



ALEMANHA BRASIL E PORTUGAL: UMA VIAGEM PELO MITO DE FAUSTO
(GERMANY, BRASIL AND PORTUGAL: A TRIP THROUGH THE FAUST MYTH)

Daniela Soares PORTELA (UNESP – S. J. do Rio Preto – FAPESP)

ABSTRACT: The work proposes to draw a historic and structural track of the several manifestations about Faust myth relating Fernando Pessoa's "Primeiro Fausto" in detail.

KEYWORDS: Faust; myth; Fernando Pessoa; structural; historic.

0. A história do mito de Fausto.

Este trabalho objetiva traçar um percurso do arquétipo de Fausto, passando por várias representações do mito, para se deter, pormenorizadamente, no **Primeiro Fausto** de Fernando Pessoa, esboçando uma possível leitura dos fragmentos encontrados na arca do poeta.

Para Carpeaux, Fausto é a história da traição luterana aos camponeses revoltados. Após implantar a reforma religiosa, Lutero conferiu ao espírito do homem alemão uma liberdade que não seria bem acolhida pelos poderosos da época do século XVI. Para alicerçar sua reforma, Lutero toma partido contra os camponeses revoltados (na famosa **Guerra dos Trinta Anos**), que, em 1525, exigem, junto à liberdade religiosa, a liberdade civil e econômica. A partir daí, “o luteranismo tornou-se religião oficial dos príncipes feudais, das Universidades, da burocracia e da pequena burguesia (...)” (CARPEAUX, 1963, p. 25).

Nesse sentido, o pacto com o diabo seria a expressão do conflito entre “a liberdade ilimitada no fôro íntimo e [a] submissão servil perante as autoridades”, (idem p.27) portanto “o documento do divórcio entre o Humanismo e a Reforma, (idem, p.28) manifestado no livro anônimo, *História do Dr.º Johannes Faust*, publicado em Francforte, em 1587, pelo editor Johannes Spies. Porém, essa história do taumaturgo, que cede à tentação de conquistar às mulheres, à Natureza, à Fama e à Imortalidade por meio de artes mágicas e do pacto com o diabo, será interpretada e reinterpretada durante vários períodos da história da humanidade.

Brás Cubas teria feito o pacto, de forma camuflada, sem crise religiosa ou de consciência. “Por amor à glória e sede de nomeada” (MACHADO, 1984, p.15), o narrador brasileiro, deliberadamente, mata o seu personagem (Brás Cubas), para resolver um problema de ordem formal, a saber, uma estratégia narrativa que possibilite narrar a morte do protagonista numa autobiografia. (Motta, 1998).



Esse seria o pacto de Brás. Metaliterário, interno, promovendo rupturas no código de expressão formal da literatura, se contraindo e se estendendo, se afunilando e movimentando-se, ironicamente, para representar um Fausto que se desdobre em personagem (pactuante) e narrador autobiográfico (diabo), que manipula o protagonista como um títere, para viabilizar a construção de um romance que se denuncia enquanto realidade ficcional no próprio processo de confecção.

Deve-se enfatizar que **estruturalmente** as *Memórias* seguem a moldura dos motivos do pacto, a saber, a realização de um “contrato” entre uma entidade humana e outra mítica (divina ou demoníaca); um estado de “falta”, “carência”, “privação” ou “interdição” inviabilizando um desejo do personagem; a “realização” do desejo ou “superação” do conflito em troca da alma da criatura pactuante. Enquanto Apuleio, Goethe e Thomas Mann (que criaram outras leituras do mito faustiano) dão sustentação a essa estrutura tradicional do motivo do pacto, Machado provoca alterações no procedimento, atuando, com consciência, no interior do sistema de representação realista da prosa de ficção.

Para autorizar a estrutura faustiana nas *Memórias* deve-se articular uma homologia triangular entre a obra machadiana e o arquétipo de Fausto. Assim, pode-se relacionar os seguintes elementos: o personagem (Brás Cubas) como figurativização do pactuante; o narrador em *Memórias Póstumas* como a representação diabólica do pacto; por fim, a criatividade como elemento de sedução para a venda da alma e a conseqüente realização do pacto.

Sabendo-se que nas *Memórias* o sincretismo actorial entre o narrador e o personagem sofre uma ruptura, o que possibilita ao Brás Cubas narrador contar a morte do personagem, essa leitura considera, para o desenvolvimento do trabalho, as instâncias da narração e da protagonização como duas realidades semióticas separadas, indiciadas por várias marcas lingüísticas, como a referência que o narrador Brás Cubas faz ao personagem: “(...) e contudo, era eu, nesse tempo, um fiel compêndio de trivialidades e presunção” (MACHADO, 1984, p. 45), em que a distância temporal, na fábula, marca o distanciamento crítico das instâncias da protagonização e da enunciação, na trama.

Para se ter uma idéia das diferenciações impostas por Machado, enquanto Apuleio e Mann apontam, na direção do “contrato” pactual, para uma obediência em relação a um modelo religioso, respectivamente politeísta e cristão, Machado subverte essa referência religiosa, transferindo-a para o plano estético, em uma atitude não só de desobediência, mas, também, de ironização dos movimentos romântico e realista.

Quanto ao segundo elemento estruturante do pacto — manifestação de uma “interdição” inviabilizando algum desejo do personagem —, Apuleio e Mann resolvem o conflito de seus personagens associando o motivo temático da criação ao empenho religioso ou moral de suas almas. Enquanto tais personagens são limitados artisticamente, à medida que são tolhidos moralmente e se debatem para superarem os códigos artísticos em que estão inseridos para produzirem uma grande obra (na fábula), Brás Cubas luta com um conflito formal (na trama). Para buscar a fama por meio da criação artística, o personagem machadiano traz a questão temática da venda da alma para dentro da problemática do sistema de representação realista, desdobrando o Brás Cubas em corpo e alma para que um mesmo nome encarne as entidades distintas da



protagonização e da narração, resolvendo, assim, a dificuldade de um personagem narrar a própria morte dentro de um quadro de enunciação autobiográfica (MOTTA, 1998).

Como decorrência da trajetória anterior, o terceiro elemento estruturante do pacto — a realização do desejo do personagem pela atuação de um agente sobrenatural em troca da alma da criatura pactuante — torna-se uma complexa questão formal. Ao duplicar o Brás Cubas em corpo e alma, Machado movimenta um mecanismo irônico entre as instâncias da narração e do enredo, articulando uma diabólica solução artística para o motivo do pacto. Assim, o autor brasileiro troca a interferência externa ou temática de um ente sobrenatural na trama pela solução interna de um relação irônica entre o narrador e o protagonista, em que o segundo “vende” o seu “corpo” (a sua história) para benefício do primeiro, cuja “alma” perpetua-se com a glória literária. Com a morte do personagem (vítima) nasce o diabólico narrador que passa a demonstrar como a entidade demoníaca (esperta) na trama realista é o próprio narrador, redimensionando, para isso, o valor do procedimento estrutural do “pacto” (MOTTA, 1998). Ao substituir as implicações conteudísticas e referenciais da tradição por uma recriação mais abstrata e formal do motivo do pacto, aquilo que se materializava em imagens e símbolos torna-se, em Machado, processo e “procedimento artísticos” (CHKLOVSKI, 1971). Com isso, a função referencial abre espaço para a metalingüística e para o domínio da função poética.

Além da estrutura triangular, moldura narrativa ou poética que organiza a fábula na trama do mito faustico, alguns “procedimentos artísticos” (ibidem) são sistemáticos na produção das leituras do mito. Entre eles o desequilíbrio da trama por meio de indagações filosóficas, e o percurso da perda do personagem, aspectos que serão salientados na leitura Pessoaana.

1. *Primeiro Fausto*, de Fernando Pessoa.

*Quero fugir ao mistério
Para onde fugirei?
Ele é a vida e a morte
ó Dor, aonde me irei?*

(PESSOA, 1956, p.75)

Essa estrofe inaugural de Fausto, que desequilibra o espaço textual, trazendo duas indagações em apenas quatro versos e a incerteza do objeto que o sujeito busca, pois trata-se de um mistério não nomeado pelo texto, profetiza uma intenção de movimento que perpassa o drama todo. Em realidade, (ficcional), Fausto foge. Ou melhor, erra, pelo poema todo. Erra pelos vários desníveis de planos, configurados pela estratégica superposição de imagens, vozes, coros e planos de palco (deve-se lembrar sempre que o texto é uma peça de teatro para ser encenada), pelos quais “alegres raparigas” assistem, indiferentes, à agonia do herói (ibidem p. 114). Erra em torno da abundância de estímulos, que excita uma percepção supersensível, erro este que se expressa na trama lingüística do texto, como por exemplo, no movimento do signo *Deus* por vários espaços gráficos do fragmento X, da primeira parte (ibidem, p.79):



*O segredo da Busca é que não se acha.
Eternos mundos infinitamente,
Uns dentro de outros, sem cessar decorrem
Inúteis: Sóis, **Deuses**, **Deus dos Deuses**
Neles intercalados e perdidos
Nem a nós encontramos no infinito.
Tudo é sempre diverso, e sempre adiante
De [**Deus**] e **Deuses**: essa, a luz incerta
Da suprema verdade.*

A cada repetição do mesmo signo lingüístico, a sonoridade da estrofe vai sofrendo um processo de afunilamento, de Deus dentro de outros Deuses, num movimento espiral e contínuo, levando à agudeza da fricção sonora de sons que se entrecortam, como no verso “*Inúteis: Sois, Deuses, Deus dos Deuses*”, em que o leitor acaba por aglutinar as oclusivas linguodentais sonoras às fricativas alveolares surdas, levando a camada do significado quase à indiferenciação semântica, devido à organização do significante.

Depois de um processo lingüístico caótico, dionisíaco, em que as palavras quase articulam sons que se perdem do significado pela indiferenciação lingüística, o poema intercala um fragmento apolíneo, em que os sintagmas estão ordenados e diferenciados, plasmando o signo “Deus”, anteriormente errante, num único verso, solitário e diferenciado:

(...)

*“Há sistema infinitos
Sóis centros de mundos seus,*

*E cada sol é um **Deus**.*

*Eternamente excluídos
Uns dos outros, cada um
É um universo.”*

(ibidem, p.79)

Mas o alívio da solidão da estrofe XI (ibidem, p. 79) é rapidamente intercalado por um momento de caos, articulado na estrofe XII (ibidem, p. 80) :

- 1 *“Num atordoamento e confusão*
- 2 *Arde-me a alma, sinto nos meus olhos*
- 3 *Um fogo estranho, de compreensão*
- 4 *E incompreensão urdido, enorme*
- 5 *Agonia e anseio de existência,*
- 6 *Horror e dor, [agonia] sem fim!”*



A agonia tematizada e iconizada mediante os enjambement que encadeiam signos como “enorme agonia” (versos 5 e 6), supervalorizando sentimentos dolorosos, pelo acompanhamento de um adjetivo superlativo, ou antíteses como “Compreensão / E incompreensão” (versos 3 e 4), na qual o conectivo serve tanto como exclusão, como adição de idéias contrárias, aproximando campos sêmicos conflitantes; estabelece, depois de um período de solitária serenidade (fragmento XI), uma relação que intercala dor (X), prazer (XI) e dor (XII), e assim sucessivamente, como procedimento formal do drama.

Nessa estratégia, além de o escritor alcançar uma expressividade maior para cada período de dor ou prazer, justamente pelo contraste com o período anterior, desnudando, por intermédio da comparação entre duas realidades distintas, as diferenças de traços significativos e entonacionais que as compõem; ele estabelece, também, uma intercalação de tons e ritmos eufóricos e disfóricos que evocam, de forma implícita, uma relação de dor e prazer entre o texto e o leitor, e entre Fausto e os momentos de suas distintas falas.

Os momentos agonizantes, normalmente, são aqueles em que o protagonista se aproxima de uma realidade material por meio da especulação consciente do Universo; enquanto que os momentos de alívio se consubstanciam naqueles em que o eu-lírico projeta, numa realidade metafísica, “nos vastos céus estrelados”, a dor e a angústia de uma alma cética e perscrutadora.

Nesse espaço de especulação, a saber, no poema, que se manifesta como um espaço de busca, não é apenas Fausto quem erra. Erram, também, signos (*Deuses*), analogias e letras, como as fricativas surdas alveolares do fragmento X (p.79), procurando um lugar dentro do poema, assim como Fausto procura a verdade do mundo, num contínuo exercício de desfolhamento de realidades. Da mesma forma que a fricativa surda alveolar erra metalingüicamente, Fausto vagueia e se desespera tematicamente entre símbolos e analogias, tornando-se, talvez, ele próprio, um símbolo lingüístico: “Ah, tudo é símbolo e analogia” (p. 76).

Erra o protagonista, erram os símbolos. E o leitor percorre os dois planos que vão sendo construídos no processo de feitura do poema: o metalingüístico e o temático. Aquele preenchido por “símbolos e analogias”, e dissimulado pela linguagem, que é sempre “o véu e a capa de uma outra cousa” (p.80). Este, traçando o percurso do mito de Fausto. Entre um plano e outro, como num jogo de espelhos, a **construção** do mito, a linguagem da realidade vai se desnudando em realidade de linguagem, trazendo, ora para o primeiro plano a consciência formal de que se trata de uma realidade fugidia, ora levada para atrás das cortinas, mas sempre presente no espetáculo (PESSOA, 1956, p. 80):

*“Do eterno erro na eterna viagem
O mais que [exprime] na alma que ousa,
É sempre nome, sempre linguagem,
O véu e a capa de uma outra cousa.”*

2. Conclusão



O trabalho apontou para duas formas de leitura do mito de Fausto: a primeira temática, na qual um homem com sede de sabedoria e poderes sobrenaturais vende a alma ao diabo em troca de um dom (artístico, amoroso); a segunda, estrutural, que focaliza alguns procedimentos artísticos que compõem a obra (o desequilíbrio lingüístico por meio da dúvida, o caos criado pela indiferenciação lingüística, o eterno erro por percursos infinitos). O *Primeiro Fausto* de Fernando Pessoa é tecido conforme esses dois critérios: o tema se encontra na camada superficial do texto, como em Mann e Goethe, e as estruturas que se evidenciam durante a leitura, remetem aos procedimentos artísticos acima citados, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

RESUMO: O trabalho se propõe a traçar um percurso histórico e estrutural das várias manifestações do mito de Fausto, detendo-se, pormenorizadamente, no *Primeiro Fausto* de Fernando Pessoa.

PALAVRAS – CHAVES: Fausto; mito; histórico; estrutural; Fernando Pessoa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- APULEIO. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.
- CARPEAUX, O. M. *A literatura Alemã*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- CHKLOVSKI. “A arte como procedimento”. In: CHKLOVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39- 56.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: IPÊ – Instituto Progresso Editorial. 1949.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1984.
- MANN, T. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- MOTTA, S. V. *Engenho e arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. (tese de doutorado), São José do Rio Preto: UNESP, 1998.
- PESSOA, F. “Primeiro Fausto”. In: PESSOA, F. *Poemas Dramáticos*. Lisboa: Editorial Império, 1956. p. 67-156.