

A abertura do mito fáustico: Pessoa, Mann, Valéry

Tatiana de Freitas Massuno¹.

RESUMO: O presente artigo pretende investigar forma pela qual o embate entre Inteligência e Vida é desenvolvido nos três textos literários acerca do problema fáustico que foram escritos na primeira metade do século XX, a saber: os *Faustos* de Fernando Pessoa, Paul Valéry e Thomas Mann, e observar de que forma a *subjetividade*, enquanto princípio formador dos novos tempos, da chamada modernidade, é apresentada nas obras literárias em questão.

Palavras-chave: Fausto; Modernidade; Subjetividade.

ABSTRACT: This paper aims at investigating how the struggle between Intelligence and Life is portrayed in the three literary texts about the Faustian problem which were written in the first half of the twentieth century: namely, Fernando Pessoa's *Fausto*, Paul Valéry's and Thomas Mann's; and observe how the *subjectivity*, as the formative principle of the new era, the so-called Modernity, is presented in the works in question.

Keywords: Faust; Modernity; Subjectivity.

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” (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.32).

¹ Doutoranda em Literatura Comparada (UERJ).

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 uma vez que a envergadura otimista de *Fausto* de Goethe, a possibilidade da passagem do “pequeno mundo” ao “grande mundo”, perde-se 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 *práxis* 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 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 européia. 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, e 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 pessoais), 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.

Alguns autores relacionam *Fausto* à modernidade; é o que podemos ler, por exemplo, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* de Marshall Berman que aponta *Fausto* como um dos heróis da cultura moderna, ou em *Os avatares de Fausto*, no qual Pierre Chartier o considera “um dos grandes mitos europeus modernos” (CHARTIER, 2003, p.148). Da mesma forma, 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 e abandonando, desse modo, a ação, suscita vários questionamentos ainda não respondidos. O primeiro é, obviamente, acerca da

imposição de incompletude ou inacabamento das obras. 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, em *Discurso Filosófico da Modernidade*, aponta Hegel como aquele que inaugurou o discurso da modernidade. Ao pensar a modernidade, Hegel percebe a sua necessidade de autocertificação, visto que os modelos do passado não poderiam mais ser tomados como ponto de partida; implicando, por conseguinte, que sua normatividade (da modernidade) 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 caracterizaria 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. Hegel entende, entretanto, que o princípio de subjetividade não estaria apenas restrito à arte (dada a interioridade); mas perpassaria 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 tais como: a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa, foram de suma importância. 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 garantiria 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, como não admitia modelos para si, resultando na necessidade de sua 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 tranquilo 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, à medida que a consciência se torna cada vez mais atenta ao mistério do mundo, as formas anteriores de apreensão da Vida não servem de modelo, necessitando ser continuamente renovadas:

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 essa 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, 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, tornando-o 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 já 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. Ou seja, se a presença da morte o desperta para 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. E a consciência da morte ou consciência de morte faz como que Fausto ao final afirme:

Perdi
A última ilusão que até agora
Ninguém perdera, nem o mais audaz
Cogitador metafísico (PESSOA, 1991, p. 170).

O drama poético aponta, conseqüentemente, para o acúmulo de ruínas, a consciência que se torna progressivamente mais alerta e atenta às várias instâncias do mistério no mundo. Portanto, uma queda que se desdobra na progressão de diferentes níveis de consciência como quebra contínua da ilusão.

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 obtido; 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 fê, 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 conta a história da progressão de diferentes níveis de consciência. A progressão que ao quebrar modelos antigos que não são mais passíveis de garantir a compreensão presente, cede lugar a novas formas mais capazes de garanti-la, cumprindo, assim, 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. 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). Como 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 o mal não é algo específico ao diabo, mas se revela como parte do 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:

...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).

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 lembrança 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. 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.

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 Bauman², 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

² 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).

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 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 Faustus*, *Mon Faust* e *Tragédia Subjectiva* -, 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 Subjectiva*, revisitar o mito fáustico por meio de *Paradise Lost*, de John Milton, além de o drama poético em questão se apresentar como uma alegoria³, 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-

³ No artigo *Fausto de Fernando Pessoa: a vertigem da alegoria*, desenvolvi a aproximação entre o drama poético em questão e a alegoria barroca.

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 conferida 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” (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 extingiria 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 revela 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 plauto desolado. Mas aqui.
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, devido ao 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 doído
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

- BARRENTO, João. “Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico”. In João Barrento (org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 199-228.
- _____. “Fausto: As metamorfoses de um mito”. In João Barrento (org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 107-137.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

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

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

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

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

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: Editorial Caminho, 1986.

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.

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

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

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

MASSUNO, Tatiana e MOTTA, Marcus. Fausto de Fernando Pessoa: a vertigem da alegoria. In: *Revista polidisciplinar eletrônica da faculdade de Guairacá*. Paraná, v. 1, n. 2, p.25-38, dez. 2009.

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.

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.