males presentes vencem-na a ela”.

monotonamente Fausto vai travando com a ausência de um objecto primeiro de crença ocorre na busca deste. O facto de poder prosseguir sempre assinala o carácter desesperado da busca, mostrando como ela depende da crença que a alimenta, caso em que desviar-se da busca é desviar-se da crença, aceitar que no lugar dela o vazio rompa com o curso da fatalidade – o vazio sentido, sem a crença que o faz sentir, é o sentimento de estar vivo enquanto saída do puro horror da morte.

A catástrofe exposta é assim não só a da mitologia europeia de Fausto, mas também, e sobretudo, a da instauração de um sistema de explicação/justificação da poesia. Trata-se de, tendo em atenção o que em Goethe adverte para a impotência da teoria, afirmar a impossibilidade de encontrar uma instância última, original ou final, capaz de responder ao íntimo vazio, a uma subjectividade sem sujeito, à escrita como paixão inútil. O Fausto de Pessoa, nem experiencia intuições extraordinárias que façam dele um herói do saber, nem se multiplica em movimentos que unam a sua alma à alma do universo. Ele sente os fragmentos de si à volta da sua alma vazia, sente que alguma coisa em si resiste impossivelmente à descrença: “Já não tenho alma. Dei-a à luz e ao ruído / Só sinto um vácuo imenso onde a alma tive” (2). A luz e o ruído consumiram até as crenças que houve, não só a do “conhece-te a ti mesmo”, mas também a hegeliana/mallarmeana, síntese do singular-universal; não deixaram nada no lugar da sua alma, apenas a “consciência oca” pela qual a nova odisseia faustiana se prossegue. Nesta, a guerra é como que encomendada pelo pressentimento e tem um propósito: “Sinto que qualquer coisa vae fazer-me / Conceber o horror da acção e ousio / Em que dispersarei em fim o resto / Da minha alma já ôca.” (ibid.). É uma guerra sem guerra – não a de aniquilar-se, não a do “desaparecimento elocutório do poeta”, mas aquela que fazendo nascer novas ilusões, as toma como objecto impedindo que se agreguem, preservando o vazio.

Ideias-nomes participam da reinvenção de Fausto, circulando nela como elementos que ao mesmo tempo que se espelham se estilhaçam, numa operação em que a pretensa auto-suficiência é evidenciada como negação do concreto exterior ao acto de escrita. As ambições poéticas de espiritualização, pelas quais a poesia se pretende guia e educadora, são aí sujeitas ao desgaste, por repetição, exacerbação e ironia, que mostram quanto é difícil e incerta a saída da fatalidade; impossível escapar àquelas ambições sem abdicar da arrogância ou ensimesmamento que as sustenta; impossível também escapar-lhes pela descrença total, que seria a morte do poeta enquanto poeta.

Quanto à descrença, a ideia de devir universal que sustenta as teorias do romantismo alemão está já afastada nos poemas escritos em datas mais antigas, neles a infância não é o germe mitificado de uma progressão irreversível, mas um tempo perdido do qual apenas há marcas ilegíveis. É o que diz A INNOCÊNCIA PERDIDA, ao colocar a passagem abrupta de uma espécie de narração de infância, em que alternavam alegria e desilusão, para uma situação de naufrágio sem redenção e sem causa:

[...]
 A jarra preciosa está partida
 E nada valem os fragmentos seus.
 A imagem do templo está cahida.
 Partiu-se. Era de barro. Os seus crentes perdeu-os.

Junta os fragmentos da jarra divina
 E a jarra não fazem.
 Volta ao altar a imagem.
 Já não é o que foi. (4)

A referência ao mito judaico da Criação do Universo, apresentada como quebra de um vaso que não conseguia conter a luz sagrada, *shevirat ha-ke-lim*, é aqui acompanhada da descrença na reparação do mesmo. A quebra da jarra – associada à catástrofe da perda de inocência enquanto ruptura com um passado sem retorno, aquele em que o templo era o símbolo de uma unidade original –, vista no poema como irremediável, indica um corte que se sobrepõe às tentativas de reunificação, de colocação de uma unidade primeira. Independentemente de *Fausto* – ou os projectados três Faustos – não ser um poema terminado, publicado ou deixado para publicação pelo seu autor, a imagem de não-retorno esboçada no fragmento acima projecta sobre o que foi sendo escrito uma condição inicial de estilhaçamento. Encontramos aí uma ideia de fragmento que não é a de simples bocado separado pela ruína ou pelo inacabamento, mas também não é a teorizada pelo romantismo alemão, no fragmento 206 de *Athenaeum*: “Semelhante a uma pequena obra de arte, um fragmento deve ser totalmente separado do que o rodeia e fechado sobre si próprio como um ouriço”, (Labarthe 1978). Na interpretação de Blanchot, tal teoria do fragmento consiste em “afirmar em conjunto o absoluto e o fragmentário, a totalidade”, que não realiza,

mas “significa suspendendo-o”. A concepção romântica do fragmento não é separável da sua vontade de absoluto: “não se trata mais aqui de arte poética, saber anexo: é o coração da poesia que é saber, a sua essência é ser pesquisa e pesquisa de si própria” (Blanchot 1969, 518).

Há passagens de poemas de Fausto que se aproximam da teoria romântica, como este de um diálogo entre Fausto e Vicente, em que aquele mostra a diferença que o segundo é suposto não compreender: “Não tomes susto. Escuta. / O mundo/ Encerra um sonho como realidade / E em cada seu fragmento – não me entendes – Vive todo” (41). É muito interessante que a sequência desse diálogo seja sobre o orgulho do génio e que em resposta Vicente descreva esse orgulho como defeito de autocontemplação. Fausto sentiu-se ferido com a resposta. Tal como noutros poemas, colocou aí uma hipótese, da qual se distanciou. Ao fazê-lo, mostra que não se coloca do lado do saber, da síntese poesia-ciência, da sugestão do todo, mas sim do esquecimento, do apagamento, que noutros livros de Pessoa é suposto como desaprender¹³⁹. Como tal, para pensarmos a questão do fragmento no *Fausto* precisamos de perceber que não há nele uma ideia de literatura, que o apagamento aí invocado não depende da consciência do querer que o duplicaria inutilmente – “Cahe sobre mim, apagamento meu! / Querer querer, inútil pedra ao mar” (107) – mas da divisão que impede a última palavra. Impedir o todo será essa uma outra fala na atenção à fala dos outros: “Que ao lado de todas as formas de linguagem em que se constrói e se fala o todo, fala do universo, fala do saber, do trabalho e da salvação, seja preciso pressentir uma outra fala que liberta o pensamento de ser sempre somente pensado em vista da unidade, eis portanto o que talvez fique no fundo do cadinho” (Blanchot 1969, 595).

Abandonando o poder de identificar, Pessoa abandona quer a ideia de um caos original, quer a de juízo final, o que escreve não fica suspenso de um todo. Até onde o homem imagina há sempre já demasiada ordem, demasiadas ilusões que ele criou, incluindo o Além e o Além do Além; o poeta, desfazedor de ilusões, não só não as cola, mas também as desgasta, para que não se fechem como um ouriço, um todo orgânico. Ele não crê no milagre da

139 O apagamento, ou esquecimento, instaurador de descontinuidade, coloca este livro em relação com outros livros de Pessoa e com a multiplicidade de maneiras de escrever a que a sua obra corresponde. Noto a propósito que Manuel Gusmão, em *Fausto. O Poema Impossível*, considera o livro incompleto como possível matriz da obra do poeta.

unificação dos cacos, nada tem a revelar; por isso, ao Witz e às pretensões ao sagrado substitui o irrisório e a quase monotonia¹⁴⁰.

Muito longe do ideal mallarmeano de Livro ou do de arte total wagneriano, a insuperabilidade de uma divisão original rompe com qualquer ideia de totalidade, incluindo a das partes como totalidades orgânicas que suscitem uma ligação ao absoluto de que são devires. Isso faz com que as possibilidades de interpretação, sempre provisórias, tenham em conta a instabilidade dos fragmentos e da sequência em que são apresentados, que decorrem da ausência de mitos unificadores: nem o mito do divino, nem o do ser, nem o da acção, nem o do sujeito, nem o da morte, podem aí ser unificadores. Todos os mitos são construções que supõem um anterior/acima – uma unidade acima das diversidades de uso da linguagem, que não são unificáveis, que não têm acima deles um comando único, as regras de uma metalinguagem definitiva, uma vez que a interpretabilidade dos enunciados decorre da possibilidade de invenção de novas regras. Aceitar que tudo existe pela e com a linguagem, que nomeia, redobra, oculta, altera, fazendo parte do mundo e das concepções dele, é admitir que aquela diversidade constrói e desfaz permanente e imperceptivelmente os limites do mundo e assim vai sendo também alterada.

Essa alteração, intrinsecamente dramática, sendo condição da linguagem, é expressa em textos literários e fora deles, incluindo no pensamento que de fora dá atenção ao drama que neles ocorre, pelo qual nenhum enquadramento é definitivo: aquilo que os desenquadra, os reenquadra ou apenas lhes faz companhia é permitido pelo excesso errante de significados. A expressão “diabo da analogia”, vinda de Mallarmé, que Fausto recorda, pode ser entendida nesse sentido, o de uma metaforicidade instabilizadora, aquela que divide, que, protestando contra o ser-si-mesmo, salvaguarda a não-totalização dos textos. Fingir deixa então de ser construção de fantasmagorias, mais ou menos verosímeis, mais ou menos obscuras, mas um uso da linguagem que suspende as verdades, não em nome de uma verdade maior, ou de uma linguagem mais pura, mas da afirmação do plural interminável de idiomas, perspectivas e implicações que nela se tecem.

A ruptura com a consciência de si enquanto aquilo que isola do restante mundo sobrepõe-se em Fausto à ruptura com o sagrado. Trata-se de não

140 Nisso está em sintonia com esta observação do *Livro do Desassossego*: “Nestas impressões sem nexos, sem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer” (Prado Coelho 1982, 12).

excluir a morte do jogo da vida, de não a separar da sociabilidade imanente ao uso da linguagem. O mote do poema poderia ser – o esgotamento dos mitos e de si próprio como mito. Rodeado de Vozes sem corpo, alucinações ou fantasmas como fios ténues de ligação com o mundo, ele recebe em eco o suspiro do mundo. E nesses ecos o terror repetido dissolve-se, o ludíbrico vê-se melhor porque se vê como fingimento e isso dissolve a força do dito. A duplicação suspende o que é dito. Isso é dado a ver directamente nos poemas que refiro em seguida, nos quais o eco, como um refrão, faz ressonância das Vozes.

Repare-se num poema em que o SER toma a palavra, fazendo tremer de medo a alma e o mundo: “E quem melhor pensou bem / Em mim tremendo encontrou / o ponto final do Além” (7). O SUSPIRO DO MUNDO responde-lhe, esclarecendo que ele é apenas um nome sem referência – “Além de ti / Nada há, decerto, / Nem pode haver / Além de ti / Que não tens essência/ Nem tens existência / E te chamas só SER”. Esse nome faz tremer o mundo e a alma de medo. ECHO, repetindo, amplia e faz ressoar a exclamação do suspiro do mundo: “Nada pode haver!” (ibid.).

O procedimento repete-se no diálogo entre a alma e a morte, a voz delas ressoa numa chamada de atenção para o que faz medo, a morte, “Escuta! Escuta!”, e para o sentimento que esta provoca: Horror! Horror” (8). O eco sublinha e apaga, desdiz o dito. É uma espécie de esquecimento, o outro movimento da escrita que também se complica, uma vez que colocá-lo como objectivo traz à lembrança aquilo que se pretende esquecer. A saída do beco infinito – o da metafísica enquanto ilusão de acesso à Lei de todas as leis, qualquer que seja o nome que se lhe dê, forma um drama da vontade de esquecer: “Esquecer que sou Fausto, o pensador/ Eu queria dormir, dormir, dormir, /Longo dormir meio sentido em sono” (18). O paradoxo, e o risco, estão na metalinguagem: quem quer esquecer poderá querer esquecer que esquece?

Ao ouvir a sua sombra, Fausto lamenta-se de ouvir sempre ilusões. Vê-se, fora de si em si, sem poder fugir:

FAUSTO Cantos, sois sombras de minha alma. Todos
Sois ilusões. Minha alma canta em vós
Pedindo esse descanso que não tem.
Fugir de mim não posso. (13)

A resposta:

VOZ LÍMPIDA Venho d'além das estrelas
 Som mais bello do que ellas
 Cantar-te, Fausto,
 Canções mais tristes que o mundo
 Cheias de um vagar profundo;
 'Té sorrir teu coração
 Exausto. (ibid.)

O canto que vem de além das estrelas promete uma coisa do mundo, fazer sorrir, não o inverso – isso é o extraordinário. A Voz límpida não promete a Fausto novos sonhos, novas ilusões, promete-lhe cantar para o fazer sorrir, “Canções mais tristes que o mundo /Cheias de um vagar profundo” (ibid.) – ecos da morte e ecos maternos, de infância; o canto promete uma distância face ao mundo, um intervalo que liberta, que vai suscitar um sorriso ao coração exausto.

Fausto está exausto, por ter perdido tantas ilusões que foram sendo as suas, que foram as da época moderna, o canto, metonímia da voz humana, é um resto que ficou, a atestar que há na descrença um resto de crença e que esse resto não é apenas ilusão, é uma memória, humana, que o canto procura: o que se repete encontra o tom que o suspende e recomeça.

O resto de crença não tem justificação, tal como a vida a não tem. Até ao suspiro final, a morte vai puxando os fios da vida, ela “fia, fia, fia, fia” (15). Enquanto isso, o poeta deixa vir o cansaço e escreve, escreve, escreve, escreve – entrega-se à paixão de não dormir e à de dormir; de fazer planos e de não os cumprir, de contradizer e recomeçar, de esquecer. Esse movimento torna-se irreversível, os fragmentos acumulam-se sem fim, nem arrumação à vista. Desse modo, a arrogância poética, tanto mais notória quanto ostenta e dá ênfase a instâncias abstractas, inacessíveis, cujos nomes mostram a possibilidade e facilidade de inventar deuses – Voz (várias), Deus, Diabo, Ser, Absoluto, Alma, Morte, Existência, Suspiro do Mundo, Inocência Perdida, Innominável ... – abandona-se a nada, ao que o exaure, o centro vazio: nem deus nem a sua imagem ou quaisquer outras abstracções suportam o cansaço de Fausto numa escrita destituída de finalidade, nem sequer a de destruição, que deixa visível a inconsistência das Vozes.

Na multiplicação de recomeços, o drama é levado ao seu esgotamento: Fausto esgota-se enquanto condensador de conflitos e desejos de transgressão que se repetem em variantes de monólogos da inteligência consigo própria.

Não se trata de substituir a supremacia da acção pela do Mistério, mas sim de colocar face ao “horror metaphysico” da primeira, o “sentido misterioso e enorme” do segundo, que anula a vida tornando-a exterior, impessoal, sem que aquele que vive deixe de se sentir idêntico e só. Ou seja, tornando-se independente das interacções e dos intercâmbios da existência, a inteligência apresenta-se como um mecanismo de repetição estéril que faz proliferar, universalizar e circular o desespero:

Ah, o horror metaphysico da Acção!
 Os meus gestos separam-se de mim
 E eu vejo-os no ar, como as velas d’um moinho,
 Totalmente não-meus, e sinto dentro
 D’elles a minha vida circular!
 Sou sempre o mesmo, sempre o mesmo, sempre!
 Sempre o que tudo vê e tudo sente
 No seu sentido mysterioso e enorme,
 Sempre ... Nada me cura nem me apraz!
 [...] (81)

Fausto protesta contra a repetição que o lança na indiferença da mesmidade: “Sou sempre o mesmo, sempre o mesmo, sempre! / Sempre o que tudo vê e tudo sente”. Ver tudo e sentir tudo como sempre o mesmo, é estar perdido de si, ter-se autonomizado da sua existência pela redução a um ideal de inteligência universal, um automatismo que cumpre o destino inexorável do alheamento de si pela repetição do geral que, como observou Kierkegaard, faz persistir no desespero. Face a essa repetição, a poesia apresenta-se como repetição que recomeça sem esperança nem desespero, como tal sem negação, gesto de alterar que, não identificável, apenas retira certeza aos nomes e às frases, não as desfaz: Num diálogo entre Fausto e António, o primeiro diz: “Pertence aos ignorantes e aos doidos / Desfazer convenções” (31). Em seguida, responde à pergunta pelos génios, coloca os génios do lado dos doidos.

Movimento de saída do desespero, recomeço, propiciação do novo através de variações mínimas que não decorrem da negação do geral, mas da alteração não anunciada. Uma possibilidade fora do possível, inominável, nada – o que passa através de diversos nomes retirando-os às certezas, às verdades, aos possíveis – “Ah qualquer cousa / Que anulasse meu

ser e m'ò deixasse!...” (81). Essa “qualquer cousa” viria quebrar a repetição do geral. Se nada é possível, então deus e o diabo, o bem e o mal, não se confrontam segundo uma fatalidade, mas a comunicação entre eles é uma marca do aleatório.

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. 1969. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard.
- GUSMÃO, Manuel. 1986. *O Poema Impossível*. O “Fausto” de Pessoa. Lisboa: Caminho.
- KIERKEGAARD, Sören. 1990. *La reprise*. Paris: Flammarion.
- LACOSTE, Jean. 2018. Faust ou la question de la technique in *Faust. Ou les frontières du savoir*. Ed. Ost, François. Org. Van Eynde, Laurent. Bruxelles: Facultés universitaires Saint- Louis.
- LECOURT, Dominique. 1996. *Prométhée, Faust, Frankenstein*. Paris: Livre de Poche.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe/ Nancy, Jean-Luc. 1978. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.
- PESSOA, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. Pittella, Carlos. Lisboa: Tinta da China.
- PESSOA, Fernando. 1982. *Livro do Desassossego*. Ed. Prado-Coelho, Eduardo. Lisboa: Ática.

O Teatro-Poesia e o Pseudo-Fragmento

FERNANDO CABRAL MARTINS *

Abstract. The fragmentation of Faust is not conjunctural, nor aesthetic, but ontological. Faust's total failure as a theatrical play turns into a poetic object with a new kind of dramatic dimension. For Pessoa, poetry is not quite literature, but something else: a living enunciation in which body and signs merge. That's why he needs to write, but not to publish.

1. PESSOA E ARTAUD

Fausto “representa a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida” – tal como é descrito num minucioso projecto que o define como um “drama” (Pessoa 2018, 344), correspondendo assim à ideia de um texto para teatro, o que parece prever um espectáculo possível.

Ora, segundo Artaud, o teatro deve ser considerado o duplo (traduzo) “não de uma realidade quotidiana e directa da qual se foi pouco a pouco reduzindo a ser uma cópia inerte, mas de uma outra realidade perigosa e típica, cujos Princípios, como os golfinhos, mal mostram a cabeça logo se lançam de novo na obscuridade das águas” (Artaud 1938, 50). Ora, a epifania dos “Princípios” dessa “outra realidade perigosa e típica” é aquilo a que este teatro-poesia de Pessoa se dedica no seu propósito explícito.

Hoje, esta ideia de um teatro em que “uma outra realidade” se manifesta pode ter um alcance imprevisto. Virginia Heffernan relaciona a ideia de teatro de Artaud com o advento de uma “outra realidade” que é a virtual, mergulhando os espectadores “in a tumultuous vortex that would leave them powerless and unable to escape” (Heffernan 2016, 173). Uma aproximação deste tipo sugere que, a partir das experiências da Vanguarda do início do século XX, a catarse deixou de ser o efeito secundário que se espera da fruição artística, mas antes a vivência directa daquilo que se esconde sob o

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

manto diáfano do realismo. Numa palavra, a arte teria mudado de função, e até de natureza. Seria, resolutamente, anti-aristotélica.

Fausto parece um texto dramático num sentido rigoroso, dado que as didascálias têm uma função cénica, como na cena das vozes se exemplifica (Pessoa 2018, 43-57). Na verdade, só numa leitura mais aprofundada é que *Fausto* aparece como um texto de teatro-poesia, quando se torna óbvio que o desejo de construir uma peça de teatro representável é só aparente, que a sua fragmentariedade não é conjuntural, nem estética, mas ontológica. Isto é, não se trata, verdadeiramente, de um projecto de “drama” ou de “teatro” no sentido genológico do termo, mas de uma experiência radical de escrita, colocada no centro das preocupações metafísicas e esotéricas de Pessoa. E em que consiste essa experiência? Cada trecho de *Fausto* escreve as linhas de palavras como se fosse um gráfico de intensidades.

Voltando a Artaud, a teorização do *Théâtre et son Double* é colocada sob o signo da indissociabilidade da arte e da vida — em consonância com a recusa pela Vanguarda da tradição simbolista da arte pela arte — e em termos simples e claros: “Se o signo da nossa época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas, as palavras, as ideias e os signos que as representam” (Artaud 1938, 8). Aquilo que propõe é que essa ruptura entre o corpo e as palavras seja superada por uma nova síntese. Este tema ecoa o da “dissociação da sensibilidade” de que fala Eliot, e não está longe da permanente tensão entre “pensar” e “sentir” em Pessoa — em cuja obra, aliás, se pode ler o desígnio de uma poesia como forma de conhecimento e de síntese, exigindo ao poeta mais do que um canto ao serviço do amor ou do povo. Além disso, trabalha na recriação antitradicional da poesia por via de uma consciência performativa nova: escrever, em Pessoa, torna-se verbo intransitivo, a sua é uma escrita que não prevê nem prepara a publicação, é uma actuação que flui com os instantes. Se não fosse assim, teria organizado os livros dos seus heterónimos, tarefa de que tanto fala ao longo dos anos e cuja realização deseja. Mas, na verdade, mais do que fazer literatura, escrever tornou-se uma enunciação em que o corpo e os signos se fundem. É, numa outra dimensão, da natureza performativa da poesia que se trata. Escrever é preciso, publicar não é preciso.

Para identificar melhor a presença em *Fausto* dos princípios da “outra realidade” artaldiana, lemos em Manuel Gusmão: *Fausto* “experimenta uma tripla impossibilidade: a impossibilidade de confiar na linguagem, a impossibilidade de conhecer e de se (re)conhecer, e a impossibilidade de

viver e de amar” (Gusmão 2008, 273). São essas as aparições que sobem das profundezas. *Fausto* invoca a moderna desconfiança na razão, e a suspeita de uma mutação, ainda sem sentido, do homem. Mas deveria ser acrescentada às três impossibilidades referidas uma outra que delas decorre: a impossibilidade de comunicação. Tal como acontece mais geralmente no quadro da Vanguarda, a relação com o público perde-se (a não ser a de conflito e provocação), o escritor não sabe o que o leitor espera, nem se guia pelas referências habituais do circuito literário. *Fausto* torna-se, a este respeito, exemplar da atitude vanguardista de Pessoa: é um teatro para si próprio, para si próprio como um outro.

Mas *Fausto* é também um texto fulcral quanto à temática da perda de limites do sujeito. Vejamos que, do ponto de vista quantitativo, é escrito, sobretudo, no momento anterior à constituição da heteronímia em 1914. Se a história completa da escrita de *Fausto* começa em 1907 e vai até 1933 (nas datações de Carlos Pitella), a larga maioria dos textos pertencem ao período anterior a 1913. Daí que Eduardo Lourenço sublinhe, no seu prefácio à primeira edição de Teresa Sobral Cunha, que *Fausto* é a tragédia do “Eu como *Absoluto e Irredutível*, mesmo se de si próprio incompreensível” (Lourenço 1988, VIII). Pelo que *Fausto* seria como que o negativo da pulsão heteronímica de Pessoa. Repare-se, no entanto, que *Fausto* é um nome de personagem que só não se nos apresenta como um heterónimo porque a sua natureza de personagem é demasiado marcada pela tradição cultural. Mas tal personagem, no momento da eclosão da heteronímia, passa desde logo a estar sobredeterminada por ela. Encontram-se, por exemplo, casos de monólogos de *Fausto* que implicam um diálogo com Caeiro: “O mistério supremo do Universo”, ou “O único mistério no universo / É haver um mistério no universo)” (Pessoa 2018, 202 e 238); ou com Álvaro de Campos: “(*Monólogo à Noite*)” (Pessoa 2018, 189).

Depois, no “Prólogo sobre o Teatro” da peça de Goethe — que é o texto de referência para que *Fausto* remete, como Álvaro de Campos para Whitman e Ricardo Reis para Horácio — o “director do teatro”, o “poeta dramático” e o “cómico” apresentam três sucessivos pontos de vista diferentes sobre as relações do espectáculo com o público. Essa tríade de posições antagónicas é a base em que a peça assenta. Para além disso, o centro do mito é um contrato com o Diabo, que é o tema por excelência da união paradoxal. Além disso, no plano de *Fausto* já citado, que se intitula “Primeiro Fausto” (Carlos Pitella data-o de 1918), encontra-se uma distribuição de personagens cenicamente

situados: um Mestre que representa a Inteligência, mais três discípulos que representam a Vida: “um sobre quem a acção intelectual é nula, outro por quem é aceite mas erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instinto combatida” (Pessoa 2018, 344). Esta distribuição não pode deixar de ecoar a disposição relacional dos heterónimos, que estão entre si numa divergência solidária, centrada pela figura de um Mestre. No caso desse projecto de *Fausto*, como na configuração dos heterónimos, o que liga os discípulos entre si é a incapacidade de seguirem o Mestre.

Ou seja, *Fausto* não será apenas a investigação poética do mistério e da impossibilidade prosseguida por um sujeito “absoluto e irreduzível”, mas, sobretudo, a experiência da oscilação do Eu romântico, ilustrando a sua mutação para um “drama em gente”. *Fausto* oferece o espectáculo da perda de unidade do Eu no próprio momento da sua afirmação.

2. QUESTÕES TEXTUAIS

Em Pessoa não há senão poemas, trechos de poemas, prosas curtas, anotações, esboços, apontamentos, muitas vezes incompletos e com lacunas que podem ser cruciais para o sentido. Os textos completos e sem variantes são excepções. Mesmo os textos publicados têm, em muitos casos, posteriores variantes de monta.

Tem-se escrito sobre a utilidade do uso do termo “fragmento” perante esta caracterização da sua obra. O termo, aliás usado por Pessoa para designar o seu modo de escrita, não pode indicar uma fracção, uma parcela, pois não existe uma totalidade a que pertença. Há, sem dúvida, em Pessoa aquilo a que os românticos chamam fragmento, que é completo em si mesmo — mas nunca se encontra aquele que implica uma totalidade fracturada, como o osso do dinossauro ou o pé da estátua grega a partir dos quais o especialista pode reconstituir virtualmente um corpo. O “fragmento” pessoano pressupõe antes uma ideia de soma inorgânica, como no caso do *Livro do Desassossego* ou de *Fausto*, projectos literários que acompanham Pessoa ao longo da sua vida. Estes fragmentos — que deveriam ser ditos pseudo-fragmentos — não são um resto nem uma ruína, apenas se ligam por metonímia a outros numa série sem termo e sem ordem. Estes “fragmentos” são trechos soltos e sempre autónomos, mesmo que temática e composicionalmente próximos de outros. São apontamentos, como sinais de rádio de proveniência desconhecida.

É por isto que o poema se transforma no género maior (ou único?) da escrita de Pessoa, entendendo-se “poema” como um gesto de criação, um acto de escrita. Seria um diário *strictu sensu*, se todos os poemas fossem datados. Por exemplo, no caso de Mário de Sá-Carneiro todos os textos são datados e indicam o local de escrita, e, de facto, constituem um diário. No entanto, no seu caso é de totalidades orgânicas que se pode falar, dado que todos os seus poemas e textos narrativos fazem parte de livros, completos em todos os pormenores. A obra de Pessoa é uma série aberta de escritos que nunca atingiram sequer a forma final, nem se integraram em séries definidas (embora também haja séries definidas: “O Guardador de Rebanhos”, “Arco de Triunfo”, “Odes – Livro Primeiro”, *35 Sonnets*, *The Mad Fiddler*, *Mensagem*). Por isso, o sistema dos heterónimos tem uma função capital, a de oferecer um quadro de referência e um guião, a de desempenhar um papel compensador face ao estilhaçamento gerado pelo modo disperso e torrencial de escrita.

Quanto a livros imaginados, como *Cancioneiro*, imagina-se que, se Pessoa tivesse querido terminar a sua organização, teria sido possível. Mas o que parece, quanto ao *Fausto*, é que a impossibilidade de existir como texto completo faz parte da sua condição poética. Porque o *Fausto* integra a própria fragmentariedade como regra. Nunca, como neste caso, parecem fazer sentido as próprias lacunas que semeiam as frases. Elas surgem, por vezes, como se os versos se elevassem a tal altura que as palavras deixassem de ser possíveis, como se apenas o espaço em branco fosse capaz de formular o mistério que o texto invoca.

Poderia pensar-se que, no caso de *Fausto*, uma arquitectura mínima seria importante. A sua ideia teatral, o seu projecto cénico deveria implicar um selo de obra de arte perfeita, oferecida ao prazer do espectador. É por isso que a sua incompletude textual é tão sensível. Na verdade, a sua leitura como drama, que corresponderia ao seu projecto tal como Pessoa o enuncia, é impossível. O fracasso de *Fausto* enquanto hipótese de teatro caracteriza-o como um objecto poético sem paralelo. Há um lado experimental nesta escrita que a singulariza entre todas as de Pessoa. *Fausto* torna-se, assim, um caso privilegiado da edição e da teoria editorial pessoanas.

As edições de Teresa Sobral Cunha, por exemplo, e ao contrário da evidência dos textos, tentam conformar os materiais textuais encontrados nos manuscritos de Pessoa ao desejo de drama cénico representável que habita *Fausto*. A primeira delas é *Fausto. Tragédia Subjectiva*, de 1988 (que

continua na senda de uma edição pioneira de Duílio Colombini em 1986). Nesta edição, Sobral Cunha leva a sério a referência ao *Fausto* de Goethe, mas, em vez de fazer a tentativa de organização de cenas goethianas como as da noite de Walpurgis ou da taberna, o que poderia ter a ver com os materiais textuais compulsados, a editora tenta reconstruir um conjunto de cenas que são supostas seguir a par e passo um plano encontrado no espólio (Pessoa 2018, 344). Ora, esta tentativa de arrumação dos textos apenas revela a sua irremissível resistência às articulações do plano.

Uma segunda edição de Teresa Sobral Cunha, *Fausto. Leitura em 20 Quadros*, de 1994, é já uma montagem de textos de Pessoa — sobretudo, mas não só de *Fausto* — com a ambição de construir uma hipótese viável de peça de teatro. Aí, os monólogos são recortados e entrecruzados uns com os outros, segundo um critério de composição livre. A autoria desta montagem é, portanto, de Teresa Sobral Cunha, sendo os textos de Pessoa apenas pre-textos. Neste caso, e por uma vez de modo literal, fragmentos. Tal “leitura em 20 quadros” é uma resposta à impossibilidade de editar textos soltos sob uma forma próxima de uma peça de teatro canónica, e, mais uma vez, a demonstração dessa impossibilidade.

Carlos Pitella, trinta anos mais tarde, situa-se no polo oposto da hipótese editorial. A sua edição é de matriz cronológica, apoiado na ideia de que *Fausto* é um “diário poético” (p. 23), o que permite uma seriação textual coerente, ou melhor, e de um modo rigoroso, uma *recensio*. Já a edição Sobral Cunha faz uma *constitutio textus* com vasto teor de ambição. No entanto, a seriação cronológica de Carlos Pitella é mais do que uma *recensio*, pois organiza com cuidado temático a sequência daqueles fragmentos que não podem ser datados com precisão, oferecendo um trabalho crítico fundador para qualquer edição futura. Por outras palavras, esta edição é mais do que um arquivo — como, por exemplo, “*Fausto*, uma Existência Digital” — e, de resto, não se apresenta como neutra do ponto de vista da organização dos textos. Um exemplo: os sucessivos “Monólogo nas Trevas” são todos de 1908-1909, mas aparecem disseminados, não se cumprindo assim a seriação cronológica. Além disso, os muitos pseudo-fragmentos, que se reúnem no capítulo “Anexos” pela simples razão de terem poucos versos, também poderiam ter lugar entre os “Poemas em Português”. Há ainda questões de atribuição: o poema “O segredo da Busca é que não se acha” só é atribuído a *Fausto* porque foi escrito na mesma página que outro poema atribuído a *Fausto*. Mas esta atribuição é problemática, não só por ser conjectural (muitas outras páginas

manuscritas de Pessoa têm poemas com atribuições diferentes) mas por não parecer corresponder ao modo trágico de *Fausto* e antes se aproximar do “género” ortónimo do poema filosofante. Na verdade, será sempre importante a discussão das atribuições, não para encontrar um (impossível) *corpus* definitivo do *Fausto* de Pessoa, mas no sentido de avançar na exploração dos modos de construção editorial de um conjunto sem conjunto.

Referências bibliográficas

- CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO. s.d. Fausto Digital - Base de dados textual. Acedido a 3 de abril de 2021. <http://www.faustodigital.com/>
- ARTAUD, Antonin. 1938. *Le Théâtre et son Double*. Paris: Gallimard.
- GUSMÃO, Manuel. 2008. Fausto. In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- HEFFERNAN, Virginia. 2016. *Magic and Loss. The Internet as Art*. Nova York: Simon and Shuster.
- PESSOA, Fernando. 1988. *Fausto. Tragédia Subjectiva. (Fragmentos)*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- PESSOA, Fernando. 1994. *Fausto. Leitura em 20 Quadros*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.
- PESSOA, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. Carlos Pitella. Lisboa: Tinta da China.

Nuno Júdice – Do Drama em Verso ao Teatro Estático

PATRÍCIA SOARES MARTINS *

Abstract. Assuming that the appeal to literary history by imitation of its models is a rhetorical device of Nuno Júdice's texts, we will read two small dramatic texts - *Antero - Vila do Conde* and *O Voo de Igitur num Copo de Dados* - in dialogue with the dramatic work of Fernando Pessoa. Furthermore we will try to show that Júdice works within the memory of forms following their changes in time, from Romantic Drama to the Symbolist model of Static Theatre of Mallarmé, Maeterlink and Pessoa.

Quando pensamos nas obras dramáticas em verso lembramo-nos sobretudo do momento do seu apogeu no Romantismo com o *Fausto* de Goethe, o *Caim* de Byron, ou *Cromwell* de Hugo. Hölderlin reinventou essa forma com um trágico contido que acolhe perfeitamente o modo lírico dentro do dramático (na realidade, a um poema como *Empédocles* parece convir perfeitamente a designação de Ode Trágica). Escrevendo sobre o *Fausto* de Pessoa, Manuel Gusmão salientou o carácter essencialmente lírico da peça em detrimento do dramático, pois se afasta do “condicionalismo de uma completa acção cénica” que é, para Hegel, o que confere à poesia dramática “uma aparência verdadeiramente viva” (*apud* Gusmão 1985, 130). O poema dramático pessoano, apesar de ter o *Fausto* de Goethe em fundo, e ao lado, a forma de teatro estático que construiu a partir de modelos simbolistas em *O Marinheiro*, é essencialmente a ruína daquela forma que Hegel descreveu como “a “totalidade mais completa” representando “a fase mais elevada da poesia e da arte” (*apud* Gusmão, 132). O poema de Pessoa difere do de Goethe, escreve ainda Gusmão, porque nele “encontramos uma interioridade cujo horizonte é a separação do mundo exterior e cuja exterioridade é ainda ela própria, na maneira como se diz a si mesma no mesmo espaço

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Centro de Literaturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras de Lisboa

seu, insularizado” (131): um drama em que a consciência se debate consigo mesma na ausência de um verdadeiro exterior.

Para Silvina Rodrigues Lopes (Lopes 1990), o mistério, no drama pessoano, não reside já na natureza, ou na acção, como em Goethe, mas na própria linguagem que revela a sua duplicidade. A ensaísta demonstra que o poema trágico se converte em Pessoa em drama da criação poética, pelo confronto com a exterioridade sem transcendência do mundo. Para a autora, Pessoa institui no poema um espaço de sombra em que o Eu pode realmente desaparecer na pluralidade das vozes, nas veladas criaturas do drama. Observa ainda que o mar, que no poema de Goethe se pode ainda dominar, possui um equivalente em Pessoa na “praia do limite” (Pessoa *apud* Lopes 1990, 62), caracterizada como um espaço de presença-ausência onde se sucedem as aparições que constantemente refluem para o vazio. A “praia do limite” corresponde ao fracasso de Fausto na sua tentativa de conhecer o mundo e de decifrar o enigma da morte e é também uma figura da auto-reflexividade do texto, configurando um espaço interior ao poema no qual Fausto e Pessoa coincidem e se tornam os heróis da mesma aventura. Essa aventura conta o dilaceramento do sujeito quando o pensamento colide com os limites da linguagem na sua duplicidade, uma vez que a linguagem é simultaneamente “a que domina e destrói as coisas, formando um universo independente delas, que as representa e dispõe a uma utilização” (Lopes 1990, 59) e “a que fica sempre aquém da representação – impregnada do silêncio das coisas, tendendo a confundir-se com elas e a excluir-se do mundo, a rejeitar a significação” (ibid.). Para a ensaísta, “o destino de Fausto e o do poeta cruzam-se” (60). A sua aventura trava-se essencialmente no plano estético. Fausto erra nos labirintos da linguagem, conduzido pelo ‘Porquê’ da filosofia, para o qual não há resposta no plano conceptual, sendo por essa ausência de resposta conduzido ao limiar em que acede, poeticamente, a um sentido rítmico do mundo.

A partir destas duas leituras do texto pessoano propomos uma leitura de dois textos de Nuno Júdice, *Antero-Vila do Conde* (1979) e de *O Voo de Igitur num Copo de Dados* (1981) como versões contemporâneas do drama em verso, género que parece particularmente adequado a uma poesia que de ideias. De um modo quase generalizado na sua obra, Nuno Júdice parece conduzido pelo desejo de escrever uma história da literatura pela imitação dos seus modelos: Antero e Mallarmé, protagonistas respectivamente do primeiro e do segundo textos, procuram ambos dizer o mundo na palavra poética (ainda que o primeiro ceda à tentação de separar poesia e pensamento, num

primeiro momento, repartindo-se, por assim dizer, entre um modo “diurno” de pensar e um tormento “noturno” de possessão). A presença de Antero e de Mallarmé nestes dois textos dramáticos pode distrair-nos do modelo principal, que é Pessoa. Procuraremos demonstrar que, para lá do género, uma mesma aproximação entre poesia e pensamento terá movido os dois autores, Fernando Pessoa e Nuno Júdice. E que, em ambos, é pela problemática do lirismo no interior do drama (e inversamente, do drama no interior do lirismo) e pela valorização do conflito entre as palavras e o que elas podem dizer que sempre a acompanha, que escrita se vai desenrolando, atravessando os modos e os géneros. No drama centrado na vida de Antero a poesia acompanha o pensamento como a sua parte de sombra e em *O Voo de Igitur*, ela é o real absoluto, mas nos dois casos, como no *Fausto* pessoano, é ela que garante o “acesso ao sentido” que perseguem todas estas figuras (um “acesso” no sentido que lhe dá Jean-Luc Nancy que escreve “filosofia versus poesia não constitui uma oposição. Uma faz a dificuldade da outra. Juntas são a própria dificuldade: de fazer sentido” [Jean-Luc Nancy 2015, 12]).

No primeiro dos dois textos de Nuno Júdice, Antero aparece-nos nos seus anos de exílio em Vila do Conde, ocupando os seus dias com passeios na praia, mas debatendo-se com fantasmas nas suas noites de insónia. Essas aparições fantásticas não turvam a clareza expositiva das ideias. No drama, as falas distribuem-se por duas personagens que não se encontram no mesmo plano, o Narrador e Antero, cabendo ao primeiro estabelecer o enquadramento histórico e biográfico em que as ideias do escritor se vão expor na forma do monólogo, uma vez que a personagem leva a cabo a exposição directa e fragmentada dessas ideias para o leitor/espectador. Estas duas falas distinguem-se também entre si pelas diferentes configurações da prosa e do verso: em verso, a do Narrador, em prosa (ou numa forma intermédia, a do versículo) a de Antero. É nas falas do Narrador que encontramos os temas e motivos da poesia do poeta, as vozes do ideal e também sombrias insinuações que o comprometem. O Narrador diz-nos que Antero se encontra de noite numa “espécie de morte suspensa” (Júdice 1979, 18), vagueando pelas “regiões inominadas do mundo nocturno, pelo espaço ermo das formas mudas do escuro” (id., 20). E ao caracterizar os seus estados de insónia, nos quais a sua cabeça se povoa de visões e de vozes, parece recriar alguns dos seus poemas, em particular os do ciclo sombrio e alucinado que o poeta destruiu imediatamente antes de se fixar em Vila do Conde (por exemplo, os sonetos “Hino da Manhã”, ou “Entre Sombras”), e também alguns dos

Sonetos (em particular “Voz Interior” ou “Com os Mortos”), dos quais recria o ambiente, chegando ao ponto de recorrer a algum do seu mais característico vocabulário, usando, por exemplo, palavras como “lívido” referidas aos “cachões” e “turbilhões” de espuma que caracterizam também o pensamento (15), ou ainda imagens alegóricas como um mar que é como a “corrente terrível da eternidade” (ibid.).

Ao adoptar a forma do “monólogo dramático”, Nuno Júdice dá a pensar a relação entre filosofia e poesia. Apresenta-nos o poeta trabalhando para alargar os limites demasiado estreitos da razão, incluindo a poesia dentro da ciência e da filosofia. A poesia operaria dentro da ciência, ao lado da metafísica, no projecto de “vazar toda a metafísica dentro do átomo, / e depois trabalhar com ele, assim transformado” (Júdice 1979, 21). A ela compete dar a conhecer as conclusões que essa operação tornou possível: “Quanto às conclusões morais a que por um tal caminho cheguei/ já pelos meus sonetos (digo alguns deles) se pode fazer alguma ideia”, diz Antero (ibid.). Na última réplica na peça, é como “um beco escuro” para o qual não vê saída, que Antero caracterizará o seu século positivista.

Três décadas antes da publicação dos *Sonetos*, na sua tela de 1824 conhecida por “O mar de gelo”, Casper David Friedrich, evocou o desastre do *Esperança*, um navio que seguia rumo aos polos, numa viagem científica de exploração do mar Ártico. Nesse quadro, a representação das forças cegas da natureza parece antecipar a perspectiva de Antero nos *Ensaaios* sobre um mundo cientificamente descrito como “uma vasta mecânica de forças elementares”, como “uma coisa simples e grandiosa e, ao mesmo tempo, tenebrosa e desolada” (Quental 1931,104) . Na tela de Friedrich um mar glacial ocupa todo o espaço da representação, mal se distinguindo nele os destroços do navio entre as formas geométrica do gelo que apontam para o céu e ao mesmo tempo os empurram para baixo, sepultando-os debaixo de arestas geladas. Também Antero combate pelas ideias contra a opacidade do mundo e a sua indiferença num drama que se suspende antes do seu suicídio, nos últimos dias passados em Ponta Delgada. O que desse final o que retemos é sobretudo a sua observação sobre as forças instintivas que o seu século positivista teria desvalorizado. Assim a peça parece instituir, no momento em que termina, uma inflexão irónica: se toda a acção se trava em dois planos distintos, o da noite da poesia e o do dia dos pensamentos, as palavras finais da personagem esbatem essa distinção. Algo que na letra do texto se dizia já, em silêncio, na materialidade (invisível) da escrita do drama, na alternância

do verso e da prosa, sendo o primeiro reservado às falas diurnas que desfiam ideias a segunda ao relato das noites de insónia onde o poeta se confronta com as suas fantásticas visões.

Antero - Vila do Conde retoma algumas das características do *Fausto* pessoano, não apenas por adoptar como neste último acontece, algumas das particularidades do género, mas também por se construir em torno de uma personagem, Antero, que possui algo de fáustico, perseguindo quimeras e porfiando em causas perdidas, dedicando as suas forças a um combate desigual entre as forças obscuras da natureza e o esforço para as fazer falar uma linguagem humanamente inteligível dentro dos limites estreitos da razão. Poderíamos lembrar também neste ponto o texto dramático inacabado de Hölderlin, *A Morte de Empédocles*, que nos parece possível incluir no intertexto de *Antero - Vila do Conde*, tanto mais que Hölderlin e os temas e motivos da sua poesia regressam amiúde na poesia de Nuno Júdice (lembramos, por exemplo, o poema “Holderlin” de *A Noção de Poema* [Júdice 2015, 57-59]), que é, frequentemente, de essência dramática apresentando amiúde um teatro do ‘eu’ dividido várias nas suas posições, assumindo os vários “modos desconhecidos de ser” que resultam desse desdobramento (37), ou mesmo adoptando uma forma próxima do monólogo dramático através de identidades forjadas ou previamente existentes (dando a palavra a Mallarmé, por exemplo, no poema “Stéphane Mallarmé” de *Noção de Poema* [ibid. 47] ou a Matisse, no poema “Matisse (période fauve)” do mesmo livro [34-36]) aproximando-se assim de uma forma de poema dramático como em Browning acontece, ou de uma forma de heteronímia aprendida com Pessoa.

Num outro drama em verso de Júdice, escrito dois anos depois, *O Voo de Igitur num Copo de Dados*, estamos também perto do teatro de Pessoa, em particular do teatro estático que este último revisita e transforma sensivelmente desde as suas origens simbolistas, em *O Marinheiro*.

É num ensaio de 1894, “Le Tragique Quotidien” (Maeterlinck 1986), que o autor belga caracteriza um trágico quotidiano, a seu ver mais intenso que o trágico que se constrói, de Aristóteles a Hegel, com base nas noções de acção e de totalidade. Para Maeterlinck, os estados de inércia permitem que se desenrole um conflito puramente interior, algo que nenhuma acção objectiva visando o mundo externo consegue mostrar. No teatro estático, as vozes são o único substrato da existência, o que subsiste quando tudo o mais (as coordenadas geográficas e temporais, o contorno das coisas, o detalhe que permite compor o mundo objectivo) desaparece.

O conhecimento que Pessoa tinha dos autores simbolistas, e em particular do simbolismo belga, é hoje amplamente reconhecido¹⁴¹. Como lembram os editores críticos do teatro estático pessoano, Filipa Freitas e António Cardillo, “*O Marinheiro* constitui-se (...) como a primeira experiência de Pessoa no âmbito de um novo modo de conceber o teatro, que o simbolismo instituiu e que o poeta português não só absorveu como transformou, para dar origem à sua própria noção de teatro estático” (Pessoa 2017, 12). Um teatro que Pessoa descreve, a partir de Maeterlinck, como “teatro meramente lírico” marcado pela “criação de *situações de inércia*, meramente de alma, sem janelas ou portas para a realidade” (*apud* Silva 2018, 16).

Também nos textos dramáticos de Nuno Júdice encontramos figuras ilusórias tão “reais” que parecem apagar as fronteiras entre o sonho e a realidade e chamar para um plano indistinto de sombra e de ecos as figuras dos sonhadores, dos visionários ou dos perturbados seres que, na interioridade das suas consciências, as suscitaram. A aproximação com o teatro estático de Pessoa parece-nos igualmente justificada pelos temas que com ele partilha: a sugestão de que a vida é um sonho, criada na indistinção de planos (de consciência e inconsciência, da realidade e do sonho, da experiência e da imaginação) mas sobretudo a ideia de que tudo se passa no interior de uma consciência, de onde nasce a voz repartida nos seus desdobramentos. *O Voo de Igitur num Copo de Dados*, título que é uma colagem de títulos e de palavras em poemas de Mallarmé (nomeadamente *Igitur ou la folie d’Elbenon* e *Un Coup de Dés*) é também um teatro estático onde figuras reduzidas à espessura das respectivas vozes parecem prolongar no plano exterior do jardim o drama de uma consciência. As palavras iniciais do primeiro acto, “Na entoação te intuo personagem, no entanto inerte subdito da horla” (Júdice 1981, 5), parecem proferidas directamente por um autor teatral colocado em abismo no seu texto, mas a sua fala de imediato de desdobra numa “voz” situada ao mesmo nível dos “subditos da horla”, Mallarmé, Maria e Ettie Yapp, as outras “almas” que, imóveis num cenário igualmente estático, tomam a palavra entre a chegada da noite e o romper da manhã.

De acordo com uma tendência marcadamente textualista - que nos remete sempre para uma reflexão sobre a linguagem e, em particular, para

141 Num texto recente sobre a influência do teatro de Maeterlinck sobre o teatro modernista, em particular de Yeats e Pessoa, Patrícia Silva observa que este último terá lido, cerca de 1912 o livro de Max Esch, *L’Oeuvre de Maurice Maeterlinck*, tendo aí tomado conhecimento das ideias do dramaturgo belga sobre teatro estático. (Silva 2018).

a osmose entre o símbolo e as coisas dispersas do mundo -, desde o início que a opacidade retórica do texto contradiz as metáforas da transparência, as “janelas” para a “realidade”: veja-se a complexa existência dos vidros, dos cristais, dos espelhos, apanhados nos jogos da luz e da sombra.

Há uma homologia que se vem desde o início estabelecendo entre as figuras do drama e os elementos vegetais e arquitectónicos do jardim, que elas personificam. Nas falas o preciso e o impreciso combinam-se como na poesia simbolista (uma poesia da imagem e da musicalidade assente num princípio de equivalência entre as coisas do mundo e a língua). Quando Nuno Júdice escreve “Sim, solitário insiste o ser: na alusão nativa ele sofre uma cisão de indiferenças para que limite súbito da plenitude, o nada renasça no sonoro incêndio do espelho, inceptor de incenso” (ibid.) reconhecemos o vocabulário e os motivos de Mallarmé, mas também a sua arte da composição poética como música. Outros motivos partilhados são, além dos espelhos, os vários graus de fulgor e de opacidade que são os matizes que tingem a noite no conto de Mallarmé, presentes na imagem do incêndio do espelho em Nuno Júdice. Como em *Igitur*, é aqui fundamental o jogo da luz e da sombra, e a progressão das sombras e do frio, sinestesticamente prolongados nas palavras dispostas segundo as suas afinidades vocálicas e consonânticas. Há uma sugestão visual e sonora muito forte que nos faz pensar no quarto inicial como se de um túmulo se tratasse: “ousando a vaga cintilação do quarto na cinerária luz sonora” (id., 6). A constante chamada de atenção para a materialidade do texto escrito, em referências que se vão acumulando linha a linha (“verso”, (5) “maculação de parágrafos” (ibid), “simulacro de cesura”, “fragmento em si próprio enunciando a linha (ibid.), etc) faz-nos igualmente pensar no *Livro* de Mallarmé, estrategicamente concebido como um espaço de equivalência entre o registo hieroglífico do símbolo e o mundo na reverberação dos seus aspectos.

A personagem Mallarmé de Nuno Júdice, perseguida por aparições, procura consolo na visão dos astros e das constelações. Ao seu lado, replicando, mas sem que essas réplicas provoquem qualquer tipo de transformação na situação em que todos se encontrem, Maria, em resposta a um mudo apelo, adquire a existência das estátuas, de onde a vida deserta, transformando assim o amor em alegoria. Ettie Yapp parece admoestá-lo, censurar a dimensão de luto que subsiste na vida do símbolo. Também ele semelhante a uma figura esculpida em mármore, evoca os jazigos, por se encostar nostalgicamente sobre as lajes. A língua poética de Mallarmé parece tocada pela

esterilidade: nela os objectos coagulam, mais do que vivem. Aparentemente o poeta acabará por entrar “numa esfera de ecos interiores” (id., 8) ouvindo “a sua própria voz” (ibid.) fora de si, enquanto “um exterior de vidas e objectos [coagula] nos [seus] lábios” (ibid.). “Repito o nome num halo de elos abolido acasos no alvo interregno do ocaso” (id. 7) - escreve Júdice, evocando a dupla condição da palavra em Mallarmé, e a ideia de poesia como linguagem essencial que, eliminando o acaso, a arbitrariedade dos signos, fosse constituída apenas por noções puras.

O drama fala-nos, portanto, da vida das imagens e da condição do escritor como uma conquista heróica pelo bem de todos (trata-se, como se lê no poema “Pour un tombeau d’Edgar Poe” de “donner un sens plus pur aux mots de la tribu” (Mallarmé 1945, 94), implicando uma dimensão de sacrifício pelo afastamento da vida que promove. Por isso adquirem um valor simbólico importante no texto elementos como as lajes, o alabastro, a hera, e o incenso que associamos aos rituais fúnebres. É igualmente importante no texto a alusão aos estados alterados da consciência, pelas múltiplas referências à embriaguês, ao lânguido torpor, ao tédio, associado ao vocabulário do entardecer, às sombras, à penumbra, ao poente que agoniza. E esse torpor e essa agonia associada à hora do entardecer, faz-nos pensar também em *Impressões do Crepúsculo*, e em alguns outros poemas paúlicos de Pessoa, tanto quanto a estrutura do drama e o modo como vive de movimentos imperceptíveis da alma, de estremecimentos nas águas e de fulgores nas vidraças, no teatro estático *O Marinheiro*.

A última palavra sugere que no quarto o sujeito inicial atravessou a noite e assiste agora ao despontar de um novo dia. Mas também no que escreve se mantém um resíduo da noite, como se as suas palavras guardassem o odor que se desprende da terra e do túmulo. Bem podem as aves correr pelo papel, elas são “sobreviventes da noite/ na cintilação defunta” (id., 10), parecendo transidas do frio da noite que sobrevoaram, delas, como de tudo o resto “o claro aroma do som o frio sugere na eterna cavidade” (ibid.). Como acontece em *O Marinheiro* de Pessoa, o regresso do dia não se dá de imediato, não parece certo, prolongando-se indefinidamente a noite no dia: pela janela assoma a sugestão de um voo “condensando a vertigem de pairar” (ibid.) e no lago permanecem talvez as “almas” escondidas na paisagem, “estagnadas, unânimes almas permanecem num pergaminho de águas” (ibid.).

Nuno Júdice aproxima-se portanto, como Pessoa antes dele, do drama simbolista, drama esse que se constrói também a partir da da teoria da poesia

dos românticos alemães que defendiam o carácter orgânico das imagens poéticas e reconheciam na poesia uma energia cósmica. (Maeterlinck: “si [une] image est exacte et douée d’une vie organique, elle obéit aux lois de l’univers bien plus strictement que ma pensée” [apud Goralx 1993, 218]). Agravando a cisão da voz que encontramos na poesia de Júdice e em particular naqueles poemas que são monólogos dramáticos em verso, estes textos dramáticos reforçam o sentido de uma noção de poesia como “dichtung”. Na leitura que fazemos da sua poesia e do seu teatro estático, na oscilação entre os elementos da descrença e a confiança nos poderes da palavra poética, assoma sempre à nossa consciência essa possibilidade. Nuno Júdice parece jogar os dados com o leitor, suspendendo a resposta, reservando-a talvez para o momento da leitura.

Referências bibliográficas

- PESSOA, Fernando. 2017. *Teatro Estático*. Edição de Filipa Freitas e António Cardiel. Lisboa: Tinta-da-china.
- PESSOA, Fernando. 2018. *Fausto*. Edição de Carlos Pittella; com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- SILVA, Patrícia. 2018. *The Poetic Drama of Fernando Pessoa and W.B. Yeats and the Symbolist Theatre Tradition*. Pessoa Plural: 14.
- LOPES, Silvina Rodrigues. 1990. *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral.
- GUSMÃO, Manuel. 1986. *O Poema Impossível – O Fausto de Pessoa*. Lisboa: Caminho.
- JACKSON, David. 2010. *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford/NY: Oxford University Press.
- GORALX, Paul. 1993. La Theorie Belge du Symbolisme. *Revue d’Histoire Littéraire de la France*. 93e année, 2.
- MALLARMÉ, Stéphane. 2003. *Igitur; Divagations; Un Coup de Dés*. Paris: Éditions Gallimard.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. 1945. *Poésies*. Paris: NRF Gallimard.
- MAETERLINK, Maurice. 1986. *Le Tragique Quotidien. Le Trésor des Humbles*. Bruxelles: Éditions Labor.
- NANCY, Jean-Luc. 2015. *Resistência da Poesia*. Lisboa: Vendaval.
- JÚDICE, Nuno. 1979. *Antero – Vila do Conde*. Lisboa: &etc.
- JÚDICE, Nuno. 1981. *O Voo de Igitur num Copo de Dados*. Lisboa: & etc.
- JÚDICE, Nuno. 2015. *A Noção de Poema seguido de Crítica Doméstica dos Paralelepípedos*, Lisboa: Dom Quixote.

Fausto e Heinrich Von Ofterdingen: Afinidades Herméticas

SÉRGIO DAS NEVES *

Abstract. The aim of this comparative study is to read Goethe's *Urfaust* and Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* in the light of alchemical thinking. I will understand both protagonists as the alchemical *prima materia*, who in transmutation try to fulfil the objectives of hermetic philosophy. In this process I will also note the importance of the mystagogical roles of the Mefistófeles-Gretchen and Klingsohr-Mathilde pairs. For such purposes, I develop the idea of the conjunction of opposites, present in the symbology of ouroboros and the hermetic androgynous, from the treatises and studies on the main alchemical topics. The comparative study concludes that Fausto and Heinrich pursue the same path, towards the *axis mundi*, although in different ways, and proposes that the latter continues and accomplishes what the former aims.

PENSAR ALQUIMIA EM GOETHE E NOVALIS

A alquimia, arte sincrética de pensar o mundo, mantém a tónica formular e circular: morrer – depurar – renascer – aperfeiçoar – criar – morrer – etc. Enquanto via mística, a alquimia promove a expansão da consciência e a consciência do elemento divino no sujeito: o transcendente no imanente. A fusão do deus com o humano restaura a unidade primordial, simbolizada pela pedra filosofal, resultado da conjugação de opostos e imagem do hermafrodita hermético, que se realiza por meio da transmutação, revelando o potencial demiúrgico do ser. Na alquimia gnóstica cristã, Cristo é a pedra, aquilo a que cada ser concorre a ser. Para tal, cada alquimista em potência deve unir-se a Sophia, a sabedoria divina e o amor hermético, que se fundiu à matéria informe, construindo o mundo material. A evolução da personalidade integra o conteúdo inconsciente e potencia o acto de criar. Por isso, a primeira alquimia é a da criação da vida. O caminho alquímico começa por matar a matéria informe e, de seguida, purificá-la, abrindo o potencial de

* Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa

cada metal, em cada ser. O circuito ourobórico destrói e renova, posto o seu movimento autofágico ser autofecundante, ser a criação em devir. O eterno retorno da cobra que se devora é o retorno à *prima materia*.

Todas essas ideias são familiares para Goethe e Novalis. A alquimia aparece cedo nos interesses do primeiro, pelas experiências alquímicas da época, as suas leituras e conversas com Susanna von Klettenberg. Novalis, por sua vez, descobre a alquimia, por meio da química e da mineralogia. *Grosso modo*, ambos os autores relacionam ainda o pensamento alquímico com o neoplatonismo, o misticismo de Böhme e a corrente protestante, o pietismo. Para Novalis, a tentativa de relacionar as polaridades, criando o absoluto espaço-temporal, simbolizado pelo *axis mundi*, é impossível de se concretizar. No entanto, ele reconhece que o erro de transformar tudo em ouro aguça a nossa consciência e a tentativa da busca pelo absoluto, a pedra filosofal, é necessária para o autoconhecimento.

O tratamento do sujeito como centro da percepção e da formulação do real surge bem vincado em Fausto e em Heinrich von Ofterdingen, evocando a imagem do alquimista que contempla, reorganiza e transmuta a natureza, enquanto matéria caótica por recriar. O desejo por um presente eterno, de passado e futuro conjugados, *geistige Gegenwart*, torna-se acentuado em Novalis, para quem o presente se cristaliza, *coagula*, e dissolve, *solve*. Busca semelhante à de Goethe, para quem o eterno novo, constituído por elementos expandidos do passado, é o lugar temporal que se deve almejar. Estas considerações são formuladas em *Urfaust*, escrito em 1773, embora encontrado e publicado apenas em 1887,¹⁴² e em *Heinrich von Ofterdingen*, publicado em 1802, observando-se um caminho começado por Fausto e concretizado por Heinrich, um caminho com afinidades herméticas.

URFAUST – DA INCOMPLETA COMPLETEUDE

A versão *Urfaust* é a mais preliminar de todo o *Faust*. Incompleta, como um fragmento, apresenta as acções principais da obra goetheana, conferindo-lhe completeude: a insatisfação de Fausto, o seu vínculo mefistofélico, a paixão por Gretchen e a morte desta. O carácter fragmentário encontra semelhanças

142 Foi concebida em 1775/76 uma versão que Goethe publica em 1790, numa colectânea, *Faust. Ein Fragment*, divergindo ligeiramente de *Urfaust*. Provavelmente, Novalis leu essa primeira versão publicada.

com o processo alquímico. O fragmento, reflecte João Barrento, resulta “de uma destruição violenta, indiciada pela própria etimologia: *frango, fragment, fragmentum*” (2010, 65). Na transmutação alquímica, caos, morte e destruição são momentos pelos quais a matéria tem de passar. O fragmento age mais por intenção, menos por exaustão, revelando um carácter velador na síntese, como ainda elabora Barrento. A alquimia revela escondendo e une contrários. O processo de depuração da matéria, até atingir a sua primordialidade, a *coincidentia oppositorum* e a *coniunctio* garantem a crase, a sinérese e a síntese veladoras. A leitura do processo exige o seu desvelamento.

Em *Urfaust*, a primeira cena chama-se «Nacht» [noite]. É noite e toda a atmosfera evoca a *nigredo*, primeira fase alquímica, da dissolução e mortificação da matéria. Fausto vive rodeado por “livros corroídos por vermes, cobertos de pó” (vv. 46-50),¹⁴³ cercado por uma natureza não vivente, de “apenas fumo e mofo / esqueleto de animais e pernas mortas” (vv. 61-64). O caos reina e exige a morte simbólica do profano, daquele que ainda não é adepto. Caos, morte, putrefacção e combustão preludiam o processo alquímico. Fausto chega a uma conclusão: “não podemos saber nada”, levando-o a querer “queimar o coração” (vv. 11-12). Destruir o órgão vital mais central, pelo fogo calcinante, confirma a sua *nigredo* e atesta a necessidade deste elemento no seu caminho. Mefistófeles é esse componente ígneo, essencial para a evolução da transmutação da matéria fáustica: “é o fogo que permite chegar à água, é o enxofre que permite chegar ao mercúrio, é Mefistófeles, neste caso, que permite chegar a Gretchen” (Centeno 1983, 91). Ele actuará nas zonas sexual e sensual dos sentidos do doutor.

Fausto precisa também da lua (v. 33), ansiando por ir na direcção da sua luz e “flutuar com os espíritos pelas grutas das montanhas” (vv. 40-41). A lua “representa na obra alquímica o oposto nocturno, feminino, regenerador como a «água mercurial»” (Centeno 1983, 70). É a luz de Gretchen a que Fausto aspira. A montanha aponta o processo de iniciação do neófito, como mostra o alquimista Thomas Vaughan, ao falar de “Lunar Mountains” (1919, 258). Outra sua necessidade é a de um “banho de orvalho lunar” (v. 44), isto é, adquirir a *aqua sapientae*, a tal água mercurial. A *prima materia* banha-se no orvalho, “permanent Water, the spirit of the body, [...] the Virgin’s milk, the bodily Mercury” (Vaughan 1919, 205). Assim, o seu monólogo

143 Todas as traduções são da minha responsabilidade. É utilizado o texto *Urfaust* na edição indicada na bibliografia.

evidencia o elemento da (dis)solução de Fausto: Gretchen, símbolo de vida, impulso criador. Nas gravuras da novela *Pretiosa Margarita* de Petrus Bonus, aparece um anjo a colocar um osso, matéria em transmutação, dentro de um túmulo, no qual estão inscritas as iniciais «RO». Em latim, nominativo singular, «orvalho» é «ros», evocando um parentesco com a palavra «rosa», código para «Tártaro», filho do Caos e personificação do mundo inferior. O banho de orvalho é um mergulho mistagógico que começa no submundo, resgatando a potência da rosa. O alquimista Kirchweger trata o orvalho por “the true reborn Chaos” (2016, 100). Fausto renascerá do caos, ainda que não totalmente em *Urfaust*.

Fausto recusa os estudos de outrora, voltando-se para a magia, na sua ambição de mergulhar “no mais íntimo” (v. 30), que interpreto como sendo o âmago do mundo, *axis mundi*, eixo cósmico que representa tanto o ponto mais alto como o centro, onde superior e inferior se reúnem, com o intuito de se transcender o mundo sensível. Nesse movimento, “on transcende l’Univers, le monde créé, on transcende le temps, la durée, et on obtient la stasis, l’éternel présent intemporel” (Eliade 1952, 98), não andando longe da imortalidade alquímica que sublima as grades temporais. Ao atingir esse ponto, cimo e centro, o ser criado torna-se coevo do momento da criação do mundo. Em suma, o ser identifica-se com a divindade criadora, algo que Fausto crê já ter alcançado, pois, ao invocar o espírito da terra, confia-lhe: “sou eu, sou Fausto, teu igual [...]. Imagem da divindade” (v. 150; 165), depois de o espírito lhe afiançar: “assemelhas-te ao espírito que concebes, não a mim” (vv. 161-162). O *axis mundi* é a finalidade do alquimista, por ser tido como a fonte do conhecimento, onde humano e divino se fundem, onde jorra a energia divina criativa que nutre a vida, é beber directamente de Sophia.

Em *Urfaust*, a sensação de que Fausto e Mefistófeles são um só é mais nítida. Mefistófeles não chega a ser apresentado a Fausto, como se já convivessem ou fosse cada um face da mesma moeda. Há a didascália a anunciar a saída do discípulo Wagner e os aparecimentos de Mefistófeles e de um estudante. Porém, Fausto não sai de cena nem dialoga com Mefisto. Além disso, ausenta-se o lendário pacto com o diabo, reforçando uma união ontológica. Aliás, o mesmo tipo de diálogo que Fausto manteve com Wagner, mantém Mefisto com o novo estudante. A ausência do pacto sugere que Mefisto é também o doutor, é a sua sombra, que serve de primeiro guia alquímico. Tal como nos mistérios iniciáticos, “devemos considerar aqueles que nos guiam [...] não como indivíduos, mas como personalidades representativas do que

há de mais interior e de mais profundo em nós” (Telmo 2011, 80). A sombra de Fausto materializa-se em Mefistófeles, “matéria densa (em termos herméticos) a redimir” (Centeno 1983, 68), sombra transcendente que reúne conteúdos conscientes e inconscientes, transcendência que se imanentiza. Fausto gera Mefistófeles, “parte da treva, que deu à luz luz” (v. 1350), como este assume em *Faust I*, fruto de uma mazela psíquica, conduzindo Fausto à experiência de amor e morte, em Gretchen. Goethe tratou de, hermeticamente, fazer aparecer Mefistófeles sem mais delongas e descrições, para que Fausto o/ se confrontasse.

Fausto busca o solvente universal que nenhum conhecimento livresco e racional lhe proporciona. Todas as analogias identificam esse solvente com Gretchen. Somente ela pode abrir passagem ao *axis mundi*. Gretchen, abreviatura de Margareth, na sua raiz persa, «murvarid» ou «murwari», criatura de luz, opõe-se a Mefistófeles, inimigo da luz. Conta-se que Margarida de Antioquia venceu um dragão, dentro de um fosso. Este, símbolo alquímico do mercúrio filosofal, princípio volátil, atrai e dirime as impurezas, purifica o ouro e guarda a pedra filosofal. O alquimista deve beber do seu veneno e por ele morrer. O dragão tem a virtude de se fecundar a si próprio, como assevera o tratado anónimo *Rosarium Philosophorum*. Em *Atalanta Fugiens*, de Michael Meier, o dragão representa a terra e o fogo, enquanto a mulher é a água e o ar, ambos entrelaçados no túmulo e devendo matar-se mutuamente. Gretchen deve vencer o dragão, consumindo-o, morrendo e transformando-se nele.

Mefistófeles engendra uma forma de Fausto entrar no quarto de Gretchen e, naquele santuário (v. 540), ele encontra a luz crepuscular (v. 539). Se, no início, ele queria queimar o coração, agora ele pede a união do seu coração com o orvalho de Gretchen (vv. 541-2), marca da *coniunctio*. No entanto, ele banha-se no orvalho sem o seu consentimento, e toda a tradição alquímica afirma que, à força, a obra não se realiza. Gretchen pode ser encarada enquanto símbolo de fertilidade, morte ou renovação. Fertilidade porque semeia o amor em Fausto e criou a sua irmã como se fosse sua filha (v. 985). É morte, não apenas para si, mas para a mãe, a irmã, o irmão e o filho. A renovação acontecerá na segunda parte da tragédia, aquando da união com a *Mater Gloriosa*. Além de água, Gretchen é terra porque o filho que dela nascerá é semeado em si e nutri-lo-á como a terra. A imagem do globo terrestre a amamentar o seu filho, na gravura de *Atalanta Fugiens*, “é a terra, que alimenta com o seu leite o filho dos sábios” (Centeno 1983, 74). O leite é o

orvalho, mercúrio dos filósofos e a *Tabula Smaragdina* atesta que a terra é a ama de leite do filho hermético, pedra filosofal.

Gretchen também passa pela *nigredo*. Ela já surge na vida de Fausto com uma irmã, para ela como uma filha, morta. Após o encontro apaixonado com Fausto, ela aparece ao fuso da roca, invocando a circularidade de um padrão que se repete na sua vida, e canta: “a minha paz está perdida, / o meu coração está pesado” (vv. 1066-7). O amor que existe entre eles é um amor que espelha a situação cáustica em que os dois se encontram: ambos a quererem fugir de uma vida de prisão: ele dos livros e do sentimento de impotência que lhe trouxeram; ela da mãe e da memória da morte da sua irmã, e, em última análise, da sua condição feminina que, no contexto em que vive, lhe encarcera a liberdade. Por estes obstáculos, ambos estão vedados a conhecer o amor na vida. A conjugação alquímica, da qual resulta o *filius philosophorum*, não logra, nem singraria porque Gretchen não copulou somente com Fausto, a sua união deu-se com um Fausto subjugado à sombra Mefistófeles. Com efeito, há que remover o enxofre pestilento para se proceder à purificação. Talvez seja por isso que Gretchen chama o filho de *Wurm* [verme] (Goethe 2010, 420),¹⁴⁴ aquilo que corrói os livros de Fausto. O afogamento do filho dá conta da interrupção da operação. Gretchen dava de beber [*tränken*] à irmã (v. 993) e ao filho (*idem*, 418), mas, com este, foi mais longe e afoga-o [*ertränken*] (*idem*, 419). A afinidade entre os verbos estabelece uma relação entre ambas as mortes e evidencia a importância e o excesso da água em Gretchen.

Gretchen destrói-se para libertar Fausto. O trágico de Fausto é o “d’une subjectivité impuissante à découvrir la moindre médiation entre son auto-affirmation conquérante et son désir non moins puissant de penser et de vivre l’Absolu” (Bonardel 2002, 260). Por este absoluto se concebe o *axis mundi* que só pode ser experienciado interiormente, na imaginação e no amor. A auto-afirmação de Fausto deseja conquistar pelo exterior e por isso Mefistófeles é projectado para fora de si, devendo voltar a unir-se ao seu criador. Gretchen é o amor mistagógico que ensina a Fausto o sacrifício de morrer em prol de um renascimento interior. A sua morte é, em termos herméticos, a do dragão que se envenena para sublimar a matéria. É Gretchen quem permite “le passage entre les savoirs profanes et cette antichambre de la Gnose divine à quoi l’homme peut prétendre accéder” (*idem*, 254), chamada Sophia. Amor

144 A contagem dos versos, por vezes, cessa. Sempre que assim for, refiro antes as páginas.

e conhecimento, Sophia divina, devem ser reconciliados, porém, Fausto só consegue escolher um e excluir o outro, vivendo no desequilíbrio das polaridades. Em última instância, só se escolhe a si próprio.

Urfaust inicia o projecto fáustico de Goethe, revelando a busca incessante por completar o ciclo ourobórico “nostalgique d’une unité à jamais perdue” (ibidem), protagonizada pelo hermafrodita hermético, caminho da individualidade para o amor. Goethe sabia que a solução seria o amor, potência criadora, como assinalou no poema que enviou a Charlotte von Stein: “de onde nascemos? / Do amor. / Como estaríamos perdidos? / Sem amor. / O que nos ajuda a vencer? / O amor. / [...] / O que nos deve unir continuamente? / O amor” (*apud* Centeno 1987, 42). Este é um poema adaptado do tratado alquímico de Andreae, *Die chymische Hochzeit von Christian Rosenkreuz*, em que todas as perguntas se respondem com o amor. Sem dúvida, um hino que Heinrich von Offerdingen cantaria com Mathilde.

HEINRICH VON OFFERDINGEN – DA COMPLETA INCOMPLETUDE

Offerdingen apresenta também um carácter fragmentário, sobretudo, devido à precoce morte de Novalis.¹⁴⁵ Embora a primeira parte, *Erwartung* [expectativa], esteja completa, a segunda, *Erfüllung* [realização], ironicamente e tão ao gosto do Romantismo, não se realizou, ou melhor, realizou-se na forma de fragmentos. O final em aberto da primeira parte deixa a história na expectativa, ao passo que, a segunda parte, tomando o fragmento como sua estrutura, é realizada, numa espécie de acidental intenção romântica, uma completa incompletude. A incompletude do fragmento dá uma ideia de completude, não exigindo leituras fechadas, circula-se livremente, unindo o próprio leitor as suas próprias pontas. Da mesma forma, o processo alquímico está sempre incompleto: o ouro nunca transmutado, a pedra nunca encontrada e a perfeição nunca alcançada, permitindo ao alquimista-leitor imaginar outros fins. “[N]ão sendo necessariamente hermético, o fragmento é a forma de linguagem própria de Hermes-Toth, [...]. Em cada fragmento se negociam sentidos”, comenta João Barrento [2010, 66]. A ideia de obra inacabada alia-se ao processo de repetição infinita do Romantismo, em que

145 Começado em 1799, não foi terminado devido à morte prematura de Novalis, em 1801. Foi publicado postumamente em 1802 a primeira parte completa e os fragmentos e ideias para a segunda parte que estavam na posse de Ludwig Tieck, amigo do autor.

o próprio fragmento se constitui absoluto. *Ofterdingen* é necessariamente um fragmento absolutamente incompleto, mas infinitamente finalizado.

Uma direcção possível em *Ofterdingen* percorre o caminho da *flor azul*, que atrai Heinrich para um destino que transformará o mundo em amor, sonho e poesia. A busca de Heinrich pela sabedoria e pelo amor é o mesmo movimento em direcção ao *axis mundi* e processa-se na sua vocação de poeta e na vocação de poesia do mundo. O sonho autotransformador conduz o protagonista à transformação do mundo: primeiro um movimento axípeto e depois axífugo, ou ainda, como Novalis escreve, em *Blütenstaub*, “para dentro se dirige o caminho misterioso. [...] O segundo passo deve ser um olhar eficaz para o exterior” (1945b, 13-5).¹⁴⁶ O alquimista transmuta-se para transmutar o mundo, para exercer a *multiplicatio* e a *proiectio*, isto é, repetir a experiência de transmutação e projectar na restante matéria os seus efeitos.

A “flor azul”, seja de inspiração indiana, seja da alquimia ocidental, une a sabedoria e o amor que se encontram na divina Sophia. É a flor do meio que nasce do ovo hermético, símbolo da *prima materia*, que contém o *ouroboros*, sendo brancas e vermelhas as restantes flores, como mostra o tratado anónimo *Pandora*, uma fonte de inspiração para Novalis. As flores brancas e vermelhas remetem para as tinturas lunar e solar paracélsicas, que transmutam, rejuvenescem e prolongam a vida, concordando com um regresso a uma idade de ouro, caminho trilhado pela *Sehnsucht* alemã, saudade e desejo de unidade. A tintura filosófica resulta da junção dessas flores e designa-se por lírio da alquimia, outro nome para a “flor azul”, à qual também se dá o nome de safira do hermafrodita ou flor de ouro. Procurada por Heinrich, essa flor leva-o à unidade primordial, libertando o potencial criador, afectando o mundo e criando a imagem do andrógino hermético. Este resulta da reconciliação das polaridades e o seu mito “está no centro das especulações dos românticos, seguidores de Böhme. É a força actuante que permite reintroduzir a eternidade no tempo” (Centeno 1987, 80). Em causa está a busca pelo autoconhecimento, que começa inconscientemente no interior, pelo sonho, por meio de símbolos como o mar, a morte, a floresta, a gruta e a própria flor.

Ofterdingen também começa na noite, com a lua dirigida ao quarto de Heinrich. A *nigredo* deste apresenta-se sob a forma de inquietação, ao sonhar com a “flor azul”, sobretudo quando esta quase revela o rosto de Mathilde. Mas a noite de Heinrich não é igual à de Fausto. A diferença maior reside na

146 Todas as traduções das obras de Novalis são da minha responsabilidade.

esperança-certeza daquele de que o mundo se prepara para uma nova vida, para um “regressar a um tempo primitivo, em que animais, plantas e pedras comunicam com as pessoas” (Novalis 1945, 128). O sonho dessa noite sintetiza todo o processo alquímico: Heinrich atravessa regiões selvagens, montanhas, florestas, o mar, lida com animais singulares, experiencia o cárcere e a miséria, morre e regressa à vida e, por fim, ama e separa-se para sempre da amada, lembrando, por diversas vezes, o caminho do protagonista no tratado *Die Chymische Hochzeit*. Em certo momento do sonho, Heinrich encontra-se numa gruta, de onde jorra um raio de luz. Ele despe-se, entra numa bacia repleta de luz dourada, é inundado pela volúpia e contempla “formas femininas que lhe aparecem como ondas de uma maré” (idem, 129). A vida sexual de Heinrich desperta e o jorro de luz, qual acto ejaculatório nocturno, condiz com o forte teor sexual dos escritos alquímicos. O desejo de Fausto de se banhar no orvalho é da mesma ordem destas imagens liquefeitas: água mercurial, *aqua sapientae*, pólo lunar feminino, que Heinrich atrai, enquanto está dentro do seu banho solar: conjugação de opostos que forma o andrógino hermético. O orvalho é o fogo húmido paracélsico, aquele por que é composto o caos.

A dimensão interior do sonho transforma-se na dimensão exterior da viagem. É porque Heinrich faz essa viagem inconsciente que a viagem consciente, para Augsburg, se efectua: sem o sonho não haveria a partilha do sonho do pai, Heinrich não ficaria desanimado e ansioso e a mãe não proporia celeremente a viagem. À semelhança do alquimista, acordado, ele continua a operação alquímica que sonha. A mãe de Heinrich decide viajar até à sua terra natal, onde mora o avô de Heinrich, por notar este mais “introspectivo, reservado, irritado e doente” (idem, 139), marcas da *nigredo*. Esta viagem não deixa de ser também interior, na medida em que os contos sobre outros poetas e as experiências a partir das vidas de outras personagens (Zulima e Hohenzollern) expandem a sua consciência. Desta forma, Heinrich aprende a verdade dos sonhos, o valor áureo do poeta, da sua música e poesia de capacidades proféticas e transmutadoras, bem como identifica a origem oriental da poesia e do poeta. Em suma, ele aprende que o poeta é um alquimista, na qualidade transmutadora da poesia, ao dissolver provisoriamente a tensão eu-mundo, para conquistar o ponto absoluto, nervo infinito da pedra filosofal.

A sua despedida é presenteada pela sua madrinha com um colar de ouro, simbolizando que “one thing changes into another and through the everlasting alternation of things turns again into the same it had been before, or something similar” (Kirchweger 2016, 74). Trata-se igualmente do eterno

retorno ouroborico, pois Heinrich regressará à terra natal, porém, transmutado, como ele mesmo sabe. A melancolia sentida, ao deparar-se com a consciência da separação, como “um anúncio de morte” (Novalis 1945, 141), aprofunda mais a *nigredo*. Heinrich precisava de todas estas experiências, antes de encontrar o eterno poeta Klingsohr e a sua filha Mathilde, em Augsburg. Esse destino só se afigura possível porque Heinrich fez a sua viagem interior, como preparação para a sua iniciação.¹⁴⁷ O movimento feito por Heinrich evoca um retorno ao ventre materno, exactamente por ser a terra natal da mãe. Para se chegar à pedra filosofal há que regressar ao útero materno, origem primordial, onde se encontra a *prima materia*, e lá morrer, isto é, ser iniciado: “who would enter the Kingdom of God must first enter with his body into his mother, and there die” (Gray 2010, 31).

Klingsohr concede a Heinrich a sabedoria de poeta e Mathilde oferece-lhe o amor. Klingsohr é símbolo da eternidade da poesia e do poder autofecundante da mesma, enquanto pai do amor, de Mathilde e da personagem Fábula do seu *Märchen*,¹⁴⁸ chaves da obra hermética que fundem o real e o imaginário, enquanto solvente universal. Klingsohr ensina o poder transmutador da imaginação aliada à palavra, ao entendimento, por meio do seu *Märchen*, fundindo o mundo exterior com o mundo interior, a realidade com a imaginação, pela poesia e pelo amor. Destarte, o seu guia inaugura a idade de ouro, para que o seu discípulo possa ser o poeta órfico e adâmico prometido, restaurando a poética alquímica na sua origem musical, oriental, contemplativamente extática. Essa linhagem órfica assenta no dom antigo dos poetas de “ressuscitarem plantas, transformarem a força das águas, moverem pedras, sendo adivinhos, sacerdotes, legisladores e médicos, iniciados por seres superiores. Por eles, a natureza caótica ganha ordem e harmonia” (Novalis 1945, 151).

Mathilde reúne em si amor e sabedoria, e funde-se em Heinrich, formando o hermafrodita hermético, como via interior para atingir o *axis mundi*. Ela assume-se como guardiã do seu fogo sagrado (idem, 245) e ele trata-a por safira (idem, 249), nome de código da “flor azul”. O poder do amor de ambos é da mesma ordem do “ouroboros”, conduzindo à unidade

147 Cf. Sérgio das Neves, “*Urfaust e Heinrich von Ofterdingen*: um estudo comparatista à luz do pensamento alquímico”.

148 *Märchen* é um termo usado para designar um tipo de conto que contém elementos do maravilhoso, com figuras sobrenaturais que intervêm na vida humana. Remete igualmente para narrativas populares de origem medieval.

da *prima materia*, construindo esse hermafrodita, na reunião das polaridades masculino-feminino, e reformulando o presente eterno, que dissolve e cristaliza o eterno retorno. A temporalidade da serpente vincula-se a Cronos-Saturno, senhor do tempo, soberano da idade do ouro, representando também a *prima materia*. Saturno, enquanto regente do processo de destruição e renovação, é patrono dos alquimistas. O movimento temporal e criador é de saturno-chumbo para sol-ouro, isto é, para o centro, ou ainda para o *axis mundi*.

Mathilde aceita Heinrich como discípulo de guitarra, todavia, mais do que isso, ela é mestre do espírito dele. Em gesto de aceitação, ela oferece-lhe uma rosa. Já assinalei a relação entre o orvalho e a rosa. Esta associa-se à água prateada da lua e responde pelo nome de píton ou *Mercurius vivus*. Mais tarde, Mathilde proferirá que Heinrich conhece o caminho das rosas. A profundidade de Heinrich é revelada por Mathilde, ela, a música e a poesia em pessoa, a “flor azul” que Heinrich sonhou. O seu amor mistagógico inicia Heinrich na linguagem original, que contém a sabedoria do autoconhecimento. A taça de Sophia, no *Märchen* de Klingsohr, símbolo da rosa, contém as lágrimas de sacrifício, ou seja, orvalho ou solvente universal que sublima a matéria. Heinrich suspira: “ela dissolver-me-á em música” (idem, 245). A água mercurial, a rosa orvalhada, dissolve a *prima materia* e transmuta-a. Dissolver em música é voltar à linguagem musical primordial da pátria oriental.

Por todos estes símbolos, Mathilde representa também o “ouroboros”: autodestruição que conduz à origem. Só a morte conduz à vida: “the only road to perfection was through death, either physical or spiritual” (Gray 2010, 227). Mathilde afirma estar disposta a morrer por Heinrich. O mercúrio filosófico que era Gretchen é-o também Mathilde, dragão que deve beber do seu próprio veneno para morrer e dar lugar à pedra. É o dragão verde que guarda o tesouro, que a criança hermética deve descobrir, como atesta Vaughan. A morte de Mathilde é simbolicamente a sublimação desse mercúrio, o envenenamento do dragão, para que o diferenciado regresse ao indiferenciado, porém com a consciência eterna de quem chegou ao *axis mundi*. Morre de missão cumprida, dado o mundo se transmutar em *Märchen*, ou ainda, num digno sonho de Heinrich: “le rêve semble donner figure au réel «transmuté» par l’imagination romantique, [...] à la naissance alchimique d’une forme, le *solve* et le *coagula* de la matière poétique” (Mees 2019, 167).

A conjunção Mathilde-Heinrich é acentuada pelo facto de este ser como um filho para Klingsohr, como este garante, logo, irmão de Mathilde:

“to achieve perfection, the brother and sister must be joined together, and thus the sister becomes a wife. [...]. To ‘marry the sister’ was to overcome duality, and to achieve oneness with the parent of all things”, observa Ronald Gray (2010, 223). O andrógino, prima e última matérias, pedra filosofal, tem condições para se formar: “Heinrich e Mathilde, / unidos na mesma imagem / [...]. / Um no tudo e tudo em um, / imagem de Deus” (Novalis 1945, 303). A conjunção atinge o uno, “ponto central, a sagrada fonte / origem” (idem, 302), o *axis mundi* que Fausto almejava alcançar. A alquimia ensina a eterna sabedoria desse eixo, o centro de todas as coisas, a vida. Se a primeira parte de *Ofterdingen* representa a aquisição de experiências, pelo caminho da casa interior, a segunda é votada à saída dessa casa para o exterior. Porém, nesse regresso ao mundo, Heinrich faz deste a própria casa interior. A segunda parte, «realização», realiza a sua chegada ao mundo de Sophia, guiado por Mathilde, tal como Fausto, na segunda parte, alcança o céu e Gretchen-Sophia.

AFINIDADES HERMÉTICAS: EM CONCLUSÃO...

Com as breves reflexões a partir de cada obra, passo ao encadeamento das ideias conclusivas que me parecem pertinentes comparar neste estudo. Um presságio de conclusão começa por ser deslindado na conjunção especulativa Fausto-Heinrich. Talvez eles mesmos estabeleçam uma relação ourobórica, na medida em que um prossegue o caminho do outro: Fausto deseja chegar ao âmago do mundo, *axis mundi*, e Heinrich chega; Fausto tentar ver-se como imagem da divindade e Heinrich, androginicamente, com Mathilde, torna-se essa imagem. O que Fausto tenta à força (dominar o espírito da terra, conhecer o mundo, obter Gretchen), Heinrich consegue-o desinteressadamente, a partir dos eventos da vida. Fausto ensina que a auto-realização junguiana deve dissolver as dualidades: dentro de si, Fausto-Mefistófeles; com o outro, Fausto-Gretchen; e com o mundo, Fausto-macrocosmo. Após a consciência do diferenciado, ele pode regressar ao indiferenciado, com a expansão da consciência, com o eu transcendente-imanente. Heinrich, por seu lado, ensina a desenvolver a potência humana de, por meio da imaginação, tornar-se o criador de um mundo, ou seja, tornar-se pedra filosofal fecundadora. Deste modo, o “ouroboros” apresenta-se como alfa e ómega, princípio e fim, que anula o tempo e o espaço da consciência, exaltando o eterno presente do *axis mundi*, o espaço do tempo da criação.

Desvendar o âmago do mundo é poder contemplar o ponto primordial da criação, da mesma ordem do *Urphänomen* goetheano e do real absoluto novalisiano. Esse ponto fenoménico, basilar e absoluto, corresponde à divindade Sophia, ventre materno, que “traduit une expérience spirituelle homologable à toute autre «projection» hors du Temps - en d’autres termes, à la réintégration d’une situation originnaire” (Eliade 1952, 99). Esse fenómeno, alcançado na contemplação interior da natureza, é como a “pedra filosofal”: diz-se encontrada algures e nenhures, inacessível e conhecida, secreta e alcançável, no interior de cada ser e de forma simbólica.

A morte de Gretchen é fulcral para Fausto aprender futuramente que a satisfação não vem apenas da excitação externa dos sentidos, como ensina Mefistófeles. Fausto substitui o prazer do conhecimento externo a si, pelo prazer do corpo externo a si. Mas esse caminho tomado não deve ser menosprezado. Pelo contrário, ele necessitava dessa via porque vivia uma cegueira interior. Sem Mefistófeles não há Gretchen, sem a morte desta não haverá Helena, reino das Mães, cegueira exterior e visão interior, presentes em *Faust II*. Por sua vez, Heinrich aprende cedo essa visão interior. Pelo sonho acede ao *axis mundi* e contempla a natureza, sem a dominar: transmutação consentida pelo movimento da imaginação. O movimento ensinado por Klingsohr é o de elevação à imagem da divindade criadora, aquela que Fausto julgava já ser. Para criar essa imagem, andrógino primordial, formulado pela conjunção alquímica, Mathilde e a sua morte são essenciais a Heinrich. A razão divina, presente em cada humano, acorre ao consciente pela imaginação e, na contemplação e na formulação da unidade, eleva o ser à qualidade demiúrgica.

A conjunção de opostos conjuga o mundo material com o imaterial. Em *Urfaust*, Mefistófeles, pertencente ao mundo psíquico, ganha corporalidade, condensa-se, e Gretchen, cujo corpo se transmuta em espírito, “sublima-se ao morrer”. Em *Offerdingen*, o sonho e o conto tornam-se realidade, e Mathilde passa pelo mesmo processo que Gretchen. Ambas representam o dragão que se auto-sacrifica para a transmutação da *prima materia*. Fausto separa-se de uma parte de si mesmo, Mefistófeles, e, antes de a resolver em si, quer unir-se a Gretchen. A conjunção não estava pronta para acontecer com sucesso, sofrendo o par a separação mais difícil de reconciliar, a da vida da morte. Heinrich também se separa de tudo o que até então conhecia. No entanto, consegue resolver o drama, consciencializando-se de que o movimento que separa constitui um movimento de regresso para casa, enquanto origem espiritual e materna do humano e origem cultural

do ocidente. Quando se reúne a Mathilde, já se encontra preparado, sem o conflito interno da separação, sendo bem-sucedida a conjunção. A morte da amada não é irreconciliável com a vida, posto ainda existir por meio da personagem Cyane e da voz que sai da árvore.

Mefistófeles e Klingsohr são os responsáveis pela reunião de Fausto com Gretchen e de Heinrich com Mathilde, respectivamente. É o fogo que conduz à água. Contudo, o *modus operandi* de cada um é diferente, assim como o seu potencial. Em *Urfaust*, Mefistófeles ainda não possui uma identidade mais independente de Fausto, regendo os impulsos irracionais e sensuais deste. Klingsohr, por seu turno, é uma síntese do ser poeta e arquétipo do fazer poético, ensinando a fundir o real e o imaginário, como um alquimista funde os metais. Ele nomeia as coisas, qual Adão, e organiza o caos, qual Orfeu. A sua natureza difere da de Mefistófeles, pois afirma o impulso criador da razão unida à intuição. Neste sentido, Mefistófeles é limitado na sua capacidade de transformação do real - ele nem pode seduzir Gretchen nem olhar para uma cruz (v. 455) -, é uma figura deformada, incompleta e fruto da vida psíquica de Fausto. Klingsohr consegue agir sobre a realidade e dar existência à vida pela poesia e continuidade por Mathilde. Ele não é uma projecção, é corpo reprodutor (pai de Mathilde, pai do amor) e espírito unificador (casa Heinrich com Mathilde, casa o real e o imaginário). Mefistófeles corrompe a matéria para esta ser recriada, Klingsohr recria a matéria para ela ser realizada.

Essa matéria é Fausto e é Heinrich, cada um com uma centelha divina, potencialidade que necessita de ser posta em acção, para se tornarem no centro do seu mundo, no seu próprio *axis mundi*. Ambos com um pai oposto às suas naturezas e, para progredirem, necessitam de se libertar do ascendente titânico dos progenitores. O pai de Fausto, que lhe legou a empresa da falsa alquimia, e o de Heinrich, que tentou reprimir a potência de poeta do filho e o poder dos sonhos. Porém, Heinrich rapidamente se desvincula dessa herança. O processo alquímico passa por destronar Cronos, como Zeus fez, para cada matéria se transformar no potencial deus em si.

A ausência e morte das mães, em *Urfaust* e *Ofterdingen*, podem ser justificadas no preceito alquímico que receita o regresso ao útero materno, para se encontrar a *prima materia* e a origem primordial. Sendo esse útero materno inexistente ou interdito, a busca dessas personagens comporta uma maior dificuldade e uma mais profunda aprendizagem. A mãe de Fausto nunca mencionada, a de Gretchen morta por Fausto, a mãe de Heinrich deixa de

ser referida, assim que chegam a Augsburg, e Mathilde que é órfã de mãe. Quando morre, a rapariga encontra a sua origem primordial na natureza, mãe Gaia, assinalada pela voz de Mathilde-árvore. A morte ou ausência feminina ocorre com outras personagens que reforçam a mesma ideia exposta.

À guisa de conclusão, foi meu propósito reflectir sobre a alquimia dada na sua relação com estas obras literárias. Diria que alquimistas, autores e leitores se esforçam para redimir a matéria corrupta da natureza, recortando, depurando, amplificando, dissolvendo e sublimando, morrendo e devindo. Contudo, em última instância, o *magnum opus*, leia-se alquímico, leia-se literário, ou até se encarado como sendo a própria vida, desenvolve-se e finaliza-se por si mesmo. O interveniente criador apenas transmuta, dissolvendo as polaridades, como Goethe e os românticos pensaram, pela palavra poética criadora, recusando a separação do sagrado e do profano, posto que tudo se passa na consciência e, de acordo com a alquimia, nós somos a própria obra. A linguagem hermética liberta as significações, fundindo-se com a imaginação de todos os construtores de palavras.

As duas obras formam o *ouroboros*, centro absoluto da realização da criação. Se *Urfaust* rompe o real, introduzindo uma projecção arquetípica, *Ofterdingen* destrói-o para criar uma nova realidade. Ambas as acções resultam da potência fecundadora da imaginação dos seus criadores, sejam Goethe e Novalis, sejam Fausto e Heinrich. As antinomias das vidas de Fausto e de Heinrich, e as concepções divergentes de Goethe e Novalis, reconciliam-se, realizando uma coluna vertebral que articula alquimia e literatura. A interpretação alquímica é um acto poético, Goethe e Novalis fazem das suas obras um acto alquímico. Ao olhar para a matéria alquímica e para a matéria literária, a relação entre ambas ensina a qualquer Fausto e a qualquer Heinrich que aceitar a vida plenamente é aceitar que não podemos saber tudo dela e que o mistério deve ser preservado, no jogo das transmutações das substâncias e das palavras, entre a dissolução e a solução.

Referências bibliográficas

- BARRENTO, João. 2010. *O género intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- BONARDEL, Françoise. 2002. *La voie hermétique*. Paris: Dervy.
- CENTENO, Yvette. 1983. *A alquimia e o Fausto de Goethe*. Lisboa: Arcádia.
- CENTENO, Yvette. 1987. *Literatura e alquimia. Ensaio*. Lisboa: Editorial Presença.

- ELIADE, Mircea. 1952. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. Paris: Gallimard.
- GOETHE, Johann W. *Faust*. 2010. Ed. Erich Trunz. Munique: C. H. Beck.
- GRAY, Ronald. 2010. *Goethe, the Alchemist. A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- KIRCHWEGER, Anton. 2016. "Golden Chain Homeri". In *Alchemical Manuscript*. Vol II. Part. I. São José: AMORC.
- MEES, Martin. 2019. "L'alchimie romantique de la Forme. Création et puissance poétiques chez Nerval". In *Les formes romantiques de la vie. Poétisations de l'existence dans le romantisme européen*. Eds. Laure Cahen-Maurel/ Victoire Feuillebois/ Martin Mees. Paris: Hermann.
- NEVES, Sérgio das. 2020. "Urfaust e Heinrich von Ofterdingen: um estudo comparatista à luz do pensamento alquímico". Dissertação de mestrado em Estudos Comparatistas. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/45945>.
- NOVALIS. *Gesammelte Werke*. 1945; 1945b. Vol. I. e II Editado por Carl Seelig. Zurique: Bühl.
- TELMO, António. 2011. *Viagens à volta de um tapete: a aventura maçónica*. Sintra: Zéfiro.
- VAUGHAN, Thomas [Eugenius Philalethes]. 1919. *The works of Thomas Vaughan. Eugenius Philalethes*. Ed. Arthur Edward Waite. Londres: Thesophical Publishing House.

Tradições, Transcrições, Traduções: Por um Entendimento Rizomático do *Fausto* Pessoaano

CARLOS PITTELLA *

JERÓNIMO PIZARRO **

Abstract: This article invites the reading of Fernando Pessoa's *Fausto* as a rhizomatic work, via three different critical lenses that lead to plurality: Traditions, Transcriptions, and Translations. Regarding different Faustian traditions, instead of seeing Pessoa's *Fausto* merely as a competition with Goethe (as proposed by Eduardo Lourenço in his preface to the 1988 edition), we argue for a broader intertextual network, supported by recent research that invokes the poet's literary estate and private library. Concerning different transcriptions and instigated by the 2018 critical edition—that reclaims Manuel Gusmão's idea of the “impossible poem” and forsakes an arrangement in 5 Acts—we discuss several ways in which the four printed editions of *Fausto* differ and how those differences entail diverging interpretations. In the last section, we explore the translation projects of multiple Faustian works that Pessoa both planned and undertook, and how those translations may have influenced the poet's recreation of the Faustian legend.

I. TRADIÇÕES

É ponto pacífico admitir que o *Fausto* de Fernando Pessoa seja, entre muitas outras coisas, uma espécie de competição com Goethe. No seu prefácio à edição do *Fausto* preparada por Teresa Sobral Cunha, Eduardo Lourenço apresenta tal competição como fato indiscutível, ainda que aparentemente inexplicável:

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,
Centro de Estudos de Teatro

** Universidad de los Andes, Departamento de Humanidades y Literatura
Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas e
Centro de Estudos de Teatro

Nada parece mais difícil de explicar, na perspectiva da restante criação de Fernando Pessoa, mau grado a sua poética de transmutação de todo o texto alheio em elemento da sua identidade imaginária, do que a competição com uma obra escrita por um homem tão diferente do que nos supomos ser Pessoa, como Goethe. (*in* Pessoa 1988, i)

A partir da edição reconstruída por Cunha, Lourenço contrasta o *Fausto* de Pessoa com o de Goethe, ressaltando a incompletude da obra pessoana como evidência de o poeta português ter perdido a competição: “Na sua aparência de obra, medida pela ambição mais que fáustica que nela se devia incarnar, o poema dramático *Fausto* é um aparente, ou até, um objectivo desastre” (*ibid.*). Mas Pessoa não teria sido o único derrotado em semelhante competição, pois, como observa Lourenço, “porventura faz parte de toda a tentativa de retomar o mito de Fausto – e já a de Goethe teve de ultrapassar esse «handicap» originário – a condenação ao fracasso” e – segue Lourenço – “nem Valéry nem Butor”, que também ousaram contender com Goethe, “escaparam a esse destino” (*ibid.*). O ensaísta procede a situar o *Fausto* pessoano entre outros, notando *en passant* que a versão de Pessoa estaria mais próxima da de Byron do que das de Marlowe e Goethe:

Contrariamente aos Faustos clássicos, quer ao de Marlowe quer ao do próprio Goethe, o de Pessoa não é personagem ou mesmo símbolo abstracto de um *drama de salvação* (em termos clássicos para Marlowe, em termos modernos para Goethe), nem mesmo de negação no sentido do *Manfredo* ou do *D. Juan* de Byron de quem está mais próximo, mas da pura *negatividade*, se o propósito ou a incarnação dela podem ser levados a cabo. Na medida em que o podem, *Fausto* é a sua incarnação, e a sua realidade poética visionada como da ordem do «desastre» – relativo – mais não faria do que traduzir na forma mesma o canto da impossibilidade, de obturação ontológica absoluta que seria o adequado à nossa condição humana. (*id.*, iv)

Se Pessoa perde a suposta competição com Goethe, a própria perda é sintoma ultra-fáustico – pois o *mais fáustico* seria um Fausto em ruínas, exemplificando em sua condição de falhanço o tema da busca impossível. Nesta inversão de valores, o *Faust*¹⁴⁹ de Goethe torna-se contraditório,

149 Distinguiremos *Fausto* e *Faust* para designar, respectivamente, os dramas de Pessoa e de Goethe.

pois a sua perfeição estaria em desacordo com a natureza fáustica de busca destinada ao fracasso.¹⁵⁰

A rivalização com Goethe encontra vasto suporte no espólio pessoano (doravante BNP/E3)¹⁵¹ e na Biblioteca particular de Fernando Pessoa (doravante BpFP). A BpFP preserva três edições diferentes da obra-prima do mestre alemão: duas da tradução inglesa em verso feita por John Anster (1867 e 1909) e uma francesa (com tradutor não creditado), alternando verso e prosa (1907). Na tradução de Anster, a primeira fala do protagonista começa:

SCENE: A high-arched, narrow, Gothic chamber—
FAUST at his desk—restless

Alas! I have explored
Philosophy, and Law, and Medicine;
And over deep Divinity have pored,
Studying with ardent and laborious zeal;
And here I am at last, a very fool,
With useless learning curst,
No wiser than at first!
Here am I—boast and wonder of the school;
Magister, Doctor, and I lead
These ten years past, my pupils' creed;
Winding, by dexterous words, with ease,
Their opinions as I please.
And now to feel that nothing can be known!
(Goethe 1867, 23)

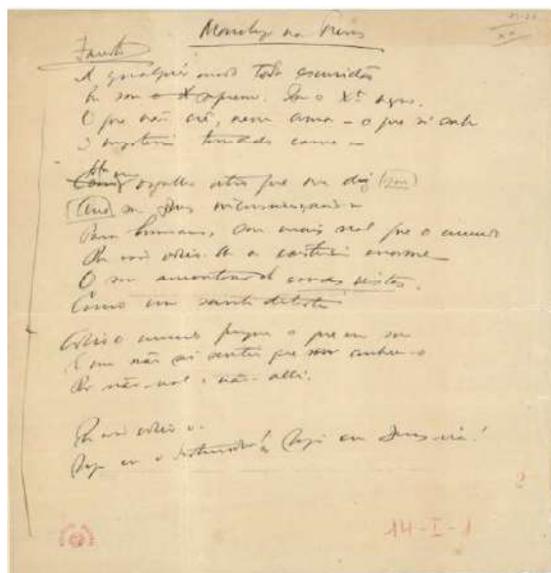
Pelo menos duas dessas edições hoje na BpFP já tinham sido impressas quando Pessoa começou a escrever o seu drama, pois, segundo a edição crítica de 2018:

150 O tema da derrota é constante na vida e obra de Pessoa. Além dos projetos comerciais falidos do poeta, lembremos a sua teorização referente à derrota em arte; veja-se, por exemplo, o poema “Tabacaria”, que também teve por título “Marcha da derrota”, e o trecho “Reconheço hoje que falhei” do *Livro do Desasocego*.

151 Os documentos provenientes do espólio pessoano são indicados via cotas prefaciadas pelo código BNP/E3, que significa “Espólio n.º 3” (E3) abrigado pela Biblioteca Nacional de Portugal (BNP).

O *Fausto* nasceu em 1907-1908, possivelmente nos papéis reaproveitados de relatórios sobre minas de ferro e manganês, escritos para a empresa de Mário Nogueira de Freitas, primo de Pessoa. Há, em verdade, muitos poemas datáveis de 1908, e talvez tenha sido outro o texto inicial – um objecto mítico cuja identificação eludirá toda certeza. No entanto, se o poema que editamos como n.º 1 pode não ser o primeiro, o seu suporte material parece ser o mais antigo. Além disso, ao lado da atribuição «Fausto», o documento ostenta a indicação «Monologo nas Trevas», ecoando o monólogo nocturno da primeira fala do Fausto goethiano. (Pittella *in* Pessoa 2018, 24)

Ainda que não possamos jurar *quando* Pessoa comprou ou leu a edição inglesa de 1867 e a francesa de 1907 (o que poderia ter ocorrido depois de começar o *Fausto*), é plausível imaginar que tenha sido mesmo em 1907–1908. Assim, Pessoa estaria a dialogar com Goethe desde o princípio *em dois sentidos*: (1) desde o momento em que começou escrever o *Fausto* e (2) desde que respondeu o monólogo noturno inaugural do *Faust* com um “Monologo nas Trevas” próprio (Figura 1), em que vocifera¹⁵²:



(Figura 1. BNP/E3, 29-27')

152 Citamos os documentos pessoais sempre em sua ortografia original.

De qualquer modo todo escuridão
 Eu sou supremo. Sou o Christo negro.
 O que não crê, nem ama — o que só sabe
 O mysterio tornado carne e ◊

Ha um orgulho atro que me diz
 Que sou Deus inconsciençando-se
 Para humano, sou mais real que o mundo
 Por isso odeio-lhe a existencia enorme
 O seu amontoar de cousas vistas.
 Como um santo detesta ◊

Odeio o mundo porque o que eu sou
 E me não sei sentir que sou conhece-o
 Por não-real e não-alli.
 Por isso odeio-o —

Seja eu o destruidor! Seja eu Deus-ira!
 (Pessoa 2018, 37)

Apesar das marcas de incompletude (os espaços deixados em branco sinalizados por ◊) – ou mesmo inclusive pelas marcas de incompletude – as aproximações e divergências entre os dramas de Pessoa e de Goethe tornam-se evidentes: ambos introduzem Fausto via monólogos noturnos, mas a agitação (“restlessness”) e desânimo perante o conhecimento (“useless learning”) em Goethe tornam-se ira e destruição em Pessoa (“Seja eu o destruidor!”), num esbravejar mais próximo das fúrias de Jeová no Antigo Testamento ou Shiva na mitologia hindu do que de um homem que venderia a alma ao diabo.

A heresia declarada no início do *Fausto* (“Sou o Christo Negro”) aproxima-o do *Anti-Christo* de Gomes Leal. Teresa Sobral Cunha já tinha apontado relações entre os livros de Leal e Pessoa na sua edição, sublinhando que em ambos “são convocadas algumas figuras universais, estando Buda, Cristo e Mahomet entre elas” (*in* Pessoa 1988, 209). Eduardo Freitas da Costa, o primeiro editor do *Fausto* e primo do poeta, já em 1952, aproximava o drama pessoano não apenas de Goethe, mas também de Byron, deixando-nos a seguinte nota:

Ficará para outro lugar o ensaio que parece indispensável sobre este *Primeiro Fausto* confrontado com o *Fausto* de Goethe e o *Manfredo* de Byron – como expressões dramáticas de um mesmo tema. Seria levar já muito longe uma simples e despreziosa nota explicativa. (*in* Pessoa 1952, 20)

Seguindo estas pistas de relações intertextuais, Xavier *et al.* (2018) sustentam o artigo “Outros Faustos: as influências da tradição sobre o *Fausto* pessoano”. Com base em materiais do espólio do poeta na BNP e da BpFP¹⁵³, os autores propõem uma constelação de influências em Pessoa que desafiam a hipótese de um diálogo com um único autor:

a influência de Goethe sobre o *Fausto* pessoano, embora inegável, não foi exclusiva. Desde o princípio da escrita do drama em questão, em 1907-1908, pareciam coexistir no pensamento de Pessoa as influências de Byron e Gomes Leal, além, obviamente, da de Goethe. A influência de Eugénio de Castro (mais acentuada a partir de 1908-1909), assim como a de Marlowe e Eça de Queiroz (a partir de 1912), embora secundárias em termos cronológicos, podem ter sido tão importantes para o desenvolvimento do *Fausto* pessoano quanto as suas influências iniciais. Além disso, a partir da argumentação aqui apresentada e no desconhecimento de provas em contrário, é plausível admitir que esta rede de influências tenha perdurado até a escrita dos últimos poemas que Pessoa atribuiu ao drama, em 1933. (Xavier *et al.* 2018, 115)

Salientemos algumas intertextualidades expostas por Xavier *et al.* (1) Lord Byron, cujo *Manfred* foi certamente influenciado pelo *Faust* goethiano, é uma das principais influências confessadas do jovem Pessoa entre 1904–1905, que citaria *Manfred* e *Don Juan* em nota de c. 1907 (BNP/E3, 14A-62^r). (2) Num diário de 1907 (BNP/E3, 28A-1^r), Pessoa anota como tendo lido *Claridades do Sul* de Gomes Leal – obra em que Fausto é referido em três poemas – havendo diversos documentos em que Pessoa tanto critica quanto elogia Leal, inclusive um papel de c. 1909, guardado entre poemas do *Fausto*, em que se lê: “G. Leal – um grande poeta estragado intimamente” (BNP/E3, 30-31^r). (3) Com três títulos em listas pessoais de

153 Para o estabelecimento das leituras de Pessoa, Xavier *et al.* consultam o catálogo da BpFP feito por Pizarro *et al.* (2010), que inclui listas de livros a vender, valiosíssimas para a investigação de relações intertextuais (*vide* Pizarro *et al.* 2010, 436–445).

livros a vender, Eugénio de Castro é outro autor igualmente criticado e elogiado, com Pessoa asseverando ora que “o seu verso, mesmo o mais bello, tem um não sei quê de rígido” (BNP/E3, 14B-57^r), ora que o poema “Epigraphe” em *A Sombra do Quadrante* “é um diamante puro” (14D-26a^r); no único livro de Castro preservado na BpFP, há excertos de *Sagramor* (que Scheidl já tinha aproximado do *Fausto* em 2004), em que abundam vozes metafísicas similares às do drama pessoano. (4) Em 1912–1913, i.e., logo após a publicação da versão de Eça de Queiroz da lenda de São Frei Gil em *Últimas Páginas* (1912), três listas de Pessoa apresentam uma reconsideração do *Fausto* como parte de uma “Trilogia da Noite” que incluiria: Fausto, Frei Gil de Santarém e Paracelso (BNP/E3, 48I-12^r, 48A-48^v e 48D-15^r). (5) a edição crítica do *Fausto* publicou um longo poema em inglês intitulado *Dr. Faustus* (Pessoa 2018, 271–274) – que aponta para a obra homônima de Christopher Marlowe; este poema de Pessoa é também relevante por desenvolver o tema de “lust of everything, a lust of all senses” (“uma avidez de tudo, de todos os sentidos”, trad. in Pessoa 2018, 274), antecedendo o projeto heteronímico de “sentir tudo de todas as maneiras” que eclodiria em 1914 com a criação de Caeiro-Campos-Reis.

Assim, a leitura de uma competição obsessiva com Goethe, embora atraente, não será a única possível, havendo uma série de outros *Faustos* com os quais Pessoa se relacionou, não só ao recuperar tradições, mas também ao propor traduções (como se verá). Além de tradições e traduções, as próprias transcrições e orientações teóricas das edições do *Fausto* pessoano influenciaram a leitura do drama, talvez sendo melhor falar de *Faustos*, no plural.

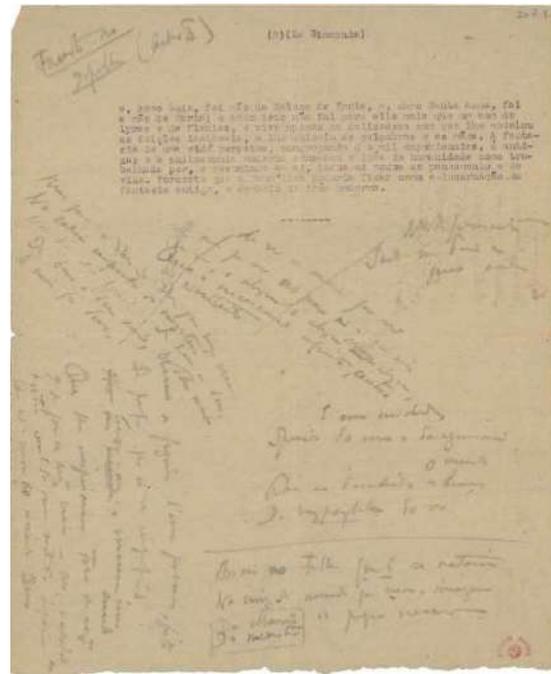
II. TRANSCRIÇÕES

Para além da percepção de redes intertextuais, a própria apresentação de um livro impactará os limites/convites – mais ou menos estreitos ou abertos – impostos à leitura. É fato que novas edições podem modificar o texto e, por conseguinte, a leitura de uma obra, de muitas formas: (1) pela alteração do *corpus*, devido à inclusão/exclusão de fragmentos, segundo critérios mais ou menos rígidos de atribuição; (2) pela alteração do texto em si, devido a opções ortográficas e/ou divergências de transcrições; e (3) pela reorganização das partes, devido a diferentes entendimentos do que seja a unidade pretendida ou por distintas possibilidades tecnológicas.

O texto do *Fausto* passou por todos esses tipos de alterações. O entendimento do que seja esse drama – e o seu lugar na história da literatura – depende das muitas alterações pelas quais passou (e ainda passará) o texto, segundo as suas múltiplas edições: a inaugural, de 1952, preparada por Eduardo Freitas da Costa, apresentando apenas fragmentos organizados de forma temática, como parte do volume da *Ática* dedicado a poemas dramáticos de Pessoa; a de 1986, lançada no Brasil por Duílio Colombini, ordenando a peça em cinco atos; a de 1988, por Teresa Sobral Cunha, contando com o prefácio de Eduardo Lourenço e, tal como na edição Colombini, reconstruindo um drama em atos, ainda que numa ordenação distinta; e a edição crítica de 2018, preparada por Carlos Pittella com a colaboração de Filipa de Freitas, a primeira a restituir a ortografia original e a apresentar uma edição cronológica baseada na materialidade dos “poemas” fáusticos, propositadamente não mais chamados de “fragmentos”, abandonando-se a ideia de uma obra que pudesse ter sido concluída.¹⁵⁴

Sobre as alterações no *corpus*, os poemas ingleses de Pessoa atribuíveis ao drama – como o já citado “Dr. Faustus” – foram apenas divulgados na edição de 2018, que também retirou poemas do núcleo. Se vários textos foram removidos por não apresentarem critérios irrefutáveis de pertencimento, poemas inéditos foram apresentados, seja por não terem sido anteriormente localizados, seja por terem sido previamente considerados ilegíveis. Um desses textos de difícil decifração, escrito c. 1924, leva a indicação “Fausto ao espelho” (Figura 2):

154 Consideram-se as quatro edições impressas que acrescentaram ao *corpus*. Para além delas, há o projeto *Fausto: uma existência digital*, disponível *online* em <http://www.faustodigital.com>, sob a direção de José Camões e desenvolvido pelo Centro de Estudos de Teatro da FLUL simultaneamente à edição crítica de 2018.

(Figura 2. BNP/E3, 30A-8^o)

Como a figuras d'um poema, feito
 Da perfeição, que não de imperfeições,
 Creou-nos: e vivemos esse mundo
 Que lhe *inspiramos. Fora da razão
 E do que a razão cria — ser, verdade,
 Outro sentido sem sentido impera
 Que não creou ao increado Deus
 Mas que é o Deus de Deus que nos creou.
 Na cadeia infinita do mysterio
 Não ha elo final. De haver um deus,
 De deus a deus maior, de deus maior
 A mais que deus, de ser a mais que ser
 De mais que ser ao que não é já mais
 Que ser, o abysmo é abysmo num abysmo,

Cerca o incercavel infinito, centro
 Do inexistente. Neste pensamento
 Sinto-me deus e ignoro ainda.
 (Pessoa 2018, 245)

Mesmo havendo marca de leitura conjectural (*), pode-se afirmar que a inclusão deste poema no *corpus* é um benefício; com tais versos, o *Fausto* ganha a imagem de um vertiginoso labirinto de espelhos, com deuses atrás de deuses atrás de deuses – e, com isso, uma nova chave de leitura.

Com relação a mudanças do texto em si através de novas transcrições – e de como essas mudanças impactam a interpretação –, basta citar o caso da passagem “É isto o amor? Só isto! Sinto como | O cerebro oscillante, um goso” (Pessoa 2018, 121). No documento original, há uma indicação cênica que os primeiros editores (Costa em 1952 e Colombini em 1986) leram como “Fausto (vindo de casa do rapaz)” e publicaram apenas como nota. Costa acrescenta que a indicação “parece sugerir ter Pessoa imaginado o seu transcendente Fausto entregando-se a todas as formas de amor carnal na ânsia desesperada de procurar uma verdade” (Costa *in* Pessoa 1952, 154). Cunha, na sua edição de 1988, que aprimorou as anteriores ao ponto de eclipsá-las, foi a primeira a questionar a leitura geradora de controvérsia, anotando: “Costa leu aqui *do rapaz*, o que remetia para um tipo de experiência amorosa que já vários estudiosos têm referido. Como cremos, mas sem absoluta segurança, que o que está escrito é *de capuz*, resolvemos deixar a leitura em aberto” (Cunha *in* Pessoa 1988, 213); ainda, Cunha fez questão de editar a indicação com marca de leitura indecível (“Fausto: vindo de casa [...]”) ao lado do texto principal (Pessoa 1988, 108), sinalizando divergência para com a tradição e, com isso, cautela interpretativa. A quarta edição opta por “Vindo de casa de capuz”, discutindo a questão filológica:

Tanto Costa quanto Colombini leram «casa do rapaz», ao passo que Cunha preferiu deixar a leitura em aberto, indicando que a expressão final poderia ser «de capuz». Encontramos várias ocorrências da palavra «rapaz» na poesia pessoana já editada: em 30-78^r, 46-39^r, 47-1^r, 47-3^r, 63-19^r e 63-22^r; em nenhum desses casos a letra inicial da palavra em questão se parece com o «r» de «rapaz»; entretanto, a inicial é muito similar ao «c» de «capaz» em 32-30^r, o que nos leva a editar «de capuz». (Pittella *in* Pessoa 2018, 467)

É quase desnecessário deduzir que as interpretações baseadas em transcrições questionadas passam a ser, também elas, questionáveis. Se a obra pessoana permite interpretações proliferantes, na base de toda leitura há o texto.¹⁵⁵

Para abordar o terceiro modo como as edições do *Fausto* variaram, permitindo entendimentos diferentes, um caminho seria mostrar como cada uma das quatro edições impressas abrem o drama (i.e., como cada *incipit* é apresentado):

Ed. Costa (Pessoa 1952, 75):

PRIMEIRO TEMA | *O MISTÉRIO DO MUNDO*

I

Quero fugir ao mistério

Ed. Colombini (Pessoa 1986, 37):

I | ATO

A Inocência Perdida

21.11.08

Tinha um campo alegre

Ed. Cunha (Pessoa 1988, 5):

ACTO I

Ah, tudo é símbolo e analogia

2, 3, 9-11-32

Ed. Pittella (Pessoa 2018, 31–37):

POEMAS EM PORTUGUÊS | 1907-1908 NAS TREVAS

(*Monólogo nas Trevas*) 1_[1907-1908]

FAUSTO De qualquér modo todo escuridão

Essas aberturas anunciam opções editoriais distintas: a rotulação “Primeiro Tema” de Costa – que determinou quais e quantos temas segundo critérios não explicitados – é condizente com sua opção de dar a conhecer parte do drama, sem pretensões de totalidade. Ambos Colombini e Cunha, embora selecionando textos de datas muito distantes para abrir a obra (um de 1908 e outro de 1932), apresentam as suas escolhas como começo de um primeiro ato – de um drama que teria cinco, entremeados por entreatos e seguidos de

155 Sobre o impacto de transcrições diferentes na interpretação de poemas pessoanos, *vide* Pittella (2017b).

um epílogo. Já a edição de 2018, abdicando de um ansiado arranjo em atos, apresenta uma cronologia genética dos poemas do *Fausto*, retomando um desafio deixado por Colombini:

Para uma rigorosa edição crítica, seria imprescindível um verdadeiro trabalho de ecdótica, a que não faltassem nem os «fac-símiles» dos originais, nem os resultados de um demoradíssimo confronto de vários textos manuscritos, do *Fausto* e outros, que facultasse a leitura de passagens dificultosas de textos então filiáveis a um mesmo lapso de tempo, mercê das características materiais de registro (lápiz, tinta, tipo de papel, etc.)... (Colombini *in* Pessoa 1986, 12; *apud* Pessoa 2018, 386–387)

É interessante, pois, notar que o segundo editor do *Fausto* chegou a contemplar uma edição cronológica, abandonando-a por não dispor das ferramentas para realizá-la. Mais de três décadas depois, uma série de fatores – como o acesso aos originais digitalizados em alta resolução, a consulta a outras edições críticas e a própria existência de três *Faustos* anteriores com os quais cotejar transcrições – tornou viável a edição crítico-cronológica de 2018.

As diferenças entre as edições não se limitam a avanços tecnológicos e filológicos. Excluindo-se a edição inaugural e parcial de Costa, há uma divergência teórica radical entre as demais iniciativas, que buscaram apresentar a totalidade do *corpus*. Fundamentando os arranjos da peça em 5 Atos por Colombini e Cunha, há a premissa de que as componentes do *Fausto* sejam partes de um todo pretendido – conforme nota Pittella na edição crítica, sublinhando que, para determinar tais Atos, os dois editores “apoiaram-se principalmente numa descrição geral da peça feita por Pessoa [...], um documento então interpretado como uma espécie de mapa geral” (*in* Pessoa 2018, 19). Procedendo com um questionamento sistemático da importância deste plano, Pittella observa que

há mais de uma forma de interpretar o plano fáustico mais desenvolvido por Pessoa, escrito *c.* 1918: a) Pessoa teria um plano mental desde 1907-1908, mas não o escreveu até 1918; b) em 1918, Pessoa reviu todos os poemas e fragmentos do seu *Fausto* e escreveu uma explicação, *a posteriori*, de tudo o que já tinha feito; c) em 1918, Pessoa fez um plano do que ainda queria fazer, incluindo não um, mas três *Faustos*, e os textos já escritos não seriam necessariamente todos aproveitados, ou poderiam ser incluídos num ou noutro *Fausto*. (*in* Pessoa 2018, 22–23)

Notando ainda que há outros planos, que Pessoa chega a pensar em três *Faustos* e que os poemas raramente distinguem pertencimento a um ou a outro, a edição de 2018 advoga uma multiplicidade inevitável – uma obra rizomática que seria melhor qualificada como “inacabável” do que como “inacabada”, como primeiro sugeriu Manuel Gusmão (1986 e 2003). O abandono de uma unidade pretendida não permite, porém, descrever a edição crítica como mera compilação e *recensio*, visto que abrange as fases críticas todas: recolha, avaliação, seleção, estabelecimento textual e anotação – além de justificativa teórica, explicitando uma vontade editorial super-consciente do esforço por conter a “ansiedade da unidade, uma ansiedade ligeiramente autoritária que nos leva a defender um mundo mais uno e coeso do que aquele que existe, quer na sua origem, quer na sua produção, quer na sua recepção, quer na sua circulação, quer na sua transformação” (Pizarro 2016, 288).

III. TRADUÇÕES

Num diário de 1915, Pessoa escreveu a seguinte entrada para o dia 7 de Dezembro:

Better, better. Day better, first. Then worked fairly well, later translation and office (15 letters). No depression; rather the beginning of clear thought, occultly antitheosophical. V[ictoriano]¹⁵⁶ Braga, in morning, spoke to me of Coelho de Carvalho’s wish for me to translate *Fausto*; but alas!, gain is hypothetical and afterwards!” (grifo no original; BNP/E3, 144X-143’)

Publicando essa passagem, Teresa Rita Lopes (1990, 52) transcreveu “Faust” onde lemos “Fausto” – e as edições subsequentes a seguiram (Pessoa 2009, 333). Perante uma revisão paleográfica, parece haver um “o” no fim do “Faust[o]” em questão, o que gera a pergunta: qual *Fausto* seria traduzido?; terá sido uma ocorrência inconsequente Pessoa ter escrito “translate *Fausto*”, ou isso sugerirá a possibilidade de Pessoa traduzir o seu próprio *Fausto*, talvez para o inglês?

¹⁵⁶ Mantemos a ortografia original dos nomes de quaisquer autores citados, escrevendo, portanto, Anthero, Victoriano e Theophilo, mas não intervimos em citações que porventura modernizem a grafia desses nomes.

A última pergunta encontra respaldo na edição crítica (Pessoa 2018), pois, em fins de 1915, aquando do diário supracitado, Pessoa já tinha escrito 96 dos 119 (i.e., 80%) dos textos atribuíveis ao *corpus* do *Fausto* (sem contar os anexos e os textos em inglês). Ainda, data de Fevereiro de 1916 a carta em que Mário de Sá-Carneiro faz uma das duas únicas menções ao *Fausto*¹⁵⁷ em toda a correspondência conhecida de Pessoa:

Atingi perfeitamente o que você me diz sobre teosofia. E estou de acordo nos minimos detalhes. Perturbador, com efeito, o que conta de se começar a encontrar teosofistas logo que em teosofia se pega — corroborado pelo meu aviador... Destruir o misterio é com efeito a maior das infamias — destrui-lo puramente, claro. E como é arrepiadora e genial, por isso mesmo, a concepção do seu *Fausto*!... (Sá-Carneiro *in* Pessoa 2018, 374; Sá-Carneiro 2015, 466).

Assim, em 1915–1916, havendo quase uma centena de textos escritos para o seu *Fausto*, cujas ambições já eram conhecidas por um amigo, Pessoa talvez tenha considerado, junto a outros, traduzir o próprio drama. E esses amigos são relevantes no contexto cultural português das traduções literárias e revoluções dramáticas então vigentes.¹⁵⁸ Coelho de Carvalho (1852-1934), além de “jurista, diplomata, escritor e dramaturgo” (Barreto 2016, 642), era tradutor, tendo publicado recriações do *Cântico dos Cânticos* (1878) e da *Eneida* (1908); a sua peça *Casamento de conveniência*, encenada em 1904 no Teatro de D. Maria II, sofrera censura, totalizando apenas 8 apresentações (Bastos e Vasconcelos 2004, 102). Além do casamento de conveniência, a obra de Victoriano Braga (1888-1940) exploraria a homossexualidade e outras temas que, com a estréia de *Octavio* em 1916, causariam “celeuma e acusações de escabrosidade” (Barreto 2016, 690). Pessoa consideraria *Octavio* “notavel entre a multidão nulla de peças modernas” (Pessoa 2013, 63) e incluiria três dramas de Braga no plano editorial da *Olisipo* (BNP/E3, 137A-22^r; Sepúlveda e Uribe 2017, 156). O espólio pessoano guarda tanto

157 A outra menção encontra-se em carta de 1913, em que Sá-Carneiro opina: “As suas obras unas (Fausto) entendo que devem ser publicadas em separado” (BNP/E3, 115^r-127a^r; Sá-Carneiro 2015, 181).

158 Sobre as traduções líricas de Pessoa em geral, *vide* a antologia preparada por Saraiva (1996) e os estudos métrico-rimáticos de Menezes (2012); sobre a relação – e influência mútua – entre Pessoa e Braga, que ainda precisa ser estudada numa rede mais ampla de dramaturgos portugueses, *vide* Corrêa (2015, cap. 5).

fragmentos de uma tradução de *Octavio* para o Inglês quanto esboços de “um artigo de crítica altamente elogioso” (Barreto 2016, 690).¹⁵⁹

Se ainda considerarmos que, em 1915, Pessoa publicou o seu drama estático “O Marinheiro” e que depois fazia traduções parciais da peça para o Francês e para o Inglês (Fischer 2012), não é descabido imaginar uma auto-tradução inglesa do *Fausto*. Por outro lado, havemos de admitir a interpretação de “translate *Fausto*” como desejo de se traduzir o *Faust* de Goethe, talvez via língua intermediária, dado que Pessoa não lia em alemão – o que, segundo a teoria pessoana da tradução, não era barreira intransponível:

Se eu citar, ainda que no original, uma phrase grega ou allemã, não vem a proposito dizerem-me, o que é aliás verdade, que não sei grego nem allemão. [...] Posso traduzir, atravez de idioma intermedio, qualquer poema grego, desde que consiga approximar-me do rhythmo do original, para o que basta saber simplesmente ler o grego, o que de facto sei, ou que obtenha uma equivalencia rhythmica. (BNP/E3, 123-102f; Pittella/Pizarro 2017, 254-255)

Num manuscrito intitulado “Sobre traduzir Shakespeare”, Pessoa assevera que, “em Portugal nunca se traduziu acima de Castilho” (BNP/E3, 76-41v, Pittella e Pizarro 2017, 208-211), referindo António Feliciano de Castilho (1800-1875), bastião do romantismo português e responsável por traduções que fez de Shakespeare e Goethe confessadamente sem saber inglês nem alemão. Segundo Pessoa, que como vimos considerava aceitável traduzir via idioma intermédio (desde que se percebesse o ritmo do original), o problema maior (de Castilho e cia.) não era não saber inglês, mas não “saber Shakespeare” (ibid.).

Ainda que não constem da BpFP, supomos que Pessoa conhecesse tanto a edição do *Fausto* goethiano “trasladada ao português” por Castilho (1872), como *Viagens na Minha Terra* (1846) de Almeida Garrett (1799-1854), que continha a primeira tradução portuguesa de uma passagem do *Faust*.¹⁶⁰

159 Um dos trechos do elogio pessoano a *Octavio* foi publicado por Lind e Prado Coelho (Pessoa 1967, 85-96) e republicado por Bothe (Pessoa 2013, 64-70) junto a um esboço afim (ibid., 58-63).

160 Se Pessoa aponta o desconhecimento do Inglês em Castilho, ele elogia a familiaridade de Garrett com a literatura inglesa, que, segundo Pessoa, lhe “permitiu escrever as melhores líricas em Português, encontrar a verdadeira, profunda, nota lírica portuguesa” (tradução nossa de BNP/E3, 14C-4f, Pessoa 2013, 125).

E provavelmente Pessoa conhecia as posições de Anthero de Quental (1842–1891) e Theophilo Braga (1843–1924) na controvérsia suscitada pela tradução de Castilho¹⁶¹ – pois são nomes frequentes no espólio pessoano, além de importantes para as reencarnações do *Fausto* em Portugal. Anthero, que Pessoa admirava como um “mestre” de “grandeza lyrica” (Pessoa 2013, 209 e 138),¹⁶² traduziu excertos do *Faust* que seriam incluídos em *Raios de Extincta Luz* (1892), publicado postumamente com um prefácio de Theophilo Braga. Já a presença de Braga no espólio pessoano vai do reconhecimento de que seria o “pontífice das letras como o era Castilho”¹⁶³ a um soneto de maldizer que conclui “Não ha *grande* Theophilo nenhum” (Pizarro e Pittella 2013, 105). Embora Braga apareça na BpFP apenas como editor da lírica de Garrett, a abundância de suas relações fáusticas intertextuais e suas possíveis influências (mesmo que pela negativa) sobre o drama pessoano mereceriam estudo em separado.¹⁶⁴

Senão o *Faust*, Pessoa traduziu pelo menos três obras fáusticas e: (1) o romance *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne, que Pessoa verteu para o português em sua totalidade sob o título *A Letra Encarnada* (BNP/E3, 83 e 84, Pessoa 1988) e que, repetindo um crítico americano, chamou de “o Fausto puritano” (BNP/E3, 14¹-41^r e 14C-23^r); (2) o poema “El estudiante de Salamanca” de José de Espronceda, que Pessoa traduziu quase em sua totalidade para o Inglês (BNP/E3, 74A-64 *et seq.*, Barbosa 2016), tendo sido Espronceda influenciado pelo *Faust* goethiano, do qual apropriou certos elementos (Marrast *in* Espronceda 1989, 25); e (3) o soneto “The Last Metamorphosis of Mephistopheles” de Franz Marzials, que Pessoa recriou como “A Última Metamorphose de Mephistopheles” (BNP/E3, 74B-42^r, Saraiva 1996, 209) após encontrar o poema num exemplar da antologia de sonetos ingleses editada por Sharp, em que o poeta português deixou vários rascunhos de tradução (Pittella 2017a).

161 Para uma discussão minuciosa da tradução do *Fausto* por Castilho e sua fortuna crítica, Pais (2013), que também resgata a muito esquecida tradução anterior por Agostinho d’Ornellas (1867).

162 Pessoa deixou-nos uma tradução parcial para o inglês dos sonetos de Anthero (Quental 2010).

163 Nesta mesma passagem, Pessoa escreve que Braga como “poeta vale muito mais que Castilho e compreende muito melhor” (Pessoa 2013, 57).

164 Note-se, como convite a trabalhos futuros, que Braga recriou a lenda de São Frei Gil de Santarém em 1905 (i.e., antes de Eça), a partir da sugestão de Garrett de que Frei Gil seria o Fausto português. Além disso, diversos elementos fáusticos surgem em poemas de Braga (em “Vertigem do Infinito”, 1869, e “Psychose do Fausto”, 1901), para além de bacantes (em *Visão dos Tempos*, 1864), as quais também afluíam ao *Fausto* pessoano.

Seria inconcebível imaginar que esse trabalho de tradução não tenha influenciado o esforço paralelo de criação, pois, como confessava o Pessoa-poeta, “tudo tem influencia sobre mim” (1998, 179) – inclusive o Pessoa-tradutor, deixando mais pistas para quem quiser investigar os caminhos rizomáticos do *Fausto*.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Nicolás. 2016. The Student of Salamanca: An English Translation. *Pessoa Plural* 10: 318– 551. <https://doi.org/10.7301/Z07P8WKJ>
- BARRETO, José. 2016. Os destinatários dos panfletos pessoanos de 1923. *Pessoa Plural* 10: 628–703. <https://doi.org/10.7301/Z04X5600>
- BASTOS, Glória/ Teixeira de Vasconcelos, Ana Isabel P.. 2004. *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa: IPM, Museu Nacional do Teatro.
- CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado. 2015. *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*. Diss., USP. <https://doi.org/10.11606/D.8.2015.tde-29092015-154229>
- ESPRONCEDA, José de. 1989. *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*. Edición de Robert Marrast. Madrid: Editorial Castalia.
- FISCHER, Claudia J. 2012. Auto-tradução e experimentação interlinguística na gênese d’*O Marinheiro* de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural* 1: 1–69. <https://doi.org/10.7301/Z0B56GZH>
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1909. *Goethe’s Faust*. Translated by John Anster, L.L.D. London, etc.: Cassell and Company [CFP, 8-224].¹⁶⁵
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1907. *Werther – Faust – Hermann et Dorothee*. Paris: Ernest Flammarion [CFP, 8-225].
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1867. *Faust by Goethe*. From the German by John Anster, L.L.D. Leipzig, etc.: Bernhard Tauchnitz, etc. [CFP, 8-222].
- GUSMÃO, Manuel. 2003. O Fausto – um teatro em ruínas. *Românica* 12: 67–86.
- GUSMÃO, Manuel. 1986. *O Poema Impossível. O “Fausto” de Pessoa*. Lisboa: Caminho.
- HAWTHORNE, Nathaniel. 1988. *A Letra Encarnada*. Tradução de Fernando Pessoa. Introdução de George Monteiro. Lisboa: Dom Quixote.
- LOPES, Teresa Rita. 1990. *Pessoa por Conhecer, vol. II – Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa.

165 Incluímos, nos casos aplicáveis, as cotas de livros da BpFP, à guarda da Casa Fernando Pessoa (CFP).

- MENEZES, Juliana Cunha. 2012. *Fernando Pessoa como Tradutor*. Diss., PUC-Rio. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.22458>
- PAIS, Carlos Castilho. 2013. *António Feliciano de Castilho, tradutor do Fausto*. Lisboa: Ed. do Autor, Repositório Universidade Aberta. <http://hdl.handle.net/10400.2/2588>
- PESSOA, Fernando. 2018. *Fausto*. Edição de Carlos Pittella; com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- PESSOA, Fernando. 2013. *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Lisboa: INCM.
- PESSOA, Fernando. 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- PESSOA, Fernando. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os diretores da “Presença”*. Edição de Enrico Martines. Lisboa: INCM.
- PESSOA, Fernando. 1988. *Fausto – Tragédia Subjectiva (fragmentos)*. Estabelecimento do texto ordenação, nota à edição e notas de Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença.
- PESSOA, Fernando. 1986. *Primeiro Fausto*. Organização e introdução de Duílio Colombini. São Paulo: Epopéia.
- PESSOA, Fernando. 1967. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolph Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando. 1952. *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática.
- PITTELLA, Carlos. 2017a. Sonnet 101 with Prof. Pessoa: Fernando Pessoa’s marginalia on an anthology of 19th-century English sonnets. *Pessoa Plural* 11: 277–375. <https://doi.org/10.7301/Z089142K>
- PITTELLA, Carlos. 2017b. Transcrittore Traditore: transcrições indecidíveis nos manuscritos de Fernando Pessoa. *Manuscritica* 32: 88–106. <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2782/2400>
- PITTELLA, Carlos/ Pizarro, Jerónimo. 2017. *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida – Primeiras Lições*. Lisboa: Tinta-da-china.
- PIZARRO, Jerónimo. 2016. A ansiedade da unidade: uma teoria da edição / L’ansia di unità: Una teoria dell’edizione. *LEA*, s.l, v. 5: 284–311. <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20038>
- PIZARRO, Jerónimo/ Pittella, Carlos (Eds.). 2013. Como se eu fluísse. *Granta Portugal*, no. 1, pp. 95–117.

- PIZARRO, Jerónimo/ Ferrari, Patricio/ Cardiello, Antonio. 2010. A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library. Alfragide: D. Quixote.
- QUENTAL, Antero de. 2010. *Os Sonetos Completos de Antero de Quental*. Com tradução parcial em língua portuguesa por Fernando Pessoa. Nota prévia, transcrições e posfácio de Patricio Ferrari. Lisboa: Guimarães/Babel.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. 2015. *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- SARAIVA, Arnaldo. 1996. *Fernando Pessoa: Poeta – Tradutor de Poetas*. Porto: Lello Editores.
- SCHEIDL, Ludwig. 2004. *Estudos de Literatura de Expressão Alemã e Portuguesa*. Coimbra: FLUC.
- SEPÚLVEDA, Pedro/ Uribe, Jorge. 2017. *Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Colaboração de Pablo Javier Pérez López. Lisboa: INCM.
- XAVIER, Rodrigo/ Bos, Daniela / Pittella, Carlos. 2018. Outros Faustos: as influências da tradição sobre o *Fausto* pessoano. *Pessoa Plural* 14: 84–119. <https://doi.org/10.26300/mcre-nz25>

Sentidos de Possibilidade: O Homem sem Qualidades e o Fausto de Pessoa

PEDRO SEPÚLVEDA *

Abstract. In the fourth chapter of *The Man without Qualities*, Robert Musil defines the “sense of possibility” as “the capacity to think how everything could ‘just as easily be’ and to attach no more importance to what is than to what is not”. Building on this definition, Musil’s novel and Pessoa’s *Faust* will be analyzed as works characterized by a fragmentarity that can be explained by the characteristics of their heroes. The protagonists, Ulrich and Faust, make depend their existence, which is based on a lack of substance, on the possibilities yet to be materialized. Since these possibilities are associated to a “sense” and to a “finality”, as Musil recalls, the dream of the heroes of achieving plenitude, in the fields of knowledge or love, is analogous to a drive for completeness that determines writing, which remains necessarily fragmentary.

1. O HOMEM SEM QUALIDADES: O ROMANCE INCONCLUSO E A UTOPIA DE ULRICH

No prefácio à sua tradução de *O Homem sem Qualidades*, João Barrento refere-se ao “maior projeto romanesco, deliberada e quase necessariamente inconcluso e inconclusivo” (Musil 2008, 17). O romance de Musil será, de facto, *necessariamente inconcluso*, mas não *deliberadamente inconcluso*, como será explicitado em seguida. O próprio Barrento refere-se, numa passagem que se segue a esta, a um *work in progress* e um *livro por vir*, no sentido que lhe atribui Maurice Blanchot, assinalando que o faz “não porque o romance não pudesse ser concluído (muitas declarações expressas de Musil contrariam em certos momentos esta hipótese), mas porque a sua conclusão seria uma *insuportável contradição face à natureza do protagonista e à ideia de fundo que o sustentava.*” (18, sublinhado meu).

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.

Musil trabalhou de forma incansável e obsessiva em várias versões de possíveis partes finais do romance, que correspondem a desenvolvimentos do episódio de amor incestuoso entre os irmãos Ulrich e Agathe. Três meses antes da sua morte, em Janeiro de 1942, escreve uma nota intitulada “Posfácio de Ulrich. Conclusão”, em que afirma ter chegado “à ideia de terminar de algum modo e [...] escrever um posfácio, uma conclusão de Ulrich.” (Musil 2008b, 537). Ainda que escreva, em esboços de prefácio datáveis dos anos 30, que “a apropriação da irrealidade é um programa; por isso a referência ao segundo volume como uma conclusão é quase um absurdo” (535) e que a sua obra deve ser entendida como “variação construtiva” (536) – uma designação apropriada tanto à obra publicada quanto aos inúmeros esboços deixados pelo autor –, importa assinalar que o propósito de terminar o romance, mesmo que fugindo a moldes tradicionais de conclusão, permanece como ideia estruturante na sua mente até aos seus últimos dias de vida.

Não se sabe se Musil teria chegado a escrever esta planeada conclusão do romance se tivesse vivido mais tempo, no entanto mesmo que o tivesse feito, e se não tivessem chegado até nós os inúmeros esboços que constituem *variantes construtivas* deste romance por terminar, poderíamos afirmar que se trata de uma obra de natureza inconclusa. Esta obra será, recuperando as palavras de Barrento, *necessariamente inconclusa*, e neste sentido fragmentária, estando a natureza da obra associada à índole do seu protagonista. Este protagonista é definido, no quarto capítulo do romance (“Se existe um sentido de realidade, tem de existir também um sentido de possibilidade”, Musil 2008, 41-43), como um “homem do possível”. Este homem vive “numa teia de névoa, fantasia, sonhos e conjuntivos” e possui um “sentido de possibilidade”, que se caracteriza por “aquela capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser e de não dar mais importância àquilo que é do que àquilo que não é” (41). Esta característica do protagonista é afinal uma falta de características, implicando a ausência de “sentido prático”, assim como uma ação dependente de “ideias fora do comum”. Estas ideias servem de justificação a essa ação, associada a um certo “utopismo”. Falta a Ulrich um “sentido de realidade”, a que corresponderia uma “posse de qualidades” e uma “certa alegria pela sua realidade” (43).

O *homem sem qualidades*, Ulrich, nome ao qual só temos acesso no quinto capítulo da obra, é assim alguém que não possui uma substância definida ou cuja natureza depende precisamente dessa falta de substância, entregando-se a projetos singulares e nunca plenamente concretizados, *tentativas* de seguir

um rumo na vida, que não sendo abandonadas. As suas sucessivas tentativas de entrega a uma profissão permitem-lhe, em determinados momentos, estar na posse de “fragmentos de uma nova maneira de pensar e de sentir”, ainda que esta “visão do novo” se disperse afinal “por inúmeros pormenores”, levando-o por fim a esgotar as suas “expetativas” e parar a meio de qualquer “grande trabalho de perspetivas muito promissoras” (cap. 13, 81).

Como assinala Blanchot (1984, 148-151), entre as qualidades deste protagonista sem qualidades, características ou particularidades (outras possíveis traduções do alemão *Eigenschaften*), encontram-se uma certa indiferença combinada com paixão, uma distância face aos seus sentimentos e uma recusa em comprometer-se, acompanhada por frieza e rigor do espírito. Este rigor do espírito estará na base do seu interesse pela matemática e a filosofia, definidor da índole racional desse *homem do possível*, que vai concebendo de forma obsessiva planos de vida singulares, concretizados posteriormente apenas de modo parcial ou abandonados antes de serem propriamente realizados.

Blanchot associa esta índole a uma certa *impessoalidade* que caracterizaria a existência do homem moderno, que se tornou igual a qualquer outro (cf. 157-159). Esta existência impessoal é, de facto, tematizada no romance, desde logo nas descrições do próprio espaço, a cidade de Viena, e também do protagonista, como de entidades a quem faltam particularidades. No entanto, será precisamente esta experiência da impessoalidade que desperta Ulrich para a necessidade de a contornar. Permanecendo dependente desta existência impessoal, o homem moderno revela certas qualidades, que, como sublinha Blanchot, em lugar de remeterem para o que é genuíno e próprio de cada ser humano constituem afinal uma “herança alheia, acidental e opressiva” (148). Como nota Ludwig Scheidl (1982, 428), importa a Musil “superar a interpretação mecanicista da vida e do mundo e apresentar a complexidade anímica do(s) indivíduo(s) dentro dessa vida e desse mundo”. O foco nesta complexidade anímica não implica a aceitação de uma crença pós-modernista na impossibilidade de qualquer tipo de fixação, mas uma tematização da potencialidade do humano, que poderá encontrar novos tipos de concretização de si mesmo, excedendo o que pudesse estar previamente determinado.¹⁶⁶

166 Zeynep Talay (2013) aponta para uma possibilidade de concretização de si mesmo no romance através de uma relação com o outro que procure escapar a uma determinação cultural ou ideológica, representada pela relação de Ulrich com a irmã Agathe, que é tema central do segundo livro, assim como das tentativas fragmentárias de o prosseguir que constituem o seu terceiro volume (cf. Musil 2008a e 2008b).

No sentido de escapar a estas qualidades atribuídas socialmente o homem sem qualidades decide num dado momento “tirar férias da vida”, após ter concluído ser incapaz de “aplicar” as capacidades que em si identificava, com vista a “salvar” a sua “singularidade” (Musil 2008, 82). A “singularidade” é descrita como algo que escapa à definição de certas qualidades – como lemos a propósito da descrição inicial de Viena, a singularidade “não se pode descrever” (31) –, mas é também um espaço de liberdade que passa pela indefinição, a falta de fixação, a experimentação, o utopismo e o pensamento ensaístico.

No conhecido capítulo sobre a noção de ensaio (“A própria terra, e Ulrich em particular, prestam homenagem à utopia do ensaísmo”, Musil 2008, cap. 62, 340-351), este é definido como movimento que “explora as muitas facetas de um objeto sem nunca o abarcar totalmente – porque uma coisa abarcada na sua totalidade perde subitamente os seus contornos e transforma-se num conceito” (343). É deste modo que o ensaísmo se aproxima de um “viver hipoteticamente” que rejeita “um carácter, uma profissão, um modo de vida fixo” (342-43). O “homem possível” ou “potencial” é aquele que se atém à “mobilidade dos factos” (344-45) e acolhe o pensamento ensaístico. Este pensamento tem por base a ideia de que o ensaio “não é a expressão provisória ou acessória de uma convicção que, em circunstâncias mais propícias, pode ser elevada à condição de verdade, mas também de erro” mas a “configuração única e imutável que a vida interior de um homem assume num pensamento decisivo” (346). Tal “configuração única e imutável” tem lugar, no entanto, apenas num determinado momento, e não deve ser confundida com o carácter de permanência do pensamento ambicionado pela ciência ou pela filosofia. A nova “ordem de ideias” proposta representa um modo particular de “compreensão total” da vida, que não é “incoerente ou fragmentária”, mas implica uma projeção no futuro de algo que está ainda por viver e conhecer: o que Ulrich “um dia viria a saber, apesar de não ser a verdade, nada lhe ficava a dever em firmeza” (349). Associando a sua noção de ensaio ao modo como o protagonista do romance escapa a qualquer tentativa de definição ou fixação de carácter, Musil escreve numa breve reflexão sobre o ensaio, datável aproximadamente de 1914, a respeito dos “homens dos livros dos poetas”:

Há campos que não permitem tal ordem [espiritual]. Separemos os homens dos livros dos poetas, por eles criados, e procuremos aplicar-lhes as regras morais da sociedade humana. Iremos descobrir que cada homem dos livros é formado por vários homens, que é simultaneamente bom e condenável, não tem carácter,

é inconsequente, não age de modo causal; resumindo, que não se pode ordenar e classificar, de nenhuma forma, as forças morais que o movem. Não se pode atribuir a este homem nenhum outro caminho que o do acaso da ação do livro. (trad. da minha responsabilidade, cf. Musil 2000, 1335)

A índole destes *homens dos livros dos poetas*, que são os *homens do possível* ou *sem qualidades*, está em linha com a noção de ensaio que ocupou Musil. Ulrich, este homem do possível, condiciona o próprio desenvolvimento narrativo do romance, próximo do ensaio mas combinando narrativa e ensaio por forma a mostrar a necessária imbricação entre pensamento e vida ou entre reflexão e experiência. Foi aliás também neste tipo de homem que Musil procurou o seu leitor, visando uma simbiose entre protagonista e leitor, conforme indica uma passagem do seu diário: “Thomas Mann e outros semelhantes escrevem para homens que estão aí; eu escrevo para homens que não estão aí!” (trad. da minha responsabilidade, cf. Musil 1976, 454).

É com base neste *sentido de possibilidade* que a narrativa de Ulrich é *necessariamente inconclusa*, encontrando-se o seu carácter inconcluso expresso de forma particularmente evidente nas inúmeras variações em torno do episódio amoroso entre os irmãos, que permanece inconsumado, inacabado e inacabável. Este inacabamento não acontece por deliberação do autor, que nele trabalha incessantemente, mas deve-se à própria natureza do protagonista e de uma narração da sua história que depende de um pensamento cuja liberdade está associada à falta de fixação. A natureza da obra depende assim da natureza do seu protagonista, como assinala Osvaldo Silvestre (2014, 81): “é a própria natureza da obra, nos seus fundamentos filosóficos e científicos, mas sobretudo a sua contaminação pelo ensaio [...] que inviabilizam a possibilidade de uma conclusão do romance”. Segundo Silvestre “concluir o romance seria admitir que um conflito insolúvel, aquele que origina a obra, poderia sofrer a imposição de uma solução sentida como externa e não adequada à vida” (81-82).

Este *conflito insolúvel* poderá ser descrito como o permanente desacordo entre a projeção de sentidos que define a vivência de Ulrich e a impossibilidade de uma fixação, que é, no entanto, almejada. O mesmo tipo de conflito evidencia-se ao nível da própria obra, que não chega a constituir um livro, apresentando-se como reunião de possibilidades ensaísticas cuja liberdade reside precisamente na ideia de uma concretização que permanece por alcançar. Esta noção de ensaio, associada à índole de Ulrich, implica assim uma

dimensão temporal, o adiamento de uma ideia, e não uma aceitação do provisório, do fragmento ou da incompletude como finalidade. O movimento ensaístico da existência solicita ideias, por mais incomuns que sejam, que lhe sirvam de guia, mote ou pretexto, consistindo nesse movimento afinal o que é designado no romance por *utopia do ensaísmo*.

2. O FAUSTO DE PESSOA: O POEMA IMPOSSÍVEL E OS SONHOS DO SEU PROTAGONISTA

No seu livro *O Poema Impossível: o “Fausto” de Pessoa*, de 1986, Manuel Gusmão caracteriza *Fausto* não como um poema inacabado mas inacabável, e neste sentido impossível. Esta impossibilidade é descrita ao nível do género, não existindo uma correspondência entre o texto do poema e o género literário visado, o poema dramático.¹⁶⁷ Além de apontar para esta impossibilidade de género, Gusmão relaciona este *poema impossível* com as características do seu herói. O ensaísta refere-se a Fausto como o “protagonista da negação e da impotência radical”, tratando-se esta “impotência” não de uma “simples conceção ou «pose estética»” mas de uma “experiência avassaladora e trágica de uma aventura de linguagem, de dimensão gnosiológica, existencial e ética” (Gusmão 1986, 214), apontando para aspetos que Eduardo Lourenço irá também desenvolver nas suas leituras.

Gusmão identifica assim uma associação entre a experiência da impossibilidade e a figura do Fausto pessoano. Este Fausto seria marcado por uma vivência dolorosa da negação e da impotência, que resultariam de um sentimento de impossibilidade em vários domínios: o do conhecimento, da vida, do amor ou da linguagem. São hoje amplamente conhecidas estas considerações, concordando Gusmão e Lourenço ainda no que toca à relação de Fausto com a criação heteronímica. A radicalidade da negação e da impotência representadas por esta figura encontraria na criação dos heterónimos, figuras definidas por uma identidade forte, o seu contraponto ou a sua anulação.

Partindo destas considerações, interessa-me aqui refletir sobre a especificidade da relação entre estas características do protagonista e a impossibilidade de conclusão da obra, o que implica reconsiderar a questão da

167 O mesmo foi sublinhado por José Augusto Seabra (1988, 57-65) e desenvolvido mais tarde em relação a outras obras pessoanas por Kenneth David Jackson (2010), a partir do conceito de *adverse genres*, não se debruçando, no entanto, especificamente sobre o *Fausto*.

sua fragmentariedade. Como procurei demonstrar noutra lugar (Sepúlveda 2021), toda a obra de Pessoa pode ser vista como fragmentária, mas não com base num programa estético ou poético que definisse o fragmento como finalidade da escrita. Gusmão (2003, 73) distingue a fragmentariedade de *Fausto* de um entendimento do fragmento como género literário, resultante de uma poética, que identifica nomeadamente no Romantismo Alemão ou na obra de Maria Gabriela Llansol. Os textos de *Fausto* seriam, no seu entender, fragmentários porque “visaram um todo que os acolheria e ligaria, tendo ficado inacabados, não apenas nas suas fronteiras textuais, mas mesmo no interior do seu corpo verbal”. Este tipo de fragmentariedade remete para uma incompletude que se relaciona com um todo por alcançar, tanto do ponto de vista do sentido quanto da materialidade do texto.

Poderíamos alargar este significado do fragmento, dependente de uma totalidade por fixar, a textos pessoais que não apresentam marcas visíveis de fragmentariedade. Basta pensar na obra publicada em vida do autor, em que os trechos publicados, expurgados das marcas de fragmentariedade material que apresentam vários textos que ficaram no espólio, têm de ser necessariamente lidos com relação a um conjunto que não só ficou por publicar como por estabelecer definitivamente. Este conjunto, eternamente adiado na sua fixação mas presente enquanto ideia de obra, determina, tal como no livro de Musil, a composição das suas partes enquanto fragmentos de um todo, cujo significado depende das relações que estabelecem entre si.¹⁶⁸ Contrariamente ao fragmento definido por Friedrich Schlegel através da famosa metáfora do ouriço, isolado do mundo circundante e em si mesmo completo, trata-se aqui de pensar o fragmento enquanto incompletude que solicita uma relação com outras partes da obra e com o todo para que o seu conjunto remete. Esta incompletude não é almejada e não resulta de uma poética definida pelo autor, mas pelo contrário é determinada por uma condição infeliz do escritor, que Pessoa descreve detalhadamente no ensaio “O Homem de Porlock”, publicado em 1934 no jornal *Fradique*.¹⁶⁹

168 Como lembra Pike (2007), vários dos textos escritos por Musil para o romance, no seguimento da publicação do seu segundo volume, não são fragmentários a nível material, apresentando-se como peças acabadas, sem qualquer marca visível de fragmentariedade, mas cujo sentido depende de uma ideia de obra por concretizar (cf. a este respeito Silvestre 2014, 82).

169 A fragmentariedade da obra é aí relacionada com a impossibilidade de expressão plena da alma do poeta, que enquanto falha necessária é digna de lamento: «E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive, – são fragmentos do que não sabemos que seja; mas

Neste âmbito, a especificidade de *Fausto* no universo pessoano pode ser assinalada tanto a nível material como de conteúdo. Entre as principais obras de Pessoa, não existirá exemplo maior de uma fragmentariedade materialmente verificável nos textos que a compõem, através de marcas como lacunas, repetições, notas para posteriores desenvolvimentos, variantes e frases ou trechos incompletos. Estas marcas apontam também para uma fragmentariedade da obra em termos de conteúdo, visível tanto no que diz respeito à sua arquitetura quanto à definição dos contornos das suas personagens. A esta índole fragmentária da obra associa-se uma fragmentariedade que caracteriza a experiência do seu protagonista.

A partir de monólogos do protagonista, é narrada uma experiência da fragmentação do eu, amiúde erradamente estendida a toda a obra pessoana. A personagem de Fausto descreve a perda de uma alma, como se lê no início daquele que será o seu trecho mais antigo, datável de 1907 (“Já não tenho alma. Dei-a à luz e ao ruído / Só sinto um vácuo imenso onde a alma tive... / Sou qualquer coisa de exterior apenas, / Consciente apenas de já nada ser”; Pessoa 2018, 41).¹⁷⁰ A este “vácuo imenso” corresponde um “horror da ação” e o sentimento de uma “inocência perdida” (46), como se lê no título de um trecho considerado pelo autor como início ou prólogo da obra (“Fausto i (ou Prólogo) / A Inocência Perdida”, 443). Esta inocência perdida é a de um tempo em que Fausto julga ter possuído uma alma, caracterizada metaforicamente como a “jarra preciosa”, que está agora “partida”, de nada valendo os seus “fragmentos”, que juntos “a jarra não fazem” (46).

Esta experiência da fragmentação impele Fausto a procurar através do pensamento fundamentos do “enigma do mundo” (56), discorrendo sobre a dúvida e a ignorância perante o mistério da existência (“Eu não duvido, ignoro. E se o horror / De duvidar é grande, o de ignorar / Não tem fim nem entre os pensamentos.”, 74). Não sendo o pensamento capaz de apreender e compreender a vida, é igualmente incapaz de a ela se associar ou adaptar, de que resulta “uma vida / Sem prazer e sem gozo, sem amor - / Só imersa em estéril pensamento” (66).

que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma. [...] E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é; – do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem.» (cf. http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_O_Homem_De_Porlock).

¹⁷⁰ A obra é citada a partir da edição de Carlos Pitella (Pessoa 2018), com modernização da ortografia.

O confronto entre o pensamento e a vida é descrito por Pessoa de forma precisa num texto que esboça o plano da estrutura do drama que designa por “Primeiro Fausto”. O autor encontra, segundo este plano, no “conjunto do drama [...] a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida” (344). Os seus diversos atos são concebidos como correspondentes às diferentes “tentativas” através das quais a inteligência procura vencer a vida: a compreensão (1.º ato), a dominação (2.º), a adaptação (3.º) e a dissolução (4.º), conduzindo a sua derrota à “Morte, a falência final da Inteligência ante a Vida” do quinto e último ato (343-345).

Em dois esquemas que resumem este plano, o primeiro ato seria o do “conflito da Inteligência consigo própria”, enquanto que o segundo é definido como conflito “com outras Inteligências” ou “da Inteligência com a sua expressão” (346). Neste planeado segundo ato, Fausto assumiria o papel de “Mestre” de “três discípulos ou outras pessoas”, que representando a Vida face à Inteligência resistiriam a seu modo a tentativas de domínio do mestre. É evidente o paralelo com a constelação heteronímica, num esboço de representação dramática que dá a ver a complexidade das relações entre mestre e discípulos, vendo-se a influência dominadora do mestre limitada pela resistência própria de cada discípulo, análoga à da vida perante a inteligência. O terceiro ato seria marcado pelo “conflito da Inteligência com a Emoção” ou o “sentimento”, procurando a Inteligência a sua adaptação à vida através do amor, representado “por uma figura feminina, Maria, a quem Fausto *tenta saber amar*” (345). Antes da derrota final da inteligência, através da morte prevista para o último ato, o quarto ato é definido como conflito da inteligência com a ação, em que a ação falha na sua tentativa de dissolver a vida através de uma revolta, caindo no “Hábito” e na “Indiferença”.

A estrutura proposta aponta para diversas modalidades do confronto entre o pensamento - aí designado Inteligência - e a vida, através das quais o pensamento procura superar as dificuldades da vida: compreendendo-a, dominando-a, a ela se adaptando ou contra ela se revoltando. Estas tentativas de superação da vida estão destinadas a falhar tragicamente, conduzindo à morte como derradeiro desenlace. O texto de *Fausto*, que Eduardo Lourenço (2020, 322) designou como “glosa da impotência pura”, apresentar-se-ia assim como testemunho de diversos tipos de falhas perante ideais ambiciosos. Esta glosa é, no entanto, atravessada, segundo Lourenço no mesmo passo, por “fulgurações da luz mais sombria de toda a poesia universal”, que dão a ver a “essência titanesca e condenada da empresa de Pessoa”. Texto que

surge como paradigma da experiência trágica da modernidade de que fala Lourenço (2020, 383-394), e que nos seus ensaios é por isso referência fundamental, o *Fausto* que nos chegou é, no entanto, não a concretização deste detalhado plano mas a sua ruína.

Os propósitos pessoais de construção de uma personagem, inserida num conjunto de personagens e no enredo cujo plano aqui encontramos, não possuem correspondência no texto deles resultante. Neste sentido, à impossibilidade de conhecer, viver e amar, associada a uma experiência da fragmentação e do vácuo do eu, que são seus temas, junta-se um tipo de impossibilidade que está relacionado com a desadequação entre uma arquitetura projetada e o que o texto concretiza, principalmente ao nível da atribuição de contornos às personagens. Como nota Gusmão, o texto manifesta uma “impossibilidade de insularização de uma voz única” (1986, 226), enquanto um dos traços de uma mais abrangente “impossibilidade da arquitetura polifónica” (2003, 79). Esta “arquitetura polifónica” não só é uma característica do género visado, o poema dramático, como foi projetada pelo autor, nomeadamente no plano citado.

Fausto é assim um protagonista a que falta uma espessura identitária própria, tornando-se a sua voz indiscernível de outras que surgem ao longo do texto. A fragmentariedade das suas tentativas de superação da vida, reveladoras dessa impossibilidade ontológica de que falam Gusmão e Lourenço, associa-se a essa falta de definição identitária. Fausto não assume uma identidade própria forte, uma substância una e coesa que pudesse contrastar com a de outras figuras ao longo do texto, imersas no mesmo tipo de indefinição. O protagonista apresenta-se neste texto, incompleto e inconcluso, como a figura de um sujeito vazio e fragmentado em que parte da crítica pessoal encontra o fundamento da heteronímia.¹⁷¹ No entanto, uma análise das

171 Seabra (1988, 65) encontra no *Fausto* a “oportunidade falhada” que estaria “na origem da criação dos heterónimos”, enquanto que Gusmão (1986, 226) o descreve como “a matriz esfacelada, o quadro fragmentário que situa a unidade necessária da enunciação múltipla da heteronímia”. Existindo paralelos entre *Fausto* e a heteronímia, é reconhecido um contraste entre o carácter fragmentário do primeiro e a arquitetura sistémica da constelação de heterónimos. Não é, no entanto, demonstrável que *Fausto* esteja, de algum modo, na origem da heteronímia. Do ponto de vista cronológico, apesar de os seus primeiros textos serem datáveis de 1907, o autor trabalha no *Fausto* até aos anos 30 e o plano acima citado é datável, segundo Pitella, de 1918 (cf. Pessoa 2018, 344), concebido portanto quando a constelação heteronímica estava há muito formada. Por outro lado, diversas concepções de figuras autorais anteriores à criação de Caeiro, Reis e Campos, algumas delas só mais recentemente dadas a conhecer (cf. Pessoa 2012), apontam para

considerações pessoais em torno da sua criação de figuras autorais - prática que se assume desde muito cedo como preponderante na escrita de Pessoa, mesmo em anos que antecedem o início da escrita de *Fausto* - permite constatar que a sua génese não é explicável a partir de uma ideia de fragmentação do eu (cf. Sepúlveda 2013, cap. II). Caeiro, Reis e Campos são concebidos pelo seu criador como figuras autónomas, personagens de um enredo cuja identidade forte depende de relações estabelecidas entre si e com uma figura de Pessoa que se assume como *discípulo* do *mestre* Caeiro. Encontrando-se, no caso dos heterónimos, em primeiro plano a ideia de uma constelação dramática de personagens, é relevante verificar que Pessoa concebeu uma constelação semelhante no plano que delineou para o *Fausto*.

Como exprime o citado plano da obra, Pessoa concebeu aí um conjunto de três figuras de discípulos que se relacionam com um mestre, mas é manifesta a falta desta constelação de figuras e de qualquer outro conjunto devidamente delineado de personagens no texto da obra. Assim sendo, a arquitetura heteronímica, para a qual a definição da identidade de cada figura e da sua evolução no tempo é decisiva, contrasta, de facto, com esta “matriz esfacelada” do texto de *Fausto*, o seu “quadro fragmentário”, nas palavras de Gusmão (1986, 226). No âmbito deste quadro, *Fausto* surge como voz sem substância, representando diversos modos de inquirição metafísica que, contrariamente aos preconizados por Caeiro, Reis ou Campos, não têm por base determinadas características de uma personalidade. *Fausto* assume-se assim como o homem sem qualidades pessoais, mas essa falta de qualidades é, a julgar pelo conhecido plano da obra, menos deliberada que o resultado das diversas impossibilidades de que a mesma obra é testemunho. Ao ensaísmo de Musil, fundamentado num programa teórico claramente delineado e de que Ulrich é representante, contrapõe Pessoa uma figura cuja falta de definição decorre de dois tipos de malogro: um primeiro que se evidencia no planeado motivo da falha em vencer a vida através do pensamento, um segundo relacionado com a falha na concretização da arquitetura pensada para a obra. No entanto, este malogro é simultaneamente um trunfo, permitindo a *Fausto* assumir diversas modalidades dessa inquirição permanente, interminável e

uma clara proximidade com o que na “Tábua Bibliográfica” (*Presença*, 1928) é designado por obra heterónima. Esta proximidade permite-nos questionar a ideia difundida ao longo de muito tempo de que o surgimento de Caeiro e discípulos teria um carácter de rutura, de evento mítico que teria dado origem a algo significativamente distinto do que Pessoa até então tinha criado.

espantosamente repetitiva dos fundamentos da vida, que é tema de todos os textos que compõem a obra.

Centrada num sujeito detentor de uma ambição constantemente em déficit face ao almejado, *Fausto* é uma variação interminável em torno da experiência do malogro do seu protagonista e de possibilidades de preenchimento da sua falta de substância. Esta variação é frequentemente concretizada no texto através de repetições que apresentam variantes textuais mínimas, como analisado em detalhe por Gusmão (1986, 75-78). Através da opção pela ordenação cronológica dos fragmentos, prescindindo de uma aproximação temática que poderia conduzir à consideração de certos fragmentos como versões de outros, a edição de Carlos Pitella intensifica este efeito repetitivo dos textos. Desta repetição do mesmo, com variações mínimas, resulta uma monotonia que reforça a sensação de impotência definidora das ações do protagonista.

No campo do conhecimento, privilegiado ao longo do texto que nos chegou, a “Verdade” é “sentida e compreendida”, mas encontra-se “fechada em si mesma”, restando a Fausto, como Platão, sonhá-la, “sem consciência de a possuir” (Pessoa 2018, 69). Fausto pressegue o mesmo sonho de Ulrich de se tornar uma entidade possuidora de qualidades, mas o que em *O Homem sem Qualidades* se apresenta como uma mais clara consciência desta impossibilidade, e do campo de liberdade por ela aberto, em *Fausto* é essa “glosa da impotência pura” de que fala Lourenço. Em ambas as obras, os seus protagonistas não abandonam, no entanto, os diversos sonhos de plenitude que os movem, e que determinam as suas múltiplas tentativas de a alcançar, principalmente nos domínios do conhecimento e do amor. Enquanto *O Homem sem Qualidades* expõe a ficção que caracteriza o homem moderno, crente numa plenitude identitária que não passa afinal de construção e disfarce social, *Fausto* descreve a experiência de uma impossibilidade permanente do sujeito em alcançar essa mesma plenitude, através da sua relação com o outro, o mundo ou a verdade.

Como assinala José Gil (*apud* Gusmão 1986, 71), é principalmente no período entre 1905 e 1912 que Pessoa se ocupa de forma mais intensa com textos filosóficos, correspondendo a um período de maior crença do poeta nas possibilidades dos sistemas metafísicos. Tendo a escrita de *Fausto* sido iniciada, segundo a sua recente edição, em 1907, e situando-se a sua fase mais produtiva entre 1908 e 1912, ainda que tenha prosseguido até aos anos 30, é interessante aproximar a obra do que Gil designa

como o período metafísico de Pessoa. Neste âmbito, é possível relacionar a impotência de Fausto com uma busca de sentido marcada por uma permanente inquirição metafísica. Esta inquirição é, na obra, tão marcante como a reflexão que a acompanha em torno da sua impossibilidade de sucesso. A esta oposição entre o sonho de plenitude e a sua impossibilidade corresponde, no campo da subjetividade, um “sonho de constituição de si que em Fausto se salda tragicamente”, como formulou Pedro Eiras (2006, 689) a respeito do próprio mito de Fausto. Implicando-se mutuamente como dois pratos de uma mesma balança, a impotência do Fausto pessoano depende da sua pulsão de plenitude, de uma índole metafísica mais presente que noutras obras de Pessoa, porventura menos renitentes em reconhecer essa impossibilidade de que *Fausto* é testemunho exemplar.

Referências bibliográficas

- BARRENTO, João. 2008. Prefácio a Musil, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Trad. João Barrento. Vol. I, 17-26. Lisboa: Dom Quixote.
- BLANCHOT, Maurice. 1984. Musil. *O Livro Por Vir*. Trad. Maria Regina Louro, 145-160. Lisboa: Relógio d'Água.
- EIRAS, Pedro. 2006. *Esquecer Fausto. A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.
- GIL, José. 1987. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GUSMÃO, Manuel. 1986. *O Poema Impossível: o 'Fausto' de Pessoa*. Lisboa: Caminho.
- GUSMÃO, Manuel. 2003. “O Fausto – um teatro em ruínas” *Românica*, n.º 12: 67-86.
- JACKSON, Kenneth David. 2010. *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford: Oxford University Press.
- LOURENÇO, Eduardo. 1988. Fausto ou a vertigem ontológica. Introdução a Fernando. *Fausto. Tragédia Subjetiva*. Ed. Teresa Sobral Cunha, I-XVI. Lisboa: Presença.
- LOURENÇO, Eduardo. 2020. *Pessoa Revisitado. Crítica Pessoaana I (1949-1982)*. Ed. Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MUSIL, Robert. 1976. *Tagebücher*. Ed. Adolf Frisé. Vols. I & II. Hamburg: Rowohlt.
- MUSIL, Robert. 2000. *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Ed. Adolf Frisé. Gesammelte Werke. Vol. II. Hamburg: Rowohlt.

- MUSIL, Robert. 2008. *O Homem sem Qualidades*. Trad. João Barrento. Vol. I. Lisboa: Dom Quixote.
- MUSIL, Robert. 2008a. *O Homem sem Qualidades*. Trad. João Barrento. Vol. II. Lisboa: Dom Quixote.
- MUSIL, ROBERT. 2008b. *O Homem sem Qualidades*. Trad. João Barrento. Vol. III. Lisboa: Dom Quixote.
- PESSOA, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. Carlos Pitella. Lisboa: Tinta-da-China.
- PESSOA, Fernando. 2017ff. *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Ed. Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe. Lisboa e Colónia: IELT e CceH. <http://www.pessoadigital.pt>. DOI: 10.18716/cceh/pessoa.
- PESSOA, Fernando. 2012. *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIKE, Burton. 2007. Der Mann ohne Eigenschaften: Unfinished or without End?. In Payne, Philip; Bartram, Graham & Tihanov, Galin (eds.). *A Companion to the Works of Robert Musil*. Rochester, New York: Camden House. 355-369.
- SCHEIDL, Ludwig. “Tradição e inovação no romance de Robert Musil «O homem sem qualidades»” *Biblos*, vol. LVIII: 423-454.
- SEABRA, José Augusto. 1988. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: INCM.
- SEPÚLVEDA, Pedro. 2021. Fragments of the future: Pessoa’s ‘Orpheu’ and the ‘Athenaeum’. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, n.º 33 (no prelo)
- SEPÚLVEDA, Pedro. 2013. *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- SILVESTRE, Osvaldo. 2014. O que nos ensinam os novos meios sobre o livro no *Livro do Desassossego*. *MATLIT: Materialidades Da Literatura*, vol. 2, n.º 1: 79-98. DOI: https://doi.org/10.14195/2182-8830_2-1_4.
- TALAY, Zeynep. 2013. Self and Other in ‘Der Mann ohne Eigenschaften’. *The German Quaterly*, vol. 86, n.º 1: 60-71.

O Renascimento Fáustico Segundo Fernando Pessoa

RUI SOUSA *

Abstract. Throughout his work, Fernando Pessoa emphasized in many ways the uniqueness of the Renaissance within the framework of Portuguese and European culture. The Man of the Renaissance, according to Pessoa, represents an archetype conjugating experimental excess, speculative questioning and intellectual creativity whose assumptions urged to recover and adapt to the context of his contemporary Portugal. In this text, some texts in which Pessoa proposes his vision of the Renaissance are approached, culminating in the emphasis given to Francisco Sanches. The Renaissance moment, in Pessoa, has evident faustic contours that allow to place the Portuguese philosopher in the broader picture of figures such as Socrates, Faust or Hamlet.

A heterodoxa época em que Fausto penetrou no imaginário cultural europeu, exprimindo uma íntima conjugação entre sede pelo diverso e consciência consequente das lacunas dos limites estabelecidos pelos dogmas vigentes, é vista por Pessoa como um momento fecundante mas demasiado curto, ao qual se seguiu uma deriva contrária aos interesses da cultura portuguesa e da sua conformação com a descoberta plena da expansiva alma humana. Pessoa tende a identificar a etapa crítica do percurso histórico português com uma ampla transição global da cultura, que se processou no momento em que um contexto marcado por uma atmosfera tendencialmente libertadora, propícia à “expansão da cultura”, deu lugar a outro que anulou a naturalidade e impôs uma “mentalidade impropria, estranha”, anulando a importância dos indivíduos dotados de faculdades intelectuais distintas.

É nesse sentido que uma personalidade tão radicalmente questionadora como a de Fausto tende a tornar-se, significativamente, o modelo aglutinador e excessivo dos valores em disputa. Personagem que adquire uma dimensão universal no momento em que a cultura europeia se confronta com uma

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

vastidão inaudita no tempo e no espaço, é também em torno da sua espessura humana que se concentram todas as valências inquietantes para a ordem estabelecida, as suas tradições milenares e as suas hierarquias e códigos de conduta rigidamente conformadores. Como João Barrento observou, a figura de Fausto sofreu metamorfoses importantes de escala e de alcance entre a sua associação a uma ideologia de matriz germânica, a do protestantismo luterano, e os desenvolvimentos que, na esteira da obra de Goethe, deram ao mito contornos muito diversos em autores como Fernando Pessoa, Paul Valéry, Thomas Mann, Volker Braun ou Lawrence Durrell.

Parece-me, contudo, relevante sublinhar uma das facetas de Fausto, que, menos abordada, revela interessantes afinidades com a abordagem de Pessoa ao contexto do Renascimento¹⁷². Barrento lembra que a génese do mito se inscreve num tempo histórico circunscrito “entre uma Idade Média herética e um Renascimento titânico”, uma época marcada por profundas superações de limites de diversas naturezas, plasmadas no paradigma resultante da passagem de uma personagem lendária para o âmbito do literário: “a partir de Marlowe dá-se a transformação das histórias de cordel do Doutor Fausto na histórica trágica do Homem, ainda histórico, do Renascimento, frente às limitações que quer e vai superar” (Barrento 1984, 111).

Trata-se de uma etapa fundamental no longo e gradual processo de universalização de um mito com parentes mais ou menos próximos no contexto da cultura do Ocidente, de Prometeu e Don Juan a Hamlet e Robinson Crusoe¹⁷³, e que acompanha transformações culturais. Fausto estava destinado a converter-se num eixo por excelência do processo de reconfiguração

172 De facto, as mais relevantes abordagens ao Fausto pessoano concentram-se sobretudo em dois grandes temas: por um lado, a recepção do modelo fundamental de Goethe e os esforços pessoanos para ombrear com esse paradigma, de acordo com a pioneira proposta de Eduardo Lourenço que vê no projecto do Fausto um dos exemplos – e o menos conseguido – do *heros-tratismo* pessoano (Lourenço 2020, 311-324); por outro, o problema do fragmentarismo ou incompletude da obra de Pessoa e da coeva complexidade ou mesmo impossibilidade de edição desse “poema impossível” (Gusmão, 1986), tópico a que a recente edição de Carlos Pittella oferece prolongamentos decisivos e o devido panorama histórico (Pittella 2018a, 15-29). Quanto à noção de que o Fausto pessoano se alimenta de outras fontes, algumas das quais fulcrais na hipótese de leitura do interesse de Pessoa pela figura em função também dos seus alvares culturais, deve remete-se para Pittella (2018b).

173 Para algumas destas aproximações, cf. Watt (1997) e Mendes (2018). Também deve salientar-se o panorama da integração do Fausto entre os mitos com alcance literário essenciais na configuração do imaginário cultural do Ocidente proposto por Hernández Arias (2008).

do ser humano no confronto aberto com as suas valências e limites. Dessa tomada de consciência adquirida em plena convulsão perceptiva alimentou-se a passagem de um panorama no qual a divergência era entendida como uma mácula e uma ameaça potencial à ordem instituída para um outro plano caracterizado por uma ampla experiência do risco e da incerteza, que é ao mesmo tempo um criativo movimento dinâmico pelo qual se processa a conquista do tempo e do espaço e a exploração dos limites da consciência humana e da conversão destes na desmedida ambição de novos horizontes.

Ao descrever o Renascimento como um momento cimeiro no percurso cultural europeu, Pessoa preocupou-se precisamente em descrever impressivamente o impacto do influxo renascentista na constituição de um arquétipo humano singular, apresentando-o, normalmente, como representativo de uma certa forma de ser-se português. Para Pessoa, o momento renascentista propiciou a simbiose perfeita entre pulsão especulativa, crítica aos valores cristalizados e pesquisa dos limites do conhecimento humano, pilares essenciais à livre expressão individual. Amplamente patente na recepção pessoana da mitologia fáustica, essa conjugação entre a dúvida, a procura insaciável e a confluência de caminhos alternativos encontra-se expressa um pouco por toda a obra do poeta. Como insistirá em vários textos, o paradigma mental subjacente às suas propostas teóricas e criativas e a sua leitura do papel do *Orpheu* na cultura portuguesa e europeia dependem da aproximação a um Renascimento idealizado, de forte cunho português e internacionalista, tido como um momento exemplar de revolta generalizada do espírito contra as diversas autoridades que o condicionam. O individualismo criador é elevado a valor nuclear no âmbito de sucessivas vagas que produziram a erosão gradual da mundividência dogmática predominante na Idade Média e, no entendimento de Pessoa, voltava a assumir-se como um esteio essencial do confronto com um certo dogma racionalista ao qual se deveria responder com um novo propósito colectivo de revisão crítica e de ultrapassagem dos padrões, fronteiras e limites que haviam mesmerizado a sociedade (Pessoa 2011,191-193).

A perspectiva pessoana assenta em duas noções distintas de individualismo, que se articulam sequencialmente: 1) o “individualismo puro”, derivado da “expontanea revolta contra as opressões e os abusos da autoridade”, teria culminado na “quebra de respeito pela Igreja e pelos seus resultados políticos”; derivando desse impulso dissidente, resultaria uma forma superior, uma manifestação “consciente e directamente tendente a

ser individualismo”. Dessa segunda manifestação derivaria, segundo Pessoa, a intencional interação com outras expressões culturais, nomeadamente a de matriz greco-latina, e a conseqüente valorização das condições a outras interpretações da diversidade do fenómeno humano. Para tal, era também decisivo um esforço de libertação, primeiro individual e depois desejavelmente colectivo e comunicável, relativamente à escravatura cultural, religiosa e política predominante (Pessoa 2009, 546).

Numa entrevista publicada na *Revista Portuguesa*, a 13 de Outubro de 1923, Pessoa aproveita o enaltecimento do Quinto Império para dar configuração a um ideal de homem renascente profundamente marcado por uma postura humana de matriz fáustica. É neste sentido que se desenvolve o enaltecimento da procura insaciável de um estado de plenitude que convoca a abertura a um horizonte de absoluto além ontológico. A experiência desse estado de agitação epistemológica define-se pela exaltação do excesso e pela oposição declarada aos princípios veiculados por qualquer tipo de normatividade coletiva. Importa neste contexto que nos foquemos com alguma demora nas variantes do texto, na medida em que evidenciam a hesitação de Pessoa quanto à melhor forma de descrever a amplitude da heterodoxia intrínseca ao indivíduo autónomo renascente, dado que a entrevista se destinava a ser publicada.

Pessoa começa por delimitar a fronteira histórica a partir da qual o paradigma renascentista deixara de marcar presença em Portugal, originando o estado de estagnação com o qual o país se confrontava desde o século XVII:

As nossas crises particulares procedem d’esta crise geral. (...) A nossa crise moral é que desde 1580 – *fim da Renascença em nós e de nós na Renascença* – deixou de haver individuos em Portugal para haver só portuguezes. Porisso mesmo acabaram os portuguezes nessa ocasião. Foi então que começou o portuguez á antiga portugueza, que é mais moderno que o portuguez, e é o resultado de estarem interrompidos os portuguezes (Pessoa 2011, 260 [sublinhados nossos]).

Pessoa aponta para o artificialismo da construção do conceito de “portuguez á antiga portugueza”, um ideal abstracto resultante da estrutura opressora gerada na diluição do espírito renascente e por esta convertido num equivalente absoluto ao imaginário cultural português. Contra esse processo degenerativo marcado pela absolutização de um ideal abstracto, Pessoa afirma o imperativo de um regresso ao espírito emancipado do homem renascente,

conferindo ao conceito uma espessura que transcende o plano de um mero período histórico para representar, sobretudo, uma disposição intelectual. Contrastando com a noção fabricada de “portuguez á antiga portugueza”, o homem renascente difere por natureza de qualquer tipo de etiqueta padronizadora e é, desse modo, a expressão mais plena de um tipo humano anterior ao desse mito de um Portugal estagnado, construído ideologicamente para silenciar a partir de 1580 a disposição fáustica intrínseca ao Renascimento.

Na versão publicada do texto, Pessoa atenuou as implicações do tipo de libertação almejada, sem, contudo, esconder o essencial da questão, assinalado no contraponto entre o cosmopolitismo individualista, equivalente à noção de “excessividade” desenvolvida nas variantes, e a estagnação que caracteriza a uniformidade da grande maioria dos portugueses que se tornaram presas fáceis das construções culturais alheias que ocuparam o vazio deixado pelo duplo movimento de *fim da Renascença em nós e de nós na Renascença*.

Nos esboços, a atitude marginal coincidente com a identidade singular dos genuínos portugueses, entendida como manifestação de uma natureza explosiva, adequada a momentos históricos singulares, é vista como expressão da revolta face a constrangimentos ditados por paradigmas supra-individuais. Segundo Pessoa, o indivíduo só se encontra plenamente livre “quando, rompendo todas as tradições, atinge espírito de universalidade, quando, abdicando de todas as formulas, atinge uma formula de fusão de todas, quando pode livremente ansiar por o que sabe que não atinge (...)” (Pessoa 2011, 281).

Pessoa considerava em 1923 que a mobilidade e a indefinição resultantes do estado dinâmico de desassossego habitado pelo homem renascente propiciava o desenvolvimento de um “temperamento anti-tradicionalista” e, à luz de uma certa forma concepção da identidade nacional, de um certo espírito “anti-portuguez”. A natureza desse estatuto de “anti-portuguez” resulta, como Pessoa deixa claro, dos séculos de sujeição das potencialidades libertadoras descobertas pelo homem português que se deu na sequência do triunfo da “ignobil sagesse, catholica, protestante ou racionalista dos seculos dezeseis, dezeseite, dezoito e dezenove” (Pessoa 2011, 282).

Por contraponto, Pessoa propõe uma progressiva recuperação do estado de vitalidade de que o indivíduo em libertação necessita para se manifestar, “plastico, amorpho, indefinido, incerto”, capaz de corresponder às distintas etapas da sua aventura ontológica, alimentando-se da fluidez libertadora que

esta traz consigo e que se converte numa norma particular, contrastante com “a disciplina externa, a justa-medida indicada, o meio-termo estabelecido” (Pessoa 2011, 283-286). Assim, e de acordo com a leitura de Agostinho da Silva, o movimento de libertação é encarado como reflexo genuíno da “alma humana continuamente sendo e continuamente ansiosa de mais ser”, que descobre que “o que vale na empresa de buscar é a busca e não o encontro” (Silva 1959, 17).

Noutros esboços da entrevista, essa “ânsia indefinida” é lida em função de uma linhagem livre-pensadora, que conecta o momento helénico, o ambiente efémero do Renascimento de Quinhentos e a singularidade que o próprio autor exhibe ao confrontar-se com os atavismos culturais do seu tempo. Ao acentuar a origem grega do “amor do impossível” que estrutura a autodeterminação de si como *ser-em-projeto*, Pessoa acentua a necessidade de uma norma pessoal, uma “disciplina própria”, bebida directamente no exemplo dos helenos, e naturalmente contrária à cultura de povos como os romanos e os franceses, que convivem com uma “disciplina imposta”, deixando-se domesticar pelas instâncias governativas (Pessoa 2011, 287). Nessa medida, a recusa de uma disciplina alheia à livre opção individual é uma forma particular de os indivíduos singulares se manifestarem plenamente de acordo com um desmedido marginal e transgressivo afim do exemplo grego: “Somos muito mais hellenicos – capazes, como os gregos, só de obter a proporção fora da lei, na liberdade, na ansia, livres da pressão do Estado e da Sociedade” (Pessoa 2011, 288).

Esse efeito de excesso e de ultrapassagem dos valores estabelecidos é, também, dado como um reflexo de um certo ideal de síntese, patente ao longo de toda a obra de Pessoa e estruturante, por exemplo, nos conceitos de Sensacionismo e de Quinto Império. É um procedimento sincrético associado ao temperamento tipicamente português, pertença exclusiva do espírito renascentista de descobrimento:

O que é o excessivo? O universal, que transcende todas as diferenças; o synthetico, que funde todas as cousas; o illimitado que tem dentro de si o motivo do alimento da sua perpetua ansia. O portuguez só é portuguez quando, rompendo todas as tradições, attinge espirito da universalidade, perdendo todo o aspecto nacional, que aliás não tem; quando, abdicando de todas as crenças e de todas as formulas, attinge uma formula de fusão que as incluye todas; quando pode livremente ansiar por o que sabe que não attinge. Reencontra-se assim aquelle

“amor do impossível” que era a flôr maxima da aventura helénica, aquela ansia de proporção vinda de dentro, dada por disciplina propria, que não externa, que caracteriza os gregos, e os distingue dos romanos e dos francezes, servos orgânicos de uma disciplina imposta (Pessoa 2011, 285-286).

A expressão identitária do homem renascente, derivada da ânsia individualista e marginal relativamente aos paradigmas oficiais que apartam e vão engavetando as manifestações do fenómeno humano, identifica-se com um aprofundamento das potencialidades humanas dado a conhecer no momento libertador das Descobertas. A linhagem livre-pensadora gerada no contexto grego e conduzida à sua expressão global no momento renascentista conduz a uma leitura crítica daquela que pode considerar-se a genuína face da expansão portuguesa, dando corpo a uma nova necessidade, uma transfiguração superior da experiência, aberta às riquezas derivadas da pluralidade dos contactos culturais provocados pelo desejo português de novos horizontes. O único português verdadeiro é, por isso mesmo, o único europeu digno desse nome:

Que portuguez verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza esteril do catholicismo, quando fóra dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientaes, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesmente no Paganismo Superior? Não queiramos que fóra de nós fique um unico deus! Absorvamos os deuses todos! Conquistámos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portuguezes. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma cousa! Criemos assim o Paganismo Superior, o Polytheismo Supremo! Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade (Pessoa 2011, 264).

Pessoa remete a superioridade cultural dos portugueses para o plano das suas próprias interpretações teóricas, dando ao Paganismo Superior os contornos de uma verdadeira renovação dos sentidos entrevistos pelo Renascimento e que, nos seus resultados definitivos, farão de Portugal o esteio de um novo Humanismo por descobrir.

Esta abordagem permite-lhe também expor o delicado problema do conceito de verdade. O homem renascente, conforme entrevisto nesta

proposta, é alguém que aceita deliberadamente confrontar-se com a pluralidade de hipóteses que se foram construindo e que são entendidas como sucessivas aproximações ilusórias a uma Verdade que não está ao alcance do ser humano. O ambiente de tolerância vivido no contexto greco-latino, no qual os distintos códigos culturais eram mais propiciamente integrados num panteão comum, é recuperado de acordo com um princípio expansivo. Num dos anexos, essa abrangência remete também para “todas as faltas de religião”, propiciando que a Renascença seja lida como um desdobramento ampliado do contexto greco-latino, incorporando mundividências posteriores, como as derivas internas da religião cristã ou o contacto com as culturas dadas a conhecer pelas Descobertas, e culminando numa alteração da própria noção de paganismo. Trata-se não exatamente de um panteão de divindades, mas de uma atenção destacada às culturas que as pensaram ou que deram origem a “todas as faltas de religião”, exprimindo vias particulares historicamente situadas da eterna inquirição humana.

Em *Orpheu* é a conquista dessa libertação que idealmente se pretendia alcançar através de uma extensão tanto do princípio interseccionista, aplicado ao domínio da fusão relacional entre países, entre culturas e entre civilizações, como do princípio sensacionista, cuja ânsia, recorde-se, era a de “acumular dentro de si todas as partes do mundo”. Se estas considerações a respeito do fenómeno órfico como “arte cosmopolita no tempo e no espaço” têm sido repetidamente lidas como a mais reconhecível interpretação meta-crítica do Modernismo português a respeito do seu próprio lugar no quadro geral dos *modernismos* e *vanguardas* do início do século XX (Pizarro 2009, 13-19), a fonte primordial que Pessoa aponta como estando na origem dessa civilização moderna não tem sido devidamente acentuada. E isto apesar de através dela se clarificar um centro operativo cujos resultados culminam tanto na modernidade ocidental como no ambiente dela derivado que está na génese da genuína literatura portuguesa:

A única coisa portuguesa, tipicamente portuguesa, que houve em Portugal foi as descobertas – a obra mais gloriosamente internacional, cosmopolita, e desnacionalizada (tanto que nos levou á decadencia pelo proprio espirito e genero da obra) que tem havido. Nunca houve litteratura portuguesa, ou arte portuguesa, porque a arte portuguesa só agora é que pode chegar, o seu tempo é agora, porque a nossa epocha é que (é) a epocha cosmopolita – e unico povo cosmopolita-nato é o portuguez (Pessoa 2009, 77).

Nesta passagem, começa a desenhar-se o sentido exacto do hiato que Pessoa repetidamente estabelece entre duas épocas separadas por três séculos e meio – o Renascimento, cujo desfecho é situado em 1580 ou, noutras interpretações, em 1578 e o seu próprio tempo, no qual se poderia conquistar pela criação artística um reflexo significativo do primeiro contributo português para o sincretismo cultural, mais adaptado a um novo contexto histórico.

Essa obrigatoriedade de se conseguir através da arte algo que fosse não apenas um acompanhamento dos rumos contemporâneos, mas um prosseguimento natural do espírito orientador dos seus grandes momentos, culmina na afirmação de um verdadeiro mergulho da cultura portuguesa no palco internacional, como só ocorrera na alvorada do Renascimento italiano, conforme assumido por Pessoa logo em 1912:

Ora Portugal pertence à civilização europeia ocidental; a sua evolução, literária ou outra, tem vindo integrada, portanto, na evolução literária ou outra, dessa civilização. E visto que essa civilização tem, em literatura porque em tudo, uma linha evolutiva, se a nossa nova poesia traz qualquer coisa de original em si, essa originalidade deve ser o princípio de um novo estágio na linha evolutiva da civilização em que Portugal está integrado — nova Renascença, portanto, que de Portugal se derramará para a Europa, como da Itália para a Europa se derramou a outra Renascença (Pessoa 1999, 72-73).

Numa passagem da resposta ao inquérito “Portugal, vasto Império”, publicada em 28 de Maio de 1926, Pessoa expõe, através daquelas que considera as manifestações mais notáveis da identidade criadora portuguesa, o contraponto entre o ambiente de genuína liberdade que os tornou possíveis e o estado posterior de subjugação cultural:

No fim da chamada Edade Media, e no principio da Renascença, esboçámos, é certo, um acentuado movimento cultural, que abrange os Cancioneiros, os Romances de Cavallaria, e um ou outro phenomeno como a especulação de Francisco Sanches, aliás formado em outro ambiente; mas em breve o vinco, muito mais typicamente nacional, das Descobertas, arrastava para si toda a vitalidade portugueza, e o Catholicismo, então em periodo de reacção, se encarregou de anular aquella liberdade de especulação, sem a qual a cultura é impossivel. Ficámos no estado vil de intelligencia, servil e mimetico, em que desde esse tempo temos vegetado (Pessoa 2011, 268-269).

Pessoa relaciona novamente a “liberdade de especulação” e a propensão para a emergência de uma cultura plenamente desenvolvida, contrapondo essa mundividência superior tanto ao sentido eminentemente político que as Descobertas foram conhecendo como ao movimento reativo que, na sequência do Concílio de Trento, eliminou gradualmente o ambiente necessário à vitalidade cultural que se esboçara. Deve assinalar-se, a partir dos esboços implicados na preparação da resposta a este inquérito, que a centralidade conferida a Francisco Sanches, figura singularmente estranha a este elenco, dada a sua natureza parcialmente extra-literária, é a mais evidente diferença entre o que inicialmente fora previsto e o que acaba por ser dado a público¹⁷⁴.

Com efeito, num primeiro momento, Sanches não fora incluído, o que aponta para a posterior intenção de Pessoa conferir um deliberado destaque a essa personalidade que só nas primeiras décadas do século XX começara a ser devidamente lembrado em Portugal¹⁷⁵. Sanches é entendido como uma personalidade duplamente estranha ao paradigma vigente desde 1580, na medida em que, além de representar o pendor especulativo inerente ao “acentuado movimento cultural” vigente no contexto renascentista mas posteriormente desvalorizado, é também produto de um ambiente cultural distinto, de forte dimensão europeia. Esse duplo estranhamento que Pessoa assinala converte-o, portanto, no mais significativo emblema da mundividência renascentista de que Portugal também participou. A associação entre a originalidade artística e a liberdade inerente ao desenvolvimento autónomo da inquirição filosófica é também referida num dos esboços da já mencionada entrevista de 1923, no qual o “anseio português” que caracteriza a excessividade renascentista é diretamente relacionado com o grau superior da especulação intelectual exibida por Raul Leal. Nessa medida, Francisco

174 Para um aprofundamento da recepção pessoana de Francisco Sanches, cf. Sousa (2017) e Sousa (2020).

175 No esboço inicial destas considerações, Pessoa optara por não incluir Sanches, centrando-se essencialmente nos Cancioneiros e no *Amadis de Gaula*. Num documento da década de 10, Pessoa centra nessas obras a descrição da primeira grande manifestação cultural portuguesa: “If we examine carefully what sort of people were the Portuguese when first they defined themselves in history – that is to say, in the period of their first dynasty, which was the one before the imperial dynasty – we shall find a people curiously remarkable for their cultural tendencies (...). We find them vying with Provence in their song-books (*cancioneiros*), of a peculiar freshness and originality of inspiration; and we find them – which is better known – producing these romances of chivalry, like *Amadis of Gaul*, which were one of the cultural influences of and in the Middle Ages” (Pessoa 1988, 17-18).

Sanches parece ocupar, no contexto excepcional da Renascença, o mesmo âmbito que destaca Leonardo Coimbra e sobretudo Raul Leal, espelhos de uma amplitude cultural de acordo com a qual as mentes autónomas são colocadas no mesmo patamar, sejam quais forem as vias pelas quais se exprime o seu pensamento criador (Pessoa 2011, 289).

Importa ter em conta que Francisco Sanches é um nome com continuidade no pensamento de Pessoa, ao qual é conferido um estatuto significativo. Num trecho do *Livro do Desassossego*, publicado no número 34 da revista *presença*, de Novembro-Fevereiro de 1932, o filósofo quinhenista é dado como emblema do mais elevado patamar intelectual a que pode ascender o ser humano no domínio do acesso ao conhecimento.¹⁷⁶ Bernardo Soares introduz o assunto apontando para uma ampla consciência das diferentes hipóteses equacionadas na tentativa de destacar o ser humano dos demais seres vivos, acabando por concluir que as soluções dos seus antecessores são insuficientes, por se concentrarem em aspectos pouco relevantes para a discussão.

Soares propõe como base fundamental para a demarcação dos patamares uma divergência que não é entre distintas espécies de animais, ou entre o ser humano e todas as outras, mas entre diferentes entendimentos possíveis do próprio conceito de “homem”, em particular no que respeita às faculdades intelectuais. A opção de Soares passa por acentuar que a única distinção relevante reside no grau superlativo de consciência que alguns indivíduos particulares possuem da sua intrínseca incapacidade de saber.

Soares convoca, aparentemente para justificar as suas conclusões, um dos autores que leu “na infância da inteligência”, o filósofo e naturalista alemão Ernst Haeckel, que teria sugerido que “muito mais longe está o homem superior (um Kant ou um Goethe, creio que diz) do homem vulgar que o homem vulgar do macaco” (Pessoa 2013, 411)¹⁷⁷. Contrapondo-se a

176 A importância deste texto, um dos onze pertencentes à segunda fase do *Livro do Desassossego* publicados em vida de Pessoa, é acentuada pelo facto de ter sido escolhido por João Gaspar Simões para representar a vasta colaboração de Pessoa com a revista *presença*, no âmbito da antologia *História do Movimento da Presença*, de 1958 (Simões 1958, 175-180).

177 A divergência de Pessoa em relação a Haeckel, que no trecho do *Livro do Desassossego* se acentua sobretudo a partir da remissão das suas noções para o tipo de superioridade equacionada a partir de Sócrates e de Francisco Sanches, é mais direta num outro texto da época em que menciona a tese do alemão para considerar que este procurara impor a sua leitura como uma “verdade suprema”. A leitura etnográfica da desigualdade entre os outros é perentoriamente rejeitada por Pessoa, tal como a criação de conceitos abstratos que lhe subjaz:

esse ponto de vista, é o exemplo de Francisco Sanches que será aprofundado nas conclusões do guarda-livros.

Sanches é encarado como o mais avançado patamar no desenvolvimento do percurso intelectual da humanidade desde o progresso que a ironia socrática já representara, no primeiro momento de uma tríade que tem a sua génese na Grécia, começando com Sócrates, encontra em Sanches um novo apogeu no Renascimento e acaba por se cumprir no século XX, através de Soares, que se apercebe dessas relações:

E a ironia atravessa dois estádios: o estádio marcado por Sócrates, quando disse “sei só que nada sei”, e o estádio marcado por Sanches, quando disse “nem sei se nada sei”. O primeiro passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós dogmáticamente, e todo homem superior o dá e atinge. O segundo passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós e da nossa dúvida, e poucos homens o têm atingido na curta extensão já tão longa do tempo (Pessoa 2013, 412).

Tendo em conta o que se observou quanto à conceção da identidade do homem renascente como uma atitude do espírito intrínseca ao percurso da tradição livre-pensadora, a evolução que conduz aos diferentes degraus de ironia auto-reflexiva pode ser entendida não como um desenvolvimento de natureza cronológica, mas como um espelho de diferentes manifestações de aprofundamento passíveis de ocorrer em todas as épocas. Deste modo, a ironia, entendida como faculdade própria de alguns seres humanos que se verifica potencialmente nos mais diversos contextos, emerge como o grande pilar de demarcação, por um lado, da singularidade dos homens superiores relativamente a todos os outros seres vivos, e, por outro lado, da raridade absoluta dos que ascendem ao patamar desse grande paradigma do Renascimento segundo Pessoa que foi Francisco Sanches.

A distinção entre graus de progresso no percurso intelectual específico dos homens superiores corresponde a uma gradual aquisição da liberdade

“Eliminemos as distinções puramente exteriores, como a entre pretos e brancos. A distinção verdadeira é de outra ordem. É entre gente e indivíduos” (Pessoa 2006, 86). Um poema de Álvaro de Campos contemporâneo destes textos mostra a natureza intelectual da escala apresentada por Pessoa: “A capacidade de pensar o que sinto, que me distingue do homem vulgar/ Mais do que elle se distingue do macaco. / (Sim, amanhã o homem vulgar talvez me leia e compreenda a substancia do meu ser, / Sim, admitto-o, / Mas o macaco já hoje sabe lêr o homem vulgar e lhe comprehende a substancia do ser” (Pessoa 2014, 274).

por parte do indivíduo, através da qual se vai afastando gradualmente de todo o tipo de certezas, entre as quais aquela que dá como certo o saber que o indivíduo presume ter quanto à sua própria insciência. Se atentarmos em que Soares atribui uma parcela de percepção da verdade a cada uma das hipóteses com que se procurou definir o ser humano, evidenciando ao mesmo tempo as limitações comuns a todas elas, a sua postura é a dos homens superiores de matriz sanchesiana, que encaram de modo equidistante propostas tão díspares no tempo e no espaço como as de Rousseau, de Carlyle ou da mundividência da Igreja Católica, entre outras.

Como Robert Bréchon salientou, a importância que Pessoa conferiu às diferentes etapas do desenvolvimento da consciência reflexiva é um traço estruturante da sua concepção dos fundamentos da cultura europeia; sobretudo quanto a um dado fundamental – “ce repli de la conscience qui se prend elle-même pour objet et qui fait que je sais que je sais, que je m’écoute parler et que je me pense en train de penser” (Bréchon 2001, 67). Ora, o âmbito sanchesiano no quadro da razão crítica moderna aponta para o mesmo tipo de distância, mas transporta consigo um saber distinto, abrindo para um outro patamar ao qual Pessoa considera também ter chegado.

Bréchon inscreve o pensamento pessoano no quadro da herança das grandes figuras do pensamento ocidental moderno que, de Erasmo e Montaigne a Musil, Pirandello ou Joyce, equacionaram criticamente o problema da expansão progressiva da consciência, lendo-o ainda como um seguidor de “trois héros de la conscience critique” – Sócrates, Hamlet e Fausto. Se pensarmos na singularidade que Pessoa atribui a Francisco Sanches, o recurso ao pensamento do filósofo português permite-lhe uma relação original, própria do momento renascentista português, com a tradição europeia dos “fils de Socrate” (Bréchon 2001, 68).

Tendo sido o filósofo grego o primeiro a, como considera Bréchon, operar a repercussão do pensamento sobre si mesmo, correspondendo ao primeiro dos patamares que Pessoa associa aos homens superiores, o gesto sanchesiano introduz um novo ingrediente na discussão: o olhar crítico quanto às conclusões resultantes dessa repercussão, dada como matéria trabalhável, corresponde a uma outra formulação da crise da consciência crítica que permite a ascensão do modelo hamletiano. E, se a interrogação de Hamlet a respeito da essência do seu *ser* e das modalidades do seu *existir* são, como Bréchon acentua, a dúvida quanto à existência da identidade tornada tão irreal como o mundo exterior, o questionamento sanchesiano,

consciente também das metamorfoses contínuas do indivíduo e de tudo quanto este contempla, aponta para a dúvida que o ser humano deverá ter, mesmo dando-se como existente, quanto aos paradigmas mentais que o orientam e que supôs poder dar como verdadeiros e definitivos. Essa dúvida e a heterodoxia que lhe corresponde é também a de Fausto, sobretudo na sua encarnação renascentista.

Referências bibliográficas

- ARIAS, José Rafael Hernández. 2008. *Sobre la identidad europea. Los mitos literarios de Don Quijote, Fausto, Don Juan y Zaratustra*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARRENTO, João. 1984. *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas.
- BRÉCHON, Robert. 2001. *L'Innombrable. Un tombeau pour Fernando Pessoa*. Paris: Christian Bourgois.
- GUSMÃO, Manuel. 1986. *O Poema Impossível: O "Fausto" de Pessoa*. Lisboa: Caminho.
- LOURENÇO, Eduardo. 2020. *Obras Completas Eduardo Lourenço Vol. IX: Pessoa Revisitado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MENDES, Anabela. 2018. *Prometeu e Fausto em Goethe, Pessoa e alguns mais: cartografias dialogantes*. Lisboa: Colibri.
- PESSOA, Fernando. 1988. *A grande alma portuguesa: a carta ao conde de Keyserling e outros dois textos inéditos*. Ed. Pedro Teixeira da Mota. Lisboa: Manuel Lencastre.
- PESSOA, Fernando. 1999. *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando. 2006. *Escritos sobre Génio e Loucura*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- PESSOA, Fernando. 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- PESSOA, Fernando. 2011. *Sebastianismo e Quinto Império*. Ed. Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando. 2011. *Livro do Desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- PESSOA, Fernando. 2014. *Álvaro de Campos. Obra Completa*. Ed. Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- PESSOA, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. Carlos Pittella. Lisboa: Tinta-da-china.

- PITTELLA, Carlos *et alli*. 2018a. Outros Faustos: as influências da tradição sobre o 'Fausto' pessoano. *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, no. 14, Fall: [Publisher Doi: <https://doi.org/10.26300/wapr-t128>].
- PITTELLA, Carlos. 2018b. Apresentação. In Fernando Pessoa. *Fausto*. Ed. Carlos Pittella. Lisboa: Tinta-da-china: 15-29.
- SILVA, Agostinho da. 1959. *Um Fernando Pessoa e antologia de releitura*. Lisboa: Guimarães Editores.
- SIMÕES, João Gaspar. 1958. *História do movimento da "Presença": seguida de uma antologia*. Coimbra: Atlântida.
- SOUSA, Rui. 2017. A Ironia Sanchesiana e o Homem Superior Pessoaano. In AA.VV., *Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa: 372-392.
- SOUSA, Rui. 2020. Michel de Montaigne em Fernando Pessoa? Uma hipótese de leitura a partir das menções a Francisco Sanches. *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 18, Fall 2020: 27-104. [Publisher Doi: <https://doi.org/10.26300/wapr-t128>].
- WATT, Ian. 1997. *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University.

Fausto Pessoa Mahler *Veni Creator*

CARLOS VIDAL *

Abstract. The “faustic” spirit came from the German popular history of Doctor Johann Georg Faust, and it will belong to the 15th century as much as to the times (all the times) of the desire to know and artistic creation, precisely because from that legend comes a medicine that wanted to be “beyond everything”: magic, art, relationship with gods and demons. Faustus’ science then starts for us as a superior knowledge. That is, if the “faustic” spirit or way tells us something about the origin of art, like the matters we work in *Problem XXX* attributed to Aristotle, then this gesture goes beyond the threshold of science. As the doctor-magician Faustus cannot help but crave it, it will be said that the limits of medicine are widened or will be widened even if it is due to a pact with the Evil. This occupied the history of literature, and the life of Goethe too, with whom Fernando Pessoa intended to measure (is it true?, we ask sometimes). This text relates, through aesthetic creation, the “faustic” spirit and melancholy, the furor of black bile, the “sacred disease”. And the “sacred disease” with redemption (Faustus’ redemption, yes, and not Parsifal’s).

* Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes

découragement mélancolique: ce sont ses avant-postes. La légende de Faust nous le fait bien voir.

Jean Starobinski, “L’Encre de la mélancolie”¹⁷⁹

Falemos do tema, espírito, do gesto ou momento fáustico (ou de algo que podemos também denominar “marca fáustica”) para mais pertinentemente dissecarmos as manifestações artísticas (e seus significados e origem ou “fonte”), com que exemplificaremos esses mesmos espíritos ou momentos, quer dizer, a arte *esclarece* o fáustico e a melancolia *esclarece* a arte (sua proveniência), sendo necessário defini-los, melancolia e gesto fáustico, para melhor, digamos, os dissecar e exemplificar. Num certo sentido, arte, melancolia e gesto fáustico são sinónimos, porque há neles uma ânsia de absoluto (Hegel) e infinito (construção humana autoconsistente em Georg Cantor, Badiou [Vidal 2015, 155-179]). Aliás, arte, melancolia e gesto são a prefiguração do absoluto e do infinito.

No seu eloquente e clarificador dicionário *Hegel*, Michael Inwood (Inwood 1999, 27-28) lembra-nos que o termo alemão *absolut* deriva do latino *absolutus* (algo que se solta, liberta e existe completo), particípio passado de *absolvere* (que se solta e destaca “de”), a entidade incondicionada, desinteressada e perfeita de Nicolau de Cusa (ou Kant). Ou a identidade neutra que está na base do sujeito e do objeto (Schelling). Mas, em Hegel, o absoluto *isolado*, neutro (Schelling), não é “absoluto”, porque o absoluto depende do que “é”, do mundo fenomenal (natureza, rochedos, objetos, animais, coisas, etc.) e, em todas as direções, do conhecimento de ambos (do absoluto e dos fenómenos). O absoluto é esta simultaneidade. O absoluto depende do conhecimento de si mesmo, tal como o acontecimento, em Badiou (acontecimento que é a infinita irrupção do inédito), depende da situação, do que existe e quer permanecer como existe, daí que o acontecimento seja o que está entre a situação e ele mesmo. O absoluto, julgo poder dizê-lo deste modo, está também entre ele mesmo, o seu conhecimento e o mundo fenomenal. Partilha com o acontecimento o infinito, pois o acontecimento está além do juízo, da interpretação, opinião, compreensão e conhecimento. É inapreensível, autónomo, inlocalizável, injustificável, subtrativo, indiscernível, inominável e indecível. E este é o lugar de Fausto, do “buscador que sabe que não sabe

179 Jean Starobinski, “L’Encre de la mélancolie” (2005, 25).

o suficiente” (Pittella 2018, 17)¹⁸⁰ porque o suficiente nunca é o suficiente. Fausto é o arquétipo daquele que sabe isso na perfeição e em absoluto.

Escreve Valéry no início do seu *Mon Faust*: “O personagem Fausto e o seu terrível cúmplice têm direito a todas as reencarnações” (Valéry 2007, 7 [tradução nossa]). Por isso, voltando a Carlos Pittella, o, até hoje, último organizador deste nosso Fausto pessoano, pode o investigador assim iniciar o seu trabalho: “Quem é Fausto?” (Pittella 2018, 17). Ou, questionar concretamente, porquê o Fausto de Pessoa ou *em* Fernando Pessoa depois de Christopher Marlowe e Goethe? Eu acrescentaria que, se me for permitido, se alguém tem uma dimensão fáustica, a de tornar cada fragmento ou destreço (Lourenço 1988, XI) não num fragmento do absoluto mas num fragmento que é sempre o absoluto e uno, esse alguém é Pessoa, o inventor da “loucura sã” (idem), aquele que na muito conhecida carta dos heterónimos diria a Adolfo Casais Monteiro:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço da histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histeroneurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra nos registos dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (Pessoa 2007, 420)

Nesta mesma missiva, Pessoa fala a Casais de que o amigo pensará estar num manicómio. No entanto, podemos, é sabido, relacionar esta perda de sujeito e objeto com a origem da obra de arte, a própria criação configurada numa fratura entre o pensamento concetual e a existência, numa cisão entre experiência e conceito em que tudo, mesmo a morte, naturalmente, é um enigma. Seguindo Yves Bonnefoy, este é um dos caminhos da melancolia (Bonnefoy 2005, 14-15), aqui proposta, tal como o pacto fáustico, como o lugar da obra de arte na reunião entre o génio e o Maligno. E obviamente que também aqui estou a remeter para Adrian Leverkühn, o génio fáustico

180 Refiro-me ao *Fausto* de Fernando Pessoa organizado, ou editado, por Carlos Pittella, a última versão publicada entre nós deste poema dramático, Pitella que, questionando-se sobre este texto tratar-se de uma obra-prima ou de um fracasso, de uma obra inacabada ou inacabável (Manuel Gusmão 2008), tomando um partido, levando esta empresa até à sua apresentação, é, queira ou não, seu co-autor (ainda que *perigosamente*).

de Thomas Mann (1987), o génio louco sífilítico, que do convívio mefistofélico retiraria a ligação entre loucura e inspiração, o génio do não-teórico, do vital, da vontade e do instinto – essência, como disse, da produção cultural e nunca, como nunca em Pessoa (fáustico e/ou melancólico), problema clínico; e o mesmo nos assevera Eduardo Lourenço no ensaio “Kierkegaard e Pessoa ou as máscaras do absoluto” de *Fernando Rei da Nossa Baviera* (Lourenço 1986, 99-109), quando nos diz que esta problemática relação do eu consigo mesmo e com os outros não se encerra na patologia mas antes na “normalidade mítica do espírito moderno” (100).

Estamos pois, e ainda, no terreno da “doença saturnina” que nos vem do texto (com contributos assinaláveis de Starobinski) atribuído a Aristóteles, o muito referido *Homem de Génio e Melancolia: Problema XXX*, onde se reúnem luxúria, exceção, genialidade, melancolia, epilepsia e fúria (Aristóteles 2016, 79: “Porque razão todos os que foram homens de exceção, quer no que respeita à filosofia ou à ciência do Estado, à poética ou às artes, são claramente melancólicos, e alguns o foram ao ponto de se enredarem nas doenças provocadas pela bílis negra, tal como explicam, entre os relatos de temas heróicos, os dedicados a Heracles? Parece ter sido este herói desta natureza, uma vez que, a partir dele, consideravam os antigos que os epiléticos sofriam da *doença sagrada*”, 953a10-15 [tradução nossa]). E regressamos a Bonnefoy, onde a melancolia como a falta no desejo da real necessidade da sua realização bem nos pode levar a textos pessoanos como o *Livro do Desassossego* ou o próprio *Fausto*. O inacabável impossível como “condição de possibilidade da poesia pessoana” (Gusmão 2008, 274).¹⁸¹

Da edição de Carlos Pittella:

FAUSTO
 Beber a vida n'um trago, e n'esse trago
 Todas as sensações que a vida dá
 Em todas as suas formas, boas, más,
 Trabalhos, e prazeres, e officios,
 Todos lugares, viagens, explorações
 Crimes, lascívias, decadencias todas.

D'antes eu queria

181 Referir apenas que Manuel Gusmão trabalha este texto pessoano desde 1986, ano em que publica *O poema impossível: O “Fausto” de Pessoa*.

Embeber-me nas árvores, nas flores,
 Sonhar nas rochas, mares, solidões.
 Hoje não, fujo d'essa ideia louca:
 Tudo o que me aproxima do mysterio
 Confrange-me de horror

Fuga à realização do desejo, apenas busca das sensações (ver também, Pessoa 2009):

..... Quero hoje apenas
 Sensações, muitas, muitas sensações,
 De tudo, de todos neste mundo – humanas
 Não outras de delirios pantheistas
 Mas sim perpetuos choques de prazer,
 Mudando sempre a personalidade
 Para synthetisal-as n'um sentir. (Pessoa 2018, 97)

Diria que Fausto é, pois, inescapavelmente uma *marca que nos marca* desde o século XVI. Pelo menos desde a, de autor anónimo, *Historia von D. Johann Faustus*, compilada por Johann Spiess em 1587, fonte da fulcral *The Tragical History of Doctor Faustus*, de Marlowe,¹⁸² inicialmente datada de 1589, publicada postumamente, em dois textos, Textos “A” e “B”, em 1604 e 1616, conjunto de trabalhos – tal como a versão de Goethe – provenientes da história popular alemã do referido Doutor Johann Georg Faust, o Fausto histórico que teria nascido em 1466 (ou 1478, ou entre 1481-1482, no fundo perdido no labirinto de si mesmo, poderia dizer Pessoa), famoso, creio, criador de ilusões e estudante de magia em Cracóvia, portanto médico, mago e alquimista, entediado com os saberes do seu tempo, que faria um pacto com o aliado do Diabo, Mefistófeles, para que o infundisse de progresso e modernidade.

Mas, ao ligar o gesto fáustico com a melancolia (voltar a Aristóteles [2016]), o que está em causa é não apenas o mundo gótico e seu revivalismo romântico, mas a própria criação artística e o seu entendimento moderno

182 Esta é, de facto, uma das obras fulcrais do mito. Mais recentemente, deve ainda referir-se a ópera em 3 Atos de Alfred Schnittke, *Historia von D. Johann Faust*, escrita entre 1983 e 1994 e com o título da compilação de Spiess (e respetivos textos anónimos).

da *doença sagrada* (isto é, da arte), algo que, no século XX, foi entendido, melhor que por todos, por Thomas Mann no seu *Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, a vida do genial, mefistofélico e sífilítico compositor dodecafonista Adrian Leverkühn (note-se que Mann fora vizinho e amigo, nos Estados Unidos, de Schoenberg), cujo pacto com o diabo não impediu o seu criador (Mann) de falar do seu Fausto como o seu Parsifal redentor (cito de memória), não por este ser o seu último grande romance, mas por nele ligar a genialidade ao Maligno e ambas à salvação. Se bem que Parsifal não seja apenas isso, como teremos de considerar: Parsifal é, antes, o *redentor por redimir*; pois assim termina o testamento wagneriano de 1882: “Höchsten / Heiles Wunder! / Erlösung dem Erlöser!” (Wagner libreto, Parsifal CD 2002, 180); o redentor, que além do mais expulsou de si o amor, dele fugiu e de Kundry (a amaldiçoada eterna Kundry que se riu de Cristo a caminho do Gólgota); o redentor tem de ser redimido (sendo a redenção de Kundry um ato pouco claro mas evidente, que muitos e grandes diretores de cena a seu modo interpretam: sai de cena e leva Parsifal consigo, em Nikolaus Lehnhoff, beija Amfortas, o rei da comunidade do Graal e é morta, em Dmitri Tcherniakov, aperta a mão de Parsifal, em Harry Kupfer... – há sempre nela, para ela, um repouso e um fim redentivo; mas também para Fausto ou Adrian Leverkühn, o que adquire o génio pelo demónio e está salvo pela sua obra artística, como *Fausto II* – que já veremos).

Parsifal não é pois um génio puramente redentor; porque o génio (McMahon 2016, 13) é antes aquele que alcança de forma demonizada o mundo obscuro (o inédito, diria Badiou), e a isto muito era sensível Novalis quando vociferava contra o Iluminismo, o génio é o que alcança os despojos do divino; a arte só pode aspirar à genialidade e nunca à mera “qualidade”, e a genialidade é o terreno de um pacto sobre-humano, maligno, tema de estudo da Teologia (estudos teológicos que Wagner, no *Mein Leben* [2012], diz terem marcado o seu desenvolvimento, por via do seu tio) como muito bem sabia Adrian Leverkühn, mas de uma Teologia impregnada pelo irracional;¹⁸³ um mundo celebrado por Mahler na Sinfonia n.º 8 em mi b maior, onde a salvação de Fausto se une a um conhecido hino de Pentecostes.

183 Entre amigos reais e ficcionados, digamos, Adrian Leverkühn, Thomas Mann ou Wagner, a arte ou a sua essência, numa leitura possível, teologicamente, ela pode ser tomada como a religião viva. Terei de recordar os preciosos livros de Richard H. Bell, que leem teologicamente o *Parsifal: Ein Bühnenweihfestspiel* (Bell 2013) ou o ciclo *Der Ring des Nibelungen*

Para Marshall Berman (Berman 1989), Fausto é uma figura irresistível para todas as formas de arte, para a própria arte, sendo curioso que é na pintura que Fausto menos se manifesta ou menos impactante se torna e tornou (diante de uma pouco significativa série de ilustrações de Delacroix ou de uma estampa de Rembrandt, que fazer?). Logo, terá de haver algo em Fausto que não é da ordem do visível, isto é, não haverá imagem de Fausto, pois o seu saber e alma não poderão ser materiais: no seu desenvolvimento, a pintura também não é “visual” (Vidal 2015), mas talvez ela lide menos

(1851-1874) [doravante, Ring] (Bell 2020). Texto este e infinitamente mais, Wagner terá a maior bibliografia de todos os criadores e a escolha de Bell é, pois, minha, introdutória (para constantemente a tal texto voltar). A leitura teológica da obra de arte coloca a arte num plano afim ao da religião, interiorizada na melancolia (de Aristóteles a Starobinski ou Fritz Saxl); depois de Fausto, Mahler (ligando o *Veni Creator Spiritus* à salvação de *Fausto II* de Goethe na “Oitava”) ou Leverkühn, a arte é uma entidade de fúria (“furor divino” dirá Darrin M. MacMahon), a ligação entre arte e génio, entre génio e mundo maléfico ou maligno, entre maligno e melancolia (Starobinski), conduz-nos a uma religião na qual a Teologia tem de estar atravessada pelo irracional. Estamos, pois, longe de S. Tomás de Aquino, pois o Doutor Angélico sempre, pela racionalidade da analogia, procurou reunir a razão natural com a especulação divina. Mas, de certo modo, este é tanto o lugar da arte e da sua origem (fonte) como a ligação génio-malignidade (e melancolia, “doença sagrada”). Logo, não haverá arte sem irracionalidade (ou uma dimensão de irracionalidade). Seja, Mahler (que exaltou o *Fausto II* de Goethe como símbolo do espírito criador, ou seja, o pacto demoníaco como “criação”), Mahler visitou Freud, ouviu-o e aconselhou-se, e, se voltarmos à perturbação teológica irracional, há ainda este momento muito clarividente no *Doktor Faustus* de Mann: “Neste ponto pode-se observar claramente como se infiltram no pensamento teológico irracionais correntes da Filosofia, em cujos domínios havia muito o não-teórico, o vital, a vontade ou o instinto, numa palavra outra vez o demoníaco, se tinham tornado tema central da Teologia. Ao mesmo tempo, constata-se uma ressurreição dos estudos da filosofia católica da Idade Média, uma volta ao neotomismo e à neo-escolástica. Deste modo, poderá a teologia liberalmente desbotada realmente recuperar cores mais vivas, mais intensas e até mais ardentes; poderá corresponder novamente às antigas ideias estéticas que, sem querer, ligamos ao seu nome. Mas o espírito civilizado do homem – chamemo-lo de burguês ou demos-lhe apenas a qualificação de civilizado – não conseguirá, em face desse espetáculo, evitar uma sensação angustiante. Pois a Teologia ligada ao espírito da filosofia da vida, do irracionalismo, corre por índole o perigo de transformar-se em demonologia” (Mann 1987, 107). E é a demonologia, entretecida à “doença sagrada” que está na origem da criação artística. Como Pessoa diz de Bernardo Soares, o seu melancólico semi-heterónimo, e como escrevi noutra vez (Vidal 2014, 219), Soares é Pessoa despido de força e energia, cansado e confundido, nunca desperto e sempre com sono (melancólico), sem raciocínio nem afetividade, um duplo mecânico, retomando o que Freud diz de ETA Hoffmann em *Das Unheimlich* (Freud 1996, 2483-2505), um autómato que, por acaso, coincide consigo mesmo, mas sem alma. Sendo aqui, no mundo fáustico e na melancolia, a arte proveniente de uma alma sem alma.

bem com esse facto desde o seu início (no mito de Dibutade, ver Plínio, o Velho [2004, 336]), diferentemente da música que é arte noturna, inefável ou praticamente ausente, como Jankélévich vê/sente na “brisa” ascética da arte musical de Federico Mompou e na sua *Musica Callada* (Jankélévich 2003). Uma vez que Fausto é, assim, a própria modernidade que desvela o ser da arte “pura”, como dirá Clement Greenberg a partir de Kant, o seu fragmento, os seus escombros ou o seu desastre e sua épica, ou a sua “epopeia do Desastre” pessoano de que nos fala Eduardo Lourenço (Lourenço 1988, II), considerando ainda que nessa epopeia revolucionária, proveniente de um pacto com as forças demoníacas, como nos diz G. W. Reinhardt em “Thomas Mann’s *Doctor Faustus*: A Wagnerian Novel” (Reinhardt 1985), o destino de Fausto (dos “Faustos”) é sempre o do fracasso. Ao ponto de amaldiçoar a fé e a ciência (enfim, tudo), invocando o diabo e a morte.

Aliás, numa das mais conhecidas realizações operáticas do *Fausto* [I] de Goethe, refiro-me ao *Faust* de Gounod (e guio-me pela produção de Reinhard Von Der Thannen, para Salzburgo, 2016 [Gounod DVD 2016]), Jules Barbier e Michel Carré, trabalhando este o *Fausto I* de Goethe para a sua obra *Faust et Marguerite*, e depois daí para Gounod com Barbier, colocam ambos, no início, Fausto à beira da morte pela inutilidade com seus magníficos saberes; Piotr Beczala, um tenor já muito experimentado no papel, vai lamentando no seu canto que em vão se interroga sem que nada de decisivo lhe venha ao ouvido, cego, triste e solitário confessando nada saber e apenas viver “um dia a mais”, clamando: “oh morte, quando virás?”, apelando a Satanás, que lhe envia Mefistófeles o qual a Fausto tudo promete, sobretudo a juventude para poder amar a bela mulher que surge em fundo e sabemos ser Margarida. O pacto é pois consumado, pois se no mundo Mefistófeles tudo permite a Fausto, este terá de ser um “soldado” de Mefistófeles nos baixos mundos. O desfecho em tudo se liga a Marlowe (e sigo o texto “A”):

My God, my God, look not so fierce on me!

Enter [LUCIFER, MEPHISTOPHELES, *and others*] Devils.

Adders and serpentes, let me breathe a while!

Ugly hell, gape not. Come not Lucifer!

I’ll burn my books. Ah, Mephistopheles!

[*The Devils*] *exeunt with him* (Marlowe 2014, 188)

No texto “B” a lição moral reforça-se:

Faustus is gone. Regard his hellish fall,
Whose fiendfull fortune may exhort the wise
Only to wonder at unlawful things
Whose deepness doth entice such forward wits
To practise more than heavenly power permits. [Exit]

Terminant hora diem; terminant auctor opus.
(Marlowe 2014, 191)

Repare-se a perdição, desespero ou o castigo marloweviano: Fausto dispõe-se a tudo, inclusivamente a queimar os seus livros e saberes, tarde de mais, pois se alcançou a saberes além do que celestialmente é permitido.

Recuemos.

Serão mesmo os gestos fáusticos, ou a personagem Fausto, fracassos ou fracassados? Destroços (por exemplo, a escrita de Pessoa pode sê-lo, aparentá-lo, mas nunca o absoluto que nos conta.) Definiria assim o gesto fáustico, retomando o conceito ou a realidade do absoluto atrás exposta: o gesto fáustico aspira ou pratica o absoluto para que, nesse absoluto concretizado, encontre a salvação ou a perdição total (dos homens e dos deuses). Vejamos um exemplo desta ascensão e queda. Reenterremos no território do Ring (Wagner).

O mundo vive em paz e harmonia: o Reno possui o seu ouro e as suas Filhas guardam-no: nada as ameaça, a não ser o Nibelungo Alberich, mas as Filhas do Reno dele zombam, criatura grotesca e apaixonada. Para roubar o ouro teria de renegar o amor, o que não o fará. Mas, pelo ouro, outra coisa não sucederá. Roubando o ouro para adquirir o poder supremo, corrompe o mundo e os deuses até ao *Götterdämmerung* (fim do ciclo dos quatro dramas do Ring), quando se dá a morte do mais livre dos homens (o ser sem medo) Siegfried e a queda da casa dos deuses, o Valhala. O gesto de Alberich é, pois, fáustico e absoluto (e se é fáustico é absoluto) e só pode gerar o fim de homens e deuses corruptos. O pacto de Alberich, o anão Nibelungo, é fáustico, vem dele e vai para ele (até ao fim dos mundos), ele renega o amor pela Filhas do Reno em troca do poder do ouro, com que produzirá mais e mais ouro.

Como diz Teresa Sobral Cunha do Fausto pessoano, aqui emerge “uma única *dramatis persona*” (1988, XXI) que sente a impossibilidade de viver e

amar, não pode (não quer) confiar na linguagem nem na possibilidade do conhecimento (Gusmão 2008, 273). A grande diferença é que do *Fausto* de Pessoa surge o universo heteronímico (no fundo, um drama entre vidas, *viveres*, amores, personalidades e conhecimentos; se eu comparar o *Fausto* de Pessoa com o gesto de Alberich, chegaria a formas antitéticas e veria que, em Pessoa, há um ser de impossibilidade fáustica: “Tenha eu a dimensão e a forma informe / Da sombra e no meu proprio ser sem forma / Eu me disperse e suma!” [Pessoa 2018, 189], um ser que se dispersa e se some sem lugar, enquanto Alberich se torna o centro da catástrofe do Ring, do fim dos fins). Fausto é um fraco nos seus saberes de grande magnitude, pois sabe que nada é suficiente para o Saber; Alberich é, diferentemente, um fraco vingativo, que pactua para consumir essa vingança:

(...)

Vou apagar-vos a luz,
roubar o ouro a este rochedo
e forjar o anel que me vingará.

Que as águas o ouçam:

Assim eu amaldiçoo o amor!

(do libreto [Wagner, Spencer e Millington 2019, 69])

O gesto absoluto é este: amaldiçoar a fraqueza (ainda que manifesta no mais elevado saber), perder-se e com ele levar à queda o próprio Deus. Um absoluto infinito. A harmonia do mundo natural, anterior à maldição de Alberich, nunca foi tão bem, ou *exatamente*, expressa: Wagner compõe uma sonoridade contínua ao longo de 136 compassos (como se se tratasse de um único) num acorde contínuo (ou infinito) em mi b maior, acorde a que se sucede o *arpeggio* motivo da Natureza. Desenha o compositor um mundo natural e um outro fáustico que apenas termina 16 horas depois, com o fim de homens, deuses e demónios (ver Thomas S. Grey [2010]; e Spencer e Millington [2019], para os *librettos*). Um fausto (minúsculo) sem arrependimento como o de Marlowe (“queimarei os meus livros”) e sem interesse pelo génio jogador oculto, como em António Vieira, autor de um impressionante *Doutor Fausto*, um dos mais marcantes que conheço (Vieira 2014, 31-32), por ter introduzido, na senda quiçá de Huizinga, o jogo no mundo e do mundo.

The image shows the beginning of Wagner's *Das Rheingold*, specifically the first system of the score. The title "Ruhig heitere Bewegung" is at the top. The score includes vocal parts for Wotan (Soprano), Fricka (Soprano), and Loge (Tenor), along with the orchestra. The music is in E-flat major and 4/4 time. The first system shows the vocal entries and the orchestral accompaniment.

Wagner. Início de *Das Rheingold* (Partitura)

Temos: Fausto maligno e sem ambições que não a vingança, Fausto atento ao jogo do mundo, Fausto perdido definitivamente (Marlowe), Fausto salvo, como no *Fausto II* de Goethe, que Mahler glorificará na chamada “Sinfonia dos Mil” (epíteto que não apreciava), a partir do Pentecostes e de Goethe como o supremo criador. No *Fausto II* de Goethe (a que Mahler recorre) vamos encontrar, entre “Desfiladeiros, Floresta, Penhascos” a salvação e redenção do nosso estudioso, médico e mago (na voz dos Anjos: “Das garras do mal elevamos / Est’alma a nobre esfera, / *Pois só àquele redenção damos / Que em esforço persevera / E se nele o supremo amor / Uma parte tiver, / Os santos com fraterno ardor / o irão receber.*” [Goethe 1999, 558]) por meio do Eterno-Feminino.

Esta 8ª é a Sinfonia de Mahler de rejeição do pessimismo, do amor cristão e do nascimento (o canto do Pentecostes, *Veni Creator Spiritus*: “Vem Espírito Criador / Visitai as vossas almas / Enchei de graça celestial / Os corações criadores” [Johnson, 2020] e do fértil Eros (Fausto, Eterno-Feminino). E uma outra vez nos encontramos com a dimensão salvífica da demonização

criadora (no desfile das personagens de Goethe, Magna Peccatrix, Una Poenitentium, Mulier Samaritana, Pater Ecstaticus, Pater Profundis e Anjos).

E o gesto fáustico é ainda o da entrega da vida a uma arte que se desvela temerária no seu ineditismo demonológico e indefinido, além do conhecimento. Diria, por exemplo, do mesmo modo que a pintura de Caravaggio (segundo a tratadística) é um desastre e a famosa performance (que é sobretudo um “pacto com a morte” e não com o Maligno – ver o sintético Verwoert [2006]) de Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, é igualmente um desastre fatal humano (os objectos desta obra, um pequeno barco com que o autor pretendia atravessar a Atlântico, foram encontrados sem ninguém, claro, sem o corpo dado ao sacrifício). Se, como nos diz Reinhardt, no citado ensaio, a ligação ao demoníaco é o fracasso, então, voltando a Berman, faz sentido a sua citação de *The New Yorker* quando do desastre nuclear de Three Mile Island, pois o que daqui se deduz é a realidade fáustica de pretender, e tal ser impossível, deitar as mãos humanas e falíveis à eternidade. Mas são estas as mãos que se salvam e geram a arte.

Diria que Fausto é um mito invisual, e o que apaga a visibilidade, em Fausto, é o fim da própria humanidade que pode começar numa invisível renúncia (a dissecada renúncia ao amor de Alberich, no início de *Das Rheingold*, prólogo do Ring) e terminar no desejo de Fausto de possuir o destino final do mundo. Fausto, na muito apreciada, por Goethe, tradução de Nerval: “Quem ousaria sentir e arriscar-se a afirmar: *Nele não creio?* Aquele que em si tudo contém e tudo anima, não contém afinal, e não anima, a ti, a mim e a si mesmo? Não vês, por cima de nós, curvar-se a abóbada celeste?” (Nerval 2003, 166).¹⁸⁴

Voltando a Ader, talvez ele pudesse dizer: *perco-me dentro do mundo, pois o meu pacto já não é com a arte, mas com a morte* – e a morte terá de aqui protagonizar o abandono da arte, desde o início. Poderia escrever Bas Jan Ader, como Pessoa (no texto de Teresa Sobral Cunha: “Vem, pois, oh Morte! / Sinto-te os passos / Grito-te! O teu seio / deve ser suave, e escutar o teu coração / Como ouvir melodia estranha e vaga / Que enleva até ao sono, e passa, o sono” [Pessoa 1988, 180]).

Mas se tudo é símbolo e analogia, noite, sombras de vida e pensamento (T. Sobral Cunha) onde o próprio Fausto se esfuma (termo da pintura, que Pessoa, na leitura de Pittella, retoma: “(...) no meu próprio ser sem forma / Eu me disperse e me suma” [Pessoa 2018, 189]), se o fáustico de Oswald

184 É aqui de sublinhar que a tradução de Nerval de Goethe, foi, para português, vertida por Luiza Neto Jorge.

Spengler (1998, 331-332) é a criação de espaços com luz e sombras (exemplo: Rembrandt: um erro de Spengler que deveria dizer “Caravaggio”, onde luzes e sombras não são uma coisa nem outra e muito menos contornos apolíneos), a marca fáustica deverá ser a que funde Deus e o Diabo.

Por exemplo, passemos a uma lista que nos fala da convivência entre Deus e o Diabo. Para já, Liszt, iniciando, e seguindo a lucidez de Vladimir Jankélévitch (que a Liszt vem buscar o satanismo fáustico depois de recusar a universalidade moderna alemã expressa musicalmente na sinfonia [2003, 2014]), filósofo e musicólogo que vê o fáustico inicialmente nos agressivos *staccatos* e baixos, nas obstinadas, percutidas e repetidas sonoridades e tempos da magnífica *Mephisto Waltz*, sequência da obra de movimento único, a *Sonata em si menor* que ligaremos à *Sinfonia Fausto* do mesmo autor (precursora do atonalismo, atonalismo que era condenado na Idade Média e praticado por Adrian Leverkühn).

Mephisto Waltz No. 1
S. 514 Franz Liszt
(1811 - 1886)

Allegro vivace (quasi presto)

Piano

Liszt. *Mephisto Waltz 1*, para piano.

Poderíamos continuar com Wagner que se dedica a Fausto uma única vez (uma “simples” Abertura que reviu de 1839 a 1855, tendo pelo meio escrito a conhecida obra dramática *Jesus de Nazareth*, 1848) ou Berlioz, que depois da sua *Damnation de Faust*, 1846, escreveria, (*redentivamente?*) a sua oratória *L’Enfance du Christ*, 1854?

Falámos de Wagner e Berlioz, mas ainda há que voltar a Liszt, o genial secular franciscano, que depois da *Sinfonia Fausto* escreverá a hoje esquecida e desmesurada oratória *Christus* (de quase impossível apresentação), em 1871. Mal e Redenção nesta sequência? O gesto fáustico não é outra realidade, a realidade que conduz à salvação (pela arte). Por isso, se pensarmos em Parsifal como o redentor estamos provavelmente errados, na medida em que o redentor precisa de ser redimido. Toda a redenção tem de ser redimida. É este o mundo de Fausto (por sua vez salvo sem redenção). E em que estaria a pensar Thomas Mann quando escreveu que o seu *Doktor Faustus* era o seu *Parsifal*? Aliás, Mann sempre uniu Fausto a Parsifal... O que significa que a loucura de Adrian Leverkühn será infinita ou indefinida.

Enigmas e permanentes reencarnações de Fausto.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES 2016. *El hombre de genio y la melancolia: Problema XXX*. Barcelona: Acantilado.
- BELL, Richard H. 2013. *Wagner’s Parsifal: An Appreciation in the Light of His Theological Journey*. Eugene (Oreg.): Cascade.
- BELL, Richard H. 2020. *Theology of Wagner’s Ring Cycle I: The Genesis and Development of the Tetralogy and Appropriation of Sources, Artists, Philosophers, and Theologians*. Eugene: Cascade.
- BELL, Richard H. 2020. *Theology of Wagner’s Ring Cycle II: Theological and Ethical Sources*. Eugene: Cascade.
- BERMAN, Marshall. 1989. *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar: A Aventura da Modernidade*. Lisboa: Edições 70.
- BONNEFOY, Yves. 2005. La Mélancolie, la folie, le génie – la poésie. In *Mélancolie: Génie et Folie en Occident*. Ed. Jean Clair. Paris: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux.
- CABRAL Martins, Fernando (Ed.). 2008. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.

- CLAIR, Jean (Ed.). 2005. *Mélancolie: Génie et Folie en Occident*. Paris: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux.
- CUNHA, Teresa Sobral. 1988. Nota à edição. In *Fausto, tragédia subjectiva (fragmentos)*. Lisboa: Presença.
- ECKERMANN, Jean Pierre. 2015. *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acantilado.
- FREUD, Sigmund. 1996. Lo siniestro. *Obras Completas 3*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1999. *Fausto* [I, II]. Lisboa: Círculo de Leitores.
- GOETHE, Johann Wolfgang Goethe, DVD, encenação Peter Stein. 2015. *Faust*. Die Theater Edition.
- GOUNOD, Charles, DVD Ópera 180m. Encenação Reinhard von der Thannen. 2016. EuroArts / Unitel.
- GREY, Thomas S. (Ed.). 2010. *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge University Press.
- GUSMÃO, Manuel. 1986. *O poema impossível: O "Fausto" de Pessoa*. Lisboa: Caminho.
- GUSMÃO, Manuel. 2008. Fausto. In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- INWOOD, Michael. 1999. *A Hegel Dictionary (The Blackwell Philosopher Dictionaries)*. Oxford: Blackwell.
- JANKÉLÉVICH, Vladimir. 2003. *Music and the Ineffable*. Princeton University Press.
- JANKÉLÉVICH, Vladimir. 2014. *Liszt: Rapsódia e Improvisación*. Ed. Françoise Shwab. Barcelona: Alpha Decay.
- JOHNSON, Stephen. 2020. *The Eight: Mahler and the World in 1910*. Londres: Faber & Faber.
- LOURENÇO, Eduardo. 1986. *Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: IN-CM.
- LOURENÇO, Eduardo. 1988. Fausto ou a Vertigem Ontológica. In *Fausto, Tragédia Subjectiva (fragmentos)*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- MANN, Thomas. 1987. *Doutor Fausto*. Lisboa, Porto: Dom Quixote/O Oiro do Dia.
- MARLOWE, Christopher, DVD, produção Shakespeare's Globe 147m. 2012. Opus Arte.
- MARLOWE, Christopher. 2014. *Dr Faust [The A- and B- Texts]*. Manchester University Press.
- MCMAHON, Darrin M.. 2016. *Fureur Divine: Une Histoire du Génie*. Paris: Fayard.
- NERVAL, Gérard de. 2003. *Fausto*. Lisboa: Estampa.
- PESSOA, Fernando. 1986. *Livro do Desassossego*. Ed. João Gaspar Simões. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PESSOA, Fernando. 1988. *Fausto, Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.

- PESSOA, Fernando. 2007. *Cartas*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando. 2009. *Sensacionismo e outros Ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM.
- PESSOA, Fernando. 2010. *Livro do Desassossego (Vols I e II)*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM.
- PESSOA, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. Carlos Pittella. Lisboa: Tinta da China.
- PITTELLA, Carlos. 2018. Apresentação a Fausto de F. Pessoa. In *Fausto*. Ed. Carlos Pittella. Lisboa: Tinta da China.
- PLINY The Elder. 2004. *Natural History: A Selection*. Penguin.
- SPENGLER, Oswald. 1998. *La Decadencia de Occidente: Bosquejo de una Morfología de la Historia Universal (Vols I e II)*. Madrid: Espasa Calpe.
- VALÉRY, Paul. 2007. *Mon Faust*. Paris: Gallimard.
- VERWOERT, Jan. 2006. *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*. Londres: Afterall.
- VIEIRA, António. 2014. *Doutor Fausto*. Lisboa: Fim de Século.
- VIDAL, Carlos. 2014. Vanguarda, platonismo, antiplatonismo: O lugar de Bernardo Soares. In *Central de Poesia – O Livro do Desassossego*. Eds. Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel, Fernando Guerreiro. Lisboa: CLEPUL/ Esfera do Caos.
- VIDAL, Carlos. 2015. *Invisibilidade da Pintura: Uma História de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda.
- WAGNER, Richard. 2002. *Parsifal – libretto*. CD *Parsifal*, dir. George Solti. Decca.
- WAGNER, Richard. 2012. *Mein Leben / Ma Vie*. Paris: Perrin.
- WAGNER, Richard. 2018. *Das Rheingold in full Score*. Nova Iorque. Dover.
- WAGNER, Richard. 2019. *Wagner's Ring of the Nibelungen*. Eds. Stewart Spencer/ Barry Millington. Londres: Thames & Hudson.

Fausto. Porquê Voltar ao Mito?

ANTÓNIO VIEIRA *

Abstract. The *Volksbuch* appeared in 1587, in the early days of the printing press. Its content, between parody and tragedy, history and legend, was so peculiar that, despite its author's anonymity, the mythical core of the text spread throughout Europe and bore renewed fruit for five centuries. The mythified legend turned into one of the pillars of the European imagination. Why return to the myth? The return of Faust seems to result from two powerful and attractive forces, more and more alluring, vast and dangerous: to resume the Faustian desire to face new openings for knowledge of the world and matter; and to inquire, under the mask of Faust, into the aspects of the author's identity, clarifying his awareness of his own intimate experience.

I. Quando Fausto entrou na cena literária, a Modernidade tinha-se inaugurado, fazendo bascular o *omphalos*, o umbigo do universo. Homens e deuses tinham sido deslocados da sua morada para parte incerta. Hoje ainda, as divindades monoteístas sentem nostalgia dos tempos anteriores a Copérnico. Lastimam aquele ano funesto de 1543 em que saiu publicado, postumamente, *De reuolutionibus orbium coelestium*: não tanto por perderem a centralidade, o lastro e o equilíbrio, mas porque a sua voz, que ecoara nítida aos ouvidos dos homens medievais, se dissipava de súbito pela vastidão de espaços e tempos sem limite.

Abria-se um imenso horizonte de enigma e instaurava-se nas sociedades europeias uma ânsia de desvendamento. O que inaugura a Modernidade, e é bem ilustrado pela lenda fáustica, é a entrada em cena do livre-arbítrio, da decisão do indivíduo. Na Antiguidade, a Idade de ouro ficava no passado, os passos do futuro estavam decididos de antemão pelas potestades, Zeus ou as Moiras. Perante a iminência de uma grande tarefa, os heróis perguntavam ao

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Centro de Filosofia da Ciência da Universidade de Lisboa

oráculo qual das opções possíveis era propícia ao deus (Apolo). Com o novo cânone anunciava-se um novo estar-no-mundo dos homens.

Entretanto, a Reforma propugna pela livre crítica dos textos sagrados e Calvino interpreta-os no sentido da predestinação. Na Europa, desperta a controvérsia entre ele e Loyola, disputa intelectual e teológica, que logo se tornará temporal, conduzindo às guerras de religião. Quase quatro séculos mais tarde, Spengler chamaria ‘responsabilidade fáustica’ à individualidade radical, então conquistada e doravante própria do ocidente (Spengler, 1971). De súbito, eis que os Europeus olham de outro modo: o futuro torna-se-lhes um tempo-espaço a conquistar e a construir, a que só a acção humana dará forma e sentido.

O primeiro *Volksbuch* foi publicado em Frankfurt, no ano de 1587, pelo impressor Johann Speiss. O que se contém neste romance popular e burlesco de um autor anónimo (Anónimo do século XVI, 2004), que instaurou e divulgou o mito de Fausto? – Um mago, astrónomo, feiticeiro e teólogo, insatisfeito com o seu saber, convoca o Espírito da terra, que comparece. Ao enviado das forças negativas faz uma primeira proposta, que é recusada, e passa a uma segunda, logo aceite.

Este primeiro *Doktor Faustus* é, deste modo, senhor do seu destino: evoca o Espírito, discute com ele as cláusulas do pacto, pondera-as, aceita-as, e assina o documento que as consigna. Mefostófiles, enviado de Lúcifer e antepassado do famoso Mefistófeles, fica ao seu serviço – dos seus caprichos e, sobretudo, da sua curiosidade – por um período de 24 anos.

Contratar uma divindade – ainda que negativa – como serva privada; dialogar com ela em plena paridade; convertê-la em seu ‘ego auxiliar’ nas passagens culminantes da vida – eis a essência mesma da figura de Fausto e da lenda fáustica, mitificada e ramificada depois em literatura e, mais tarde, em teatro, música coral e orquestral, ópera, cinema. André Dabezies contabilizou mais de cem recriações de Fausto, só para a primeira metade do século XX (Dabezies, 1967); e o fenómeno persistiu até ao tempo presente. O mito parece mais vivaz do que a ideologia.

II. O mito literário de Fausto cria-se a partir do famoso romance de cordel e da sua lenda, ela própria fundada num rumor. A curiosidade viva que desperta ajuda a propagar o mitema do pacto e o seu correlato, o mitema da danação. Pouco a pouco, desprendem-se deste núcleo mitogénico um sem-número

de narrativas e variações em que se reconhece o tema inicial. Em todas elas encontramos variantes dos ingredientes fáusticos, e o conjunto das versões, sempre em aberto, forma o *corpus* do mito.

Em 1604 aparece a primeira versão de *The Tragical History of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, dez anos após a morte, ela também trágica, do seu autor. É a primeira expressão literária da lenda fáustica. De resto, podemos admitir a ideia de uma sucessão interminável de Faustos – como haverá uma linha interminável de budas – desde a aventura do Fausto inicial, do qual pouco sabemos. O espaço do mito é o da Europa, até aos seus limites espirituais extremos, demarcados a oriente por *O Mestre e Margarida*, de Mikhaïl Bulgakov, e a ocidente por *Grande sertão, veredas*, de João Guimarães Rosa.

Os candidatos históricos a Fausto inaugural são diversos. Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, o famoso Paracelso, proto-cientista apátrida, que viveu de 1493 a 1541, inscreve-se nesta linhagem, tal como o seu contemporâneo Georg Sabellicus. Entretanto, Georg Faust, a quem Melanchton, num lapso, chamou Johan, nasceu em Knittlingen e, mau aprendiz de feiticeiro, teria morrido em Staufen em Brisgau, numa explosão química por ele próprio provocada.

Sobreposição parcial de identidades: Johann Fust, o colaborador de Gutenberg, que, sabendo-o arruinado, se apropriou da sua tipografia e dos livros impressos, também foi chamado a participar da intriga fáustica, o que se agravou pela semelhança do nome. Imprimiu vários exemplares da famosa bíblia latina em duas colunas, chamada ‘a bíblia das quarenta e duas linhas’, e para os vender levou-os a Paris, onde, perante o insólito e o escândalo da inexplicada multiplicação das bíblias, teria sido suspeito de ligação demoníaca, increpado, apedrejado e posto em fuga.

Estes homens fáusticos da Primeira Renascença são influídos pelo estudo da gnose cristã e judaica e dos néo-platónicos, mas também por saberes parcelares, astronómicos e astrológicos, médicos e alquímicos. De algum modo, herdaram as dúvidas, objectivos e métodos das antigas religiões de mistérios; frequentam os textos cabalísticos e medem-se com os poderes divinos: retomam a convicção gnóstica da queda do espírito divino primordial no plano da matéria – matéria cuja decifração intentam a todo o custo, decididos a apropriar-se desses saberes perdidos. No seu rasto, a índole fáustica comporta um elemento de curiosidade desabrida, que visa ir até aos limites do interrogar, do conhecer, do intentar o proibido.

A criação do *homunculus*, que Fausto (em Goethe) confia ao seu fãmulu Wagner, anuncia este desejo de extrair da matéria as forças prodigiosas que é suposta conter. No poema de Goethe, mal este *homunculus* sai da proveta de Wagner e logo procura a cumplicidade de Mefistófeles para uma viagem e uma visita às feiticeiras da Tessália, tidas como mestras de magia. Wagner pergunta-lhe, inquieto: «E eu?» – Responde *homunculus*: «Tu ficas em casa a tratar de coisas importantes.» – E Mefistófeles vira-se para os espectadores e explica o sentido do episódio, que se tornou de extrema actualidade: “Afinal, acabamos por depender de criaturas que nós mesmos construímos.” (versos 7000-7005).

Todo o projecto de criação de robós, autómatos e golems, sonho e secreta receita da Cabala (ver no livro *Sefer Yetsirá*) encerra o perigo de que se voltem contra nós, seus criadores, numa nova aliança com as forças negativas. É o que se anuncia nesta conversa abrupta entre o fãmulu, o recém-nascido e o espírito maligno. Hoje, cerca de duzentos anos após a escrita destes versos, oferece-se à técnica a possibilidade de realização destas quimeras. Tudo no mais puro espírito fáustico: vontade de levar a ciência e a técnica aos seus limites, qualquer que seja o preço; desejo sôfrego de ver além do que é visível, qualquer que seja o risco; projecto insano de manobrar a multidão e de se apoderar do poder no mundo, quaisquer que sejam as consequências.

III. Não esquecer que a exponencial amplificação pela técnica dos impulsos nativos dos humanos – sobretudo a tendência mimética e a afirmação de domínio hierárquico – revela cada vez mais o homem como um monstro terrível. Fausto renova a provocação e precipita-se rumo ao futuro, indiferente aos olhares reprovadores dos deuses. Goethe confessara um dia a Eckermann (em 18 de Fevereiro de 1829) que, para ele, “o ponto máximo que o homem pode atingir é o espanto” (Goethe 1988, 277). Antecipava já talvez as filosofias do estranhamento. E no século XX, Ernst Bloch vem ilustrar o seu ‘princípio esperança’ com o mito fáustico focado no espanto, na «curiosidade originária do homem perante o mundo» (Barrento 1984, 225), vivida pelo herói exemplarmente insatisfeito.

Fausto está possuído desta impaciência: o seu poderoso aliado ajuda-o a transpôr as linhas proibidas, e a cada vez recresce o seu atrevimento. Curiosidade insaciável, desejo desmedido de ver além da linha do horizonte; procura da experiência universal, das leis últimas do universo, das sínteses integrais.

Contudo, quando julga alcançar a plenitude dos saberes, já novos desafios o assaltam e consomem. E até no momento de maior desânimo, solitário no interior da cripta gótica e por entre um amontoado de “livros, vidros, caixas, instrumentos vários, bricabraque ancestral” (versos 406-408), sonha desvendar os segredos-limite, e proclama:

“Ah! Se o poder do espírito e da palavra me revelasse os segredos que ignoro! (...) Se enfim pudesse conhecer tudo o que o mundo de si mesmo esconde (...) e ver o que a natureza contém de secreta energia e sementes eternas!” (do primeiro *Fausto*, traduzido da versão de Nerval (Nerval 1964, 47). – Como se, ainda em plena derrelicção e do fundo do abismo, Fausto já sonhasse aceder à intimidade numenal das coisas: passar do ânodo ao cátodo, do impasse ao triunfo absoluto sobre a matéria, até à consumação do saber e do poder.

Porque a lenda de Fausto designa um momento em que o herói é tomado de angústia e cai em desespero. “Todas as criaturas me opõem um silêncio obstinado!” – exclama o Fausto de Nikolaus Lenau, no seu poema (Bianquis 1955, 182). E, em Goethe: “Ó miséria! Sempre acabrunhado nesta toca!” (verso 398). – Neste ponto, a acédia de Fausto confina com a negatividade de Mefistófeles, que, convocado, se apresenta e logo se define no verso famoso: “Ich bin der Geist der stets verneint! – Eu sou o Espírito que sempre diz não!” (verso 1338).

A negatividade repete-se ao longo da história das ideias, a ocidente como a oriente: Teógnis de Megara, Górgias, Pirro, o monge Nagarjuna, Candrakirti, seu discípulo, levam-na ao extremo. Deste limite se aproxima também o *Fausto* de Pessoa, na circularidade do seu longo, frio e solitário queixume. Mas o verdadeiro espírito fáustico é bem diverso: comporta um elemento de curiosidade insaciável que visa passar além dos limites da prudência, e arrasta o seu actor à *hybris*. A índole de Fausto contém esse desejo insubmisso e insurrecto. – “Foge! Em frente! Rumo ao espaço livre!” (verso 418) – exclama o Fausto de Goethe no instante de maior abatimento. E logo: “Sinto um júbilo de viver, jovem e santo, qual fogo que percorre os meus nervos e veias.” (versos 432-433).

É então desencadeado um movimento de superação, de sobrecompensação do desânimo pela vontade: o herói derrelicto é levado a convocar as forças obscuras, o que paradoxalmente provém do desejo – goetheano por excelência – de mais luz. A metamorfose e o pacto de rejuvenescimento, temas do imaginário medieval (o ‘elixir de longa vida’, a ‘fonte de juventude’)

ressuscitados no *Volksbuch*, repetidos em Marlowe, em Goethe, e nos outros autores fáusticos, significam uma fractura na ordem do mundo, nas leis da física e na natureza do tempo.

No limite, o insaciável espírito fáustico, que tudo quer deslindar e conhecer, pedirá a Mefistófeles pactos redobrados e rejuvenescimentos sucessivos, tomando a cada vez por novas sendas, por onde, de juventude em juventude, a sua situação se agravará, conduzindo o herói à danação renovada de uma procura vã. Porque a matéria não se deixa esgotar no seu segredo.

A clara fronteira entre ciência e magia, conforme hoje a aceitamos, foi estabelecida apenas na segunda metade do século XIX. Na geração do Primeiro Romantismo, o apelo às forças subterrâneas continha ainda um poderoso efeito de encanto. Os prodígios desencadeados – como o da metamorfose e do rejuvenescimento – eram grave provocação à ordem cósmica. Face à indecifração dos enigmas e perante o mistério original do mundo, Fausto colhe os benefícios do pacto, fractura da Coisa-mundo operada em seu benefício, e parte renovado para o seu inquerito insaciável. Reanimado sempre pela insatisfação, retomará os seus intentos, perguntas e ousadias.

IV. Aquilo que Fausto não consegue obter por força da reflexão, nem pelo esforço, ser-lhe-à concedido por intercessão de potências sobrenaturais. De onde o episódio da evocação das potestades subterrâneas, do Espírito da Terra. O Deus de Israel, e mesmo o seu avatar cristão, são incomensuráveis com os deuses antigos; estes encontravam certa paridade, ao olhar dos cristãos da Renascença, em Samael e nas forças malignas.

Goethe situa a evocação do Espírito da Terra num cenário romântico, em que a matéria, suposta depositária de segredos e forças escondidas (a energia nuclear as revelou mais de um século depois) era tratada com parcimónia e precaução. O próprio Goethe, cientista fora do cânone, desaconselhava a experimentação com a matéria, em nome do seu panteísmo um tanto spinozista. Algo como reduzir a pó ou calcinar um mineral parecia-lhe só por si atentar contra a harmonia do mundo.

O efeito do pacto é o de um estilhaço de caos que fissa o tempo e arroja o herói para o futuro, ao restituir-lhe no presente a aparência que tinha no passado. Já na evocação do Espírito Fausto transgredira a ordem estabelecida: agora, no lance do pacto, antecipa três filosofemas nietzscheanos que para ele convergem: o eterno retorno do mesmo, a vontade extrema

de poder, e a morte de Deus. Daí a sua irresistível sedução sobre a Modernidade, que inaugura. Como se o herói afirmasse: ‘A minha singularidade vale a ruptura do universo!’ – semelhante a Nietzsche ao declarar ter partido a história em duas partes inconciliáveis (Nietzsche 2011, 190).

Este pacto é como um anti-milagre, uma maravilha contra-natura – rigorosamente ao invés da *manus emendatrix* de Deus, com que acenava o piedoso Leibniz sempre que supunha a natureza desviar-se do caminho recto e justo, e precisar de correcção. Ele, Fausto renova o *frisson* do desejo e da vertigem perante a natureza, a teoria, a ciência, o conhecimento e o poder da técnica, na avidez desmedida de transformar o mundo, mudar projectos e valores.

Sentimo-lo decerto mais intenso e eficaz hoje do que ele se sentira outrora. O próprio Mefistófeles, distraído da condição humana, não logra vislumbrar com clareza a situação – e Valéry, numa passagem de *Mon Faust*, leva Fausto a dizer para o seu companheiro: “Não pareces conceber a assustadora novidade desta época do homem / Tu ne sembles pas concevoir l’effrayante nouveauté de cet âge d’homme.” (Valéry 1946, 48).

Fausto é um provador do mundo e um degustador de essências. Opõe-se aos ‘cegos de essências’, de que falava Husserl, e que formam a multidão incaracterística. Corre sem descanso a experimentar novos sabores e novos saberes. Há um aspecto fundamental do estar-no-mundo fáustico, que é a errância: o herói erra no duplo sentido da palavra, através do mundo e do conhecimento. A seu lado, atento ao seu percurso, o escritor fáustico viaja pelo interior de si mesmo, combinando digressões pela memória e pela imaginação (entidades que partilham, afinal, a mesma substância, mas soprando uma do passado, e a outra do futuro).

A intriga fáustica decorre entre dois pólos: viagem por terras misteriosas e viagem por si mesmo. Destes cenários suscita o escritor todo um campo de incógnitas, e os significados da sua experiência íntima vão-se precisando na relação com *o outro*, um quase *alter ego* dado ao serviço da sua indagação.

De resto, se Fausto fica definitivamente insatisfeito, o mesmo acontece com os seus autores literários, que não se libertarão tão cedo da sua sombra. Há na *poiesis* fáustica um efeito ambíguo de atracção e rejeição da figura mítica, com a qual o escritor se mede e se compara. Cada Fausto literário conforma uma autobiografia subtilizada, cujo autor (por vezes disso incumbindo um narrador, tipo Serenus Zeitblom), confronta o indizível de si com a figura do herói possuído de insatisfação vitalícia.

Assim, a percepção da vida do homem Fausto através do filtro mágico do seu destino permite ao autor de cada Fausto, no espaço da literatura, medir-se passo a passo consigo mesmo, interrogar-se através dele, viver com ele desejos e apreensões, e exprimi-las literariamente por forma a desvendar-se. Oscilam nele aproximações arriscadas e repúdios veementes da personagem fáustica. Raro ou nunca saberá onde terminar a narrativa, que há-de permanecer aberta enquanto viver. O caso de Goethe é exemplar.

V. Durante os dez anos de convívio e tensa amizade com Schiller, aconteceu que este o instou, e enfim o persuadiu, a voltar a *Fausto*. Goethe lançou-se no trabalho que adiara. Quisera permanecer nas esferas transparentes do mundo olímpico e da *Aufklärung*, e proteger-se dos abismos de Díónisos e Hades. Mas uma vez que voltou ao trabalho não o abandonou mais, durante perto de sessenta anos. E teve esta obra um destino paradoxal: considerada o apogeu do classicismo, inaugurou e impulsionou o romantismo mais do que qualquer outra: a lenda mitificada de Fausto, pelas forças profundas que revolve, pelos turbilhões que desencadeia, anuncia e ilustra por excelência o pensamento romântico do *Sturm und Drang*.

Eis que Fausto assediou Goethe ao longo da sua longa vida, desde a juventude até aos últimos dias. Afastar-se dele era como afastar-se de si próprio, e a incompletude do texto reflectia a sua própria finitude. Se aderir ao herói significava ceder a identidade (quase como Fausto a cedera a Mefistófeles), recusá-lo representava uma renúncia a si mesmo. Neste jogo de sedução e risco trabalhou os seus três Faustos, do *Urfaust* ao *Fausto* clássico: jogo prodigioso e inesgotável. Considerava o poema como o seu *Hauptgeschäft*, o trabalho mais denso da sua escrita.

Um dia, querendo-se libertar do mito e do texto, escreveu na última folha a palavra FIM, encerrou o maço dos manuscritos numa pasta selada e fechou-a num móvel do seu gabinete de trabalho. Mas de quando em quando, movido pelo seu mais íntimo *daimon*, procurava o *dossier* fatal, desfazia os laços e voltava ao texto. Em carta de 24 de Novembro de 1831 a um amigo (Sulpiz Boisserée) – menos de um ano antes da morte – declarou-lhe: “Quando encerrei o meu Fausto, dando a obra por concluída, senti como um mal-estar.” (Petit 1997, 165) – E a Wilhelm von Humboldt: “Agora decidi fechar a pasta onde estão passagens publicadas e outras inéditas, para não sucumbir à tentação de retomar a escrita, aqui ou ali.” (ibid.)

– Mas, em 17 de Janeiro de 32, não resistiu, e podemos ler na sua agenda, seca e simplesmente: “Rectifiquei pormenores em *Fausto*.” (ibid.).

Em 27 de Janeiro, lê vertiginosamente todo o manuscrito, que volta a selar dois dias depois. É tomado de insatisfação perante o *seu* livro. Em carta a um amigo (Zelter) com a data de Junho de 1831, escreve: “É qualquer coisa dar à existência, aos 82 anos, o que se concebeu aos 20. (...) Por isso, o conjunto permanece um enigma aberto.” (id., 169) – E a Heinrich Meyer (Julho de 31): “A obra suscita-me ainda questões inúmeras: semelhante à história do mundo, ou do género humano, cada problema resolvido suscita um problema novo.” (ibid.).

Que, volvidos quase dois séculos sobre a morte de Goethe, quase cinco séculos sobre a divulgação do *Volksbuch*, separada enfim claramente a ciência da magia, Fausto abandone as competências de nigromante e se apresente sob novas vestes – ora como académico (em Valéry), ora como artista (em Thomas Mann), ora como filósofo – eis o que altera as regras do jogo sem que mudem os dados.

Em cada caso, Mefistófeles terá um perfil próprio, conforme aos trabalhos, preocupações e objectivos do Mestre. Valéry – ainda Valéry! – que escreveu os seus três esboços fáusticos, deixados incompletos, cinquenta anos depois de os ter delineado, resume a situação na frase de abertura de *Mon Faust*: «Le personnage de Faust et celui de son affreux compagnon ont droit à toutes les réincarnations.» (Valéry 1946, 7).

Referências bibliográficas

- ANÓNIMO do século XVI. 2004. *Historia del Doctor Johann Fausto*, Madrid: Siruela.
- BARRENTO, João. 1984. Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico, *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: A páginas tantas. 199-228.
- BIANQUIS, Geneviève. 1955. *Faust à travers quatre siècles*, Paris: Aubier-Montaigne.
- DABEZIES, André. 1967. *Visages de Faust au XXe siècle. Littérature, idéologie et mythes*. Paris: PUF.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1964. *Faust* (traduction de Gérard de Nerval), Paris: Garnier-Flammarion.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1988. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris: Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1976. *Fragments posthumes 1888-1889. Œuvres philosophiques complètes*. Eds. Colli e Montinari, XIV. Paris: Gallimard.

- NIETZSCHE, Friedrich. 2011. *Dernières lettres. De la volonté de puissance à l'Antichrist*. Paris: Manucius.
- PETIT, Marc. 1997. Post-scriptum de Méphisto. In *Europe*, 813-814, 164-171.
- SPENGLER, Oswald. 1971. *The Decline of the West*, London: Allen & Unwin.
- VALÉRY, Paul. 1946. *Mon Faust (ébauches)*, Paris: Gallimard.

Notas biográficas

Golgonia Anghel é Professora Auxiliar no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Investigadora no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da mesma faculdade. Licenciou-se em 2003, em Estudos Portugueses e Espanhóis na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde, mais tarde, iria concluir o Doutoramento (2009) em Literatura Portuguesa Contemporânea. Publicou alguns livros de ensaios — *Eis-me acordado muito tempo depois de mim, uma biografia de Al Berto* (Quasi Edições, 2006), *Cronos decide morrer, viva Aiôn, Leituras do tempo em Al Berto* (Língua Morta, 2013), *A forma custa caro. Exercícios inconformados* (Documenta, 2018) — e preparou uma edição diplomática dos *Diários* do poeta Al Berto (Assírio & Alvim, 2012). Nas horas vagas, escreve também poesia: *Vim porque me pagavam*, (Mariposa Azual, 2011), *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (Assírio & Alvim, 2013), *Nadar na piscina dos pequenos* (Assírio & Alvim, 2017).

João Barrento é ensaísta e tradutor. Professor (aposentado) de Literatura Alemã e Comparada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Publicou vinte livros de ensaio, crítica e história literária e crónica, e traduziu literatura e filosofia de língua alemã do século XVII à actualidade, com particular destaque para edições de Obras de Goethe, Walter Benjamin, Musil, Hölderlin. Colaborador do jornal *Público* (1990-2006) e da maior parte das revistas literárias portuguesas. Vice-presidente do PEN Clube Português (1990-2006). Actualmente é presidente da Direcção do Espaço Llansol-Associação de Estudos Llansolianos, responsável pelo espólio da escritora Maria Gabriela Llansol. Recebeu os mais importantes prémios portugueses para ensaio, crítica, crónica e tradução, e ainda o Prémio D. Dinis. Agraciado com a Cruz de Mérito Alemã (1991) e a Medalha Goethe (1998).

Fernando Cabral Martins é Professor jubilado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, onde ensinou Literatura e Cultura Portuguesa. Preparou diversas edições anotadas e comentadas de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Alexandre O'Neill e Luiza Neto Jorge. Coordenou um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, em 2008. Publicou em 1990 uma antologia dos poetas simbolistas, e livros ensaísticos sobre Cesário Verde (1988), Mário de Sá-Carneiro (1994), Julio (2005), Fernando Pessoa (2014) e Mário Cesariny (2016), para além de *O Trabalho das Imagens*, em 2000. Co-traduziu a poesia de Boris Vian (1997) e uma antologia dos trovadores provençais (2014). Co-organiza duas coleções de antologias, uma de Fernando Pessoa, *Pessoa Breve*, de que têm saído volumes todos os anos desde 2013, outra de Almada Negreiros, *Almada Breve*, desde 2016.

João Dionísio fez o seu Doutoramento em Literatura Portuguesa na Universidade de Lisboa e é Professor Associado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo como áreas principais de investigação e docência a Literatura Portuguesa (especialmente a Medieval) e a Edição de Texto. Preparou três edições críticas da obra de Fernando Pessoa fez também uma edição crítica de “Frei Luís de Sousa” de Almeida Garrett (a ser publicada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda) e escreveu um livro sobre o papel da tradução na génese da obra de M. S. Lourenço (que será publicada pela Biblioteca Nacional). João Dionísio foi também presidente da European Society for Textual Scholarship (2013-2016).

António Guerreiro é ensaísta, assistente convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, crítico literário e cronista do jornal Público. Movendo-se entre várias disciplinas das ciências humanas e sociais, a sua área preferencial de produção crítica e ensaística é a literatura portuguesa contemporânea, a Estética e a arte contemporânea, a crítica cultural. Publicou dois livros de ensaios, *O acento agudo do presente* e *O Demónio das imagens* sobre Aby Warburg. É também editor da Revista Electra.

Fernando Guerreiro é professor reformado da Faculdade de Letras de Lisboa. Escreveu, entre outros, os livros de ensaios: *Monstros Felizes — La Fontaine*,

Diderot, Sade, Marat (Colibri, 2001), *O canto de Mársias — por uma poética do sacrifício* (Angelus Novus, 2001), *Italian Shoes* (Vendaval, 2005), *Cinema El Dorado — Cinema e modernidade* (Colibri, 2015) e *Imagens roubadas* (2017).

Kenneth David Jackson é Professor de literatura luso-brasileira na Universidade de Yale. Estuda as literaturas brasileira e portuguesa, movimentos modernistas na literatura e outras artes, a literatura e cultura portuguesa na Ásia, poesia, música e etnografia. Entre suas publicações: um álbum fotográfico, *A Presença Oculta: 500 anos de cultura portuguesa na Índia e no Sri Lanka* (Macau: 1995); um estudo de versos crioulos na Ásia, *Canta sen Vargonya* (Macau: 1996); *Os Construtores dos Oceanos* (EXPO, 1998); três CDs na série *A Viagem dos Sons* (1998); *As Primeiras Vanguardas em Portugal* (2003); o CD-ROM “*Luís de Camões and the First Edition of The Lusiads, 1572*” (2003); e um estudo sobre a literatura de além-mar, *De Chaul a Batticaloa: as marcas do império marítimo português na Índia e no Sri Lanka* (Ericeira: 2005). É editor de *Haroldo de Campos: a dialogue with the Brazilian concrete Poet* (Oxford, 2005) e da *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006). Publicou uma nova interpretação de Fernando Pessoa, *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (Oxford, 2010) e *Machado de Assis: a literary life* (Yale, 2015).

Sérgio das Neves frequentou a licenciatura em Teatro da Universidade de Évora, licenciou-se em Estudos Artísticos, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É mestre em Estudos Comparatistas pela mesma faculdade, com a dissertação *Urfaust e Heinrich von Ofterdingen: um estudo comparatista à luz do pensamento alquímico*. Prepara-se para começar o seu doutoramento em Estudos Portugueses, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a tese: *Alquimia e metáfora na poesia de Herberto Helder e Yvette Centeno*.

Carlos Pittella é poeta e investigador, autor do poemário *Civilizações Volume Dois* (Palimage, 2005) e coautor de *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida* (Tinta-da-china, 2017). Como editor, preparou a edição crítica do *Fausto* de Pessoa (Tinta-da-china, 2018) e recuperou a biografia pessoana *The Poet with Many Faces*, escrita por Hubert Jennings

(Tinta-da-china, 2019). É mestre e doutor em Letras pela PUC-Rio, tendo defendido a sua tese sobre os sonetos de Pessoa. Em 2009 mudou-se para os EUA, trabalhando até 2014 na Global Citizenship Experience Lab School, em Chicago. Em 2016, passou a integrar o conselho editorial da revista *Pessoa Plural*. De 2016 a 2019, foi *postdoctoral research associate* na Brown University e, desde Julho de 2020, é investigador auxiliar do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET/FLUL), trabalhando com o teatro inglês de Pessoa.

Jerónimo Pizarro é Professor da Universidad de los Andes, Titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões na Colômbia e Doutor pelas Universidades de Harvard (2008) e de Lisboa (2006), em Literaturas Hispânicas e Linguística Portuguesa. No âmbito da Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa, publicadas pela INCM, contribuiu com sete volumes, sendo o último a primeira edição crítica de *Livro do Desasocego* (2010). De 2011 a 2013, foi o Coordenador de duas novas séries da Ática (1. Fernando Pessoa | Obras; 2. Fernando Pessoa | Ensaística), contribuindo com mais de dez volumes. Actualmente, dirige a “Coleção Pessoa” da Tinta-da-china. Dos seus títulos recentes, destacam-se *Ler Pessoa* (2018) e *Fernando Pessoa: A Critical Introduction* (2021). Em 2013 foi o Comissário da visita de Portugal à Feira Internacional do Livro de Bogotá (FILBo) e ganhou o Prémio Eduardo Lourenço.

Silvina Rodrigues Lopes é Professora catedrática jubilada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde ensinou Literatura e Teoria da Literatura. Publicou, entre outros, os seguintes livros: *Tão simples como isso* (ficção, Black Son editores, 1982), *E Se-pára* (ficção, Hiena editores, 1985), *Alegria da Comunicação* (IN/CM, 1989), *Aprendizagem do Incerto* (Litoral, 1990), *A Legitimação em Literatura* (Cosmos, 1994), *Carlos de Oliveira - O Testemunho Inadiável* (CMS, 1996), *Agustina Bessa-Luís. As Hipóteses do Romance* (Asa, 1998) *A Inocência do devir* (Vendaval, 2003), *Literatura defesa do atrito* (3ª ed., Língua Morta, 2017), *A anomalia poética* (Vendaval, 2006), *A estranheza-em-comum* (Lumme, 2012), *Teoria da Desposseção* (2ª ed. Averno, 2014); *O nascer do mundo nas suas passagens* (Saguão, 2021).

Pedro Sepúlveda é Professor Auxiliar no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da mesma faculdade. O seu trabalho centra-se na modernidade literária e filosófica, com acento particular na obra de Fernando Pessoa. Publicou o ensaio decorrente da sua dissertação de doutoramento *Os livros de Fernando Pessoa* (Ática, 2013) e o estudo antológico *O planeamento editorial de Fernando Pessoa* (com Jorge Uribe, INCM, 2016). Coordena o projeto de investigação “Estranhar Pessoa”, financiado pela FCT entre 2013 e 2015 (estranharpessoa.com), e a edição digital dos projetos editoriais e publicações em vida de Pessoa (pessoadigital.pt).

Patrícia Soares Martins é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É Mestre em Literatura Francesa (1984) e Doutorada em Teoria da Literatura, pela mesma Universidade (1999), tendo como áreas principais de investigação e docência a Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e a Literatura Francesa dos séculos XIX e XX. Publicou em 2003 a tese de doutoramento com o título *Blanchot: a Possibilidade da Literatura* (Edições Vendaval). Membro do Centro de Literaturas Lusófonas e Europeias da FLUL, coordenou entre 2010 e 2017 os três números da publicação *Central de Poesia*, consagrada a Fernando Pessoa e à recepção pessoana. Entre as suas publicações mais recentes contam-se “O Texto-Molde - *L'Arrêt de Mort* de Maurice Blanchot”, 2019. *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*, Fernando Guerreiro e José Bértolo (eds), Lisboa Edições Húmus. “Al Berto – Uma Poética da Metamorfose” 2019. *Al Berto – ‘O que vejo já não se pode cantar’*. Lisboa (Não)Edições. “O Precário Absoluto”.2020. *Interact - revista online de Arte, Cultura e Tecnologia*, 32-33, FCSH.

Rui Sousa concluiu Licenciatura em Estudos Portugueses e Mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea – pela FLUL, tendo também concluído recentemente Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura pela mesma universidade, com uma tese dedicada ao conceito de Libertino em Luiz Pacheco. Publicou ensaios sobre Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens na antologia *1915 – O Ano do Orpheu*, coordenada por Steffen Dix, e colaborou em números recentes da

Pessoa Plural e em eventos organizados pelo Projecto Estranhar Pessoa e pela Casa Fernando Pessoa. Publicou em 2016 o livro *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Prepara um projecto de investigação relacionado com as interações entre a literatura, a filosofia e a política no contexto do Modernismo e do Surrealismo em Portugal.

Carlos Vidal é artista e professor na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Unidades Curriculares: Pintura, Estudos de Pintura, Composição, Instalação, Temas da Arte Contemporânea [Mestrado em pintura]). Várias teses de mestrado e doutoramento orientadas e concluídas. Crítico de arte, com publicações regulares nacionais e no exterior. Livros publicados (destaques): *Imagens sem Disciplina: Meios e Arte nas Últimas Décadas*, Lisboa, 2002; *Sombras Irredutíveis: Arte, Amor, Ciência e Política em Alain Badiou*, Lisboa 2005; *Deus e Caravaggio: A Negação do Claro-Escuro e a Invenção dos Corpos Compactos*, 2011 (eds. espanholas: Madrid, Brumaria, 2016, 2017; ed. inglesa, *God and Caravaggio*, Brumaria, 2020); *Invisualidade da Pintura: Uma História de Giotto a Bruce Nauman* (Fenda, Lisboa, 2015; ed. espanhola, Brumaria, 2018). Colaboração em livros coletivos e representado em coleções de arte institucionais e particulares.

António Vieira nasceu em Lisboa, em 1941. Ensinou ciências humanas (psicopatologia, antropologia pré-histórica) e ciências da natureza (etologia, evolução humana). Propôs uma teoria da origem e evolução da linguagem. O seu trabalho literário inclui ficção (*Doutor Fausto*, romance, Rio de Janeiro, 2013, Topbooks, e Lisboa, 2014, Fim de Século; *Dissonâncias*, contos, Lisboa, 1999, &etc, e São Paulo, 2001, Editora Globo) e ensaio (*Improvisações sobre a ideia de Deus*, Lisboa, 2005, &etc, e Belo Horizonte, 2017, Ars et Vita; *O perceber do mundo: o Ser e o saber*, Lisboa, 2020, Mariposa azul). Aguarda publicação do ensaio *Elogio da descrença*.

