

O PROBLEMA FÁUSTICO NA MODERNIDADE

Tatiana de Freitas Massuno¹

RESUMO: O presente artigo é uma proposta de investigação sobre a forma pela qual três escritores modernos, a saber: Fernando Pessoa, Paul Valéry e Thomas Mann, leem o mito fáustico por diferentes interpretações sobre o fracasso do conhecimento, ou seja, a apropriação artística do mito fáustico por parte de Thomas Mann, a apropriação filosófica de Pessoa e a apropriação dramática de Valéry seriam todas interpretações distintas da tragédia do conhecimento, cujo desenvolvimento residiria na ideia de reconhecimento. A ideia de reconhecimento será entendida a partir do filósofo americano Stanley Cavell, uma vez que o autor entende que o reconhecimento encontra-se tanto no cerne do desenvolvimento da tragédia quanto no do ceticismo. Dessa forma, busca-se compreender de que forma a ideia de reconhecimento norteia a leitura dos *Faustos* modernos pelos diferentes níveis do fracasso do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Fausto, modernidade, reconhecimento.

ABSTRACT: This article proposes to investigate how three modern writers: Fernando Pessoa, Paul Valéry and Thomas Mann read the Faustian myth through different interpretations on the failure of knowledge. That is, the artistic appropriation of the myth by Thomas Mann, Pessoa's philosophical appropriation, and Valéry's dramatic appropriation would all be different interpretations on the tragedy of knowledge whose development lies in the idea of acknowledgment. The concept of acknowledgment will be understood through the American philosopher Stanley Cavell as the author understands that acknowledgment is what links tragedy and skepticism. Therefore, we aim at understanding how the concept of acknowledgment guides the reading of the modern *Fausts* through different levels of the failure of knowledge.

KEY WORDS: Faust, modernity, acknowledgment.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada (UERJ). Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ) e bacharel em Inglês e respectivas literaturas (UERJ).

Conectar o mito fáustico à modernidade (como aparece no título do presente artigo) pode, a princípio, parecer redundante, como se permitisse a associação de *Fausto* a alguma temporalidade ou problema que não fosse a modernidade. Ao mencionar que tratarei especificamente da modernidade, do mito fáustico na denominada modernidade, abro espaço para o seguinte questionamento: haveria a possibilidade de se pensar o mito fáustico fora da modernidade? Obviamente, a resposta é negativa, por isso a redundância do título. O problema fáustico é um problema da modernidade, por excelência. Qualquer menção a tal mito refere-se irremediavelmente a tal problema – a modernidade. Há, contudo, distintos tipos de modernidade e diferentes formas de interpretação do mito fáustico.

Fausto é um dos poucos mitos que já nasce moderno, surge como uma lenda (um mago do século XVI), ganha caráter literário através de um dramaturgo inglês – Christopher Marlowe e, renome mundial pelas mãos de um poeta alemão: Goethe (WATT, 1997, p. 41). O *Fausto* goetheano é uma obra monumental, obra de vida inteira, uma quase obsessão criativa por parte de Goethe, que durou em torno de 60 anos para se completar.

Contudo, o termo modernidade não se refere à modernidade de Goethe. O presente estudo se ocupa da primeira metade do século XX, sendo uma modernidade, que não mais coaduna com o otimismo goetheano, ou melhor, com a redenção fáustica. Não que haja a pretensão de se fazer um panorama da presença de *Fausto* na modernidade, já que como afirma Kierkegaard: “Assim pensam os poetas, e enquanto se continua repetindo que cada época tem seu Fausto, eles renovam-se incessantemente percorrendo a mesma trilha da vereda” (KIERKEGAARD, 1974, p. 317). É possível que seja natural dos escritores se aproximarem desse tema: *Fausto*; é possível também que boa parte de tal tentativa – a empreitada de escrever um novo *Fausto* após Goethe – resvale em decepção, em impossibilidades e em textos fragmentados, incompletos e decepcionantes. Fato é que, na primeira metade do século XX, três grandes escritores europeus, um português, um francês e um alemão, sentem a tentação ou o impulso de retomar *Fausto*.

Entretanto, tal problemática não se apresenta de forma abrupta, mas os persegue; não se limita ao texto destinado a *Fausto*, mas perpassa suas obras literárias como um todo. Fernando Pessoa passa boa parte de sua vida produtiva se debruçando sobre seu poema dramático: *Fausto*. Esse, no entanto, permanece enquanto projeto, sem uma organização final do autor que morre sem terminá-lo, deixando os poemas soltos, alguns datados outros não. Deixando os projetos para *Faustos* futuros, e somente, pouquíssimas referências aos poemas destinados àquela obra que o perseguiu a vida toda. Mas por que a utilização do termo: perseguir?

Talvez a insistência do tema torne-se mais clara no caso de Thomas Mann. Thomas Mann, próximo dos 70 anos, retoma projetos passados de romances não escritos ou inacabados e lá encontra: um projeto para *Fausto* escrito há 42 anos. Deixado no fundo da gaveta, por mais de quatro décadas, amadurecendo em cada novo projeto, pedindo para ser escrito. Quarenta e dois anos antes era só uma ideia: o pacto de um artista que sofria o peso da esterilidade da música. Pactua com o diabo para poder compor, para deixar sua marca na humanidade. Thomas Mann, todavia, faz de tudo para não escrever tal romance, evita a insistência do tema que o persegue: a música aparece-lhe em todos os lugares, suas leituras cada vez mais convergem para a gestação daquele romance que seria nada mais nada menos que o resumo de toda a sua vida literária. Contudo, Thomas Mann evita e mesmo quando escreve sente um grande incômodo ao escrevê-lo: “o livro do diabo” (MANN, 2001, p. 44) como assim o denominou.

Em Paul Valéry não é tanto o incômodo que o motiva ou inibe, não se sente incomodado ou acochado pelo tema fáustico: sente-se tentado. Entende que Goethe ao escrever seu *Fausto*, na realidade não concedeu papéis a eles: Fausto e Mefistófeles, mas os escreveu de forma tal que os liberou de qualquer enredo. Entende os dois como figuras autônomas que, maiores que Goethe (a criatura se rebela contra o criador), merecem reinterpretações. Pergunta-se: como seria se transplantasse esses dois ao meu século? Como tais extremos de humanidade e inumanidade reagiriam 100 anos depois? Valéry pretende escrever um número indeterminado de textos dramáticos. Na comédia “Lust: a donzela de cristal”, elementos familiares estão presentes: Fausto, Mefistófeles, uma donzela, um discípulo. É uma reprise, diria Mefistófeles. E é justamente em uma cena que mais parece uma reprise que pretendo me ater.

Lust é a secretária de Fausto. Aquela para quem ditaria suas memórias inventadas ou não. Na reencarnação que Paul Valéry propicia ao mito, Fausto resolve que escreveria um livro, ou melhor, o ditaria já que desde muito não escreve. Consciente de seu passado literário entende que somente o fato de saber escrever o seu nome o colocou em uma posição muito desagradável no passado. Não escreve mais, dita suas memórias a Lust, sua secretária. A princípio, Lust se demonstra tão ingênua como fora Margarida em *Fausto* de Goethe. Mas o Fausto de Valéry adverte: não quer outro caso de Margarida, não busca novamente outra inocente para desvirtuar. Sua relação com Lust não é amorosa, é meramente profissional, necessita de alguém que escreva por ele.

Em um momento de pausa, Fausto e Lust se encontram em um jardim. Lust colhe uma fruta e oferece um pedaço a Fausto. Os dois dividem a fruta – um pêssego. Após Fausto e Lust dividirem o pêssego, Mefistófeles reclama:

Frut...fru...to! De novo uma história de Frutto...É uma reprise...E nunca ninguém se lembra de me oferecer, a mim, uma simples maçã, um pêssego ou uma pera! Sou um velho amigo das Árvores, mas é em vão que circulo entre elas, pois ainda não encontrei a árvore da Gratidão. A ingratidão para com o Diabo é de praxe. (VALÉRY, 2010, p. 99)

Na tradução para o português optou-se pelo termo “árvore da Gratidão” que, embora mantenha um sentido próximo ao original e garanta ritmo à fala de Mefistófeles, faz com que se perca o jogo conhecimento/ reconhecimento. Afinal, o homem cai, pois comeu o fruto da árvore do conhecimento. Na cena de *Meu Fausto*, há os mesmos elementos: árvore, fruto, um homem e uma mulher dividindo uma fruta, a fruta colhida pela mulher, sendo por ela oferecida, como se fosse novamente o homem tentado pela mulher. O termo novamente é utilizado de forma intencional já que Mefistófeles afirma: “É uma reprise...” Aqui, quando entende Mefistófeles que a cena se repete, o sentido pode ser dois: reprise para o homem e para a mulher (já que mais uma vez dividem uma fruta) e reprise para ele mesmo (Mefistófeles). O diabo reclama de ter mais uma vez os seus feitos não reconhecidos, ignorados. A sua importância é, novamente, desmerecida, ignorando-se o fato de terem os feitos humanos sido impulsionados pela sua ação diabólica. Não encontrou, pois, a árvore da Gratidão. Contudo, o termo gratidão não abarca todos os sentidos possíveis da cena. Em inglês, optou-se por acknowledgment: “I’ve yet to find the Tree of Acknowledgment...It’s always the

thing to ignore the Devil (VALÉRY, 1960, p. 77). Árvore do reconhecimento, mantendo-se, desse modo, a possibilidade da palavra reconhecimento fazer par com conhecimento (como também ocorre em francês e em português) e mantendo-se ainda a possibilidade da palavra reconhecimento dizer respeito à gratidão. Os feitos diabólicos não são reconhecidos, não são agradecidos, são, logo, ignorados.

A princípio, a fala de Mefistófeles poderia ser desmerecida por se tratar de uma mera inversão, mero jogo de palavras, uma brincadeira entre duas palavras parecidas: conhecimento e reconhecimento; ao levar tal jogo de palavras a sério, porém, outras questões se apresentam para o estudo do mito fáustico na modernidade (a modernidade do início do século XX). Entendendo-se, obviamente, que se tratam de modernidades distintas, apesar do mesmo nome. A modernidade que impulsiona Goethe a escrever *Fausto*, não é a mesma que alimenta Mann, Valéry e Pessoa. É necessário, nesse ponto, maior atenção à fala de Mefistófeles.

Primeiramente, Mefistófeles anuncia que a árvore do reconhecimento não se encontra a sua disposição, precisa ainda ser descoberta, ser encontrada; está escondida e, nem mesmo ele (o diabo!) tem acesso a ela. A árvore do conhecimento, por outro lado, fora a forma pela qual o diabo tentou o homem e fizera com que a humanidade perdesse o acesso ao Éden, tornando-se mortal. Mefistófeles, dessa maneira, aponta que depois de o homem ter comido do fruto do conhecimento aquilo que ainda há de se achar é o fruto do reconhecimento que está interdito, escondido? Tendo o homem adquirido o conhecimento do bem e do mal, o reconhecimento é aquilo que o falta. Percebe-se que, na rápida fala de Mefistófeles, que segue a cena em que, novamente, um homem e uma mulher dividem um fruto (proibido?), fica clara a distinção entre conhecimento e reconhecimento. Ao retirar tal fala do patamar de mero trocadilho, ao trazer seriedade à fala do diabo, um problema se revela: o par conhecimento/reconhecimento. Afinal, que árvore do reconhecimento seria essa? Seria outro fruto proibido? Outra medida para a queda do homem? Sabe-se apenas a partir da fala de Mefistófeles que: são árvores distintas, uma não pressupõe a outra e que após achar a árvore do conhecimento, ainda há de se achar a árvore do reconhecimento.

Curiosamente, o filósofo americano Stanley Cavell depara-se com a mesma palavra: reconhecimento. O conceito de reconhecimento aparece em

diferentes estudos de Cavell, sendo desenvolvido (não definido) em livros e ensaios que dizem respeito a duas questões: o ceticismo e a tragédia. O reconhecimento seria o denominador comum que uniria ceticismo e tragédia. Adverte porém: “But I do not propose the idea of acknowledging as an alternative to knowing but rather as an interpretation of it, as I take the word “acknowledge”, containing “knowledge”, itself to suggest (or perhaps it suggests that knowing is an interpretation of acknowledging).” (CAVELL, 1994, p. 8)

Reconhecimento, assim, não substituiria o conhecimento, mas seria uma interpretação deste na medida em que aquilo que não pode ser conhecido deve ser reconhecido, ou melhor: “Whereas what skepticism suggests is that since we cannot know that world exists, its presentness to us cannot be a function of knowing. The world is to be *accepted*; as the presentness of other minds is not to be known, but acknowledged.” (CAVELL, 1987, p. 95). A presentidade do mundo não pode ser função do conhecimento, ela deve, por outro lado, ser aceita; a presentidade de outras mentes deve ser reconhecida, porém não conhecida. Ao se ater à questão da presentidade tanto do mundo quanto de outras mentes, Cavell toca na própria impossibilidade que cerca a ideia de conhecimento. O conhecimento sem a ideia de reconhecimento acaba por omitir a impossibilidade referente a ele que, nesse ponto, o filósofo compreende como presentidade, seja do mundo ou de outras mentes.

O poeta português Fernando Pessoa, em sua interpretação do mito fáustico, coaduna com as apreensões de Cavell. Pessoa entende seu drama poético *Fausto* como sendo uma luta entre a Inteligência e a Vida. O resultado de tal embate seria o fracasso da Inteligência já que a Inteligência mostra-se incapaz de dirigir a Vida, de dissolvê-la, de entendê-la; a própria presentidade da Vida torna a via da Inteligência impossível. Fernando Pessoa, ao vislumbrar o projeto para a criação do drama poético *Fausto*, entende que: “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 Inteligência, portanto, reconhece o seu fracasso.

A interpretação pessoana do problema fáustico como sendo o embate entre duas instâncias, não é contrária à percepção goetheana uma vez que as duas apreensões possuem a mesma matriz:

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 apegar a esse mundo, anseios redobrados;
Outra ascende aos ares, nos espaços erra,
Aspira à vida eterna e aos seus antepassados (GOETHE, 1985,
p. 32).

Se, por um lado, ambas as interpretações (goetheana e pessoana) partem de um mesmo problema: “duas almas em competição”, ou luta entre duas instâncias; por outro lado, são obras que se distanciam no desenvolver do problema. O Fausto de Goethe escolhe a ação e supera-se, tornando-se símbolo de humanidade. Em Goethe, Fausto consegue transcender; em Pessoa, a envergadura otimista do mito se altera, a reconciliação de Fausto com o mundo e o real já não é mais possível. Modernidades distintas, *Faustos* distintos. Em Pessoa, compreende-se que em tal escolha (da ação, da vida) algo está sendo escondido, escamoteado.

Paul Valéry também concebe o seu *Fausto*, que possui o título sugestivo de *Meu Fausto*, distanciando-o da obra monumental de Goethe:

“Meu Fausto” é muito diferente do Fausto de Goethe. É aquele que quis viver de “uma vez por todas”. Ele não quer por nenhum preço nem sobreviver nem reviver sob qualquer forma e sob qualquer condição. Parece, todavia, tanto quanto se possa saber, que lhe foi infligido por castigo reviver. Ele conhece a vida de cor e precisa sofrê-la. Ele ressentido os acontecimentos e todo o resto, os mesmos desgostos que um homem acha em seu trabalho após vinte anos exercendo-o. O próprio imprevisto faz parte deste previsto enjoativo. Mas um certo resto de sentimento torna-o bastante enternecido para com a secretária Lust que é tomada de uma singular paixão por ele que não se resolve em amor do tipo clássico. Mefistófeles é antes ridicularizado. Fausto o trata como inferior e lhe demonstra que os “espíritos” por definição, não têm espírito, não podem pensar... (VALÉRY Apud BARBOSA, 2007, p. 147).

Sabem, contudo, a vida de cor apenas no âmbito da Inteligência, quando a presentidade do mundo se põe em evidência, a Inteligência fracassa e reconhece-se apenas o fracasso do conhecimento.

Dessa maneira, o que se apresenta na tragédia do conhecimento, encenada pelos *Faustos* modernos, é o embate entre essas duas instâncias – Inteligência e Vida, do qual a Inteligência fracassa:

-But doesn't the allusion just now to Faust (with his ideal of knowledge damned) suggest the possibility of a tragedy in our knowledge of the external, the material world, a sort of purely intellectual tragedy? Haven't you yourself pointed to this in speaking of a stratum of symmetry in which what corresponds to *acknowledgment* in relation to others is *acceptance* in relation to objects (...)- If there is a purely intellectual tragedy, its protagonist will still have to be characterized as "living his or her skepticism", living some inability to acknowledge, I mean, to accept, the human conditions of knowing. And who could be the audience for such a subject, since human beings are not different from one another in this regard? How could the antagonist, for some flaw, become isolated from human community, in a way that represents the contingent individuality of each witness? Here we would have to take it that possessing a human sensuous nature is itself the tragedy. (CAVELL, 1979, p. 454).

Tragédia puramente intelectual na qual o protagonista viveria o ceticismo, a inabilidade de reconhecer as condições humanas de conhecimento, tentando superar tal inabilidade por ignorá-la. Um problema, porém, se apresenta: existe o corpo, a natureza sensual que impede a superação de tal reconhecimento. Paul Valéry escreve seu *Fausto* também através desse embate, trazendo sua própria interpretação sobre as desventuras do pensamento:

One might say that *Mon Faust* fragments are, and are not for an audience. Their exoteric spectacle presents minimal action, while their esoteric ironies are concerned with the misfortunes of the *cogito* – thought caught in a web of the body's passions and the mind's superstitions. (WEINBERG, 1976, p. 8)

Dessa forma, *Meu Fausto* de Paul Valéry, o *Fausto* cartesiano, como assim o entende Kurt Weinberg, assim o é cedendo aos perigos dos quais se esquiva Descartes, ou melhor, se Descartes consegue um método para bem conduzir a razão, ao "strip away, through the sole power of thought, the flesh, the world and its seductions" (WEINBERG, 1976, p. 8), Valéry, por outro lado, traz a presentidade do mundo a esse "*cogito* at work and watching itself at work" (WEINBERG, 1976, p. 5); sendo, pois, Fausto "assaulted by forces hostile to Cartesian *bon sens*" (WEINBERG, 1976, p. 45), reconhecendo, dessa maneira, o fracasso do pensamento. A tragédia reside nisto: há um corpo, há um mundo ou nas palavras de Fernando Pessoa:

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).

As apreensões de Valéry e Pessoa sobre Fausto como protagonista de um drama da consciência ou drama do conhecimento não se encontram muito distantes das ideias de Stanley Cavell sobre tal possibilidade. O filósofo compreende que ao se pensar em um drama do conhecimento puro, certamente, o protagonista seria Fausto, porém, o filósofo se pergunta se Fausto poderia ser considerado uma figura trágica:

If there were a drama of pure knowledge, it seems that Faust would be the protagonist. But is Faust a tragic figure? Is he to be understood in terms of the life of skepticism? Skepticism, after all, has to do with the absolute *failure* of knowledge, whereas what Faust lived was the absolute *success* of knowledge (CAVELL, 1979, p. 455)

A resposta de Cavell mostra-se coerente com relação ao *Fausto* de Goethe, cuja veia otimista, a possibilidade de passagem do “pequeno mundo” ao “grande mundo”, como pontua Lukács, o relacionam ao sucesso do conhecimento; os *Faustos* de Pessoa, Valéry e Mann, por outro lado, vivem o fracasso do conhecimento, o ceticismo, portanto. Se *Fausto* de Goethe pode ser compreendido como: “our central modern name for the attempt to overwhelm the necessity of acknowledgment by the power and extent of knowledge.” (CAVELL, 1979, p. 455), os *Faustos* do século XX resultam trágicos uma vez que o conhecimento se reconhece decepcionante. Algo foi ignorado no meio do percurso. É importante lembrar as palavras de Mefistófeles: a árvore do reconhecimento ainda não foi encontrada.

Fausto, em *Meu Fausto*, desaparece após comer a fruta. Um pêssigo dividido com Lust. Reaparece nas alturas, onde sua única companhia é aquele denominado o solitário. Mesmo Mefistófeles não conseguiu acompanhar Fausto em sua subida, o ar rarefeito o incomoda e resolve esperá-lo, lá embaixo. Fausto não permanece indefinidamente com o solitário, cai. Após o imperativo do solitário: “Caia, deixe-se levar pelo seu peso, seu não-sei-quem...”, (VALÉRY, 2010, p. 159), ele é lançado no abismo, não sem antes poder traçar considerações sobre

o solitário: “De fato, ele é pior que o diabo” (VALÉRY, 2010, p. 160). A sequência é aparentemente simples: Fausto percebe que o real é tocar e ser tocado, o real é o presente da presença; Fausto come uma fruta; desaparece; reaparece nas alturas; ouve as considerações do solitário e cai (deixa-se levar pelo seu peso). “É uma reprise!”, diria Mefistófeles. A queda do homem provém de comer um fruto. A queda de Fausto ocorre (não necessariamente devido), mas após comer um pêssigo. Sim, é uma reprise. É, contudo, uma reprise em outro grau, em segundo grau. A queda de Fausto só poderia ocorrer após a queda do homem, afinal, Fausto só é possível tendo como medida a ideia de homem. Somente após o homem ter comido do fruto do conhecimento.

Fausto, o homem do conhecimento, aquele que encarna o sucesso do conhecimento: “what Faust lived was the absolute *success* of knowledge” (CAVELL, 1979, p. 455) – entenda-se que tal sucesso diz respeito à trajetória de Fausto de Goethe, aquele que subjuga o reconhecimento ao conhecimento- ascende por descobrir algo ordinário: o real. Como se ao se tornar o homem da Inteligência, ao transformar tudo posse do conhecimento, captura da Inteligência, algo houvesse sido negligenciado: o mundo, os homens, os homens no mundo. No momento em que descobre Lust, reconhece que a toca e que por ela é tocada, no momento em que olha para o redor e reconhece, aceita o redor:

RESPIRO E VEJO... Mas o que há de talvez mais presente na presença é isso: EU TOCO (*Bate no braço do banco em que está sentado.*) E com um único gesto descubro e crio o real...Minha mão sente-se tocada tanto quanto ela toca. Real quer dizer isso. E nada mais. (VALÉRY, 2010, p. 91).

É uma reprise. Fausto de Goethe após sua escolha pela vida (ao concretizar o pacto com Mefistófeles uma escolha é feita) não mais transita entre dois mundos: entre a Inteligência e a Vida. Escolhe: abandona os livros e vive. Sai de seu laboratório em busca da ação. Vive e ascende. Sua salvação é assegurada. Fausto de Valéry também descobre aquilo que denomina de real e ascende. A sua ascensão não é para o Paraíso, mas para: “A solidão essencial, a extrema rarefação dos seres... Em primeiro lugar, ninguém; e depois, menos que ninguém.” (VALÉRY, 2010, p. 150) Neste espaço desértico se depara com o solitário (seu próprio eco?) e cai. A sua ascensão nada lhe assegura, muito pelo contrário, a queda agora é bem pior - cai no abismo. Ao subir além da existência, ao chegar à solidão essencial, encontra o solitário. Tal encontro, contudo, só lhe traz mal-estar. Não que escute

do solitário coisas absurdas: “Vamos, eu não lhe disse nada que você não pudesse tirar de si mesmo, se você não passasse de lixo e imbecilidade.” (VALÉRY, 2010, p. 159) O que o solitário diz, Fausto poderia ter extraído por si só. Mas não foi isso que realmente ocorreu? O que encontrou não foi justamente a solidão essencial? Se o pensamento seria a solidão e seu eco, não estaria Fausto a ouvir o próprio eco de seu pensar? Fausto olha-se no espelho e não gosta do que vê: “Ele é completamente louco... No fundo, é bem pior que o diabo. É um louco em estágio muito mais avançado...” (VALÉRY, 2010, p. 154) Louco, Fausto o diz, louco, Fausto se diz. Mas não aguenta. Não aguenta se olhar por muito tempo ao espelho. Aquilo que vê e aquilo que ouve são demais para conseguir suportar: “Esse sermão é muito duro... Quanto mais ouço, mais este lugar me parece muito alto, tão alto...que minha razão, sentindo o ar excessivamente rarefeito, desfalece em mim.” (VALÉRY, 2010, p. 159) Fausto chega ao ponto: o sermão põe a razão em xeque – a razão desfalece. Com o sermão, ao se ouvir a uma altura acima da existência, apreende os limites da razão: “Tudo que é importante afeta, deprime ou suprime o pensamento: a isso se deve o reconhecimento de sua importância... Pensar, pensar...! O pensamento estraga o prazer e exaspera a dor”. Tal apreensão é demais para o homem do conhecimento. Fausto cai no abismo.

A Fausto, de Valéry, falta algo. Algo que Mefistófeles anuncia: falta-lhe o fruto do reconhecimento. Curiosamente, entende Cavell que se o fracasso do conhecimento se relaciona à ignorância, o fracasso do reconhecimento, por outro lado, possuiria relação com a indiferença, a frieza e a confusão (CAVELL, 1976, p. 264). São vários os momentos em que Fausto ou se entende como sendo indiferente ou é entendido como indiferente: “Posso olhar o fundo de um abismo com curiosidade. Mas, em geral com indiferença.” (VALÉRY, 2010, p. 150), ou nas palavras de Mefistófeles: “Como Fausto?... Mas não vê como ele é triste e indiferente?” (VALÉRY, 2010, p. 130) É tal indiferença, a falta do reconhecimento, que faz com que as coisas para Fausto sejam substituíveis (BLANCHOT, 2011, p. 286). Pouco importa se está calor ou frio, se é uma pequena sensação ou um grande pensamento, tudo se torna equivalente. Fausto é nada mais nada menos que indiferente. Falta-lhe o reconhecimento. Falta-lhe ou ele do reconhecimento se priva?

Mesmo o *Fausto* musical de Thomas Mann tem como medida, como aquilo que o singulariza, o fato de ser também indiferente. Adrian Leverkühn é entendido por Serenus pela sua indiferença, frieza e solidão; mesmo Adrian não

nega esse seu lado, mas compreende-se também da mesma forma: “Decididamente sou frio.” (MANN, 2000, p. 183). Sua frieza, indiferença e desapego é justamente aquilo que o faz duvidar de sua possibilidade de ser músico:

Posso dizer somente que tenho medo de fazer promessas à Arte, porque duvido se minha índole- independente da questão do talento- foi criada para satisfazê-la, uma vez que devo constatar em mim a ausência daquela robusta ingenuidade que, pelo que vejo, é, além de outras qualidades, mas em último lugar, indispensável à natureza de um artista. (MANN, 2000, p. 186)

A índole de Adrian, embora lhe pareça como algo estranho à Arte, revela-se justamente como o traço que o Diabo entende que precisa ser exacerbado:

A natureza das coisas requer o esfriamento total de tua existência e de tua relação para com os homens, ou melhor, já inere à tua índole. Absolutamente não te impomos qualquer coisa inédita. Os pequerruchos não te convertem em nenhum ente novo, estranho. Apenas reforçam e exageram engenhosamente tudo o que és. Não se encontra, por acaso, a frigidez já preestabelecida em ti, da mesma forma que a enxaqueca paterna da qual nascerão as dores da Pequena Sereia? Queremos que fique tão frio, que nem sequer as chamas da produção criativa sejam bastante quentes para te aquecerem. Nelas te refugiarás, para saíres do frio da tua vida... (MANN, 2000, p. 351).

Após contrair a doença que não apenas o mataria, mas que também o propiciaria a se tornar: “um líder” e a imprimir “o ritmo à marcha que conduz ao futuro” (MANN, 2000, p. 342), a Adrian não seria mais permitido amar. Um total esfriamento que levaria a Arte a outro patamar diferente do da mera paródia. O que se tem em mente nesse ponto diz respeito ao fato de, após o Diabo discursar acerca das impossibilidades existentes no momento atual da dita Arte Moderna: “Acabaram-se as convenções preestabelecidas, obrigatórias, que garantiam a liberdade do jogo.” (MANN, 2000, p. 340), Adrian sugere elevar o jogo à segunda potência. O Diabo responde: “Claro, claro. A paródia. Ela poderia ser divertida, se não fosse tão merencória no seu niilismo aristocrático. Aguardas de truques dessa espécie muito prazer e grandeza?” (MANN, 2000, p. 340). A resposta do músico é negativa; a mera paródia não seria suficiente para levar a produção artística que

revela “fadiga e desgosto” (MANN, 2000, p. 336), a outro patamar, a uma nova abertura que só poderia ser obtida com o auxílio do próprio Diabo:

O que na era clássica talvez se pudesse obter sem a nossa intervenção, hoje em dia, somente nós podemos oferecer. E nós oferecemos coisa melhor, unicamente nós oferecemos o autêntico e o verdadeiro. O que nós propiciamos já não é o clássico, meu caro, e sim o arcaico, o primordial, o que desde os tempos imemoriais, ninguém experimentou. (MANN, 2000, p. 334)

Desta forma, o momento da Arte necessitaria de um total esfriamento do caráter de Adrian, para que o arcaico fosse obtido, aquilo que não havia ainda sido experienciado.

O reconhecimento vai além do conhecimento. O reconhecimento acaba por revelar os limites do conhecimento uma vez que aquilo que não pode ser conhecido, aquilo que não pode ser função do conhecimento, tais como a existência do mundo ou de outras mentes, pode ser reconhecido, aceito, admitido. Posso admitir que não sou capaz de conhecer outra mente, ou ainda, posso confessar que não posso ter certezas sobre a presença do mundo. Um saber que não é proveniente ou é função de certezas, pois. O conhecimento não admite limites. Não pode conceber algo que ultrapasse sua capacidade de posse, de captura. O conhecimento não quer reconhecer seu próprio limite. Fausto não quer se ver no espelho. Não quer reconhecer que toda obra humana é “excreção” (VALÉRY, 2010, p. 157). Perceba-se a palavra reveladora do solitário: excreção e não possessão; o homem não captura, cospe; o homem não possui, excreta. O pensamento humano acaba sendo a excreção de excessos, nada mais. As palavras do solitário são árduas demais e Fausto decide ignorá-las. Fausto evita reconhecê-las. Seu corpo pesa-lhe e ele cai. Fausto se priva do reconhecimento e vive o ceticismo ao não reconhecer, ao ignorar, a capacidade humana do conhecimento.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, João Alexandre. **A Comédia Intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Iluminuras, 2007

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAVELL, Stanley. **The Claim of Reason**. New York: Oxford University Press, 1979.

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

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

CAVELL, Stanley. **Must we mean what we say: a book of essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

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

GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução Flávio M. Quintiliano. São Paulo: Círculo do Livro, V.2, 1986

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **Temor e tremor**. Tradução Maria José Marinho. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1974.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Tradução Leandro Konder e outros. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A, 1965.

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

MANN, Thomas. **A gênese do Doutor Fausto**. Tradução Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.

PESSOA, Fernando. **Primeiro Fausto**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

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

VALÉRY, Paul. **"Meu Fausto" (Esboços)**. Tradução Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

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

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

WEINBERG, Kurt. **The Figure of Faust in Valéry and Goethe**. New Jersey: Princeton University Press, 1976.

Recebido: 29/06/2013

Aceito: 02/09/2013