



#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

*Tatiana de Freitas Massuno**
Prof Dr. Marcus Alexandre Motta.

RESUMO: O presente trabalho é um estudo sobre a obra *Fausto* de Fernando Pessoa que pretende observar de que forma a obra em questão pode ser apreendida como uma alegoria, na acepção benjaminiana do termo. Busca-se ainda compreender como a relação modernidade/ antiguidade que Walter Benjamin observa como estando no cerne da alegoria moderna se apresenta no drama poético pessoano.

Palavras-chave: Alegoria, Morte, Modernidade, Antiguidade.

1. O FAUSTOPESSOANO: IMPOSSIBILIDADE

O presente trabalho é um estudo sobre a obra *Fausto* de Fernando Pessoa que visa observar de que forma a obra em questão pode ser compreendida como uma alegoria, na acepção benjaminiana do termo. O drama fáustico pessoano como alegoria, ou seja, como uma narrativa que conta a história do fracasso da leitura, assim como nos ensina Paul de Man em *Alegorias da Leitura*, problematiza a relação entre Vida e Inteligência, visto ser qualquer tipo de leitura da Vida por parte da Inteligência fadada ao fracasso. Ademais, o drama poético *Fausto* se apresenta como uma alegoria não somente no que tange ao seu conteúdo, mas também se apresenta formalmente como alegoria, motivo pelo qual tenha talvez sido o drama pessoano desmerecido, dado o caráter fragmentário ou inacabado a ele atribuído.

Primeiro Fausto ou *Tragédia Subjectiva* são os nomes conferidos às organizações dos poemas que foram concebidos como sendo referentes ao projeto de Pessoa para seu *Fausto*. Embora tenha *Fausto* ocupado boa parte da vida produtiva de Fernando Pessoa, os primeiros poemas datam de 1908 enquanto os últimos, de 1933; restam-nos, apenas, seus projetos e as organizações dos poemas seja por parte de Duílio Columbini seja por Teresa S. Cunha. Dessa forma, tende-se a conceber o drama em questão como sendo uma obra “inacabada” por duas razões: a primeira diz respeito à própria organização dos poemas, não tendo sido efetuada por Pessoa, e a segunda refere-se ao de fato de que, inicialmente, Pessoa vislumbrara que o drama *Fausto* deteria três partes e resta-nos, no entanto, apenas uma. Um outro agravante que parece justificar este chamado caráter “inacabado”

#####

* Mestranda em Literatura Portuguesa, UERJ, Rio de Janeiro. E-mail: totiones@hotmail.com.

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

se revela quando da leitura dos versos. Algumas palavras parecem não ter sido resolvidas por Pessoa e são simplesmente inexistentes em certos versos, dando a sensação de incompletude.

Longe, no entanto, de esse dado “inacabado” ter sido tomado como um problema literário pelos poucos estudos acerca do drama faústico pessoano, tentou-se resolver a incompletude de *Fausto* aproximando-o a outras obras e escritos considerados completos ou tentando explicá-los, porém, não como poemas. Os poemas constituintes de *Fausto*, como demonstra Ludwig Scheidl em *O Fausto de Pessoa e a tradição literária* foram ora aproximados de seus escritos de cunho filosófico, ora apreendidos como um diário íntimo ou ainda como no caso de Maria Teresa Rita Lopes apercebidos como gérmen de seus outros heterônimos, nessa vertente aproximam-se também os trabalhos de José Augusto Seabra e de Manuel Gusmão. Quando, por outro lado, a incompletude de *Fausto* fora tomada como uma possibilidade de compreensão, como um problema que a obra impõe a seus leitores ou como uma abertura de leitura da obra: a sua incompletude, a resolução aconteceu pelo estudo de sua impossibilidade. Tentou-se responder, por conseguinte, por qual motivo é o *Fausto* pessoano impossível. Nessa vertente se encontram os trabalhos de José Augusto Seabra, Manuel Gusmão e Josiane Maria de Souza (SEABRA, 1982; GUSMÃO, 1986; SOUZA, 1989).

Tais estudos calcam suas interpretações sobre *Fausto* em apreensões distintas do que seria a impossibilidade do drama em questão. Para Seabra, a impossibilidade de *Fausto* de Fernando Pessoa seria proveniente da escolha do gênero a que se propõe Pessoa. O poema se tornaria impossível devido a não congruência possível entre o gênero dramático e a escolha do tema por parte de Pessoa para o seu *Fausto*. Fernando Pessoa deixa claro em seu projeto para *Fausto* que a sua orientação é a criação de um “ambiente dramático” (PESSOA, 1991: 191). Na visão de Seabra, temas abstratos não poderiam garantir a dramaticidade almejada pelo poeta. Portanto, impossibilidade de gênero. Manuel Gusmão corrobora com Seabra sobre a impossibilidade de gênero, porém não devido à utilização de temas abstratos, mas como uma impossibilidade necessária para o gênero em questão. Propõe ainda que a impossibilidade do drama *Fausto* residiria na sua impossibilidade histórica já que fora escrito em um momento de “uma complexa e profunda crise histórica” (GUSMÃO, 1986: 219).

De fato, impossibilidade é um tema que perpassa o drama de Pessoa, porém não meramente como uma impossibilidade de gênero ou uma impossibilidade histórica. Pessoa transforma a impossibilidade em um problema da obra e torna-a possível, haja visto os poemas que foram escritos. Há os poemas. Poemas que não se inserem na produção de nenhum heterônimo, muito pelo contrário, se põem de forma diametralmente oposta como no caso de , por exemplo, Alberto Caeiro. Embora haja congruência com a obra de Álvaro de Campos, não são poemas de Campos, mas de *Fausto*. Portanto, impossibilidade como um problema da obra. Manuel Gusmão, entretanto, tenta perceber que, na realidade, a impossibilidade é

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

um problema da obra de Pessoa como um todo, impossibilidade que está no cerne da obra poética de Pessoa e que tem, em *Fausto*, o subsolo da voz poética de Fernando Pessoa, como se *Fausto* fosse a “matriz esfacelada” da produção heteronímica pessoana. (GUSMÃO, 1986: 226). Impossibilidade da obra encerrada na seguinte temática: impossibilidade de conhecer, de amar e de viver, impossibilidade de se alcançar a transparência da linguagem (GUSMÃO, 1986: 215).

Embora não seja o objetivo desse estudo seguir a proposta de Manuel Gusmão de que a impossibilidade do drama poético de Pessoa resultaria de sua impossibilidade histórica ou de buscar em *Fausto* a origem dos heterônimos de Fernando Pessoa, interessa-nos algumas observações sobre *Fausto* que, de certa forma, tangenciam o problema que será estudado. Gusmão ao destacar que *Fausto* seria um poema impossível afirma:

Dito de outro modo, trata-se não só de um poema inacabado mas de um poema inacabável, de um poema impossível. E deve ser claro que , impossível, não por falta de tempo de vida, nem por falta de “talento” (ou do que por isso se possa entender) (GUSMÃO, 1986: 213).

Infelizmente, Gusmão não desenvolve a apreensão que não é uma obra inacabada, mas inacabável, não se questiona que tipo de problemas ser inacabável lançam ao drama (a não ser o seu dado fragmentário, como afirma), prefere encerrar seu raciocínio no termo impossível, resolver o drama como impossível e não pensá-lo em um obra que torna a impossibilidade um problema poético, problema tal a ponto de ser inacabável. Para Manuel Gusmão, se afirma Seabra que o poema dramático não seria possível em sua plenitude formal, seria possível, entretanto, um outro tipo de texto, fragmentário mas cuja fragmentação seria uma opção, “o gesto fundamental de uma poética” (GUSMÃO, 1986: 216).

Este estudo, dessa forma, não busca, seguindo as hipóteses de Manuel Gusmão ou de Josiane Souza, causas históricas para a impossibilidade de *Fausto*; no entanto, a impossibilidade inerente a *Fausto* será um tema recorrente ao longo de toda a exposição. O próprio projeto de Pessoa para seu *Fausto* aponta que : “O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a Inteligência é sempre vencida” (PESSOA, 1991: 190). O cerne temático de *Fausto* seria proveniente das várias tentativas da Inteligência de “compreender a Vida”, “dirigir a Vida”, “se adaptar à Vida” (PESSOA, 1991: 190), “de dissolver a Vida”, resultando na “falência final da Inteligência” (PESSOA, 1991: 191). Dessa forma, percebe-se que o plano pessoano para a constituição dos atos e entre-atos pertencentes ao drama revela que todas as tentativas por parte da Inteligência são tentativas mal fadadas, que levam à falência final da Inteligência, a Inteligência fracassa: “ O pensamento é enterrado vivo / No mundo e ali sufoca” (PESSOA, 1991: 21). Portanto, o projeto de Pessoa alude ao fato de ser o drama encerrado por várias

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

instâncias de fracasso da Inteligência, a única posição possível da Inteligência perante à Vida é, pois, o seu fracasso. Por conseguinte, o drama conta a história do fracasso da Inteligência ante a Vida, fracasso de leitura da Vida. Se traça *Fausto* a história de uma leitura que fracassa, demonstra-nos Paul de Man que se trata de um outro tipo de estrutura, uma estrutura complexa chamada alegoria:

As narrativas alegóricas contam a história do fracasso da leitura, enquanto as narrativas tropológicas, tais como *Segundo Discurso*, contam o fracasso da denominação. A diferença é apenas uma diferença de grau, e a alegoria não apaga a figura. As alegorias são sempre alegorias de metáforas e, como tal, sempre alegorias de uma impossibilidade de leitura. (MAN, 1996: 233).

2. A ALEGORIA COMO ARMADURA DA MODERNIDADE

Walter Benjamin em *A origem do drama trágico alemão* propõe a reabilitação da alegoria como um modo de expressão. Reabilitação visto ter sido o alegórico destituído de seu valor pela noção de símbolo que perdurava desde o Romantismo. As tentativas isoladas de teorização sobre a alegoria são consideradas, segundo Benjamin, como possuindo pouco valor para a investigação da alegoria devido ao fato de ser o pensamento simbólico de 1800 muito estranho ao alegórico. Benjamin cita, então, Goethe e Schopenhauer. Goethe afirma ser o simbólico a verdadeira natureza da poesia e para Schopenhauer, a alegoria é a expressão de um conceito, sendo, em suas palavras, algo estranho à arte que deveria se dirigir à expressão de uma Idéia. Benjamin percebe que mesmo grandes artistas, tais como Yeats, exibem preconceito com relação à alegoria. A intenção de Benjamin, portanto, é mostrar que a alegoria não é uma jocosa técnica de ilustração, porém uma forma de expressão, tal como a fala é expressão e também como a escrita o é (BENJAMIN, 2003: 162). Partindo, então, das considerações de Creuzer e Görres Benjamin começa a traçar considerações acerca dessa forma de expressão que observa no *Trauerspiel*.

A alegoria é a forma na qual a sujeição humana à natureza torna-se mais evidente e a natureza, devido a sua sujeição à morte, sempre foi alegórica. É, portanto, uma forma de expressão que tem tanto no seu conteúdo quanto na sua estrutura – a morte. O que proclama a alegoria barroca é ver a falta de liberdade, a imperfeição, o colapso da natureza física e bela (BENJAMIN, 2003: 176). Desta forma, enquanto no símbolo tem-se totalidade momentânea, na alegoria tem-se a progressão, fato que a fez ser aproximada à épica. Enquanto proclama o símbolo a plenitude de sentido, no instante místico epifânico, sendo o símbolo sempre o mesmo, evidenciando a transcendência da linguagem humana; a alegoria, por outro lado, fora sempre desmerecida dada a sua arbitrariedade: “Any person, any object,

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

any relationship can mean absolutely anything else” (BENJAMIN, 2003: 175). No entanto, aponta Benjamin que é justamente na arbitrariedade e na historicidade da alegoria que reside a sua grandeza (GAGNEBIN, 2004: 36). Portanto, a reabilitação da alegoria é também a reabilitação da historicidade, da morte, da transiência. Se o símbolo encarna o ideal de eternidade, na alegoria tem-se a apreciação pela transiência das coisas. Porém a apreciação pela transiência, como demonstra Benjamin, faz-se justamente por um dos impulsos mais fortes da alegoria: a preocupação de resguardá-las, as coisas, para a eternidade (BENJAMIN, 2003: 223). Não é de se admirar, portanto, o culto das ruínas durante o barroco.

Embora tenha Benjamin iniciado seus estudos sobre a alegoria com o *Trauerspiel*, Benjamin percebe que a alegoria não existe apenas no barroco, mas também na modernidade há a irrupção do alegórico. Para o estudo da alegoria moderna tornam-se importantes os estudos de Benjamin sobre Baudelaire. A irrupção da alegoria em um poeta moderno tal qual Baudelaire se deve à morte do sujeito clássico, “que ainda podia afirmar uma identidade coerente a si mesmo” e “esta desintegração dos objetos” (GAGNEBIN, 2004: 39). Se a alegoria retorna na modernidade em Baudelaire, isso seria decorrente do fato de no mundo barroco e no mundo moderno haver uma perda de sentido: “é a época dos sujeitos e objetos transformados em mercadorias” (MURICY, 1998: 206).

Kátia Muricy aponta que há na obra de Benjamin uma preocupação de elaborar um conceito de experiência referente “à construção de novas categorias de temporalidade, relacionadas à valorização do presente e à crítica da concepção de um passado imobilizado” (MURICY, 1998: 181). Walter Benjamin em *O Narrador* anuncia que a presença do narrador torna-se cada vez mais distante, estando a arte da narração em vias de extinção (BENJAMIN, 1996: 197). A fonte da narração que seria o intercambiar de experiências estaria interdita devido ao que chama Benjamin uma causa óbvia “as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1996: 198). Longe, todavia, de ser um fenômeno pós-moderno, a morte da narrativa é um fenômeno que se inicia com a ascensão do gênero do romance. O romancista diferentemente do narrador seria um ser segregado, o que se torna incongruente com o narrador e com a experiência da qual necessita:

a experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho; continuidade e temporalidade das sociedades “artesaniais” diz Benjamin em “O Narrador”, em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno. (GAGNEBIN, 2004: 57).

Dessa forma, a crise do narrar, a pobreza da experiência que se reverbera em não ter mais o que contar está no seio da ascensão da sociedade burguesa, não sendo algo característico ou singular a uma literatura contemporânea, mas que se

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

revela em romances já que a arte romanesca, burguesa por excelência, exacerba a segregação, a perda de um sentimento de coletividade inerente à narrativa.

Benjamin em um texto intitulado *Experiência e Pobreza* chama a atenção para a necessidade de no âmbito dessa pobreza de experiências, de falta de experiências comunicáveis, um novo conceito ser introduzido, “um conceito novo e positivo de barbárie” (BENJAMIN, 1996: 116). Frente à pobreza de experiências, o bárbaro seria impelido a começar novamente, tal qual os grandes construtores (aqui, Benjamin menciona Descartes e Einstein) “que operaram a partir de uma tábula rasa” (BENJAMIN, 1996: 116). O trabalho seria efetuado entre ruínas de uma tradição, onde seria buscado um caminho, no meio das ruínas. É das ruínas da tradição que encontra Baudelaire a expressão de uma nova experiência.

A tarefa que Baudelaire impôs para si foi a tarefa heróica de “dar forma à modernidade” (BENJAMIN, 2000: 80). A teoria da arte moderna de Baudelaire estaria inserida numa relação entre modernidade e antiguidade, a mesma que percebe em Wagner: se no que tange à construção o modelo é a antiguidade, no que se refere à inspiração e à substância, os assuntos se remetem à modernidade (BENJAMIN, 2000, p. 80). Essa interpenetração, entre modernidade e antiguidade, se manifestaria na forma de superposição que seria a alegoria (BENJAMIN, 2000: 86). Katia Muricy explicita que a alegoria moderna não teria mais a sua expressão corporificada no cadáver, como fora o caso da melancolia barroca, porém, “interiorizada na lembrança” (MURICY, 1998: 206). A busca do novo no sempre igual, como apercebida em Baudelaire, faz com que esteja a beleza moderna ligada à morte. A morte da memória.

Fernando Pessoa, em sua concepção sobre o que seria a arte moderna, toca também nessa relação antiguidade / modernidade. Para Pessoa, a arte moderna seria a arte do sonho. O mistério perdeu-se na modernidade devido a explicações científicas e a aventura seria também inconcebível na modernidade pois quem busca algo já, de antemão, sabe o que vai encontrar: perdeu-se o estranho, o tenebroso, o arriscado. A vida moderna torna-se tão complexa que no limiar de qualquer sonho o pensamento da impossibilidade o aborta. Se a arte moderna é a arte do sonho, torna-se uma tentativa de resgatar a estatura dos homens que se perdeu: “os homens diminuem” (PESSOA, 1998: 297), os antigos, entretanto, “eram homens de sonho” (PESSOA, 1998: 296). Portanto, na visão de Pessoa sobre a arte moderna, observa-se também a interpenetração entre a antiguidade e a modernidade, pretende-se tornar a modernidade também clássica através do resgate do sonho. Baudelaire torna a modernidade clássica através da alegoria, esta que é “a armadura da modernidade” (BENJAMIN, 2000: 172). Como, portanto, a armadura da modernidade seria vislumbrada no *Fausto* de Pessoa? Poderia-se falar em alegoria em Fernando Pessoa?

Benjamin propôs em seu estudo sobre o drama barroco alemão a reabilitação da alegoria. O falso julgamento de valor dos românticos sobre a alegoria seria proveniente do fato de o simbolismo romântico não ser familiar ao

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

alegórico. No entanto, demonstra Paul de Man em *Blindness and Insight* que apesar da chamada supremacia do símbolo durante o Romantismo, o alegórico perdura e pode ser encontrado em escritores tais como Wordsworth e Coleridge. Que esteja a alegoria presente em escritores ingleses românticos tais como Wordsworth e Coleridge, revela-nos que não era Fernando Pessoa estranho a esta forma de expressão: “ Em minha segunda adolescência dominaram meu espírito Shakespeare e Milton, assim como, acessoriamente, aqueles poetas românticos ingleses que são sombras irregulares deles ...” (PESSOA, 1998: 68).

3. O FAUSTO COMO UMA ALEGORIA

Fausto de Fernando Pessoa conta a história de uma queda: “Caí e a queda assim me transformou” (PESSOA, 1991: 179). A queda torna-se mais evidente em dois momentos: quando Fausto observa “ a linha de colinas azuladas” (PESSOA, 1991: 8) de um outeiro e quando rodeado por livros. Após a queda, após fitar o mistério, instaura-se em Fausto o horror que não mais o deixará: “Desde então o constante persistir / do mistério em minha alma não me deixa” (PESSOA, 1991: 8). O que observa Fausto, no momento que decorre de sua queda, é a mudança que sofre a sua percepção do visível, tudo desaparece e ganha, conseqüentemente, uma nova forma:

Vi de repente como que tudo
Desaparecer, tomando (...)
E um abismo invisível, uma cousa
Nem parecida com a existência
Ocupar não o espaço, mas o modo
Com que eu pensava o visível. (PESSOA, 1991: 8).

Fausto, portanto, após a queda que o transforma, após compreender que, de fato, o visível não era aquilo que concebia; percebe que “Tudo que vemos é outra coisa” (PESSOA, 1991: 5). Esta queda é a queda nas “cavernas da alma” (PESSOA, 1991: 12), onde o visível é redimensionado visto que longe de tudo que vive sob o domínio do sol, do que se vislumbra na luz, a existência possui “outra forma, outro ser” (PESSOA, 1991: 12). Não é somente a visão a marca da queda fáustica haja visto que é pelo que vê que Fausto consegue apreender que se transformou, assim como, da mesma forma, o mundo havia se modificado ante seus olhos; mas também se torna, a visão, como marca, o lembrete constante de sua exclusão:

Já não posso irmanar o sentimento
Com o sentimentos doutros, misantropo
Inevitavelmente e em minha essência. (PESSOA, 1991: 13)

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

Fausto, dessa forma, sendo excluído da modalidade do visível, tendo se transformado em uma figura não mais de humanidade, porém, nos limites do que se entende por humano, auto-referenciando como “o Aparte, O Excluído, o Negro!” (PESSOA, 1991: 16); compreende, enfim, que ao longo de toda a sua vida fora apenas “um espectador” (PESSOA, 1991: 176). Não coaduna, assim, da humanidade dos outros, não mais partilha da cegueira que se instaura nos homens. Contudo, não se mostra claro quem, na concepção de Fausto, são os cegos; pois, nas palavras do próprio Fausto: “Oh vulgar, oh feliz! Quem sonha mais / Eu ou tu” (PESSOA, 1991: 12). Ao sonho do vulgar, daqueles que conseguem manter a felicidade como propósito, Fausto denomina inconsciência. Seu sonho, o de Fausto, por outro lado, é outro, é o sonho da consciência. Sonho de outra instância, porém, sonho: “De me sentir um sonho ante outros sonhos...” (PESSOA, 1991: 91).

Como espectador, Fausto põe-se a ler o mundo que, entretanto, mostra-se sempre “o abstrato e inúmero velado mundo” (PESSOA, 1991: 20). Após a queda, após ter sido o visível alterado, Fausto que se encontra no reino do pensamento, conclui que quanto mais profundamente pensasse mais irreal tornava-se o mundo: “Tudo é mesmamente estranho, mesmamente / descomunal ao pensamento fundo” (PESSOA, 1991: 54). Estar no campo dos pensamentos abriria a percepção de Fausto acerca da irrealidade de tudo que lhe fosse apresentado. Irrealidade que vai desde a inconsciência dos homens a não perceberem a ironia da vida: “Danças e cantos e a morte avança...” (PESSOA, 1991: 14), até a irrealidade de haver um mundo. Para Fausto, o mistério maior estaria encerrado no haver haver.

Lançar-se ao pensamento significaria observar que nenhuma compreensão última poderia ser traçada já que toda compreensão seria pela incompreensão urdida. O mundo que se apresenta a ser decifrado como um enigma, é o mesmo mundo cuja aparência de totalidade o pensamento fáustico busca destruir. Fausto, então, como “destruidor”, como “Deus-ira” (PESSOA, 1991: 171), põe-se a destruir a irrealidade do mundo que se apresenta ante aos olhos: “Ó sistema mentido do universo / Estrelas-nadas, sóis irreais” (PESSOA, 1991: 112). Do sonho inconsciente do mundo, da monotonia que lhe apresenta o mundo, o pensamento fáustico desvaria.

Pensar fundo, no drama fáustico pessoano, não seria sinônimo de algo desvendar. Quanto mais profundamente pensa, mais imerso em trevas se encontra. O pensamento não ilumina o mundo pois não é capaz de laçá-lo em uma compreensão unívoca e total do que seja o mundo ou o estar no mundo. Portanto, se Fausto coloca-se na posição de destruidor da falsa aparência de totalidade que é somente atingida no nível de sonho da inconsciência, a destruição decorre do fato de que o visível fora alterado. A queda possibilita a Fausto ver que o mundo se apresenta a ser lido, como enigma: “oh mares, sóis, estrelas, ventos, / Oh enigmas parados numa vida” (PESSOA, 1991: 110). Entretanto, se a aparência de totalidade se extingue, tem-se, no nível do pensamento, o desdobrar da totalidade em fragmentos:

#

*Tatiana de Freitas Massuno**Marcus Alexandre Motta*#**FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA**

#

Pensar fundo é sentir o desdobrar
Do mistério, ver cada pensamento
Resolver em milhões de incompreensões
Elementos (...) (PESSOA, 1991: 13).

Pensar como não sendo afeito à crença, mas como esmiuçar do pensamento em fragmentos, em “milhões de incompreensões”; cada pensamento, dessa forma, ao ser pensado a fundo encontraria sua destruição, como se pensar fundo fosse garantir a destruição dos pensamentos e dessa morte (dos pensamentos) houvesse um novo reinício. Fausto, impõe a si a tarefa de, no nível do pensamento, proceder como um crítico, no sentido que Benjamin entende a crítica:

O crítico “bárbaro” é o mesmo alegorista que, pela mortificação imposta à “bela aparência”, arrancava a obra de arte de uma falsa totalidade para mostrar a sua verdade fragmentada: a tarefa iconoclasta que destrói a tradição justifica-se na tarefa salvadora que descobre em suas ruínas possibilidades de construção de uma nova experiência. (MURICY, 1998: 193)

O mundo, conseqüentemente, ao ser lido pelo pensamento fundo, desdobra-se em fragmentos, ruínas da aparência anterior, como uma jarra que se quebra e tem em seus cacos, sua morte enquanto jarra, uma possibilidade nova de ser jarra, porém:

Junta os fragmentos da jarra divina
E a jarra não fazem;
Volta ao altar a imagem
Já não é o que não foi. (PESSOA, 1991: 44)

Portanto, juntar os fragmentos de uma jarra é não ter mais a mesma jarra, porém, outra, nunca ser o que dantes fora. Da mortificação provém a possibilidade de um outro objeto que jarra não se quer.

Se o pensamento fundo transforma a aparência anterior em ruínas, fragmentos, Fausto aponta que seria do pensamento deixar atrás de si ruínas, sistemas sempre falhados:

A mente, abandonei, não sem tremer,
No caos do meu ser, onde jazem
Juntamente com ela espectros negros
De soluções passageiras, apavoradas,
Momentâneas, momentâneos
Sistemas horrorosos, pavorosos,
Repletos de infinito. (PESSOA, 1991: 50).

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

Entretanto, percebe que os sistemas falhados, as ruínas que deixa o pensamento por onde passa, são “repletos de infinito”, garantindo, portanto, o reinício do pensamento. O pensamento em *Fausto* se mostra, por conseguinte, como algo em constante reinício. Se tudo perante o pensamento opera como uma fórmula vazia: “Perante o pensamento / São fórmulas vazias” (PESSOA, 1991: 57), tem-se a possibilidade de as fórmulas vazias ganharem outra forma.

A queda fáustica, que o torna um espectador em tudo, que faz com que perceba a vacuidade de tudo, fê-lo viver a mortificação dos pensamentos, conceitos, palavras. Mortificação pois palavras, conceitos, pensamentos não são mais lugares de acolhimento, porém lugares de alheamento, lugares onde Fausto não se encontra, seja em seus pensamentos seja nas palavras que emite: “Fico fora do que digo, oculto nele” (PESSOA, 1991: 73). Palavras, sistemas, conceitos, pensamentos são vistos por Fausto, não como espaços onde se quede, porém, espaços que são abandonados. Abandonam-se já que para Fausto é das palavras, ações o velar. Percebe Fausto, aquele que viu o esqueleto de Deus, aquele para quem pontos fixos não são mais pontos de partida; que ações, palavras, sistemas apenas lançam capas:

Me escarro sobre o que a alma humana
Cria festas e danças e cantigas
E veste ao horror e íntima dor de ser
Esta capa de risos naturais. (PESSOA, 1991: 16).

Capas que não somente impedem a visão do horror, a consciência do horror que é ser perante o pensamento, como também são meras ilusões, sonhos breves e transitórios tal qual a vida. Fausto, no entanto, não busca desvelar palavras, conceitos, sistemas, porém tê-los desnudos como o esqueleto de Deus. No entanto, apreende que capas se antepõem a outras novas capas e tantas outras, como sistemas dentro de sistemas, e Deuses de Deuses, infinitos de infinitos, como círculos concêntricos cujo centro nunca se encontra. O mistério, dessa forma, é aquele que permanece único, inalterável; as capas, entretanto, alteram-se, alternam-se:

Passam os Deuses, e o próprio uno Deus
Não dura. As crenças como nuvens deixam
Os homens, e o mistério permanece. (PESSOA, 1991: 173).

Portanto, se em *Fausto* o mundo se coloca como um enigma, como uma escrita cifrada a ser lida, a leitura do mundo mostra-se, contudo, apenas transitória, sempre falhada. As apreensões que possam ser formuladas são compreensões que se esvaem ao serem postas à prova pelo pensamento fundo. O que aponta o pensamento fundo é o seu caráter destruidor, de mortificação. O pensamento fáustico procede retirando sejam conceitos ou palavras de sua falsa plenitude, para

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

das ruínas, da leitura sempre falhada do mundo, busque-se um outro caminho, um novo início para o pensar, incessantemente.

Assim sendo, compreende-se a afirmação de Manuel Gusmão de que *Fausto* não ficara inacabado devido à falta de talento de Fernando Pessoa, mas porque seria, de fato, um poema inacabável. Se narra *Fausto* o conflito entre a Inteligência e a Vida, no qual seria a Inteligência sempre vencida, o drama poético seria, conseqüentemente, o acúmulo das tentativas por parte da Inteligência. Tentativas, todavia, que deixariam para trás seus rastros: fragmentos, ruínas. Inacabável, portanto, pois formalmente cumpre Pessoa, em *Fausto*, o que percebe acerca do pensamento: sua infinitude. É do pensamento fundo o constante reinício como numa tentativa de compreensão última, a compreensão plena, no entanto, sempre foge e acumulam-se compreensões fugidias, transitórias, sendo, por conseguinte, o trabalho do pensamento inacabável como o é o poema.

4. MODERNIDADE E ANTIGUIDADE EM *FAUSTO*

Benjamin percebe na alegoria a armadura da modernidade, a forma através da qual a modernidade poderia se distanciar e se transformar em clássica. Para Pessoa, se a arte moderna era a arte do sonho, isto estaria vinculado ao fato de, na modernidade, os homens terem perdido a estatura que os antigos detinham. Não há sonhos, não há mistérios, não há aventura na modernidade, na concepção pessoana. O sentimento de aventura se aborta na medida em que os caminhos tornaram-se conhecidos. Há apenas buscas com fins determinados, o sonho dos antigos se perdera. Portanto, ser a arte moderna a arte do sonho seria trazer à modernidade a estatura dos antigos.

Jeanne Gagnebin afirma que a relação entre modernidade e antiguidade seria proveniente de ambas manifestarem uma característica compartilhada: “sua fragilidade, sua caducidade comum” (GAGNEBIN, 2004: 49). O moderno se pareceria com o antigo, não devido à antiguidade servir de modelo ou de anti-modelo para modernidade, mas porque na antiguidade vê a modernidade o seu futuro: ser ruínas. Se vê a modernidade na antiguidade o seu futuro de destruição, revelando, assim, a sua caducidade inerente, percebe-se que, na modernidade, tem-se, assim como no barroco, o sentimento do transitório, da imanência e necessidade de uma nova relação com a morte.

Benjamin quando escreve sobre a extinção da narração a relaciona à perda de experiências, à perda da memória e percebe que “o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto” (BENJAMIN, 1996: 207). No momento da morte, a sabedoria dos homens, do que eram feitas as histórias, pode ser transmissível, ganha forma para tal. Entretanto, “a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (BENJAMIN, 1996: 207). Gagnebin, a partir da exposição de Benjamin entre a narração e a morte, propõe que uma nova narratividade deveria passar por uma

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

nova relação com a morte (GAGNEBIN, 2004: 65).

Em *Fausto* de Fernando Pessoa a inconsciência dos homens seria decorrente da falta de atenção à morte. As ações, os risos, as danças impediriam a visão de que a morte avançava. Perante a morte, tudo tornaria irreal. A morte é não somente tema de *Fausto*, como através da mortificação dos pensamentos, palavras, o drama ao acumular ruínas, seria a presentificação constante da morte em vida. Fausto tornaria a morte experienciável tanto através de seu pensamento fundo quanto devido ao fato de ter ele, Fausto, sido excluído do que era concebido como humanidade, Fausto mostra-se como um morto perante à humanidade que se reverbera na sua impossibilidade de amar e de agir.

Se *Fausto* pode ser entendido como uma alegoria, no que expõe Benjamin sobre a alegoria, então na relação com a morte tem-se um outro tipo de significação já que morte e significação caminham juntas:

a alegoria despedaça todas as coisas em partes e atribui a cada parte um outro significado. É como se o objeto tivesse que morrer e ser retirado do seu contexto original, para que uma nova significação fosse possível. (MACHADO, 2004: 39).

Talvez tenha por esse motivo Benjamin afirmado ser a alegoria o pano de fundo negro de onde emergem os símbolos:

It is nevertheless legitimate to describe the new concept of the allegorical as speculative because it was in fact adapted so as to provide the dark background against which the bright world of the symbol might stand out. (BENJAMIN, 2003: 161).

Pano de fundo, pois a tarefa do alegorista é justamente garantir que a univocidade dos símbolos, do que fora concebido como símbolo, como ligações irrefutáveis e eternas; fosse quebrada, fragmentada, questionada para que só, então, depois da passagem por essa mortificação, pudessem realmente as palavras significar, pudessem realmente os símbolos emergirem .

Entender *Fausto*, portanto, como alegoria é entendê-lo como pano de fundo de onde emergiriam os símbolos, redimensionando, assim, a estatura da modernidade. Pano de fundo, pois, *Fausto* resgata a categoria de sonho presente nos antigos ao afirmar a dimensão significativa de palavras que, na modernidade, tornaram-se caducas, palavras tais como: mistério, morte, horror.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *The origin of German tragic drama*. London: Verso, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

LASCH, Markus. Dois Horrores: do Além da Tragédia Subjectiva. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, n° 32, p 85-104, Jul/ Dez 1998.

MACHADO, Francisco de Ambrosis Pinheiro. *Imanência e História: A crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MAN, Paul de. *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

_____. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva (fragmentos)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Obras em Prosa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHEIDL, Ludwig. *O “Fausto” de Fernando Pessoa e a tradição literária*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1982.

SOUZA, Josiane Maria de. O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, n° 14, p 57- 69, Jul/ Dez. 1989.

FERNANDO PESSOA’S FAUSTO: THE DIZZINESS OF ALLEGORY

#

Tatiana de Freitas Massuno

Marcus Alexandre Motta#

FAUSTO DE PESSOA: A VERTIGEM DA ALEGORIA

#

ABSTRACT: This paper is a study of *Fausto* by Fernando Pessoa that aims at understanding how the poem in question can be perceived as an allegory, as Walter Benjamin conceived it. We intend to understand how the relationship modernity/antiquity, which Benjamin observes as being at the core of the modern allegory, presents itself in Pessoa's poetic drama.

Key words: Allegory, Death, Modernity, Antiquity.

Recebido em 23 de novembro de 2009; aprovado em 20 de dezembro de 2009.