

A GERAÇÃO DO ORPHEU O FAUSTO DE FERNANDO PESSOA: A TOTALIDADE INATINGÍVEL

JOSIANE MARIA DE SOUZA

A GERAÇÃO DO ORPHEU

De acordo com o horóscopo de Fernando Pessoa, no dia 26 de março de 1915 às sete horas da tarde era vendido o primeiro exemplar da revista ORPHEU, que segundo a definição do poeta aparecia no meio cultural português para

“criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço”¹.

ORPHEU aparece como a proposta de arrancar a cultura portuguesa de seu provincianismo e de sua estagnação total, e para isso era necessário que ocorresse uma “mudança no psiquismo nacional” voltado totalmente para o passado e com “saúde do futuro”.

A chamada geração de ORPHEU era constituída por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José Almada Negreiros, Santa Rita Pintor, José Pacheco, Alfredo Guisado, Luís de Montalvor, Antônio Cortes Rodrigues, os boêmios da Brasileira do Chiado que se reuniam para sonhar e planejar a maneira de arrancar da cultura portuguesa todos os lepidópteros, isto é, os burgueses, os decadentes, os provincianos. Se ORPHEU com apenas os seus dois números publicados não os arrancou totalmente, pelo menos abalou as suas estruturas e apontou a direção do futuro. Abalar as bases vigentes na cultura, este intento foi conseguido, pois o primeiro número do ORPHEU causou furor na imprensa lisboeta. Os artistas da nova revista foram classificados de “doidos com juízo”, “literatura de manicômio”, “os poetas do ORPHEU e os alienistas”, “ORPHEU nos Infernos”... Por que toda essa polêmica? O que há de tanta loucura no ORPHEU? O que mais incomodou foi a ruptura que se estabeleceu na conceituação da cultura portuguesa que até então estava voltada para o nacionalismo irracional de Teixeira Pascoaes que pregava a saudade como o próprio sangue espiritual da raça. ORPHEU pretende ser a ponte para o futuro, o espaço de construção da arte cosmopolita.

Luís de Montalvor é o diretor da revista em Portugal e Ronald de Carvalho é o diretor no Brasil. Dessa forma pretendia-se lançar as idéias do ORPHEU para além das fronteiras de Portugal e sobretudo, conquistar assinaturas no Brasil que ajudariam a custear a revista, já que o primeiro número foi inteiramente financiado pelo pai de Mário de Sá-Carneiro. Os poetas esperavam que com a venda do primeiro número e o pagamento das assinaturas os próximos números poderiam ser custeados.

A introdução do primeiro número da revista é feita por Luís de Montalvor. A escolha é uma questão político-financeira pois ele era o sustentáculo administra-

tivo da revista com a promessa de conseguir muitas assinaturas para os próximos números. Essa introdução não apresenta nenhum furor, pelo contrário, é escrita numa prosa comportada e que destoa dos propósitos da revista. Assim, Luís de Montalvor explica a proposta do ORPHEU:

“Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o exílio. Bem propriamente ORPHEU é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento... Nossa pretensão é formar, um grupo ou idéia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos.”²

Essa introdução de cunho decadentista contrapõe-se aos textos publicados de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros que eram os verdadeiros causadores do escândalo do ORPHEU, os doidos. Mário de Sá-Carneiro abre a revista com os poemas denominados “Indícios de Ouro”, onde já está aflorada a estética do sensacionismo; Fernando Pessoa apresenta o seu drama estático “O Marinheiro” e o heterônimo Álvaro de Campos os poemas: “Opiário” e “Ode Triunfal”; Armando Cortes Rodrigues e Alfredo Guisado com os seus poemas paúlicos.

No segundo número, que sai em junho, Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor deixam a direção da revista que é transferida para Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Aparecem, nesse número, os poemas fragmentários de Angelo de Lima, um paranóico que estava internado num manicômio como que a confirmar a “loucura” dos diretores da revista. Cortes Rodrigues escreve alguns poemas femininos sob o pseudônimo de Violante Cysneiros; Raul Leal colabora com sua prosa de significado místico-erótico onde a homossexualidade é divinizada; Mário de Sá-Carneiro apresenta o seu texto de influência futurista: “Manucure” e Fernando Pessoa com “Chuva Oblíqua” e o heterônimo Álvaro de Campos com o sensacionismo da “Ode Marítima”. Santa Rita Pintor cuidou da composição tipográfica destes poemas e apresenta os seus desenhos cubo-futuristas. Nesse número são prometidas algumas manifestações com aspectos futuristas, Santa Rita Pintor faria uma palestra sobre “A Torre Eiffel e o Gênio do Futurismo”, Raul Leal uma sobre o “Teatro Futurista no Espaço” e finalmente, Mário de Sá-Carneiro sobre “As Esfinxes e os Guindastes”. Essas conferências nunca se realizaram. O jornal republicano “A Capital” ao ouvir rumores de que estava sendo organizado um concerto paúlico publica no dia 5/7/15:

“Graças a Deus há gente para tudo, nunca, porém as boas tradições históricas foram tão religiosamente respeitadas como nesse grupo de inofensivos futuristas que se propõem enriquecer a teratologia literária e artística da nossa terra publicando o ORPHEU, planejando conferências e dispondo-se até exibir a maluqueira no tablado de um teatro. Os antigos reis não dispensavam, na corte, o concurso dos bobos.”³

Esse artigo faz com que Fernando Pessoa, através do heterônimo Álvaro de Campos, escreva uma carta de protesto ao jornal onde ironiza as conotações futuristas de um acidente de que fora vítima num bonde, o chefe do governo da época, Afonso Costa, líder do partido democrático. Começa uma violenta campanha contra os artistas do ORPHEU, e todos se retrataram perante a opinião pública, só

Fernando Pessoa nega-se a fazê-lo.

O número três da revista ORPHEU teve o seu destino selado, tornou-se o símbolo do irrealizado, do mito, pois nunca chegou a sua publicação e dessa forma é o representante de todos os fragmentos que esta geração deixou. Mário de Sá-Carneiro, endividado, parte para Paris e de lá ainda sonha com o número três do ORPHEU que chega a ser planejado e até mesmo a ir para a tipografia mas nunca foi editado. Em carta a Fernando Pessoa datada de 18 de setembro de 1915, Sá-Carneiro comenta:

“Que lindo ORPHEU 3 podíamos fazer! Que desgraça tudo isso!”⁴

Em 1935, ano da morte de Fernando Pessoa, é anunciado nos cadernos de Almada Negreiros intitulados SW (SUDOESTE), que sairia “brevemente ORPHEU 3”. E é exatamente no número 3 desses cadernos que Fernando Pessoa escreve uma nota intitulada “Nós os de ORPHEU”, onde ele conclui: “ORPHEU acabou. ORPHEU continua”, o que é uma réplica à carta que Sá-Carneiro lhe escrevera em 25 de setembro de 1915:

“O ORPHEU não acabou. De qualquer maneira, em qualquer tempo há de continuar.”⁵

Em 1934 em um poema o ORPHEU definitivamente alcança a sua realidade mítica nos versos de Fernando Pessoa:

“Nesse número de ORPHEU que há de ser feito com rosas e estrelas em um mundo novo...”

Parece que a geração do ORPHEU esteve marcada pela espera desse mundo novo e por isso a sua obra ficou no exílio dos fragmentos. Para ilustrar essa estética dos fragmentos, estética da impossibilidade de construção desse mundo moderno que estava tão distante de Portugal, nada melhor do que recorrer aos fragmentos do *Fausto*, de Fernando Pessoa, que trabalhou na sua construção por 25 anos e jamais chegou a ser obra plenamente totalizada. A profecia de ORPHEU concretizou-se.

O FAUSTO DE FERNANDO PESSOA: A TOTALIDADE INATINGÍVEL

Portugal, 1908. Em sua experiência de vida como alienação, Fernando Pessoa começa a projetar um novo Fausto que permanece sobrevivente nos seus próprios fragmentos, lutando na sua impossibilidade de ser. O Fausto goethiano, triunfante e heróico transforma-se, no projeto de Fernando Pessoa, em impossibilidade de totalização, de “final feliz”, onde a vitória do conhecer representa a conquista do “super homem” que reside além do bem e do mal. O Fausto de Fernando Pessoa é feito da impossibilidade da sua construção como obra literária; é o projeto que permanece na fragmentação como constituição de sua totalidade inatingível. A redação dos fragmentos estende-se de 1908 a 1933 em pedaços de papéis, folhas de cadernetinhas de anotações e até mesmo em pequenos pedaços de jornais e beiradas de livros; são versos, estrofes soltas, que não podem ser reunidas sob nenhum critério, porque o único critério existente é o da sua existência fragmentária. Há também um apontamento sem data de um projeto para a construção do poema

dramático, onde se encontram delineadas as linhas gerais da construção da obra, mas a tentativa da montagem dos fragmentos a partir desse esboço de projeto é totalmente falha.

O conjunto da obra de Fernando Pessoa é formado por inúmeros projetos que se espalham como cacos dentro da sua arca, fragmentos de livros que nunca chegaram a sua total elaboração, totalidade. A pergunta crucial impõe-se: o Fausto de Fernando Pessoa existe? Ele existe como projeto e como fragmentos, mas a sua edição elaborada por Eduardo Freitas da Costa, que usou como critério a montagem dos fragmentos seguindo o esquema do projeto, existe somente como obra do organizador. Os fragmentos foram visceralmente dilacerados na tentativa de construí-los como uma obra englobadora de uma certa totalidade. Por que não publicar os fragmentos como eles existem, isto é, versos soltos, instantâneos da criação do poeta?

Em 1986 saiu no Brasil uma edição do Fausto, de Fernando Pessoa, organizada por Dufflio Colombini, que além de obedecer o esquema da edição portuguesa, procura organizar a obra em atos e entreatos. Isso envolve um processo de co-autoria e o resultado não pode ser chamado de uma obra pessoana.

A primeira questão que surge em torno do Fausto, de Fernando Pessoa, é o plano de construção de um poema dramático estático, que segundo o poeta é assim definido: *“Chamo Teatro Estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação - isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas sem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflitos nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação - mas, mais abrangentemente - a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...). Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de almas sem janelas ou portas para a realidade.”*⁶

A luta fáustica no texto de Goethe inicia-se no momento em que ocorre a ruptura entre o mundo do conhecimento que está encerrado nos livros, no limite estreito da vontade divina que permite o saber até o ponto em que a fé permaneça como sustentáculo da crença na sabedoria divina como fato inquestionável e a proposta do conhecimento da vida por meio do fazer, porque o demônio, ao fazer o pacto com o homem, impulsiona-o para a ação, para a experiência da vida do corpo, o prazer que concede o espaço da linha-limite para a caminhada entre o Bem e o Mal. A reconquista da juventude é parte fundamental do pacto estabelecido entre Fausto e o demônio porque o velho erudito só pode perder a sua alma desafiando o Bem, através da recuperação da sua própria virilidade. Fausto é o homem de ação e a quem Goethe dá voz para dizer: *“Ao princípio era a Ação”*. O que faz com que o Fausto, heróico, prometico, o mito do homem moderno, transforme-se no projeto de uma personagem de um poema dramático estático nas primeiras três décadas do século XX?

O projeto, assim como os fragmentos do *Fausto* de Fernando Pessoa, trazem o momento da ruptura, isto é, o momento em que o conhecimento não é mais a garantia da posição do homem no mundo, transformando-se na consciência do total abandono do indivíduo no seu espaço social. A conciliação entre o ser e o mundo não é mais possível de ser realizada, porque o próprio conhecer é o espaço do abismo entre a ruptura e a reconciliação. No universo dilacerado, a ação fáustica só é eficaz na medida em que alcança o poder como forma de reintegração no espaço da totalidade. Entretanto, a partir do momento em que a ruptura ocorre, Fausto é o homem que se envolve em si mesmo, que não possui “janelas ou portas para a rea-

lidade". Sem a esperança da superação do impasse, toda e qualquer ação transforma-se em inércia, na abulia que inúmeras vezes Fernando Pessoa atribui a si mesmo. Num fragmento manuscrito do *Fausto* de Fernando Pessoa encontra-se:

*Filho das Trevas,
Não fites a luz
Ai de ti se te elevas,
Tu apenas te elevas
Aos braços de uma cruz
Filho das Trevas!*

*Filho da noite
A manhã
Não se afaste
Nunca, nunca se afaste
Toda a esperança é vã
filho da Noite!⁷*

Fausto já não é mais um elemento do jogo na disputa entre Deus e o demônio, o Bem e o Mal, a danação e a salvação; a sua maldição reside no seio da ruptura do conhecer que afasta a possibilidade de reconciliação, porque a alienação constrói um inferno de perda de identidade dos valores e o roubador do fogo encerra-se em sua maldição porque o espaço da superação é um ponto exilado dentro da sua realidade. Goethe é o poeta de Weimar que constrói o Fausto através da realidade do homem moderno como agente superador do seu limite humano, o conquistador de uma Idade do Ouro a ser edificada. Fernando Pessoa é o poeta de Portugal "lepidóptero", da inquietação das verdades que não podem mais ser assimiladas, da fragmentação da esperança na superação do impasse da modernidade. O poeta está exilado na poesia e o seu rosto é uma máscara que nasce na ruptura dos valores, no espaço da alienação. A máscara não é a procura de um "eu", mas sim o disfarce para um outro, o lugar onde uma janela é aberta para a realidade, só que na frente da janela existe o véu da irrealidade, o Portugal da modernidade que ainda mora na saudade.

Num artigo escrito em homenagem a Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa assim descreve a figura do poeta-gênio: (...) "*Assim ao gênio caberá, além da dor da morte da beleza alheia, e da mágoa de conhecer a universal ignorância, o sofrimento próprio, de se sentir par dos deuses sendo homem, sendo exil ao mesmo tempo em duas terras.*"⁸

O campo do exílio é a poesia que faz do gênio uma espécie de herói trágico, um híbrido, e como tal, um ser desterrado do mundo humano e do divino, o espaço limite entre a realidade profana e o sagrado. O poeta é o detentor da maldição que não se realiza mais no espaço do Bem e do Mal, isto é, não é mais uma realidade que possa ser assumida diante da sociedade como uma contraposição ao ideal burguês de vida, porque a alienação assume o caráter de total inércia.

Baudelaire usa o mal como atitude diante do moralismo burguês, atitude que usa o escândalo como forma de interação na mesma sociedade que o reprime. A contraposição que o exclui cria, ao mesmo tempo, um espaço social a ser ocupado pelo maldito. Fernando Pessoa é o espaço partido que não assume a maldição como forma de interação social, porque o seu exílio é o campo da inércia onde a ação se estagnou e a própria maldição é um movimento estético.

O Fausto que nasce da ruptura entre o conhecimento divino e o humano

em plena Idade Média, aquele que busca a superação e o encontro da totalidade num contexto pagão-cristão, no Romantismo, sobrevive, nas primeiras décadas do século XX num projeto fracassado, nos fragmentos que não encontram o caminho da totalidade: a tão sonhada Idade do Ouro reside nas migalhas do mundo moderno. O corpo de Fausto não é mais um elemento da disputa entre Deus e o demônio, e sim entre o produtivo e o improdutivo, isto é, ele incorpora-se no mundo da alienação em que o poeta vive. O Fausto da ruptura PERMANECE NOS FRAGMENTOS DA TOTALIDADE EXILADA.

Em seu projeto, Fernando Pessoa declara que o poema dramático do *Fausto* representa a “*luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida*”: Fausto não consegue o domínio sobre a vida, porque o conhecimento retira toda a possibilidade de superação do abismo entre o Logos e a Natureza.

A queda no vácuo é o reconhecimento pleno da fragmentação dos valores do mundo moderno e Fausto não tem com quem compactuar: onde estão Deus e o demônio? Cada um pode ser a máscara do outro; a verdade é uma **persona** que tece o jogo da ironia, fragmentos e máscaras são os elementos da criação. A máscara existe somente para encobrir outra máscara; a face que se esconde por detrás da máscara permanece como uma sombra de si mesma, nela reside a possibilidade de todas as outras máscaras que ainda estão por surgir. Esse é o eterno jogo de Fernando Pessoa.

NOTAS

1. Fernando Pessoa, *Obras em Prosa*, p.407
2. Luís de Montalvor citado por José Augusto Seabra in: *O Heterotexto Pessoaano*, p.148
3. Citado por António Quadros in: *Fernando Pessoa, Vida, Personalidade e Gênio*, p.88
4. Mário de Sá-Carneiro citado por José Augusto Seabra in: *O Heterotexto Pessoaano*, p.176
5. Fernando Pessoa, *Obras em Prosa*, p.407
6. Fernando Pessoa, *Obras em Prosa*, p.283
7. Fernando Pessoa, microfilme dos manuscritos do *Fausto*
8. Fernando Pessoa, *Textos de Crítica e de Intervenção*, p.150