



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Tatiana de Freitas Massuno

Leitura e Alegoria em *Fausto* de Fernando Pessoa

Rio de Janeiro
2010

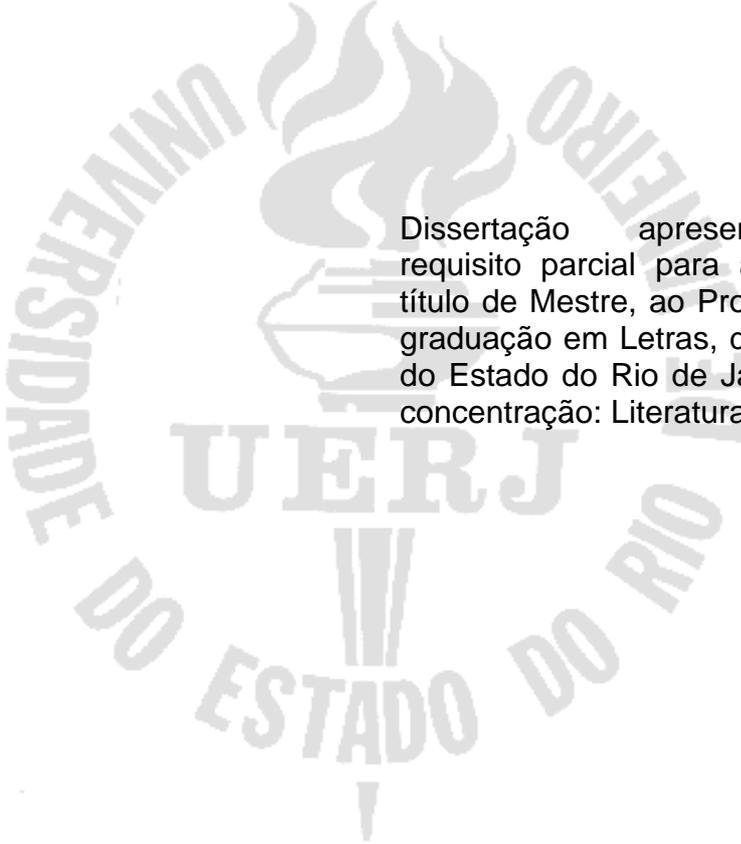
Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Tatiana de Freitas Massuno

Leitura e Alegoria em *Fausto* de Fernando Pessoa



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEHB

P475 Massuno, Tatiana de Freitas.
Leitura e alegoria em Fausto de Fernando Pessoa / Tatiana de
Freitas Massuno. – 2010.
88 f.

Orientador: Marcus Alexandre Motta
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935. Fausto – Teses. 2. Alegoria –
Teses. 3. Literatura – Filosofia – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Tatiana de Freitas Massuno

Leitura e Alegoria em *Fausto* de Fernando Pessoa

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 31 de março de 2010.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Eliana Lucia Madureira Yunes
Departamento de Letras da PUC-RIO

Prof. Dr. Cláudio de Sá Capuano
Departamento de Letras e Ciências Sociais da UFRRJ

Rio de Janeiro
2010

DEDICATÓRIA

A meus pais.

A Daniel, meu porto seguro, minha inspiração.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Maria Aparecida e Luiz Carlos Massuno, sem os quais nada disto poderia ter sido possível. Agradeço por terem sempre valorizado a minha educação e por terem me apoiado em todas as minhas escolhas, nem sempre fáceis, nem sempre compreensíveis. À Luciana, minha irmã, e ao pequeno Enzo, pelo estímulo nos momentos finais desta dissertação.

A Daniel Barreiros, pelo apoio irrestrito e por sempre acreditar em meus esforços e em meu trabalho. Agradeço ainda pela paciência, por ser o leitor primeiro de todos os meus textos, e desculpo-me pelos momentos de ausência. A Bielzinho, pela alegria, pela compreensão e pelo apoio.

Ao Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta, pelas críticas argutas nos momentos necessários e por ter sido, antes mesmo de ser o orientador desta dissertação, um ouvinte atento e interlocutor de minhas ideias.

Ao Prof. Dr. Mário Bruno, pelo incentivo e pela cordialidade com que sempre nos recebeu.

Aos amigos nos percursos pessoais: Arinalva Paula, Bárbara e Thiago, pelas trocas de ideias, pelo incentivo e pelo apoio.

MASSUNO, Tatiana de Freitas. *Leitura e Alegoria em Fausto de Fernando Pessoa*. 2010. 88f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

RESUMO

Esta dissertação busca compreender de que forma a ideia de alegoria, concebida por Walter Benjamin e desenvolvida posteriormente por Paul de Man, pode lançar luz sobre certos aspectos do poema dramático *Fausto* do poeta português Fernando Pessoa. Pessoa entendeu seu *Fausto* como sendo encerrado pelo embate entre Inteligência e Vida, do qual a Inteligência sairia sempre vencida. Portanto, o presente estudo busca entender a derrota da Inteligência em termos dos aspectos alegóricos do poema em questão. Para tal, certas conexões estabelecidas tanto por Walter Benjamin quanto por Paul de Man serão pensadas como nosso ponto de partida. O que se tem em mente, neste ponto, são as conexões feitas por Benjamin entre alegoria e progressão e o entendimento de Paul de Man de que toda narrativa alegórica contaria a história de um fracasso de leitura. Desta forma, a derrota da Inteligência é compreendida tanto no sentido de progressão quanto no de um fracasso de leitura. Ademais, como o *Fausto* de Fernando Pessoa é composto de poemas que lidam com o embate entre Inteligência e Vida, tal relação será também ponto central desta dissertação.

Palavras-chave: Alegoria, Fausto, Inteligência, Vida.

ABSTRACT

This dissertation aims at understanding how the idea of allegory, conceived by Walter Benjamin and further developed by Paul de Man, can shed some light to certain aspects of the dramatic poem *Fausto* by the Portuguese poet Fernando Pessoa. Pessoa regarded his *Fausto* as being comprised by the struggle between Intelligence and Life, in which Intelligence would always be defeated. Therefore, this present study tries to understand the defeat of Intelligence in terms of the allegoric features presented in the afore-mentioned poem. To do so, certain connections established both by Benjamin and by Paul de Man will be taken as our starting point. What we have in mind, in this point, is the connection perceived by Walter Benjamin between allegory and progression and Paul de Man's assertion that all allegoric narratives tell the story of a failure of reading. Therefore, the defeat of Intelligence will be understood both in terms of progression as well as in terms of a failure of reading. Furthermore, as Pessoa's *Fausto* is composed of poems that deal with the struggle between Life and Intelligence, this relationship will also be scrutinized in this dissertation.

Key words: Allegory, Fausto, Intelligence, Life.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 ALEGORIA: PROGRESSÃO.....	19
2 ALEGORIA: LEITURA.....	35
3 ALEGORIA: DIÁLOGOS.....	54
4 ABERTURA DO MITO FÁUSTICO (À GUIA DE CONCLUSÃO).....	71
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um estudo sobre a obra *Fausto* de Fernando Pessoa que visa observar de que forma o poema dramático em questão pode ser compreendido como uma alegoria. A alegoria será entendida tanto na acepção benjaminiana do termo quanto no sentido em que Paul de Man a desenvolve. O drama fáustico pessoano como alegoria, ou seja, como uma narrativa que conta a história da impossibilidade de leitura, assim como nos ensina Paul de Man em *Alegorias da Leitura*, problematiza a relação entre Vida e Inteligência. O que se tem em mente neste ponto diz respeito à concepção de Fernando Pessoa para a composição de seu *Fausto*. O poeta entende que o drama poético *Fausto* teria como cerne temático o embate entre a Inteligência e a Vida. A posição possível, entretanto, da Inteligência perante a Vida seria somente o seu fracasso. O fracasso da Inteligência seria proveniente do fato de, no âmbito da Inteligência, apenas leituras malfadadas serem possíveis. Esse fracasso ou impossibilidade de leitura no *Fausto* pessoano ocorre devido aos diferentes níveis de consciência que Fausto adquire ao longo do drama (a consciência cada vez mais atenta faz Fausto perceber que suas leituras pretéritas eram erradas) e à natureza da mente e à natureza da linguagem. Ademais, como será mais bem explicitado no momento propício, o drama *Fausto* se apresenta como uma alegoria não somente no que tange ao seu conteúdo, como 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. A impossibilidade de leitura por parte da Inteligência também lança dúvidas acerca da possibilidade da relação Inteligência e Vida ou pensamento e existência.

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. O símbolo, durante o Romantismo, adquire uma concepção muito divergente do símbolo teológico que lhe dera origem. O paradoxo do símbolo teológico – a unidade material e transcendental do objeto – é distorcido por uma relação de aparência e

essência. Por falta de rigor dialético, tendeu-se a considerar, em obras de arte, a manifestação de uma ideia enquanto símbolo, embora seu conceito original insistisse na indivisibilidade entre forma e conteúdo (BENJAMIN, 2003, p.160). As tentativas isoladas de teorização sobre a alegoria são consideradas, segundo Benjamin, possuidoras de pouco valor para a investigação dessa forma de expressão devido ao fato de ser o pensamento simbólico de 1800 muito estranho ao alegórico. Goethe afirma ser o simbólico a verdadeira natureza da poesia, 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 ideia. Benjamin percebe que mesmo grandes artistas, tal 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, e sim uma forma de expressão, tais como a fala e a escrita também o são (BENJAMIN, 2003, p.162).

A reabilitação da alegoria por parte de Benjamin e a percepção de que a forma alegórica possui expressão na modernidade, como no caso de Baudelaire, se, por um lado, tornam-se apreensão de suma importância para os estudos literários, por outro, fazem com que a alegoria possa ser manipulada enquanto conceito e operacionalizada em esquemas históricos. Tal acontece quando, por exemplo, busca-se uma proximidade entre os mundos barroco e moderno que explique a irrupção da alegoria. Desta forma, afirma-se que, se Baudelaire utiliza-se de alegorias, isto seria decorrente do fato de entre os mundos barroco e moderno haver afinidades histórico-sociais. Entretanto, como adverte Peter Bürger:

Tomar o contexto como pretexto para procurar afinidades histórico-sociais entre os dois períodos seria certamente um erro. Significaria supor que formas artísticas iguais teriam necessariamente um mesmo fundamento social. Não é disso que se trata, absolutamente (BÜRGER, 2008, p. 141).

Destarte, buscar analogias entre o período barroco e o moderno seria afirmar que, de fato, a alegoria estaria condicionada a determinado contexto, implicando, por conseguinte, a não percepção de que a alegoria barroca e a de Baudelaire, embora alegorias, exerçam funções distintas. Pensar também em contextos convergentes impossibilitaria a percepção da presença da alegoria durante o Romantismo. Por conseguinte, Hölderlin, Wordsworth e até Rousseau seriam apreendidos como escritores simbólicos, não sendo mais possível perceber os momentos alegóricos de

seus escritos, momentos esses, como sugere Paul de Man, capazes de garantir “good poetic conscience”¹ (MAN, 1988, p. 208).

Outro problema referente à apropriação da alegoria benjaminiana por parte de estudiosos da literatura pode ser encontrado em outro ensaio, *Lyric and Modernity*, também escrito por Paul de Man. O autor expõe que: “Os aspectos polêmicos da discussão visam uma corrente que prevalece num grupo relativamente pequeno de estudiosos alemães, grupo este que é representativo mas de modo algum predominante na crítica continental” (MAN, 1999, p. 189). O que critica Paul de Man no supracitado ensaio se refere à tendência de os estudos literários buscarem certa coerência histórica, ou melhor, esquemas históricos, em suas palavras, genéticos, que visam a observar o processo de evolução da perda da representação ou o aumento de obscuridade na poesia que culminam na poesia moderna. Hugo Friedrich, por exemplo, percebe na poesia de Yeats certa obscuridade que deriva da perda da função representativa da poesia (MAN, 1988, p. 172).

Se as observações de Friedrich tinham como base considerações sociológicas superficiais, como afirma Paul de Man, há um grupo de alemães que estuda a modernidade da poesia a partir dos estudos de Benjamin. Não mais apoiadas em considerações sociológicas, as observações do grupo de Jauss e Stierle se baseiam em linguística e retórica. Jauss percebe a alegoria como “beauté inutile” (MAN, 1988, p. 174), não sendo a alegoria referente ou signo de qualquer realidade exterior: “O ‘desaparecimento do objeto’ tornou-se tema central” (MAN, 1999, p. 195). O que critica de Man nesses estudos se refere, primeiramente, ao descolamento, encontrado entre alegoria e referência. Paul de Man argumenta que a alegoria não deixa de ser representativa: “Mas toda poesia alegórica deve conter um elemento representacional” (MAN, 1999, p. 206). Portanto, caso seja admitido que a alegoria se opõe à representação, muito se perde em interpretação poética devido ao fato de certos níveis de interpretação só poderem ser admitidos no campo da representação. Os estudiosos alemães são criticados não somente devido à oposição precoce entre alegoria e representação, mas também devido ao fato de aderirem ao mesmo esquema histórico de Friedrich. A alegorização na poesia

¹ O trecho correspondente na tradução de Miguel Tamen é: “Boa consciência poética.” A crítica de Paul de Man aqui se refere à concepção simbólica da linguagem percebida em escritores pós-românticos. Essa concepção simbólica, entretanto, camufla uma percepção negativa, inerente à alegoria, capaz justamente de garantir a boa consciência poética.

moderna, em Jauss e Stierle, é estudada como um processo de evolução que tem suas raízes em Baudelaire, e se tal fato não é contestado, é devido aos esquemas históricos serem “tão satisfatórios para o nosso sentido intrínseco da ordem histórica” (MAN, 1999, 194). A crítica de de Man não é gratuita e mostra-se coerente com o próprio pensamento benjaminiano ².

Um estudo, portanto, que se debruce sobre a alegoria deve estar atento aos riscos existentes à compreensão dessa forma de expressão. Riscos que aparecem sob dupla forma: tanto como juízo de valor quanto como esquematização histórica que assume o viés ora de busca de contextos semelhantes que expliquem a presença da alegoria, ora de percepção de um movimento linear de evolução que desemboca na alegoria moderna. Entretanto, inserir a alegoria em esquemas históricos evolutivos ou genéticos seria, obviamente, tornar irrelevantes certos aspectos da própria natureza da alegoria: “It is not possible to conceive of a starker opposite to the artistic symbol, the plastic symbol, the image of organic totality, than this amorphous fragment which is seen in the form of allegorical script” (BENJAMIN, 2003, p. 176). À totalidade orgânica do símbolo se opõe a fragmentação alegórica. Por conseguinte, esquematizar a alegoria em um ciclo evolutivo que garantisse sentido de totalidade a um processo do qual a alegoria fosse parte seria desmerecer a própria intenção alegórica: “destruição do orgânico” (BENJAMIN, 2000, p. 163). Esquematizar a alegoria é, pois, não percebê-la como uma forma de expressão que se opõe à totalidade, já que se nutre de ruínas, restos, fragmentos. A busca de totalidade fora deixada aos românticos, mesmo que seja a totalidade conseguida apenas momentaneamente. No símbolo, tem-se totalidade momentânea. Proclama ele a plenitude de sentido, no instante místico epifânico; o símbolo é sempre o mesmo, evidenciando a transcendência da linguagem humana. Na alegoria, entretanto, não se tem transcendência, e sim, imanência, transitoriedade, progressão; a alegoria não se fixa ao orgânico. “A alegoria se fixa às ruínas” (BENJAMIN, 2000, p. 159).

Portanto, partindo-se do posicionamento teórico anteriormente descrito, este estudo sobre *Fausto* de Fernando Pessoa, que visa a apreendê-lo como alegoria,

² No prefácio do livro *A origem do drama trágico alemão*, Benjamin articula um conceito de origem que se mostra oposto à visão extensiva da história. A relação dos objetos com o tempo é articulada de forma intensiva e não através de uma relação extensiva: “Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido...” (GAGNEBIN, 2004, p. 10).

busca desviar-se de esquemas históricos que possam vir a enquadrar o drama poético em questão em algum tipo de catálogo de exemplos acerca da evolução da poesia moderna, que teria na alegoria sua marca. *Fausto* como uma obra alegórica é, também, observado como um momento, de forma alguma relacionada à obra pessoana como um todo. A *Fausto* dar-se-á certa autonomia com relação ao restante da obra de Pessoa; será estudado, por conseguinte, como um drama poético autônomo, e não como uma possibilidade de generalização da alegoria em Fernando Pessoa. *Fausto* seria, pois, um momento alegórico na obra pessoana, assim como Paul de Man observou momentos alegóricos em Wordsworth, o que não exclui serem observados tanto na obra de Fernando Pessoa como na obra de Wordsworth poemas simbólicos. Além disso, se o drama fáustico pessoano se instala como uma alegoria, muito se deve ao fato de *Fausto* declinar as instâncias da falência da Inteligência ante a Vida - como será explicado melhor - e não meramente devido ao contexto em que fora escrito ³.

O contexto histórico, por conseguinte, não será tomado como uma possibilidade de explicação da irrupção do alegórico em *Fausto* nem será uma possibilidade de explicação para o que aqui se concebeu pensar como a impossibilidade inerente ao drama poético. O viés histórico para onde desembocam os estudos que lidam com a impossibilidade de *Fausto*, fato que será mais bem explicado ao longo do segundo capítulo, não será aqui via de facilitação de entrada na obra literária em questão. Isto se deve por este trabalho se inserir no campo de pesquisas literárias que tendem a preconizar a ideia de que existe um saber literário e/ou artístico.

O que se tem em mente, neste ponto, é a afirmação de Theodor Adorno de que “a arte é conhecimento, mas não conhecimento de objectos” (ADORNO, 2003, p. 11). Ou ainda, a percepção de Stanley Cavell, que, ao se deparar com a teoria de leitura e escrita apresentada por Emerson, vê-se obrigado a modificar a pergunta: “What does a text mean?” para “What does a text know?” (CAVELL, 1994, p. 117). Se um texto não significa, porém sabe algo, se a arte é conhecimento, porém, não

³ Explicar que a alegoria surgiria em *Fausto* devido ao contexto em que fora escrito implicaria perceber a obra pessoana, como um todo, como alegórica; o que obviamente não ocorre dado o número de trabalhos acadêmicos que se voltam para o estudo do símbolo em Pessoa. Exemplos de tal postura podem ser encontrados tanto no trabalho de José Augusto Seabra, que, em *O coração do Texto*, expõe que na obra pessoana os símbolos seriam onipresentes, quanto no trabalho de Dalila Pereira da Costa, que, em *O esoterismo de Fernando Pessoa*, apreende que Fernando Pessoa exerce o simbolismo concebido por Goethe (Apud SIMISCUKA, 2007, p. 48-49).

meramente conhecimento de objetos, tem-se, portanto, a necessidade de uma postura distinta perante as obras literárias: “As obras de arte exigem assim uma adequada relação a si” (ADORNO, 2003, p. 11). Na tentativa de respeitar a postura exigida pelas obras, este estudo tem como pressuposto básico o embate com as obras. Isto implica não ser a leitura das obras literárias, de forma alguma, desmerecida em favor da leitura de textos filosóficos, históricos ou textos críticos sobre as obras. Por outro lado, tal embate com as obras não admite uma postura ingênua:

Ao aproximar-se aconceptualmente da obra de arte, ela permanece prisioneira da esfera do gosto e a sua relação com a obra é tão errônea como a utilização abusiva da obra para exemplo de preceitos filosóficos (ADORNO, 2003, p. 140).

Se, por um lado, a postura ingênua perante as obras se mostra frágil, por outro, como a arte não pode ser concebida como conhecimento de objetos, as obras literárias não funcionam como ilustrações de conceitos filosóficos.

Na tentativa de evitar esquemas histórico-literários, tem-se como base os estudos de Walter Benjamin. Análises histórico-literárias tendem a relativizar diferenças e extremos a fim de que caibam em um processo evolucionário. Contrariamente, na filosofia da arte, os extremos são necessários e o processo histórico torna-se algo meramente virtual (BENJAMIN, 2003, p. 38). O que Walter Benjamin propõe no prólogo de *A origem do drama trágico alemão* é que *Trauerspiel* não seja tratado como um conceito, como uma média ponderada que apaga as diferenças, como usualmente se faz, e sim que seja tratado como uma ideia. Sendo, pois, ideia, *Trauerspiel* não pressupõe unidade; ao contrário, diversidade. Como ideias e não conceitos, os nomes não mais fazem com que o similar torne-se idêntico, mas efetuam uma síntese entre os extremos (BENJAMIN, 2003, p. 41). Ao tratar o *Trauerspiel* como uma ideia, Benjamin percebe que nenhum método dedutivo ou indutivo serviria para tal papel. O papel da filosofia da arte seria, portanto, a descrição das ideias, tratar cada ideia como algo original. A origem está relacionada à sua história e a seu subsequente desenvolvimento (BENJAMIN, 2003, p. 46). Origem, em Benjamin, não é entendida como gênese, mas como um vir-a-ser, uma “abertura para o futuro, inacabamento constitutivo” (GAGNEBIN, 2004, p. 14). Neste sentido, o pensamento benjaminiano rompe com a historiografia tradicional, preocupada com conceitos, médias ponderadas, que se relacionam em uma escala evolutiva na história, para tratar do tempo de uma forma intensiva. É,

nesse sentido, que Benjamin consegue observar a pré-história do expressionismo no drama trágico alemão.

Desta forma, neste estudo, como se entende que “toda obra de arte exige pensamento” (ADORNHO, 2003, p. 11), a ideia de alegoria estabelecida por Benjamin não será tratada como algo a ser operacionalizado na obra fáustica pessoana, mas como uma chave de compreensão de *Fausto*. Portanto, não se busca esboçar um quadro de características que possam justificar ser o poema alegórico, e sim perceber de que forma a cena alegórica que se instala no drama problematiza certas questões, tais como: a relação entre consciência e morte, Inteligência e Vida ou, ainda, pensamento e linguagem. Isso implica o fato de que tomar o drama poético como uma alegoria garante a possibilidade de perceber certos andamentos do drama pessoano que serão desenvolvidos ao longo dos capítulos.

Os capítulos foram desenvolvidos a fim de pensar as relações acima mencionadas. O primeiro capítulo tratará da relação entre consciência e morte. Nesse capítulo, partindo-se da ideia de que a alegoria se relaciona à épica, dado o seu caráter de progressão, a exposição dar-se-á através de dois andamentos de progressão observados no drama poético: no nível da consciência e no nível das próprias palavras. A progressão será aqui entendida no sentido de acúmulos de ruínas em *Fausto*. Na medida em que a presença da morte arruína aquele que Fausto fora, o drama aponta para diferentes níveis de consciência que procedem arruinando Fausto, garantindo, assim, a progressão do drama poético. Entretanto, não é somente Fausto que se arruína, mas as próprias palavras procedem arruinando-se umas nas outras devido à sua vacuidade, como aponta Fausto. A vacuidade das palavras será também discutida, principalmente, no que concerne à dita incompletude da obra. Se são as palavras vazias podendo ser arruinadas umas nas outras, por que não deixá-las não resolvidas ou resolvê-las através de um espaço em branco? O primeiro capítulo, então, chama-se *Alegoria: Progressão*.

No segundo capítulo, intitulado *Alegoria: Leitura*, busca-se entender a leitura que está sendo tematizada no drama. Para tal, serão utilizados não somente o estudo de Benjamin acerca do *Trauerspiel*, como também os estudos de Paul de Man sobre a alegoria. O segundo capítulo procura, então, traçar uma compreensão acerca daquilo que de Man entendeu como sendo um fracasso ou impossibilidade de leitura. A impossibilidade não será discutida apenas como uma impossibilidade de leitura, mas também se procura entender como outros tipos de apreensões sobre

a impossibilidade de Fausto podem lançar luz sobre seu caráter alegórico. Embora o tema fáustico tenha ocupado boa parte da vida produtiva de Fernando Pessoa, o drama poético almejado pelo poeta ficou-se incompleto. O caráter inacabado do drama poético fez com que estudiosos de Pessoa pensassem tal projeto como impossível. O projeto pessoano para Fausto foi entendido através de diferentes apreensões acerca da natureza de sua impossibilidade: ora dramática (temas abstratos seriam incompatíveis com a dramaticidade intencionada), ora por constituir-se como um poema incompleto (impossível de ser uma totalidade), ou, ainda, como parte de uma impossibilidade histórica. É justamente pelo viés da impossibilidade inerente ao drama que o capítulo busca uma compreensão sobre o problema fáustico em Fernando Pessoa. Entretanto, a impossibilidade aqui será pensada de duas formas: enquanto um problema formal e, no que tange ao conteúdo, enquanto impossibilidade de leitura. Através desses dois âmbitos, forma e conteúdo, busca-se perceber de que maneira a cena alegórica se instala.

Como Fernando Pessoa em seu projeto para seu *Fausto* indica que o drama representaria a luta entre Inteligência e Vida, o terceiro capítulo se deterá mais atentamente sobre essa relação, a qual será pensada através da constatação do *cogito* cartesiano, tentando-se observar de que forma o Fausto pessoano interpreta o *cogito*. Nesse capítulo, os estudos de Stanley Cavell serão utilizados como um ponto de partida, visto que o autor busca em seus escritos uma aproximação entre literatura e filosofia. Esta aproximação não deve ser entendida como uma aplicação de conceitos filosóficos às obras literárias, mas como uma tentativa de diálogo entre estes dois campos de saber. Em *Disowning Knowledge: In six plays of Shakespeare*, Cavell, através de seis peças de Shakespeare, delinea uma compreensão da forma pela qual as peças de Shakespeare interpretam a questão do ceticismo. Cavell entende que o advento do ceticismo como se manifesta em Descartes já existia em pleno desenvolvimento nas peças de Shakespeare. Já no livro *In quest of the ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, o diálogo não se restringe a Shakespeare e Descartes, porém se mantém também entre Coleridge e Kant, ou, ainda, entre Wordsworth e Heidegger. Os estudos de Cavell tornam-se relevantes para o presente trabalho tanto no sentido de uma aproximação possível entre filosofia e literatura, quanto na própria interpretação de ceticismo que Stanley Cavell desenvolve. O autor compreende que não se deve tomar uma problemática filosófica independente de, no caso as peças de Shakespeare, e aplicá-las às peças, visto

que um texto literário não é mero exemplo ou ilustração de um conceito filosófico apreendido *a priori*. O que entende Cavell é que a literatura contém interpretações de determinados problemas, tal como o ceticismo. As peças de Shakespeare ou poemas de Coleridge trariam interpretações de problemas filosóficos, não meramente exemplos, mas pensamentos sobre um mesmo problema; deste modo, o autor iguala a posição da literatura à da filosofia. A literatura entraria, portanto, no filosófico, assim como entende acerca de Descartes: “And if the power of these passages is literary, then the literary is essential to the power of philosophy; at some stage the philosophical becomes, or turns into, the literary”⁴ (CAVELL, 1994, p. 109). Dar prioridade tanto à literatura quanto à filosofia, posto que iguais, implicaria perceber que a literatura se constitui em pensamento e não em objeto; mas como pensamento pode ampliar a compreensão de conceitos filosóficos.

No sentido de um diálogo não somente entre literatura e filosofia, mas também entre alegorias distintas, a saber, *Fausto* de Fernando Pessoa, *Paradise Lost* de John Milton e *Hamlet* de Shakespeare, convencionou-se chamar o último capítulo de *Alegoria: Diálogos*, no qual se pretende observar a forma através da qual o *cogito* cartesiano é interpretado pelo *Fausto* pessoano. Catherine Martin, em *Ruins of Allegory: Paradise Lost and the Metamorphosis of Epic Convention*, entende que *Paradise Lost*, embora tenha sido escrito durante a vigência das certezas cartesianas, anuncia uma época de grandes incertezas. Diante da relação feita pela autora entre *Paradise Lost* e Descartes, entre a alegoria barroca e as certezas cartesianas, o terceiro capítulo visa a se debruçar sobre os textos para pensar as formas por meio das quais as obras literárias interpretam tal questão: o *cogito*.

Embora não seja este um estudo comparativo entre os *Faustos* de Goethe e de Fernando Pessoa, não seria possível um estudo sobre qualquer obra literária que se debruce sobre o problema fáustico que não tenha também como objeto a obra de Goethe. Entretanto, ao longo do presente trabalho, ficará claro que o *Fausto* de Fernando Pessoa se afasta da tradição goetheana. Ou melhor, *Tragédia Subjectiva* ou *Primeiro Fausto* não tem como pré-história o *Fausto* de Goethe, e sim obras do barroco inglês, *Hamlet* e *Paradise Lost*; disso talvez também resulte a sua dicção alegórica.

⁴ E se o poder dessas passagens é literário, então o literário é essencial para o poder da filosofia; em certo ponto o filosófico se torna, ou se volta para o, literário. (tradução nossa)

Se o *Fausto* de Goethe tende a ser considerado uma obra otimista, tal afirmação não pode ser feita sobre a obra de Fernando Pessoa. Enquanto o personagem de Goethe exhibe amor à humanidade, o que o leva a afirmar: “Aqui me sinto eu homem” (GOETHE, 1985, p. 55), quando se encontra no meio da multidão, o *Fausto* de Pessoa diz:

Eu sou o Aparte, o Excluído, o Negro!
 Ó ódio, alegra-me tu sequer!
 Faze-me ver a Morte roendo a todos,
 Põe-me na vista os vermes trabalhando
 Aqueles corpos! (PESSOA, 1991, p. 16)

Fernando Pessoa, então, perverte a amabilidade do personagem goetheano transformando-o em uma figura satânica. Satã é aqui compreendido como aquele que em *Paradise Lost* se rebela por não aceitar a ordem divina. Satã é, portanto, aquele que põe em dúvida tanto a existência quanto o poder divino. Ao suscitar a dúvida, é expulso da esfera divina, sendo delegado a um inferno interior seu, ou nas palavras do narrador da épica: “The Hell within him” (MILTON, 1952, p. 152). Curiosamente, afirma Kierkegaard que Fausto de Goethe, apesar de ser um incrédulo por excelência, ainda assim, possui uma natureza simpática, faltando-lhe profundidade psicológica no que tange às considerações sobre a dúvida. Afirma ainda que, se cada época tem o seu *Fausto*, numa época em que todos vivem a dúvida, torna-se necessário outro tipo de figura fáustica: “Assim é mister repor Fausto em si próprio para que a dúvida se apresente de uma forma digna de poesia; e o leve mesmo a descobrir, na realidade, todos os sofrimentos que a dúvida comporta.” (KIERKEGAARD, 1974, p. 318). Fernando Pessoa com seu *Fausto* acaba por cumprir a demanda do filósofo, tendo sido ele leitor ou não de Kierkegaard.

1 ALEGORIA: PROGRESSÃO

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria
São outra coisa que noite e vento-
Sombras de vida e de pensamento

Tudo que vemos é outra coisa.
A maré vasta, a maré ansiosa,
É o eco de outra maré que está
Onde é real o mundo que há

Tudo que temos é o esquecimento
A noite fria o passar do vento
São sombras de mãos cujos gestos são
A ilusão mãe desta ilusão (PESSOA, 1991, p. 5)

O poema de abertura de *Fausto: tragédia subjectiva*, organização de Teresa Sobral Cunha, aparentemente impõe um problema para a apreensão do *Fausto* pessoano como uma alegoria. “Tudo é símbolo”, diz o poema. Entretanto, os versos subsequentes delineiam a ambiência do drama fáustico pessoano, um ambiente de “sombras”, “eco”; ambiente, portanto, que não condiz com a imediatez encerrada no símbolo. O poema de abertura, então, já anuncia que o que se tem é “outra coisa”, o que se vê aponta para outra coisa, não havendo uma relação contínua entre o que se vê e o que se é; encontra-se, entretanto, no campo de uma disjunção, falta de identidade ou imediatez ⁵.

Creuzer, ao tentar manter a distância entre símbolo e alegoria, aponta o fato de que no símbolo, diferentemente da alegoria, tem-se a encarnação de uma ideia. Enquanto a alegoria significaria algo, o símbolo, por outro lado, não significaria, mas seria ele próprio a ideia. Através da imagem veríamos a ideia que haveria se materializado no mundo físico. O que postula o símbolo, portanto, é a imediatez, identidade, e não meramente uma relação entre aparência e essência (BENJAMIN, 2003, p. 160). Walter Benjamin observa que desde o início do Romantismo uma ideia de símbolo predominava, a qual não possuía mais relação com sua origem: o símbolo teológico. O paradoxo do símbolo teológico residiria na unidade material e transcendental do objeto (BENJAMIN, 2003, p. 160). Benjamin não está sozinho ao

⁵ Fausto, ao perceber que o que vê são apenas sombras ou eco, apreende a relação duvidosa que existe entre o que se vê e o que se é. A relação incerta entre o que se vê e o que se é desestabiliza a estrutura estática da sinédoque, estando mais relacionada à metonímia, como observa Catherine Martin acerca da presença da alegoria em *Paradise Lost*. Esta relação será mais bem desenvolvida no terceiro capítulo, partindo-se da pergunta cética de Raphael: “what if Earth / Be but the shaddow of Heav'n, and things therein / Each to other like, more then on earth is thought?” (MILTON, 1952, p.187).

perceber que o dito símbolo moderno perdera sua origem transcendental ou metafísica; Gadamer também apreende as modificações nas conceituações de símbolo. O símbolo possui um pano de fundo metafísico, uma vez que a partir do sensorial pode-se ser levado ao divino. Desta forma, postula a coincidência entre duas esferas: o visível e o invisível, o sensorial e o metafísico, o humano e o divino (GADAMER, 1999, p. 136). Paul de Man observa que no símbolo tem-se a estrutura da sinédoque, já que ele é parte da totalidade que representa, não havendo, por conseguinte, qualquer tipo de disjunção: “Visto que a percepção material e a imaginação simbólica são contínuas, tal como a parte é contínua em relação ao todo” (MAN, 1999, p. 212). Em *Fausto* de Fernando Pessoa há também a relação entre o humano e divino, o visível e o invisível encontrado na concepção de símbolo:

Sou um símbolo encarnado em dor e ódio
 Pedaco d'alma de possível Deus
 Arremessado para o mundo
 com a saudade pávida da pátria (PESSOA, 1991, p. 112).

Apesar de ser um pedaço do divino, uma possível parte da totalidade, Fausto vive um “desterro” (PESSOA, 1991, p. 112). Afinal, é um possível Deus, provavelmente um Deus de outro Deus, quiçá haveria qualquer outro Deus, ou Deuses de Deuses. Fausto, por demais consciente, não consegue sequer amaldiçoar esse possível Deus por seu desterro, embora mencione que possa ser pedaço do divino. Não consegue amaldiçoá-lo por suspeitar ser Deus apenas mais uma ilusão. Sendo pedaço, parte de uma divindade ou não, o que se apresenta em *Fausto* não é uma relação de identidade, uma relação contínua entre parte e todo, mas uma disjunção. Fausto é um desterrado, arremessado ao mundo, não sendo mais capaz de se comunicar ou de compreender a esfera invisível ou metafísica: “Expulso embora da divina essência” (PESSOA, 1991, p. 19).

Com sua queda e tendo, subsequentemente, sua transcendência interdita, o que Fausto obtém é justamente o esquecimento. Esquecimento da pátria de onde fora arremessado; esquecimento, portanto, do mundo real que não corresponderia a este que há. O mundo que há é o mundo de sombras que não ilumina ou esclarece a presença do outro mundo ou mundo invisível onde se encontra o real. O que vê, portanto, não carrega consigo a iluminação momentânea de uma revelação; muito pelo contrário, vê apenas sombras, gestos de uma ilusão. Os símbolos que Fausto vê são símbolos cifrados que não trazem em si a relação de identidade com o real. A queda interrompeu qualquer tipo de possibilidade de identidade, imediatez ou

coincidência entre visível e invisível. Apontam para outra coisa. Entretanto, Fausto, que percebe o mistério imanente em tudo, permanece no campo da imanência, sua transcendência encontra-se interdita, não há como voltar à pátria.

A identidade ou imediatez do símbolo estaria, na visão fáustica, interrompida. O mundo físico que se põe ante os olhos de Fausto não coincide com a esfera invisível. Para Fausto, seja a maré, seja a noite ou o vento, eles não são parte de uma totalidade, porém “outra coisa” (PESSOA, 1991, p. 5). Este apontar para outra coisa se encontra no cerne do que Benjamin concebe como a alegoria:

that all of the things that are used to signify derive, from the very fact of their pointing to something else, a power which makes them appear no longer commensurable with profane things, which raises them onto a higher plane, and which can, indeed, sanctify them (BENJAMIN, 2003, p. 175).

Walter Benjamin, em seu estudo sobre o drama barroco alemão, vê-se, no que concerne à alegoria e ao próprio drama barroco, confrontado com um problema que impediria, e até então impediu, a compreensão da natureza tanto do barroco quanto daquilo que seria concebido como sua referente dicção poética - a alegoria: o problema da falta de compreensão do modo de expressão alegórico. O problema que Benjamin identificou como falta de compreensão acerca da natureza da alegoria, dado o modo de pensar simbólico, decididamente antialegórico, dos pensadores e poetas de 1800, Paul de Man, em um ensaio intitulado *Rhetoric of Temporality*, nomeia julgamento de valor. Paul de Man identifica que o julgamento de valor não somente prejudicaria estudos sobre a alegoria, mas também estudos que de uma forma geral possuíssem como núcleo figuras retóricas; estudos, portanto, nos quais os termos mimesis, alegoria, metáfora, ironia fossem proeminentes (MAN, 1988, p. 188). Benjamin observa que as teorizações isoladas sobre a alegoria, embora de pouco valor para a investigação desta forma de expressão, revelam a profundidade do antagonismo entre as formas antigas e mais recentes – entre a alegoria e o símbolo (BENJAMIN, 2003, p. 161). Desse modo, as tentativas de teorização, por parte de Goethe, Schiller, Schelling ou mesmo de Schopenhauer, são construções que tendem a desmerecer a alegoria como uma forma de expressão menor, especialmente quando comparada ao símbolo, que seria concebido como o verdadeiro teor da arte. 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 ideia. (BENJAMIN, 2003, p. 162).

Apesar do caráter antagônico conferido ao símbolo e à alegoria, estes não foram sempre considerados como antinomias. O símbolo passa a ser oposto à alegoria durante o Romantismo. A alegoria era, então, considerada um movimento do particular para o geral ou desmerecida, dada a sua artificialidade, sua arbitrariedade. Era concebida como um mero invólucro. Contudo, na tradição greco-latina, medieval e renascentista, esses dois termos não eram referidos como opostos; a tradição antiga não diferenciava símbolo de alegoria (HANSEN, 2006, p. 14), o que provavelmente fez com que Winckelmann não percebesse símbolo e alegoria como antitéticos, mas como sinônimos (MAN, 1988, p. 188). Não que tenha o Romantismo, como observa João Adolfo Hansen, inserido uma nova definição de alegoria; ao contrário, utiliza a mesma definição encontrada na Retórica antiga, porém, para desmerecê-la, “voltando-a contra si mesma” (HANSEN, 2006, p. 14) ⁶. Gadamer, em *Verdade e Método*, mostra que o antagonismo entre símbolo e alegoria seria decorrente de desenvolvimentos filosóficos (GADAMER, 1999, p. 134). A valoração dos termos se dá sob a égide do “conceito de gênio e da subjetivação da ‘expressão’” (GADAMER, 1999, p. 137). Considerar que símbolo e alegoria sejam opostos como a arte e a não arte pode ser compreendido pelo fato de a alegoria depender da tradição, não sendo, portanto, apenas questão do gênio, mas vista como uma convenção retórica e descartada, dado o seu dogmatismo. A partir do momento em que a obra de arte se torna a produção inconsciente do gênio, qualquer lastro de dogmatismo tende a ser questionado (GADAMER, 1999, p. 144).

É no seio da discussão entre o simbólico e o alegórico, em que se valora negativamente a alegoria como sendo uma técnica fria, exterior, ornamental, mecânica, dogmática, exterior à arte, que Walter Benjamin, em *A origem do drama trágico alemão*, propõe a reabilitação da alegoria como um modo de expressão. A intenção de Benjamin é mostrar que a alegoria não é uma jocosa técnica de ilustração, e sim uma forma de expressão, tal como a fala é expressão e também

⁶ Uma ressalva aqui se mostra necessária. Embora não houvesse diferenciação entre símbolo e alegoria na tradição antiga e perceba-se que os românticos utilizaram a mesma definição de alegoria para voltá-la contra si, Catherine Martin, a partir dos estudos de Walter Benjamin, entende que no Barroco existe outro tipo de alegoria. Ao estudar *Paradise Lost*, de John Milton, mostra de que forma a alegoria no poema épico inglês se distanciava da alegoria de Dante ou Spenser. A autora compreende que a *normative allegory* do Renascimento possuía como estrutura a sinédoque, sendo, pois, idêntica à estrutura do símbolo, motivo talvez pelo qual Winckelmann não os houvesse diferenciado. Para Catherine Martin, a alegoria barroca possuiria uma estrutura diferenciada daquela produzida ao longo do Renascimento; o estudo da autora, entretanto, será mais bem discutido ao longo do terceiro capítulo.

como a escrita o é (BENJAMIN, 2003, p. 162). Benjamin, entretanto, não nega o caráter convencional da alegoria:

Literature ought to be called *ars inveniendi*. The notion of the man of genius, the master of the *ars inveniendi*, is that of a man who could manipulate models with sovereign skill. Fantasy, the creative faculty as conceived by the moderns, was unknown as the criterion of a spiritual hierarchy (BENJAMIN, 2003, p. 179).

No drama barroco, portanto, o artista era concebido como um manipulador de modelos e a alegoria, como dicção barroca por excelência, revela-se como a expressão dessa convenção. A alegoria não como a convenção da expressão, porém como expressão da convenção (BENJAMIN, 2003, p. 175).

Embora a concebida supremacia do símbolo ao longo do Romantismo, que se quer como a arte do símbolo devido ao ideal de imediatez que este encarna, Paul de Man expõe que, na realidade, o embate entre simbólico e alegórico está longe de ser resolvido. Ao mesmo tempo em que há o movimento de suplantação do alegórico pelo simbólico, percebe-se o aumento de estilos metafóricos que não podem ser concebidos nem como o alegorismo do rococó nem como simbólicos, no sentido goetheano do termo. Ademais, o termo alegoria não desaparece nos escritos da época e pode ser encontrado em textos de Schlegel, Solger e Hoffman (MAN, 1988, p. 190). Paul de Man percebe, então, em suas leituras de Hölderlin, Wordsworth e Rousseau, exemplos de alegorismos românticos e conclui que a chamada supremacia do símbolo é na realidade uma estratégia defensiva que tenta se esquivar do autoconhecimento negativo. O estilo simbólico é conceituado como um estilo nunca capaz de sobreviver em serenidade tendo em vista que o símbolo “é um véu sobre uma luz cuja percepção já não é desejada” (MAN, 1999, 228). Não é de se admirar que o alegórico possua sempre um lado negativo, a percepção do inautêntico, nas palavras de Paul de Man. O autor afirma que a expansão da conceituação simbólica da linguagem metafórica dos séculos XIX e XX pode ser observada como um retrocesso quando comparada à lucidez dos escritores pré-românticos ⁷. E, de fato, o simbólico não sobrevive em serenidade, como demonstra Benjamin em seus escritos sobre Baudelaire, revelando, juntamente com de Man, que a alegoria não é uma forma de expressão exclusivamente barroca, pois o

⁷ No texto original em inglês lê-se: “For the lucidity of the pre-romantic writers does not persist” (MAN, 1988, p. 208). Na tradução para o português, entretanto, há uma alteração de sentido: “Com efeito, a lucidez dos escritores pós-românticos não irá persistir” (MAN, 1999, p. 228). A alteração do termo pré-romântico em inglês para pós-romântico em Português altera completamente o sentido original do texto, visto que a lucidez exaltada por de Man se refere justamente ao elemento negativo da alegoria que fora suplantado nos séculos XIX e XX por uma conceituação simbólica. Em Português, portanto, a tradução acabou por aludir ao oposto do que Paul de Man se propôs ao longo do texto.

Romantismo e a modernidade também com ela se deparam. A presença da alegoria em escritores ingleses românticos, tal como Wordsworth, 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, p. 68).

De que forma, então, afirma-se que *Fausto* de Fernando Pessoa se põe como alegoria problematizando tanto a leitura a que a Inteligência se propõe como sua própria leitura enquanto drama poético? Alegoria essa que Benjamin, inicialmente, em *A origem do drama trágico alemão*, percebe que é a forma na qual a sujeição humana à natureza torna-se mais evidente. Benjamin afirma ainda que a própria natureza, devido à sua sujeição à morte, sempre foi alegórica (BENJAMIN, 2003, 166). A alegoria é uma forma de expressão que possui 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, p. 176). Na alegoria, tem-se a progressão, fato que a fez ser aproximada à épica. Benjamin cita, em seu estudo sobre o drama trágico alemão, certas percepções de Creuzer que, embora pudessem tê-lo levado além em suas avaliações sobre a natureza da alegoria, tornaram-se inúteis diante da necessidade de resguardar a grandeza do simbólico. Creuzer mostra que, diferentemente do símbolo, em que se tem totalidade momentânea, na alegoria “we have progression in a series of moments”. Progressão que fez a alegoria ser associada à épica: “The essence of which is most adequately expressed in the progression of the epic poem” (BENJAMIN, 2003, p. 165). Tendo como base as observações de Creuzer, Benjamin conclui que: “The epic poem is in fact a history of signifying nature in its classical form, just as allegory in its baroque form” (BENJAMIN, 2003, 167). As associações entre alegoria e progressão e alegoria e épica são de grande importância para o estudo do drama fáustico de Fernando Pessoa tanto no sentido de diferentes momentos de consciência que Fausto adquire no drama poético, quanto no que tange às sucessivas tentativas fracassadas da Inteligência, como será apresentado no segundo capítulo.

Fausto de Fernando Pessoa conta a história de uma queda: “Caí e a queda assim me transformou” (PESSOA, 1991, p. 179). A queda torna-se mais evidente em dois momentos: quando Fausto observa “a linha de colinas azuladas” (PESSOA,

1991, p. 8) de um outeiro e quando rodeado por livros. Após a queda, ao 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, p. 8). O que observa Fausto, no momento posterior a 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, p. 8).

Fausto, então, 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 cousa” (PESSOA, 1991, p. 5). Esta queda é a queda nas “cavernas da alma” (PESSOA, 1991, p. 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, p. 12). Não somente é a visão a marca da queda fáustica, tendo em vista que é por meio do que vê que Fausto consegue apreender que se transformou (da mesma forma, o mundo havia se modificado ante seus olhos), mas ela própria também se torna marca, o lembrete constante de sua exclusão: “Já não posso irmanar o sentimento/ Com os sentimentos doutros, misantropo/ Inevitavelmente e em minha essência (PESSOA, 1991, p. 13).

Fausto, desta 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, autorreferenciando como “o Aparte, O Excluído, o Negro!” (PESSOA, 1991, p. 16), compreende, enfim, que ao longo de toda a sua vida fora apenas “um espectador” (PESSOA, 1991, p. 176). Não coaduna, assim, com a humanidade dos homens, não mais partilha da cegueira que se instaura neles. 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, p. 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, p. 91).

Entretanto, a mudança em sua percepção do visível se deve, primordialmente, a: “Oh primeira visão interior/ Do mistério infinito, em que ruiu/ A minha vida juvenil numa /hora/” (PESSOA, 1991, p. 8). A visão da imensidão torna-se visão interior do mistério infinito que redimensiona não somente a forma como Fausto concebia o visível, como também a sua vida – sua vida juvenil transforma-se em ruínas. Arruinar aquele que fora ou o que existe é marca daquela que, no drama poético em estudo, chama-se Morte. Ou nas palavras da própria Morte:

Em mim acaba
Mudo, profundo
Como ruína que desaba
Tudo que vive e sente o mundo (PESSOA, 1991, p. 163).

Walter Benjamin mostra a relação entre morte e significado : “The greater the significance, the greater the subjection to death...” (BENJAMIN, 2003, p. 166). O significado provém da sujeição à morte, estando os dois em uma relação diretamente proporcional. Portanto, para que o significado seja possível, faz-se imprescindível a presença da morte. A busca constante de significado, que fez com que a alegoria fosse aproximada da épica, expõe a relação intrínseca entre alegoria e morte, que faz com que, na alegoria, seja a morte não somente parte de sua estrutura, como história da natureza do significado, como também parte de seu conteúdo. À presença da morte na alegoria, Paul de Man, a partir da leitura de um dos poemas de *Lucy Gray* de Wordsworth, concede “poder desmistificador da morte, que faz parecer todo o passado uma fuga para a inautenticidade do esquecimento” (MAN, 1999, p. 246). Paul de Man escreve que a presença da morte enquanto poder desmistificador garante uma sequência temporal - primeiro um passado que se mostrava em estado de erro até que a morte possibilite perceber o erro do momento pretérito. Ou seja, a presença da morte enquanto poder desmistificador estabelece diferentes níveis de consciência. Primeiramente, em erro e, posteriormente, a percepção desse estado inicial de erro; dois níveis de consciência que mantêm relação na sequência temporal. A morte traz, assim, a possibilidade de quebrar a ilusão da vida e trazer outro tipo de realidade:

Mas o horror de pensar
Que a morte quebra
Essa ilusão numa realidade
Reveladora da verdade certa!
Oh, esse horror! (PESSOA, 1991, p. 72).

Se a visão interior do mistério arruína a vida juvenil de *Fausto*, esta não é a única menção à transformação a que Fausto se submete. O poema intitulado *Inocência Perdida* trata reiteradamente de momentos distintos:

Tinha um campo alegre,
Mas no ardor da febre
Devastei-o, e então
Semei-lhe amores
E nasceram flores
De desilusão.

Tinha um barco lindo que pela água ia,
Como nuvem branda pelo brando céu
Carreguei-o d'ouro que o labor trazia
E soçobrou logo que vogar queria
E eu fiquei nas ondas sem o barco meu.

/ A jarra preciosa está partida
E nada valem os fragmentos seus;
A imagem do templo está caída;
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/ (PESSOA, 1991, p. 44).

Um momento inicial de inocência e felicidade, e um momento segundo, de “desilusão” ou de desolamento, um desfazer-se em fragmentos não mais capazes de ser agrupados em seu estágio original: “Já não é o que foi/.” A queda fáustica, deste modo, arruína aquele que Fausto fora. O poema aponta para o acúmulo de ruínas ao longo do drama. No entanto, se no poema *Inocência Perdida* há a exaltação ao momento primeiro, momento em que a inconsciência permitiria a felicidade ou certa calma do espírito, os demais trechos de *Fausto* remontam a um outro tipo de posicionamento.

A exaltação à inconsciência primeira, a um estado de erro em que era possível manter-se nos parâmetros da felicidade, cede lugar ao ódio: “E a alegria faz-me odiar/ Porque eu alegre já não posso ser, ...” (PESSOA, 1991, p. 13). O “Ódio ao inconsciente” (PESSOA, 1991, p. 112) não deve ser compreendido somente pelo fato de Fausto ter sido excluído da vida, mas, sobretudo, por, diante do mistério, diante do “horror que é existir” (PESSOA, 1991, p. 12), tornarem-se a alegria, o riso, as danças incongruentes, inconcebíveis. Rir, diante do horror de existir, é justamente não compreender a ironia da vida: “- sinto a ironia dessa vida – Danças e cantos e a morte avança...” (PESSOA, 1991, p. 14). Porém, Fausto, que com sua queda tem o visível remodelado, possui na visão a marca da queda: “E o horror da morte fugidia, mínima / Em toda parte, todo o mundo, o horror” (PESSOA,

1991, p. 56). A morte revela sua presença em tudo o que olha. A morte como presença ganha a dimensão devida, no drama poético, já que para Fausto a morte é a forma possível de percepção do mistério, a forma através da qual o mistério se apresenta aos olhos humanos:

Tudo é mistério e o mistério é tudo
E a mais próxima forma, essa mais nossa
A sua forma mais (...)
É a morte (PESSOA, 1991, p. 169).

O mistério em *Fausto*, no entanto, não deve ser compreendido como transcendência. Se assim o fosse, se o mistério que se pusesse ante os olhos humanos fosse apercebido como uma instância da transcendência, poderia ser discutido o simbólico no poema. O símbolo que, como postula Creuzer, torna-se a encarnação do conceito, já que através do símbolo o conceito desce ao mundo físico (BENJAMIN, 2003, p. 165). O que se apresenta em *Fausto* não é, porém, o mistério como analógico, como parte de uma totalidade transcendente; o mistério é, por sua vez, imanente, parte do mundo físico: “imanência do mistério em tudo” (PESSOA, 1991, p. 121). O próprio corpo humano torna-se “Encarnação do mistério” (PESSOA, 1991 p. 104).

Portanto, após a queda fáustica, Fausto não consegue mais ser capaz de escapar do mistério. O visível, como marca e constante lembrete de sua queda, torna-o cada vez mais consciente da presença do mistério. Deste modo, ver, em *Fausto*, é já estar a fitar o mistério, que pode se apresentar através da forma mais humana como morte, ou como haver haver. O haver haver é, para Fausto, o maior mistério de tudo:

O mistério supremo do Universo
O único mistério, tudo e em tudo
É haver um mistério do universo,
É haver o universo, qualquer cousa,
É haver haver (PESSOA, 1991, p. 11).

Haver haver que, em si, engloba todas as instâncias do mistério, pois haver haver é a possibilidade de desdobrar qualquer questão da existência do mundo; ou seja, o mistério supremo é o haver haver, em outras palavras, haver o universo, haver o homem, haver a consciência, haver a morte. Perceber o haver haver do mundo é perceber que tudo está posto a ver, sendo visto, sem que com isso tragam explicação acerca de sua procedência. O verbo haver, quando dita a existência de algo, é verbo sem sujeito ou ação, implicando, assim, um estado naturalizante ou de eterna permanência. É verbo que torna vazio o sujeito, ou o ator que

presumidamente caracterizou a existência de algo ou alguém em determinado lugar ou espaço. O haver, portanto, naturaliza o existir a ponto de torná-lo tão incontestável como é um ato de fé. No entanto, o haver é também derivativo, já que, embora esvazie o sujeito, posiciona o algo ou alguém em situação de objeto - o existir do mesmo deriva de uma ação. O sujeito dessa ação, entretanto, torna-se despersonalizado. Ao mesmo tempo, a existência é inconteste e o sujeito torna-se desnecessário quando este é dito conhecido, tal qual a crença. No entanto, para Fausto a fé não pode ser sinônimo de verdade: “A fé é isto: o pensamento /A querer enganar-se eternamente” (PESSOA, 1996, p. 68). Entretanto, Fausto, para quem pontos fixos são apenas possibilidades de erros, não admite seja a crença, seja a descrença: “Descrenças e crenças são ambas visões/ São ambas sonhar, são ambas crer” (PESSOA, 1991, p. 31).

O haver haver desdobrado em *Fausto* lança questões acerca da anterioridade. Há o mundo; porém, antes de haver o mundo, há um Deus. E não haveria então um Deus do Deus? Logo, Fausto, ao se deparar com o haver haver, empreende uma jornada que o torna cada vez mais longínquo e exilado da humanidade, pois apreende que o haver é sempre um verbo que se desdobra, sempre a garantia de que o mistério persiste. Fausto percebe que não há anterioridade que não pré-suponha anterioridade. Como infinitos de infinitos, ou deuses de deuses. Se Fausto se depara com o haver haver, o mistério encerrado pelo haver haver, isto se deve ao fato de, com a sua queda, o visível ter sido remodelado. A queda fáustica é, em *Fausto* de Fernando Pessoa, um despertar para a consciência:

Desde que despertei para a consciência
Do abismo da morte que me cerca,
Não mais ri nem chorei, porque passei,
Na monstruosidade do sofrer,
Muito além da loucura do que ri
Ou da que chora, monstruosamente
Consciente de tudo e da consciência
Que de tudo horrivelmente tenho (PESSOA, 1991, p. 121).

Consciência esta que é sempre consciência *de* morte ou consciência *da* morte. A queda de Fausto, que o despertou para a consciência, fê-lo apreender que, na realidade, seu estado inicial de inocência fora um estágio de erro. A inconsciência ou inocência cede lugar à consciência cada vez mais atenta, cada vez mais perceptiva à imanência do mistério no mundo. Portanto, a morte como um poder desmistificador desperta Fausto para o mistério que não mais deixa de atormentá-lo,

impedindo-o de se humanizar, incapaz de se irmanar com o restante da humanidade. A presença do mistério constante perante seus olhos, ao longo do drama, garante a ruína de Fausto - ruína no sentido de que a consciência mais alerta arruína aquele que Fausto fora. A cada instância do mistério que tenta penetrar, mais consciência Fausto adquire de que o mistério permanecerá: “Passam os Deuses, e o próprio uno Deus/ Não dura. As crenças como nuvens deixam/ Os homens, e o mistério permanece (PESSOA, 1991, p. 173). Ou seja, se a presença da morte o desperta para a consciência fazendo-o compreender que, de fato, aquele que era não condizia com o horror que é existir, a mera consciência torna-se incapaz de auxiliá-lo na compreensão do mistério - a consciência é apenas consciência de mundos infinitos, de infinitos de infinitos:

Cada Deus seja falso e, onde é, supremo;
Sol centro de um sistema de verdades
E sistemas solares de ilusão
No espaço da verdade sem limite
/E sem definição/ - inexistente
Para quanto é o sujeito (PESSOA, 1991, 172).

Cada Deus aparece, então, como o centro de um sistema, não apenas um Deus irradiando “a” verdade apreensível, comunicável, porém sistemas. Quantos seriam? Quantos Deuses? Quantos Deuses de Deuses? Fausto, então, ao despertar para a consciência, percebe que, na realidade, existem sistemas dentro de sistemas, infinitos de infinitos, “Sonhos dentro de sonhos”, “Ilusões dentro d’ilusões” (PESSOA, 1991, p. 31) e o mistério permanece.

O *Fausto* pessoano, como momentos distintos de uma consciência cada vez mais alerta e atenta ao mistério da existência, culmina como a releitura de sua vida, que o faz, finalmente, chamar a Morte ou a “falência final da Inteligência ante a Vida” (PESSOA, 1991, p. 191):

Vejo que delirei.
Nem delirando fui feliz; mas fui-o
Apenas para obter esse cansaço
Que não obtive outrora: desejar
A morte enfim. (PESSOA, 1991, p. 179).

Se Fausto chama pela morte, se finalmente aceita o seu destino final - morte - , o faz por cansaço. Após sucessivas tentativas de penetrar no mistério da existência - sucessivas pois a cada instância toma consciência de outras novas instâncias -, o mundo que se punha ante os seus olhos é um mundo que sempre aponta para outra coisa. Tudo que vê aponta para outra coisa, não sendo capaz de penetrar na coisa em si, porém, percebendo que o infinito aponta para outro infinito, que o deus aponta

para outro. Mesmo no âmbito das palavras, Fausto percebe esse movimento. Fausto interroga-se sobre a palavra “Ser” e chega à seguinte conclusão: “Vazio termo preenhe d’absolutos” (PESSOA, 1991, p. 32). Portanto, conclui Fausto que a palavra “Ser”, sendo vazia, admite qualquer tipo de preenchimento. Pode ser qualquer outra coisa, pode apontar para qualquer outra coisa, pois ela, em si, é apenas nada mais do que vazia.

A palavra “Ser” não é a única que possui a possibilidade de ser preenhe de absolutos, podendo ser qualquer outra coisa, posto que vazia. Pergunta-se Fausto: “O que é Deus?” e, igualmente, conclui:

Uma palavra,
Pouco mais que um som.
E um som?
Nada (PESSOA, 1991, p. 65).

Fausto, neste instante, no momento em que percebe que Deus é simplesmente uma palavra, um pouco mais que um som, um pouco mais que nada, palavra vazia em si, aproxima-se de Hamlet. Quando Polônio pergunta a Hamlet acerca do que lia, responde Hamlet: “Words, words, words” (SHAKESPEARE, 2007, p. 1.948). O que lê Hamlet são palavras, palavras, palavras, tudo que se lê são apenas palavras. Palavras que em si são nada mais que palavras – vazias.

Se são os termos vazios, podendo ser preenchidos por formas várias, não contendo em si próprios certa identidade ou essência enquanto palavras, não é de se admirar que se tornem os termos intercambiáveis, ou melhor, não é de se admirar que os termos sejam arruinados, que cedam espaço a outro: “De hesitação, de estranheza na terra, / De vacuidade em mim e em todo o mundo, / E em todo pensamento e em todo o Ser.” (PESSOA, 1991, p. 170). “Hesitação” que se torna “estranheza”, “mim” que se torna “mundo”, “pensamento”, “Ser”; as palavras ou termos acabam por se instalar como espaço da incerteza, espaço de uma busca de significação que sempre escapa. Portanto, no próprio âmbito das palavras a cena alegórica se apresenta como progressão, no sentido da significação que escapa, como série de momentos de uma busca que faz com que Fausto afirme que possui apenas uma “Consciência vazia de mim próprio” (PESSOA, 1991, p. 9) ou “o vazio lugar do pensamento” (PESSOA, 1991, p. 10). Consciência e o pensamento são tomados como lugares da vacuidade, sendo os dois vazios, podendo se transformar um no outro, ou ainda:

Cada vez sinto mais desordenado
 Meu pensamento louco e sucumbido,
 Cada vez sinto mais como se eu,
 Sonhando menos, consciência alerta,
 Fosse apenas sonhando mais profundo ... (PESSOA, 1991, p. 12),

A “consciência alerta” se torna sonhar mais profundamente, como se Consciência e Sonho pudessem ser equivalentes em suas vacuidades inerentes, já que são apenas “Words, words, words” (SHAKESPEARE, 2007, p. 1948) ⁸.

Pensar que *Fausto* de Fernando Pessoa conta a história da busca de significação que sempre escapa: “O segredo da Busca é que não se acha” (PESSOA, 1991, p. 170), é perceber também que a busca se mantém como gesto poético da obra em questão. Aceitar que os termos são vazios, que as palavras funcionam como vazias, porém prenes de absolutos tais qual a palavra Ser, suscita a dúvida do que diferenciaria uma palavra de um espaço vazio. Qual seria, então, a diferença entre a palavra e um espaço em branco? Não seriam ambos prenes de absolutos? Tal suspeita parece ainda mais coerente quando da leitura dos versos fáusticos:

Porque o horror de saber tudo é o extremo
 (...)
 O que ainda (...)
 À nossa vida é o não saber (PESSOA, 1991, p. 174).

Palavras não resolvidas: dado de inacabamento da obra ou um gesto poético em si? Se cada palavra aponta para outra coisa, é uma abertura para uma infinidade de significados, visto que prene de absolutos; de fato, resolvê-la ou não, ter uma palavra escrita ou um mero espaço vazio tornam-se marcas de um mesmo gesto. Entretanto, não são todas as palavras que ao longo do drama poético *Fausto* são passíveis de substituição: “o mistério permanece” (PESSOA, 1991, p. 173). Porém, “mistério” no drama adquire outro tipo de envergadura, “mistério” não é meramente uma palavra: “O Mistério é um Facto” (PESSOA, 1991, p. 136). O mistério não é substituível, ele é um fato. Da cena alegórica que se instala no drama poético *Fausto* de Fernando Pessoa, cena alegórica dado o movimento de progressão que é

⁸ Manuel Gusmão, em *O poema impossível: o Fausto de Pessoa*, ao buscar a contemporaneidade dos fragmentos fáusticos pessoanos quando comparado ao *Fausto* de Goethe, afirma que a distância que separa os dois Faustos é uma distância histórica. Parâmetros tais quais “Espírito” e “Razão” não seriam, portanto, mais possíveis ao *Fausto* pessoano. O drama fáustico pessoano teria sido escrito em um momento de crise histórica que se reverberaria no seio da linguagem: “A crise, assim revelada, é a que se referiu: perde-se o optimismo e a boa consciência com que a linguagem ordena o real, ao usar do privilégio (concedido pelo reconhecimento da existência determinante da transcendência, autodizendo-se, manifestando-se) de nomear, de dizer o real (reproduzi-lo ao dar-lhe sentido)” (GUSMÃO, 1986, p. 134). Se há a crise da linguagem, nas palavras de Gusmão, é uma crise, entretanto, que desde Shakespeare se processa.

observado tanto no âmbito das palavras, como pelo arruinar-se do próprio Fausto, aquilo que permanece é o mistério. Da cena alegórica, portanto, o mistério emerge.

O mistério, porém, mostra-se a Fausto como sendo impenetrável. Não consegue lançá-lo numa compreensão última. A única saída humana para a apreensão última que sempre escapa é aquela que, no entanto, não lhe condiz.

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

Qualquer tipo de ação humana, seja a dança, seja o riso, é vislumbrada por Fausto como tentativa de escapar ao horror de existir. São capas que impedem a visão da negatividade da existência. Perante o horror de existir nenhum tipo de ação é coerente, nem mesmo o ódio à humanidade é uma saída: “Mas nem o ódio me embriaga!” (PESSOA, 1991, p. 16).

Fausto apreende que se encontra cada vez mais sem saídas. Como progressão de diferentes níveis de consciência acerca da existência, o drama poético aponta para uma clausura cada vez mais intensa de Fausto. Em outras palavras, a cada instância que Fausto penetra, compreende que se encontra em níveis cada vez mais distantes da Vida, enclausura-se em si mesmo e não encontra saídas para seu alheamento: “Fugir de mim não posso” (PESSOA, 1991, p. 38). É, portanto, por conta desse cansaço, cansaço de estar distante da vida, cansaço de não conseguir uma compreensão última da existência, que Fausto, ao reler a sua vida, aceita a sua morte:

Eu procurei primeiro o pensamento,
Eu quis, depois, a imortalidade...
Um como o outro só deram ao meu ser
A sombra fria dos seus vultos negros
Na noite eterna longe dos meus braços...
Eu procurei depois o amor e a vida
P’ra ver se ali esqueceria a dor
De pensamento e da ciência firme
A certeza da morte. Mas o amor
É pra quem guardou a alma inteira,
E não podia haver amor pr’a mim.
Depois na acção cega e violenta, onde eu
Afogasse de vez toda a consciência
Da vida, quis lançar meu frio ser...
Mas aquilo da alma condenada
Que me fizera em tudo um espectador,
De mim, do mundo, do que quer que fosse,
Proibiu-me outra coisa que assistir
Aos (...) dos outros e dos meus
Friamente de fora, sempre tendo
No fundo do meu ser o mesmo horror...
Ah, mas cansei a dor dentro de mim...
E hoje tenho sono do meu ser...
Dormir, dormir, de dentro d’alma, como

Um Deus que adormecesse e cujo sono
Fora um repouso de tamanho eterno
E feliz absorção em infinito
De inconsciência boa (PESSOA, 1991, p. 176-177).

Ao reler sua vida, percebe que todas as suas tentativas se revelaram errôneas. Tanto aquelas no âmbito do amor e da ação, quanto no sentido de se lançar ao pensamento. Este poema, que na organização de Teresa Sobral Cunha é um dos últimos, aponta para um momento em que Fausto consegue finalmente ler a sua trajetória. Um momento, desta maneira, de extrema lucidez antes que a morte se aproxime. A lucidez final de Fausto torna possível a leitura de uma série de momentos de sua vida que culminariam em sua morte. O poema reitera, assim, o caráter de progressão que foi conferido ao drama poético como um todo. O poema não só expõe de forma clara o caráter de progressão de *Fausto*, como também mostra um traço importante do drama fáustico pessoano: há uma leitura sendo tematizada. Entretanto, como se está no âmbito do alegórico, esta é uma leitura que sempre se revela errônea. Portanto, *Fausto* de Fernando Pessoa, como uma alegoria, conta a história de sucessivos momentos de consciência que se reverberam em tentativas fracassadas de leitura, como será mais bem explicado no segundo capítulo.

2 ALEGORIA: LEITURA

Embora *Fausto* tenha 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. Desta forma, tende-se a conceber o drama em questão 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 (Primeiro, Segundo e Terceiro Faustos), porém resta-nos apenas uma. Outro agravante que parece justificar este chamado caráter “inacabado” se revela quando da leitura dos versos. Algumas palavras parecem não ter sido resolvidas por Pessoa, sendo simplesmente inexistentes em certos versos, dando-nos a sensação de incompletude ⁹.

Longe, no entanto, de esse dado “inacabado” ter sido tomado como um problema literário pelos poucos estudos acerca do drama fáustico pessoano, tentou-se resolver a incompletude de *Fausto* aproximando-o de outras obras e escritos considerados completos ou tentou-se 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, apercebidos como gérmen de seus outros heterônimos (SCHEIDL, 1982). 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 o *Fausto* pessoano seria impossível. Nessa linha de estudo, encontram-se os

⁹ Entretanto, conforme foi discutido no primeiro capítulo, o fato de Fernando Pessoa parecer não ter resolvido determinadas palavras levanta a possibilidade de ser este um gesto artístico em *Fausto*. Afinal, no drama poético, qual seria a diferença entre uma palavra e um espaço em branco? Não seriam os dois prenhes de absolutos?

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 o poeta se propõe. O poema se tornaria impossível devido à não congruência plausível entre o gênero dramático e a escolha do tema por parte de Pessoa para o seu drama fáustico. O poeta deixa claro em seu projeto para a constituição de *Fausto* que a sua orientação é a criação de um “ambiente dramático” (PESSOA, 1991, p. 191). Na visão de Seabra, temas abstratos não poderiam garantir a dramaticidade almejada por Pessoa - logo, impossibilidade de gênero. Manuel Gusmão concorda com Seabra sobre a impossibilidade de gênero, porém não devido à utilização de temas abstratos, e sim como uma impossibilidade necessária para o gênero em questão. Sugere ainda que a impossibilidade do drama *Fausto* derive de sua impossibilidade histórica, já que fora escrito em um momento de “uma complexa e profunda crise histórica” (GUSMÃO, 1986, p. 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 a torna possível, haja vista os poemas que foram escritos. Há os poemas. Poemas que não se inserem na produção de nenhum heterônimo, mas que, muito pelo contrário, põem-se 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*. Manuel Gusmão, todavia, tenta perceber que, na realidade, a impossibilidade é um problema da obra de Pessoa como um todo, e que tem, em *Fausto*, o subsolo da voz poética do poeta, como se *Fausto* fosse a “matriz esfacelada” da produção heteronímica pessoana (GUSMÃO, 1986, p. 226). Impossibilidade encerrada na seguinte temática: impossibilidade de conhecer, de amar e de viver, impossibilidade de se alcançar a transparência da linguagem (GUSMÃO, 1986, p. 215).

Embora não seja o objetivo deste 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 o drama 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, p. 213).

Infelizmente, Gusmão não desenvolve a apreensão de que não é uma obra inacabada, mas inacabável, não se questiona que tipo de problemas ser inacabável lança 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 uma obra que torna a impossibilidade um problema poético - problema a ponto de ser inacabável. Para Manuel Gusmão, se Seabra afirma que o poema dramático não seria possível em sua plenitude formal, seria possível, no entanto, um outro tipo de texto, fragmentário, mas cuja fragmentação seria uma opção, “o gesto fundamental de uma poética” (GUSMÃO, 1986, p. 216). Entretanto, pergunta-se: que tipo de questão a fragmentação lança ao drama poético *Fausto*? Seria meramente um reflexo da impossibilidade de conhecimento devido à fragmentação do mundo moderno (SOUZA, 1989, p. 60)? Seria um mero efeito de uma profunda crise histórica (GUSMÃO, 1986, p. 219)?

Impossibilidade também é o tema do artigo de Josiane Maria de Souza, intitulado: *O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível*. Josiane de Souza entende o *Fausto* pessoano como uma impossibilidade de construção enquanto obra literária: assim sendo, a fragmentação do drama poético é vista como constituição da totalidade inatingível (SOUZA, 1989, p. 57). O drama é apercebido, portanto, como uma impossibilidade de se atingir uma totalidade, diferenciando-se de *Fausto* de Goethe. O *Fausto* pessoano se inscreve na ruptura do conhecer, momento em que o conhecimento não pode mais garantir ao homem sua posição no mundo. Ocorrendo, portanto, essa ruptura, o *Fausto* pessoano se envolve em si, isola-se na razão. O isolamento na intelectualização impede que a totalidade hegeliana seja efetuada. A autora identifica o percurso do poema com os termos da experiência que Hegel traça na *Fenomenologia do Espírito*, a experiência como movimento do espírito para a superação da diferença entre saber e ser (SOUZA, 1989, p. 60). Com o isolamento na razão, o sistema hegeliano ficaria truncado e a totalidade hegeliana não poderia ser atingida. Essa impossibilidade de totalização se encontraria também no nível formal - fragmentação. Josiane de Souza pontua que a única existência

possível do *Fausto* pessoano seria a sua existência fragmentária, sendo, neste sentido, qualquer tipo de organização baseada no esboço de Fernando Pessoa falha. Acusa, ainda, a organização efetuada por Duílio Columbini na qual os poemas são organizados por atos e entreatos de coautoria. A única existência possível para *Fausto* de Pessoa seria a sua existência fragmentária. Josiane de Souza, ao insistir na existência fragmentária de *Fausto* como sua única possibilidade de existência enquanto obra, a qual se torna impossível em sua totalidade, acaba por cair no mesmo impasse histórico de Gusmão: “No mundo fragmentado, onde todas as respostas tornaram-se sem sentido, Fausto torna-se o herói da impossibilidade, do mundo sem saída que só espelha o abismo” (SOUZA, 1989, p. 67).

A resolução do impasse histórico para onde desembocam esses estudos anteriores acerca da impossibilidade de *Fausto* de Pessoa não cabe ao escopo deste estudo, haja vista a percepção de que estudar historicamente uma obra literária é sempre tomar a obra como um documento de certa época. No entanto, uma obra literária não se pretende um simples documento de época:

A arte adere gestualmente à realidade para, ao seu contato, se virar convulsivamente para trás. Os seus caracteres são as marcas deste movimento. A sua constelação na obra artística é a escrita cifrada da essência histórica da realidade, não o seu reflexo. Semelhante comportamento aparenta-se ao mimético. As próprias obras de arte, que se apresentam como cópias da realidade, só o são de uma maneira periférica; transformam-se numa realidade segunda ao reagirem à primeira; reflexão subjectiva, independentemente de se os artistas reflectiram ou não (ADORNO, 2003, p. 49).

Por conseguinte, admitir que *Fausto* seja impossível, por ter sido escrito durante uma profunda crise ou em razão do caráter fragmentário do mundo moderno, seria assumir que, de fato, a obra é um mero reflexo. No entanto, Adorno nos adverte de que não são as obras artísticas e/ou literárias cópias ou reflexos, são realidades segundas, reações à realidade primeira - mundo: “Ao querer transformar-se num outro, semelhante ao objecto, a obra de arte torna-se dele dissemelhante” (ADORNO, 2003, p. 49). Desta forma, se existe semelhança, ela reside na dessemelhança com o objeto, ou, no caso, com o mundo. *Fausto* não é uma simples cópia, e se isso ocorre - ser cópia -, é de forma periférica, não sendo suficiente para que possa explicá-lo ou encerrá-lo numa resolução última. Essa abordagem histórica de *Fausto* desmereceria a obra em questão de duas maneiras: a primeira por tomá-la como cópia do real, algo que as obras de arte não o são, e a segunda, derivada da primeira, seria o risco de tomar o caráter não artístico da obra, embora existente, porém periférico, como um dado simplificador:

Toda a arte contém elementos em virtude dos quais corre o risco de perder de vista o seu conceito difícil e precário, a epopéia enquanto historiografia rudimentar, a tragédia enquanto imitação de uma intriga, a imagem mais abstracta enquanto modelo ornamental ou o romance realista enquanto ciência social antecipada, enquanto reportagem (ADORNO, 2003, p. 50).

Seguindo, assim, os ensinamentos de Adorno, decidiu-se não perder de vista o conceito difícil de *Fausto*, partindo-se, conseqüentemente, da postura ou posição de que a via histórica não será aqui um fator de compreensão da obra, dados os riscos de simplificação caso se opte por esse tipo de abordagem. Entretanto, se, por um lado, não será aceito um elemento de simplificação, por outro, aceita-se que a escolha se fez pelo “conceito precário”.

Este estudo, portanto, não busca encontrar causas históricas, sociais ou filológicas que expliquem a impossibilidade presente no drama poético *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 : “O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a Inteligência é sempre vencida” (PESSOA, 1991, p. 190). Seu cerne temático seria proveniente das várias tentativas da Inteligência de “compreender a Vida”, “dirigir a Vida”, “se adaptar à Vida” (PESSOA, 1991, p. 190), “de dissolver a Vida”, resultando na “falência final da Inteligência” (PESSOA, 1991, p. 191). Desta forma, percebe-se que o plano pessoano para a constituição dos atos e entreatos pertencentes ao drama revela que todas as tentativas por parte da Inteligência são tentativas malfadadas. A Inteligência fracassa: “O pensamento é enterrado vivo / No mundo e ali sufoca” (PESSOA, 1991, p. 21). O projeto de Pessoa alude ao fato de ser o drama encerrado por várias instâncias de fracasso da Inteligência, sendo, pois, a única posição possível da Inteligência perante a Vida o seu fracasso. Ou melhor, o drama conta a história do fracasso da Inteligência ante a Vida, fracasso de leitura por parte da Inteligência. Se *Fausto* traça a história de uma leitura que fracassa, demonstramos Paul de Man que se trata de um tipo de 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, p. 233).

Em seu estudo sobre o romance *Julie* ou *A Nova Heloísa*, Paul de Man afirma que o romance em questão, como uma alegoria, tematiza a questão da leitura ou o fracasso ou impossibilidade desta. Partindo-se, assim, do romance em questão, o autor conclui que, de fato, narrativas alegóricas contam a história deste fracasso haja vista as leituras sempre se mostrarem em erro. Em *Fausto* de Fernando Pessoa a leitura também está sendo tematizada:

O Mistério
Deste mundo
Teu profundo
Olhar leu; (PESSOA, 1991, p. 10).

A leitura, porém, longe de ser um prática inocente, revela-se como “o ponto de partida de todo o mal” (MAN, 1996, p. 221): “Li vaga – inerte – e sonhadamente li/ Compreendendo mais do que havia/ Em frase (...) (PESSOA, 1991, p. 8). Compreender mais do que havia em frase instaura em *Fausto* a presença do mistério que não o abandonará, mas que persiste em sua alma. Portanto, compreender mais do que havia em frase refere-se justamente a este apontar para outra coisa que está no cerne da alegoria. A leitura é sempre uma leitura para fora, compreende-se além do que está escrito; leitura que, por não postular uma identidade entre o sentido e a escrita, visto que sentido e escrita encontram-se em esferas não idênticas, resvala em erro. A leitura fracassa:

O mistério de tudo
Aproxima-se tanto do meu ser,
Chega aos olhos meus d'alma tão perto
Que me dissolvo em trevas e imerso
Em trevas me apavoro escuramente (PESSOA, 1991, p. 11).

O ambiente fáustico é, por conseguinte, um ambiente que de forma alguma ilumina, e sim enegrece. Aproximar-se do mistério seria ter perante si apenas mais escuridão, o que implicaria, novamente, mais leituras errôneas.

Fausto de Fernando Pessoa, como uma alegoria, conta a história da progressão de diferentes momentos de consciência que se reverberam, conseqüentemente, em diferentes momentos de leitura, momentos estes que, pela falta de imediatez, mostram-se como leituras sempre errôneas. *Fausto*, entretanto, não apenas devido ao teor de seus poemas, pode ser concebido como uma alegoria, mas também, formalmente, isto ocorre. O drama poético ao ser concebido formalmente como uma obra alegórica acaba por problematizar a sua própria leitura enquanto tal.

O conceito de alegoria benjaminiano é tratado por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda* como um conceito bastante complexo que pode ser lido como teoria da obra de arte vanguardista. Embora Benjamin tenha desenvolvido o conceito de alegoria a partir do drama barroco, Bürger afirma que a alegoria encontra na obra de arte de vanguarda seu objeto adequado. A justificativa para tal estaria no fato de Walter Benjamin ter desenvolvido o conceito de alegoria com os olhos voltados para tais obras: “A experiência de Benjamin no trato com as obras de vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação à literatura barroca e não o inverso” (BÜRGER, 2008, p. 140).

Bürger analisa de que forma o conceito de alegoria benjaminiano poderia ser apreendido como uma teoria da obra de arte vanguardista a partir de dois tipos de interpretação: a estética da produção e a estética da recepção. Em termos de estética de produção, o artista vanguardista trataria seu material não como algo vivo, mas arrancaria-o de seu contexto original. Enquanto na obra de arte orgânica (clássica) o material seria tratado como totalidade, tendo sentido por si só, na obra de arte não orgânica (vanguardista), por outro lado, o sentido é um sentido atribuído pelo artista. Vê-se, portanto, a correlação com o conceito de alegoria desenvolvido por Benjamin:

If the object becomes allegorical under the gaze of melancholy, if melancholy causes life to flow out of it and it remains behind dead, but eternally secure, then it is exposed to the allegorist, it is unconditionally in his power. That is to say it is quite incapable of emanating any meaning or significance of its own; such significance as it has, it acquires from the allegorist (BENJAMIN, 2003, p. 184).

Logo, na obra de arte não orgânica o material é tratado como algo morto. A partir do momento em que foi extraído de seu contexto original, o sentido que emana é um sentido não mais próprio, inerente ao material, mas concedido, atribuído. A obra de arte orgânica é criada como uma totalidade; a obra de arte vanguardista, entretanto, configura-se não mais como totalidade, e sim como uma junção de fragmentos cujos sentidos lhe foram atribuídos.

No que tange à estética da recepção, as diferenças entre obras de arte orgânicas e não orgânicas são também bastante significativas. A obra de arte orgânica é apreendida como uma obra da natureza. A obra vanguardista, por outro lado, é reconhecida como um artefato, é construída através de fragmentos, rompendo com a aparência de totalidade. Se a obra de arte clássica é apreendida como uma totalidade, as partes adquirem significado quando relacionadas ao todo da obra; na obra vanguardista, entretanto “os movimentos individuais possuem um

grau mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido” (BÜRGER, 2008, p. 147). O que se observa na obra de arte vanguardista que teria como teoria o conceito de alegoria benjaminiano refere-se à autonomia das partes constitutivas quando comparadas ao todo da obra de arte. Como não há a intenção de uma totalidade, já que as partes não estão relacionadas a uma questão de necessidade, elas se emancipam. Não havendo, portanto, a totalidade da obra, sendo exposto seu caráter fragmentário, perguntar que sentido a obra teria tornar-se-ia incongruente com a própria constituição das obras de arte não orgânicas.

Esse pequeno desvio pelo pensamento de Peter Bürger não se insere aqui para que se conclua que, de fato, *Fausto* de Fernando Pessoa poderia ser concebido como uma obra de vanguarda. A obra de vanguarda é um tipo de obra que se rebela contra a instituição arte, realizando essa destruição – da instituição arte – na própria arte (BÜRGER, 2008, p. 147). A arte não orgânica, não possuindo as partes relacionadas ao todo da obra, é um tipo de arte em que há “a renúncia à interpretação de sentido” (BÜRGER, 2008, p. 160), pois o sentido não pode mais ser inferido à custa da leitura das partes. A relação das partes com o todo não é mais uma relação de necessidade. Embora se possa afirmar que há a autonomia dos poemas constituintes de *Fausto*, estes podem ser lidos como poemas autônomos, não seguindo, assim, uma organização sequencial; contudo, há uma ideia sendo desenvolvida: a falência da Inteligência perante a Vida. Os poemas, mesmo que autônomos entre si, reiteram a temática do drama poético. Há, portanto, aquilo que, de acordo com Pessoa, faltou a *Fausto* de Goethe: intuição (PESSOA, 1998, p. 309); há, desta forma, um pensamento transformado em sentimento. A própria posição de Pessoa com relação às obras de vanguarda fica evidente em sua carta a Marinetti. Pessoa afirma estar de acordo com o Futurismo em um sentido: condena o simples racionalismo. Entretanto, afirma que se deve caminhar além do simples racionalismo, deve-se “atravessá-lo”. A “simples impressão imediata das coisas” para Fernando Pessoa não é o bastante, pois “devemos conhecer, compreender, sentir de forma absolutamente pura a razão íntima (interna) das coisas e como são engendradas (produzidas)” (PESSOA, 1998, p. 305). Termina, então, sua carta afirmando que, se os futuristas condenam o próprio pensamento, esta não é a sua posição. Não condena o pensamento; ao contrário, busca o pensamento puro.

Portanto, se há rebelião na obra de Pessoa, ela não é contra a instituição arte, ou contra o pensamento, como concebeu o poeta acerca do futurismo; a rebelião se instaura contra o simples racionalismo.

Fausto de Pessoa se apresenta formalmente como uma alegoria; no entanto, esse simples fato não deve relacioná-lo a obras de vanguarda. Josiane Maria de Souza, em *O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inantigível*, ao afirmar que a única existência possível para *Fausto* seria a sua existência enquanto fragmentos, de certa forma partilha do argumento de que o drama se apresenta formalmente como uma alegoria. Garantir a existência de *Fausto* em seu caráter de fragmentos é possibilitar que os fragmentos possuam certa autonomia com relação ao todo da obra¹⁰. Seus poemas constituintes seriam, deste modo, autônomos, próximos do que Peter Bürger concebeu como obra não orgânica, que teria no conceito de alegoria sua teoria. Contudo, se os poemas de *Fausto* podem ser lidos como poemas autônomos e a organização deles pode ser questionada e revista, alterada, isto deriva, primordialmente, da atenção à natureza do conteúdo da obra. O drama representaria a luta entre Inteligência e Vida; logo, tem como material a Inteligência. Entretanto, Inteligência, no drama em questão, é desvinculada do contexto do racionalismo simples, que Pessoa condena: “P’ra quê pensar, se há-de parar aqui/ O curto vôo do entendimento?/ Mais além! Pensamento, mais além!” (PESSOA, 1991, p. 7). O pensamento é desvinculado, desta maneira, do entendimento, é um pensamento que visa ao além. Pensar não implicaria compreender, mas é outro tipo de pensamento que é posto.

Fausto, formalmente como uma alegoria, problematiza, então, sua própria leitura. Adentrar o universo fáustico pessoano é ser lançado em um mundo de sombras onde qualquer compreensão formada se mostra, em um momento segundo, como errônea. Apesar de o drama poético ser uma alegoria, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma, isso não implica, como ocorre com as obras de vanguarda, ser o seu material manipulado como algo morto. Pelo contrário, *Fausto*, como alegoria, significa um mergulho na natureza do material utilizado: a Inteligência. Mergulho no sentido daquilo que Pessoa, em sua carta a Marinetti, concebeu como compreender, sentir, conhecer a forma como as coisas são

¹⁰ Josiane Maria de Souza afirma que não haveria um todo da obra. Qualquer tipo de organização, em seu ponto de vista, seria falha. A obra, portanto, existiria apenas como projeto e fragmentos, sendo qualquer tipo de montagem possível dos fragmentos caracterizada como obra do organizador (SOUZA, 1989, p. 57).

produzidas, “a razão íntima (interna) das coisas” (PESSOA, 1998, p. 305). Portanto, se o drama se põe, em sua forma, como uma alegoria, isto se deve à atenção de Pessoa ao funcionamento da Inteligência ou ao funcionamento da mente, que é aqui compreendida como um espaço satânico, o lugar de Satã, como anuncia Lúcifer em *Paradise Lost*, de John Milton.

Harold Bloom nos ensina que poemas são necessariamente sobre outros poemas (BLOOM, 2003, p. 34). Para tal, entretanto, Bloom afirma que a criação de um poema se dá por um ato de correção criativa. A influência poética operaria, então, pelo poeta encontrar um defeito que na obra não houvesse e o corrigisse, o distorcesse (BLOOM, 2002, p. 80). Que tipo de defeitos teria Fernando Pessoa encontrado no *Fausto* de Goethe? Em um texto chamado “Espírito Inglês e Espírito Alemão”, que se encontra na coletânea de textos de Fernando Pessoa organizada sob o nome de *Obra em Prosa*, Pessoa escreve que o defeito de *Fausto* de Goethe não era como afirmara Emerson, o de ser moderno demais, e sim de ter sido “pensado e pensado demais”. Ainda de acordo com Pessoa, Goethe não havia “intuicionado completamente” o seu *Fausto* (PESSOA, 1998, p. 309). Intuição é justamente a qualidade necessária, ainda seguindo a linha do pensamento pessoano, à criação de um poema dramático. Essa qualidade Pessoa encontra nos escritores ingleses - citando dois: Shakespeare e Wordsworth -, sendo o último, no entanto, dotado da característica de místico. Pessoa, portanto, relaciona a intuição ao misticismo. Assim, a intuição é a capacidade de pensamentos se apresentarem como sentimentos. Desta forma, na concepção pessoana o *Fausto* de Goethe não poderia ser considerado dramático haja vista a falta de intuição. Para a constituição de seu poema dramático, Fernando Pessoa passaria, inevitavelmente, pela literatura inglesa. A literatura inglesa torna-se uma entrada para a compreensão da obra *Fausto*, mais precisamente, certas máximas que Satã profere em *Paradise Lost*, de John Milton, que fazem com que o *Fausto* pessoano adquira um tom diferenciado quando comparado à obra homônima de Goethe.

O *Fausto* de Goethe é ser bipartido, transitando entre os prazeres do corpo e a ânsia pelo infinito. Finito e infinito em um só corpo:

No meu corpo há duas almas em competição,
 Anseia cada qual da outra se apartar.
 Uma rude me arrasta aos prazeres da terra,
 E se apegue a esse mundo, anseios redobrados;
 Outra ascende aos ares, nos espaços erra,
 Aspira à vida eterna e aos seus antepassados (GOETHE, 1985, p. 60).

Mefistófeles, em sua conversa de abertura com Deus e subsequente aposta, revela que o problema do homem estaria em sua própria formação, em ter sido incutido nesse animal, o homem, o lampejo divino – a Razão:

Bem melhor viveria um ser que é tão franzino,
 Não lhe tivesses dado o lampejo divino,
 Que se chama Razão, e que o faz o mais brutal
 Do que todos os bichos do reino animal (GOETHE, 1985, p. 32).

Se razão em Goethe é lampejo divino, é apenas ilusão que aumenta sua busca incansável pelas coisas muito altas ou elevadas. Fausto, porém, como homem, está preso ao chão: “Quer do céu as estrelas, esse pobre aflito, / E da Terra os prazeres todo busca e sente” (GOETHE, 1985, p. 33). Apenas lampejos que lhe relembram a sua condição de verme, ou gafanhoto que saltita sem nunca alçar voo maior a ponto de possuir o lampejo. A razão, em Goethe, estaria, então, como eterno lembrete de sua condição de homem, de sua finitude, de não ser nada além de um corpo que envelhece.

Em certo momento, Fausto de Goethe percebe que em sua vida não só nada alcançou, é um ignorante em tudo, e sua sede por conhecer, o seu enterrar-se em livros, fê-lo distante da vida real, tirou-lhe a possibilidade de gozar prazeres, de estar no turbilhão. É, portanto, ser sem glórias ou prazeres. Um verme, um gafanhoto, que à imagem de Deus se fez, para se perceber, em idade já avançada, um ser aflito, aflito por emoções.

A dualidade de Fausto – ser acometido pelo desejo de tomar posse do lampejo divino e o desejo de ter emoções – somente será resolvida quando Mefistófeles aparece. Entretanto, a escolha de Fausto já havia sido antecipada quando se vê juntamente com Wagner no meio da multidão. Enquanto Wagner demonstra seu desprezo pela multidão, Fausto, inebriado pela alegria do povo, diz: “Aqui me sinto eu homem” (GOETHE, 1985, p. 55). Logo, não é com surpresa que Fausto aceita o pacto com Mefistófeles e resolve viver:

Lanço-me ao turbilhão, onde há dor e prazer
 Ódio misto de amor, agradável tormento
 Minha alma se curou da ânsia do saber
 Acumulo prazeres, dores, desventuras (GOETHE, 1985, p. 84).

Portanto, o que Fausto escolhe é a ação. Não mais um sábio trágico que busca em livros o mistério do universo, mas um ser que preconiza a vivência, a experiência em detrimento do saber livresco (SILVA, 1984, p. 69).

É, nesse sentido, no sentido de que Fausto escolhe a vida, a superação dos limites, a intensificação das emoções, sejam elas boas ou ruins, que Fausto se torna um símbolo de humanidade:

Só quando essa ambição cósmica é transferida para a vida vivida, intensificada – já que é dor e alegria, prazer e a renúncia, a humilhação e a exaltação que ele exige ao demônio – é que Fausto se transforma em símbolo de humanidade (SILVA, 1984, p. 69).

Fausto de Goethe, portanto, consegue elevar-se a patamar de símbolo universal da humanidade somente quando resolve não mais seguir o lampejo divino que tanto o desnor-teava e busca a vida através de Mefistófeles. Fausto se transforma, assim, no conquistador de zonas novas do real, no mito de superação de limites (BARRENTO, 1984b, p. 110). Para Fausto de Goethe, há salvação. O *Fausto* pessoano, entretanto, afasta-se do caráter positivo do *Fausto* de Goethe.

Se Adão pode ser considerado o primeiro *Fausto* (BARRENTO, 1984a, p. 199), no caso do *Fausto* pessoano, todavia, a queda não se dá por parâmetros adâmicos. *Fausto* de Pessoa não é mais uma “tragédia de aldeia” (PESSOA, 2004, p. 56), como Pessoa assim definiu *Fausto* de Goethe. Há a transformação da busca exterior de *Fausto* de Goethe na busca interior de Pessoa:

O drama de Goethe é o drama da ação, concebido como um velho mistério medieval em que o homem está à mercê das forças cósmicas do Bem e do Mal; o drama de Fernando Pessoa é um drama simbolista (de tradição romântica), expressão da energia intelectual, concebido como um *drama estático* tal como Fernando Pessoa o define (SCHEIDL, 1982, p. 89).

Assim, o ambiente fáustico de Pessoa se faz através da apropriação de categorias não só em *Fausto* de Goethe, mas também de categorias de *Paradise Lost*, de John Milton. O *Fausto* pessoano é, então, um *Fausto* revestido por máximas satânicas - mas explicitamente no que concerne à mente.

O *Fausto* de Pessoa também cai; sua queda, no entanto, sem causa aparente, torna-se mais evidente em dois momentos: quando observa de um outeiro e quando rodeado por livros, a leitura trazendo o horror, o fitar o mistério, assim como a visão do outeiro redimensionando a forma como concebia o visível. Por que, então, a queda de Fausto? A queda de Fausto de Goethe provém de seu pacto com Mefistófeles, a de Adão de comer o fruto proibido; os dois, contudo, podem ascender. O *Fausto* de Fernando Pessoa, por outro lado, é um *Fausto* cuja ascensão está interdita. A queda do *Fausto* pessoano se dá por parâmetros satânicos.

Satã em *Paradise Lost* é excluído do paraíso por não aceitar a racionalidade divina. Afirma ele: alguém se lembra de o mundo não ser assim como sempre foi? Alguém recorda não estar o paraíso, assim, sempre nesse estado? Quem se recorda de quando o criador o criou? ¹¹. A hierarquização do mundo que há é o que incita Lúcifer a se rebelar contra a racionalidade divina. As causas da sua exclusão do paraíso mantêm-se para ele, Lúcifer, incompreendidas. Com sua ascensão interdita, sua queda e impossibilidade de retorno ao paraíso, Lúcifer percebe que algo em si ainda mantém sua invencibilidade: a mente ¹². A mente, pois, como artifício, é a forma pela qual Satã lida com sua queda. A frase de Satã em *Paraíso Perdido* após sua queda, "The mind is its own place, and in itself / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven" (MILTON, 1952, p. 99), indica que o lugar de Satã é a mente. A mente parece ser a libertação de Satã de um Deus tirano. O discurso de libertação de Satã se baseia no poder de inversão, perversão da mente. É da mente o poder de transformar paraíso em inferno e inferno em paraíso; desta forma, onde estivesse não importava, já que era da mente o poder de perversão, inversão, transformação. A mente não só é o lugar de Satã, como também é o lugar de *Fausto* de Pessoa.

Fausto de Pessoa, ao contemplar de um outeiro "a linha de colinas majestosa" (PESSOA, 1991, p. 8), cai na mente satânica, percebendo, deste modo, tudo desaparecer, e sendo o *horror* neste ponto instaurado em si. Decair na mente e perceber que "o modo como pensava o visível" (PESSOA, 1991, p. 8) fora remodelado é sentir-se já pertencente a outra instância. Do outeiro, da contemplação da imensidão do horizonte, instala-se, em si, algo como uma natureza segunda. Decair nessa natureza segunda – mente é ter-se em outro nível de existência, paralelo à vida, ao mundo: "Pensar, e o pensar sempre/ Dá-me uma forma íntima e (...)/ De sentir, que me torna desumano" (PESSOA, 1991, p. 13).

A mente, pois, como uma natureza segunda, não está imune à lei rígida da natureza: morte. Ao estudar o drama barroco alemão, o que expõe Benjamin é a

¹¹ "…who saw
When this creation was? rememberest thou
Thy making, while the Maker gave thee being?
We know no time when we were not as now;
Know none before us, self-begot, self-raised
By our own quickening power, when fatal course
Had circled his full orb, the birth mature
Of this our native Heaven, ethereal sons.

Our puissance is our own" (MILTON, 1952, p. 193).

¹² "For the mind and spirit remains / Invincible, and vigour soon returns" (MILTON, 1952, p. 96).

necessidade de reabilitação de uma forma de expressão que possui tanto na sua estrutura quanto no seu conteúdo a morte. Enquanto no símbolo tem-se a clareza, a feliz evidência do sentido, a eternidade, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido único. O que é posto na alegoria barroca, portanto, não é mais a eternidade do símbolo, e sim sua imanência, transitoriedade, historicidade; uma forma de expressão, portanto, que possui a natureza como mestre. E a natureza, segundo Benjamin, dada a sua sujeição à morte, sempre foi alegórica (BENJAMIN, 1998, p. 166).

Ao decair nesta natureza segunda, Fausto, como espectador, põe-se a ler o mundo, que, no entanto, mostra-se sempre “o abstrato e inúmero velado mundo” (PESSOA, 1991, p. 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, p. 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, p. 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 a 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, p. 171), põe-se a destruir a irrealidade do mundo que se apresenta ante os olhos: “Ó sistema mentido do universo / Estrelas-nadas, sóis irreais” (PESSOA, 1991, p. 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 atingida somente 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, p. 110). Entretanto, se a aparência de totalidade se extingue, tem-se, no nível do pensamento, o desdobrar da totalidade em fragmentos:

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

Pensar como não sendo afeito à crença, mas como esmiuçar do pensamento em fragmentos, em “milhões de incompreensões”; cada pensamento, desta 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 início.

O *Fausto* pessoano indica 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, p. 50).

No entanto, percebe que os sistemas falhados, as ruínas que deixa o pensamento por onde passa, são “repletos de infinito”, garantindo, assim, o seu reinício. 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, p. 57), tem-se a possibilidade de as fórmulas vazias ganharem outra forma.

Contudo, o reinício do pensamento não garante a possibilidade de compreensão. O pensamento em constante reinício, por deixar atrás de si sistemas falhados, ou ruínas, prenes de infinitos, trabalha incessantemente com os restos de seu próprio funcionamento; ou seja, os pensamentos são, neste espaço – mente - mortificados, de forma tal que o reinício do pensar opera de maneira quase mecânica, como um engenho, apesar de Fausto:

Assim como um (...) engenho
Que, abandonado, em vão trabalha ainda,
Sem nexo, sem propósito, eu mô e
Remôo a ilusão do pensamento (PESSOA, 1991, p. 9).

Fausto, portanto, ao decair nessa natureza segunda - mente -, que, como um espaço de mortificação, torna o pensamento algo não só alheio a Fausto, mas como algo para o qual um fim último torna-se impossibilitado, apreende a irrealidade de tudo que se põe perante si. O pensamento destruidor não mais admite escapes: “Fugir de mim não posso” (PESSOA, 1991, p. 38). No estado de clausura em que se encontra, percebe que não somente o pensamento seria incapaz de iluminar, mas também qualquer tipo de ação humana seria irreal diante do mistério de existir:

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, p. 16).

Primeiro Fausto ou *Tragédia Subjectiva*, como alegoria, ou, no entendimento de Paul de Man, como uma narrativa que conta a história de um fracasso de leitura, conta a história desse fracasso por atenção a seu próprio material – a Inteligência. Tal fracasso se deve a dois motivos: por causa da natureza da mente e da natureza da linguagem. Se a alegoria pode ser compreendida no sentido posto por Paul de Man, o fracasso de leitura decorreria da não imediatez postulada pela alegoria. Enquanto no símbolo tem-se a estrutura da sinédoque - da parte se chegaria ao todo-, na alegoria, contudo, tal estrutura é desestabilizada.

A falta de imediatez em *Fausto* de Fernando Pessoa que o leva a várias leituras errôneas da Vida se dá justamente nessas duas instâncias: linguagem e mente. Com referência à mente, isso ocorre por ela se portar como uma natureza segunda, como uma reação à natureza primeira. Este é o ensinamento satânico em *Paradise Lost*. Já que não pode Satã retornar ao Paraíso, sua resposta se faz através do ambiente mente. Para Satã, a interdição nada significaria, desde que fosse a mente este dado inalterado. A partir da mente, pode transformar o Inferno em Paraíso ou o Paraíso em Inferno. No entanto, a mente não é um nem outro, é apenas uma resposta, a possibilidade da criação de outro ambiente seu, fora da esfera divina. Em *Fausto*, torna-se reação à sua exclusão da Vida. Contudo, a mente como um espaço de perversão, de forma alguma, equivaleria àquilo fora de si. A mente não é a Vida. E a Vida que a mente interpreta, assim o faz mortificando-a, arruinando-a, transformando-a em sistemas falhados que dão mais amplidão a novas interpretações. A mente mortifica a Vida, fazendo com que dela sobrem apenas ruínas, que Vida não o são. A mente, portanto, por sua capacidade de

mortificação impede a identidade entre duas esferas; tudo no espaço mente torna-se outra coisa, opera apontando para outra coisa.

No que tange à linguagem, também nenhuma identidade é possível:

Do eterno erro na eterna viagem
O mais que saiba da alma que ousa,
É sempre nome, sempre linguagem
O véu e a capa de outra cousa (PESSOA, 1991, p. 175).

A natureza da própria linguagem impede a apreensão das coisas, pois o ato de nomear já é mortificá-las. Os nomes não são as coisas, assim como as coisas não são os nomes que possuem, visto ser próprio da linguagem lançar véu ou capas. A viagem empreendida no âmbito da linguagem corresponde àquela do pensamento: erro. Lançar véu ou capas seria, assim, lançar as coisas para outra instância, não correspondente ao âmbito da linguagem, tornando-as inapreensíveis. Ou melhor: a linguagem, ao lançar véu ou capas, amplia a dimensão do mistério, pois a própria linguagem torna as coisas também mistério.

Tudo que toma forma ou ilusão
De forma nas palavras não consegue
Dar-me sequer, cerrado em mim o olhar
Do pensamento, a ilusão de ser
Uma expressão disso que não se exprime. Vida
Idea, Essência, Transcendência, Ser,
Tudo quanto de vago e prenhe de tudo
Posso ocorrer ao sonho de pensar,
Inda que profundamente concebido
Nem pelo horror desse impossível deixa
Transver sombra ou lembrança do que é (PESSOA, 1991, p. 122).

Ademais, as palavras não são capazes de exprimir aquilo que Fausto, estando no reino dos pensamentos, apreende. A linguagem perde a possibilidade dupla: de ser equivalente às coisas e de ser equivalente ao pensamento. A linguagem torna-se, portanto, não identidade, nem sequer sombra pode ser. As palavras seriam, assim, mais uma das instâncias da ilusão que Fausto percebe.

A queda fáustica, que o torna um espectador, faz com que perceba a vacuidade de tudo. Fausto vive a mortificação dos pensamentos, conceitos, palavras. Mortificação, pois palavras, conceitos, pensamentos não são mais lugares de acolhimento, e sim lugares de alheamento, lugares onde Fausto não se encontra, nem mesmo nas palavras que emite: “Fico fora do que digo, oculto nele” (PESSOA, 1991, p. 73). Palavras, sistemas, conceitos, pensamentos são espaços que são abandonados. Abandonam-se já que para Fausto é de sua natureza lançar capas ou véus. O que Fausto obtém são apenas compreensões transitórias, já que tanto no âmbito da mente quanto no âmbito da linguagem tudo é sempre outra coisa. Desta

forma, Fausto abandona as apreensões fugidias sempre em busca de algo além; no entanto, “o segredo da Busca é que não se acha” (PESSOA, 1991, p. 170).

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. O pensamento fáustico procede retirando seja conceitos ou palavras de sua falsa plenitude, para, das ruínas, da leitura sempre falhada do mundo, buscar outro caminho, um novo início para o pensar, incessantemente: “But apte the Mind or Fancie is to roave / Uncheckt, and of her roaving is no end” (MILTON, 1952, p. 236).

Fernando Pessoa, deste modo, ao escrever um *Fausto* concebido como inacabado, acaba por se desvincular da tradição positiva do *Fausto* goetheano. Entretanto, assim o faz por trilhar rumos distintos dos da peça de Goethe. Se o *Fausto* goetheano vê-se acometido pela dualidade de ter um corpo e ter o lampejo divino, e resolve, finalmente, lançar-se à vida, escolhendo a superação dos limites no campo do real, o *Fausto* de Fernando Pessoa, por outro lado, procede a um mergulho na natureza da mente. O *Fausto* goetheano, no entanto, pode ascender; o de Pessoa, ao contrário, vive um “desterro” (PESSOA, 1991, p. 112), vive a impossibilidade de retornar à pátria, afinal: “Knowledge, not action, is the most characteristic mode of existence of evil” (BENJAMIN, 2003, p. 230). O poeta português transforma a relação entre ter um corpo e ter uma mente numa relação negativa, para a qual uma solução torna-se impossibilitada. Assim o sendo, compreende-se a impossibilidade inerente ao drama poético de Fernando Pessoa. Impossibilidade que diz respeito à atenção ao material proposto pelo seu projeto para a composição de *Fausto: A Inteligência* (simbolizada no drama pelo personagem fáustico).

Pode-se também buscar uma compreensão acerca da 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 *Fausto* narra 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 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, tal como o é o poema.

3 ALEGORIA: DIÁLOGOS

O projeto de Fernando Pessoa para a composição de seu *Fausto* apresenta o drama poético como sendo encerrado pelas várias instâncias de fracasso da Inteligência. O cerne temático de *Fausto* - a luta entre Inteligência e Vida - aponta para a problemática que se apresenta em *Paradise Lost*: a interpretação contida no poema épico acerca da relação entre pensamento e vida ou pensamento e existência, que se apresenta, no caso da épica em questão, como uma perversão do *cogito* cartesiano, revelando as contradições presentes na constatação de Descartes. O *cogito* é entendido por Foucault como um discurso que articula a representação ao ser; contudo, adverte que a partir do momento em que o discurso clássico desaparece outros questionamentos são articulados. O “Eu penso” não leva evidentemente ao “eu sou”: “O cogito não conduz a uma afirmação de ser, mas abre para uma série de interrogações em que o ser está em questão” (FOUCAULT, 2007, p. 448). É nesse sentido que se busca compreender que tipo de interrogações a obra *Fausto* lança sobre as relações entre pensamento e ser, ou pensamento e vida, tendo em vista as contradições que em *Paradise Lost* são postas em questão.

Lúcifer, em *Paradise Lost*, de John Milton, incita a rebelião no Paraíso por cobiçar a mesma distinção de que desfruta o recém-apresentado filho de Deus. Afinal, que tipo de hierarquia seria esta imposta por Deus? Não teriam sido todos eles - anjos - criados igualmente livres, designados para reinar e não para servir? Deus decreta que todos os anjos deveriam adorar seu único e recém-criado filho ¹³, que a partir de então teria a designação de “senhor de todos os anjos”, a quem deveriam prestar homenagem, e com quem travariam uma relação de submissão. Lúcifer, porém, não aceita se submeter. Como justificativa para a rebelião pergunta aos outros:

...who saw
When this creation was? rememberest thou
Thy making, while the Maker gave thee being?

¹³ O termo em inglês *begotten* traz aos estudiosos de Milton problemas de interpretação, assim como as várias outras ambivalências do poema. *Begotten* pode ser apreendido tanto no sentido literal quanto no sentido metafórico. Se o sentido literal é tomado em consideração, um problema se impõe: os anjos teriam sido criados antes do filho de Deus, o que tornaria o decreto de Deus uma grande arbitrariedade e a atitude de Lúcifer seria completamente compreensível. Quando, por outro lado, o sentido metafórico é considerado, Lúcifer torna-se apenas um transgressor cujo orgulho não soube dominar. O poema, no entanto, não resolve este impasse (FORSYTH, 2003, p. 176).

We know no time when we were not as now;
 Know none before us, self-begot, self-raised
 By our own quickening power, when fatal course
 Had circled his full orb, the birth mature
 Of this our native Heaven, ethereal sons.
 Our puissance is our own (MILTON, 1952, p. 193).

Portanto, para desmerecer o novo decreto pergunta se algum presente se recordava de quando haviam sido criados. Lúcifer planta dúvidas na existência, no poder da criação do divino, na hierarquização de um mundo que há. Ao levantar a possibilidade de um ato de autocriação dos próprios anjos, visto não vislumbrar qualquer resquício de memória que pudesse justificar outro tipo de criação, Lúcifer põe a existência em dúvida, assim como o faz com a crença no poder divino. A justificativa de Lúcifer para não aceitar Deus como seu criador, o fato de não conhecer outro estado que não aquele – o da eterna permanência daquilo que sempre foi –, muito se assemelha ao próprio percurso de Descartes para justificar justamente o oposto: a existência de Deus e sua posição, de Deus, como criador. “E ainda que possa supor que talvez tenha sido sempre como sou agora, nem por isso poderia evitar a força desse raciocínio, e não deixo de conhecer que é necessário que Deus seja o autor de minha existência” (DESCARTES, 1973, p. 118).

Lúcifer parte de uma percepção clara e distinta: a impossibilidade de negar o estado de eterna permanência dos anjos para perverter a prova da existência de Deus como criador do mundo e justificar a sua autocriação, para justificar a não aceitação da hierarquização do paraíso. O espectro quase satânico de Descartes que ronda o poema épico *Paradise Lost* faz com que as asserções cartesianas, que partem de percepções claras e distintas, e buscam uma certeza indubitável no meio de incertezas, sejam figuradas apenas como ilusões satânicas. É como se o poema, dessa forma, anunciasse aquilo que Catherine Gimelli Martin apreende ser um prenúncio da queda da certeza cartesiana então triunfante (MARTIN, 1998, p. 3).

Catherine Martin, no livro *The Ruins of Allegory*, observa de que forma *Paradise Lost* rompe certas tradições e convenções tanto da épica quanto da chamada *normative allegory*, praticadas tanto por Dante quanto por Spenser, aproximando-se daquilo que Benjamin compreendeu em seu estudo sobre o drama barroco alemão como sendo a alegoria barroca. Nesse sentido, contextualiza o poema épico em questão em meio ao barroco, percebendo que *Paradise Lost* se inscreve nas ruínas da renascença, apresentando, conseqüentemente, outra visão de mundo. Não mais, portanto, alegorias cuja estrutura fosse a da sinédoque – a

parte representando o todo –, o que resultaria na busca de universais a partir de correspondências naturais, na busca de similitudes entre as esferas visíveis e invisíveis, como se fossem os signos traços divinos que, assim que decifrados, trouxessem a iluminação epifânica – conexão com o divino. A alegoria em *Paradise Lost*, entretanto, não tem como parte estrutural a sinédoque, mas a metonímia: “what if Earth / Be but the shaddow of Heav’n, and things therein / Each to other like, more then on earth is thought?” (MILTON, 1952, p.187)¹⁴. Raphael, em seu encontro com Adão, aceita responder a certos questionamentos acerca da criação do universo, do Paraíso e do próprio Éden. Ao perceber a tarefa árdua que se apresentava a sua frente, ter de explicar a um humano coisas que estariam além de sua compreensão, lança a pergunta: e se for a Terra a sombra do Paraíso? Portanto, em sua pergunta Raphael desestabiliza a possibilidade estática de ser a Terra parte que corresponderia ao Paraíso, como uma parcela pequena de algo maior; porém insere a pergunta não respondida: e se? Mas o que significaria ser sombra? E se não for? Raphael não resolve o problema da relação entre Paraíso e Terra, mas, ao dissolver a estrutura estática da sinédoque, acaba por desautorizar a própria busca por uma assinatura divina na Terra: e se esse traço divino não for algo mais que uma sombra? Através da percepção da sombra do gesto divino chegar-se-ia ao divino? O traço divino ao longo de todo o poema épico é revestido pela indeterminação. Esta indeterminação se encontra no cerne da dupla crítica do poema: a crítica às correspondências ritualísticas e às novas certezas que derivavam do pensamento cartesiano (MARTIN, 1998, p. 323).

Aparentemente, tanto Descartes quanto *Paradise Lost* partem de um problema semelhante: Deus. Enquanto Descartes busca a prova da existência de Deus, o narrador do poema épico busca “justify the wayes of God to men” (MILTON, 1952, p. 94); não que seja tarefa fácil, afinal, tenta “things unattempted yet in Prose or Rhyme” (MILTON, 1952, p. 93). O narrador de *Paradise Lost* ao longo de todo o poema busca um auxílio maior que si, como se ele próprio duvidasse da capacidade de cantar tal feito. Como, afinal, justificar os feitos divinos à raça humana sendo ele humano? As múltiplas ambiguidades do poema são geradas pelo próprio terreno atribulado do poema, pelas intervenções do narrador, bem como pela quase incapacidade de narrar feitos que ele próprio não viu. Assim, estes feitos só podem

¹⁴ Enquanto na sinédoque tem-se analogias que dependem da relação parte /todo, na metonímia as analogias dependem de relações mais vagas de causalidade e/ ou contiguidade (MARTIN, 1998, p. 39).

ser narrados por intermédio da Musa: “I thence / Invoke thy aid to my adventrous Song” (MILTON, 1952, p. 93). Ao final, pergunta-se, como muitos ao longo dos anos se perguntaram: as atitudes divinas foram justificadas? A recepção do poema revela que não. A presença proeminente dada a Lúcifer nos primeiros cantos desconcerta a crítica que não consegue chegar a uma conclusão acerca do papel de Satã em *Paradise Lost*. Os românticos elegeram Satã como o grande herói da épica ao perceber que, na realidade, o discurso satânico era um discurso de liberdade, o discurso contra um Deus tirano. Os críticos ortodoxos, por outro lado, veem a presença de Satã como um perigo. E não estaria mesmo o narrador incerto de sua incapacidade de resistir a este discurso satânico, já que é o próprio Satã que inspira as intervenções do narrador (FORSYTH, 2003, p. 93)? John Milton, portanto, ao tentar justificar as atitudes divinas, ao tentar vislumbrar o plano divino cantando-o enquanto poema, acaba por escrever um poema épico no qual Satã tem grande destaque, podendo até ser compreendido, como fez Neil Forsyth em *Satanic Epic*, como aquele quem realmente dá o andamento da história (FORSYTH, 2003, p. 26), possibilitando a Forsyth chamar *Paradise Lost* de épica satânica.

Fernando Pessoa também parece ter lido *Paradise Lost* através de Satã. Pessoa afirma ser *Paradise Lost* um livro monótono, tão monótono a ponto de ter conseguido lê-lo apenas uma vez e meia (PESSOA, 1998, p. 495). Satã tem expressão na primeira metade do livro, nos primeiros cantos; quando Rafael visita Adão e Eva, desaparece e volta como um personagem já sem expressão. E Pessoa o leu uma vez e meia, quantidade de vezes necessária para encontrar Satã em sua expressão máxima.

Enquanto ainda restam dúvidas acerca do fato de *Paradise Lost* justificar ou não os atos divinos, Descartes prova a existência de Deus. Entretanto, a certeza cartesiana provém justamente desta necessidade de aceitar Deus enquanto criador:

But Descartes's very clarity about the necessity of God's assurance in establishing a rough adequation or collaboration between our everyday judgments and the world (however the matter may stand in natural science) means that if assurance in God will be shaken, the ground of everyday is thereby shaken¹⁵ (CAVELL, 1987, p. 3).

Descartes, em sua tentativa de chegar a uma certeza indubitável, através de um método para bem conduzir a razão, tem a constatação do *cogito*. No entanto,

¹⁵ Mas a mesma clareza de Descartes acerca da necessidade da certeza de Deus para estabelecer uma adequação rudimentar ou colaboração entre os nossos julgamentos diários e o mundo (independentemente de como isso se apresente na ciência natural) significa que se a convicção em Deus é abalada, da mesma forma, o fundamento do cotidiano também o é (tradução nossa).

pergunta-se Descartes: “Eis por que desejo passar adiante e considerar se eu mesmo, que tenho essa idéia de Deus, poderia existir no caso de não haver Deus” (DESCARTES, 1973, p. 117). Descartes, portanto, chega à conclusão da necessidade da existência de Deus, Deus enquanto autor de minha existência. Se Satã *em Paradise Lost* suscita a possibilidade de ter sido “self-begot, self-raised” (MILTON, 1952, p. 193), provavelmente a constatação do *cogito* deve ser comprometida - afinal, o autor de Satã é ninguém mais que Lúcifer.

O *cogito* cartesiano é apreendido por Stanley Cavell como a descoberta de que a existência necessita, portanto, permite ser posta em prova (ou permite autenticação). Para que exista é necessário que nomeie a minha existência, que a reconheça: “This twist is Descartes’s Discovery that my existence requires, hence permits, proof (you might say authentication) – more particularly, requires that if I am to exist I must name my existence, acknowledge it” (CAVELL, 1994, p. 106); conseqüentemente, para existir o ser humano tem o fardo de provar que existe. Recusar este fardo, a prova da existência, é estar condenado ao ceticismo, à negação das condições da existência. A pergunta de Hamlet – *to be or not to be* – é retomada por Cavell não como a pergunta acerca de cometer ou não suicídio, mas de aceitar ou não o nascimento. A existência humana possui dois estágios: o nascimento e a aceitação do nascimento. Na religião isso é expresso pelo batismo; em filosofia, no entanto, Cavell propõe que seja expresso pelo *cogito* cartesiano – a necessidade de prova da existência, um fardo (a prova da existência) que é somente liberado ao se pensar a existência:

That human existence has two stages – call these birth and acceptance of birth – is expressed in religion as baptism, in politics as consent, in what you may call psychology as what Freud calls the diphasic character of psychosexual development. In philosophy I take it to have been expressed in Descartes’s Cogito argument, a point perfectly understood and deeply elaborated by Emerson, that to exist the human being has the burden of proving that he or she exists, and that this burden is discharged in thinking your existence (CAVELL, 1987, p. 187).

Em *Hamlet*, porém, Cavell percebe que esta prova se encontra comprometida ou negada pelo pedido que Hamlet recebe do fantasma. Portanto, é justamente o pedido de vingança do fantasma, pedido ao filho para que tome o lugar do pai, para que Hamlet assuma o fardo de sua existência (do rei), que impede que Hamlet represente a sua própria (existência). Pedido que o priva, desta forma, de sua identidade (CAVELL, 1987, p. 187-188). Aceitar ou não o nascimento, representar ou não a própria existência, *to be or not to be*? A resposta, porém, a essa pergunta não vem sem conseqüências. Aceitar o nascimento é participar de um mundo de

vingança, de vitimização mútua; por outro lado, se recusar a tal, é envenenar todos ao redor, como se tomasse para si sua própria vingança (CAVELL, 1994, p. 128). Hamlet não participa da existência. Justamente esta recusa de participação do mundo faz com que Hamlet apareça como uma figura fantasmática, como se ele próprio fosse o fantasma que assombra o mundo. O que o impede de participar do mundo é o sentido de vingança que a peça traz, vingança aqui entendida como a destruidora da identidade individual.

É, coincidentemente, na tentativa de evitar o aniquilamento de sua identidade que Lúcifer, em *Paradise Lost*, rebela-se. Após a mudança das hierarquias no Paraíso, Lúcifer decide não se submeter, não aceitar o único filho de Deus, como assim apresentado, como alguém acima de si na hierarquia do Paraíso. Lúcifer torna-se, então, um sujeito:

He is a “subject” in our contemporary theoretical sense (the “humanist subject”), and certainly his troubled “I” is prominent in the poem. But he is a “subject” also in the more literal, root sense of the term (*sub iectus*, thrown under): he discovers at the moment of his rebellion just what it means to be subject to God. Subjection is the origin of his subjectivity ¹⁶ (FORSYTH, 2003, p. 150).

Ao se rebelar contra a hierarquização do Paraíso, o recém-instituído decreto divino que fez Lúcifer conceber Deus como sendo o tirano devido a sua atitude arbitrária (por que o filho de Deus como o escolhido e não ele próprio, Lúcifer, para ocupar o cargo daquele que reinaria soberano em meio aos outros anjos? O que, afinal, justificaria a atitude divina perante os anjos do Paraíso? O que justifica a escolha do filho?), Lúcifer é excluído da esfera divina. Para que Lúcifer pudesse gozar de sua existência ante os outros anjos, para que pudesse partilhar da graça divina como todos os outros no Paraíso, necessitaria pagar um preço: submeter-se às demandas divinas, não questionar o decreto de Deus, aceitar Deus enquanto criador de si e do mundo. Entretanto, Lúcifer nega todas essas condições, as condições necessárias para que pudesse ter existência enquanto anjo. Portanto, para que Lúcifer – que, após a queda, recebe o nome de Satã, Satã criado a partir da negação de Lúcifer - possa dizer “Eu” precisa estar à margem da existência. O dizer “Eu” é estar excluído da esfera divina. Porém, não fora também um pedido, ou melhor, uma ameaça que impediu a sua participação no mundo?

¹⁶ Ele é um “sujeito” no nosso sentido teórico contemporâneo (“o sujeito humanista”) e certamente o seu “Eu” atormentado é proeminente no poema. Mas ele é também um “sujeito” no sentido mais literal, com relação à raiz do termo (*sub iectus*, subjugado): ele descobre no momento de sua rebelião o que significa ser subjugado a Deus. A sujeição é a origem de sua subjetividade (tradução nossa).

This day I have begot whom I declare
 My onely Son, and on this holy Hill
 Him have anointed, whom ye now behold
 At my right hand; your Head I him appoint;
 And by my Self have sworn to him shall bow
 All knees in Heav'n, and shall confess him Lord:
 Under his great Vice-gerent Reign abide
 United as one individual Soule
 For ever happie: him who disobeyes
 Mee disobeyes, breaks union, and that day
 Cast out from God and blessed vision, falls
 Into utter darkness, deep ingulft, his place
 Ordaind without redemption, without end (MILTON, 1952, p. 188).

Em *Hamlet*, o fantasma pede a Hamlet que se lembre dele; o fantasma, desta forma, tenta se utilizar da vida do filho para que possa descansar em paz. Lúcifer, por outro lado, não ouve um pedido de Deus para que não o esquecesse; ouve uma ameaça, que da mesma forma o priva de sua identidade. Uma ameaça que ao mesmo tempo em que aniquila a identidade de Lúcifer - afinal, sua presença no Paraíso se encontra condicionada a aceitar uma nova estrutura arbitrária que não condiz com a própria essência dos anjos – todos os anjos haviam sido criados livres - , também incita-o a se rebelar. Aqui, mais uma vez, a ambiguidade do poema não se resolve. Não seria Deus aquele que tudo sabe, que possui conhecimento de tudo, que sabe o que o futuro traz? Se Deus possui conhecimento de tudo, logo, não estaria Ele, ao afirmar que aquele que Lhe desobedecesse seria expulso, já de antemão incitando a rebelião? Não teria percebido Ele, Deus, a arbitrariedade de seu decreto durante sua própria fala? Afinal, uma guerra no Paraíso era algo inconcebível, algo inédito até então. Para que houvesse esta ressalva, *aquele que desobedecer estará excluído*, não estaria já implícito que seu decreto era também algo inédito, uma mudança na estrutura do Paraíso que por si só poderia ser questionada, a ponto de causar uma expulsão? Embora afirme o narrador sobre Deus: “wise are all his wayes” (MILTON, 1952, p. 150), no que tange à atitude divina perante Lúcifer a dúvida ainda perdura.

Satã, no livro IV, no solilóquio em que revê sua trajetória até ali, momento em que se aproxima do Éden, antes de pensar sobre a possibilidade ou não de se arrepender, lamenta-se:

O had his powerful Destiny ordaind
 Me some inferiour Angel, I had stood
 Then happie, no unbounded hope had rais'd
 Ambition (MILTON, 1952, p. 153).

Por que, então, Lúcifer, diferentemente dos demais, decai? Por não ser um anjo inferior. Se assim o fosse, teria admitido submissão; porém, por ser ele

diferente dos demais, talvez um anjo superior aos demais, a ambição tomou conta de si, e se submeter não pôde mais. A ambição, ou orgulho, não somente o excluiu do Paraíso, como também o impede de se arrepender:

is there no place
Left for Repentance, none for Pardon left?
None left but by submission, and that word
Disdain forbids me (MILTON, 1952, p. 154).

A queda satânica aparece, então, como algo inevitável. A constituição de Lúcifer, ter sido criado como um anjo único, é exatamente aquilo que o impede tanto de resistir à ameaça divina quanto de se arrepender. Mas, afinal, quem é o criador de Lúcifer; fora ele realmente “self-begot , self-raised” (MILTON, 1952, p. 193) ou seria Deus seu criador? Quando lamenta Satã: “O had his powerful Destiny ordaind” (MILTON, 1952, p. 153), o “his” do verso faz referência a Deus, como se, depois de ter sentido sobre si a fúria do criador, depois de ter experimentado o Inferno, aceitasse que Deus realmente o tenha criado. A rebelião no Paraíso comprova a Satã o poder de Deus, um poder acima do seu; mostra-lhe, assim, a sua condição de ser inferior. A queda de Satã traz a prova daquilo que o impeliu a desobedecer ao decreto divino – as forças divinas e satânicas não podiam ser equiparadas, e a luta eterna contra Deus seria sempre uma guerra perdida, porém não abandonada. A partir de sua rebelião, Satã se torna o opositor de Deus e se não conseguiria retornar ao Paraíso, se não conseguiria se igualar a Ele em forças, sua vingança viria de outra forma: traria a desgraça à recém-criada raça humana.

A pergunta inicial sobre a autocriação dos anjos vem para desmerecer o decreto divino. O problema que se apresenta a Lúcifer é a submissão; ter de perder a sua individualidade para ter a sua existência sob a graça divina garantida. Quando suscita, conseqüentemente, a possibilidade de ter sido autogerado, o que Lúcifer pede para si é justamente a possibilidade de tomar para si as rédeas de sua existência, pois a simples hierarquização do mundo anterior a si não justificaria a sua submissão a este mundo. O poder de Deus aparece-lhe como uma ameaça a sua individualidade. A queda, contudo, não consegue transformar aquele que Lúcifer era, pois, apesar de sua aparência externa ter se modificado, algo em si mantém-se invencível: “for the mind and spirit remains / Invincible, and vigour soon returns” (MILTON, 1952, p. 96). Satã possui ainda em si como dado de inalterabilidade a mente, Satã enquanto mente continua sendo o mesmo, ou nas palavras do próprio Satã: “One who brings / A mind not to be chang'd by Place or Time” (MILTON, 1952,

p. 99). Portanto, apesar de se encontrar no Inferno, a queda não consegue alterá-lo, aquilo que enquanto mente ele é, o seu estado exterior torna-se um dado irrelevante desde que seja ele o mesmo, enquanto a mente que é, enquanto “intellectual being” (MILTON, 1952, p. 114). A queda satânica traz, pois, a comprovação de sua própria existência, existência enquanto mente inalterada. A comprovação é, desta forma, dupla tanto para a pergunta “eu sou?” quanto para a pergunta “mas o que é isso que sou?”. E Satã responde: “eu sou enquanto mente.” Mais uma vez o espectro cartesiano aqui aparece: “Descartes's proof proves my existence as a mind”¹⁷ (CAVELL, 1994, p. 143). Porém, assim como Satã perverte o percurso cartesiano, a constatação do *cogito* é também pervertida.

Lúcifer decai. Embora se perceba inalterado, a queda não conseguiu modificar aquilo que sempre foi, apreende duramente que o Inferno não é apenas um espaço físico. O Inferno não seria, por conseguinte, o lugar para si reservado, mas seria aquilo que carregaria consigo aonde fosse, seria a sua impossibilidade de fugir do fato de que havia sido excluído da existência divina; seria, então, seu aprisionamento neste estado – Inferno: “The Hell within him” (MILTON, 1952, p. 152). Ou seja, é pela percepção que o Inferno é, na realidade, algo interior a si e não um aspecto externo que faz Satã afirmar: “Which way I flie is Hell; my self am Hell” (MILTON, 1952, p. 154). Lúcifer, ao pôr a sua existência em prova, ao tentar negar aquilo que a todo mundo é inegável – Deus enquanto criador de minha existência -, ao tentar fugir do aniquilamento de sua identidade, ao tentar tomar para si sua própria existência, apreende que se encontra, de fato, aprisionado. Ele é o próprio Inferno. Satã compreende, desta forma, que pensar a existência, colocar a existência em prova, declará-la, é ser isto: Inferno. O discurso cartesiano que ligou o “eu penso” ao “eu sou” encontra na constatação satânica um porém, um desvio, ou melhor, o seu lado perverso – pensar não mais relacionado à mera constatação de minha existência, mas pensar, duvidar, como já estar aprisionado ao Inferno. *Eu penso, logo, sou Inferno*¹⁸.

O século XVII marca alterações na própria concepção do saber, no sentido de que as velhas estruturas do século anterior são rompidas na tentativa de eliminar os rastros das crenças místicas ou supersticiosas, já que entrara a natureza na ordem

¹⁷ A prova de Descartes comprova a minha existência enquanto uma mente (tradução nossa).

¹⁸ Stanley Cavell, em *In quest of the ordinary*, percebe nos contos de Edgar Allan Poe a perversão do *cogito* cartesiano. Cavell argumenta que em seus contos Poe desenvolve uma ideia que perverte o *cogito*, a ideia é esta: “I think, therefore, I am destroyed” (CAVELL, 1994, p. 124).

científica. É o século que dá lugar à análise em detrimento da analogia, em que há a busca de uma enumeração completa que visa a certezas, distinções entre identidades e diferenças; rompe-se, então, com o provável para que o certo tenha lugar. O conhecimento ganha o estatuto de discernimento e não mais é sinônimo de erudição; discernir torna-se, assim, a garantia do juízo seguro. Já as palavras, estas têm como lugar a tradução das percepções claras e distintas, em que é manifestada a verdade: “A linguagem se retira do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e neutralidade” (FOUCAULT, 2007, p. 77). É nesse contexto de busca de certezas, momento em que o provável não se torna mais garantia, no momento de percepções claras e distintas, que *Paradise Lost* se encontra. Enquanto a linguagem entra em sua era de transparência e neutralidade, o poema épico que se estrutura na indeterminação do traço divino, responde pelo poder da ambiguidade: “This power derives from the linguistic ambiguity at its root”¹⁹ (MARTIN, 1998, p. 51). Enquanto Descartes tem a constatação do *cogito*, Satã, em *Paradise Lost*, perverte esta constatação, ao apreender que pensar é estar aprisionado em um Inferno próprio, levantando questões, portanto, sobre o que seria o pensamento e sua relação com o ser e a existência, como se a literatura estivesse “forgiving philosophy, not without punishing it, for having thought that it could live only in the banishing of literature” (CAVELL, 1994, p. 129)²⁰. Catherine Martin percebe em sua leitura de *Paradise Lost* uma ironia:

The irony here, then is that this rationalist age of renewed certitude in philosophy, science and religion is actually the beginning of a greater age of doubt that prophetic poets like Milton (as well as anti-Cartesian philosophers like Pascal) could begin to foresee in advance²¹ (MARTIN, 1998, p. 5).

É como se *Paradise Lost* expusesse as contradições inerentes às novas certezas, contradições que seriam exploradas também por *Fausto* de Fernando Pessoa.

Fausto de Fernando Pessoa traz a sua própria interpretação para a queda satânica, nas palavras do próprio Lúcifer, que aparece no drama poético como uma VOZ:

Eu vi que Deus, se é tudo para o mundo,
Se é a substância e o ser do nosso ser
Não é o único Deus mais que profundo.
Há infinitos de infinitos.

¹⁹ Esse poder deriva da ambiguidade linguística em sua raiz (tradução nossa).

²⁰ Perdoando a filosofia, não sem puni-la, por ter pensado que ela poderia sobreviver somente ao banir a literatura (tradução nossa). Pensamento que Cavell desenvolve acerca da relação entre literatura americana e filosofia, porém, que também é coerente no caso aqui estudado.

²¹ A ironia, aqui, é que essa época racionalista de renovada certeza na filosofia, ciência e religião é, de fato, o começo de uma época de dúvidas mais profundas que poetas proféticos, tal como Milton (assim como filósofos anti cartesianos tal como Pascal), puderam começar a prever (tradução nossa).

Por isso Deus é eterno e infinito, e tudo,
 Sim mesmo o tudo que é, Deus o transcende.
 Porém muita ciência a mais ascende
 Que a esse único Deus que a tudo excede.
 Além do transcender-se que Deus é.
 E ergui então a voz amargurada,
 Porque o conhecimento transcendente
 Deixa a alma exânime e gelada.

E clamei contra Deus o além-Deus,
 Disse aos meus pares o segredo ominoso.

Eterno condenado, errarei sempre
 Sempre maldito,
 Porque este mundo (...)
 Só sendo mais que Deus eu poderia
 Transcender o infinito do infinito
 E nascer para o inumerável dia...

Como, banido, o arqueiro Filoctetes
 Sou só na alma porque vi o abismo
 Excluído eterno (...)
 A vida pávida que cismo.

Sou morte porque sei que o infinito,
 É limitado, e assim Deus morre em mim.

Deus sabe que é uno, um e infinito,
 Mas eu sei que Deus sendo-o, não o é.
 Mais longe que Deus vai meu ser proscrito (PESSOA, 1991, p. 24-25).

A queda satânica é, novamente, assim como em *Paradise Lost*, decorrente da percepção de que a ideia de Deus apresenta um paradoxo. A ideia de um Deus infinito, criador de tudo, transcendente, onipresente é, em si mesma, incoerente com a própria existência. Lúcifer é aquele que consegue chegar a um conhecimento acima do dos demais, é aquele que toma para si a tarefa de expressar que o mundo se apresenta como convenção²². Ao expressar a convenção, Lúcifer revela a incoerência do mundo. Ao não aceitar a convenção ou hierarquização daquilo que se apresenta ante os seus olhos - aqui a ideia de Deus - é excluído da existência. Portanto, a figura satânica é a que apresenta os questionamentos sobre a existência do mundo, a que apreende a problemática inserida na própria ideia de existência e de Deus. Lúcifer é aquele capaz de possuir o conhecimento transcendente. Embora as duas figuras satânicas, tanto em *Paradise Lost* quanto em *Fausto*, cheguem à ideia de Deus como um paradoxo, os caminhos que trilham são distintos. Em *Paradise Lost* a pergunta de Lúcifer é: e se esse Deus não for meu criador? Em

²² Walter Benjamin percebe que a alegoria, enquanto modo de expressão, não é convenção da expressão, mas expressão da convenção (BENJAMIN, 2003, p. 175). Tomar Lúcifer como expressão da convenção está de acordo com o pensamento de Benjamin sobre a alegoria, já que este entende Lúcifer como figura alegórica original e argumenta que mesmo os personagens de Shakespeare devem ser entendidos como alegorias, com referência à figura de Satã (BENJAMIN, 2003, p. 228).

Fausto, entretanto, a pergunta se configura de maneira diversa: e se esse Deus possuir outro Deus? Como chegar àquele que, de fato, me originou? As duas perguntas giram, obviamente, em torno de um mesmo problema: a origem da existência. No entanto, enquanto Lúcifer em *Paradise Lost* utiliza a impossibilidade de uma certeza acerca de sua origem como justificativa para afirmar sua própria individualidade, em *Fausto* a origem torna-se muito mais inacessível; afinal, são deuses de deuses, mundos de mundos; como chegar à minha origem em meio a “infinitos de infinitos”? (PESSOA, 1991, p. 24). A origem é aquela sempre protegida.

A voz luciferiana que aparece no poema fáustico anuncia que a percepção do múltiplo criado, dos infinitos de infinitos, não é exclusividade sua, e sim pertence também a qualquer outro mortal que se aventure a buscar o conhecimento transcendente:

Como quando o mortal, que a terra habita,
Aprende que esse céu todo estrelado
É cheio de outros mundos, na infinita
Pluralidade do criado (PESSOA, 1991, p. 23).

Este mortal que a terra habita é justamente Fausto, que, ao longo do poema, também decai, trilhando os caminhos de Lúcifer²³. Tanto Lúcifer quanto Fausto intuem o segredo absurdo, o paradoxo da existência, ambos são seres excluídos. Fausto se encontra “no isolamento negro de quem pensa” (PESSOA, 1991, p. 28). Portanto, para ambos, colocar a existência em prova, pensar a existência, tentar ver verdade em meio às convenções de um mundo que há, é encontrar o isolamento, é ser apartado da existência.

Se Satã em *Paradise Lost* aprende que pensar é sinônimo de aprisionamento, é encontrar-se em um Inferno interior, Fausto não se encontra longe das mesmas conclusões: “/Se pensar é um tormento, / Ninguém como tu sofreu.” (PESSOA, 1991, p. 43). O pensamento não é algo capaz de iluminar, ou garantir compreensão ou entendimento; porém com o pensamento entra-se em um mundo de sofrimento eterno – eu penso, logo, sou inferno; ou ainda, eu penso, logo, sofro. Fausto, contudo, não se detém na mera constatação de que pensar significaria sofrer; vai além. O seu intuito é sempre ir além: “Mais além! Pensamento, mais além!”

²³ Josiane Maria de Souza, em artigo intitulado *O Fausto de Fernando Pessoa e a Díade do Abismo- Premissas para uma análise*, estuda os paralelismos entre a figura de Fausto de Fernando Pessoa e Lúcifer, entendendo como ambos possuem um mesmo problema existencial, exibem a mesma postura ante o mundo. São duas figuras que se espelham (SOUZA, 2002, p. 79).

(PESSOA, 1991, p. 7), como se estivesse a testar todos os limites possíveis, não podendo ser detido ou interrompido por uma simples comprovação:

Tudo é erro;
Da verdade há apenas uma idéia
À qual não corresponde realidade.
Crer é morrer; pensar é duvidar,
A crença é o sono e o sonho do intelecto (PESSOA, 1991, p.164).

Em sua intenção de testar todos os limites, de não se deixar capturar pela crença, mas pensando e, em sua concepção, duvidando, Fausto entende que os caminhos do pensamento são sempre nebulosos, que enegrecem a percepção do mundo, abrindo constantemente múltiplas portas: “Logo que o pensamento daqui saia/ Por impossíveis raciocínios, ou/ Por intuições ocas e vãs, delira (PESSOA, 1991, p. 32).

Deixar-se levar por seus pensamentos é entrar em um mundo labiríntico para o qual não há saída. Desta forma, se a crença é o sono do intelecto, se é encontrar a possibilidade de não mais pensar, se é o terreno seguro em que o intelecto descansa, por outro lado, é também o seu sonho: o sonho de poder não pensar mais, visto que pensar significaria se enveredar em um caminho sem fim que traz apenas tortura. Pensar seria encontrar o Inferno frente a frente:

Aonde via
Claro, reconhecendo-me por cego
Já hesito, duvido e me embaraço,
Horror! eterno horror! horror, horror! (PESSOA, 1991, p. 32).

Entretanto, se *Paradise Lost* anuncia uma época de grandes incertezas, principalmente com relação ao *cogito* cartesiano, revelando que a junção entre o “eu penso” e o “eu sou” não é assim tão clara e distinta ao perverter a constatação de Descartes, o *Fausto* pessoano lança ainda mais dúvidas acerca dessa relação: “Deste dia avante/ Sou o inimigo do ser, sou o horrído, (...)” (PESSOA, 1991, p. 110). Fausto, aquele que se isola na intelectualização - “E o raciocínio em mim não dorme nunca” (PESSOA, 1991, p. 58) -, aquele que segue os loucos vãos do pensamento, pensando o pensamento, encontrando somente o horror em tudo que fita, se diz inimigo do ser, já que afirma: “eu não nasci para ela” (PESSOA, 1991, p. 15), a vida. Assim como Satã, Fausto descobre que a sua exclusão da existência já vem anunciada desde seu nascimento; não nasceu para a vida, não fora criado para compartilhar a existência com o restante dos homens. Fausto torna-se o inimigo do ser. Pensar agora é não somente encontrar um Inferno interior como é também ser inimigo do ser. Pensamento e ser tornam-se não mais congruentes; ao contrário,

serão incompatíveis, instâncias distintas que não se permeiam: “Caia uma treva /imensa/ na minh'alma/ Para com tudo, seja eu a noite, / Esquecendo-se em ser” (PESSOA, 1991, p. 111). Quando Fausto clama para que seja ele noite, para que a treva inunde sua alma, não o faz para que possa se esquecer de ser, não é a preposição “de” que utiliza, mas para esquecer *em* ser. Ser, assim, seria uma forma de esquecimento de si. Ao ser esquece-se, ao esquecer-se é. Ser requer um nível de inconsciência ou esquecimento incompatíveis com a figura fáustica. Não é de se admirar que Fausto busque um remédio para a sua doença, algo que faça o seu pensamento cessar, uma cura para a sua consciência extremamente alerta; o que Fausto busca é:

Ancião, não podes tu
/Arranjar-me/ um remédio para vida?
Quero vivê-la sem saber que vivo
Como tu vives (PESSOA, 1991, p. 124).

O que procura é justamente a possibilidade de esquecer-se em ser, já que o pensamento, enquanto inimigo do ser, impede que viva. Em outras palavras, se pensa não consegue ser e só se consegue ser esquecendo-se de que se é; ser requer um nível de esquecimento não condizente com aquele que Fausto é: “o mal de minha predestinação” (PESSOA, 1991, p. 14).

Fausto de Fernando Pessoa, apesar de viver o Inferno interior que é se encontrar no reino do pensamento, assim como Satã de *Paradise Lost*, apresenta interrogações entre a relação pensamento e ser ou pensamento e existência mais intensas, na medida em que o Inferno fáustico não é meramente a sua exclusão do Paraíso, mas seu Inferno, o seu “fugir de mim não posso” (PESSOA, 1991, p. 38), tem raízes na contastação de que uma articulação, qualquer que seja ela, entre pensamento e ser se torna extremamente complicada. Ao longo do drama poético Fausto lança perguntas sobre essa possibilidade de articular duas coisas aparentemente tão díspares: “Ah, o horror de pensar, como que de súbito/ Desconhecer onde estou” (PESSOA, 1991, p. 20). O pensamento, por conseguinte, é algo que traz o desconhecimento do lugar onde se está. Pensar seria, então, ser lançado para fora da esfera do tangível, do palpável, como se fosse do pensamento evitar a possibilidade de se conceber estar em algum lugar ou o estar no mundo. Pensamento e o estar no mundo aparecem como duas esferas em competição que se alternam: ou se está no mundo ou se pensa; ou se pensa, ou faz-se parte de um mundo:

Não é em mim o menor horror
 A consciência de minha inconsciência
 Do automatismo sobrenatural
 Que sou, círculo, de (...) sensações
 Rodando sempre, sempre equidistante
 Do centro inatingível do meu ser (PESSOA, 1991, p. 53).

Perante o pensamento, o ser se apresenta como um automatismo sobrenatural, como algo descolado de si. Ser um automatismo sobrenatural levanta a possibilidade de ser a existência autônoma diante do pensamento. Ser estaria, desta forma, comandado por uma força outra indiferente ao pensamento, talvez uma força metafísica sem qualquer referência ao pensamento. Mas pensamento de quem? Do ser? Mas o que seria o ser se não é mais relacionado ao pensamento? Sensações? Mas as sensações não estariam sempre incapazes de atingir o centro disto que é o ser? Afinal, o que é o ser? A resposta provém da voz do próprio Ser, que se encontra no entreacto II. O ser seria a íntima essência da Existência. Mas o que seria a Existência? A Existência é onde se vê o mistério nu, é aquilo que ninguém nunca abraçou, aquilo que ninguém nunca compreendeu: “Meu nome quem achou / Não pôde ir mais além” (PESSOA, 1991, p. 78). E o Ser? Afinal, o que seria o Ser:

Nada digo e digo tudo
 Com meu nome mudo e frio
 Causa à alma um arrepio
 Meu simbolizar de tudo (PESSOA, 1991, p. 77).

As definições presentes em Fausto são definições que evitam ser um ponto final. O Ser simboliza tudo e a Existência é aquilo que ninguém compreende, onde encontra-se o mistério face a face. Porém, encontrar o mistério é, mais uma vez, perceber-se encarcerado, já que o mistério enquanto tal não admite ser comunicado.

Fausto, enquanto uma figura satânica, vive, então, o encarceramento no reino do pensamento. Entretanto, o pensamento não é passível de trazer, facilmente, a comprovação da existência. A possibilidade de qualquer certeza se esvai, pois a verdade é aquela que está sempre além do pensado, tornando-se inconcebível. Ao pensar o pensamento, Fausto atinge apenas o orgulho de ter chegado aonde ninguém jamais chegou. Todavia, adverte:

Não digam não, que o antigo cepticismo
 Chegou aqui. Dizer << Apenas sei
 Que nada sei >> não é compreender
 Isto: que a verdade certa está
 Além do ser e do não ser, as duplas
 Formas de erro mais simples do pensar
 A vazia e profunda negação
 Sócrática é o exterior entre-senhado
 Da minha negação calma e profunda.

Toda frase, expressão, pode partir
 D'alma ou dos lábios, e (...) dentro d'alma
 Dos lábios d'alma, ou d'alma da alma. Esta
 Diferença contém a diferença
 Entre o vazio cepticismo antigo,
 Mudo adivinhador não compreendendo
 A força toda do que adivinhou....
 Entre isto e meu pensar (PESSOA, 1991, p. 161).

Dizer “Apenas sei que nada sei” é saber ainda algo: que nada sei, estabelecendo, portanto, a possibilidade de algo saber - nada. Nada saber, por outro lado, possibilita ser o nada preenchido por algum conhecimento. Se chego ao estado em que nada sei posso, a partir de então, a partir deste vazio, conhecer algo futuramente. Nada saber, portanto, anuncia que o saberei não está ainda muito distante. Entretanto, pensar o ser e o não ser como formas de erro, não conceber nenhum ponto fixo, seja a ilusão ou o real, como pontos de descanso ou pontos de chegada é encontrar-se sempre em terreno instável. A verdade encontra-se além, além dos conceitos, além das palavras, além do pensamento, não podendo ser, ao menos, pensada ou concebível. Fausto compreende o dado incognoscível da verdade, impossibilitando que o pensamento o capte. Ademais, de onde surgem as palavras emitidas? De onde vem aquilo que anuncia que nada sabe? Qual a origem deste som? Talvez, do ser. Mas o que é o ser? Aquilo que simboliza tudo. Os versos do drama poético de Fernando Pessoa impossibilitam a apreensão ou a formação de conceitos, haja vista quebrarem hiperbolicamente a estabilidade das palavras. Ou melhor, ao afirmar que o mistério é tudo, evita-se conceituar aquilo que o mistério possa ser - afinal, é tudo. A palavra mistério admite ser preenchida por várias formas, não sendo ao mesmo tempo nenhuma delas, e sim o conjunto de todas. Consequentemente, de forma hiperbólica, os versos de Fausto impedem que se chegue a um terreno estável. Não há dualismos (ser ou não ser), não há qualquer ponto fixo. Há somente o erro. Mesmo que Fausto pudesse simplesmente dizer “apenas sei que nada sei”, a pergunta seria ainda: mas quem é esse que sabe? Aquele que fala, seria a resposta. No entanto, a origem da voz também escapa. A voz provém dos lábios, que, por sua vez, originam-se da alma, que viria, entretanto, dos lábios da alma e da alma da alma; o movimento que busca a origem da voz que anuncia é sempre um movimento infinito, no qual cada parte se desdobra em outra, infinitamente. O ser desdobra-se, é tudo.

Fausto de Fernando Pessoa, enquanto drama poético cujo cerne temático é a luta entre Vida e Inteligência, coloca em questão a relação entre pensamento e ser

ou pensamento e existência. Embora em *Paradise Lost*, de John Milton, a problemática entre as duas instâncias já esteja anunciada pelo fato de o poema épico perverter o *cogito* cartesiano, em *Fausto* observa-se que a relação não ocorre apenas como uma perversão do *cogito*, mas como uma interrogação sempre aberta acerca de tal relação. A constatação do *cogito* reverte-se em pergunta, ou perguntas: *Penso. Sou?* Poderia o pensamento comprovar o fato de ser? Pergunta-se, pois, se o pensamento fundo não aniquilaria todas as possibilidades de se afirmar o ser, dado que pensar o ser ou a existência seria estar frente a frente com questões que se desdobrariam infinitamente, para as quais uma resposta final seria impossível. Ou ainda: *Sou. Penso?* A questão aqui levantada é se a existência requer ou não um grau de esquecimento ou inconsciência incompatível com a própria natureza do pensamento. Para ser seria, então, necessário não pensar? E o pensamento aniquilaria a existência, como aconteceu com Satã em *Paradise Lost*? Pensar a existência não seria já estar fora dela? As obras, tanto *Paradise Lost* quanto *Fausto*, não resolvem estas questões; porém indicam que a relação entre pensar a existência e a existência em si apenas leva a mais questionamentos, não podendo ser fechada em uma resolução última. O mistério, portanto, permanece.

4 ABERTURA DO MITO FÁUSTICO (À GUIA DE CONCLUSÃO)

Fernando Pessoa, ao vislumbrar o projeto para a criação do drama poético *Fausto*, entende que o cerne temático daquilo que viria a ser a obra em questão estaria compreendido no embate entre Inteligência e Vida: “O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 190). A apreensão do problema fáustico como sendo o embate entre estas duas instâncias – Inteligência e Vida – não é, todavia, uma visão única de Pessoa, e sim se mostra como crucial para a escolha empreendida pelo personagem de Goethe:

No meu corpo há duas almas em competição,
Anseia cada qual da outra se apartar.
Uma rude me arrasta aos prazeres da terra,
E se apega a esse mundo, anseios redobrados;
Outra ascende aos ares, nos espaços erra,
Aspira à vida eterna e aos seus antepassados (GOETHE, 1985, p. 60).

O que acomete Fausto de Goethe é justamente a dualidade Inteligência e Vida, ter um corpo e possuir o lampejo divino: a razão. O encontro com Mefistófeles propicia a escolha fáustica por uma dessas duas instâncias - escolhe a vida. Ao escolher a vida, a ação, a superação dos limites, a intensificação das emoções, sejam elas boas ou ruins, Fausto se torna um símbolo de humanidade. Tal escolha, portanto, auxilia a passagem do “pequeno mundo”, espaço meramente pessoal, ao “grande mundo”, à vida social. O primeiro volume de *Fausto* está mais inserido no “pequeno mundo” - Fausto em seu laboratório e a tragédia de Margarida -, enquanto o segundo volume revela “o domínio da vida pelo novo homem” (LUKÁCS, 1965, p. 176), a passagem para o “ grande mundo”, a reconciliação de Fausto com o mundo e o real. O *Fausto* de Goethe é, desta forma, otimista, já que expressa “a esperança de uma renovação e libertação do homem, socialmente moral e economicamente fundada” (LUKÁCS, 1965, p. 181).

Se, por um lado, Pessoa retoma a problemática já anunciada por Goethe, por outro, a interpretação desta problemática se faz por um viés negativo. Fernando Pessoa, no entanto, não é o único a interpretá-la de tal forma. A envergadura otimista de *Fausto* de Goethe, a possibilidade da passagem do “pequeno mundo” ao “grande mundo”, não será a mesma nos Faustos do século XX. *Fausto* ocupou boa

parte da vida produtiva de Goethe, tendo sido o segundo volume completo em sua já maturidade. A composição da obra, portanto, passou por alguns momentos cruciais da história mundial. Enquanto vivenciou em sua juventude o período anterior à Revolução Francesa, terminou a sua obra “em meio às conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial” (BERMAN, 2007, p. 52). Apesar de, em sua maturidade, ter se deparado e sido obrigado a lutar com os problemas da Revolução Francesa, a perspectiva otimista com relação ao futuro se mantém. Talvez Puchkin tenha, por este motivo, conceituado *Fausto* como a “*Ilíada* da vida moderna” (LUKÁCS, 1965, p. 175). *Fausto* é, deste modo, uma obra voltada para o futuro, tendo como cerne a ideia de desenvolvimento (BERMAN, 2007, p. 52), de progresso, de liberação do homem, de desenvolvimento de suas capacidades, a fim de poder dominar a vida, a nova vida moderna que ia tomando forma ao fim do século XVIII.

Thomas Mann em *Doutor Fausto* retoma a relação entre “o pequeno mundo” e o “grande mundo”, transformando-a em questão central do romance (LUKÁCS, 1965, p. 192). Contudo, a passagem do “pequeno mundo” ao “grande mundo” é, de antemão, impossibilitada. A história de Adrian Leverkühn, narrada a partir do biógrafo e amigo Serenus Zeitblom, desenrola-se no “pequeno mundo”: “Todos os problemas do conjunto faustiano são, portanto, amontoados neste estúdio, porque aqui a ligação da pesquisa da verdade e da vida com a *praxis* social é já, desde o princípio, impossível” (LUKÁCS, 1965, p. 193). Coincidentemente, entende Lukács que a relação entre a pesquisa e a *práxis* social no romance de Mann é impossível, assim como Fernando Pessoa desenvolve em seu próprio *Fausto* ao anunciar que todas as tentativas por parte da Inteligência (representada pelo personagem do próprio Fausto) de compreender, dirigir, dissolver-se na Vida são tentativas malfadadas. Há, portanto, nos *Faustos* do século XX um pensamento sendo desenvolvido que retoma o *Fausto* de Goethe, mas não para trilhar os mesmos rumos, através da escolha pela ação, e sim para seguir o caminho oposto, o caminho não trilhado – a vivência no “pequeno mundo”, ou no âmbito meramente pessoal, ou melhor: no entendimento de Pessoa, no âmbito da Inteligência.

Mon Faust, de Paul Valéry, assim como o *Fausto* pessoano, é considerado também uma obra literária inacabada ou fragmentária. Tanto Pessoa quanto Valéry tinham a intenção de escrever seus textos dramáticos em três partes distintas. Em Pessoa, isto resultou no meio escrito *Primeiro Fausto* e em seus projetos para os

Faustos futuros; em Valéry, em duas peças inacabadas: *Lust* e *Le solitaire*. *Mon Faust* é entendido por Chartier como “parte daqueles textos fragmentários, incompletos e principalmente decepcionantes, que o mito inspira em muitos escritores contemporâneos” (CHARTIER, 2003, p. 171). Paul Valéry e Fernando Pessoa não são simplesmente escritores contemporâneos, mas dois grandes escritores da literatura europeia. O fato de os dois Faustos do século XX terem ficado incompletos suscita a pergunta sobre a necessidade ou a imposição de incompletude das obras, afinal, esta não resulta de falta de talento dos poetas. Manuel Gusmão argumenta que o Fausto pessoano não se encontra inacabado por falta de talento ou falta de tempo de vida que Fernando Pessoa tenha tido, mas por outro motivo. Mesmo Thomas Mann cogitou a possibilidade de deixar seu Fausto incompleto. Para ele, a biografia de Adrian Leverkühn deveria ser fragmentária. Se *Doutor Fausto* é hoje uma obra completa, muito se deve a Theodor W. Adorno, que convenceu Thomas Mann a completá-la (FARIA, 1984, p. 192). O chamado inacabamento ou incompletude das obras fáusticas parece ser algo recorrente ao tema fáustico, levantando a dúvida acerca do que seria tal inacabamento. Existiria, verdadeiramente? Poder-se-ia falar de um inacabamento em uma obra moderna?

Nas três obras literárias em questão - *Doutor Fausto*, *Mon Faust* e *Fausto: Tragédia Subjectiva* -, a escolha pelo “pequeno mundo” ou pela Inteligência (em termos pessoanos), que se entende por ser o Fausto de Valéry “a mind mastering the mind” (VALÉRY, 1960, p. 129), ou por se encontrar o Fausto de Fernando Pessoa “no isolamento negro de quem pensa” (PESSOA, 1991, p. 28), ou, ainda, na descrição que Serenus faz de Adrian Leverkühn - “Adrian era o homem da “aversão”, do desapego, da reserva, do afastamento” (MANN, 2000, p. 310), impõe o afastamento das obras do século XX no que tange ao otimismo presente no *Fausto* de Goethe.

Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* aponta *Fausto* como um dos heróis da cultura moderna. Chartier o considera como “um dos grandes mitos europeus modernos” (CHARTIER, 2003, p. 148). Ian Watt o relaciona à modernidade no que tange ao individualismo presente no mito que deriva de um personagem histórico e real. O personagem histórico e real que deu luz ao mito fáustico viveu no século XVI, tendo se chamado Jorge Faust ou Faustus, porém, mais conhecido como o mágico errante Doktor Faustus. Já o personagem histórico apresenta as fascinantes forças das quais o mito, posteriormente, utilizar-se-ia: “era

também uma encarnação das forças novas que impulsionavam a mudança” (WATT, 1997, p. 26). A relação entre Fausto (personagem histórico) e o diabo, entretanto, não existia na época em que vivia o mago de seus expedientes; esta relação só será efetuada por Lutero. Foi a partir de Lutero e de seus seguidores que o personagem histórico ganhou sua dimensão legendária e mitológica, devido à conexão feita entre Fausto e o diabo e à invenção do derradeiro pacto (WATT, 1997, p. 26).

A principal fonte do mito se encontra no *Faustbuch*, biografia de Fausto que aparece em 1587. As fontes antigas sobre o personagem histórico, entretanto, já esboçavam quase tudo o que se encontrava no *Faustbuch*. O aspecto relevante da biografia de 1587 é o de ter elevado Fausto e o Diabo às condições de personagem. O que traz esta história inicial do mito é uma reflexão sobre o curso que a Reforma ia seguindo no que tange às aspirações renascentistas (WATT, 1997, p. 40).

O mito fáustico é estabelecido somente a partir de Christopher Marlowe. Ao omitir episódios burlescos presentes no *Faustbuch*, ou melhor, *Faustbook* – tradução para o inglês da biografia alemã -, Marlowe garante dignidade trágica ao personagem fáustico. Pela redução ao essencial da história, o dramaturgo consegue elevá-la, ao desenvolver os três temas básicos do mito: excitação pelo conhecimento, entusiasmo pela beleza terrena e danação espiritual (WATT, 1997, p. 44). O *Doctor Faustus* de Marlowe é entendido por Ian Watt como “a imagem fundadora de um dos pressupostos básicos do individualismo secular moderno” (WATT, 1997, p. 52) e sua condenação deriva justamente disto: de ser um produto desse individualismo moderno.

O mito fáustico é, desta forma, moderno por alguns motivos: primeiramente, por não ser proveniente da Antiguidade; em segundo lugar, porque a sua propagação ocorreu devido à religião cristã: sem o auxílio de Lutero e seus seguidores, que relacionaram Jorge Faustus ao diabo, provavelmente o mito morreria; ademais, sem as proibições da religião cristã que lhe cunharam-, como no caso do *Faustbuch*, uma lição moral, Fausto não teria ganhado a dimensão que até então possui. O mito surge também na aurora dos Tempos Modernos, momento no qual o sujeito é afirmado, tendo em Descartes e na constatação do *cogito* o emblema para tal. Finalmente, o mito é moderno no sentido de que “continua a nos concernir, a nos esclarecer, ultrapassando a extraordinária aceleração da história, ou antes, por causa dela, pois a aceleração é o seu forte” (CHARTIER, 2003, p. 154).

Fausto é, portanto, apreendido como moderno desde a sua fundação enquanto mito. Seja pelo presente individualismo, um dos pilares da dita Modernidade, seja por ser desenvolvido em um momento em que a Modernidade enquanto tal começa a surgir, o momento da Reforma e da afirmação do sujeito. Modernidade, entretanto, ainda incipiente que ganhará mais fôlego ao longo do século XVIII. A Modernidade do século XVIII é aquela que instigaria Goethe a escrever a obra otimista da Modernidade, o *Fausto* positivo.

O fato de os *Faustos* do século XX se afastarem do otimismo presente no *Fausto* goetheano, tendo os três feito a escolha pela Inteligência abandonando a ação, suscita vários questionamentos ainda não respondidos. O primeiro é, obviamente, acerca da imposição de incompletude ou inacabamento das obras. O que se sustentou sobre o *Fausto* pessoano foi que o drama poético seria inacabável devido à atenção à Inteligência. Contudo, a Inteligência, aqui, pode ser relacionada justamente à questão da Modernidade do mito fáustico. A questão que aqui se abre é sobre a relação de negatividade das interpretações do mito, esse que já nasce moderno, e o inacabamento das obras. O que um mito moderno inacabado diz acerca da própria Modernidade?

Habermas aponta Hegel como aquele que inaugurou o discurso da Modernidade. Hegel percebe na Modernidade a necessidade de sua autocertificação, visto que os modelos do passado não poderiam mais ser tomados como ponto de partida, mas sua normatividade necessitaria ser extraída de seus próprios parâmetros. O problema de autocertificação da Modernidade é tomado pelo filósofo como problema de toda a sua filosofia. O princípio que caracteriza a Modernidade enquanto tal é apreendido na filosofia hegeliana como uma estrutura de autorrelação denominada subjetividade. A subjetividade, enquanto princípio moderno que garante a superioridade da modernidade, é elucidada a partir da “liberdade” e da “reflexão” (HABERMAS, 2002, p. 25). A liberdade subjetiva dos indivíduos permeia toda a cultura moderna, ganhando expressão máxima, segundo Hegel, na arte romântica, em razão de ser esta absoluta interioridade. Entretanto, o princípio de subjetividade não se restringe à arte; perpassa a vida religiosa, o Estado e a sociedade.

O princípio dos novos tempos seria, então, para Hegel a subjetividade (HABERMAS, 2002, p. 25). Para o estabelecimento da subjetividade, certos acontecimentos históricos se mostraram de suma importância. Foram eles: a

Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa. A contribuição da Reforma provém do fato de a fé ter se tornado reflexiva, não mais a autoridade da tradição, e sim a soberania do sujeito que garante o discernimento. A Declaração dos Direitos do Homem e o Código Napoleônico, ao focarem a liberdade da vontade como fundamento substancial do Estado, similarmente, destituíram de valor o direito histórico — o direito e a eticidade não eram mais impostos de fora, como mandamentos de Deus, mas fundados na vontade do homem.

Habermas entende a expressão “subjetividade” como passível de comportar quatro conotações: individualismo: singularidade infinitamente particular; direito de crítica: aquilo a ser reconhecido por todos deve se mostrar como algo legítimo; autonomia da ação: possibilidade de poder responder por aquilo que se faz; filosofia idealista: “Hegel considera como obra dos tempos modernos que a filosofia apreenda a idéia que se sabe a si mesma” (HABERMAS, 2002, p. 26). A Modernidade, portanto, não admitiria modelos para si, e como tal, dada a necessidade de autocertificação, teria como princípio formador a subjetividade. Assim, o próprio movimento da Modernidade, visto que não admite qualquer modelo *a priori*, busca uma constante renovação:

De resto, não é difícil ver que o nosso tempo é um tempo de nascimento e passagem para novo período. O Espírito rompeu com o mundo de seu existir e do seu representar que até agora subsistia e, no trabalho da sua transformação, está para mergulhar esse existir e representar no passado. Na verdade, o Espírito nunca está em repouso, mas é concebido sempre num movimento progressivo. Mas, assim como na criança, depois de um longo e tranqüilo tempo de nutrição, a primeira respiração – um salto qualitativo – quebra essa continuidade de um progresso apenas quantitativo e nasce então a criança, assim o espírito que se cultiva cresce lenta e silenciosamente até a nova figura e desintegra pedaço por pedaço seu mundo presente (HEGEL, 2005, p. 300).

É justamente na desintegração do mundo presente que se encontra *Fausto* de Fernando Pessoa; desintegração porque, no sentido de que sua consciência torna-se mais atenta ao mistério do mundo, as formas anteriores de apreensão da Vida não servem de modelo, mas precisam ser continuamente renovadas. Entende-se, pois, que o *Fausto* pessoano não é uma interpretação negativa do mito fáustico por ser ele antimoderno; mas, ao contrário, por levar o princípio daquilo que concebeu Hegel como o princípio da Modernidade à exacerbação. O próprio caráter de progressão que foi conferido ao drama poético remonta à Modernidade. Contudo, a progressão do drama não leva ao progresso, a uma situação melhorada, a uma elevação contínua ou salvação final; é o oposto que ocorre. Fausto, cujo pensamento o lança à vertigem do abismo, por ser do pensamento deixar atrás de

si nada a não ser suas próprias ruínas, torna-se cada vez mais longínquo e exilado do mundo; abisma-se, portanto, como se, ao pensar fundo, Fausto se afundasse em um movimento circular de descida (círculos de círculos) e encontrasse nada a não ser mais escuridão, mais trevas. Ao retirar as capas de cada instância de palavras, conceitos, sistemas, ao “sufocar em pensamento ao existir” (PESSOA, 1991, p. 21), nada se ilumina, mas enegrece, e a pergunta que norteia Fausto é: e se não for a morte a capa última? E se depois da morte houver ainda mais capas? Mais sonhos de sonhos? – o mistério permanece. Portanto, progressão no drama não implicaria o fato de que qualquer tipo de compreensão última sobre o mundo ou o estar no mundo pudesse ser obtida; ao contrário, a progressão ocorre no sentido de um declínio. Novamente, Pessoa não se encontra isolado em sua apreensão do problema fáustico. Thomas Mann, tendo como pano de fundo a tragédia da Alemanha, conta a história da tragédia do artista Adrian Leverkühn, para a qual não há saídas positivas, apenas antevê mais declínio:

Hoje, cai de desespero em desespero, cingida de demônios, cobrindo um dos olhos com a mão e cravando o outro num quadro horroroso. Quando alçará o fundo do abismo? Quando raiará, em meio à derradeira desolação, um milagre superior a qualquer fé, a luz da esperança? Um homem solitário junta as mãos e diz: “Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!” (MANN, 2000, p. 709).

Thomas Mann, entretanto, chegou a cogitar a possibilidade de, como no *Fausto* de Goethe, propiciar a redenção de seu Fausto, pensava em uma via otimista e redentora para Adrian. O papel de Adorno fora crucial no sentido de alterar a história de *Doutor Fausto*. Como Theodor Adorno discordou do raio de esperança que havia no rascunho que Thomas Mann lhe havia mostrado, este resolveu alterar o texto (WATT, 1997, p. 250); o perdão não seria possível.

Desta forma, Fernando Pessoa não é o único a exaltar o caráter negativo de seu *Fausto*. Coincidentemente, as três obras são negativas não por serem antimodernas, mas por, de certa forma, levarem a Modernidade à exacerbação. O *Fausto* de Fernando Pessoa, como uma alegoria, conta a história da progressão de diferentes níveis de consciência e, conseqüentemente, diferentes leituras da vida. A progressão, portanto, ao quebrar modelos antigos que não são mais passíveis de garantir a compreensão presente, cede lugar a novas formas mais capazes de garanti-la. É justamente esse o movimento que Hegel percebe na Modernidade. No entanto, tal movimento ocorre no drama poético de Fernando Pessoa não no sentido de garantir um patamar mais elevado ou em um sentido ascendente; ao contrário, o

movimento oposto é o que se observa, afinal, o *Fausto* pessoano como uma interpretação satânica do mito se atrela às três promessas satânicas:

What tempts is the illusion of freedom – in the exploration of what’s forbidden; the illusion of independence – in the secession from the community of the pious; the illusion of infinity – in the empty abyss of evil. For it is characteristic of all virtue to have an end before it: namely its model, in God; just as all infamy opens up an infinite progression into the depths (BENJAMIN, 2003, p. 230).

A progressão infinita é, então, descendente, rumo às profundezas, onde apenas mais escuridão se observa. Apenas mais instâncias da ilusão, seja no âmbito das palavras, seja no âmbito do pensamento. Se o *Fausto* de Goethe se debruça na ação - “Primado da ação: tal é a leitura proposta por Fausto, antes de fazê-la na sua, na própria vida” (CHARTIER, 2003, p. 158) -, em Pessoa, a possibilidade da ação é de antemão abortada. A ação é também mais uma instância da ilusão; qualquer ação impossibilita a percepção da morte que avança - ironia da vida. A gravidade da vida torna a ação impossível. Fausto não consegue esquecer-se em ser. Se, por um lado, a ação não é possível, a escolha pela Inteligência de forma alguma possibilita uma redenção final, afinal, “evil as such reveals itself to be a subjective phenomenon” (BENJAMIN, 2003, p. 233). O mal como um fenômeno subjetivo se origina da contemplação. Enquanto o conhecimento do bem provém da prática, o conhecimento do mal, como não possui objeto, insere-se no homem a partir da contemplação (BENJAMIN, 2003, p. 233). O mal, portanto, não é algo que se encontra além do homem, não lhe é exterior; ao contrário, reside nele próprio (CHARTIER, 2003, p. 172). Porque o mal está no homem, as figuras de Mefistófeles ou do Diabo acabam por perder a importância que possuíam no momento do estabelecimento do mito fáustico, fato que possibilita a Valéry relegar a Fausto o papel de tentador: “Tempter!...” (VALÉRY, 1960, p. 29). Se está o mal no homem, se são os homens “clever enough to damn themselves by their own devices” (VALÉRY, 1960, p. 41), homem e diabo tornam-se intercambiáveis, podendo trocar de papéis, como ocorre na peça de Paul Valéry.

Os *Faustos* do século XX, entretanto, se são negativos, diferentemente do de Goethe, assim o são dado o primado da Modernidade: a subjetividade. A subjetividade, como sendo entendida a partir da reflexão e da liberdade, garante a medida dos textos fáusticos. No entanto, não seria esse mesmo primado mais uma ilusão satânica? Satã, em *Paradise Lost*, torna-se um sujeito justamente por não se submeter. A hierarquia do mundo não se apresenta tão clara e distintamente a ponto de aceitá-la. Ao se ver como uma figura autônoma que não aceita a anterioridade da

tradição, ao criticar a tradição, ao buscar o discernimento a partir de si próprio, ao se tomar como medida, Lúcifer decai. A queda luciferiana torna-se medida também para os *Faustos*. Em Pessoa, a queda provém da contemplação. Em Mann, da busca consciente de Adrian: “Tu, meu caro, sabias muito bem o que te faltava e agiste inteiramente à maneira alemã, quando empreendeste tua viagem e apanhaste, *salva venia*, o mal-francês” (MANN, 2000, p. 323). No entanto, as quedas de Adrian, assim como a queda de Fausto de Pessoa, já estavam predestinadas. O fato de serem ambos tipos singulares já anunciava o que se sucederia: “Mas teu tipo teológico, um finório consumado, que especula sobre a especulação, porque já tem no sangue, do lado paterno, o jeito de especular – seria para lá de estranho se ele não pertencesse ao Diabo” (MANN, 2000, p. 348). Suas quedas, portanto, ocorrem tendo como parâmetros a liberdade e a reflexão. A intenção de ambos é buscar um tipo de vida coerente com a constituição de cada qual. Os dois Faustos especulam sobre a especulação: “Matéria metafísica em que eu/ Me perco a analisar” (PESSOA, 1991, p. 12), e necessitam de um tipo de vida capaz de possibilitar aquilo que enquanto seres singulares são. Esse tipo de vida, no entanto, só pode ser encontrado no isolamento. Tendo como parâmetros a liberdade e a reflexão, sendo todos seres individuais, reflexivos, singulares, os quais buscam algo além das limitações, procurando superá-las, as três figuras fáusticas do século XX acabam por ser condenadas por elevarem o primado da Modernidade ao seu extremo. Chartier entende o *Mon Faust* de Paul Valéry também por essa medida, pela subjetividade: “O destino catastrófico da França e da Europa focaliza-se numa subjetividade exacerbada, centrada em si mesma, mas espelho, em sua intensidade, do mundo inteiro” (CHARTIER, 2003, p. 172). As figuras fáusticas, então, por exacerbação da subjetividade, acabam condenadas: a liberdade que buscavam era apenas mais uma ilusão, satânica talvez. Porém, se o mal reside no homem, pode-se dizer que fora apenas mais uma ilusão humana. São *Faustos*, portanto, que se inserem no próprio movimento da modernidade, na busca da autocertificação de si próprios, até que o movimento observado na modernidade limita a liberdade e a reflexão. Ou melhor, nas palavras do Diabo em *Doutor Fausto*: “Acabaram-se as convenções preestabelecidas, obrigatórias, que garantiam a liberdade do jogo” (MANN, 2000, p. 340).

Desta forma, os *Faustos* do século XX, ao levarem a subjetividade à exacerbação, ao adquirirem o movimento da Modernidade, trazem o momento em

que um mito moderno, fáustico, observa a si próprio. Em outras palavras, as obras literárias do século XX trariam o momento em que a Modernidade estaria a observar a si própria, trariam o seu momento reflexivo. A Modernidade estaria, portanto, a observar o seu próprio movimento. Não é de se admirar, desta forma, o retorno das obras em questão às raízes da Modernidade.

Alguns autores, tal como Bauman ²⁴, chegam a considerar o século XVII como o início da chamada Modernidade. Marshall Berman afirma que, na realidade, a história da modernidade possui três fases. Na primeira delas, que se estende do início do século XVI até o fim do século XVII, as pessoas começam a experimentar a vida moderna sem saber ainda o que as atingiu. A segunda fase começa em 1790, quando há uma ideia de que se vive em uma época revolucionária que desencadeia profundas mudanças. Na terceira fase, compreendida no século XX, a modernização ganha dimensões tais que se perde a capacidade de dar sentido às coisas; uma era moderna que perdeu, portanto, contato com suas raízes (BERMAN, 2007, p. 25-26). Kumar não entende o século XVII como o início da dita modernidade, a despeito da prevalência dos modernos sobre os antigos na consagrada “querela” do século XVII. Excluída a figura de Descartes, que, em *Discurso do Método*, rejeita os sistemas antigos de organização do pensamento para abrir caminho para uma nova forma de pensar baseada na razão humana, desenvolvendo, desta forma, um novo método para a busca da verdade, a visão geral da época via as realizações dos modernos seguindo a tendência do mundo para a decadência (KUMAR, 1997, p. 89). O progresso e o crescimento viriam, portanto, à custa do progresso moral e espiritual.

Há, ao longo do século XVII, um retorno do pensamento apocalíptico que limitava o interesse pelo presente. O presente torna-se, então, um momento de espera e preparação para um futuro que era resultado de uma ação divina, e não da ação humana. Somente na segunda metade do século XVIII esta visão do tempo e da história gradualmente cedeu lugar a um novo conceito de modernidade (KUMAR, 1997, p. 91). Para que a ideia de modernidade, assim como é concebida, fosse plenamente desenvolvida, havia a necessidade de exorcizar a visão apocalíptica do fim do mundo, condição esta cumprida com a secularização do tempo cristão, no século XVIII. A modernidade passa não mais a ser cópia degenerada dos tempos

²⁴ Para Bauman, a modernidade se inicia no século XVII com uma série de transformações profundas e atinge a maturidade, primeiramente, como projeto cultural, com o avanço do Iluminismo e, posteriormente, com o desenvolvimento da sociedade industrial (BAUMAN, 1997, p. 299).

antigos, nem um último estágio de uma existência humana cada vez mais degenerada; ao contrário, a modernidade passa a designar uma abertura de caminho, um rompimento com o passado através de bases outras; abre-se, então, para “um tempo futuro expandido de forma infinita, um tempo para progressos sem precedentes na evolução da humanidade” (KUMAR, 1997, p. 91). Os modernos são, portanto, aqueles que vivem em um novo mundo, distinto do antigo, e que dependem somente de si próprios para descobrir formas de agir e pensar.

Ao se excluir o século XVII da modernidade, exclui-se, da mesma forma, Descartes. Entretanto, a relevância deste pensador para a modernidade não é de forma alguma desprezível. Hegel, ao perceber que o princípio da modernidade seria a subjetividade, acaba por garantir a Descartes importância no que concerne ao pensamento moderno. A estrutura da subjetividade, em filosofia, é apreendida “como subjetividade abstrata no *cogito ergo sum* de Descartes e na figura da consciência absoluta de Kant” (HABERMAS, 2002, p. 28). No que diz respeito ao rompimento com a tradição, é difícil não perceber Descartes como sendo um representante do mundo moderno. No ensaio *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin, ao propor que perante a pobreza de experiência faz-se necessário um conceito positivo da barbárie, toma Descartes como sendo da estirpe dos construtores, daqueles “que operaram a partir de uma tábula rasa” (BENJAMIN, 1996, p.116). Logo, para um estudo que possui como foco a modernidade, os pensamentos cartesianos não poderiam ser ignorados. Para tal, a modernidade é aqui entendida como tendo raízes nos séculos XVI e XVII e pleno desenvolvimento no século XVIII.

Nas obras fáusticas do século XX - a saber, *Doutor Fausto*, *Mon Faust* e *Tragédia Subjetiva* -, a escolha pela Inteligência, ou pelo “pequeno mundo”, leva à exacerbação a ideia de subjetividade, princípio formador da modernidade, que através de seu alargamento solapa a própria categoria de modernidade. Ao testar o limite formador da categoria de modernidade, há um retorno às raízes da modernidade, seja através da figura de Descartes, seja através de obras literárias dos séculos XVI e XVII.

O retorno às raízes da modernidade é aqui observado pelo fato de Fernando Pessoa, em *Tragédia Subjetiva*, visitar o mito fáustico por meio de *Paradise Lost*, de John Milton, além de o drama poético em questão se apresentar como uma alegoria, forma de expressão barroca por excelência, assim como observa Walter Benjamin em *A Origem do Drama Trágico Alemão*. Embora tenha Benjamin iniciado

seus estudos sobre a alegoria com o *Trauerspiel*, percebe que a alegoria não existe apenas no barroco; também na modernidade há a irrupção do alegórico. Para o estudo da alegoria moderna, tornam-se importantes os escritos de Benjamin sobre Baudelaire. A alegoria torna-se, no caso de Benjamin, a conexão entre o século XVII e Baudelaire, entre as raízes da modernidade e a modernidade enquanto tal. Esse retorno não existe apenas em Pessoa; em Thomas Mann é ainda mais explícito, na medida em que este se vale do *Faustbuch* na “intenção de fazer com que o seu Fausto mantivesse ‘um pé no século XVI alemão’” (WATT, 1997, p. 246).

Ademais, sendo o cerne temático das obras em estudo o embate entre Inteligência e Vida, sendo todas as interpretações dessa relação negativas, para as quais tal relação é sempre impossibilitada, ou melhor, nas palavras de Valéry: “Can life only subsist by ignoring what it is?” (VALÉRY, 1960, p. 153), a relação entre pensamento e vida ou pensamento e existência é posta à prova. Tal relação remonta, aqui, à constatação cartesiana do *cogito*. É a partir de uma série de interrogações entre o pensamento e a existência, ou o pensamento e o estar-no-mundo, que se entende que o *Doutor Fausto*, *Mon Faust* e *Tragédia Subjectiva* se articulam, ou nas palavras de Paul Valéry: “I should like to travel myself, if that could make me sure of my own existence...” (VALÉRY, 1960, p. 48). O caráter negativo provém da relação problemática entre pensamento e existência, o “Eu penso” não conduz diretamente ao “Eu sou”, mas o “Eu penso” leva a várias interrogações acerca da existência, problematizando a sua afirmação.

Não é difícil de se perceber, pois, que um mito moderno que engloba em si o movimento da chamada Modernidade tenha, ao longo do século XX, vivido a sua impossibilidade enquanto tal. Impossibilidade visto que a Modernidade, devido ao caráter de autocertificação, de não admitir modelos *a priori*, mas necessitar da renovação constante dos modelos, seja autorreferente pelo viés da reflexão e da liberdade: “As dificuldades proibitivas da obra residem no próprio íntimo dela” (MANN, 2000, p. 338). Entretanto, se os *Faustos* são negativos, vivendo a impossibilidade inerente a eles, a negatividade ou a impossibilidade a eles conferidas diz respeito à sua incompletude. Na medida em que a subjetividade é compreendida pela reflexão e pela liberdade e que nas obras em questão ela é exacerbada, podendo se compreender que a Modernidade se volta a si mesma, observando seu próprio movimento, a incompletude torna-se impositiva. A Modernidade se caracteriza pela sua abertura para o futuro, pela reatualização

constante, pela não possibilidade (impossibilidade) de ser fechada em uma compreensão última, mas se torna abertura, torna-se um vir-a-ser, no futuro. Assim são também as obras fáusticas do século XX: a partir da vivência de suas impossibilidades, buscam em sua abertura o seu próprio futuro.

Modernidade observando a si mesma que em *Fausto* de Fernando Pessoa torna-se o pensamento a observar seu próprio movimento. Embora o mesmo movimento possa ser observado em *Mon Faust* - “It is the secular drama of consciousness observing itself in the exercise of its very function”²⁵ (WEINBERG, 1976, p. 9), Valéry insere seu drama da consciência tanto no contexto da comédia quanto no contexto de um conto de fadas dramático. Em Pessoa, entretanto, a gravidade dos versos impede que o sublime se misture ao trivial, que um elemento do ridículo seja adicionado ao sublime. Em suma, enquanto Valéry entende a incongruência natural da consciência, que mistura o pertinente com o impertinente (WEINBERG, 1976, p. 9), transformando *Mon Faust* ora em comédia ora em conto de fadas, escrevendo no limite da comédia e da tragédia, o *Fausto* pessoano, por outro lado, opera na eliminação do impertinente. Se, no entanto, o ridículo existe, esse se extinguiria ante a presença da morte. O ridículo não é sinônimo de risível. O ridículo em *Tragédia Subjectiva* é o paradoxo da existência que não se sustenta por si só: “E infinitamente, o universo/ A si mesmo, existindo, se ilude” (PESSOA, 1991, p. 49). O ridículo é, pois, o haver haver. Haver o mundo, haver o ser, haver Fausto. O ridículo seria, então, o pensamento que se volta a si mesmo impossibilitar o estar-no-mundo:

Não sei ser inconsciente
E tenho para tudo, do que é bom
À inconsciência, o pensamento aberto,
Tornando-o impossível (PESSOA, 1991, p. 89).

O pensamento que, ao observar o seu próprio movimento, acaba por destruir a falsa aparência de totalidade e revelar a irrealidade de tudo. Pensamento fundo que, desta forma, garante a impossibilidade do drama poético. Impossibilidade do risível, do impertinente, da vida:

A desolação
Onde hoje estou – dupla –de nada achar
E de estar só em nada ter achado-
Apavora-me. Há alegria na cidade,
Há tristeza no campo solitário
E no plaino desolado. Mas aqui.

²⁵ É o secular drama da consciência observando a si mesma no exercício de suas funções (tradução nossa).

No alto píncaro do mais alto monte,
 Onde ninguém subiu nem subirá,
 Há um horror intenso (PESSOA, 1991, p. 161-162).

O pensamento que se volta a si mesmo observando seu próprio movimento, sem que um fechamento último possa ser possível. Desta forma, O *Fausto* pessoano, ao englobar o movimento da modernidade, vivendo a impossibilidade inerente ao pensamento, dado o seu caráter inacabável, abre-se constantemente à pergunta:

Quem sabe se ainda
 Não é mais profundo
 Do que o pensamento
 O enigma do mundo

Quem sabe, quem sabe!
 Horror, ai horror!
 Se também ser basta,
 Voraz pensador!

Mais frio, mais doido
 O mistério será
 Do que tu achaste!
 Se ainda haverá,

Além do Além,
 Horror mais horror!
 Também deliraste,
 Oh monstro de Dor!

Depressa, depressa,
 Lembremos enfim:
 Pensar é viver,
 Mistérios e dor,
 Sonhar e descrever
 Horror, tudo horror
 Numa noite sem fim (PESSOA, 1991, p. 184).

Quem sabe, portanto, se além do “alto píncaro do mais alto monte” (PESSOA, 1991, p. 162) não haveria outro mais alto, de onde o horror fosse mais intenso, de onde as percepções fáusticas fossem novamente apreendidas como sistemas falhados? Um monte, logo, mais alto garantindo uma nova abertura para o pensamento. Quem sabe se a morte não o transformaria em outro, levando-o a outro mundo onde mais mistérios se encontram? Tal simples pergunta - *quem sabe?* - fecha o drama poético *Fausto* e acaba por dimensionar a busca de Fausto por algo além. Além que, contudo, não se alcança, dando a medida de abertura de *Tragédia Subjectiva*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

BARRENTO, João. Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na Literatura Européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984a. p. 199-228.

_____. Fausto: As metamorfoses de um mito. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na Literatura Européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984b. p. 107-137.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

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

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

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Ruin the Sacred Truths*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

_____. *Um Mapa da Desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BLOOM, H. (org), *Bloom's Major Literary Characters: Satan*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAVELL, Stanley. *Disowning Knowledge: In six plays of Shakespeare*. New York: Cambridge University Press, 1987.

_____. *In quest of the ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: The University of Chicago, 1994.

CHARTIER, PIERRE. Os avatares de Fausto. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 148-175.

DESCARTES, René. *Discurso do Método/ Meditações/ Objeções e Respostas/ As paixões da alma/ Cartas*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FARIA, Almeida. O Doktor Faustus de Thomas Mann. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na Literatura Européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 191-195.

FORSYTH, Neil. *The Satanic Epic*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

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

GOETHE, J.W. *Fausto*. São Paulo: Círculo do Livro, V.1, 1985.

_____. *Fausto*. São Paulo: Círculo do Livro, V.2, 1986.

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

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética/ A Fenomenologia do Espírito/ Introdução à História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor/ Temor e tremor/ o desespero humano*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: Novas teorias sobre o Mundo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LASCH, Markus. Dois horrores - do além da "Tragédia Subjectiva". *Estudos Portugueses e Africanos*. N. 32. Campinas: 1998.

LUKÁCKS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1965.

MACHADO, Francisco de Ambrosio 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, 1996.

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

_____. *O Ponto de vista da Cegueira*. Lisboa: Cotovia, 1999.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

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

MARTIN, Catherine Gimelli. *Ruins of Allegory: Paradise Lost and the Metamorphosis of Epic Convention*. Durham: Duke University Press, 1998.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da Leitura: Sete Ensaios de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

MILTON, John. *Paradise Lost*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.

PESSOA, Fernando. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *Primeiro Fausto*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

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

_____. *Tragédia Subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSC, 2003.

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

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

SHAKESPEARE, William. *Complete works*. Hampshire: Macmillan Publishers Ltd., 2007.

SILVA, Maria Helena Gonçalves de. O Fausto de Goethe. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na Literatura Européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 61-78.

SIMISCUKA, Mônica Império. *O símbolo da noite no "Cancioneiro de Fernando Pessoa"*. 2007. 130f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

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.

_____. O Fausto de Fernando Pessoa e a Díade do Abismo: Premissas para uma análise. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 39, p. 67-89, jan./jun. 2002.

VALÉRY, Paul. *Plays*. New York: Pantheon Books, 1960.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEINBERG, Kurt. *The figure of FAUST in Valéry and Goethe: An exegesis of Mon Faust*. New Jersey: Princeton University Press, 1976.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)