



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Tatiana de Freitas Massuno

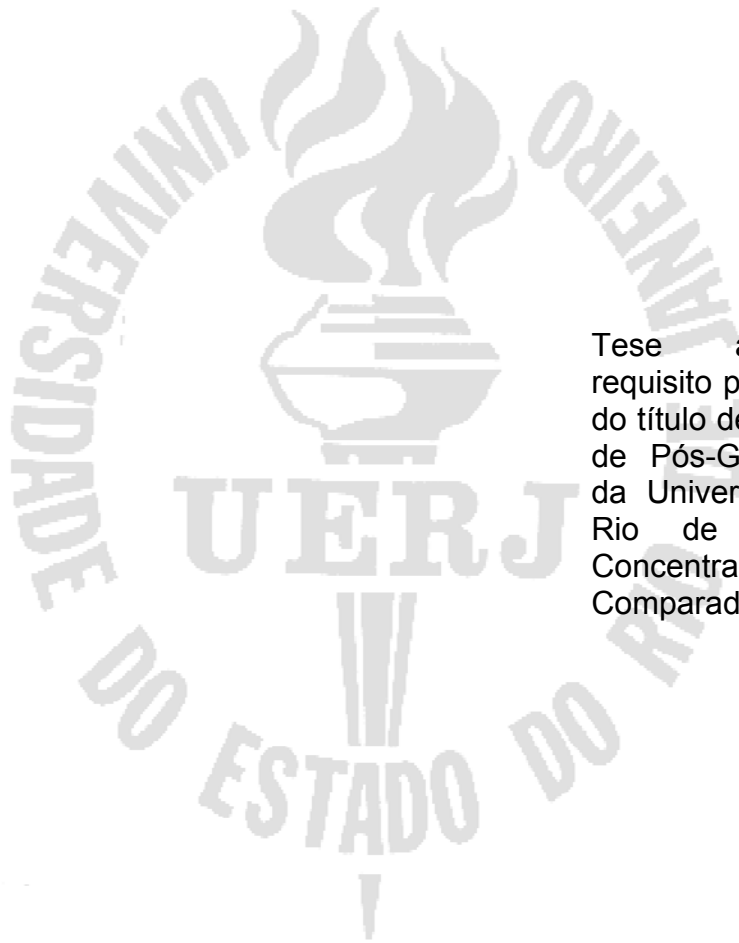
Reconhecimento fáustico: Pessoa, Mann, Valéry

Rio de Janeiro

2015

Tatiana de Freitas Massuno

Reconhecimento fáustico: Pessoa, Mann, Valéry



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M422 Massuno, Tatiana de Freitas.
Reconhecimento fáustico: Pessoa, Mann, Valéry / Tatiana de
Freitas Massuno. – 2015.
151 f.

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

1. Reconhecimento (Filosofia) – Teses. 2. Literatura
comparada – Teses. 3. Fausto (Personagem fictício) - Teses. 4.
Tragédia – Teses. 5. Ceticismo na literatura – Teses. 6. Pessoa,
Fernando, 1888-1935. Tragédia subjectiva – Teses. 7. Mann,
Thomas, 1875-1955. Dr. Fausto – Teses. 8. Valéry, Paul, 1871-
1945. Meu Fausto – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde
que citada a fonte.

Assinatura

Data

Tatiana de Freitas Massuno

Reconhecimento fático: Pessoa, Mann, Valéry

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 15 de janeiro de 2015.

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Mário Bruno
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Helena Franco Martins
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo dos Santos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

A minha família.
Ao Daniel.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio, pela força que move, pela firme estrutura que me mantém seguindo sempre em frente, apesar dos percalços e empecilhos. Agradeço aos dois acima de tudo!

A minha irmã e ao pequeno Enzo, pela alegria, pelos sorrisos, pela leveza sem a qual nada seria possível.

Ao Daniel, companheiro de todas as horas, leitor atento, interlocutor, exemplo último. Reduto de forças quando achava não possuir mais. Obrigada!

Ao Gabriel, pela sensibilidade, pela atenção, pelo carinho, pela existência!

Ao Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta, por acreditar no impossível, por aceitar e incentivar a singularidade. Foi uma grande honra!

Aos professores Gustavo Bernardo, Helena Martins, Mário Bruno e Marcelo dos Santos por aceitarem o convite.

Às amigas Arinalva, Clara, Elisa e Roberta, obrigada!

À CAPES, pelo apoio financeiro.

A conduta racional da vida é impossível. A inteligência não dá regra. E então compreendi o que talvez está oculto no mito da Queda: bateu-me no olhar da alma, como um relâmpago batera no do corpo, o terrível e verdadeiro sentido daquela tentação, pela qual Adão comera da Árvore da Ciência. Desde que existe inteligência, toda a vida é impossível.

Barão de Teive / Fernando Pessoa

RESUMO

MASSUNO, Tatiana de Freitas. *Reconhecimento fáustico: Pessoa, Mann, Valéry*. 2015. 151f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

A presente tese investiga a forma pela qual a ideia de reconhecimento poderia nortear a leitura das interpretações fáusticas da primeira metade do século XX, a saber: *Tragédia Subjectiva* de Fernando Pessoa, *Dr. Fausto* de Thomas Mann e *Meu Fausto* de Paul Valéry. Ou seja, as apropriações do mito por Thomas Mann, Pessoa e Paul Valéry seriam apreensões distintas da tragédia do conhecimento cujo desenvolvimento residiria na ideia de uma falha de reconhecimento: falência ou impossibilidade de reconhecer. O conceito de reconhecimento será estudado a partir dos ensaios e livros do filósofo americano Stanley Cavell, entendendo-se reconhecimento enquanto denominador comum entre a ideia de tragédia e do ceticismo: ambos resultam de falhas no reconhecimento. Assim, o presente estudo busca compreender como as três interpretações fáusticas vivem a falência do reconhecimento reiterando, dessa maneira, o afastamento da tradição goetheana.

Palavras-chave: Fausto. Reconhecimento. Tragédia. Ceticismo.

ABSTRACT

MASSUNO, Tatiana de Freitas. *Faustian acknowledgment: Pessoa, Mann, Valéry*. 2015. 151f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This thesis aims at investigating the way in which the idea of acknowledgment could guide the reading of the Faustian interpretations written in the first half of the twentieth century: *Tragédia Subjectiva* by Fernando Pessoa, *Dr. Fausto* by Thomas Mann and *Meu Fausto* by Paul Valéry. That is, the appropriations of the myth by Thomas Mann, Pessoa and Paul Valéry would all be different interpretations on the tragedy of knowledge whose development lies in the idea of a failure of acknowledgement: failure or impossibility to acknowledge. The study of the concept of acknowledgment will be based on Stanley Cavell's essays and books, by understanding that acknowledgment is the common denominator between the ideas of tragedy and skepticism: both result from a failure or impossibility to acknowledge. Thus, this present study's aim is to understand how the three Faustian interpretations deal with the failure of acknowledgment and therefore reiterate their distance from Goethe's tradition.

Keywords: Faust. Acknowledgment. Tragedy. Skepticism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	RECONHECENDO A QUESTÃO.....	23
2	RECONHECENDO A QUEDA	41
3	O SILÊNCIO DE FAUSTO.....	59
4	O RISO DE ADRIAN.....	77
5	CONTANDO A IMPOSSIBILIDADE DE CONTAR	110
	CONCLUSÃO.....	140
	REFERÊNCIAS.....	146

BREVE NOTA INTRODUTÓRIA

Textos clássicos que já contam com ampla fortuna crítica costumam ser referenciados a partir de formatos que diferem das normas convencionalmente assumidas no âmbito acadêmico brasileiro (ABNT, Método Chicago Autor- Data, entre outros). Os formatos específicos para referências desses textos visam à possibilidade de comparação de trechos ou estrofes independentemente de edição ou tradução. É comum assumir-se uma compilação consagrada como padrão para, a partir dela, indexar-se o texto; indexação essa que é reproduzida nas edições seguintes. É dessa forma, então, que as obras de William Shakespeare e John Milton serão referenciadas nessa tese, seguindo os seguintes parâmetros:

Formato MLA (Modern Language Association). Ex: "Double, double toil and trouble; / Fire burn, and cauldren bubble" *Macbeth* (IV.I.6-7). O nome da peça aparece em itálico logo após a citação. Em seguida, em parênteses, aparecem respectivamente os números do ato, da cena e, por último, os versos. As referências a *Paradise Lost* seguem formato semelhante, sendo, o primeiro número, entretanto, referente ao livro. Ex: "justify the wayes of God to men" *Paradise Lost* (BK. I, 26). A citação refere-se ao vigésimo sexto verso do primeiro livro do poema.

No que se refere às obras em língua estrangeira citadas nessa tese, os trechos incluídos foram traduzidos por mim salvo quando indicado em contrário.

INTRODUÇÃO

As obras

Duas são as palavras que circunscrevem o presente estudo: *Fausto* e reconhecimento. Duas palavras que, de alguma forma, trazem referências aos dois campos que trarão, ao longo do percurso, diálogo: literatura e filosofia. Os *Faustos* a que me refiro são os *Faustos* escritos na primeira metade do século XX: *Doutor Fausto* de Thomas Mann, *Mon Faust* de Paul Valéry e *Tragédia Subjectiva* de Fernando Pessoa. Curiosamente, as três interpretações fáusticas se afastam da envergadura positiva, ou otimista de *Fausto* de Goethe. Lukács entenderia o *Fausto* goethiano justamente por tal viés - o otimismo, já que a obra monumental de Goethe expressaria “a esperança de uma renovação e libertação do homem, socialmente moral e economicamente fundada” (LUKÁCS, 1965, p. 181). Tal otimismo, entretanto, não perdura nos *Faustos* do século XX.

As interpretações de Pessoa e de Valéry têm em comum, além do fato de dialogarem com questões cruciais ao conjunto das obras de ambos, ou seja, de reiterarem situações artísticas que perpassam preocupações literárias que ocuparam Pessoa e Valéry, o fato de serem – as duas interpretações – desmerecidas por serem obras menores: fragmentárias, incompletas. Ou, como diria Chartier ao se aproximar de *Mon Faust*, parte de um grupo de textos “decepcionantes” (CHARTIER, 2003, p. 171) que inspirariam escritores, tais como Valéry.

Sim, *Mon Faust*, acaba por ser deixado incompleto, ou meio escrito. No prefácio à edição dos textos o autor justifica a sua interpretação do mito – as personalidades tanto de Fausto como de Mefistófeles conferem-lhe direito a novas reinterpretações, uma vez que quanto maior a vida da criatura, maior a sua liberdade (VALÉRY, 1960, p. 3). Ao retirá-los da posição de meros fantoches, ao fazê-los expressar os extremos de humanidade e do inumano, Valéry entende que Goethe os liberou de qualquer enredo, sendo, pois, possível que o poeta francês fosse tão corajoso a ponto de fazer uso deles. Valéry, dessa forma, no projeto para um Terceiro *Fausto* ambicionava um número indefinido de trabalhos de natureza dramática: comédias, tragédias, melodramas; tanto em verso quanto em prosa, conforme assim fosse requerido. Entretanto, de antemão o poeta compreende que

tal projeto, esta série de produções paralelas e independentes, não chegaria à existência e apresenta os textos *Lust*, *La Demoiselle de Cristal* (comédia) e *Le Solitaire* (conto de fadas dramático) incompletos. Incompleto sim, mas decepcionante?

Embora os estudiosos de Pessoa não lancem mão do termo “decepcionante” para pensarem a interpretação fáustica pessoana, o termo impossibilidade aparece com certa frequência. *Tragédia Subjectiva* seria apreendida enquanto resultado de uma impossibilidade dramática, no entender de José Seabra, uma vez que temas abstratos, como o escolhido por Pessoa (o embate entre Inteligência e Vida), não seriam condizentes com a dramaticidade almejada. A impossibilidade de gênero seria decorrente da escolha errada por parte do poeta. Impossibilidade de gênero, de se atingir uma totalidade, impossibilidade histórica (SEABRA, 1982; GUSMÃO, 1986; SOUZA, 1989). De alguma forma, cada uma das apreensões acima, aproxima-se do *Fausto* de Pessoa tendo como medida o *Fausto* de Goethe e perante o *Fausto* de Goethe, *Tragédia Subjectiva* revelaria apenas a sua impossibilidade: impossibilidade de ser um poema dramático tal qual o goetheano.

O projeto pessoano era também ambicioso, tal como o de Valéry. Sua intenção inicial seria escrever o seu *Fausto* em três partes. Apesar de boa parte de sua vida produtiva ter se ocupado com os versos de *Fausto*, ao final restaram-nos apenas alguns versos do *Primeiro Fausto*. O *Fausto* pessoano, portanto, apresenta-se enquanto poemas e projetos, sem que uma organização final tenha sido executada por Fernando Pessoa.

A apropriação do mito por Thomas Mann, por outro lado, é a única dita completa. Lukács entende *Doutor Fausto* de Thomas Mann como uma grandiosa obra de velhice, como “uma monumental recapitulação e sistematização de todos os temas das suas obras de juventude” (LUKÁCS, 1965, p. 178). Ademais, não somente *Doutor Fausto* ocupa uma posição de destaque na produção literária de Thomas Mann, enquanto recapitulação de problemas e temas que ocuparam boa parte de sua vida, como também nos fornece nesse romance “a análise da problematidade de toda a arte moderna” (LUKÁCS, 1965, p. 202) já que Mann nos apresenta: “plástica, e claramente, todo o problemático processo de criação de Adrian Leverkühn, a objetiva problemática de suas obras. O conteúdo do inteiro

grande romance consiste aliás, em maior parte, na representação da gênese e da essência destas obras.” (LUKÁCS, 1965, p. 200)

Três obras, portanto, que se afastam do otimismo de Goethe, ou ainda, nos termos de Cavell, três obras que não vivem o “sucesso do conhecimento” (CAVELL, 1979, p. 455). O presente estudo, portanto, debruçar-se-á sobre os *Faustos* do século XX objetivando depreender a forma como o afastamento do âmbito do sucesso do conhecimento resvalaria na apreensão de diferentes dimensões da falência do reconhecimento, ou de uma falha no reconhecimento.

Duas palavras: *Fausto* e reconhecimento. Mas por que reconhecimento?

A questão

No início foi uma frase. Na verdade, uma reclamação proferida pelos lábios mefistofélicos em *Meu Fausto* de Paul Valéry. A tradução para o inglês da interpretação dramática do poeta francês possibilitou antever o problema, ou melhor, a questão que se anunciava: o reconhecimento. Lê-se: “I’ve yet to find the Tree of Acknowledgment...” (VALÉRY, 1960, p. 77). Talvez, o vislumbre do texto no original não me trouxesse tão claramente a questão pressentida na frase de Mefistófeles. A tradução para o português e a opção pelo termo: *gratidão*, ao invés de *reconhecimento*, acaba por escamotear aquilo que na tradução para a língua inglesa se tornou tão evidente – a troca de conhecimento por reconhecimento. Tendo sido a árvore do conhecimento achada pelo homem, o que ainda falta a Mefistófeles é a árvore do reconhecimento. Esse pequeno trecho poderia ter sido meramente desacreditado por ser tratar de uma simples brincadeira de palavras. E, afinal, era nada mais que uma frase. Uma pequena reclamação que aparece em um cena na qual Fausto e sua secretária dividem um fruto (um pêssago, mais uma pequena substituição). No entanto, algo naquela frase (como assim constava na tradução para a língua inglesa) não me deixava esquecê-la. Sempre que pensava em *Meu Fausto*, a frase retornava. Seria essa a questão? Seria a forma como pensar as interpretações fáusticas do século XX?

Tendo a frase ainda em mente, retomei a leitura de *The Claim of Reason*, do filósofo americano Stanley Cavell. Com os olhos mais atentos, talvez contaminados pela situação de *Meu Fausto* de Valéry, pude perceber que a palavra *acknowledgment* aparecia inúmeras vezes ao longo do livro. Não somente enquanto

substantivo, mas também enquanto verbo (*acknowledge*). Reconhecimento não era simplesmente uma palavra qualquer da qual o filósofo desatentamente se utilizava. Não era uma desatenção do autor a repetição da mesma palavra. Muito pelo contrário, reconhecimento era pensado enquanto um conceito, um conceito chave para se refletir sobre a relação entre ceticismo e tragédia. Nesse ponto, faz-se necessário um adendo.

Stanley Cavell ocupa no cenário filosófico uma posição singular. A aproximação (a busca de diálogo) entre os textos filosóficos e os textos literários faz com que se afaste de uma perspectiva filosófica que tende a conceber a filosofia enquanto um conjunto de problemas. A contribuição que possa vir a trazer ao pensamento filosófico, diz Cavell, não diz respeito a se ocupar com um conjunto de problemas filosóficos, mas sim, com um conjunto de textos (CAVELL, 1979, p. 3). Pensar a filosofia enquanto textos e não enquanto problemas dados permite a Cavell abordar textos, não necessariamente filosóficos, para pensar situações de filosofia, tais como o ceticismo. Assim, aproxima-se de Shakespeare, Wordsworth, Coleridge, Poe, Emerson, Thoreau e Wittgenstein. Onde termina a filosofia? – pergunta-se. Se Emerson e Thoreau, os fundadores do pensamento americanos, são considerados literatura e não filosofia, tanto pior para a filosofia, afirma.

A postura de Cavell, entretanto, não deve ser entendida enquanto um apagamento de fronteiras entre literatura e filosofia. Não busca entender todo texto como literatura (ponto de divergência entre o seu pensamento e o de Derrida, como o próprio Cavell assim compreende) nem todo texto enquanto filosófico. Filosofia e literatura seriam passíveis de diálogo e não de submissão – situação enfatizada por Cavell na introdução de seus estudos sobre Shakespeare:

O que mais me preocupou na incompreensão de minha atitude foi o de tomar o meu projeto enquanto a aplicação de uma problemática filosoficamente independente de ceticismo a um desfile fragmentário de textos shakespearianos, colocando esses textos a serviço de iluminar conclusões filosóficas já sabidas de antemão. Simpatia pelo meu projeto depende, pelo contrário, em desfazer a questão da prioridade (entre filosofia e literatura) implícita nos conceitos de ilustração e aplicação.¹

¹ “The misunderstanding of my attitude that most concerned me was to take my project as the application of some philosophically independent problematic of skepticism to a fragmentary parade of Shakespearian texts, impressing those texts into the service of illuminating philosophical conclusions known in advance. Sympathy with my project depends, on the contrary, on unsettling the matter of priority (as between philosophy and literature, say) implied in the concepts of illustration and application.” (CAVELL, 1987, p.1)

A advertência de Cavell provém de uma tendência nos estudos que buscam tal aproximação. Ao abordar os dois campos de saber, admitindo-se que a literatura é um tipo de saber, corre-se o risco de submeter um tipo de conhecimento ao outro. A saber: a literatura à filosofia, como se fosse a filosofia uma forma de conhecimento mais séria, ou mais articulada que o artístico e/ou literário. No entanto, tal submissão (de um saber menos sério a um saber mais sério), além de desmerecer a autonomia artística, não permitiria a discussão (antes cessaria o debate) em nenhum dos dois campos: literatura e filosofia.

A submissão da literatura à filosofia ocorre pelos meios de ilustração e aplicação. Ora a literatura é mera ilustração de uma questão filosófica, ora serve como mera aplicação de um conceito filosófico. Tal postura, entretanto, mantém o campo de saber de onde parte o conceito (filosofia) na mesma situação de antes do embate com a literatura. Isto porque todo conhecimento filosófico é apreendido *a priori* do embate com a literatura. Tudo que se busca na obra literária já é sabido de antemão e a literatura é mero meio de evidência para algo que não lhe diz respeito. Metodologicamente, portanto, utilizar a literatura como aplicação ou ilustração de um conceito filosófico não desmerece apenas o literário enquanto saber, mas também a própria filosofia, uma vez que admite o filosófico ser apenas o campo do já sabido, do já conhecido, de meros problemas dados. Tanto pior para a filosofia, diria Cavell.

Por outro lado, submeter a literatura a outro saber, impede-a de ser apreendida enquanto um saber que sabe de si. Adorno diria: “a arte é conhecimento, mas não conhecimento de objectos” (ADORNO, 2003, p. 11). Utilizar a literatura como mera aplicação de conceitos seria não se aperceber de seu estatuto de conhecimento, mas apreendê-la como mero objeto, documento, evidência. Tanto pior para a literatura, então.

Stanley Cavell, portanto, em seus estudos sobre literatura e filosofia, nos quais tece a relação entre ceticismo e tragédia, entende que nenhum pensamento que seja estranho² à arte deve ser submetido a ela. Ou seja, nenhum pensamento *a priori* sobre o ceticismo, desenvolvido à mercê da arte e distante dela, deve ser operacionalizado nela – na arte. Seria possível operacionalizar conceitos?

A singularidade do pensamento de Stanley Cavell residiria não somente na aproximação entre literatura e filosofia, mas também na abordagem de conceitos.

² Estranho aqui no sentido de estrangeiro, ou até mesmo exterior.

Perceba-se: um pensamento que norteia a visão de Cavell é a pergunta: onde termina a filosofia? Como se a filosofia fosse possível a partir não somente da filosofia, mas da literatura e até do cinema (das comédias românticas acerca do recasamento). Onde termina a filosofia? – como se fosse o filósofo um temperamento que rodeasse distintas circunstâncias não necessariamente, ou não aparentemente, filosóficas. À extensão dos limites do filosófico, associa-se a visão da inaplicabilidade de conceitos. Na medida em que Cavell não entende a filosofia como mero conjunto de problemas dados, sua visão impede a percepção da filosofia enquanto sistema, ou como simples comentário de textos filosóficos canonizados. Não é por menos que na busca de textos que o façam pensar Cavell se depare com Emerson e Thoreau, pensadores aos quais não é garantido o estatuto de filosofia, mas que são aproximados do literário, como se fosse o literário um desmerecimento do pensamento que tecem. Cavell não estaria interessado na recanonização de textos, rebaixar alguns textos e promover outros, não estaria “basicamente interessado em listagens de textos, mas sim nos processos que levam a descobrir e a adotar algum texto” (CAVELL, 1997, p. 11). Continua afirmando que o que lhe interessa em determinada obra “é o que ela revela ser, deixa ocorrer, valoriza (...)” (CAVELL, 1997, p. 11). Uma obra que revela, que deixa ocorrer; uma obra, portanto, que não necessariamente ocupa os cânones da filosofia.

Wittgenstein é um dos pensadores que mais ocupa o pensamento de Cavell. Um dos filósofos do ordinário que lida com a ameaça do ceticismo. Em se tratando do pensamento de Wittgenstein e da obscuridade de suas ideias, tais como a ideia de gramática, ou daquilo que se constitui enquanto gramático, Cavell afirma:

Tal obscuridade pode ser um defeito em um filósofo. Mas quanto maior o apego a um conceito (como a uma pessoa, ou a um deus), mais difícil se torna explicar tanto o apego quanto o conceito; ou talvez deva ser dito que tudo o que se faça é, ou pode ser, a única explicação.³

A afirmação anterior aparece logo na introdução de *The Claim of Reason*, após expor que não poderia especificar a abordagem utilizada para se aproximar do pensamento de Wittgenstein. Não havia abordagem, uma vez que o termo em si implicaria aproximar-se de algo, como se já não se estivesse perto o suficiente, ou ainda, como se houvesse uma forma, ou um meio, ainda não tentado para se

³ “Such obscurity may be a fault in a philosopher. But the greater the attachment to a concept (as to a person, as to a god), the harder it may be to explain either the attachment or the concept; or perhaps it should be said that everything one does is, or could be, the only explanation of it.” (CAVELL, 1979, p. 6).

acercar de algo. O termo, portanto, pressupõe certa distância passível de ser encurtada por meio de algum tipo de crítica (*criticism*). Não, não havia uma abordagem para os textos de Wittgenstein, assim como não havia uma abordagem para os textos de Cavell e, mais ainda, não havia forma de clarificar a obscuridade de seus conceitos. Wittgenstein não é o único cujos conceitos tornam-se obscuros. Contudo, Cavell já havia dito: a proximidade de um conceito impossibilita a própria explicação do conceito, sendo, aquilo que se faz a única explicação possível. Se as noções de gramática, critério, formas de vida são consideradas obscuras em Wittgenstein, o mesmo pode se dizer do termo *acknowledgment* (reconhecimento), ideia muito presente nos primeiros textos de Cavell que lidam diretamente com a questão do ceticismo.

O termo reconhecimento diz respeito a uma situação relacionada ao ceticismo: o ceticismo de outras mentes. No entanto, em momento algum Cavell define o que seria o reconhecimento. O conceito aparece em seus textos, não enquanto uma definição, mas enquanto desenvolvimento. O conceito é desenvolvido, sem ser explicado, é sustentado sem que se possa fechá-lo em uma definição.

De fato, não haver a definição do conceito de reconhecimento impede a sua aplicação, como se somente a suspensão da definição pudesse garantir a postura adequada diante dos conceitos – a não aplicabilidade dos mesmos. Dessa forma, lidar com a ideia de reconhecimento suspende a definição ao mesmo tempo em que pede que se acerque dela, faça algo à luz dela: dê-lhe expressão. Nas próximas páginas busco dar expressão à ideia de reconhecimento, através de textos que se acerquem do conceito, ou o encenem sem defini-lo. Cada texto, no entanto, abarca uma das facetas da ideia de reconhecimento, daquilo que na divinização da razão, nos esquecemos:

O que esquecemos, quando deificamos a razão, não foi que a razão é incompatível com o sentimento, mas que o conhecimento requer reconhecimento. (Os afastamentos e aproximações de Deus podem ser vistos como traçando a história de nossas tentativas de ultrapassar e absorver o reconhecimento pelo conhecimento; Deus seria o nome dessa impossibilidade).⁴

⁴ “What we forgot, when we deified reason, was not that reason is incompatible with feeling, but that knowledge requires acknowledgment. (The withdrawals and approaches of God can be looked upon as tracing the history of our attempts to overtake and absorb acknowledgment by knowledge; God would be the name of that impossibility.)” (CAVELL, 1987, p. 117)

No início, portanto, foi uma frase. Uma frase que trocava de forma jocosa a palavra conhecimento por reconhecimento. Mas isso foi apenas no início. Posteriormente, a frase ganhou a dimensão de questão – de questão investigativa. Reconhecimento era um conceito que possuía relação com o nome Fausto. Cavell afirma que Fausto seria: “nosso nome moderno central para a tentativa de subjugar a necessidade de reconhecimento pelo poder e extensão do conhecimento.”⁵ A hipótese surgia e ganhava forma. Fausto enquanto figura que revelava a nossa tentativa de subjugar a necessidade do reconhecimento ao poder do conhecimento. Conhecimento e reconhecimento não eram uma mera troca de palavras, ou palavras parecidas, eram, sim, palavras que possuíam relação com o nome Fausto; traziam uma questão epistemológica, como assim entendia Cavell. Mas de que *Fausto* Cavell falava? Não seria possível afirmar que toda época tinha seu *Fausto*? Desde a figura do nicromante Jorge Faustus, personagem histórico que deu origem ao mito, passando pelo estabelecimento do mito em Marlowe, até o seu estatuto de obra prima em Goethe, às interpretações do século XX (Pessoa, Valéry, Thomas Mann, Klaus Mann, e por que não Bulgákov e Guimarães Rosa?), até as interpretações musicais (Wagner, Berlioz, Gonoud) e suas adaptações ao cinema (Murnau, Sokurov). De qual *Fausto* Cavell falaria?

Provavelmente, Stanley Cavell estaria se referindo ao *Fausto* goetheano. No entanto, o que a sua afirmação deixa entrever é que a ideia de Fausto, indiferente da interpretação que lhe caiba, diz respeito à sujeição do reconhecimento ao conhecimento, como se fosse tal questão (o par conhecimento/ reconhecimento) uma questão fáustica. As diferentes interpretações para o mito (seja para a literatura, para a ópera ou para o cinema) garantem distintas situações, como, por exemplo, o sucesso do conhecimento (CAVELL, 1979, p. 455). Mais uma vez infere-se que Stanley Cavell estivesse se referindo ao *Fausto* de Goethe, uma vez que seria impossível relacionar os *Faustos* do século XX (Pessoa, Mann, Valéry) qualquer um deles, a qualquer perspectiva de sucesso. No século XX, a abertura positiva que domina o *Fausto* de Goethe se esvai e o que resta é a falência em todos os âmbitos. Falência do conhecimento?

⁵ “our central modern name for the attempt to overwhelm the necessity of acknowledgment by the power and extent of knowledge.” (CAVELL, 1979, p. 455)

Stanley Cavell, ao pensar o drama shakespeariano, entende que o conhecimento falha não devido à ignorância de algo, mas ao se ignorar algo, a falha do conhecimento significa, na verdade, uma falha de reconhecimento:

O fracasso do conhecimento é um fracasso de reconhecimento, o que significa, o que quer que possa significar, que o resultado do fracasso não é a ignorância e sim um ignorar, não uma dúvida opositora, mas uma negação implacável, uma incerteza intencional que constitui uma aniquilação.⁶

Conhecimento e reconhecimento não seriam, dessa maneira, duas situações opostas ou excludentes. Reconhecimento não é meramente uma alternativa ao conhecimento, mas seriam duas instâncias relacionadas. Entendendo-se, então, que a falha do conhecimento não diz respeito a uma falta metafísica do homem, mas refere-se, por outro lado, a uma falha de reconhecimento; percebe-se a associação anteriormente feita entre *Fausto* e o conceito cavelliano.

Nesse momento, a hipótese torna-se cada vez mais tangível. Se a figura de Fausto relaciona-se ao sucesso do conhecimento (o conhecimento, entretanto, somente obtém sucesso devido à sujeição da necessidade de reconhecimento), os *Faustos* de Pessoa, Mann e Valéry, ao se distanciar da trajetória de Goethe, trazem à tona tal problema: a falência do reconhecimento. Em maior ou menor medida a falência no reconhecimento norteia as diferentes interpretações.

Delimitou-se a questão: o reconhecimento. Chegou-se a uma hipótese: os *Faustos* do século XX exporiam, trariam à tona, um problema silenciado pelo *Fausto* de Goethe: a falência do reconhecimento.

O percurso

Havia ainda um problema – como promover o diálogo entre os *Faustos* escritos na primeira metade do século XX e o conceito desenvolvido por Stanley Cavell?

Parte-se de uma postura metodológica bastante específica, uma vez que o pressuposto inicial é a não submissão das obras literárias a outro tipo de campo de saber, seja a filosofia, a sociologia ou até mesmo a história. Embora um conceito filosófico seja estudado (o reconhecimento), evita-se qualquer aplicabilidade de tal

⁶ “the failure of knowledge is a failure of acknowledgment, which means whatever it means, that the result of the failure is not an ignorance but an ignoring, not an opposable doubt but an unappeasable denial, a willful uncertainty that constitutes an annihilation”. (CAVELL, 1987, P. 206).

conceito nas obras estudadas, a saber, os *Faustos* escritos na primeira metade do século XX. A fim de evitar a submissão das obras literárias a situações extraliterárias o andamento da pesquisa foi concebido no sentido de garantir que ao longo de todo processo seria dada primazia ao embate com as obras literárias. Por conseguinte, cada passo traz, em alguma medida, o retorno às obras em estudo: *Tragédia Subjectiva, Meu Fausto e Doutor Fausto*.

O primeiro passo foi o mapeamento do conceito de reconhecimento. Como o conceito se apresenta em vários textos e ensaios, fez-se necessário atingir uma compreensão mais ampla do lugar que o reconhecimento ocupava no pensamento de Stanley Cavell. Uma vez que não se trata de um conceito definido, ou definível nos textos e livros de Cavell, buscou-se entendê-lo através de textos que o desenvolviam. Vários são os momentos em que o conceito é retomado. Em textos que lidam tanto com a ideia de América e do ordinário, quanto com as peças de Shakespeare; textos, portanto, tão heterogêneos a ponto de tratarem da relação entre romantismo e filosofia e da situação musical contemporânea. Por mais heterogêneas que sejam as distintas situações de pensamentos, todas trazem alguma contribuição à relação tragédia-ceticismo.

Como o objetivo da pesquisa não era o simples estudo do conceito de reconhecimento, e sim estudar a forma como tal conceito nortearia a interpretação do mito fáustico contida nas obras em estudo (*Doutor Fausto, Tragédia Subjectiva e Meu Fausto*), após o mapeamento do conceito, houve a volta às obras literárias.

No segundo momento (ou dando prosseguimento ao primeiro andamento), a pergunta que norteou a pesquisa foi: como as obras literárias responderiam ao problema proposto por Cavell? Como interpretariam tal conceito - o reconhecimento? As obras literárias entraram em evidência. Mais especificamente *Meu Fausto* de Paul Valéry. A escolha por iniciar com Paul Valéry residiu no fato de o problema do reconhecimento ser textualmente apresentado no compêndio dramático de Paul Valéry (através de uma das falas de Mefistófeles). O primeiro capítulo (baseado nos primeiros dois movimentos da pesquisa) diz respeito ao diálogo entre a situação apresentada pelo pensamento de Cavell e a peça de Valéry e na medida em que aparece como a apresentação inicial da questão foi denominado *Reconhecendo a Questão*.

O terceiro momento da pesquisa tornou-se tributário da associação que Stanley Cavell estabelece entre ceticismo e tragédia. Partindo-se da pergunta de Cavell: *seria Fausto uma figura trágica?* debruçou-se sobre a ideia de limites, aceitação da humanidade dada; e, no lado oposto, a transgressão de tais limites, a negação do humano. Nesse ponto, dois textos literários foram de crucial importância: *Paradise Lost*⁷ de John Milton e *Fausto* de Goethe. O segundo capítulo, portanto, resulta da formulação de tais questões. O capítulo, *Reconhecendo a Queda*, diz respeito à forma como os textos fáusticos do século XX se afastam da tradição goetheana de aceitação da humanidade dada para reinterpretar o mito pelo viés da falta de tal reconhecimento (uma atitude que muito se assemelha ao percurso de Lúcifer).

No momento seguinte houve a primeira tentativa de contato, ou melhor, de diálogo entre as obras literárias. De que forma o *Fausto* de Fernando Pessoa traz a sua própria interpretação para a falta de reconhecimento de Valéry? Nesse ponto, a presença do *Fausto* goetheano fora crucial, na medida em que os dois *Faustos* se apropriam da tradição goetheana, para dela se afastarem. O que norteou esse momento foi a ideia de sucesso de conhecimento que Cavell associa à figura fáustica. Cavell, entretanto, compreende que se *Fausto* (de Goethe) vive esse sucesso - o do conhecimento- isso só seria possível dada à supressão da necessidade do reconhecimento. Pensou-se: como os dois *Faustos* lidam com aquilo que fora suprimido? De que forma cada *Fausto* se relaciona a esse silêncio que provém desde o *Fausto* de Goethe? As questões apresentadas circunstanciam o terceiro capítulo, intitulado *O silêncio de Fausto*.

O quinto movimento focou-se na formulação de questões presentes em *Doutor Fausto* de Thomas Mann. A ideia central foi a tentativa de associar uma circunstância presente no romance (o riso de Adrian Leverkühn) à problemática maior da obra: o fazer artístico na modernidade. Como o romance traz a biografia do músico dodecafônico Adrian Leverkühn, foi necessário, nesse ponto, travar contato

⁷ *Paradise Lost* não aparece aqui de forma arbitrária. A presente pesquisa é uma continuação de estudos que se iniciaram ao longo do mestrado e culminaram na dissertação *Leitura e Alegoria em Fausto de Fernando Pessoa*. Na época, buscava pensar o *Fausto* pessoano tendo como pano de fundo a ideia de alegoria. Para tal, textos tais como *Paradise Lost* e *Hamlet* foram de grande importância. Ademais, entendeu-se que, na interpretação fáustica pessoana, Fausto aparecia enquanto uma figura luciferiana a cuja queda a queda fáustica se assemelhava. Desse modo, pensou-se a interpretação pessoana enquanto uma interpretação que perpassava o poema épico inglês de John Milton.

com os estudos de Theodor Adorno sobre a nova música e sobre arte moderna. O estudo de Adorno não aparece enquanto algo acessório à pesquisa, e sim como fato essencial na compreensão da grande problemática do romance de Thomas Mann. Adorno fora peça crucial para o romance em questão, tendo, inclusive, alterado o curso da história através de seus comentários e suas críticas. Dessa maneira, as perguntas que nortearam o quinto movimento da pesquisa foram: *De que forma o riso de Adrian conecta-se a seu próprio fazer artístico? E o fazer artístico de Thomas Mann?* Ademais, na medida em que a pesquisa diz respeito ao problema do reconhecimento, como relacionar o riso ao reconhecimento? De tais questões resultou o quarto capítulo da tese (*O riso de Adrian*), no qual as associações entre riso, ironia, reconhecimento e ceticismo se tecem.

Embora a ideia central (o movente da pesquisa) seja referente ao conceito de reconhecimento cunhado pelo filósofo americano Stanley Cavell; esse mesmo conceito, assim como encenado pelo filósofo ao longo de seus ensaios e livros, garante a abertura de situações de pensamento que são circunstanciadas pela relação ceticismo – tragédia. Tal foi o motivo que me possibilitou pensar a situação do riso de Adrian Leverkühn, principalmente, por uma situação artística.

O sexto andamento busca outra situação de pensamento cujo pano de fundo é o conceito de reconhecimento: a ideia de narrar. Nesse momento, portanto, o vínculo que se busca é entre a impossibilidade de narrar nos *Faustos* e a sua relação com a falta de reconhecimento que garante a estrutura cética das obras. Questões que se abrem são: *Por que lhes é impossível narrar? Ou ainda, por que só lhes é possível narrar quando são dimensionados pela situação da finitude? Qual seria a relação entre linguagem e reconhecimento? Ademais, o que a impossibilidade de narrar nos diz sobre o fracasso da dramatização das obras?* As perguntas são sustentadas ao longo do quinto capítulo – *Contando a impossibilidade de contar*.

1 RECONHECENDO A QUESTÃO

Sim, parece fácil. Simplesmente reconhecer. Reconhecer a si mesmo. Reconhecer alguém. Olhar-se ao espelho e poder dizer: sim, essa é minha orelha, esses são meus olhos - sou eu. Reconheço-me. Parece fácil quando se ignora o peso que a palavra reconhecimento carrega. Se reconhecer fosse assim tão fácil, se o reconhecimento fosse tão simples e corriqueiro como é o respirar, não diria Mefistófeles, no conjunto dramático *Meu Fausto* de Paul Valéry, que ainda há de encontrar a árvore do reconhecimento. Com a árvore do conhecimento pôde o diabo tentar o homem e presenteá-lo com o conhecimento do bem e do mal, pôde presenteá-lo com a mortalidade. Digo presenteá-lo, pois a morte é nada mais que uma grande dádiva. Sem ela estaria ainda o homem no Éden, em um tempo eterno, num tempo que ainda tempo não era. Apenas suspensão em um espaço imutável. Apenas suspensão. Apenas a variação monótona do mesmo dia. Acordar-se-ia para o encontro com o mesmo. Tempo suspenso em espaço suspenso, nada mais. O homem ainda não era homem... era outra coisa⁸. Um anjo, talvez? Um ser idêntico a si. Assim como as coisas eram idênticas ao nome que tinham. Uma árvore só poderia ser uma árvore. O mundo era, então, uma tautologia.

Mas isso era o homem antes da queda, um homem tautológico, um homem que talvez pudesse se reconhecer, pudesse reconhecer o mundo, pudesse se reconhecer no mundo? Mefistófeles afirma: ainda não encontrou a árvore do reconhecimento. Não é meramente uma brincadeira com sons parecidos: conhecimento e reconhecimento. Não é algo como um jogo de palavras (algo para se achar graça). Há seriedade na fala do diabo. Há seriedade no par conhecimento/reconhecimento.

Talvez o primeiro ensinamento de Mefistófeles seja: conhecimento e reconhecimento não são iguais. Conhecimento e reconhecimento orbitam em esferas distintas e eu, Mefistófeles, tenho acesso apenas a um, apenas ao conhecimento; do reconhecimento, nada sei. Mefistófeles, um dos nomes do diabo, aquele com quem Fausto pactua, revela que o reconhecimento encontra-se fora de

⁸ “É possível a afirmativa de que o tempo começou com o diabo, que o seu surgir ou a sua queda representam o início do drama do tempo, e que “diabo” e “história” são os dois aspectos do mesmo processo. Assim poderíamos afirmar que a nossa tentativa de fugir do diabo é um outro aspecto da nossa tentativa de emergir da temporalidade e ingressar no reino das Mães imutáveis.” (FLUSSER, 2008, p. 21)

seu alcance. Como não levar a brincadeira do diabo a sério? Como não perceber a gravidade daquilo que nos falta: o reconhecimento?

Afinal, é compreensível. Escondemos de nós aquilo que nos falta, não reconhecemos que, de fato, o reconhecimento não é possível. De que ao comer o fruto do conhecimento interdito, ao adquirir o conhecimento do bem e do mal, ao nos tornarmos mortais, afastamo-nos da possibilidade do reconhecimento. De reconhecermos-nos? De reconhecer o mundo? De nos reconhecermos no mundo? O conhecimento nos possibilitou agir sobre o mundo e sobre os outros. Mas, afinal, o que esse homem que alterou o mundo vê ao se olhar no espelho? Reconhece quem é? Reconhece o mundo que alterou? Reconhece?

A resposta de Mefistófeles é negativa a todas as perguntas. Não, o homem perdeu a capacidade do reconhecimento e nessa perda reside toda idéia de tragédia, acrescentaria Stanley Cavell. A tragédia e o ceticismo, continuaria Cavell, possuem um denominador comum: a ideia de reconhecimento. Mas até aí, não há qualquer novidade. Aristóteles já associava a tragédia à ideia de reconhecimento. Para Aristóteles, reconhecimento significaria ir do desconhecimento ao conhecimento. Reconhecer implicaria algum grau de conhecimento. Conhecimento de que Édipo matara o seu pai, de que se casara com sua mãe, conhecimento daquilo que tornaria sua vida impossível. Em inglês, conforme aparecerá ao longo do texto, há dois termos que englobam os sentidos possíveis de reconhecimento: *recognition* e *acknowledgment*. Um dos elementos da tragédia, como pontua Aristóteles, seria o reconhecimento que é traduzido em inglês como *recognition*. Stanley Cavell não utiliza o termo *recognition* para pensar tanto a tragédia quanto o ceticismo, mas *acknowledgment*. Entende, entretanto, o entrelaçamento dos dois termos:

Uma vez que a *recognition* é de uma pessoa com a qual o protagonista está envolvido (caso contrário, não estamos lidando com uma tragédia ou comédia e sim com melodrama ou farsa) a *recognition* do outro assume a forma de um reconhecimento de si, de sua própria identidade. Isto não precisa acontecer, como no caso de Édipo, no qual o herói não tinha, antes da aprendizagem, qualquer consciência de sua identidade. Pode acontecer, como em Antígona, na qual tudo é sabido, mas na qual a lógica da *recognition* (viz., de que ela demanda o reconhecimento) é o próprio drama. Aqui a tragédia é que o custo de afirmar a sua identidade pode ser a própria vida. Em outra tragédia, em *Fedra*, o reconhecimento é proibido por um diferente tipo de lei: aqui tudo é conhecido por uma pessoa, e o reconhecimento é proibido a esta mesma pessoa.⁹

⁹ "Since the recognition is of a person in whom the protagonist is implicated (otherwise we are dealing not with tragedy or comedy but with melodrama or farce) the recognition of the other takes the form of

O reconhecimento aristotélico implicaria, inevitavelmente, o reconhecimento cavelliano. Entendendo-se que a palavra no sentido aristotélico diz respeito ao momento em que se reconhece a identidade de outrem (de sua mãe, seu pai, sua irmã). Tal reconhecimento intrapessoal requer outro reconhecimento: o da identidade pessoal. Reconhecer, ou melhor, admitir a paternidade alheia necessita, reciprocamente, reconhecer a posição de filho. Admitir, aceitar, reivindicar a própria identidade.

Dessa forma, o reconhecimento implicaria trazer à tona (ao conhecimento, às claras) fatos que tornariam a existência insuportável, que abalariam a possibilidade da existência enquanto tal, como nos ensina a tragédia. Vivemos, diria Cavell, o ceticismo. Ou, em menor grau, a sua ameaça (do ceticismo). A pergunta cética “como viver em um mundo sem fundamentos?”¹⁰ parece ser respondida da seguinte forma: por manter distante o fruto do reconhecimento. Somente o fato de Mefistófeles, ou o diabo, ou Lúcifer (ou qualquer outros dos inúmeros nomes que possui) não ter achado a árvore do reconhecimento é que pode nos manter assim como somos. Sim, é um paradoxo. Somos humanos devido ao fato de termos comido o fruto do conhecimento e continuamos enquanto tal, humanos, por não acharmos o fruto do reconhecimento.

Após Fausto e Lust, sua secretária, dividirem uma fruta (um pêssego) no jardim, Mefistófeles cai da árvore reclamando:

Fru...fru...to! De novo uma história de Ffrutto...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, 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

an acknowledgment of oneself, one's own identity. This need not be a case, as with Oedipus, in which the hero had before the learning not been cognizant of his identity. It can be a case, as with Antigone, in which everything is known but in which the logic of recognition (viz., that it demands acknowledgment) is itself the drama. Here the tragedy is that the cost of claiming one's identity may claim one's life. In another tragedy, say Phèdre, acknowledgment is forbidden from a different source of law: here everything is known to one, and acknowledgment is forbidden to that one". (CAVELL, 1979, 389)

¹⁰ “how to live at all in a groundless world” (CAVELL, 1994b, p. 3)

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 ao se ignorar o fato de terem os feitos humanos sido impulsionados pela sua ação diabólica. Não encontrou, portanto, a árvore da Gratidão. O termo gratidão, contudo, 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, portanto, 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, portanto, ignorados. A breve fala de Mefistófeles aponta algumas questões cruciais: os frutos do conhecimento e do reconhecimento são provenientes de árvores distintas; não há acesso à árvore do reconhecimento; a ideia de reconhecimento possui uma relação com a de gratidão e tem como oposto, o ato de ignorar. Não reconhecer implicaria ignorar. Se não encontramos a árvore do reconhecimento, se não provamos ainda este outro fruto (do reconhecimento), estaríamos ignorando, vivendo a nossa ignorância? Mas viver nossa ignorância não diria respeito a não ter o conhecimento: ““Um fracasso em conhecer” pode vir a significar ignorância, falta de algo, um branco. “Um fracasso em reconhecer” é a presença de algo, uma confusão, indiferença, insensibilidade, exaustão, frieza.¹¹ E não foi dito que conhecimento e reconhecimento orbitam em esferas distintas não podendo ser intercambiáveis ou tornarem-se sinônimos?

É improvável que sejam conhecimento e reconhecimento sinônimos, mas é também inegável que haja uma relação entre os termos além da sonoridade que os aproxima. Já Aristóteles anunciava, ao estudar os elementos da tragédia grega, que

¹¹ “A “failure to know” might just mean a piece of ignorance, an absence of something, a blank. “A failure to acknowledge” is the presence of something, a confusion, an indifference, a callousness, an exhaustion, a coldness.” (CAVELL, 1976, p. 264)

reconhecer era ir do desconhecimento ao conhecimento (*Poética*, XI). Portanto, reconhecer implicaria chegar a uma situação de conhecimento. O momento do reconhecimento na tragédia grega seria o momento de percepção de quem se era. Reconhecer era chegar a um conhecimento de si: descobrir quem eram o seu pai e sua mãe, chegar às suas origens, descobrir quem era. A proximidade entre reconhecimento e revelação e/ou reconhecimento e descoberta quase se revela ou se desvela nesse ponto, como se reconhecer-se fosse ter diante de si a revelação ou a descoberta daquilo que se é e não se reconhecer fosse o oposto, ter-se como um desconhecido, ser ignorante sobre as suas origens, ignorar aquele que é. Seria, portanto, não refletir-se ao espelho. Olhar-se ao espelho e ver... nada.

Re-conhecer, assim como em inglês e em francês, traz em si a palavra conhecer. Re-conhecer poderia ser expresso como conhecer novamente já que o prefixo re- traz a ideia de algo que ocorre de novo, mais uma vez, novamente; como acontece às palavras reler, reenviar, reeditar (ler de novo, enviar mais uma vez, editar novamente). Entretanto, na palavra reinício o sentido do prefixo se altera, podendo ser entendido como voltar ao início. Expressa, dessa forma, o sentido de regresso. Ademais, em palavras tais como renome, nem o sentido de repetição, nem o de regresso se aplicam, uma vez que a palavra renome se assemelha ao caso de revigorar que seria aumentar o vigor. No último caso, re- implica intensidade. Repetição, regresso ou intensidade? Afinal, seria reconhecer algo como conhecer novamente? A repetição do mesmo? Seria reconhecer um regresso ? Mas regresso a que? Ao conhecimento? Ou seria reconhecer conhecer intensamente? Em inglês a situação dúbia em que se encontra o termo em língua portuguesa parcialmente se resolve.

Reconhecimento, em inglês, é traduzido como *acknowledgment* que é também a palavra que Stanley Cavell utiliza em seus estudos sobre a tragédia e o ceticismo. Entretanto, diferentemente do caso em português em que a palavra reconhecimento abarca sentidos diferentes; em inglês houve uma escolha tanto do tradutor de Paul Valéry quanto do próprio Cavell. Em inglês há dois termos próximos: *acknowledgment* e *recognition*. Os usos, no entanto, são distintos. Posso dizer que “I recognize him” no sentido de que o reconheço, sim, seu rosto me é familiar, talvez tenhamos estudado juntos e seu nome, se não me engano, é Roberto. *Recognize* é utilizado para algo que lhe é familiar, algo lembrado, não

se refere a nenhum dado novo, mas a algo já conhecido. É uma repetição, portanto. É um retorno, portanto. Mas Cavell não usa *recognition* ao estudar tanto o ceticismo e a tragédia, muito menos se fala de uma *Tree of Recognition*¹². O reconhecimento não diz respeito, dessa forma, a algo já conhecido, à lembrança ou repetição; o sentido é outro. Se posso dizer “I recognize him”, com o termo *acknowledge* isto já não é possível. “I acknowledge him” não teria qualquer sentido por si só. Deveria dizer: “I acknowledge him to be my father”, no sentido que aceito, admito, confesso que ele é meu pai. Pode até haver um conhecimento antecedente ao fato (ser meu pai, algo já conhecido), mas o que está posto na frase não é algo trazido novamente ao conhecimento, não é se deparar com o familiar, mas uma aceitação. Aceitação do fato de que ele é meu pai.

Cavell em *Knowing and Acknowledging*, ao se debruçar sobre os sentidos do verbo *know*, estuda a seguinte frase: “I know I’m late”, eu sei que estou atrasado. Cavell entende que nesse *eu sei* não está implícita nenhuma situação de certeza. “Eu sei que estou atrasado” não é o mesmo que dizer “eu tenho certeza que estou atrasado”, o saber que “eu sei” abarca não é um saber que se baseie em certezas, mais se aproxima, no entanto, de uma confissão. “Eu sei que estou atrasado” se transforma em: “eu confesso que estou atrasado”, ou ainda “eu admito que estou atrasado”. Em inglês: “I know I’m late”, ou “I acknowledge I’m late”. Aqui o sentido de reconhecimento é aproximado ao de confessar, ou de admitir. Com o exemplo “I know I’m late”, Cavell além de aproximar o sentido de reconhecer ao de confessar, admitir, aceitar; entende que o exemplo acima diz algo mais acerca do reconhecimento. Se ao dizer “eu sei que estou atrasado”, eu não quero expressar uma certeza: “eu tenho certeza de que estou atrasado”, mas uma confissão; existe um outro tipo de saber relacionado a este simples “eu sei”. É um saber que não implica uma situação de certeza. Ou melhor, reconhecer se relaciona a um saber que não pressupõe ter certeza, que não se resume aos critérios da certeza, mas que extrapola tais critérios. Nesse sentido, o reconhecimento vai além do conhecimento (CAVELL, 2000, p. 257). Para não ser mal compreendido, no entanto, como se

¹² Cavell chega a utilizar o termo *recognition*, no entanto, não como um conceito como aparece a palavra *acknowledgment*. O termo *recognition* e as suas variantes aparecem algumas vezes ao longo do ensaio *Avoidance of Love* sobre a tragédia shakespeariana *King Lear*, entretanto, aparecem como uma atitude passiva, no sentido de “ser reconhecido” e não como algo ativo, não nos sentidos que a palavra *acknowledge* engloba.

estivesse a formular uma alternativa ao conhecimento, Cavell adverte em outro texto:

Mas não proponho a ideia de reconhecimento como uma alternativa ao conhecimento, e sim como uma interpretação dele, já que entendo que a palavra “reconhecimento” conter “conhecimento” assim o sugere (ou talvez sugira que conhecer é uma interpretação de reconhecer).¹³

Reconhecimento é uma interpretação do conhecimento, já que a própria palavra reconhecimento contém em si a palavra conhecimento. Na frase em questão: “I know I’m late”, somente reconheço que estou atrasada se sei que estou atrasada, tal reconhecimento deriva, é uma interpretação de um saber que não necessariamente expressa ou é função de uma certeza. Ou ainda, se ao me deparar com alguém que expressa a sua dor, afirmo: “Eu reconheço a sua dor”, meu reconhecimento (da dor de outrem) não se deve à minha certeza daquela dor. Não posso ter certezas acerca de nenhum tipo de dor que não seja a minha própria. A dor de outro está fora do alcance de minhas possibilidades de certeza; entretanto, se não posso conhecer a dor de alguém através da expressão de minha certeza, posso reconhecê-la. À dor alheia concedo como resposta o meu reconhecimento. Dessa forma, o reconhecimento vai além do conhecimento.

Mefistófeles reclama, pois, de não ter achado a árvore do Reconhecimento, reclama porque não obtém qualquer tipo de reconhecimento seja de Fausto, seja de Lust. Mefistófeles pede uma resposta que lhe é negada. Sua presença é ignorada, seus feitos são nada mais nada menos que algo sem valor. Fausto, diz:

Você quase não provoca mais medo. O Inferno só aparece no último ato. Você não assombra mais os espíritos dos homens de hoje. Há ainda alguns pequenos grupos de amadores e populações atrasadas...Mas seus métodos são antiquados, sua física, ridícula (VALÉRY, 2010, p. 63)

O que Fausto propõe a Mefistófeles é um trato, ou pode-se dizer um pacto? Um pacto sem necessidade de assinatura, sem sangue, nada disso era mais necessário. No mundo em que Fausto e Mefistófeles reaparecem a própria ideia de pacto torna-se obsoleta. Mesmo Mefistófeles torna-se obsoleto, é uma falácia histórica, nada mais. Fausto propõe simplesmente uma inversão de papéis. Fausto

¹³ “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, 1994b, p. 8)

seria agora o que tenta, afinal, Mefistófeles perdeu o vigor, mantém-se como um mito, é ignorado, não mais reconhecido:

Enquanto você descansava assim na preguiça de sua eternidade, sobre os mesmos procedimentos do Ano I, o espírito do homem, liberado da ingenuidade por você mesmo!...acabou por desmistificar os bastidores da Criação...Imagine que descobriam, na intimidade dos corpos, e como que alguém de sua realidade, o velho CAOS... (VALÉRY, 2010, p. 68)

Enquanto Mefistófeles vivia na eternidade, na variação do mesmo, no reencontro com os mesmos métodos, na reutilização dos mesmos procedimentos, o homem reinventava-se. A repetição mefistofélica tornou-o não mais reconhecível. A repetição, o retorno ao mesmo ponto, fê-lo perder qualquer tipo de resposta humana. Mefistófeles tornou-se irreconhecível ou teriam os homens perdido a capacidade de reconhecimento? O que dizer desse homem que desvendou o caos, que desmistificou os bastidores da criação? A palavra desmistificar aparece de forma reveladora já que desmistificar, como retirar da esfera do mito, implica descobrir. Mas o caso de Mefistófeles é oposto: tornou-se nada mais nada menos que um mito, ou falácia histórica como diz Fausto, tornou-se irreconhecível. Mas o que dizer do que é desmistificado, seria, então, passível de ser reconhecido e, dessa forma, conhecido? Na verdade, é preciso retroceder um pouco mais, retroceder à fala reveladora de Mefistófeles de que há ainda de achar a árvore do Reconhecimento. Afinal, fala de si ou fala dos homens? Fala para si ou fala para os homens? Haveria sentidos distintos de reconhecimento para o homem e para o diabo?

Mefistófeles não é mais reconhecido. As pessoas agora são “espertas para se perderem sozinhas, com seus próprios meios” (VALÉRY, 2010, p. 74). A inteligência humana superou a ideia do diabo. Como ideia, o diabo tornou-se substituível, perdeu sua presença. Perdeu-se. A inteligência, dessa forma, torna-se a possibilidade de englobar o reconhecimento, de anulá-lo. Mefistófeles não é o único a se tornar irreconhecível, a ser anulado pelos mecanismos da inteligência. O que dizer de Deus? Seria também uma falácia histórica? Um mito? E o homem e seu mundo? E o mundo e seu homem?

Agora, quem tenta é Fausto. Fausto, aquele que fora tentado por Mefistófeles, aquele que se encarregou de trazer desgraça à vida de Margarida, aquele a quem foi possível tornar-se jovem novamente e viver, aquele que venceu o diabo (Mefistófeles não vence a aposta com Deus); sim, esse mesmo Fausto é aquele a

quem é designado outro papel: o de tentador, o proponente do pacto. O mesmo Fausto. O nome é o mesmo, mas como Valéry entende o nome de sua obra é “Meu Fausto”, não é o Fausto de Goethe, não é o Fausto de Marlowe, é outro. Outra interpretação para o mito - Fausto de Valéry: ““Meu Fausto” é muito diferente do Fausto de Goethe.” (VALÉRY Apud BARBOSA, 2007, p. 147). Um Fausto já afastado do mundo de Goethe, um Fausto que não mais reconhece Mefistófeles, para quem reviver se apresenta como um castigo. Para o qual não há imprevistos, há apenas repetição? Um Fausto para quem não há a necessidade do pacto. Se Fausto de Goethe se coloca como um exemplo daquilo denominado como o sucesso do conhecimento, como o Fausto positivo, voltado para o futuro, como “nosso nome moderno central para a tentativa de subjugar a necessidade de reconhecimento pelo poder e extensão do conhecimento”¹⁴; em Valéry, o par conhecimento/reconhecimento se desenvolve de outra forma. Ou seja, enquanto em Goethe há a tentativa de suprimir a necessidade do reconhecimento pelo poder do conhecimento; em Valéry, Fausto é aquele que percebe o preço que se paga pelo reconhecimento. Afinal, não é Fausto que revela que Mefistófeles tornou-se irreconhecível? Fausto pede para que o diabo se reconheça. Reconheça que é apenas um mito, nada mais. Fausto coloca o espelho diante do diabo e este nada vê.

Agora é Fausto quem tenta. Fausto quer escrever um estudo sobre as reações de Mefistófeles nesse novo mundo. Mefistófeles, o espírito que nega (GOETHE, 1985, p.69), reconheceria o mundo, seria reconhecido no mundo, se reconheceria no mundo? Como se no período que separam os Faustos – Goethe e Valéry- o problema houvesse mudado: do conhecimento ao reconhecimento. Fausto, aquele que tentou: “Dominar o espírito pelo espírito” (VALÉRY, 2010, p. 131), expõe um problema: a falta de reconhecimento. Mas reconhecimento de que afinal?

Em *O Solitário ou as Maldições do Universo*, entendida como sendo uma Féerie dramática, Mefistófeles e Fausto se encontram, inicialmente juntos, em um lugar muito alto. Enquanto a Mefistófeles a altitude incomoda, a Fausto ela lhe é indiferente. Mefistófeles, portanto, resolve esperar Fausto lá embaixo, “bem embaixo” (VALÉRY, 2010, p. 150). No momento em que Mefistófeles desaparece, Fausto depara-se com outra figura: o Solitário. A figura do Solitário abre a possibilidade de alguns questionamentos. Fausto numa tentativa de definir o que

¹⁴ “our central modern name for the attempt to overwhelm the necessity of acknowledgment by the power and extent of knowledge.” (CAVELL, 1979, p. 455)

seria o pensamento, pergunta-se: “E o pensamento, não é a própria solidão e seu eco?” (VALÉRY, 2010, p. 153) O pensamento não seria justamente isso? Ouvir o eco da solidão? Não estaria, então, Fausto nessa altura que incomodou até o diabo, num ambiente inóspito, apenas a ouvir o eco do seu próprio pensar? Ouvindo-se revelar o que lá embaixo não era possível? Fausto, ao sair da esfera do existente, ao subir a uma altitude que tornaria o ato de respirar quase uma impossibilidade, ao se posicionar no limite da existência, ouve o eco do seu pensar. Um pensamento que anuncia aquilo que lá embaixo não seria possível. Um pensamento que revela seus próprios limites, que pensa sobre os limites do pensar. O Solitário anuncia:

Eu também acreditei muito tempo que o espírito estava acima de tudo. Mas observei que o meu me servia para bem pouca coisa, não tinha quase nenhuma serventia na minha própria vida. Todos os meus conhecimentos, meus raciocínios, minhas luzes, minhas curiosidades só tinham um papel, ou nulo ou deplorável, nas decisões ou nas ações que eram mais importantes para mim...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. (VALÉRY, 2010, p. 155)

O reconhecimento da importância do pensamento residiria na percepção de sua insignificância. Houve uma promessa não cumprida. O pensamento trouxe ao homem nada mais nada menos que nada. Apenas mais angústia já que tudo que se revela como importante para a vida, todas as ações e decisões que possuem alguma relevância mantêm-se à distância do pensamento. O pensamento é uma falsa promessa de elevação humana, nada mais. O Solitário aparece, dessa forma, como aquele que, por estar fora da esfera humana, por se manter distante da existência, pode confessar, admitir, reconhecer, aquilo que, de fato, o pensamento é. Assim, o reconhecimento vai além do conhecimento. O conhecimento estaria aquém? Seria sempre um passo atrás? A manutenção em um momento? Um retrocesso?

Em “Knowing and Acknowledging” eu disse que o reconhecimento “ia além” do conhecimento, não em ordem, ou como um feito de cognição, mas em sua chamada para que expresse o conhecimento em sua essência, para que reconheça o que sei, para que faça algo à luz do que sei; sem isso, o conhecimento permanece sem expressão, talvez, assim, sem posse. Evitar o reconhecimento ao refutar seu apelo a mim criaria “o sentido do sentido que me faz dizer que não consigo sair” (“ir além”) do feito da cognição.¹⁵

¹⁵ “In “Knowing and Acknowledging” I said that acknowledgment “goes beyond” knowledge, not in the order, or as a feat of cognition, but in the call upon me to express the knowledge at its core, to recognize what I know, to do something in the light of it, apart from which this knowledge remains without expression, hence perhaps without possession. To avoid acknowledgment by refusing this call upon me would create “the sense of the sense it makes to say that I cannot step outside” (“go beyond”) my feat of cognition” (CAVELL, 1979, p. 428)

O conhecimento que abriria mão do reconhecimento significaria, dessa forma, um conhecimento sem expressão, vazio, uma vez que faltaria a interpretação. Entendendo-se, obviamente, que reconhecimento seria uma interpretação do conhecimento, assim como compreende Cavell. Enquanto interpretação necessitaria de um intérprete. Necessitaria do aceite da invocação que se recebe – interpretá-lo ele (o conhecimento) e por que não? Garantir a expressão do que se sabe.

Conhecimento é possessão, diria Benjamin. Conhecimento e verdade são distintos (BENJAMIN, 2003, p. 29-30). Enquanto a verdade seria autorrepresentativa, tendo uma existência prévia, o conhecimento não. O conhecimento não é autorrepresentativo, pré-existente, mas sim algo aberto ao questionamento. Algo que pode ser questionado, inquirido e que, possui um método. Método para capturar o objeto do conhecimento. Conhecimento é possessão, captura. A verdade, entretanto, não pode ser adquirida, mas contemplada, talvez? A verdade não pode nem ao menos ser capturada pela linguagem:

Tudo o que pode ser dito não vale de nada. Você bem sabe o que fazem os humanos de tudo aquilo que pode ser expresso em palavras. Você sabe disso. Transformam-nas em moeda vil, instrumento de erro, meio de sedução, de dominação, de exploração. Mas nada do que é puro, substancial, precioso e real pode ser transmitido. A realidade é absolutamente incomunicável. (VALÉRY, 2010, p. 157)

Ao comer o fruto da árvore do conhecimento, o homem entra no mundo fenomenal. O momento inicial em que as coisas e os nomes que tinham coincidiam dá espaço a outro momento, em que o ato adâmico de nomear não é mais possível. A linguagem deixa de ser nomeadora, passa a ser um instrumento? Um instrumento de comunicação. Entretanto, há um porém: a verdade não pode ser capturada. Muito menos pela linguagem. Nem ao menos pela linguagem. A verdade nem, ao menos, relação com o conhecimento possui. Não há um método que possibilite chegar-se à verdade. Tudo a que se chega através do conhecimento, através desse ato de possessão que é o conhecer, não se relaciona ao real, diz o Solitário. O conhecimento e a realidade são distintos. A verdade seria esse limite? O limite do conhecimento? A verdade diz respeito ao ponto onde o conhecimento para. O reconhecimento vai além do conhecimento. A verdade não pode ser conhecida, mas pode ser reconhecida.

Não é justamente esta a crítica de Cavell? Crítica talvez não seja a melhor escolha. Por que não confissão? Não seria esta a confissão de Cavell? A sua

aceitação com relação à posição que ocupa o conhecimento? É hora de confessar, diria Cavell, o que a árvore do conhecimento nos trouxe.

É hora de perceber os frutos do endeusamento da razão. É hora de perceber que o conhecimento em si, por si, não é capaz de absorver ou dominar o reconhecimento, este saber que ultrapassa os limites da certeza ¹⁶. Afinal, o reconhecimento é sim um saber. Um saber que vai além. Um saber que não é meramente um retorno, um retrocesso, um saber do mesmo; mas um saber que põe em xeque os limites daquele outro saber (dependente de si) – o conhecimento. É hora de confessar.

Mas Mefistófeles não confessa, reclama. Reclama de ter sua presença ignorada. Tal frase, assim, saída da boca do diabo, aparece como medida para um problema: o problema fáustico que Valéry toma para si. Uma reclamação diabólica torna-se a medida não somente desse livro exemplar de Valéry (BLANCHOT, 2011, p. 294), como para Fausto, entendido enquanto um problema moderno.

Mefistófeles reclama, não confessa. Se confissão fosse outra aura iluminaria a cena. Uma confissão pede seriedade, silêncio, respeito. Confessar diz respeito a se livrar de um peso, tirar do peito algo que lhe oprime, a buscar algum tipo de resposta (empatia) alheia, seja de um padre, de um professor e, por que não de Deus? Uma reclamação, por outro lado, não implica retirar o peso de algo que oprima. Não é algo que tenha feito, algo errado para o qual busque uma absolvição. Reclamação geralmente implica algo feito a mim, não por mim. Mefistófeles não reclama de algo feito por ele, mas algo feito a ele. Ele reclama do fato de Fausto e Lust o ignorarem. Sua frase não remete a uma aura de seriedade, muito pelo contrário, “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). Apesar de ser ridicularizado, uma vez que sua posição é risível, tal frase não pode ser simplesmente desmerecida por se tratar de uma frase do diabo. Mais uma vez o diabo falando besteira. Não, não...há seriedade em tal fala. No entanto, a confissão só poderia ocorrer através de uma

¹⁶ “What we forgot, when we deified reason, was not that reason is incompatible with feeling, but that knowledge requires acknowledgment. (The withdrawals and approaches of God can be looked upon as tracing the history of our attempts to overtake and absorb acknowledgment by knowledge; God would be the name of that impossibility.)” (CAVELL, 1987, p. 117)

reclamação. Ou melhor, a seriedade só poderia provir de algo risível. Mas por que risível?

Fausto dita suas memórias inventadas ou não a sua secretária Lust. No início da peça intitulada *Lust: a donzela de cristal*, uma comédia, conforme as indicações de Valéry, Lust tem um acesso de riso. Fausto a repreende e Lust retruca, demonstrando que aprendeu com o mestre:

O senhor ditou, no outro dia, que o riso é uma recusa de pensar, e que a alma se desvencilha de uma imagem que se lhe afigura impossível ou inferior à dignidade de sua função...como...o estômago que, pelo mesmo processo de uma convulsão grosseira, se livra daquilo cuja responsabilidade não quer mais assumir. (VALÉRY, 2010, p. 48)

Bem no início da primeira cena do esboço de *Meu Fausto*, desta comédia (como o próprio Valéry assim a entendeu), há uma definição para o riso. O riso é apresentado como uma convulsão grosseira, como tentativa do cérebro de expulsar algo que lhe parece impossível ou inferior a sua capacidade. Valéry escreve uma assim denominada comédia que entende o riso como sendo uma convulsão grosseira. Há de se parar aqui nesse instante.

O que dizer de uma comédia que considera o riso uma convulsão grosseira? A peça já de princípio oferece um problema sério ao leitor. Afinal, como leitor da peça, posso rir? Mas e se isso acontecer, Fausto me repreenderá? Valéry, ou melhor, Lust, de início, logo na segunda página, já nos alerta: rir é querer expulsar algo. Com o riso há um impedimento, um impedimento de pensar. Não que o que esteja sendo apresentado não seja sério, muito pelo contrário, a seriedade é tanta que rio. Ou seja, ao rir me imponho um impedimento de pensar sobre algo que pareça impossível ao cérebro. O riso, portanto, acaba por escamotear uma impossibilidade – a do pensamento de pensar determinada categoria ou afirmação. Rio porque me parece impossível. Rio visto que aquilo que se apresenta não é do âmbito do pensável. Mas se Mefistófeles aparece sendo ridicularizado, apresentado como um diabo risível, posso rir de suas frases e atitudes? Mas ao rir, não estarei expulsando essa impossibilidade que Mefistófeles apresenta de meu cérebro? Rir aqui não implicaria não pensar nesta impossibilidade que ele proporciona?

Lust nos alerta e nos impõe uma escolha. O riso é expulsão, uma convulsão grosseria e, por isso, ao expelir algo que me parece impossível, estou mais uma vez evitando a pergunta: “how to live at all in a groundless world”? Ao rir das afirmações de Mefistófeles, distancio-me delas, expulso-as de meu cérebro, não as penso.

Simplesmente rio. É uma escolha. Posso rir do fato de Mefistófeles não ser reconhecido, mas posso também, se assim o escolher, pensar que o reconhecimento falta a Mefistófeles. Não somente a ele. O reconhecimento se apresenta como um problema.

Em Valéry há a inversão do titanismo de Goethe. Se no Fausto goetheano há a aspiração pelo infinito, em Valéry, o oposto ocorre. Em Valéry, ele teve o todo (BLANCHOT, 2011, p. 285), tudo já se apresenta como dado, ele tem apenas que reviver. Até o imprevisto aparece como conhecido. No entanto, disto provém seu sentido irônico: tudo terminou, não há mais nada, mas por isso mesmo, o homem do espírito começa a respirar, a ver, a tocar (BLANCHOT, 2011, p. 288):

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).

O homem do espírito alcança o ponto em que o real quer simplesmente dizer tocar e ser tocado. O real significaria garantir a presença do presente, nada mais. Mas tal momento não perdura na peça. Se Fausto e Lust compartilham um momento em que as presenças do outro e do mundo são aceitas, um momento em que o presente ganha presença; na cena seguinte, após comerem o fruto, Fausto simplesmente desaparece. Em seu lugar aparece o Discípulo que é tentado por Mefistófeles e se apaixona por Lust. Mais um caso de Margarida? Só que agora seria o Discípulo a Margarida? Fausto desaparece e reaparece novamente em seu encontro com o Solitário, reaparece nas alturas a ouvir o eco de seu próprio pensar, como se após aceitar a presença do presente pudesse apenas reaparecer em outro plano. Deixando inclusive Mefistófeles lá embaixo, bem embaixo. Nem ao menos o diabo consegue acompanhá-lo, Fausto está além. Além do diabo. Além do conhecimento?

Fausto desaparece após comer uma fruta. Um pêssigo dividido com Lust. Reaparece nas alturas. Somente ele e Solitário. Fausto, entretanto, 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; 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. No entanto, é 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, portanto o homem do conhecimento, aquele que encarna o sucesso do conhecimento: “o que Fausto viveu foi o absoluto sucesso do conhecimento”¹⁷ – 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, o homem do conhecimento (ou homem do espírito, como prefere Blanchot) pode comer do fruto, dividir com Lust um fruto. Fausto reconhece Lust, mas poderia se reconhecer?

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 chama de real e ascende. Entretanto, 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, Fausto 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

¹⁷ “what Faust lived was the absolute *success* of knowledge” (CAVELL, 1979, p. 455)

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, Fausto apreende os limites da razão. Tal apreensão é, entretanto, demais para o homem do conhecimento. Fausto cai no abismo.

Nesse ponto, Valéry esperaria nosso riso. A expulsão de um pensamento absurdo. Afinal, só poderia mesmo ser uma piada. Fausto, o homem do conhecimento, o símbolo de seriedade, caindo no abismo? Logo Fausto colocando em xeque a razão? Só poderia ser, de fato, uma piada. E com um riso, o pensamento estaria suspenso. Mas e se, por outro lado, decido não rir, e sim levar as considerações fáusticas a sério, se decido me olhar ao espelho, estaria ainda no âmbito desta comédia intelectual? Ou teria transposto os limites da comédia? Ao pensar a tragédia intelectual, Cavell traz algumas considerações sobre Fausto:

Mas a alusão agora a Fausto (com seu ideal de conhecimento maldito) não sugere a possibilidade de uma tragédia no nosso conhecimento do mundo externo, material, um tipo de tragédia puramente intelectual? Você não sinalizou isso ao mencionar um estrato de simetria no qual o que corresponderia ao reconhecimento com relação aos outros seria aceitação com relação a objetos (...) - Se há uma tragédia puramente intelectual, o seu protagonista deveria ser caracterizado enquanto "vivendo o seu ceticismo", vivendo alguma inabilidade de reconhecer, digo, aceitar as condições humanas para o conhecimento. E quem poderia ser o público para esse assunto, já que os humanos não são diferentes entre si nesse quesito? Como poderia o antagonista, devido a alguma falta, tornar-se isolado da comunidade humana, de tal forma que represente a individualidade contingente de cada testemunha? Aqui teríamos que assumir que possuir a natureza sensorial humana seria a própria tragédia.¹⁸

¹⁸ “ -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

Ao discutir a questão da tragédia intelectual Cavell se pergunta se Fausto poderia ser considerado o protagonista de tal tragédia. Entende que não, já que para que a tragédia fosse possível o protagonista deveria viver o ceticismo. O ceticismo, por sua vez, relaciona-se com o fracasso do conhecimento, enquanto Fausto viveria o sucesso do conhecimento e não seu fracasso. Fausto não viveria o ceticismo. Mas como entender o fracasso do conhecimento? O fracasso do conhecimento possuiria relação com a ignorância, com a falta de algo, continuaria Cavell (CAVELL, 1976, p. 264). Obviamente, seria muito difícil relacionar o Fausto goetheano com a ignorância. Dessa forma, entende-se o porquê de Cavell o ter relacionado ao sucesso do conhecimento. Em Valéry, por outro lado, há outra situação. Pode-se falar de um sucesso do conhecimento quando “Meu Fausto” escrutiniza a própria razão? Mas pode-se falar de ignorância?

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, 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?

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, tal como a existência de outras mentes, pode ser reconhecido, aceito, admitido. Posso admitir que não sou capaz de

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).

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, portanto. O conhecimento, entretanto, não admite limites. O conhecimento 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, as condições humanas do conhecimento.

2 RECONHECENDO A QUEDA

Dos anjos, era o mais belo, o mais poderoso, o melhor. Só não era mais belo que Deus. Só não era melhor que Deus. Deus era o limite de suas forças. Deus era aquele e somente aquele que acima de si poderia estar. Mas, a Deus, em um dado momento, somente os anjos pareciam não ser mais suficientes. Eram pouco? Aparentemente sim, já que o Todo-poderoso decidiu ter um filho. Após toda uma eternidade da lembrança do mesmo (aos anjos não restava lembrança alguma que se diferísse disso - do mesmo), a reminiscência do mesmo, Deus irrompe com uma alteração até então não prevista: um filho. Sim, um filho que seria seu braço direito. Um filho a quem todos os demais anjos se submeteriam. Aceitara o pai. Aceitaria o filho? Como aceitar que não fosse ele – o mais belo, o mais poderoso, o melhor – o braço direito de Deus? O que justificaria que aquele – recém-chegado, criado, gerado- estivesse acima dos demais? Na lógica luciferiana, nada justificaria. Na lógica luciferiana, tal decreto era inaceitável.

Mas a lógica luciferiana diferia da divina. A lógica divina não aceitava rebeliões. Rebeldes, de acordo com o decreto de Deus, seriam expulsos do Paraíso, expulsos do convívio com Deus, da graça divina. Ter a presença de Deus implicaria, portanto, não se rebelar, aceitar qualquer decreto que alterasse a ordem até então estabelecida. Mas não fora o decreto arbitrário? Sem qualquer motivo ou anúncio? Por outro lado, precisaria Deus justificar os seus meios? Lúcifer acharia que sim. Lúcifer chamaria Deus de tirano e justificaria a sua rebelião contra a arbitrariedade do decreto. Lúcifer, então, decai. Não, porém, sem luta.

A guerra inédita no Paraíso e a subsequente expulsão dos anjos são assim narradas a Adão pelo anjo Rafael em *Paradise Lost* de John Milton. Rafael é o anjo designado por Deus para alertar Adão e Eva dos riscos que correm; da presença de Satã à espreita. O anjo, em sua visita ao Éden, além de advertir Adão e Eva da punição que sofreriam caso transgredissem o limite estabelecido, aceita responder a algumas perguntas do pai dos homens. Elucida questões referentes à criação do universo, e à criação dessa nova raça – os homens. A visita do habitante do Paraíso não possibilita a Adão saber tudo que deseja, uma vez que Rafael explica: “Do Onipotente recebi poderes/ Para, dentro de metas circunscritas, / Cumprir o anelo de

saber que mostras;”¹⁹ A eles, Adão e Eva, é possível somente isso: conhecimento com limites. E os limites não dizem respeito apenas a ordens divinas (Deus decretou que só poderiam saber até esse ponto, mais que isso não!), mas se relacionam também a uma questão constituinte. Há uma limitação relacionada à constituição humana que impede que consigam Adão, ou mesmo Eva, compreender ou imaginar além dos limites de seus sentidos. Desse modo, compreende-se a apreensão de Rafael ao ceder aos apelos de Adão por mais conhecimento: “Que língua ou termos bastam, mesmo de anjos?/ Para entendê-las na grandeza sua/ Acaso basta a concepção humana?”²⁰. Como contar a história da criação de forma que os ouvidos humanos fossem capazes de captar as suas nuances? Ou ainda, de que forma adequar a linguagem angelical à capacidade humana de compreensão? Desde o primeiro contato de Adão com Rafael, único habitante do Paraíso com o qual travou conversa, o que é posto é o limite – tanto no sentido de uma lei, daquilo que era permitido, quanto no sentido de uma limitação.

E se ultrapassar tal limite? E se o conhecimento for demais para a constituição humana?

Porém a ciência temperança exige;
Deve saber-se o que somente baste
Para o entendimento encher as metas,
Mas não com imprudência transpassá-las:
Se a nímia cópia de alimento gera
Perturbações que a máquina desmancham,
A nímia ciência torna-se em loucura.²¹

A fala de Rafael é mais uma vez clara: existe um tipo de conhecimento específico para o homem, a mente humana possui uma regulação tal qual o apetite. Curioso o anjo relacionar o órgão do conhecimento: a mente, ao órgão regulador do apetite: estômago; curioso, Rafael mencionar que conhecer tem uma relação intrínseca com comer. Querer conhecer muito, além do que se pode conhecer, seria devorar além da capacidade do estômago, tentar superar uma limitação que é meramente física. O homem acaba por não acatar as recomendações do anjo e come do fruto do conhecimento do bem e do mal. Um fruto que causa no mínimo

¹⁹ “I have receav’d, to answer thy desire/ Of Knowledge within bounds;” *Paradise Lost* (BK. VII, 119-20).

²⁰ “What words or tongue of Seraph can suffice, or heart of man suffice to comprehend?” *Paradise Lost* (BK. VII, 113-14).

²¹ “But Knowledge is as food, and need no less/ Her Temperance over Appetite, to know/ In measure what the mind may well contain,/ Oppresses else with Surfet, and soon turns/ Wisdom to Folly, as Nourishment to Winde.” *Paradise Lost* (BK. VII, 116-20)

uma má digestão. O estômago humano não estava preparado para digerir esse tipo de fruto (não, não era o tipo de alimento adequado), assim como o conhecimento que provém desse ato de superação de limites não cabe à mente humana. Não estaria preparada para digerir essa consciência? A da morte?

Rafael diz: “what the mind may well contain”. O conhecimento deve ser do tipo que a mente possa conter. Que caiba na mente ou caiba à mente. Mas não é o verbo caber que Rafael usa e sim conter. *Aquele que a mente possa conter*. Aquele que caiba no volume da mente. Ou ainda, conter no sentido de controle, de impedir que vá além. Aquele, portanto, que a mente possa controlar. O tipo de conhecimento saudável, humanamente possível, seria aquele que estivesse circunscrito ao que a mente pudesse dominar. Esse não era o conhecimento proveniente do fruto da árvore proibida. O conhecimento do bem e do mal, a consciência da morte, estava além dos limites do que a mente humana poderia conter. Extrapolar tal limite, as limitações de controle, de contenção inerente à mente seria transformar “Wisdom to Folly”. Um passo além e a sabedoria seria nada mais nada menos que tolice. Ultrapassar a linha estabelecida seria a percepção de que tudo até então conhecido era nada. Não é justamente o que implica o nascimento do conhecimento? Ao comer o fruto do conhecimento do bem e do mal, o homem se apreende da vulnerabilidade do conhecimento. A sabedoria de antes se transforma em... tolice. Stanley Cavell diria que o que Adão e Eva percebem é que o Éden não é o mundo. O mundo que se conhecia antes da queda era um mundo limitado, era viver atrás de uma linha (CAVELL, 1988, p. 49). Ao comer o fruto da árvore interdita, aquele mundo torna-se nada, tolice. O mundo não é mais o Éden. Existe algo além, algo que excede a possibilidade do conhecimento de então. Ao extrapolar o estipulado depara-se com a vulnerabilidade do conhecimento. Mas e o limite? O conhecimento com limites seria algo estipulado ao humanamente possível ou diria respeito à outra esfera? À angelical também?

A visita de Rafael ao Éden cumpre o propósito de alertar aos pais da humanidade do perigo que correm. Para tal, o anjo necessita traçar a trajetória de Satã até a sua queda. O anjo tenta responder o porquê de uma guerra no Paraíso até então inédita ocorrer. O que leva Satã a transgredir? Rafael justificaria o ato satânico pela palavra “envie” *Paradise Lost* (BK. V, 659). Satã haveria transgredido os limites de Deus por inveja ao filho de Deus, por almejar ele próprio ser o braço

direito de Deus. No entanto, o poema como um todo não resolve facilmente essa questão.

Se o narrador do poema épico anuncia no início que o seu canto tem como propósito “justificar o proceder do eterno”²² através de uma forma inédita, já que o que canta são “De assuntos ocupado que inda o Mundo/ Tratados não ouviu em prosa ou verso.”²³ Nunca antes foi tentado esclarecer aos homens, justificar os atos divinos de uma forma poética. Entretanto, a recepção do poema ao longo dos séculos mantém a pergunta: os meios divinos foram justificados? O poema épico se apresenta como uma épica divina ou como uma épica satânica²⁴? A questão central que divide críticos literários e literatos ao longo dos séculos diz respeito à proeminência dada a Satã. Deveria ser a figura satânica evitada, como que fugindo de uma grande tentação, ou teria a fala satânica algo a ser perseguido, pensado, seguido? Afinal, seria Satã um perigo para os incautos?

Rafael diria que sim. Satã seria o inimigo da humanidade. Aquele que após provocar a queda de vários anjos de seu estado de graça, por um ato de pura inveja, tentaria agora os pais dos homens. Colocaria a nova raça em contato com o que era até então desconhecido: o conhecimento do bem e do mal. C.S. Lewis provavelmente concordaria com Rafael. Acrescentaria, no entanto, que o próprio leitor do poema deveria resistir à tentação satânica. A história da queda do homem teria, como história paralela, a queda do leitor. A figura satânica se apresentaria como uma sedução. Sedução de que, afinal?

Satã é aquele que, no poema como um todo, introduz situações até então inéditas. A primeira diz respeito à revolta no paraíso. A revolta, contudo, não acontece sem antecedentes; revela-se como decorrente do decreto divino. Um decreto também inédito, um decreto que irrompe sem qualquer anúncio. Deus profere:

Ouvi vós todos que da luz sois filhos
 Dominações, virtudes, principados,
 Poderes, tronos: escutai atentos
 Este decreto meu irrevogável.
 Hoje nasceu de mim este que vedes,

²² “justify the wayes of God to men” *Paradise Lost* (BK. I, 26)

²³ “things unattempted yet in Prose or Rhyme” *Paradise Lost* (BK. I, 16).

²⁴ Neil Forsyth, em *The Satanic Epic*, entende que o andamento da épica só é possível através da figura de Satã, fato que o possibilitou nomear o poema épico de Milton de *épica satânica*. C.S. Lewis estaria, no entanto, do lado divino, uma vez que entende a figura satânica como a tentação que o próprio livro apresenta. Os leitores deveriam não ceder à tentação da linguagem de Satã, deveriam ignorá-lo.

E meu único Filho aqui o aclamo,
 Ungido tenho-o neste sacro monte:
 Vosso chefe o nomeio. Hão eles as falanges
 Dos céus sublimes adorá-lo todas.
 E hão de seu soberano confessá-lo:
 Por mim mesmo o jurei. Ficai unidos
 Sob o reinado seu em dita eterna,
 Quais de uma alma porções indivisíveis.
 Quem negar-se ao meu mando, ao meu se nega;
 Cerceia toda a união que a mim o enlaça
 Nesse dia será fora do Empíreo
 E da visão beatífica expulsado,
 E caíra na escuridão eterna,
 Golfo profundo, horrível, tormentoso,
 Sem dó, sem redenção, sem fim, sem pausa.²⁵

Seu decreto segue dois propósitos: anunciar a geração de seu único filho e proibir a desobediência ao mesmo. A fala de Deus é clara, é seu “only Son”, desobedecê-lo implicaria desobediência a ele próprio – Deus - e a expulsão do estado de graça. Desobedecer ou não aceitar o único filho de Deus como aquele a quem se é subserviente seria deixar de fazer parte da “one individual Soule”. O decreto divino é nortado por ideias tais como condições, ordens, poderes. Ideias que, no entendimento de Satã, seriam inconciliáveis com a constituição dos moradores do Paraíso. Para Satã, tal decreto se apresenta de forma paradoxal uma vez que esbarra na questão central do Paraíso - a liberdade:

Bem sabeis que no Céu nascidos fostes,
 No Céu antes de vós nunca habitado:
 E, se entre vós não sois iguais de todo,
 Iguais contudo sois na liberdade:
 As várias gradações, hierarquias
 Da liberdade os foros não estragam,
 Antes maior firmeza lhes transmitem.
 Quem dentre iguais na liberdade pode
 Por direito ou razão alçar um cetro
 Sobre consórcios seus, posto mostrarem
 Menor poder em si, menos fulgores?
 Não temos leis e nem por isso erramos;
 E quem tais leis impor-nos pode ou deve?
 Ninguém, pois, pode ser monarca nosso,
 Nem de nós exigir tão vil tributo
 Em desprezo dos títulos excelsos,
 Que atestam destinada a nossa essência

²⁵ “Hear all ye Angels, Progenie of Light, / Thrones, Dominations, Princedoms, Vertues, Powers, / Hear my Decree, which unrevok’t shall stand. / This day I have begot whom I declare/ My only Son, and on this Holly 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.” *Paradise Lost* (BK. V, 600-15)

Para ser dominante e não escrava.²⁶

Pergunta-se, portanto, o que implicaria tal decreto em uma terra de iguais. Como aceitar o único filho de Deus como seu senhor quando, na verdade, todos foram criados livres, igualmente livres (se é que foram, de fato, criados), livres inclusive da ideia de servidão? O decreto divino se apresenta de forma inesperada. Ou melhor, inédita. O filho que foi “this day” gerado não foi mais um filho seu, mas aquele que considera como sendo seu “only son”. Nunca antes havia Deus apresentado outro filho; nunca antes havia Deus submetido seus anjos a algum outro poder que não fosse o dele próprio. Satã diria mais, nunca antes havia Deus condicionado o sentido da palavra liberdade. Satã entende liberdade em uma lógica distinta da divina, pelo menos da lógica divina que se inicia após a geração de seu filho único. Como se houvesse um mundo anterior ao filho, um mundo no qual, nas palavras de Satã, o sentido que a palavra liberdade detém imperasse. Um mundo no qual ideias, tais como igualdade e liberdade, não fossem meramente palavras condicionadas, mas ideias que se configurassem como o regimento das vidas celestes. Satã pergunta aos demais: qual o sentido de leis e decretos quando são todas as criaturas celestiais igualmente livres?

Ser livre no paraíso não é algo eternamente garantido, como um direito natural dos anjos, e sim, um direito adquirido. Rafael explica a Adão: “Podemos não amar, e amar podemos/ Se amamos, nossa dita continua;/ Desgraça temos, se de amar deixamos”²⁷. Amar ou não a Deus, tal escolha seria determinante para a permanência ou não no estado de graça. Amar ou não, permanecer ou cair; ou ainda, em uma tradução mais literal, ficar de pé ou cair. Ficar em pé (*stand*) é um dos nomes ou modos principais que Emerson qualifica como boa postura, em oposição à má postura dos homens que, como entende, eram ou estavam tímidos e apologeticos. Mas por que boa postura?

Boa postura tem dois nomes ou modos principais em “Self-Reliance”: ficar de pé e sentar. A ideia por trás de ambos os modos é encontrar, pegar e ficar em um lugar. O que é bom nessas posturas é o que quer que as façam

²⁶ “Natives and Sons of Heav’n possess before/ By none, and if not equal all, yet free, /Equally free; for Orders and Degrees/ Jarr not with liberty, but well consist. /Who can in reason then or right assume/ Monarchie over such as live by right/ His equals, if in power and splendor less, /In freedom equal? Or can introduce/ Law and Edict on us, who without law/ Erre not, much less for this to be our Lord, / And look for adoration to th’e abuse/ Of the imperial Titles to assert/ Our being ordain’d to govern, not to serve?” *Paradise Lost* (BK. V, 787-99)

²⁷ “To love or not; in this we stand or fall” *Paradise Lost* (BK. V, 540)

necessárias ao reconhecimento, à assunção, da existência individual, à capacidade de dizer "Eu". Que isso demanda ousadia é o que ficar de pé ilustra; que demanda reivindicar o que lhe pertence e renunciar aquilo que não lhe pertence é o que sentar ilustra.²⁸

Boa postura se apresenta, portanto, como um dos pré-requisitos para dizer "Eu", para o reconhecimento da existência individual. Ficar em pé, enquanto postura, implica coragem ou ousadia para tal - dizer "Eu". No entanto, entenderia Rafael também o sentido de ficar em pé como o de uma boa postura?

Ficar em pé, para o anjo, seria o correspondente de estar em estado de graça, de permanecer enquanto "one individual Soule". Se qualquer tipo de ousadia é admitida, no âmbito angelical, seria a ousadia de reconhecer Deus enquanto seu criador. Aceitar Deus como senhor, ou amá-lo, seria permanecer em pé, enquanto uma alma individual. Percebe-se que o sentido de indivíduo, na fala de Rafael, é ser um com Deus. Dizer "Eu" para o anjo, é, na verdade, dizer "Nós". Satã, por outro lado, entende ousadia de forma diversa. Satã, no intuito de convencer os demais anjos a aderirem à rebelião, pergunta:

Quem viu dos Céus fazer a imensa mole?
Lembras-te tu de como foste feito,
De quando aprovou a Deus assim formar-te?
Não conhecemos época nenhuma
Em que não existíamos como hoje;
Ninguém antes de nós não conhecemos.
Quando chegou a sempiterna massa
Em seu giro fatal ao grau preciso,
Fermentou: dela assim os Céus brotaram,
E deles nós intrínseca virtude
Nos gerou, nos ergueu da essência própria.
Não somos, pois, do Céu etéreos filhos;
Em nós mesmos reside a força nossa:²⁹

Nada justificaria, no seu entendimento, a aceitação a Deus como seu criador. Que prova existiria que não fora ele próprio autogerado? Não havia qualquer recordação que justificasse a sua submissão a Deus. Afinal, o que comprovaria a

²⁸ "Good posture has two principal names or modes in "Self-reliance": standing and sitting. The idea behind both modes is that of finding and taking and staying in a place. What is good in these postures is whatever makes them necessary to the acknowledgment, or the assumption, of individual existence, to the capacity to say "I". That this takes daring is what standing (up) pictures; that it takes claiming what belongs to you and disclaiming what does not belong to you is what sitting pictures." (CAVELL, 1988, p. 113)

²⁹ "...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, (...)" *Paradise Lost* (BK. V, 853-61)

antecedência divina? A ousadia satânica de dizer “Eu”, de reconhecer a sua existência individual, estaria inevitavelmente relacionada a ter-se como criador de sua própria existência. Satã incita os demais anjos a perceberem-se como senhores de si mesmos, como soberanos cada qual de si. Seria isso liberdade?

Ser livre no paraíso implicaria estar condicionado a leis. Implicaria ter constantemente a fidelidade provada, testada. A liberdade estaria condicionada à aceitação do filho de Deus como seu senhor, à aceitação de que liberdade no paraíso implicaria um nível de submissão. Satã se pergunta: condicionar a liberdade não seria o mesmo que esvaziar o seu sentido? Haveria algum sentido de liberdade para além dos limites divinos estabelecidos? Seria a liberdade com limites assim como o conhecimento (*within bounds*)? E o que aconteceria se tal limite fosse extrapolado? Afinal, o que é liberdade para além dos limites estabelecidos por Deus? Afinal, o que são as palavras quando se atinge o incondicionado? Seriam ainda palavras?

Satã atenta para as palavras, seja liberdade ou igualdade, e entende que o sentido que tais palavras detêm não pode estar circunscrito à ideia de limite. Liberdade com limites? Igualdade com limites? Conhecimento com limites? Ceder à submissão divina implicaria viver atrás de uma linha, deparar-se com o mesmo, submeter-se à antecedência, aos acordos prévios, ser um com o todo; ou seja, ser ninguém - apenas mais um a cantar um coro uníssono.

Mas... e se a palavra liberdade possuir um outro sentido? Um sentido que eu próprio como criador de minha existência apreendo ou delego? E se buscar o incondicionado das palavras? Ou ainda o incondicionado de minha existência?

Tome a origem do ceticismo como uma intimação, no conceito kantiano, ao condicionamento humano. Assim, aquilo que a filosofia chama de dúvida cética é o impulso para se alcançar o incondicionado. A filosofia pode pensar o incondicionado, o inexplicável, o limite do explicável, como o "dado". A filosofia empírica vai pensá-lo como o dado empírico, ou seja, o dado sensual; a filosofia racional vai pensá-lo como dado da razão. A filosofia da linguagem ordinária parece, intuitivamente, conectada a certos desenvolvimentos recentes do pensamento francês - estou pensando basicamente em Lacan e Derrida, conceber o dado como sendo a linguagem.³⁰

³⁰ “Take the origin of skepticism as an intimation of, in Kant’s concept, human conditionedness. Then what philosophy calls skeptical doubt is a drive to reach the unconditioned. Philosophy may think of the unconditioned, the inexplicable, or the limit of the explicable, as the “given”. Empirical philosophy will think of it as empirically given, say sensuously given; rational philosophy will think of it as the givenness of reason. Ordinary language philosophy seems, intuitively, linked with certain recent developments of French thought – I am thinking mostly of Lacan and Derrida – in conceiving of the given as language.” (CAVELL, 1987, p. 17)

Qual seria o dado, o incondicionado de minha existência? Descartes em sua tentativa de chegar, através de ideias claras e distintas, naquilo que seria indubitável, constata o *cogito*. Não posso duvidar de que penso. E se penso, conseqüentemente, existo. Tal fato é certo toda vez que penso. Descartes chega ao limite do que pode ser questionado, aquilo que, por um método capaz de bem conduzir a razão, apresenta-se como a única certeza a partir da qual um conhecimento baseado em função de certezas pode ser construído. Descartes, no entanto, não se esquiva da dúvida satânica: “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). A sua conclusão é contrária a de Satã. A figura de Deus, no percurso cartesiano é central, Deus se apresenta como o limite daquilo que pode ser duvidado:

Mas a clareza de Descartes sobre a necessidade da certeza de Deus para se estabelecer uma adequação ou colaboração mínimas entre os nossos julgamentos cotidianos e o mundo (seja lá como a questão se apresente na ciência natural) significa que se a certeza em Deus for abalada, o fundamento do dia-a-dia também o será³¹.

Satã, no entanto, vai além de Descartes. Além no sentido de que não admite que Deus seja o dado, o incondicionado. O poder divino se apresenta a Satã como algo que precisaria ser posto à prova: “A nossa própria destra vai ditar-nos/ As mais altas ações e pôr patentes/ Quem de nosso igual mereça a fama.”³² O que pede é que haja evidência para o poder divino; sem evidências, sem provas, nada garantiria que não seria ele próprio – Satã – superior a Deus. O conhecimento de tal fato – a superioridade divina – pressupõe a tentativa de negar ou mesmo testar tal superioridade. Eis o fardo do conhecimento, diria Stanley Cavell:

... a tragédia é o resultado, e o estudo, de um fardo do conhecimento, de uma tentativa de negar tudo a não ser o inegável (pode começar como, ou parecer ser, um simples desejo de testar) - que uma filha amorosa o ama, que a sua imaginação suscitou o desejo de uma bela mulher, que não importa quão excepcional você seja você é membro da sociedade humana, que seus filhos são seus. Vidas são fundamentadas nessas verdades, mas

³¹ “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 shaken.” (CAVELL, 1987, p. 3).

³² “Our puissance is our own, our own right hand/ Shall teach us highest deeds, by proof to try/ Who is our equal...” *Paradise Lost* (BK. V, 861-63).

algo em seu reconhecimento - algo tematicamente diferente em cada caso - pode parecer mais horrível a essas vidas que a negação e o desaparecimento do mundo.³³

O discurso satânico, que incitaria os demais anjos a aderirem à rebelião, baseia-se justamente na tentativa de negar ou testar aquilo que para os demais era nada mais nada menos que uma verdade incontestável: Deus enquanto criador. Satã não reconhece (*acknowledge*) Deus como tal, enquanto seu criador. Nega a antecedência, põe em prova o poder divino, prefere a perda do mundo à aceitação da soberania divina. Satã decai.

Satã decai por não reconhecer Deus enquanto seu superior. Decai por não reconhecer os limites que cercavam as palavras liberdade, igualdade. Decai por não ter achado a árvore do reconhecimento? Por não reconhecer o limite de sua dúvida? Sim, decai, pois o conhecimento do poder de Deus provém de um dado doloroso: a perda da guerra. Somente após sentir fisicamente uma dor que era até então inédita (somente os rebeldes sentem dor no paraíso) e cair no Inferno por um golpe fatal do filho de Deus, é que Satã conhece o poder de Deus, é que Satã percebe que ultrapassou o limite, que o conhecimento adquirido fora tal que transformou “*Wisdom to Folly*”. Diria Satã, assim como Fausto, que o conhecimento era nada mais nada menos que insatisfatório?

“Aqui me sinto eu homem!” (GOETHE, 1985, p.55), diz Fausto a seu discípulo Wagner, reagindo à visão do povo que se aglomera para celebrar a ressurreição de Cristo. O termo ressurreição, contudo, não diz respeito apenas à celebração da festa cristã, mas revela-se nesse momento como o denominador comum entre Fausto, povo e natureza. É primavera! “Tudo renasce e vibra em força e fantasia” (GOETHE, 1985, p. 54). É primavera! O povo ressurgue da escuridão domiciliar em busca do sol, em busca da luz da manhã, para celebrar um renascer – a ressurreição de Cristo. É primavera! Fausto sai de seu gabinete empoeirado, amontoado de livros e, sente-se, finalmente, homem, ao vislumbrar a multidão, para surpresa de seu discípulo. Como

³³ “...tragedy is the result, and the study, of a burden of knowledge, of an attempt to deny the all but undeniable (it may begin, or seem to, as a simple wish to test it) – that a loving daughter loves you, that your imagination has elicited the desire of a beautiful young woman, that however exceptional you may be you are a member of human society, that your children are yours. Lives are founded on such truths, yet something about their acknowledgment – a different thematic something in each case – can seem more horrible to these lives than the denial and the disappearance of the world.” (CAVELL, 1987, p. 179)

poderia alguém como Fausto sentir-se homem em meio àquela algazarra? Em meio àquele ambiente, considerado por ele (Wagner), grosseiro?

A fala de Fausto diz respeito a algo, no entanto, mais intenso que um mero sentir-se homem, como aponta a nota do tradutor. No original lê-se: “Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein“, o verbo *sein* não seria sentir mas, literalmente, ser ou estar. A visão da multidão que ressurgue da escuridão da noite coloca Fausto, portanto, em contato com sua humanidade, uma vez que ali, naquela manhã de primavera, diante da visão do povo, justamente ali, Fausto é homem, *pode ser* homem. Poderia exercer a sua humanidade ali e somente ali? É primavera e como anuncia Fausto “Tudo renasce”. É Fausto que também naquela manhã de primavera renasce, renasce enquanto homem.

A aceitação de si enquanto homem diz respeito a um movimento que se inicia desde a sua aparição inicial. Na primeira parte da tragédia goetheana, Fausto apresenta um resumo de sua vida: estudou filosofia, direito e medicina, até teologia, e após todo o árduo esforço, o máximo que conseguiu foi chegar à percepção de que é um “ignorante em tudo!” (GOETHE, 1985, p. 35). Esse é o momento em que percebe que a sua salvação se encontra em outra esfera, não no estudo da medicina ou da matemática, muito menos da filosofia; sua salvação residiria na magia. Só através desse conhecimento (mágico) seria capaz de desvendar os mistérios do universo, seria possível desvelar os segredos mais profundos e mais bem guardados, tornar-se, assim, menos ignorante talvez?

O mero vislumbre do espírito invocado, no entanto, o coloca frente a frente com aquilo que não queria ou não podia ver. A aparição do espírito frustra completamente a esperança fáustica de salvação: “Oh! que visão terrível!” (GOETHE, 1985, p. 38), diz Fausto e vira-se. Não há descrição para a forma como se apresenta o espírito, sabe-se apenas que fere o olhar por ser terrível. Algumas perguntas nesse ponto se apresentam: Fausto vira-se devido ao aspecto do espírito? Por se apresentar através de uma feiura inimaginável? Mas que tipo de feiura seria essa que tornaria sua visão nada mais nada menos que insuportável? Ou melhor, estariam os olhos fáusticos preparados ou adaptados para vislumbrar o espírito tal como se apresentou?

Obviamente não. Algo no aspecto do espírito estaria além de sua capacidade de compreensão. Afinal, diz respeito a um espírito e Fausto é apenas um homem.

Poderia um homem ver um espírito, apreciar o aspecto sensível de um espírito (algo imaterial)? Na sua tentativa de procurar uma salvação final na magia, Fausto se depara com uma visão insuportável, terrível, inacreditável e com a percepção mais intensa de algo que até então era uma mera suspeita: não é um Super-homem! As palavras do espírito anunciam: “Te assalta oh! Super-homem! E da alma o anseio,/ O mundo que conténs vaidoso no teu seio!/ E com inflado orgulho, crendo-te genial,/ Julgavas-te, de nós, Espíritos, igual?”(GOETHE, 1985, p. 39)

Fausto acreditava ser capaz de desvendar os mistérios do universo, achava-se capaz, de após tanto estudo, compreender o mundo além daquele que se apresenta à visibilidade, acreditava-se semelhante aos espíritos. Não seria ele “feito à imagem real da eterna Divindade” (GOETHE, 1985, p. 40)? A visão e a fala do espírito invocado desmistificam suas pressuposições: Fausto é apenas um homem. Esse seria o primeiro passo rumo ao seu renascimento enquanto homem, primeiro momento em que sua busca por respostas o leva a esse ponto: a ver o que não estava preparado para ver e a ouvir aquilo que não queria ouvir. Não fora justamente por esse motivo que Wagner, ao ouvir a conversa de Fausto com o espírito, teve a impressão de que Fausto declamava uma “tragédia helena grandiosa”? (GOETHE, 1985, p. 40). Como se Wagner intuísse que, na realidade, aquilo que o mestre declamava muito se assemelhava a uma tragédia grega. Como se Fausto, tal qual Édipo, por curiosidade, fizesse a sua vontade de saber ultrapassar os limites daquilo que poderia suportar³⁴. Tal saber, no entanto, seria aquilo que o aniquilaria.

Felizmente, o contato com o espírito invocado foi rápido, já que interrompido pela entrada de Wagner no gabinete. Entretanto, não rápido o suficiente para que Fausto saísse ileso da visão terrível. O pouco tempo que pôde ter com o espírito foi o suficiente para quebrar a ilusão que Fausto nutria. Sabia agora decerto que não era semelhante aos espíritos. Seria semelhante a Deus? Haveria algo de divino ainda em si?

Fausto, então, confessa:

Eu, à imagem de Deus, me cria, muito certo,
Ser o espelho fiel da vera Eternidade!
E assim gozar do céu toda a felicidade,
Do peso da matéria vendo-me liberto;
Eu, mais que um Querubim, forças em liberdade
A correr na Natura os numerosos veios,
Já gozava os divinos e etéreos devaneios,

³⁴ Interpretação de Hölderlin sobre *Édipo*. (MACHADO, 2006, p. 150-151).

Os prazeres do céu e os seus altos anseios,
 Mas um tufão me mostrou o que sou na verdade.
 Nem a ti, oh! Espírito, o comparar consigo,
 Se forças concentrei para ter-te comigo,
 Faltou-me, a conservar-te, igual capacidade. (GOETHE, 1985, p. 43)

Vê-se como um verme. Um verme com aspirações ao imaterial, ao infinito. Não é por menos que logo após a aparição do espírito, Fausto se depara com uma caveira. Depara-se com a própria finitude. O contato com o espiritual, com aquilo que excedia os limites da visibilidade o pôs em relação com a sua materialidade. Não era feito à imagem e semelhança de Deus, não guardava semelhança alguma com a imaterialidade, estava preso ao chão, ao finito, à morte? Pouco após a conversa com o espírito, Fausto busca o veneno, busca na própria morte um alívio para aflição na qual se encontra. Se não chega a se matar, isso se deve ao coro dos anjos que anuncia a ressurreição de Cristo. O anúncio da Páscoa traz uma nova esperança, deixa de lado o plano de suicídio. Aceita ser homem no meio da multidão.

Mas o que foi aquilo que o impulsionou ao veneno? O que foi que, de fato, o levou à beira do suicídio? Fausto buscou o conhecimento, mas aquilo que o conhecimento lhe mostrou, era, na concepção de Stanley Cavell, que não podia ser “humanly satisfying” (CAVELL, 1979, p. 455). Sim, compreende, finalmente, que o conhecimento que buscava não era humanamente satisfatório. Não seria satisfatório para os requisitos humanos? Não seria suficiente para a sua humanidade? Seria insuficiente para compreender-se enquanto humano?

Cavell não entende a figura de Fausto através dos parâmetros daquilo que estuda – o ceticismo, uma vez que dificilmente conseguiria relacionar Fausto ao fracasso do conhecimento. Não seria, portanto, devido ao fracasso do conhecimento que Fausto se lançaria ao suicídio (tentativa, pelo menos), mas devido à decepção com o sucesso do mesmo.

Fracasso do conhecimento diria respeito à ignorância. Difícil, entretanto, relacionar Fausto à ignorância uma vez que passou boa parte de sua vida em seu gabinete, estudando. Se, em dado momento, apercebe-se como um “ignorante em tudo”, muito se deve ao fato de ser o conhecimento humanamente não satisfatório, ou melhor, insatisfatório para os quesitos da humanidade. De uma forma ou de outra, o que está posto na expressão “not humanly satisfying” diz respeito à satisfação no campo do humano. Como se o conhecimento fosse satisfatório em

outra esfera, preenchesse os pré-requisitos necessários em outra instância, mas não nessa, na humana. Na instância humana, o conhecimento não diz nada. Não torna Fausto mais consciente de sua humanidade, não esclarece o que é.

Afinal, o que é ser humano? Finalmente, entende o que é ser humano somente quando se encontra na multidão. A imagem que buscava de si não tinha como espelho o espírito que invocou, sua imagem estava na multidão a festejar, a cantar a ressurreição de Cristo, a buscar o sol. Fausto pode ser homem, portanto, somente quando sai de seu gabinete, somente ali, fora de seu ambiente de estudo, fora da esfera da busca do conhecimento, é que pode dizer: “Aqui me sinto eu homem!”.

O conhecimento, para Fausto, é nada mais nada menos que decepcionante. Nada ensina sobre a vida, nada ensina sobre o humano. Nesse momento, o anjo Rafael diria que o único conhecimento possível de ser humanamente satisfatório seria *Aquele que a mente possa conter*. Mas que tipo de conhecimento seria esse que caberia na mente humana, ou melhor, caberia à mente humana? Adão, após os esclarecimentos do anjo Rafael, chamaria tal conhecimento de sabedoria, a sapiência de se ater àquilo que se encontra perante os olhos: “E sim o que na vida cotidiana/ Achamos ante nós e a nós preciso:/ É vaidade, ilusão, loucura o resto;”³⁵ Rafael adverte Adão a não se ocupar com mundos invisíveis, a não buscar algo além daquilo que se apresenta em sua vida diária. Sabedoria, portanto, seria não ceder aos apelos da imaginação, conclusão a que chega o pai dos homens: “Mas a imaginação, o entendimento,/ Propendem a vagar sem fim sem modo”³⁶. Ocupar-se com mundos invisíveis seria ultrapassar o limite da própria mente, seria preenchê-la (a mente) de material impróprio, não afeito a sua constituição; material, portanto, incontrolável.

A menção que o filósofo Stanley Cavell faz à figura de Fausto em seu livro *Claim of Reason* insere-se justamente no contexto de um drama do conhecimento puro. Em seus estudos sobre o ceticismo que perpassam dois problemas – a existência do mundo e a existência de outras mentes- Cavell pergunta-se sobre a possibilidade de uma tragédia puramente intelectual (uma tragédia referente justamente ao nosso conhecimento do mundo externo, do mundo material). Entende

³⁵ “That which before us lies in daily life, / is prime Wisdom, what is more, is fume, / Or emptiness, or fond impertinence” *Paradise Lost* (BK. VIII, 193-95).

³⁶ “But apte the Mind or Fancie is to roave / Uncheckt, and of her roaving is no end.” *Paradise Lost* (BK. VIII, 188-89)

que se admitindo que exista esse tipo de tragédia (ou drama do conhecimento puro) o protagonista seria Fausto. Existe, no entanto, um problema. Se Fausto pode ser entendido como protagonista de tal tragédia, isso implicaria que seria uma figura trágica? Fausto poderia ser compreendido como vivendo o ceticismo, buscando escapar das condições humanas do conhecimento?

Talvez, responde Cavell, esteja Fausto tentando escapar dos limites do conhecimento humano; talvez, a melhor descrição para o problema fáustico esteja na *Crítica da Razão Pura* quando Kant descreve aqueles que tentam escapar da necessidade da crítica da razão, aqueles que “são mostrados vivendo de cabeça para baixo, em suas cabeças, como se estivessem fazendo o mundo de suas experiências “empiricamente ideal e transcendentemente real””³⁷. Partindo-se do pressuposto, portanto, de que Fausto transforma o mundo da experiência em algo empiricamente ideal e transcendentemente real, entende-se a decepção com o conhecimento. A tentativa de tornar o real ideal e o ideal real leva Fausto cada vez mais próximo ao suicídio. Até que, finalmente, admite (ou entende) que a dualidade que o afligia, a tentativa de fundir o que não era passível de fusão “Ah! Como é difícil às asas de nossa alma/ Aliarem-se as asas da matéria” (GOETHE, 1985, p. 59) não poderia ser solucionada ou conciliada como esperava: através dos estudos. A mera inteligência se revelava incapaz de solucionar a dualidade que o afligia. Que dualidade seria essa? O real e o ideal; o divino e o humano; o material e o imaterial; o finito e o infinito; as duas almas que competem dentro de si:

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 apegando a esse mundo, anseios redobrados;
Outra ascende aos ares; nos espaços erra,
Aspira à vida eterna e a seus antepassados. (GOETHE, 1985, p. 60)

Tal tentativa de escapar à escrutinização da razão, ou melhor, de escapar das condições humanas de conhecimento, tem como resultado, entretanto, a percepção de sua impossibilidade. A razão acha o seu limite justamente na tentativa de escapar dele – o limite. O resumo que Fausto traz para a sua vida diz respeito à percepção de que tudo o que fez levou-o a lugar algum; percepção, portanto, da impossibilidade do que buscava. Aceita que tentar tornar o real ideal e o ideal real

³⁷ “are shown to live upside down, on their heads as it were, making the world of their experience “empirically ideal and transcendentally real.”” (CAVELL, 1979, p. 455)

não torna o conhecimento efetivo, muito pelo contrário, simplesmente revela que o conhecimento adquirido era simplesmente ineficaz.

A pergunta de Cavell: “seria Fausto uma figura trágica?” mantém-se ainda em suspenso. Cavell propõe que Fausto seja relacionado à descrição kantiana, como aquele que busca escapar à crítica da razão. No entanto, seria a mera relação entre a figura fáustica e a tentativa de escapar a crítica da razão suficiente para afirmar a sua tragicidade enquanto figura? Ou melhor, fugir da crítica da razão seria o trágico no drama em questão?

Um pouco antes de fornecer a descrição da figura fáustica, Cavell menciona aquilo que entende como sendo a marca da tragédia: “não é a finitude, mas a negação da finitude, que é a marca da tragédia”³⁸. Dessa forma, não é necessariamente a finitude que se apresenta como um problema trágico, mas a negação de tal finitude. Nesse ponto uma resposta se delineia. Fausto não nega sua finitude. Não foi dito que há justamente o reconhecimento daquilo que se é: homem? Não foi dito justamente que a insatisfação com os parâmetros do conhecimento fê-lo chegar a um ponto em que a única imagem possível de si seria aquela encontrada na multidão? Não foi dito que Fausto não pode ser entendido pelos parâmetros do ceticismo?

Reconhecimento é um conceito chave tanto para a problemática do ceticismo quanto para a problemática da tragédia (CAVELL, 1988, p. 8). Reconhecimento, ou melhor, a falta do reconhecimento estaria intrinsecamente conectada ao andamento da tragédia: “a tragédia é a história e o estudo de uma falência do reconhecimento, daquilo que acontece antes e depois”³⁹. Não é difícil compreender que foi a falta de reconhecimento de Satã, de reconhecimento de Deus enquanto seu criador, de reconhecer o condicionado, que o fez perder seu estado de graça. De se reconhecer, portanto, enquanto anjo, parte de uma comunidade, ou melhor, hierarquia. Não é também difícil de compreender que foi justamente tal falta – de reconhecimento – que fez com que Fausto beirasse o suicídio. Fausto se salva quando reconhece aquilo que é: homem, quando reconhece a impossibilidade de tornar o real empiricamente ideal e o ideal transcendentemente real. É somente

³⁸ “Not finitude, but the denial of finitude, is the mark of tragedy” (CAVELL, 1979, p. 455)

³⁹ “...tragedy is the story and the study of a failure of acknowledgment, of what goes before it and after it...” (CAVELL, 1979, p. 478).

quando cala a dúvida que sua humanidade é salva ⁴⁰. Mas o que dizer de Satã? Existiria para o anjo decaído alguma forma de calar a sua dúvida? De reconhecer-se enquanto anjo, mesmo que decaído?

Mefistófeles diria que não. A árvore do reconhecimento é aquela que há ainda de encontrar. Após sua queda do Paraíso, ao anjo decaído só lhe é possível viver a falta de reconhecimento, viver seu desejo ilimitado, estar sempre a ultrapassar linhas, a perceber que todo conhecimento fora transformado em nada mais nada menos que tolice. A Satã só lhe é possível buscar o incondicionado sem limites. A Satã não há qualquer possibilidade de redenção: “ E como hei de mostrar que me arrependo?/ Por que modo o perdão obter eu posso/ Só pela submissão...Palavra horrível!” ⁴¹. A redenção do anjo decaído estaria condicionada à submissão ao divino, à aceitação de decretos e acordos prévios, à aceitação de que o mundo era anterior a si, de que ele Satã não era criador de sua própria existência. De que ele Satã precisaria se submeter, mas se submeter a que? Ao condicionado do mundo, das palavras, da existência.

Ao homem existe uma possibilidade ainda de ascensão desde que comprovada a obediência. Fausto é salvo. Ou melhor, Fausto de Goethe tem sua salvação garantida. Fausto cala a dúvida e vive e ascende. Fausto aceita sua condição de homem. Entretanto, tal aceitação, como bem entende Cavell, diz respeito a uma subjugação – do reconhecimento. Não seria, no entendimento do filósofo, característica do humano o impulso ao inumano? Em outras palavras, não seria justamente do humano a tentativa de superar, ou transcender o humano? Assim sendo, como compreender a aceitação de Fausto de sua humanidade? Que humanidade seria essa que expurga de sua concepção tal impulso do humano – ao inumano? A tentativa de sempre transcender aquilo que se compreende enquanto humano? Fausto cala. Calar a dúvida, calar o fato de que vivemos entre o reconhecimento e a evitação ⁴². Calar, portanto, a vontade humana de negar a humanidade dada: “Nada é mais humano do que o desejo de negar a própria

⁴⁰ Uma ressalva aqui faz-se necessária. Stanley Cavell é claro ao afirmar que a situação que move o Fausto de Goethe é a repressão da necessidade do reconhecimento. Portanto, se Fausto vive o sucesso do conhecimento, se não é considerada uma figura trágica, tal fato se deve à subjugação do reconhecimento. O próximo capítulo se debruçará sobre a afirmação de Stanley Cavell.

⁴¹ “is there no place/ Left for Repentance, none for Pardon left? / None left but by submission, and that word/ *Disdain* forbids me”. (BK. IV, 79-82).

⁴² “We live between acknowledgment and avoidance” (ELDRIDGE, p. 9)

humanidade, ou de afirmá-la à custa dos outros”⁴³. Tal silêncio de *Fausto* de Goethe não perdura, retorna como problema nos *Faustos* escritos na primeira metade do século XX.

Os *Faustos* (de Thomas Mann, Fernando Pessoa e Paul Valéry) têm como medida tal subjugação - do reconhecimento, ou melhor, vivem dessa falta: do reconhecimento.

Mefistófeles, em *Meu Fausto*, anuncia que ainda há de achar a árvore do reconhecimento. Apesar de ser um “velho amigo das Árvores” (VALÉRY, 2011, p. 99) o seu acesso àquela árvore específica, a do reconhecimento, parece-lhe interdita. Como se pudesse ter acesso a qualquer outra menos àquela. Mas por que tem o diabo o acesso negado? Por que logo ele Mefistófeles, Lúcifer, Belzebu?

Fausto dirá a Mefistófeles: “You are nothing but a pure mind, I tell you!” (VALÉRY, 1960, p. 27). Na tradução brasileira optou-se por “Você não passa de um espírito, estou lhe dizendo!” (VALÉRY, 2011, p. 61). Mente ou espírito o que está posto em ambas as situações é a incapacidade de Mefistófeles de pensar, de refletir, de duvidar. Embora penetre nos pensamentos de tantos outros, o diabo por si só é incapaz de gerar pensamentos. Enquanto mente ou espírito possui apenas a capacidade, o potencial, ou como Fausto entende, o instinto. Um instinto, que em sua simplicidade, não o torna apto a pensar. O que lhe falta, afinal? Falta-lhe o intérprete, ou ser intérprete do instinto que possui⁴⁴. Para o caso de Mefistófeles o conhecimento permaneceria sem expressão, ou ainda, talvez sem posse (CAVELL, 1979, p. 428). “Ser não é ter...” (VALÉRY, 2011, p. p. 61), diz Fausto a Mefistófeles, como se percebesse que ao diabo faltasse a capacidade de posse que só se obtém por expressar aquilo que se sabe. Afinal, haveria conhecimento sem expressão? Conhece-se sem expressar aquilo que se sabe? A falta de reconhecimento, ou não ter ainda achado a árvore do reconhecimento, impede a interpretação do conhecimento, ou fazer algo à luz do que se sabe. O reconhecimento vai além do conhecimento, diz Stanley Cavell.

⁴³ “Nothing is more human than the wish to deny one’s humanity, or to assert it at the expense of others” (CAVELL, 1979, 109).

⁴⁴ “All I will say is that you may need someone to think and reflect for you. Pure mind, even when it’s impure, is quite incapable of that.” (VALÉRY, 1960, p. 30)

3 O SILÊNCIO DE FAUSTO

“Se sabes algo, cala. Calo, pois, de mim para mim. Calando, anoto tudo neste papel pautado,...” (MANN, 2000, p. 314) – Adrian Leverkühn, músico cuja biografia é apresentada no romance *Doutor Fausto* de Thomas Mann, assim inicia a carta ao amigo Serenus: “Se sabes algo, cala.” A carta que escreve tem como propósito descrever ou apresentar uma situação: o encontro com o diabo. Ou ao menos, apresentar um encontro que não se sabe ilusório ou real; descrever um diálogo cuja ocorrência, realidade, apoia-se em uma grande incerteza. Afinal, fora de fato o diabo, Lúcifer, Mefistófeles? Adrian precisa calar, calar para esconder um saber, a dúvida acerca do encontro? Cala e escreve. Cala anotando. Um encontro com o diabo não poderia ser tópico de uma fala, só poderia ser descrito através de uma carta, como se houvesse uma distinção de saberes – saberes de fala e saberes de escrita. Como se a escrita apenas comportasse um saber que se apoia em uma situação duvidosa, incerta? Adrian cala e escreve.

“Se sabes algo, cala.” O silêncio, entretanto, não acompanha apenas a reencarnação fáustica de Thomas Mann, mas acompanha Fausto desde Goethe. Fausto, em Goethe, sabe o que o conhecimento o trouxe. Sabe que a medicina acabou por matar mais pessoas que curar. Sabe que a vida intelectual tornou-se incompatível com a simples vida. Fausto sabe. Por saber demais, cala. Cala para saber de menos? Cala para avançar, para não se deter na dúvida. Mas o que é isso que Fausto silencia? A dúvida? Em Goethe, Fausto silencia e escolhe viver. 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 (SILVA, 1984, p. 69). A superação dos limites se torna possível pelo seu silêncio. O silêncio, contudo, não perdura e Fausto reencarna.

Talvez, de fato, toda época possua o seu Fausto. Talvez, de fato, o mito seja inspiração para muitos escritores, além de: Goethe (entendendo-se que o primeiro Fausto foi, na realidade, escrito por Christopher Marlowe), Thomas Mann, Paul Valéry, Fernando Pessoa e por que não Guimarães Rosa? Mas o que implicaria dizer que Fausto reencarnaria? Seria o retorno do mesmo Fausto?

Paul Valéry diria que não. Já na escolha do título de seu Fausto torna-se clara a ideia de que *Mon Faust* é o *seu* Fausto: o Fausto de Paul Valéry. Seu Fausto,

como o próprio poeta compreende, guarda poucas semelhanças com a peça homônima de Goethe: ““Meu Fausto” é muito diferente do Fausto de Goethe.” (VALÉRY Apud BARBOSA, 2007, p. 147). Afinal, um século os separa – os dois Faustos - de Goethe e de Valéry. Afinal, Goethe ao escrever o seu Fausto não concedeu papéis a seus dois personagens (Fausto e Mefistófeles), não os fez meros fantoches; muito pelo contrário, os fez expressar “certos extremos do humano e do não humano” (VALÉRY, 2010, p. 43). Goethe, portanto, criou-os livres. Goethe, intencionalmente ou não, liberou-os de qualquer enredo. Assim justifica Valéry o seu Fausto.

Sente-se tentado. Sente-se tentado a transportar os dois (Fausto e Mefistófeles) a seu mundo, a um mundo totalmente diferente daquele em que Goethe escreveu e viveu. Valéry se pergunta: como seria se Fausto e Mefistófeles reencarnassem aqui, nesse mundo em que estou? É um Fausto bem diferente. A orientação dramática, entretanto, mantém-se.

Valéry não pensa em uma obra fechada, orgânica, definida, com princípio, meio e fim; seu terceiro Fausto seria constituído por um número “indeterminado de obras mais ou menos feitas para o teatro: dramas, comédias, tragédias, féeries” (VALÉRY, 2010, p. 44). Um número *indeterminado*, diz Valéry. Talvez, pelo fato de não ter delimitado um número específico de textos teatrais em seu projeto e por não ter terminado o seu *Fausto* (se deveria ser terminado ou não é uma pergunta que se mantém), tenha Chartier entendido o projeto de Valéry como sendo um projeto incompleto. *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). Decepcionante, diz Chartier, provavelmente por esperar de *Mon Faust* uma ressonância maior com o *Fausto* goetheano. Mas o próprio poeta adverte: muito mudou no mundo. O mundo em que os dois agora se encontram é um mundo no qual Mefistófeles perdura como uma falácia histórica (VALÉRY, 1960, p. 35), no qual os homens fazem o mal sem saber ou se importar (VALÉRY, 1960, p. 39), no qual a alma diminuiu de valor, no qual o indivíduo está morrendo (VALÉRY, 1960, p. 38). Este é o mundo no qual Fausto não é tentado por Mefistófeles; há, entretanto, inversão de papéis, e Fausto agora é o quem tenta. Talvez Chartier buscasse marcas mais acentuadas, maiores semelhanças, maior seriedade? Chartier busca semelhanças, compara as duas

obras a partir de um parâmetro: a similitude. De que forma a obra de Valéry se assemelha à original? Obviamente, tendo como parâmetro semelhanças entre as duas obras - de Goethe e de Valéry-, tendo a obra goetheana como modelo, a única resposta possível seria: decepcionante. *Mon Faust* decepciona enquanto cópia. Se alguma semelhança torna-se possível esta reside na sua dessemelhança.

Se, por um lado, os dois Faustos são dessemelhantes; por outro, Valéry não opera a “reencarnação” (VALÉRY, 2010, p. 43) dos personagens a partir da negação do mito; muito pelo contrário, seu passado enquanto personagem, enquanto mito, aparece. Fausto é consciente das histórias, conhece o que houve com Margarida e sabe do pacto que o atrelou a Mefistófeles. Mas seu passado não é único. Não possui uma única história, mas histórias (dependendo do biógrafo em questão). Fausto reencarna através de Valéry. A palavra reencarnação, contudo, diz respeito a uma memória, consciente ou não de um passado; implica uma bagagem. Fausto reencarna e diz:

...não tenho passado. O que fiz, o que quis fazer, o que poderia ter feito está tudo em estado de ideias igualmente vivas diante de mim; e sinto-me igualmente capaz de todas as aventuras que minha memória me representa ou que meus biógrafos tão generosamente me atribuem. (VALÉRY, 2010, p. 53)

Não possui, portanto, um único passado, o passado é apenas uma “crença” (VALÉRY, 2010, p. 53): o que poderia ter feito, poderia ter sido, todos os possíveis, todos os concebíveis, todos os dados biográficos aparecem como equiparáveis. Um ato de fato ou apenas uma possibilidade, a realidade ou a ficção são uma e a mesma coisa: ideias vivas. Como ideias são semelhantes, equiparáveis e por que não substituíveis? Sim, são substituíveis uma vez que as ideias são para Fausto nada mais nada menos que suas “escravas” (VALÉRY, 2010, p. 53). Todos os passados possíveis aparecem em estado de latência. Enquanto ideias são possíveis, e ainda enquanto ideias são manipuláveis. Há de se deter aqui por um instante.

A princípio, a fala de Fausto parece dar uma posição de destaque à indeterminação. Afinal, Fausto aparece negando a possibilidade de um passado único, definível, que o tivesse constituído no ser que é: um ser idêntico a si. Parece negar a possibilidade de um passado específico ditar o presente, uma vez que o passado se apresenta enquanto latência, enquanto uma variedade de possíveis. O passado seria nada mais nada menos que uma abertura. Seria, portanto, realidade e

ficção; o que poderia ter sido e o que foi: aventuras representadas pela memória. Todos juntos, indiscerníveis? Em um primeiro momento, pode-se até arriscar que para Fausto os múltiplos passados ditariam múltiplos presentes como que em um lance de dados: ao acaso. Seu passado, assim como o presente, seriam indiscerníveis, indeterminados, instâncias do acaso, por que não? Entretanto, não é todo o lance de dados que afirma o acaso. Há o bom jogador e há o mau jogador (DELEUZE, 1976, p. 15).

Fausto coloca realidade e ficção no mesmo patamar ao se referir a um pretense passado. São substituíveis. Contudo, não apenas ficção e passado estão sob o jugo fáustico: “Para Fausto é um privilégio, sendo capaz de prosseguir indefinidamente a substituição de todas as coisas, considerá-las equivalentes e atribuir à menor sensação o mesmo valor que aos supremos objetivos do pensamento.” (BLANCHOT, 2011, p. 286). Aqui se apresenta a seguinte situação: pensamento e sensação, ficção e realidade são equiparáveis, não simplesmente na medida em que seriam vários possíveis a serem decididos em um lance de dados, mas no sentido em que não haveria uma hierarquia entre elas (detém a mesma posição, o mesmo valor). Pensamento e sensação seriam uma e a mesma coisa ante Fausto; assim como realidade e ficção - são ideias na mente fáustica, são indiferentes. Fausto é indiferente a suas diferenças. Em sua mente, tudo se torna substituível:

Sistema de substituição sempre em movimento, poder rigoroso das coisas por trocar e anular, de pensamentos por dissipar, de acontecimentos exteriores e interiores por recolocar em jogo, o espírito se reconhece senhor das formas, na medida em que a forma é regra, lei, unidade da pluralidade das figuras, ordem do indefinido. (BLANCHOT, 2011, p. 288)

Fausto, portanto, aquele capaz de “dominar o espírito pelo espírito” (VALÉRY, 2010, p. 131), aquele que é “triste e indiferente” (VALÉRY, 2010, p. 130), ordena pensamentos e sensações, ficção e realidade, através de uma operação matemática: a substituição. Tudo, como ideia, está a sua disposição para ser manipulado. Domina não somente o espírito como parece também dominar as formas ao ordenar o não ordenado - do amorfo à forma. Ou melhor, se, a princípio, Fausto parecia afirmar o acaso, como se percebesse no caos uma qualidade, como se afirmasse a multiplicidade; na realidade, o acaso aparece, o caos se apresenta para ser por ele organizado. A mente matemática de Fausto torna tudo indiferente e

frio. Apenas calcula e domina, sua mente subjuga o acaso, tal como um mau jogador:

O mau jogador conta com vários lances de dados, com um grande número de lances; assim ele dispõe da causalidade e da probabilidade para trazer uma combinação que declara desejável: ele coloca essa própria combinação como um objetivo a ser obtido, oculto atrás da causalidade. (DELEUZE, 1976, p. 15).

Sua mente é capaz de transformar tudo, existente ou não, em igual (no mesmo) enquanto ideias vivas, enquanto passíveis de caber em seus cálculos probabilísticos, em sua fórmula almejada. Um Fausto para qual tudo se apresenta como dado, como passível de ser ordenado, para o qual não há imprevistos ou acasos, para o qual a existência é ditada pelo tédio. Tédio de reconhecer, de reviver, de rever o mesmo, o semelhante, o igual:

Quanto a mim, meu jovem amigo, vi, pela intervenção de misteriosos poderes, a luz da minha vida caminhar sob o horizonte fatal. A outra face da natureza e os antípodas da criação me foram revelados. Dei a verdadeira volta ao verdadeiro mundo...Depois, sempre presa de minha fatalidade, voltei no tempo... Vim reviver. Revivo. Vivo, vejo, conheço, se viver, ver e conhecer é o mesmo que reviver, rever e reconhecer. Você falava em gênio...Disse-lhe que para mim ele tem apenas o significado e o valor de um hábito. (VALÉRY, 2010, p.80-81)

Mas por que Fausto reencarna, então? Por hábito? Por um castigo? A pergunta poderia ser ainda melhor formulada: Se Fausto reencarna (como um castigo ou não), será que sobrevive? Fausto acusa Mefistófeles de persistir enquanto falácia histórica, entende que a ideia de um diabo, com poderes mágicos, torna-se paradoxal no mundo em que vive. No mundo em que o homem, liberado da ingenuidade pelo próprio diabo, desvendou o Caos (VALÉRY, 2010, p. 68); o diabo, o espírito “incapaz de duvidar e de procurar” (VALÉRY, 2010, p. 63), não possui espaço. O homem desvendou o caos, diz Fausto. Mas o que, de fato, implicaria desvelar, revelar, trazer às claras os bastidores da criação? O caos primordial?

Aparentemente para Fausto, nada. Os bastidores da criação se apresentam como uma reprise, algo já dado, conhecido, sem imprevistos. O caos primordial, dessa forma, não seria desordenado, não seria tal como Satã em *Paradise Lost* o vislumbrou: (Ventre que deu à luz a Natureza, / E que talvez se torne o seu jazigo)/ Não há fogo, nem ar, nem mar, nem terras;/ Mas os princípios genitais de tudo/ Em tumulto e mistão ali existem”⁴⁵. Para o homem, o caos não seria esse elemento sem

⁴⁵ “The Womb of nature and perhaps her Grave, / Of Neither Sea, nor Shore, nor Air, nor Fire, / But all these in thir pregnant causes mixt/ Confus’dly,...” *Paradise Lost* (BK. II, 911-14).

nome, caótico, que não era nem água, nem ar, nem fogo, mas todos os elementos misturados, confusos, transformados em algo distinto, convertidos em forma, apenas pela palavra divina. Para o homem, no entanto, assim como para Fausto, a criação fora processada por uma equação matemática talvez. Para Fausto, o caos é ordenado, o acaso conhecido e o diabo, ridicularizado:

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. 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).

Fausto, na reencarnação de Valéry, aparece dominado pelo hábito e, conseqüentemente, pelo tédio. Nada escapa de sua mente analítica e de tanto ser o pensador que é, de tanto se deparar com o igual, o mesmo, o semelhante (resultado obtido após suas operações analíticas), sente-se cansado. Contudo, a fala de Valéry sobre a sua construção fáustica revela um incômodo maior a Fausto, além do tédio que o acompanha. Fausto quer viver de uma vez por todas, diz Valéry. “Uma vez por todas” revela uma urgência que beira o limite do suportável. Não aguentaria mais viver, devido ao tédio talvez?

Pode-se imaginar que sim. Pela repetição mecânica, por se deparar sempre com o conhecido, por possuir todos os mecanismos capazes de desvendar tudo e qualquer coisa, Fausto não aguentaria esta vida - a mesma vida, de cem anos talvez? Por outro lado também, pode-se entender que exista algo além, algo do qual queira se livrar. Um incômodo escondido que precisasse expelir, de uma vez por todas.

Fausto esconde algo. Tal tentativa de escamotear um incômodo, uma ferida, na realidade, possui uma história - vem desde o *Fausto* goetheano. Se por um lado *Fausto* pode ser considerado a “*Ilíada* da vida moderna” (LUKÁCS, 1965, p.175), possuindo, portanto, uma envergadura positiva já que tem como cerne a ideia de desenvolvimento, de liberação e domínio do homem moderno; por outro, tal

desenvolvimento só se torna possível na medida existe algo sendo calado ou escamoteado e, por que não subjogado? Kierkegaard diria que era a dúvida:

Mas Fausto é uma natureza simpática, ama o mundo, a sua alma não conhece a inveja, vê que não pode deter o furor que é capaz de desencadear, não procura nenhuma honra aerostática e cala-se; esconde a dúvida na sua alma mais cuidadosamente que uma jovem esconde em seu seio o fruto do amor culpado; procura caminhar, quanto possível, no mesmo passo dos outros; mas o que sente, consome-o consigo próprio e assim se entrega ao sacrifício pelo geral. (KIERKEGAARD, 1974, p. 318)

O Fausto goetheano ao calar a sua dúvida, se sacrificaria pelo geral. No entanto, algo dentro de si o incomoda. Kierkegaard entende ainda que, em uma época dominada pela dúvida, “é mister repor Fausto em si próprio para que a dúvida se apresente de uma forma digna da poesia; e o leve mesmo a descobrir, na realidade, todos os sofrimentos que a dúvida comporta”. (KIERKEGAARD, 1974, p. 318) Fausto de Goethe ama demais a humanidade, é uma figura demasiado amável, no entender de Kierkegaard, falta dúvida, faltar expor a dúvida que o consome. Fausto esconde algo.

Fausto subjuga algo. Embora Stanley Cavell associe Fausto ao sucesso do conhecimento (CAVELL, 1979, p. 455), entendendo que a figura fáustica não vive o ceticismo uma vez que não vive sua inabilidade de reconhecer, ou seja, de aceitar os limites humanos do conhecimento ⁴⁶; Cavell compreende que tal sucesso, no entanto, ocorre dada uma subjugação – a necessidade de reconhecimento (CAVELL, 1979, p. 455). Tal sucesso, portanto, o sucesso do conhecimento, só seria possível ao se escamotear, ao silenciar, os limites do conhecimento. Ou seja, somente a partir da sujeição de tal reconhecimento incômodo (os limites humanos) é

⁴⁶ No capítulo anterior entendeu-se que no percurso de Fausto há uma aceitação daquilo que se é: homem e que a busca fáustica trouxe-o ao ponto em que apreende que o sucesso do conhecimento (situação em que Fausto vive) apresenta-se como humanamente insatisfatório. Portanto, visto que o ceticismo se relaciona à falta de reconhecimento, ou melhor, à inabilidade de reconhecer (o humano, o limite do conhecimento humano), Fausto não viveria o ceticismo, não estaria na tentativa de escapar das condições humanas de conhecimento desde a escolha que foi feita. A partir do momento em que Fausto assina o pacto com Mefistófeles, a dualidade que o afligia transmutação em ação:

Essa é a chave do famoso lamento: “Duas almas, oh, coexistem em meu peito”. Ele não pode continuar vivendo como uma mente desencarnada, audaz e brilhante, solta no vácuo; mas também não pode abdicar da mente e voltar a viver no mundo que havia abandonado. Ele precisa participar da vida social de uma maneira que faculte ao seu espírito aventureiro uma contínua expansão e crescimento. Porém, serão necessários “os poderes ocultos” para unir essas polaridades, para fazer tal síntese funcionar (BERMAN, 2007, p. 61).

Como se, dessa forma, ao abandonar a busca por conhecimento e atuando no âmbito da ação, o progresso pudesse ser atingido. Percebe-se, portanto, que tal progresso só se torna possível por Fausto calar a dúvida. Tal progresso, contudo, só se torna possível à custa de uma subjugação: do reconhecimento.

que Fausto pôde suceder, pôde dominar o real, pôde atingir a totalidade. Fausto age no mundo e progride, abre-se para o futuro. Tal silêncio, entretanto, incomoda. O Fausto de Valéry quer viver de uma vez por todas como se fosse impossível tolerar tal silêncio por mais tempo.

Embora Fausto de Valéry acuse Mefistófeles de não causar mais medo já que estariam os seus métodos ultrapassados, Fausto ainda necessita de Mefistófeles. A necessidade resulta do estudo que planeja. Um estudo sobre as reações do Diabo nesse novo mundo (VALÉRY, 2010, p. 69). Tal estudo se insere no projeto de escrever um livro que seria uma mistura de suas memórias reais ou inventadas, suas intuições, suas hipóteses e deduções, seus experimentos com a imaginação. Suas várias vozes em uma só. Sua intenção era um livro no qual o leitor pudesse começar em qualquer ponto e terminar em outro qualquer (VALÉRY, 2010, p. 65). Nesse ponto, o projeto de Fausto acaba por se sobrepor sobre o próprio projeto de Valéry para *Mon Faust*.

Entretanto, o projeto de Fausto cumpre um propósito: livrá-lo da escrita de uma vez por todas⁴⁷ (VALÉRY, 1960, p. 34). Fausto busca, então, livrar-se da escrita, ao ditar suas memórias, reais ou inventadas, à secretária Luste. Um Fausto que, portanto, não se satisfaz em ser apenas um livro, mas que pretende escrever (ou melhor, ditar) um livro para se livrar da escrita. Seria a escrita um incômodo? Algo difícil de suportar? Por que se livrar da escrita?

Fausto, entretanto, não escreve mais. Apenas dita. Não se arrisca sequer a assinar. Há uma diferença exposta por Fausto, há uma diferença entre o incômodo e o que não incomoda: o problema não é ditar. Não é da fala que quer se livrar. Ditar não parece ser o problema, o problema é outro: o problema é a escrita.

Esquiva-se de empunhar a pena. Mas por que logo a escrita? Onde residiria a diferença entre ditar e escrever? Fausto diz: “Já não escrevo mais. Dito. O simples fato de saber assinar o meu nome custou-me bem caro, outrora, no tempo de minha velhice...” (VALÉRY, 2010, p. 82). Dita para não ter que escrever? A escrita se revela problemática desde já a assinatura do nome. Assinar é já escrever, é já ter sido capturada por ela: a escrita. A escrita que custou “caro” a Fausto.

⁴⁷ Na tradução em inglês lê-se: “But writing is just what my great work is to get me rid of, for good and all.” A tradução em português é menos clara: “Mefistófeles: Então você quer acabar como literato, como um simples conquistador! É tão difícil então empunhar a pena...Por acaso eu escrevo?/ Fausto: Mas é justamente disso que minha grande obra deve me livrar de uma vez por todas.” (VALÉRY, 2010, p. 66)

Obviamente, a fala de Fausto diz respeito à atenção a seu passado enquanto mito: o pacto com Mefistófeles. A assinatura que selou o pacto entre os dois, e para quem (para Mefistófeles) Fausto perdeu a sua alma. Uma assinatura pela alma. Sim, saber assinar o nome pode vir a custar caro, até a alma pode-se perder. Mas evita-se o problema: Por que livrar-se da escrita? Um Fausto reencarnado através de letras que quer se livrar justamente delas- das letras, da escrita?

Thamous, em *Fedro* de Platão, também recusa a escrita. Theuth (um semi-deus) oferece a Thamous (o deus dos deuses) um conhecimento que, em suas palavras, afetaria positivamente o povo egípcio – assim, apresenta Platão o mito a partir do qual analisará a natureza da escritura. Theuth mostra-se convencido de que através dela (da escritura) os egípcios poderão se tornam não somente mais instruídos, mas também mais capazes de rememorar. Theuth, portanto, apresenta a escritura como benéfica, uma vez que tornaria os homens mais aptos e por que não melhores?

Mas o rei não escreve. Não sabe escrever: “Deus, o rei, não sabe escrever, mas esta ignorância ou esta incapacidade dão testemunho de sua soberana independência. Ele não tem necessidade de escrever. Ele fala, ele diz, ele dita, e sua fala é suficiente.” (DERRIDA, 2005, p. 22) O rei é independente, sua fala basta por si só. Para que escrever se pode ditar? Para que escrever se ao ditar pode conduzir melhor os seus signos, pode exercitar a sua independência? Enfim, “o discurso falado comporta-se como uma pessoa assistida em sua origem e presente em si mesma” (DERRIDA, 2005, p. 25) Ditar é estar sempre presente àquilo que se fala e, dessa forma, poder controlar o efeito esperado dela – da fala, já que “o “sujeito falante” é o pai de sua fala” (DERRIDA, 2005, p. 22). A escritura, por outro lado, ocupa aqui um papel secundário, de subserviência. Não foi justamente o que o rei Thamous disse? Escrever não seria perder a independência? Tornar-se não mais pai de sua fala? Sim, a escritura se relaciona à “ausência do pai” (DERRIDA, 2005, p. 22).

Theuth oferece ao rei a escritura, entendendo que tal conhecimento- da escrita- poderia tornar os egípcios melhores. Oferece-o acreditando que tal conhecimento seria benéfico para o povo, como um remédio para a rememoração. Thamous, entretanto, entende a oferenda de outra forma: não pelo seu caráter benévolo, não pelo remédio que cura, mas como um suplemento que não tornaria os

homens melhores; muito pelo contrário, os tornaria piores já que os transformaria em seres dependentes. Os homens se tornariam mais esquecidos, dependeriam da escritura- não exercitando mais a memória. O remédio que prometia a cura se mostra agora como veneno, era um *phármakon*.

O deus da escritura, na mitologia egípcia, é também um deus subserviente, secundário. O deus Thot (deus da escrita) é filho de Ra (sol), que detém o poder da fala, o poder criador. Ra criaria, enquanto Thot registraria os desígnios divinos. A tarefa de Thot é acessória uma vez que a escrita exerce o papel de uma “fala segunda e secundária” (DERRIDA, 2005, p. 34). A diferença é clara: a fala é o poder criador, a escrita é nada mais que uma fala secundária, com a perda, entretanto, dos poderes criadores. Se a escritura em algum momento se apresenta como um poder criador, tal feito só seria possível dada a uma de suas singularidades: a substituição. Thot substitui Ra em sua ausência, assim como a Lua substitui o Sol ou como a escrita, a fala. A Lua substitui o Sol sem, contudo, possuir luz própria – a luz que emite é emprestada. A Lua simula uma luz que não tem, assim como a escrita simula o poder do qual é desprovida, simplesmente substitui o poder em sua ausência.

Mas a singularidade da escrita, o fato de tornar tudo substituível, é algo para ser reprovado ou aprovado? Em outras palavras, Fausto recusaria a escrita por ter tornado tudo substituível? Por ser capaz de preencher as ausências? Não fora Fausto – ele mesmo – quem pela sua indiferença tornou tudo substituível? Há diferentes níveis de substituições?

A diferença reside mais uma vez na afirmação fáustica: “Já não escrevo mais. Dito.” (VALÉRY, 2010, p. 82) Fausto recusa o lado subserviente da escrita, recusa a sua substituição desordenada, afinal, onde terminaria? Ditar é deter o controle da forma. Tudo se torna substituível para Fausto na medida em que ele é o senhor das formas. Ele, Fausto, faz com que tudo, enquanto ideias vivas, seja manipulável. Ele controla as substituições, as limita. A escrita, por outro lado, não tem limites, é a ausência do pai:

Esta substituição que se opera, pois, como um jogo puro de rastros e suplementos ou, se queremos ainda, na ordem do puro significante que nenhuma realidade, nenhuma referência absolutamente exterior, nenhum significado transcendente vem bordejar, controlar; esta substituição que poderia se julgar “louca”, uma vez que se dá ao infinito no elemento da permutação linguística de substitutos, e de substitutos de substitutos; este encadeamento desencadeado não é menos violento. (DERRIDA, 2005, p. 35).

A escrita é “descaminho” (DERRIDA, 2005, p. 15). Fausto, portanto, quer livrar-se daquilo que é sem limites, sem pai, sem semelhanças? Daquilo que estaria fora do seu controle. Fausto, aquele que dominou o “espírito pelo espírito”, aponta um limite para o seu domínio, algo que tentou esconder o quanto pôde (cem anos talvez?), mas que “de uma vez por todas” precisa eliminar. Livrar-se de uma vez por todas daquilo que se tornou o seu incômodo maior, por fugir, escapar de seu domínio – aqui em *Mon Faust* nomeado de escrita.

Fausto, portanto, na reencarnação de Valéry remete a um incômodo, a algo que foge das substituições controláveis, manipuláveis. A recusa a escrever aparece em *Mon Faust* como a tentativa de não se perder no mundo das substituições sem fim – evita o descaminho, pois. Entretanto, a postura fáustica, não é única e os próprios homens, para os quais Mefistófeles é nada mais que um mito, “sabem como não se perder em seus pensamentos. Entenderam que o intelecto por si só pode induzir ao erro e que é preciso, portanto, aprender a submetê-lo inteiramente à experiência. Toda ciência deles reduz-se aos poderes de uma ação bem comprovada.” (VALÉRY, 2010, p. 68) Os homens, portanto, aprenderam a não se perder, reduziram a ciência à comprovação. Comprovação do já sabido? Mais uma vez, a questão se apresenta como burlar o descaminho, fugir das substituições intermináveis.

Os homens aprenderam, de acordo com Fausto, a controlar o domínio do intelecto uma vez que descobriram a necessidade de submeter o intelecto à experiência. Não é, dessa forma, a experiência que se submete ao intelecto, não é a sujeição da experiência; muito pelo contrário, diz respeito ao caminho inverso: o intelecto é subjugado pela experiência: “aprender a submetê-lo inteiramente à experiência” (VALÉRY, 2010, p. 68). A experiência, portanto, é a determinante daquilo que o intelecto pode apreender, compreender, pesquisar. No entanto, uma pergunta se apresenta: e se fosse o caminho oposto? Seria possível submeter a experiência ao intelecto? Seria possível controlar a experiência? Qual é o limite do intelecto?

Fernando Pessoa, em sua reencarnação fáustica, introduz um Fausto cuja problemática se insere justamente em tal questão: e se fosse o caminho oposto? O que pode o intelecto conhecer? Ou mesmo, controlar? O plano de construção do poema dramático *Fausto*, seria inserido, de acordo com Pessoa, na seguinte

temática: a luta entre Inteligência e Vida. Os cinco atos do primeiro Fausto (considerado meio escrito pelo poeta) seriam referentes a tal embate, tendo, contudo, perspectivas diferenciadas. O primeiro ato representaria a tentativa da Inteligência (representada por Fausto) de compreender a vida; o segundo, a tentativa de dirigir a Vida; o terceiro, de se adaptar à Vida; o quarto, de dissolvê-la; o quinto e último ato seria a falência final da Inteligência ante a Vida (PESSOA, 1991, p. 190-191). Pessoa entende que enquanto a Inteligência seria representada por Fausto somente, a Vida seria representada por circunstâncias distintas: poderia ser o mistério do mundo, um discípulo ou até mesmo Maria). A Vida seria, conseqüentemente, representada por várias situações referentes a tudo aquilo exterior à mente fáustica: o mundo, a existência, o amor, as coisas do mundo, a humanidade, a felicidade, a criação. Entretanto, não se deve entender que Vida para Fausto diga respeito ao plano da imanência, já que o próprio afirma: “Matéria metafísica em que eu/ Me perco a analisar” (PESSOA, 1991, p. 12) Na realidade, oposições tais como imanência/ transcendência; sujeito/ objeto; ser/ não ser, são concebidas como formas de erro: “do ser e do não ser, as duplas/ Formas de erro mais simples do pensar” (PESSOA, 1991, p. 161). Para pensar a Vida Fausto se colocaria para além de concepções binárias, tal tentativa – apesar de se inserir no intuito de superar o erro – resvala justamente em erro. Por que a Vida não se submete ao Intelecto? Posso submeter o Intelecto à Vida, mas não o contrário?

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria
São outra coisa que noite e o 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. (PESSOA, 1991, p. 5)

Logo no primeiro ato do poema dramático, Fausto diz que “tudo é símbolo e analogia”. As palavras são claras: um e outro, ao mesmo tempo. Não há uma escolha a ser feita: um ou outro; ou alternância: ora um ora outro; há uma adição: um e outro. Tudo se apresenta como símbolo e analogia ao mesmo tempo. Tudo: seja árvore, seja o homem, seja uma pedra, seja uma relação entre as coisas, seja o vento ou a noite, tudo é símbolo e tudo é analogia. Mas o que significa ser símbolo? Paul de Man entende que a sinédoque seria referente à estrutura do símbolo, a parte representando o todo, portanto (MAN, 1999, p. 212). Haveria uma relação

contínua, sem a presença de qualquer disjunção – a possibilidade de a parte representar o todo. Haveria, dessa forma, a possibilidade de “tudo” como aponta o poema, representar o todo. Uma pedra enquanto parte de um todo, o poderia representar, assim como uma árvore ou o vento, como se cada coisa, pessoa, lugar, guardasse uma parcela da totalidade que representaria. Traços de uma totalidade. A analogia, por outro lado, é uma forma de similitude, entretanto “as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos.” (FOUCAULT, 2007, p. 29) Dessa forma, o “tudo”, como parte de uma totalidade, poderia representar o todo (símbolo) e “tudo” se aproximaria a tudo, através de inúmeras relações, visíveis ou não. Símbolo e analogia apontariam, assim, para uma relação com totalidade, uma relação de semelhanças. Como se no mundo houvesse traços, rastros, da totalidade. Bastaria decifrar-lhes, bastaria buscar suas similitudes. As ideias de símbolo e analogia remeteriam, dessa forma, a algo maior – totalidade, mundo invisível, além do físico, divino? – que se colocaria a ser decifrado através de uma relação de aproximações, através de uma busca de semelhanças. A visão remeteria a um mundo invisível que guardaria semelhanças com aquilo que vejo. Mas Fausto percebe que o que vê são, na realidade, “Sombras de vida e de pensamento”. A relação entre a parte e o todo, entre o visível e o invisível é uma relação entre o real e suas sombras, entre o real e seu “eco”. A relação não aparece como sendo tão estável quanto àquela esperada pelo símbolo. Afinal, são sombras. Que semelhança haveria entre uma coisa e sua sombra? A sombra nem sequer possui uma relação material. De que é feita a coisa? E de que é feita a sombra da coisa?

Fausto, portanto, ao perceber que o mundo consiste em símbolos e analogias, entende que tal situação está longe de auxiliar na decifração do mundo uma vez que os traços que percebe (sombras, ecos), guardam uma relação complexa com a coisa que teoricamente representariam (a totalidade, o mundo invisível, o divino). Seria a sombra de uma coisa ou a sombra de uma sombra? Ou ainda, a sombra de uma sombra de uma sombra? Como compreender a vida se o que se apresenta são somente sombras e ecos? Se não há qualquer relação essencial entre o que vejo e o que é? “Tudo transcende tudo/ E é mais real e menos do que é.” (PESSOA, 1991, p. 5), diz Fausto. Na medida em que as coisas

transcendem a si mesmas, uma pedra transcendente a ela mesma, uma árvore também transcende a si mesma, elas ganham mais realidade. Uma pedra transcendental possui mais realidade, é mais real; mas, ao mesmo tempo, perde sua essência (“é menos do que é”). A realidade seria a perda das essências? Ou ainda, dizendo que “tudo transcende tudo”, evita-se delimitar coisas, pessoas, lugares, qualidades já que se trata de tudo. Tudo transcende, tudo é mais que si. A transcendência é uma qualidade ou capacidade universal: referente a tudo. No entanto, na medida em que a transcendência é universal, não se pode dizer o mesmo da essência. Quanto maior a transcendência, menor a essência, que seria o mesmo que se perguntar se se pode falar, de fato, em essência? Haveria algo de essencial, na vida, por exemplo? O intelecto, ao se deparar com a Vida, vê símbolos e analogias, tenta apreender uma totalidade que não se apresenta, a não ser por suas partes; partes que, entretanto, não possuem uma relação simples, porém, complexa com totalidade (sombras de sombras de sombras, etc). O intelecto busca a relação da parte com a totalidade, busca decifrar a relação entre o que se apresenta e o real. Assim sendo, o intelecto busca aquilo que transcende a parte que se apresenta. A Vida submetida ao intelecto é uma vida transcendental e, como o próprio Fausto observou, não essencial.

Se tudo se apresenta perante o pensamento fáustico como sendo não essencial, não se estaria novamente no âmbito das substituições de Fausto de Valéry? A grande questão para Fausto de Valéry era tornar tudo manipulável, fazer das ideias suas escravas, era ditar e, assim, controlar os seus signos, suas memórias, as substituições. Era transformar tudo em igual, semelhante, o mesmo, conforme o hábito; era eliminar aquilo que se tornou para ele um problema: o sem fim. Inclusive dizer que Fausto quer viver de uma vez por todas não implica justamente colocar limites a sua vida? Mesmo uma vida sem limites parece o incomodar. Em Fernando Pessoa, o problema que se apresenta é a Vida. Por que o intelecto não consegue dominar a Vida? O Fausto pessoano parece viver aquilo do qual o Fausto de Valéry se livrou: as substituições sem fim, as substituições fora de controle: “Nem a nós encontramos no infinito./ Tudo é sempre diverso e sempre adiante.” (PESSOA, 1991, p. 170)

Os símbolos que perseguia se mostraram nada mais, nada menos que vazios, não lhe trouxeram qualquer iluminação sobre o real:

Eu, Fausto, achei a ciência suprema
 Que o homem pode ter; nela encontrei
 O (...) de desolação
 D'ânsia, d'horror, de medo, de delírio,
 De hesitação, de estranheza na terra,
 De vacuidade em e em todo mundo,
 E em todo o pensamento e em todo o Ser (PESSOA, 1991, p. 170)

O pensamento procura o real cuja parte encontra-se escondida em tudo que vejo. Em sua busca por aquilo que transcende as coisas (o real) o que vê perde sua essência (obviamente, partindo-se do pressuposto de que há algo de essencial nas coisas) conforme ganha em transcendência, tornando-se vazio. O que Fausto encontra é a vacuidade. As palavras são nada mais, nada menos que vazias. Mesmo o seu pensamento é vazio. Sua mente (fáustica) aparece, portanto, como o lugar das substituições infinitas, não controladas:

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

O mistério do mundo não é, de forma alguma, resolvido pelo pensamento. Menos ainda pelo pensamento fundo já que é dele (do pensamento fundo) deixar atrás de si, deixar por onde passa: incompreensões. Milhões delas. Como se cada incompreensão fosse uma porta, uma possibilidade; contudo, não há uma resolução última, vai-se de incompreensão a incompreensão, infinitamente. O mesmo e o semelhante, a substituição controlada de Fausto de Valéry aqui não tem vez - Fausto de Pessoa vive o mundo recalcado por Fausto de Valéry. Não de uma forma afirmativa, porém. Não há a afirmação da potência do falso como gostaria Nietzsche. É o oposto: é a vivência angustiante do recalcado, é antes o ser tomado de assalto por algo que, infelizmente, foge do controle. Fausto se depara, finalmente, com aquilo que silenciou, com aquilo que escondeu, com aquilo que subjogou; toda a fundação de seu mundo cede:

Atrás de cada caverna uma outra que se abre, mais profunda ainda e abaixo de cada superfície, um mundo subterrâneo mais vasto, mais estrangeiro, mais rico e sob todos os fundos, sob todas as fundações, um subsolo mais profundo ainda (NIETZSCHE Apud DELEUZE, 2007, p. 268)

Fausto silencia algo. Se em *Fausto* de Goethe há algo silenciado, escamoteado, escondido profundamente, tal silêncio é justamente o que possibilita o desenvolvimento, ou o sucesso do conhecimento, nas palavras de Stanley Cavell. O

domínio do homem moderno se revela dependente do silêncio fáustico – Fausto se sacrifica pelo geral. Fausto, entretanto, reencarna; porém, o mundo no qual retorna é já outro mundo, bem distante de seu mundo inicial. O Fausto que retorna é outro Fausto: “Mas nada comprova com mais segurança o poder de um criador do que a infidelidade ou a rebeldia de sua criatura. Quanto mais a fez viva tanto mais a fez livre. A rebelião da criatura exalta o seu criador: Deus que o diga...” (VALÉRY, 2010, p. 44). Goethe, portanto, no entender de Paul Valéry, criou Fausto e Mefistófeles vivos o bastante para serem livres; vivos o bastante para serem rebeldes. “Deus que o diga”, diz Valéry, como se Fausto, assim como o homem, houvesse se rebelado. Fausto se rebela? Mas se há rebelião contra quem ou contra o que seria? Contra seu criador?

O homem decai. Não acata as determinações divinas, peca, torna-se mortal. Algo se passa na queda humana: “Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética.” (DELEUZE, 2007, p. 263) O pecado faz com que uma dessemelhança seja interiorizada. Exteriormente não há qualquer modificação. Exteriormente, o homem se apresenta ainda semelhante a Deus. Tal semelhança, no entanto, é apenas uma simulação. A dessemelhança está lá, no interior humano, inserida no momento da queda. Houve a interiorização de uma dessemelhança: tornamo-nos simulacros.

Fausto também se rebela. Cansado de ser um personagem de livro, resolve ele próprio criar um livro: resolve ditar as suas memórias (reais ou imaginárias). Mostra-se, contudo, cansado não somente de ser um personagem, mas por ser obrigado a reviver, a reconhecer (aqui no sentido de reconhecimento); cansado da falta de imprevistos. Precisa decretar o fim: o fim de sua vida, o fim da escrita. Precisa decretar o fim do sem fim, precisa livrar-se daquilo que não controla, livrar-se da escrita, desse *logos* sem pai que “se joga no simulacro” (DERRIDA, 2005, p. 52). Fausto de Valéry precisa livrar-se do simulacro. Como se somente esse Fausto, separado por quase um século do Fausto goetheano, pudesse, ao se rebelar contra seu criador (Goethe), transformando-se ele próprio na simulação de uma semelhança, dar voz àquilo que Fausto silencia: o simulacro. Ou melhor, que o mundo humano após a queda é o mundo dos simulacros.

Ou seja, em Goethe há a aceitação do humano, na medida em que Fausto aceita a humanidade dada. Tal aceitação diz respeito ao percurso fáustico - cala a dúvida que o consome, cala a tentativa de transcender o humano (através da busca pelo conhecimento, busca que acontece, primeiramente, em seu laboratório), e age no mundo. No entanto, o percurso goetheano só se torna possível através de um auxílio mágico: Mefistófeles. É somente quando Fausto domina o mundo físico pela magia de Mefistófeles que vive. Há o domínio. Domínio da vida pelo novo homem. Entretanto, uma pergunta ainda se mantém: embora o percurso goetheano de domínio humano tenha se dissociado da trajetória trágica, haveria, de fato, o reconhecimento do humano? Cavell diria que o reconhecimento (do humano, do limite humano do conhecimento, dos critérios que permitiriam nossa sintonia) estaria no *Fausto* goetheano subjugado pelo conhecimento. Como se o desejo movente de Fausto (seja na primeira parte quanto na segunda), o domínio da vida, das riquezas, do mundo material, apagasse, ou deixasse em segundo plano, a necessidade de reconhecimento. Percebe-se que aquilo que torna o domínio possível é nada mais nada menos que a presença mágica de Mefistófeles. Fausto, de fato, domina. O domínio, porém, não provém de suas próprias capacidades humanas. É somente quando Fausto desiste da busca hercúlea que consome boa parte de sua vida, somente quando a figura de Mefistófeles aparece que passa a ser capaz de dominar. Percebe-se que, embora tenha se aceitado enquanto homem, não é por ser homem, ou ter-se reconhecido enquanto tal, que Fausto torna-se capaz de dominar o real. A aceitação não resulta em reconhecimento. É antes a aceitação que impulsiona Fausto ao pacto. E após o pacto o reconhecimento é aquilo que falta:

Se pudesse afastar de mim a magia, desaprender para sempre as fórmulas e os sortilégios, comparecer diante de ti, Natureza, como um homem apenas, então ser um homem valeria a pena!
Fui um homem outrora, antes de buscar nas trevas a resposta, antes de maldizer com sacrilégios a mim e ao mundo! (GOETHE, 1986, p. 435)

O silêncio de Fausto não perdura.

Enquanto, em Valéry há a tentativa de livrar-se de algo (escrita, vida); em Pessoa, Fausto se encontra rodeado por um mundo de simulacros, do qual saída, entretanto, não há. E a pergunta perdura: Se Fausto reencarna, será que sobrevive? A resposta é negativa para as reencarnações de Fausto do século XX – Fausto morre. O Fausto de Valéry morre. O Fausto de Pessoa morre. O Fausto de Thomas Mann também morre. Fausto encontra no século XX o seu viés negativo. Aquilo que

fora silenciado por cem anos talvez volta à superfície, clamando por seu espaço. O mundo de Fausto desmorona. Sim, Fausto morre, de uma vez por todas talvez?

4 O RISO DE ADRIAN

Mais de 700 páginas de um livro (faço uso da palavra livro para evitar qualquer outro termo errôneo) que traz em si todo o peso da cultura ocidental. A palavra peso permite ser entendida em ampla extensão: enquanto pressão exercida sobre algo. Pressão de toda a história da cultura sobre os ombros desse narrador/amigo/biógrafo Serenus Zeitblom. Ou ainda, pressão de todas as imposições narrativas que incidem sobre Thomas Mann (que se equiparam à impossibilidade de composição que o próprio músico Adrian Leverkühn vive). Ademais, peso enquanto ônus ou encargo, ou melhor, fardo. O fardo de Adrian Leverkühn: compor em um momento em que a esterilidade da arte está à espreita. O fardo de Thomas Mann: narrar sabendo da impossibilidade inerente ao ato. Impossibilidade de narração? De capacidade? Impossibilidade da arte?

Não é por menos que Thomas Mann evita o projeto de uma novela que data, inicialmente, de 1901. Quarenta e dois anos depois, Mann se depara com suas anotações sobre uma possível história cujo tema central giraria em torno de um pacto entre um artista e o diabo. O projeto evitado sem que, no entanto, fosse abandonado. Como se cada trabalho seu, cada livro findo, trouxesse a marca daquele outro que chegou a considerar ser “o seu último” (MANN, 2001, p.22). No final, o projeto de novela acaba por se transformar em um livro de mais de 700 páginas.

Há, entretanto, algo em *Doutor Fausto* que o separa de seus demais projetos. Se seus romances ganharam envergadura ao longo do processo, tendo sido concebidos primeiramente como projetos mais modestos (*A montanha mágica*, *Carlota em Weimar*, os volumes do *José*), o mesmo não se pode falar de *Doutor Fausto*. O projeto inicial, de três linhas, escrito em 1901, concebe uma novela; o olhar posterior, quarenta e dois anos mais envelhecido, ao vislumbrar o projeto percebe: “uma aura de sensação de vida inteira em torno desse núcleo temático vago e escasso, uma atitude biográfica etérea, cujo alcance, mais profundo que a minha própria visão, predestinou a novela a se tornar romance” (MANN, 2001, p. 21). Mann compreende que suas anotações para um possível livro não eram apenas a concepção inicial de mais um livro (um projeto qualquer abandonado), mas a culminação de todo o seu esforço enquanto escritor. Tudo aquilo que fora, que

escrevera, que lera culminava agora em uma ideia para um livro escrito há anos - um projeto ignorado, evitado. Um projeto que, como o próprio Mann entendeu, marcado pela impossibilidade: “devo retomar os esforços para a realização deste romance que talvez seja mesmo impossível. Pudera este trabalho tornar-se honroso!” (MANN, 2001, p. 58). A ideia inicial de novela que fora, na juventude, concebida de forma modesta, ganhara força ao longo dos anos, mesmo aparentemente esquecido. E, quarenta e dois anos mais tarde, transforma-se em algo grandioso. Nascia, era gestado para ser nada mais nada menos que “um romance de minha época” (MANN, 2001, p. 35). A ambição de Thomas Mann para o seu Fausto não era pouca, esse novo Fausto já despontava imponente. O peso da tarefa.

Curiosamente, o peso da tarefa (de Mann, de Leverkühn, de Zeitblom) possui como ressonância um dos traços característicos de Adrian: o riso. Curiosamente, pois um livro escrito à beira de sua impossibilidade, como assim concebeu Mann, sobre a quase impossibilidade da arte na modernidade; acerca de um artista que pactua com o diabo como que fugindo da esterilidade de criação, traz como protagonista da biografia um músico que ri. Que possui um característico riso curto. Obviamente não é uma gargalhada, ou “convulsão grosseira” (VALÉRY, 2010, p. 48), é um riso. Um riso rápido e curto. Sem grandes extensões e movimentos corporais:

Naqueles dias, isso não condizia ainda com a sua idade, mas o riso era o mesmo do homem adulto; uma leve exalação de ar pela boca e pelo nariz, acompanhada de um cabeceo rápido, frio, até desdenhoso, que, quando muito significava: “Nada mal! Engraçado, curioso, divertido!” Enquanto isso, seus olhos permaneciam singularmente atentos, como que procurando algo ao longe, e sua escuridão matizada de clarões metálicos tornava-se mais e mais tenebrosa (MANN, 2000, p. 45-46).

O biógrafo Serenus Zeitblom não é muito cuidadoso em guardar informações sobre o riso de seu amigo Adrian. Seu riso (de Adrian) aparece desde já criança, desde já o início da biografia-romance. Nesse momento, Serenus diria que fora um erro em sua biografia, que o traço de seu amigo Adrian apareceu antes do tempo e sem a preparação necessária, ou até mesmo no capítulo errado, de forma inadequada. Pediria desculpas. Pediria desculpas por narrar assim sem respeitar a forma própria para tal. Sem seguir os parâmetros de uma boa narração. Não conseguia, porém. Era muito próximo ao tema de sua narração: seu amigo músico já falecido cuja tragédia de vida agora relatava. Ademais, sua mão tremia, tremia com

os estrondos lá fora. Serenus faz questão de deixar claro o momento em que escreve – escreve em meio a Segunda Guerra. Se já o tema o deixava atormentado, o momento mais ainda. Sua mão tremula ao escrever, e sua narração também tremula. Não espere o leitor uma narração coerente, coesa, organizada! Tal narração não é possível!

Sim, o riso característico de Adrian aparecia assim sem suspense. O riso do compositor dodecafônico adentrava a narrativa sem qualquer anúncio ou prenúncio. Adentrava como se possuísse vontade própria alheia às formas adequadas de narração. Muitos são os momentos em que Serenus se desculpa por uma narração não coerente. Serenus diz: “Neste ponto interrompo-me com a humilhante sensação de ter cometido um erro artístico e de não haver logrado refrear-me.” (MANN, 2000, p. 11). Ou ainda: “Uma vez que o capítulo anterior de qualquer jeito intumescceu indevidamente (...)” (MANN, 2000, p. 34) No entanto, apesar de seus esforços de controlar a narração, ela quase ganha vida própria e os capítulos ficam ora grandes demais ora pequenos demais, ora respeitando o tema designado a cada capítulo, ora não. Como se a cada capítulo escrito (lido) a pergunta se mantivesse: qual seria a forma adequada de narrar? Que formas seriam essas a que Serenus tanto se apega? Seria a percepção de que independente da forma como narrasse seria sempre a narração inadequada? Serenus afirmaria que sua mão tremula. Que os estrondos o impediam de narrar de forma coerente, organizada. Mas seria realmente isso? Sua narração estaria prejudicada pelo momento em que escreve? O diabo retrucaria: “Certo, mas isso não basta para explicar tudo.” (MANN, 2000, p. 336) Não, a situação é mais intensa do que um mero reflexo do contexto histórico. Esse é o recado do Diabo a Adrian Leverkühn. Se a produção musical ameaça estancar, se a arte “revela fadiga e desgosto” (MANN, 2000, p. 336), tal fato diz respeito ao grau de dificuldade da própria composição:

As dificuldades proibitivas da obra residem no próprio íntimo dela. O movimento histórico do material musical virou-se contra a obra completa em si. Esta define o tempo, recusa ampliar-se no tempo, qual é o espaço da obra musical, e a deixa vazia. Isso não resulta de nenhuma impotência nem tampouco da incapacidade de plasmar; provém, pelo contrário, de um inexorável imperativo de densidade, que abomina o supérfluo, rejeita o fraseado, destroça o ornamento e se dirige contra a extensão temporal, que é a forma vital da obra. Obra, tempo e aparência são uma e a mesma coisa. Reunidos, estão entregues à crítica. Esta já não suporta a aparência e o jogo, a ficção e a autocracia da forma, que censura as paixões e o sofrimento humano, distribui os papéis e os converte em quadros. (MANN, 2000, p. 339)

Difícil, nesse momento, não ouvir a reverberação das palavras de Theodor Adorno na fala do diabo. Adorno diria: “As dificuldades proibitivas da obra não são descobertas, contudo, refletindo-se sobre ela, mas sim na obscura interioridade da própria obra” (ADORNO, 2011, p. 38). Cada obra traria, portanto, em seu interior uma gama de proibições. No caso de Adrian, a aparência, o cromatismo e no caso de Serenus? Que peso cai sobre os ombros do narrador que o faz se desculpar tanto? Ou melhor, qual seria o critério para uma boa narração?

Thomas Mann é consciente (assim o próprio escritor pontua em *Gênese de Doutor Fausto*) de que talvez os leitores esperassem algo diferente de seu romance. Depois de James Joyce, o que mais pode se esperar de um romance? O que seria, afinal, um romance? A pergunta assim posta pode parecer, a princípio, fora de propósito. No entanto, o livro como um todo se quer, assim como o próprio subtítulo deixa claro, como a biografia de um compositor. Não é apenas a vida de um artista qualquer, mas trata-se de um músico que vive as dificuldades proibitivas da música moderna. Um compositor que sofre sobre seus ombros o peso de uma tradição que não pode mais servir de modelo. A pergunta do diabo a Adrian Leverkühn: “O que é a Arte, hoje em dia?” (MANN, 2000, p. 336) resume a situação de onde surge a grande problemática do livro. “O que é arte, hoje em dia?” parece ecoar no livro todo, ecoando inclusive nas palavras de Serenus, embora implicitamente. A pergunta do diabo não diz respeito à arte (perceba-se que a pergunta não é simplesmente “O que é a arte?”), mas sim a arte “hoje em dia”. Como se houvesse a possibilidade de conceituar a arte passada, a arte barroca, por exemplo. A arte de hoje em dia, no entanto, apresenta-se como o grande problema. A arte de hoje em dia não aceita conceituação ou não é, pelo menos, passível de classificação. O que é arte, hoje em dia?- pergunta o diabo. O próprio responde: “Uma romaria sobre ervilhas” (MANN, 2000, p. 336). A conceituação da arte é tão problemática assim como o é o fazer artístico também. Mas por que afinal? O que tornaria a arte de hoje em dia uma “romaria sobre ervilhas”?

Stanley Cavell, no ensaio *Music Discomposed*, preocupa-se justamente com a produção musical da dita modernidade. Um tipo de música, que assim como a arte em geral (a arte dita moderna), traz, em sua própria produção, uma problemática característica: “o problema do modernismo, a tentativa de, em cada obra, fazer o

nunca antes feito, porque o que se conhece é considerado insuficiente, ou pior”.⁴⁸ O ensaio de Cavell gira em torno de uma questão central: se a arte chamada moderna é aquela que impede qualquer tipo de *a priori*, na medida em quem rompe com modelos anteriores, como diferenciar uma obra autêntica de uma fraude? Em outras palavras, se não existe medida para estabelecer aquilo que é arte na modernidade, uma vez que cada obra instauraria seus próprios critérios para a arte, se a obra de arte moderna impede a pergunta: “o que é arte?”, que critérios haveria para a arte? Mais uma vez é no âmbito da arte que a pergunta cética aparece: “How do you know this?”. Quais seriam os parâmetros ou os critérios que regeriam a arte? Como saber o que é arte? Levantar a questão sobre os critérios da arte não seria o mesmo que desmerecer o movimento da arte dita moderna? Se a arte moderna se singulariza por tentar um feito novo, do âmbito do nunca antes feito, já que o conhecido é insuficiente, haveria algum sentido em mencionar critérios? Não seriam eles – os critérios – sempre insuficientes? O ceticismo acaba de adentrar o campo da arte, diria Cavell.

O ceticismo aqui não derivaria meramente da dúvida sobre aquilo que se pode conhecer, ou melhor, sobre o conhecimento, mas diz respeito a uma decepção: “Dizer que existe um ceticismo que não é produzido pela dúvida sobre se nos é possível conhecer, mas por uma decepção com o próprio conhecimento (...)”⁴⁹ É compreensível a decepção com o conhecimento no campo da arte moderna. Cada obra, na medida em que se instaura através do novo, não deve ser apreendida através de critérios que estabeleçam o que seria a arte até então. O conhecimento sobre arte nada mais diz, apenas decepciona. Os critérios para o conhecimento de arte tornam-se ultrapassados pelo próprio fazer artístico. Adorno diria “Enfaticamente, a arte é conhecimento, mas não conhecimento de objectos” (ADORNO, 2003, p.11). A postura de Adorno diz respeito a uma tendência a se estudar a arte cientificamente, como se houvesse a possibilidade de transportar a forma como a ciência vislumbra o conhecimento para o âmbito da arte. Desta forma, enfaticamente é conhecimento, porém não conhecimento tal como é concebido cientificamente. Conceber uma obra de arte cientificamente implicaria somente a comprovação da falência – do conhecimento:

⁴⁸ “the problem of modernism, the attempt in every work to do what has never been done, because what is known is known to be insufficient, or worse”. (CAVELL, 1976, p. 196)

⁴⁹ “To say that there is a skepticism which is produced not by a doubt about whether we can know but by a disappointment over knowledge itself...” (CAVELL, 1979, p. 440).

A diferença qualitativa entre arte e ciência não permite que esta figure meramente como instrumento de conhecimento da arte. As categorias que a ciência introduz são tão oblíquas às intra-artísticas que a projecção destas últimas sobre os conceitos científicos expulsa inevitavelmente o que a ciência projecta explicar. (ADORNO, 2003, p. 13)

Stanley Cavell, por outro lado, preferiria evitar a palavra conhecimento para o domínio da arte; principalmente após a situação da arte moderna. Se o ceticismo adentra o campo artístico, revelando a falência do conhecimento, o que está em jogo não é mais o conhecimento pautado em certezas e sim, a falta de reconhecimento. J. M. Bernstein, no artigo *Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's transformations of philosophy*, entende o conceito de reconhecimento (um termo quase central no pensamento de Cavell) como referente tanto ao ceticismo que diz respeito a outras mentes quanto ao ceticismo que diz respeito à arte moderna. No que tange a outras mentes e à arte moderna a questão não é mais conhecer, uma vez que tanto a existência de outras mentes quanto a apreensão daquilo que seria arte estão fora da esfera do conhecimento. Não posso ter certezas de que existam outras mentes assim como não posso ter certezas de que estou em frente a um objeto de arte. Tais questões estão além, além do conhecimento.

Nesse ponto, tornam-se claras as insistentes desculpas de Serenus Zeitblom ao longo da narração. Serenus, enquanto narrador consciente, só pode narrar desculpando-se por errar. Como se no ato de narrar estivesse pressuposto o erro. Se narra conforme os critérios de narração estabelecidos pela tradição, erra terrivelmente contra o princípio da arte moderna; mas, se por outro lado, lança mão dos critérios que regeriam uma boa narração, a pergunta sobre a possibilidade de ser ele - Serenus - um narrador fraudulento ganha importância. Como narrar, portanto, sem errar?

Um leitor ingênuo, contudo, simplesmente, ignoraria tais questões. seguiria a leitura da biografia do músico. Em parceria com Serenus, tentaria organizar a vida de Leverkühn de forma coerente, tendo compaixão por aquela alma que compaixão nunca por ninguém teve. Torceria para que Adrian sofresse o mesmo destino do Fausto de Goethe: a redenção final. Buscaria um consolo metafísico, como a boa alma romântica que nos nutre. Nesse ponto, o leitor ingênuo pode ser até escusado, Thomas Mann quase não conseguiu fugir do mesmo destino. Ele mesmo quis que Adrian Leverkühn pudesse ser salvo.

Um leitor ingênuo, sim, aceitaria as palavras do narrador. Um leitor atento, entretanto, se perguntaria se esse “plano temporal duplo” (MANN, 2001, p. 30), não seria, na realidade, ele mesmo triplo ou quádruplo. Dizendo respeito ao plano da narração (Serenus Zeitblom), ao plano do narrado (Adrian Leverkühn), ao plano da escritura (Thomas Mann) e ao plano da leitura. No entanto, se eles (os planos) se entrelaçam e se afetam (um altera o curso dos demais), as barreiras dos planos não estariam tão bem delimitadas. Não sendo mais possível, conseqüentemente, separar o real da irrealidade. Como se os próprios termos real e irreal tivessem se tornado vazios no contexto de tal entrelaçamento. Seria a realidade irreal? Ou ainda, o irreal real? Qual seria o limite entre a realidade e a irrealidade? Estaria o plano real sendo extrapolado?

De fato, Mann é explícito ao escrever que pretende, em *Doutor Fausto*, deixar impossível que se perceba a barreira entre realidade e irrealidade (o entrelaçamento entre a história de Leverkühn e a de Nietzsche é um dos fatos mencionados). (MANN, 2001, p. 31)

Se são planos que se entrelaçam, não tendo limites bem demarcados e pré-estabelecidos entre temporalidades diferentes, ou mesmo entre realidade e irrealidade, qual seria o limite entre Serenus Zeitblom e Thomas Mann? De que forma não estaria Thomas Mann, pelas palavras do humanista Serenus, justificando a sua própria impossibilidade de narrar? Tentando ganhar fôlego? Ou tempo? Lutando contra o próprio declínio daquilo que se entende enquanto romance?

Em *A gênese do Doutor Fausto*, Thomas Mann escreve o romance do romance. Um dos motivos para descrever o processo de criação de *Doutor Fausto* diz respeito a críticas recebidas por não ter referenciado o compositor do sistema musical descrito. O sistema musical, na biografia de Serenus, é creditado a Adrian Leverkühn. A referência para o sistema musical, no entanto, a música dodecafônica, é o compositor Arnold Schoenberg. A fim de evitar mais polêmicas acerca do livro, Thomas Mann escreve o romance do romance para trazer à tona as referências de *Doutor Fausto*, tanto no nível do sistema musical quanto no sentido do pensamento estético (aqui no caso Theodor Adorno).

Ao longo de seu relato tornam-se claras não somente as leituras que nortearam o processo de criação, suas pesquisas, como também seus processos. Livro por livro são mencionados, trechos que o fizeram pensar são descritos, além

das preocupações e frustrações. Vários são os momentos em que Mann deixa clara a dificuldade que encontra ao longo do percurso. Vários são os momentos em que questiona a sua própria capacidade de dar corpo àquele projeto: escrever um novo Fausto. A recepção do trabalho (*Doutor Fausto*) aparece também como mais uma de suas ansiedades. Mann é consciente, no momento em que escreve *Doutor Fausto*, do contexto do romance contemporâneo. Embora não tivesse tido acesso aos romances de James Joyce, entrou em contato com as críticas literárias sobre o escritor. Pergunta-se se frente ao vanguardismo literário de Joyce, seu *Doutor Fausto* não daria a impressão de ser de “um tradicionalismo insosso” (MANN, 2001, p. 75). Pergunta-se ainda se os únicos romances que poderiam ser levados em consideração não seriam aqueles que menos lembrariam romances tradicionais.

Transcrevo agora um trecho do livro *James Joyce* de Herry Levin que Thomas Mann menciona ter-lhe impressionado muito: “A melhor escrita de nossos contemporâneos não é um ato de criação, e sim um ato de evocação, peculiarmente saturado de reminiscências.”⁵⁰ Encontrar essa citação no meio do livro *A gênese do Doutor Fausto* é, no mínimo, curioso. Mais ainda ao se levar em conta que *Doutor Fausto* traz, logo nas primeiras páginas, a palavra “gênio”. Não, no entanto, para simplesmente garantir-lhe uma aura positiva; mas para colocar tal positividade em xeque. A genialidade até possui uma aura divina, podendo ser concebida como sendo da esfera do divino, entretanto:

(...) não se pode negar e nunca se negou que o elemento demoníaco, irracional, ocupa uma parcela inquietante dessa esfera luminosa, que entre ela e o reino dos Inferos há uma ligação a despertar um leve horror e que, precisamente por isso, os epítetos positivos com os quais tentei qualificá-la, tais como “nobre”, “humanamente sadio” e “harmonioso”, não querem adaptar-se inteiramente a ela, mesmo que – defino essa diferença com uma espécie de decisão dolorosa – mesmo que se trate de uma genialidade pura, autêntica, dada ou talvez infligida por Deus, e não de uma congênere adquirida, ruínosa, de consumpção pecaminosa, doentia de dons naturais, do cumprimento de um atroz contrato de compra e venda... (MANN, 2000, p. 11)

Como estariam a genialidade e o demoníaco relacionados? A afinidade entre o diabo e a criação artística não é uma mera casualidade. Não é justamente o diabo que, no capítulo XXV, traz à tona o problema da arte na modernidade? Não é por meio dos lábios diabólicos que se torna evidente a Adrian que para fugir da situação

⁵⁰ “The best writing of our contemporaries is not an act of creation, but an act of evocation, peculiarly saturated with reminiscences.” (LEVIN Apud MANN, 2001, p. 76).

da mera paródia precisaria de algo mais? Algo até já contraído há anos? Algo que somente com seu auxílio (do diabo) seria possível?

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, entretanto, 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, portanto, não seria suficiente para levar a produção artística que revela “fadiga e desgosto” (MANN, 2000, p. 336), a outro patamar, a uma nova abertura:

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)

Sim, o genial só poderia ser obtido pelas mãos do diabo, ou melhor, pelos seus “pequerruchos” (MANN, 2000, p. 351)⁵¹. Mas não foi exatamente o que Adrian buscava ao procurar Esmeralda? Não buscava algo que pudesse trazer algum calor a sua frieza característica? Não fora isso? A questão é: sem o auxílio do diabo, não seria possível a Adrian ser “um líder” e a imprimir “o ritmo à marcha que conduz ao futuro” (MANN, 2000, p. 342). O terreno da genialidade é tão problemático a ponto de a palavra gênio (genialidade, genial) ser evitada. Engenhoso entra em seu lugar, dando, dessa forma, a sensação de algo não mais inspirado, mas trabalhado. Algo, portanto, não mais do âmbito da intuição, porém do trabalho, da intelectualidade. Não haveria mais criação, somente evocação? Mas evocação de que? De quem? Do diabo?

Na verdade, não somente. O método de criação de Adrian Leverkühn evidencia o sentido de evocação. Primeiramente, a partir das *Lieder* alemães e, posteriormente, Shakespeare tanto com os sonetos quanto com a comédia *Love’s Labour’s Lost*. A presença de Shakespeare aparece envolta em um contexto de evocações a situações e elementos barrocos. É claro que Shakespeare possui um sentido característico aos alemães, desde o movimento *Sturm und Drang*.

⁵¹ A menção do diabo diz respeito à doença contraída: a sífilis.

Shakespeare é não somente medida para Goethe, que se lamenta por não alcançar a grandiosidade do dramaturgo inglês, como é também medida para as discussões que começam a surgir na Alemanha. Discussões estéticas que giram em torno da ideia de gênio.

Em um primeiro momento, evocações a Shakespeare e ao barroco não seriam pensadas como conflitantes, poder-se-ia até perguntar se não seria Shakespeare o representante principal do barroco inglês. Longe de querer aqui, entretanto, iniciar uma discussão sobre escolas literárias e o enquadramento estilístico de Shakespeare. Não é minha intenção resolver a questão de se Shakespeare seria renascentista, barroco ou maneirista. Muito pelo contrário. O termo barroco aqui me interessa enquanto ideia. Enquanto ideia, evocações ao barroco e a Shakespeare cumpririam propósitos extremamente diferenciados e por que não antagônicos? Se Shakespeare é a medida da genialidade, entendendo-se genialidade opondo-a a artificioso ou mesmo engenhoso; a ideia de barroco estaria no lado oposto. Assim sendo, entende-se o porquê de os românticos alemães desmerecerem o barroco e a sua dicção poética: a alegoria e elevarem, por outro lado, Shakespeare, como se houvesse sido o primeiro romântico. Assim sendo, entende-se o porquê de Walter Benjamin reabilitar a alegoria em *A Origem do Drama Barroco Alemão*. O que está posta na alegoria é a falta de liberdade ⁵².

De um lado o gênio, de outro, o engenhoso, o manipulador de modelos. As evocações do romance colocam, mais uma vez, lado a lado o genial e o engenhoso, assim como estiveram na época de Goethe. Tais referências não são, todavia, casuais.

A genialidade de Adrian não pode, em nenhum momento, ser negada, para a tristeza de Serenus. Serenus Zeitblom pressente que seria justamente tal genialidade, proveniente ou não de um dado diabólico, a grande causadora da ruína de Adrian. Sabe-se desde o início do romance que Adrian é um músico que o destino “tão terrivelmente assolou” (MANN, 2000, p. 9). Sabe-se que Adrian já quando criança revelava tendências que o próprio Serenus reprovava. O amigo-biógrafo percebia quão desviantes eram certas atitudes e comportamentos. No início

⁵² 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).

da biografia, a carga genética de Adrian é apresentada. Há uma busca. Mas busca pelo que?

Toda a vida, obra e a própria existência de Adrian se apresentam carregadas de sobrenaturalidade, de misticismo, que só através da narração, somente no rememorar, podiam ganhar talvez um sentido mais pleno. Serenus é o homem da razão, o humanista que reprova lastros de misticismo, ou mesmo de especulação. É aquele com quem Adrian conviveu e com quem (com Adrian) mantinha uma relação de atração e de repulsa; amava-o, mas pressentia um quê de sinistro em sua presença. Desconfiava de seu riso, de sua indiferença e por que não de sua inteligência? Serenus narra e, ao longo de sua narração, sente a mão tremular. Percebe que não há firmeza no ato da escrita. Desconfia, sim, da narração. E não desconfiaria da própria existência de Adrian Leverkühn? Do próprio rumo que a vida do músico tomou? Qual seria o sentido daquela vida? Começa pelos pais, como se somente através do início da vida do compositor pudesse ter uma compreensão daquela vida que tão tragicamente havia terminado. Como se as causas daquela vida, de sua obra, estivessem já em gérmen em seus progenitores. Busca causas e, enquanto homem da razão, explicações uma vez que “fantasmagorias desse gênero são privilégios exclusivos da Natureza, e sobretudo da Natureza desbragadamente tentada pelo homem. No digno campo dos humaniora, não corremos o risco de alucinações dessa espécie”. (MANN, 2000, p. 33) A mão de Serenus tremula como se a serenidade evocada por seu nome estivesse a cada linha sendo abalada. Como explicar aquela existência, a do músico genial assolado pelo demoníaco? Aquela vida que mais parecia uma grande fantasmagoria? Aquela vida cujas referências barrocas não deixam de se perceber? Por que tais referências barrocas?

Serenus expõe as características herdadas por cada um. O pai, o típico alemão, que além de sofrer de enxaqueca (dado que Adrian também herda) possui um passatempo singular - a tentativa de desvendar a natureza, aventurar-se em experimentos:

Sim, o pai de Leverkühn era um especulador, um devaneador, e eu já disse que sua propensão pesquisadora – se é que se pode falar de pesquisas, quando se trata de sonhadora contemplação – sempre tendia para um rumo bem determinado, a saber, o místico ou o intuitivamente semimístico, que o pensamento humano toma quase necessariamente, quando tenta desvelar as coisas da Natureza. (MANN, 2000, p. 29)

Nesse pequeno trecho torna-se clara a distinção que Serenus faz entre pesquisa e devaneio. Sua crítica não é à pesquisa, entendendo-se pesquisa como

algo que possui um método e objeto específicos, mas sim à contemplação sonhadora do pai de Adrian. Um tipo de contemplação que só poderia levar a fantasmagorias, ou a um pensamento que muito se aproxima do misticismo. O pensamento especulador do pai de Adrian aparece como um pensamento que, por não ter controle, ou por não ser bem guiado pela razão, avizinha-se daquilo que seria concebido como sendo do campo do irracional, da fantasia. Aquilo, justamente aquilo, que deveria ser expurgado do pensamento. Pelo menos do pensamento concebido pelo humanista Serenus Zeitblom. Não é por menos que é justamente tal traço, tal extrapolação, que Serenus critica em Adrian Leverkühn. Não é por menos também que tal traço – a especulação – seja a grande associação entre Adrian e o diabo.

Serenus começa do início, os pais de Adrian, sua infância, como se pudesse através de uma narração cronológica compreender a trágica vida de Adrian. Como se tentasse explicar algo que simplesmente escapasse à compreensão. Como explicar a inteligência acima da média de Adrian? Como explicar uma inteligência que absorvia tão rapidamente assim como se cansava? Como explicar a indiferença de Adrian? Adrian aparece aos olhos de Serenus como um grande enigma, um ser de exceção. Não é por menos que toda a sua existência esteja envolta em uma aura de misticismo e de irracionalidade. Algo naquela vida fugia à compreensão de Serenus. Adrian fora um gênio e, enquanto gênio, enquanto ser de exceção, estava fora do âmbito do comum, estava fora dos acordos do ordinário.

Enquanto gênio, suas composições não mais coadunavam com os critérios da boa música. Claro, entendendo-se boa música como aquela capaz de trazer deleite ao público burguês. Enquanto gênio, extrapolava critérios na medida em que sua música se apresentava sob o signo do novo, do nunca antes ouvido. A pergunta de Serenus a Adrian, após a exposição do compositor de sua técnica dodecafônica: “E tu esperas que alguém possa ouvir tudo aquilo?” (MANN, 2000, p. 271), deixa claro um fato específico: a não preparação da plateia para tal tipo de música. Os ouvidos não estariam adaptados a captar certas especificidades da composição. Partes da composição só poderiam ser captadas através da leitura da partitura. Música para ser lida?

A preocupação de Serenus é consistente. O sistema musical que Adrian propõe pressupõe a suspensão do entendimento do que seria música. Um sistema

que aboliria conceitos tais como harmonia e melodia, conceitos tão caros ao público musical. Quem ouviria tal tipo de música? Ou melhor, a pergunta me parece mais intensa do que o mero estabelecimento de um público ouvinte. A pergunta de Serenus Zeitblom vai um pouco além. Talvez fosse melhor reformular a pergunta para: quem ouve, ouve música? Como se na composição de Adrian, houvesse, por trás, no fundo, escamoteado, a afirmação da impossibilidade da música enquanto tal. Sim, da música enquanto tal. Eis o peso da tarefa de Adrian.

Se James Joyce, conforme afirma Herry Levin, escreve um romance para por fim a todos os romances; Adrian cria um sistema musical que põe abaixo a noção daquilo que se conceberia como música. Eis o fardo do modernismo, tal como Cavell entende: “os procedimentos e problemas que parecem agora necessários aos compositores empregar e confrontar para fazer uma obra de arte acabam por assegurar que suas obras não serão compreensíveis para o público.”⁵³ De fato, tal música torna-se incompreensível para o público uma vez que os problemas e procedimentos que confronta no fazer artístico acabam por tornar impossibilitados os critérios daquilo que seria ou não boa música. Adorno vislumbra o problema da nova música pelo mesmo viés. O que está posto na nova música é: “desmoronamento de todos os critérios de boa ou má música, tais como se haviam sedimentado desde os primórdios da época burguesa (ADORNO, 2011, p. 16). Se não há mais critérios que qualifiquem a nova música, como saber se o que ouço é música e não fraude?

A imagem do gênio, desde os seus primórdios, está intimamente conectada com a ideia de liberdade, ou melhor, soberania sobre o material utilizado:

Corresponde a uma aspiração, nascida já nos primórdios da época burguesa, de “compreender” com critério de ordem tudo o que constitui o fenômeno musical e de resolver a essência mágica da música na racionalidade humana. Lutero chama Josquin, falecido em 1521, “o mestre das notas que devem ter feito o que ele queria, enquanto os outros mestres da música devem fazer o que as notas queriam.” Dispor conscientemente de um material natural significa a emancipação do homem com respeito à coação natural da música e a submissão da natureza aos fins humanos. (ADORNO, 2011, p. 57)

Adrian Leverkühn, entretanto, não pode ser simplesmente entendido enquanto gênio. Sua postura é dupla: gênio e engenhoso. Embora a composição baseada em séries de doze notas, possa ser compreendida enquanto o máximo de soberania ante o material utilizado (e por que não o máximo de desmistificação

⁵³ “the procedures and problems it now seems necessary to composers to employ and confront to make a work of art at all themselves insure that their work will not be comprehensible to an audience” (CAVELL, 1976, p. 187).

possível da música?), tal ordem imposta ao material musical traz como consequência o momento em que o grau máximo de emancipação ante ao material é conquistado à custa da própria liberdade. Nas palavras de Serenus: “Quando este começa a trabalhar, já não estará livre.”, a que Adrian responde: “Amarrado, sim, por uma obrigação à ordem que ele próprio instituiu e portanto livre.” (MANN, 2000, p. 272) Eis o grande paradoxo: a liberdade só é garantida, somente se torna possível, quando existe submissão à ordem.

Adrian Leverkühn compreende os efeitos da briga dos românticos, compreende que o embate entre antigos e modernos trouxe como consequência o momento em que compõe. Momento em que a liberdade buscada pela arte, a própria liberdade de criação tão prezada pelos românticos coloca em xeque a possibilidade de se fazer arte:

Mas liberdade é apenas outro termo para designar a subjetividade, e qualquer dia, essa já não se aguentará a si mesma. Chegará então o momento em que se desesperará da possibilidade de criar algo por suas próprias formas; então procurará proteção e segurança na objetividade. A liberdade inclina sempre à reviravolta dialética. Muito cedo, reconhece-se na delimitação, realiza-se na subordinação à lei, à regra, à coação, ao sistema; efetua-se nisso, o que não quer dizer que deixe de ser liberdade (MANN, 2000, p. 268).

Eis a reviravolta dialética: a liberdade por si só não poderia mais ser base da produção artística. Eis o problema: a liberdade elevada a seu limite colocaria em suspensão a possibilidade de se criar. Ao se buscar o incondicionado da liberdade, tem-se como consequência isso? Uma produção estanque? Não haveria, pois, mais criação, somente evocação?

Adrian percebe que sem um ordenamento a ideia de liberdade estaria prejudicada, e estaria a composição musical, conseqüentemente, comprometida. Propõe um sistema: “O essencial é que cada nota contida nela, sem nenhuma exceção, tenha seu lugar seguro na sequência ou numa de suas derivações. Isso garantiria o que qualifico de indiferença de harmonia e melodia.” (MANN, 2000, p. 271) Da ordem resultaria a indiferença. Um tipo de música que, como menciona Serenus Zeitblom, talvez não tenha ouvintes. Quem ouviria uma música que prescindia de harmonia e melodia? Qual seria o público para um tipo de música que abole toda a aparência da música e se atém a sequência de notas?

Antes mesmo do encontro com o diabo Adrian, entretanto, já sabia. Já previa o que o movimento da arte anunciava. O músico se pergunta inclusive se não seria o

diabo apenas a sua consciência materializada na figura que agora se apresentava. Adrian percebe que o que o diabo fala não era nenhum dado novo, era, simplesmente, algo trazido à consciência, mas que há muito se encontra já ali. Há muito se percebia. Há muito se anunciava. Que não há mais criação, somente evocação?

Ao se levar em consideração a situação da composição musical que o romance apresenta, o que se percebe é a reviravolta dialética (e, por que não irônica?) que a composição musical sofre. Nas palavras de Theodor Adorno: “Beethoven reproduziu o sentido da tonalidade partindo da liberdade subjetiva. A nova ordem da técnica dodecafônica extingue virtualmente o sujeito.” (ADORNO, 2011, p. 61). Se a liberdade romântica fora alcançada a partir da subjetividade (no romance subjetividade e liberdade aparecem enquanto termos correspondentes ⁵⁴), a técnica dodecafônica, que busca maior liberdade na medida em que a sujeição do material musical é máxima, suprime tal sujeito justamente para garantir a liberdade. Eis a grande ironia: a mesma racionalidade que garante a liberdade da composição é a mesma que suprime o sujeito. O sujeito é suprimido na medida em que se afirma.

E quando não há saídas e a mente não consegue resolver o impasse em uma resolução, o que fazer? Rir...rir e expulsar da mente a impossibilidade que reina.

Eis a náusea do absurdo: a impossibilidade da arte. Eis a náusea do absurdo: a impossibilidade da vida. Nesse ponto, esperar-se-ia que o pranto tomasse conta. Nesse ponto, imaginar-se-ia a paralisia frente às impossibilidades. Mas Adrian ri. Adrian ri quase em uma atitude satânica. Ri porque observa em tudo um dado de rigidez: da música, da humanidade, da vida? Ri e se exime da responsabilidade. Como se Adrian ao rir, ao possuir um característico riso curto, fosse colocado em uma posição não qual não pudesse mais assumir responsabilidade por nada? Que não houvesse mais criação, somente evocação?

Eis a náusea do absurdo: a impossibilidade de narrar a história do músico Adrian Leverkühn. Serenus Zeitblom, por não mais poder narrar, por ter em mãos uma tarefa que sobrepesa, por se perceber diante de uma tarefa que traz em si

⁵⁴ O conceito de subjetividade é trazido por Hegel para pensar a modernidade. De acordo com Habermas, Hegel é o primeiro filósofo a tomar a modernidade como um problema filosófico. O princípio que regeria a modernidade, os novos tempos, como assim entende, seria a subjetividade, uma estrutura de autorrelação que seria elucidada a partir da “liberdade” e da “reflexão”. (HABERMAS, 2002, p.25)

muitos impeditivos a priori, escreve Serenus quase 700 páginas. Grande ironia de Serenus: por suspeitar da impossibilidade da narração, delonga a narração. Por se saber incapaz, ou melhor, por saber das impossibilidades inerentes à narração, narra muito. No entanto, o ato de Serenus de forma alguma restabelece a possibilidade da narração. A impossibilidade da narração é executada no ato de narrar. O que Serenus narra é a sua própria impossibilidade. A impossibilidade do romance enquanto tal. Ou ainda, a impossibilidade da arte na modernidade. Grande ironia de Serenus: sua narração só se torna possível na medida em que coloca em cena, através de Adrian Leverkühn, os problemas da composição da arte, seja ela qual seja. Como se Thomas Mann ficcionalizasse o grande conteúdo da arte moderna – a sua composição, seus problemas formais, o fazer artístico:

Mas talvez seja somente um fato sobre a arte moderna que se interessar por ela demande se interessar sobre os problemas relacionados a sua produção. Seja sobre o que seja a pintura, a pintura moderna é sobre pintura, sobre o que significa usar uma superfície bidimensional limitada de forma a estabelecer a coerência e o interesse que nós demandamos da arte. Seja lá o que a música possa fazer, a música moderna está preocupada com a feitura da música, com o que é necessário para ganhar o movimento e a estabilidade dos quais seu poder depende⁵⁵.

Grande ironia de Thomas Mann: se a arte moderna traz como problema o seu fazer artístico, uma obra de ficção só pode ser ela sobre um artista. Nesse ponto torna-se claro o espelhamento irônico: Thomas Mann, através de Serenus, expõe os problemas relacionados a uma obra em prosa (como narrar sem errar?). E é Serenus, com sua narração trêmula, que através de Adrian e do diabo, traz os problemas relacionados à obra moderna. Vários níveis de um mesmo problema: o fazer artístico.

Não é por menos que Thomas Mann evita a escrita de Doutor Fausto por quase quarenta e dois anos. A ideia se anuncia ainda nos anos de juventude, talvez como uma suspeita sobre a situação da arte. Apenas como uma insinuação sobre a esterilidade que podia possuí-la, a arte. Com o passar dos anos, a suspeita torna-se quase uma confirmação e, para dar cabo à história anunciada há anos, Mann escolhe como protagonista Adrian Leverkühn, músico-compositor que propõe um

⁵⁵ But maybe it just is a fact about modern art that coming to care about it demands coming to care about the problems in producing it. Whatever painting may be about, modernist painting is about painting, about what it means to use a limited two-dimensional surface in ways establishing the coherence and interest we demand of art. Whatever music can do, modern music is concerned with the making of music, with what is required to gain the movement and the stability on which its power depends. (CAVELL, 1976, p. 207)

sistema musical baseado na música dodecafônica de Arnold Schönberg. Um sistema musical para proporcionar a liberdade de composição musical. A liberdade criativa, ou a dita subjetividade, havia engessado a própria possibilidade de se compor música. Para fugir de tal engessamento, Adrian propõe um sistema que não se baseia mais na melodia ou na harmonia, mas na sequência de notas. Um sistema que uniria seu interesse pela música e pela matemática, como se a composição agora estivesse fadada a ser uma mera combinação matemática. A indiferença é levada ao nível da música. O total esfriamento também é. O ambiente da música é permeado pela indiferença e pela frieza. Grande ironia de Leverkühn: para a liberdade criativa existir, fez-se necessário cercear a liberdade em um sistema. O riso de Adrian. Transformar a criação artística em uma análise combinatória. Eis a grande ironia de Adrian: que não haveria mais criação, somente evocação? Evocação de sequência de notas?

Evito, entretanto. Evito o que me trouxe até aqui: o riso de Adrian. O riso que Serenus Zeitblom não é cauteloso em esconder. O mesmo riso, curto sempre - o característico riso curto de Adrian. O riso que, como próprio Mann compreende, faz parte de uma dessas “menores recorrências do romance”:

Ele ouviu os três primeiros capítulos reclinado no sofá e, não me esqueço como ficou tocado, talvez devesse dizer intuitivamente inquieto, com o riso de Adrian no qual parecia ter pressentido algo de sinistro, de religioso, de demoníaco, volta e meia comentando: “Esse riso! Aí tem coisa! Ah, já sei...Vamos ver.” – Sua esperteza divinatória pescou aí uma das menores recorrências do romance...”(MANN, 2001, p. 60).

Um riso que fez com que o ouvinte dos capítulos captasse algo – um quê de sinistro, de religioso, de demoníaco. Um quê que ao longo do romance incomoda também Serenus – o humanista. Serenus Zeitblom é como o próprio nome diz – sereno: “Sou um homem perfeitamente moderado e – creio poder dizer – são de temperamento humano, tendente à harmonia e ao raciocínio, um erudito e *conjuratus* da “Legião latina”, não desprovido de relações às artes...”(MANN, 2000, p. 10). Talvez a única justa medida de um momento em que impera o demoníaco. Talvez o único, como avisa no início de sua narração, que não sucumbiu aos poderes das trevas ⁵⁶. A história de Adrian se equipara à história da Alemanha. Sendo assim, entende-se que o demoníaco que paira diz respeito às forças nazistas

⁵⁶ Talvez, no romance inteiro, Serenus seja o único que consiga não sucumbir à influência fáustica. O único que possui respostas e atitudes, de fato, humanas. (SCAFF, 2002, p. 172)

que fizeram Serenus abandonar sua carreira de professor antes da hora. Mais planos que se entrelaçam: a história de Adrian e a história da Alemanha. Serenus, o humanista, o moderado, o são, é aquele que toma para si a tarefa de narrar uma história inenarrável cujo horror faz com que suas mãos tremam. Ademais, as explosões fazem com que seus nervos estejam à flor da pele. Serenus aparece, então, como o único capaz de dar forma a uma história que, sem a forma específica, não poderia ser narrada. O único capaz de domesticar o horror. Como um ser à parte, Serenus Zeitblom, consegue observar traços que ninguém mais observaria. Traços pequenos que anunciariam algo maior, tais como o riso de Adrian: “Mas, ao lembrar essas risadas de Adrian, percebo posteriormente que havia nelas algo de sapiência e de irônica iniciação” (MANN, 2000, p. 45).

Percebe-se que não são gargalhadas, mas risos, no máximo, risadas, que dizem respeito a um tipo de sapiência. De fato, o riso apela à inteligência e não à emoção. De fato, o ambiente do riso é a indiferença. (BERGSON, p. 2-3) No entanto, o riso se direciona ao humano. Bergson diria: não se ri de uma paisagem ou mesmo de um animal, a não ser que haja algo que lembre o humano neles. Mas não basta ser humano para desencadear o riso. É necessário que se depare com algum tipo de rigidez, um quê de inelástico, de mecânico, na esfera do humano. E se não se ri? Talvez não se reconheça a humanidade alheia. Talvez o mecânico seja simplesmente mecânico e nada mais.

Fausto de Paul Valéry recrimina o riso da dama de cristal. Monsieur Teste sequer ri. *Meu Fausto* e *Monsieur Teste* (juntamente com *Leonardo da Vinci*) fazem parte da comédia intelectual que Valéry buscava escrever. Comédia intelectual que, no entanto, traz como figuras principais homens que não riem. Nesse momento, Bergson acharia curioso e diria que normalmente são as tragédias que trazem os nomes dos personagens: *Édipo*, *Antígona*, *Hamlet*, *King Lear*, e que seria, por outro lado, da comédia encarnar vícios. Entende-se o porquê de a comédia não trazer, dessa forma, nomes próprios como títulos. *Meu Fausto*, *Monsieur Teste* e *Leonardo da Vinci*, entretanto, não seriam comédias, mas partes de uma comédia intelectual. *Meu Fausto*, como um compêndio de textos de orientação dramática, traz uma comédia entre eles; o seu todo não é uma comédia, e sim, textos dramáticos. *Monsieur Teste* é também um compêndio, porém, de textos em prosa: de textos sobre Teste (de sua mulher, por exemplo) e textos (observações, anotações) de

Teste. Teste é o “homem sem reflexo” (VALÉRY, 1997, p. 108), ou ainda “conscious” (VALÉRY, 1997, p. 109), como se a própria consciência, ou o pensamento consciente tivesse se materializado na figura de Monsieur Teste. Teste é aquele que transforma o pensamento em um hábito: “O olhar estranho sobre as coisas; esse olhar de um homem que *não reconhece*, que está fora desse mundo, olho fronteira entre o ser e o não-ser – pertence ao *pensador*. Ele é também um olhar agonizante, de homem que perde o reconhecimento”. (VALÉRY, 1997, p. 129-130)

Compreende-se, pois, o porquê de Teste não rir. O pensamento tornado hábito faz com que perca o reconhecimento. Olha, mas não reconhece. Olha? Teste é a consciência já fora do mundo, para a qual a perda de intimidade com o mundo é completa. O mundo enquanto tal não é mais reconhecido e Teste não ri.

Richard Eldridge, em seu estudo sobre Stanley Cavell, compreende que vivemos entre o reconhecimento e a evitação. Recusar-se ao reconhecimento do comum e insistir na pura independência do pensamento é cair no ceticismo (ELDRIDGE, p.5). Teste, por tornar-se pensamento (consciência), pensamento puro, deixa de transitar no âmbito do comum, do ordinário, afasta-se do humano na medida em que não mais vive entre o reconhecimento e a evitação - condição humana que aparece no pensamento de Cavell como um todo. O humano, no pensamento cavelliano, seria a vida do “entre”. A condição da humanidade residiria em transitar, de um a outro, de outro a um – do reconhecimento à evitação e vice versa. Para Teste, entretanto, tal trânsito é impossibilitado. Teste é puro pensamento, pura consciência e, enquanto tal, um homem sem reflexo. Homem ainda?

O riso implica um tipo de reconhecimento: do não-natural no humano, da rigidez na humanidade, do inelástico em algo que lembre o humano. Rir-se-ia de um robô somente se fosse possível o reconhecimento de algum tipo de humanidade nele, no robô. Se não rio, talvez seja somente ele um robô e nada mais. Talvez Teste apenas veja o mecânico, talvez apenas perceba o funcionamento natural de tudo ou, talvez, em seu pensamento tornado hábito, tenha perdido a capacidade de distinguir o humano do inumano, a máquina do homem, o natural do não-natural. Teste, o pensamento encarnado sem corpo, o homem sem reflexo.

Fausto, de Paul Valéry, apesar de fazer parte da comédia intelectual vislumbrada por Valéry, não é como Teste um homem sem reflexo. Há para Fausto a

possibilidade do reconhecimento: do mundo, do corpo, da humanidade. Embora efêmera.

Meu Fausto, o *Fausto* cartesiano, como assim o entende Kurt Weinberg, assim o é, no entanto, correndo os perigos dos quais se esquiva Descartes. Ou melhor, se Descartes consegue um método para bem conduzir a razão, ao “eliminar, unicamente pelo poder do pensamento, a carne, o mundo e suas seduções.”⁵⁷ Valéry, por outro lado, traz a presentidade do mundo a esse “*cogito* em ação se observando em ação”⁵⁸ sendo, pois, Fausto “confrontado por forças hostis ao *bon sens* cartesiano”⁵⁹. Teste é o pensamento encarnado em uma figura humana, sem, no entanto, possuir um corpo. Fausto, ao contrário, é o *cogito* com corpo, é aquele que percebe que o real é tocar e ser tocado.

Teste não ri, Fausto recrimina o ataque de riso de Luste. O riso o aborrece porque é uma recusa de assumir responsabilidade por algo, uma vez que rir é expulsar da mente uma ideia que lhe parece impossível ou inferior a sua função (da mente) (VALÉRY, 2011, p. 48). E não rir seria assumir responsabilidade por algo? Por tudo? Ou seria tornar tudo possível, tudo posse da mente? A falta do riso seria isso – a perda do reconhecimento? Tornar-se um homem sem reflexo? “Eu não quero dizer que a ausência do riso seja um bom sinal para a presença do natural (a ausência pode resultar de uma sensibilidade corrompida), mas que o natural é na melhor das hipóteses o que o riso é capaz de perceber e de alcançar.”⁶⁰

Sim, existiria uma dimensão corretiva no riso. Se o riso provém de uma inelasticidade, rigidez do humano (Bergson), rir implicaria a expulsão do inelástico (Valéry) e, conseqüentemente, a restituição do natural, ou do humano enquanto tal. Nesse ponto, entende-se a afirmação de Northrop Frye de que os temas da comédia e da tragédia se diferenciariam em termos de integração do indivíduo na sociedade ou seu isolamento (FRYE, 2000, p. 54). Se, por um lado o tema da comédia diz respeito à integração do herói à sociedade, tendo, portanto, como pano de fundo a aceitação, que é também uma mudança do social; por outro, tem-se na tragédia o isolamento. Sim, dimensão corretiva do riso, ou aqui, no caso, do cômico. Todo o

⁵⁷ “strip away, through the sole power of thought, the flesh, the world and its seductions” (WEINBERG, 1976, p. 8)

⁵⁸ “*cogito* at work and watching itself at work” (WEINBERG, 1976, p. 5);

⁵⁹ “assaulted by forces hostile to Cartesian *bon sens*” (WEINBERG, 1976, p. 45).

⁶⁰ “I do not so much wish to say that the absence of laughter is a good sign of the presence of the natural (the absence may result from a corrupted sensibility) as that natural is what at best, laughter is able to perceive and achieve”. (CAVELL, 1979, p. 415)

movimento da comédia visa ao estabelecimento de uma sociedade na qual o indivíduo se integre. O riso, portanto, provém de deparar-se com uma sociedade organizada de forma antinatural ou engessada em hábitos e costumes que são expostos. O intuito final é a integração, a aceitação.

Mesmo Stanley Cavell, em seu estudo sobre a comédia do recasamento, *Pursuits of Happiness*, percebe que o movimento final das comédias hollywoodianas da década de trinta é a aceitação. Ou como o filósofo pontua o reconhecimento do novo ser humano que surge. As comédias românticas da década de trinta levam à aceitação da nova mulher, de seu reconhecimento pela sociedade. O riso, portanto, possui como ambiência a integração, a aceitação, o reconhecimento. Daí provém o seu caráter corretivo. Daí provém também o seu apelo ao natural.

Mas o riso de Adrian está longe de ser natural. Seu riso está longe de ser percebido como um corretivo, pelo menos não enquanto corretivo do humano. É preciso atentar às palavras de Serenus. O riso diz respeito à sapiência e a uma irônica iniciação. Mas iniciação a que? No trecho retirado, o comentário de Serenus se refere, obviamente, à música. Iniciação na esfera da produção musical. Ria quando captava algo. Mas por que ria?

A palavra "cômico" sugere uma certa "distância", psicologicamente falando, entre o observador divertido e o objeto cômico; a palavra "liberação" sugere "desobrigação", "desinteresse", e estas por sua vez lembram "objetividade" e "desprendimento". Tomadas em conjunto, constituem o que podemos chamar de postura arquetípica da Ironia fechada, que se caracteriza, emocionalmente por sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento e, simbolicamente, por um olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior. Goethe diz que a ironia ergue o homem "acima da felicidade ou infelicidade, do bem ou do mal, da morte ou da vida" (MUECKE, 1995, p. 67)

Sim, sapiência, olhar do alto, que permitia a Adrian liberdade. Liberdade e desprendimento para captar aquilo de engessado, aquilo que não mais funcionava. A postura de Adrian perante a música que ouve, ou que vinha a conhecer, era uma postura irônica. E não seria essa a postura de todo artista? Não pressuporia a arte um grau de ironia? (MUECKE, 1995, p. 18) A questão é: desde cedo seu riso pressupunha uma irônica iniciação. Desde cedo se torna clara a distância de Adrian perante o material musical, distância ou superioridade necessárias para observar a música com objetividade e perceber o engessamento da música que ouvia, ou melhor, da música que predominava. Adrian percebia as convenções musicais e ria. Percebia o rumo previsível da composição musical e ria-se. Percebia, enfim, aquilo

que a música não poderia mais conter, ou o sentido que lhe era interdito. Stanley Cavell compreende que as inovações de Schoenberg foram necessárias devido à crise na área de composição decorrente do crescente cromatismo do século XIX (CAVELL, 1976, p. 193). De fato, o riso de Adrian, o mesmo riso que assustou Serenus, implicaria purgação. Estaria no âmbito do demoníaco, daquilo que excederia a medida tão prezada por Serenus. Até mesmo o diabo em seu encontro com Adrian, menciona seu riso, como se esse riso fosse o vínculo entre ele e o diabo:

Ele: Bolas! Tiveste plenamente razão, quando te riste das suas lágrimas misericordiosas- até sem levarmos em conta o fato de que uma pessoa ligada, por índole, ao tentador sempre contraria os sentimentos dos outros e se sente induzido a rir, quando eles choram, ou a chorar, quando eles se riem (MANN, 2000, p. 331-332)

Para o diabo, o sentido de ser um tentador, ser afeito ao diabólico, estaria intrinsecamente vinculado ao sentido de contrariar. Se todos choram, Adrian ri; se todos riem, Adrian chora. Desse modo, não há outra saída para Leverkühn a não ser rir e rir.

Rir em meio à ameaça de esterilidade da arte, rir do futuro sombrio que espreita a Alemanha, rir de sua própria impossibilidade de amar, rir da iminente morte buscada de forma consciente. Rir, pois o futuro que se antevê prenuncia apenas 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).

Tal atitude de Adrian – rir quando deveria chorar – deixa Serenus em alerta, percebendo nesse riso algo de sinistro. O diabo concorda que a atitude contrária aos sentimentos de seus contemporâneos revelaria o vínculo antigo que ambos possuíam – ele e Adrian, como se fosse Adrian de uma natureza demoníaca. Seriam o riso e choro assim tão contrários? Não seriam os dois provenientes de uma mesma situação? Bergson diria que para o choro tornar-se riso bastaria apenas distanciamento, bastaria apenas apelar à inteligência e não à emoção. Já foi dito antes, o ambiente do riso é a indiferença.

Sua indiferença era tão grande que apenas raras vezes se dava conta da companhia em que estava e do que se passava ao redor, e o fato de ele quase nunca ter chamado pelo nome a nenhum dos seus interlocutores me faz supor que ele o ignorava, ao passo que estes tinham boas razões para

imaginar o contrário. Inclino-me a comparar sua solidão com um abismo, no qual se aprofundavam, sem ruído nem rastro, os sentimentos dos outros que lhe ofereciam. Em torno dele reinava a *frieza*... (MANN, 2000, p. 13).

Adrian não chamava ninguém de *du*. Aparentemente, não tutear ninguém poderia ser desmerecido, por ser um dado menor do romance-biografia (se bem que Thomas Mann afirma que essas pequenas recorrências do romance lhe davam grande prazer. Não sendo, portanto, irrelevantes, simplesmente por serem menores). Chamar o outro de tu ou de você, em português, é um dado que possui pouca relevância para se atestar o tipo de relação que duas pessoas possuem. Torna-se, no entanto, relevante à origem dos falantes.

Em alemão, por outro lado, os pronomes *du* e *Sie* evidenciam o grau de intimidade que as duas pessoas têm. Enquanto *Sie* implicaria formalidade e um relacionamento menos íntimo, o *du* implicaria familiaridade, ou melhor, intimidade. Serenus Zeitblom nunca conseguiu com que Adrian chamasse-o pelo *du*. Apesar de amigos desde a infância, imperava no tratamento de Adrian uma formalidade que era nada mais nada menos que artificial dada à relação que possuíam. Adrian Leverkühn não tuteava ninguém. Adrian Leverkühn não permitia que nenhum tipo de intimidade fosse travada. Intimidade com os outros? Com o mundo? Estaria Adrian no mesmo patamar de Monsieur Teste em que o pensamento enquanto hábito traz a perda de intimidade com as coisas do mundo?

Não é difícil perceber que o riso de Adrian Leverkühn, uma dessas pequenas recorrências do romance, que poderiam, assim como se espera de uma recorrência, permitir uma compreensão mais ampla da posição que o músico ocupa no mundo (de sua postura, atitudes e por que não caráter?), ou até mesmo permitir ao leitor adentrar no ambiente de Adrian Leverkühn; acaba por frustrar a expectativa do próprio leitor. Mas não se poderia falar o mesmo da expectativa do amigo-biógrafo? Serenus na medida em que narra, na medida em que sua narrativa ganha forma, peso, densidade, parece mais imerso na dimensão de mistério e de misticismo que ronda a figura de Adrian. A narração de forma alguma esclarece aquilo que Adrian foi: gênio, demoníaco, homem, monstro? O que se sabe é apenas que seu riso aparece enquanto distintivo daquilo que era. Como se ninguém mais risse como Adrian, ou ainda, como se ninguém ousasse rir daquela forma e naquele momento. Um riso que não era natural. Que se atrelava ao demoníaco. Por que demoníaco? O que havia de demoníaco na postura de Adrian?

É Serenus Zeitblom que se assusta com o riso do compositor. É o mesmo Serenus que também reprime as espreitadas do pai de Adrian. Sua fala é clara: não é contra a pesquisa e sim contra a especulação. Existe, portanto, algo na especulação, assim como existe no riso de Adrian, que deveria ser reprimido. Talvez as duas situações digam respeito ao mesmo problema. Talvez o riso e a especulação digam respeito à extrapolação de um limite, de uma linha. Difícil nesse ponto não recordar da fala de Rafael em *Paradise Lost* advertindo Adão que se preocupar com situações além daquelas apresentadas ao dado sensível, além da percepção do Éden seria transformar “Sabedoria em Tolice”. Como se houvesse um ponto, portanto, aceitável, a partir do qual a transgressão se daria e não haveria nada além de fantasmagoria, tolices, o demoníaco? Seria o próprio riso a transgressão? Rir seria já estar transgredindo?

A recriminação ao riso não é meramente uma peculiaridade do pensamento de Serenus. Censurar o riso parece ser uma constante no pensamento filosófico desde Platão, pelo menos. O humor em Platão aparece como deletério ao caráter humano, uma vez que o riso seja em Platão ou até mesmo em Aristóteles, expressa o sentimento de superioridade daquele que ri. Rir implicaria, portanto, garantir minha posição de superioridade perante os demais ⁶¹. Quando rio de alguém que tropeça esse riso expressa um sentimento de que sou melhor que a pessoa que tropeçou. Ridicularizo o outro com o meu riso, na medida em que estabeleço uma diferença entre nós: sou superior, por isso rio. Tal postura, diria Platão, seria prejudicial ao caráter, ater-se-ia ao vício e à autoignorância alheia. Ademais, ao rir perde-se o controle das qualidades racionais. Nesse momento, torna-se clara a recriminação de Fausto de Valéry a Lust. Com o riso evita-se o pensamento. Ou ainda, retomando a veia platônica, com o riso há a perda daquilo que nos conceberia enquanto verdadeiramente humanos: nossas faculdades racionais. A convulsão grosseria de Fausto de Valéry, a dimensão física do riso, aparece enquanto uma distração ao trabalho mental. Sim, o riso estaria relacionado a um plano distinto daquele intencionado pela filosofia. Fora da racionalidade? Além ou aquém da razão?

⁶¹ John Morreall, em *Taking Laughter Seriously*, relaciona a presença ou a irrupção do riso a algumas teorias que tentaram abarcar uma explicação sobre o riso ao longo da história do pensamento. Entre elas estariam a teoria da superioridade e a teoria da incongruência. A primeira remontaria ao pensamento platônico e faria referência à postura daquele que ri. O ato de rir possuiria, portanto, uma relação específica com a postura de superioridade do ser agente. Seria possível o riso àquele que admitisse ser superior a cena exposta ou ao interlocutor presente.

É relevante que mesmo Thomas Mann assim entenda o papel do humor. Em um pequeno texto intitulado “Sobre o Humor”, Thomas Mann estabelece uma distinção entre o humor e a *secura*, entendendo que as obras de humor possuiriam “raro teor de verdade” (MANN, 2014, p. 42). Portanto, contrariamente à *secura*, obras humorísticas se atentariam à vasta humanidade. De um lado, portanto, a verdade; de outro, a humanidade. Percebe-se que o pensamento que busca a verdade está inevitavelmente associado à *secura* e estaria no lado oposto ao inspirado pelo humor. A recriminação ao riso, entretanto, não é apenas filosófica, mas é também bíblico-religiosa. Há ausência de riso na bíblia. Não há relatos de apresentações divinas pelo riso. Deus não ri. Jesus não ri. Seriam meras coincidências ou situações comprobatórias da negatividade presente na natureza do riso. Uma negatividade que seria o apagamento daquilo que diria respeito à nossa natureza humana?

O riso de Adrian, na fala de Serenus, conferir-lhe-ia um dado demoníaco. Mais um? Como se fosse mais uma das singularidades que lhe dotavam de qualidades distintas das concebidas como aceitáveis por Serenus. Adrian, com seu riso curto, frustra a expectativa do humanista sobre o comportamento humano aceitável. De humanidade? Como se o riso, mais uma vez, revelasse a proximidade entre Adrian e o inumano. É o riso que é humano? Ou residiria no riso a humanidade possível?

Baudelaire em seu ensaio sobre o riso ⁶², no qual traça paralelos entre o riso e o demoníaco, ancora seus pensamentos em uma máxima cuja autoria não consegue precisar. As palavras, de autoria difusa, permeiam o pensamento de Baudelaire e o impulsionam a estabelecer enquanto problemática a relação existente entre a ideia de sábio e a ideia de riso. Transcrevo a máxima: “O sábio só ri tremendo”. Entende, assim, Baudelaire, a partir da máxima, que o sábio, na medida em que detém a palavra divina, ou melhor, na medida em que é animado pelo divino, não ri. E se ocorrer de rir? Se o riso o acometer, só poderá fazê-lo tremendo. E por que não temendo? Temendo o que? A ira divina? Treme ao rir. Foge do riso como se fugisse de uma tentação. Rir já implicaria infringir uma regra. Treme visto que teme, como se fosse a essência do riso divergente da essência divina, como se

⁶² Ver: BAUDELAIRE, Charles. “Sobre a essência do riso”. Tradução de Zênia de Faria. *Revista UFG*. Ano VIII, n. 2, 2006.

rir fosse estar a ferir a dignidade divina. Afinal, Deus não ri. Jesus não ri. E muito menos o homem antes da queda.

Daqui provém o fio do pensamento de Baudelaire. O riso aparece enquanto uma herança da queda do homem. Ria o homem antes da queda? Não! Haveria o riso no Éden? Não! A alegria no Éden não possuía relação alguma com o riso. Estar alegre não resultaria no riso, ou melhor, a alegria não era expressa através do riso. Até porque o riso no Éden era inexistente. Tanto o riso quando o choro. Deformações da face. Como era o rosto de Adão antes de ceder à tentação e ser expulso do paraíso? O rosto era simples e harmonioso, diz Baudelaire. De nenhuma forma lembra a convulsão que toma conta da face no momento do riso. Sim, com o riso o rosto se deformaria e perderia a serenidade, a tranquilidade, a harmonia. Impossível relacionar a deformação do rosto a um poder celestial, impossível perceber na quebra de harmonia que irrompe com o riso uma semelhança com a divindade. O pai dos homens não ria antes da queda, Deus também não, sequer Jesus. Percebe-se que o riso se instaura, seguindo ainda com o pensamento baudelairiano, a partir da expulsão do paraíso. Como um lembrete da queda? Um lembrete de que o homem é nada mais que homem. Lembrete de que face à perda da imortalidade não há nada mais a fazer a não ser rir ou chorar.

Sua inconsciência alegre é uma ofensa
 Para mim. O seu rir esbofeteia-me!
 Sua alegria cospe-me na cara!
 Oh, com que ódio carnal e espiritual
 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. (FAUSTO/ PESSOA, 1991, p. 15-16)

Uma mera vestimenta, diz o Fausto pessoano. O riso, assim como o canto e a dança, aparece como uma forma inocente de ignorar o horror da existência. A inocência a que Fausto alude, no entanto, refere-se a um segundo nível de inocência. Não mais a inocência presente no Éden, adâmica, mas sim, no sentido, de uma não consciência, de um ignorar constante que garantiria a vivência. São dois os graus de inocência: o adâmico e o humano (do homem pós-queda, daquele que pode rir e chorar). Fausto de Pessoa não partilha de nenhum dos dois graus. Nem mais da inocência que caberia ao homem ordinário, nem mais essa que o permitira compartilhar o riso? A existência? A humanidade? Os olhos fáusticos atêm-se ao horror da existência como que por ele capturados. Após ver o mistério frente a

frente, não lhe cabe mais nada a não ser estar imerso nele - no mistério. Como rir perante o horror? Como rir se o mistério espreita a cada momento? Fausto, o homem decaído em segundo grau (entendendo-se que todos os homens já são por natureza seres decaídos), apresenta-se pós-segunda queda impossibilitado de se utilizar das vestimentas humanas capazes de amenizar o horror. Não ri, não expurga pensamentos absurdos, mas também se atém ao limite da razão. Existiria um limite para a presença desse riso? Quando o riso desaparece?

Já Baudelaire anuncia a relação entre o riso e a transgressão, uma vez que a presença do riso somente é possível a partir da transgressão humana. Sem o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal o riso não seria possível. É a partir de uma transgressão, a perda da inocência primeira, que o riso se instaura. Entretanto, o riso que irrompe que é ao mesmo tempo humano e demoníaco - humano visto que demoníaco (tal paradoxo se apresenta no pensamento de Baudelaire)- possui em Fausto de Fernando Pessoa a sua impossibilidade. Quase como que uma impossibilidade congênita: “Eu que adaptado tenho/ A sensações profundas todo o meu ser/ Não as sentir?” (FAUSTO/ PESSOA, 1991, p. 14). Desde o nascimento, Fausto apreende que é um ser inapto à existência. Embora possua corporalmente, fisiologicamente, as condições necessárias que dotariam um homem de suas funções, todas as funcionalidades estão em suspenso. Possui um rosto, lábios, mas não possui a capacidade do riso. Não por alguma falta fisiológica. Não há qualquer dado físico que diferencie Fausto de um homem ordinário. A questão não é física, é de outra instância. E o que os aparta? Fausto responde: o pensar sempre, o pensar sem fim.

Fausto de Fernando Pessoa anuncia, portanto, a possibilidade de uma segunda queda do homem – aquela que o impediria de gozar de sua própria humanidade. Se em um primeiro momento (após a primeira queda) houve a perda do Éden; em um segundo momento, há a perda da humanidade. Mas como decai Fausto? “Caí e a queda assim me transformou!” (FAUSTO/ PESSOA, 1991, p. 179), diz Fausto. Uma queda aparentemente sem motivo maior a não ser a percepção intensa do mistério das coisas. Fausto decai por pensar demais. Por tornar-se presa de um pensamento sem fim, um pensamento que ruma seus próprios fracassos:

O pensar, e o pensar sempre
 Dá-me uma forma íntima e (...)
 De sentir, que me torna desumano.
 Já irmanar não posso o sentimento

Com o sentimento doutros, misantropo
Inevitavelmente e em minha essência (FAUSTO/ PESSOA, 1991, p. 13)

Ao comer o fruto do conhecimento do bem e do mal, o homem é expulso do Éden e descobre, então, o riso e o choro. É, no entanto, no momento em que decai em sua mente, em que se torna presa de um pensamento sem fim e em que busca superar as próprias limitações do entendimento: “Mais além! Pensamento, mais além!” (FAUSTO/ PESSOA, 1991, p. 7), que a própria humanidade é posta em risco. Fausto de Pessoa, entretanto, não se encontra solitário em sua incapacidade de rir. Monsieur Teste não ri. Enquanto mente pura, enquanto a razão levada ao seu limite, a perda de reconhecimento é plena. Olha e não reconhece, não ri. Enquanto homem pleno do conhecimento, ou melhor, o homem da consciência, o riso não lhe é mais natural. Monsieur Teste é, como o próprio se autodenomina, “um indivíduo ordenado segundo as forças de seus pensamentos”. (VALÉRY, 1997, p. 58). Um indivíduo ordenado, para quem tudo se torna calculável e manipulável. É esse mesmo indivíduo que é acometido pelo hábito de pensar sempre, ou melhor, pelo pensamento tornado hábito. Fausto de Paul Valéry sofre também da mesma condição. Recrimina o riso de Lust, como se fosse incapaz de compreendê-lo, ou como se percebesse no riso da secretária algo que estivesse além de suas capacidades de cálculo. Além do cálculo da razão? Platão entendia que sim. O riso suspenderia as capacidades racionais. Ao rir suspende-se a razão. Mas não fora justamente essa a crítica de Fausto a Lust? Que o riso impedia que a razão se detivesse em uma ideia, que rir implicaria a expulsão de um pensamento incoerente? E se não rir? A razão tornaria o incoerente em coerente suspendendo assim a possibilidade do riso?

Com Fausto de Pessoa aprende-se que o pensar sempre garante um grau de desumanidade que o impede de irmanar com os demais, que o impede inclusive de partilhar dos risos dos homens. A segunda perda da inocência o retira do mundo dos homens – não consegue mais rir, ou amar. O mundo fáustico torna-se ele a própria mente.

Monsieur Teste nos ensina que o pensamento tornado hábito impede o reconhecimento – do mundo? Dos homens? Dos homens no mundo? Não é por menos que Teste é descrito como um homem quase esmaecido: “Tudo nele era apagado; os olhos, as mãos.” (VALÉRY, 1997, p. 18) E um homem já fora do mundo

riria? Aparentemente não. Mas há ainda outra questão: “Pois ele não é outro senão o próprio demônio da possibilidade” (VALÉRY, 1997, p. 11). Na medida em que o pensamento para Teste torna-se hábito, compreende-se que tudo passa pelo crivo da mente que organiza os dados em termos de possibilidade ou impossibilidade. Em outras palavras, enquanto “demônio da possibilidade”, seu pensamento não é repentinamente acometido pelo inesperado, ou ainda, pela incoerência. Nos cálculos desse ser esmaecido, a incoerência é expurgada e, como ela, a possibilidade do riso⁶³. Esse é também o mundo de Fausto de Valéry, o mundo das substituições matemáticas, o mundo de uma mente capaz de tornar tudo substituível na medida em que escraviza ideias. Percebe-se, pois, que no âmbito das ideias substituíveis, Fausto e Monsieur Teste impossibilitam o encontro com o inesperado. Tudo é passível de cálculo. O riso é suspenso.

A questão, no entanto, perdura. No âmbito das figuras fáusticas do século XX, Adrian Leverkühn é o único que ri. Não somente ri, como também possui um característico riso que o distingue dos demais. Um riso que desconcerta o amigo-biógrafo Serenus Zeitblom e, conseqüentemente, o leitor. Por que desconcerta Serenus? Por ser inesperado? Por ser uma deformação da face? O ato de rir traz uma quebra da serenidade. Serenidade inclusive do rosto, como aponta Baudelaire. Com o ato de Leverkühn, o deixar-se rir, ou melhor, deixar o riso irromper, quebra com o paradigma estabelecido – o paradigma da serenidade. O riso de Adrian, assim como a barbárie que Serenus espreita, parecem fenômenos que insurgem apesar do controle, apesar da razão, apesar do equilíbrio. Não é difícil de perceber, portanto, que o desconcerto de Serenus perante o riso de Adrian diz respeito à percepção de que o ato do compositor – rir- transgride comportamentos que regem a ordem que predominava. Curiosamente, não é simplesmente a ordem dos costumes que é abalada com o riso de Adrian, mas a cada pequeno riso, a cada pequeno contorcimento da face, sabe-se que Adrian percebe os movimentos que se tornaram hábito na música, percebe que a aparência da música não mais condiz com o momento musical. É a partir do riso, da percepção da incoerência musical, que a barbárie se instaura, que Adrian é capaz de pensar para além da música tal como era concebida. É a barbárie positiva, a da estirpe dos construtores, assim como

⁶³ Falo aqui de uma teoria que concebe que o riso surge da incongruência, enquanto reação mental a algo que é inesperado, ilógico, ou de alguma forma inapropriado. Ver: MORREALL, John. *Taking Laughter Seriously*. New York: State University of New York Press, 1983.

Benjamin a entende, que se anuncia a cada pequeno riso. Sim, Serenus tem razão em se desconcertar tanto com o riso quanto com a barbárie. São dois lados da barbárie que se anunciam – no âmbito da sociedade e no âmbito artístico. A barbárie adentrou o ambiente artístico.

Adrian transgride, portanto. Ultrapassa a linha dos critérios artísticos, ultrapassa o ponto a partir do qual a situação artística se torna nebulosa. Não mais um mero saber fazer, o domínio da técnica, mas sim, a suspensão dos critérios daquilo que se entenderia enquanto arte, no caso, música. Adorno diria, arte é conhecimento, mas não meramente conhecimento de objetos. É outro o âmbito do conhecimento que regeria a arte. Seria do âmbito do reconhecimento, como Bernstein aponta a partir de sua leitura de Cavell? Aqui não se pode falar de um conhecimento que se estabeleça enquanto técnica.

Embora as figuras fáusticas, de uma forma geral, possam ser aproximadas por situações tais como a indiferença, a distância, a impossibilidade de amar, a frieza; há algo em Adrian que o separa dos demais: Adrian ri. De uma forma ou de outra, cada uma das figuras fáusticas (aqui incluo também Monsieur Teste, uma vez o problema apresentado por Teste muito se assemelha ao problema de Fausto) perde a capacidade de rir devido ao pensamento desumanizador. É o pensar sempre, ou o tornar o pensamento hábito, que os transforma em figuras que beiram a inumanidade. E o que seria esse pensamento que busca o incondicionado senão o ultrapassamento de todos os limites da humanidade? Não seria transformar “sabedoria em tolice”? Ultrapassar a linha a partir da qual não seria mais possível irmanar com os demais?

Adrian ri. Como se toda a frieza e indiferença que o rondava não fossem suficientes para garantir a inumanidade que suspenderia o riso. Ri na medida em que observa a não naturalidade contida na música. Seria a música, apesar da barbárie, o reduto ainda do humano?

Adrian não era um pensador tal qual Monsieur Teste. Não que não houvesse em si uma afeição à especulação (afeição herdada de seu pai, assim como a tendência à enxaqueca), mas a sua tendência à especulação, por ser artista, ganhava outra dimensão. Adrian é da estirpe dos artistas de Thomas Mann (Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach) que possuem uma bagagem dupla – do pai e da mãe. O pai enquanto possuidor de características tipicamente alemães, enquanto

que da mãe características mais latinas seriam proeminentes. Frio e calor, ordem e espontaneidade, ou no caso de *Doutor Fausto*: os olhos azuis e os olhos negros:

O azeviche da íris materna e o azul da do pai haviam-se mesclado nos olhos de Adrian, produzindo um escuro verde-azulado-acizentado, a mostrar minúsculas manchas metálicas, além de um anel cor-de-ferrugem ao redor das pupilas; e eu sempre tive a certeza de que o contraste entre os olhos dos pais e a fusão de suas cores que se realizou nos de Adrian fizeram com que nesse ponto suas exigências estéticas vacilassem e ele em nenhuma fase da vida chegasse a uma preferência declarada, com relação aos olhos negros ou azuis de outras pessoas. Mas sempre o fascinavam os extremos, seja o brilho da negridão ou o clarão cerúleo, a reluzirem entre as pestanas” (MANN, 2000, p. 36)

Em seus olhos, a mescla dos olhos do pai e dos olhos da mãe. Mescla, entretanto, que não implica uma simples síntese, na qual de dois elementos, os olhos azuis e negros da mãe e do pai, resultasse uma única cor, uma cor reconhecível e bem delimitada. Não é o caso. Seus olhos são “um escuro verde-azulado-acizentado”, como se a própria síntese esperada, a possibilidade de identificar a cor de seus olhos estivesse impossibilitada. O narrador compreende tal impossibilidade (de síntese) como estando no cerne das escolhas estéticas de Adrian. Não, não caberia a Adrian a síntese.

Da parte do pai, a tendência à especulação, ao devaneio; da mãe, a musicalidade inerente à voz, a beleza. Como se o paterno fosse responsável pela intelectualidade e, o materno, pelo dado sensível. E a música? O que seria a música?

Kretzschmar, em uma de suas palestras, diria que talvez o desejo mais intenso da música fosse se desvencilhar de seu dado sensível, apelando ao espírito e não à sensualidade. No entanto, é inegável que a música seja ouvida e, por que não lida? Entendendo-se que, como Kretzschmar explica, há situações musicais que somente são percebidas quando as partituras são lidas. Sim, a música é não somente ouvida, como lida. No caso de Adrian, muito mais lida que ouvida. Embora exista uma tentativa de ocultar a sua raiz sensível, a música é inevitavelmente parte do mundo sensível.

Adrian é artista e não pensador. Enquanto artista, enquanto compositor, o dado material da música não pode ser negado. E não é. Muito pelo contrário, a música dodecafônica, pela situação racional que se apresenta, possibilitaria ao compositor o domínio sobre o material. O dado material da música, portanto, não é negado, é, por outro lado, subjugado. Desse pequeno movimento provém mais uma

das grandes ironias do romance: “A técnica dodecafônica é verdadeiramente seu destino. Essa técnica escraviza a música ao liberá-la. O sujeito impera sobre a música mediante o sistema racional, mas sucumbe a ele.” (ADORNO, 2011, p. 59) Ao mesmo tempo em que a técnica dodecafônica possibilitaria a soberania do sujeito sobre o material musical, essa mesma soberania, que baseada na racionalidade do sistema musical, ironicamente, escraviza o sujeito. O sujeito é vítima da própria racionalidade que o liberta. Na sua liberdade reside a sua prisão. Eis a reviravolta irônica. Eis o riso curto de Adrian que irrompe.

Apesar da indiferença que o ronda, da frieza, Adrian não possui o olhar da perda de reconhecimento de Teste, a sua perda de intimidade com o mundo não é total. A sua indiferença não é o que o faz viver entre ser e o não-ser. É, por outro lado, o ambiente propício para o riso. O distanciamento necessário que evita que a comédia se transforme em tragédia.

Sim, tragédia e comédia possuem uma origem comum: a experiência dionisíaca. O homem dionisíaco, segundo Nietzsche se assemelharia a Hamlet, aquele que vislumbrou a essência das coisas, aquele que conheceu e a quem a atuação se mostra impossibilitada: “Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda a parte apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser...” (NIETZSCHE, 2003, p. 56) Da arte, viria a possibilidade de transformar o horror e o absurdo em algo com o qual se é possível viver. Seriam duas formas de representação: a tragédia e a comédia. Se ambas surgem da experiência dionisíaca, do horror, do que enoja (já é que impossível alterar a essência das coisas), de uma experiência paralisante; ambas, tragédia e comédia, acabam por lidar com a mesma experiência de forma distinta. A tragédia enquanto domesticação do horrível e o cômico enquanto “descarga artística da náusea do absurdo” (NIETZSCHE, 2003, p. 56).

Mais uma vez aparece a ideia de expulsão. Mais uma vez a ideia de cômico, ou de riso, relacionado ao se desvencilhar de algo. Nietzsche é, entretanto, mais específico, na comédia há a liberação da “náusea do absurdo”. O que seria essa náusea do absurdo? Qual seria o absurdo do qual Adrian se desvencilha ao rir?

Serenus é claro. O riso de Adrian reverbera sapiência e uma irônica iniciação, é um riso que contraria a atitude dos demais e que diz respeito à aura de frieza que

o rondava. É um riso sinistro que contradiz todo o momento em que vive. De fato, contradiz? Não seria o próprio momento que estaria se contradizendo?

Adrian Leverkühn, no ambiente de frieza que o rondava, não travava intimidade com ser algum. Quase como se não admitisse que lhe fossem os demais iguais. Algo em si reverberava superioridade. Não fora justamente por tal atitude (de superioridade) que fora tratado sempre de forma distinta pelos professores? Serenus percebera desde cedo que os professores de Adrian, apesar de ser um dos melhores alunos, com melhores notas, e deter uma rapidez de aprendizagem bem acima da média, apesar de tudo que fazia de Adrian o aluno querido dos professores, algo em si evitava afeição por parte dos mestres. Serenus sentia que havia, embora o esperado fosse o oposto, um tratamento indiferente por parte dos professores. Mas por que, pergunta-se Serenus? Os professores talvez desde cedo já sentissem. Percebessem que a indiferença de Adrian fosse já uma postura de superioridade. Daquele que olha de cima e ri. Ri do engessamento da vida. Do engessamento da música. Da rigidez, que somente um olhar regido pela ordem pode captar, ria-se. Ria-se ao desvendar o funcionamento do mundo. Sempre, no entanto, distante e indiferente a ele – ao mundo. Olhar de mero observador? De um indivíduo já quase fora dele – do mundo?

5 CONTANDO A IMPOSSIBILIDADE DE CONTAR

“Se jamais me tiveste em teu coração/ Renuncia ainda um tempo à bem-aventurança, / E mantém teu sopro de vida nesse mundo de dor/ Pra contar minha história.”⁶⁴ Dois pedidos circunscrevem *Hamlet*. Um inicial, e um final. Um do pai, e, outro, do filho. Dois pedidos que privam os ouvintes de partilhar a existência com os demais. Hamlet escuta do fantasma de seu pai um pedido de vingança. Um pedido que priva o filho de sua própria existência, impede-o de a declarar - a sua existência.

Hamlet, já à beira da morte, pede a Horatio que conte a sua história. Sabe, no entanto, que tal encargo, contar a existência hamletiana, submetê-lo (Hamlet), nem que seja no pós-vida, ao inteligível, cobra o seu preço: ausentar-se da felicidade. O pedido de Hamlet é claro: ausente-se da felicidade por um instante para contar a minha história. Há, portanto, a transferência de um fardo. De Hamlet a Horatio. Do vivente àquele que narra. Mas por que fardo?

Inicialmente, fardo poderia ser relacionado ao teor da história, ao peso dos acontecimentos da vida hamletiana. Inicialmente, sim. Embora Hamlet peça a Horatio para contar a sua história, embora haja algo específico e delimitado a ser contado - a vida de Hamlet - uma questão ainda perdura. A que se refere tal fardo? A que referiria a necessidade de ausentar-se da felicidade e adentrar em um mundo duro? O que seria penoso, afinal? Seria a história do príncipe da Dinamarca? Ou seria, no âmbito mais amplo, contar a história? Ou melhor, uma história? O que Hamlet, em seu pedido final, à beira da morte, nos conta sobre o teor de contar?

Percebe-se que é de Hamlet que parte a associação entre o contar e o pesar. Horatio nada diz. Apenas escuta o pedido do príncipe. É, pois, uma ligação (do ato de contar com o ausentar-se da felicidade do mundo) que diz respeito à postura de Hamlet no desenrolar da peça. Como se algo fosse possível a Hamlet e não a Horatio: perceber a situação penosa, ou seja, lutuosa a que se submete aquele que conta. Como se algo, por outro lado, fosse também possível a Horatio e não a Hamlet: o contar. Por que Hamlet faz o pedido a Horatio e não conta ele mesmo a sua história? Por estar à beira da morte? Seria somente a proximidade da morte que impediria a Hamlet ser incapaz de contar? Ou seria o contar a Hamlet uma impossibilidade desde sempre?

⁶⁴ “If thou didst ever hold me in thy heart. / Absent thee from felicity awhile. / And in this harsh world draw thy breath in pain, / To tell my story.” *Hamlet* (5.2. 294-97).

“*To be or not to be*”, eis a questão hamletiana que Stanley Cavell retoma. A questão, no entanto, é retomada por Cavell ganhando uma nova abertura. Diferentemente de como normalmente se interpreta tal pergunta (ser ou não ser), enquanto uma decisão acerca do suicídio iminente, Cavell compreende que o que está posto na cena não seria o suicídio, e sim, a decisão acerca do nascimento (CAVELL, 1988, p. 128).

A grande descoberta cartesiana, como diria Stanley Cavell, residiria no fato de que a minha existência necessitaria, permitiria ser posta à prova. Ou seja, necessitaria de autenticação. É justamente do percurso cartesiano que se depreende que existir implicaria a nomeação da existência. Para que exista faz-se imprescindível a nomeação, o reconhecimento dela – de minha existência⁶⁵. Mas e se não reconheço a minha existência? Se não a reconheço, se não a nomeio, estaria vivendo o ceticismo, estaria, dessa forma, negando as condições da existência. Não aceitaria, assim, o nascimento. Entendendo-se, obviamente, na linha do pensamento cavelliano, que a existência possuiria dois estágios: o nascimento propriamente dito e a aceitação do nascimento. A aceitação do nascimento seria marcada filosoficamente pelo *cogito* cartesiano. Para existir o humano possui o fardo de provar a sua existência, um fardo que encontra liberação a partir do pensar a existência. (CAVELL, 1987, p. 187) É tendo como medida a ideia de aceitação do nascimento que Cavell vem a compreender a pergunta hamletiana: *To be or not to be?* Ser ou não ser ser? Aceitar ou não o nascimento? Participar ou não da existência? Hamlet não participa da existência, mais aparece como a figura fantasmática que assombra a peça.

Hamlet não afirma a própria existência. O pedido do fantasma de seu pai o impede de afirmá-la. Hamlet vive a recusa de se admitir à vida:

...nos termos de minha leitura de Hamlet como resistindo o nascimento, abstendo-se da existência, da entrada no mundo tal qual o espera. Eu entendo a falta de avanço como de fato a verdade aparecendo, mas como expressão de uma fantasia, de permanecer no útero da mãe, sempre tal como enterrado vivo, ou preso na passagem para fora.⁶⁶

⁶⁵ "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)

⁶⁶ "...in terms of my reading of Hamlet as resisting birth, holding back from existence, from entrance into such a world as awaits him. I take lacking advancement as indeed the truth leaping out, but as the expression of fantasy, one of remaining in his mother's womb, as if always buried alive, or caught in the passage out." (CAVELL, 1987, P. 14)

Delinea-se, aqui, o problema. Hamlet é aquele que não admite ser partícipe da existência. Como um ser fora dela (da existência), coadunaria Hamlet dos acordos dos homens? Partilharia daquilo que seria comum a eles – aos homens – a linguagem? Ou seria a linguagem constituída apenas de “palavras, palavras, palavras”? Tal situação diz respeito à pergunta de Polonius acerca da leitura de Hamlet. Quando perguntado sobre o que leria, Hamlet responde apenas: “Words, words, words.” *Hamlet* (2.2.197). Leria apenas palavras. Não um livro, mas palavras. Como se ler palavras fosse o mesmo que tê-las soltas, destituídas de vida, tal qual mortas e sem sentido. Palavras, palavras, palavras, apenas. Aludindo ao fato de ser todo e qualquer livro nada mais que palavras. E seriam palavras conjugadas algo além? Hamlet diria: seriam palavras, palavras, palavras. Palavras juntas em uma frase seriam ainda palavras. A linguagem aparece, assim, como mais uma das instâncias das quais Hamlet se exime. Enquanto ser que se encontra fora dos acordos dos homens, o príncipe só poderia entender a linguagem como palavras, como incapazes de serem inteligíveis. Ademais, seria Hamlet inteligível?

Cavell entenderia que não. Ao não fazer parte da existência, ao negar os acordos prévios (linguagem), ou como preferiria Cavell na linha de Wittgenstein, as formas de vida, o que falta a Hamlet é o reconhecimento. Atentemos ao conselho de Cavell a Hamlet:

Permitir-se ser levado em consideração não implica simplesmente reconhecer como você está, implica, assim, reconhecer que você quer que o outro se importe, pelo menos se importe em saber. É igualmente reconhecer que suas expressões, de fato, expressam você, que elas são suas, que você está nelas. Significa se permitir ser compreendido, algo que você sempre pode negar. Não negar, gostaria de dizer, é reconhecer o seu corpo, e o corpo de suas expressões, enquanto seus, você na terra, tudo que sempre haverá de você.⁶⁷

O conselho a Hamlet implica que todo o pesar talvez pudesse ser evitado a partir de um pequeno comportamento: deixar-se ser levado em consideração, deixar-se expressar aquilo que se é. Não evitar, portanto, o reconhecimento. Mas reconhecimento de que? De que o seu corpo e o corpo de suas expressões são

⁶⁷ “To let yourself matter is to acknowledge not merely how it is with you, and hence to acknowledge that you want the other to care, at least to care to know. It is equally to acknowledge that your expressions in fact express you, that they are yours, that you are in them. This means allowing yourself to be comprehended, something you can always deny. Not to deny it is, I would like to say, to acknowledge your body, and the body of your expressions, to be yours, you on earth, all there will ever be of you.” (CAVELL, 1979, p. 383)

aquilo que se é. Aquilo que se pode ser – na terra. O pequeno conselho de Cavell a Hamlet conecta, portanto, o problema do reconhecimento a duas situações: corpo e corpo das expressões, anunciando, dessa forma, que o grande problema hamletiano diz respeito à falta corpórea: tanto física quanto expressiva. Hamlet não participa da existência, à corporeidade falta presentidade.

A sugestão de Cavell toca, portanto, em uma questão central na relação entre Hamlet e o ceticismo. Ao estudar as peças shakespearianas Cavell entende que o advento do ceticismo como manifesto pelo pensamento cartesiano já existia em pleno desenvolvimento nas peças de Shakespeare. As peças, ou melhor, as tragédias, revelariam, portanto, a estrutura cética. De alguma forma, cada uma das tragédias trabalha com a ideia de uma falta de reconhecimento, ou de uma falha de reconhecimento. Em nenhum momento o que está em jogo é a falência do conhecimento e sim do reconhecimento. Falha, falência, inabilidade de reconhecer, todas ações que reverberam no estado catatônico que se encontram seja Hamlet, seja Lear – estado de confusão que impede uma avaliação clara. Ou pior, como no caso de Hamlet, impede-o de partilhar da existência. Cavell, contudo, é claro. O que impede Hamlet? Não se reconhecer, ou aceitar ser um corpo, aceitar ser seu corpo, aceitar ser seu corpo na terra. A ideia de corpo não exclui aqui a ideia de voz. Muito pelo contrário, inclui-a enquanto mais uma dimensão de possibilidade de expressão de si. De expressar o humano. O corpo – seja o corpo de fato ou o corpo das expressões – seria, aqui, portanto, esse dado incondicionado que Hamlet buscaria ultrapassar. Não ser seu corpo, não permitir com que suas expressões o expressem, Hamlet evita que aquilo que expresse seja mais que meras “palavras, palavras, palavras”.

E o acontece quando Hamlet evita ser um corpo na terra? Ser sem corpo? Homem sem reflexo, assim como Monsieur Teste?

Curioso o uso da palavra corpo por Cavell. Curioso visto que, em certa medida, aquilo que os *Faustos* modernos (de Pessoa, Valéry, Thomas Mann) vão negar faz referência justamente à ideia de corpo, seja o corpo físico, seja o corpo das expressões.

Fausto de Valéry percebe que o real implicaria tocar e ser tocado. Como se, de alguma forma, ao longo de sua trajetória, todo o real tivesse sido buscado para além da presença do presente do corpo, ou da presença física de cada qual. Como

se fosse Fausto até então uma figura que remeteria a um dado fantasmático, um espírito que rondaria a terra e não um corpo que a habitasse. Não habitou a terra, rondou-a, pensou-a, ultrapassou-a. E é no momento em que toca Luste que percebe que o real não estava nesse para além (no pensamento sem fim que não traz nada que elucide sobre o estar no mundo humano), e sim, na existência - no estar no mundo, no tocar e ser tocado. Percebe-se que Fausto de Valéry entende o real a partir de uma reciprocidade: não é meramente tocar, mas tocar e ser tocado. A fala de Fausto acaba por deixar em suspenso uma questão: e apenas tocar? Apenas a dimensão de uma ação unilateral seria suficiente para garantir a apreensão do real? Ou seria tal apreensão baseada em um dado parcial e por conta disso ainda errôneo?

Cavell diria:

(...) a existência dos outros é algo de que estamos inconscientes, um conhecimento que reprimimos, que esquecemos, ignoramos. Isso violenta os outros, separa seus corpos de suas almas, faz deles monstros; e presumidamente assim procedemos porque sentimos que os outros nos estão violentando. A liberação para esse círculo de vingança é algo que chamo de reconhecimento.⁶⁸

Apenas tocar, assim, sem o ato recíproco que acompanha essa ação implicaria continuar inconsciente da presença dos outros. Ou melhor, permanecer na inconsciência da existência dos demais. Olhar, portanto, e não ver o outro. Ou ainda, olhar e ver monstros. Ser, então, inconsciente de suas existências humanas, na medida em que os outros são tomados não tendo como medida a humanidade, e sim, a monstrosidade. Não é por menos que, em certa medida, cada um dos Faustos modernos acaba exercendo a sua monstrosidade no mundo. Entendendo monstrosidade, na linha do pensamento de Cavell, enquanto separação entre alma e corpo – ser um corpo sem alma, ou uma alma sem corpo – adentrar no campo da inumanidade.

Ouçamos o Fausto de Pessoa: “se olho em torno de mim que longe eu vejo/ A humanidade do meu pensamento,/ Incompreendido eu sempre” (PESSOA, 1991, p. 18). Quando olha em volta, o que vê? Percebe quão longe a humanidade de seu

⁶⁸ “(...) the existence of others is something of which we are unconscious, a piece of knowledge we repress, about which we draw a blank. This does violence to others, it separates their bodies from their souls, makes monsters of them; and presumably we do it because we feel that others are doing this violence to us. The release from this circle of vengeance is something I call acknowledgment.” (CAVELL, 1981, p. 109)

pensamento está. Mas longe de que afinal? Ou de quem? Longe daquilo que vê. Se se admite que vê a humanidade, quando olha em volta, a humanidade de seu pensamento passa longe dos homens. Fausto parece traçar graus distintos de humanidade: a humanidade dos homens e a humanidade de seu pensamento, sendo os dois graus que traça não condizentes um com outro, ou até mesmo excludentes. A humanidade do pensamento fáustico exclui a humanidade dos homens, assim como a humanidade dos homens exclui a humanidade do pensamento de Fausto. Visto que os dois graus são excludentes, onde residiria a monstruosidade: nos homens ou em Fausto? Nos dois. O pensamento fáustico, uma vez que ignora ou ultrapassa a existência dos demais, faz dos homens monstros. No entanto, tal ato, parece atrelado ao fato de ser Fausto “incompreendido” sempre. Onde reside a violência primeira em Fausto ou no mundo?

Objectos mudos
 Que pareceis sorrir-me horridamente
 Só com essa existência e estar-ali,
 Odeio-vos de horror. Eu queria
 (Ah se pudesse eu dizê-lo – não o sei)
 Nem viver nem morrer – não sei o quê,
 Nem sentir nem ficar sem sentimento...
 Nada sei...Serão frases o que digo
 Ou verdades? Não sei...eu nada sei...
 Não posso mais, não posso, suportar
 Esta tortura intensa – o interrogar
 Das existências que me cercam...Vamos,
 Abramos a janela...Tarde, tarde...
 É tarde...Eu outrora amava a tarde (PESSOA, 1991, p. 28)

A existência. Existência de objetos mudos que parecem interrogá-lo. Por sua mudez? Ou pelo simples fato de estarem ali? Pelo simples fato de estarem ali. Ali, e não aqui, na mente fáustica. Como conceber algo que esteja ali? Fora de si? Longe de seu pensamento? De seu grau de humanidade? Ou seria melhor inumanidade? O ato de violência acaba por resultar de uma situação simples dos objetos: do estar-ali, da mera existência. O fato de objetos existirem fora de Fausto parece ser a grande violência que tem como consequência o seu ódio, o seu horror. Assim, é a simples existência dos objetos que o violenta, como se cada objeto, ao existir, estivesse a transgredir o espaço fáustico, já que com o mero estar ali trazem a possibilidade de interrogar também a sua - existência. Em outras palavras: cada existência carrega em si a interrogação sobre a existência alheia. É justamente esse dado de reciprocidade – a possibilidade de ser também interrogado da mesma forma como interroga o mundo – que lhe traz horror. Há algo fora de sua mente, sejam os

objetos ou os homens, pouco importa a classificação da existência, o que importa é que cada existência traz consigo uma violência, violenta o indivíduo que Fausto é, adentra no campo de sua existência trazendo esse grau de extrema outridade – eis o horror.

Sinto horror
 À significação que os olhos humanos
 Contêm;
 À prescrutação que dum ser fazem
 /Revelado/ de gestos e palavras
 As almas.
 Não quero entregar-lhes, pois,
 Em desmando ou abertura do meu ser
 O que em mim me faz meu. Sinto preciso
 Ocultar o meu íntimo aos /olhares/
 E aos prescrutamentos que olhares mostram
 Não quero que ninguém saiba o que sinto,
 Além de que o não posso a alguém dizer,
 /Mais há aquilo que dizer não se pode.
 Não se pode dizer porque não se pode./ (PESSOA, 1991, p. 85)

Inútil tentar estabelecer o culpado pela violência primeira: Fausto ou o mundo. Fausto diria que seria o mundo pela sua existência; o mundo, por outro lado, responderia que a culpa seria de Fausto por tentar excluir o mundo de sua - existência, por ignorá-lo, por esquecê-lo, por fazer dos homens monstros, na medida em que separa seus corpos de suas almas. Algo em Fausto teme a existência de qualquer grau de consciência fora de si. Uma consciência capaz de lê-lo. A cada instante busca um ideal de anonimato, ou nutre a ilusão de total isolamento, que é deparada e confrontada com as existências que o rondam. Fato é: o haver haver. Há o mundo, há a existência, há homens, há a realidade, há o haver. A possibilidade de existir apenas enquanto mente, ou de ter o mundo como mente fora apenas uma fantasia:

O inexplicável horror
 De saber que a vida é verdadeira,
 Que é uma cousa real, que é (...) ser
 Em todo o seu mistério e (...)
 Realmente real, (...) (PESSOA, 1991, p. 55)

Fausto toma a sua mente enquanto mundo, ou ainda, toma todo o mundo enquanto passível de ser contido em sua mente. Entretanto, há o haver. O haver haver é a grande violência que o mundo exerce sobre o Fausto. Sua fantasia é, pois, destruída. Há um mundo além de si, há homens, há consciência fora da consciência fáustica: oh horror! Horror de deparar-se com o que fora recalcado, escondido, escamoteado pelo pensamento sem fim.

Há entre mim e o real um véu
 À própria concepção impenetrável.
 Não me concebo amando, combatendo,
 Vivendo como os outros. Há em mim, íntima,
 Uma impossibilidade de existir
 De que abortei, vivendo. (PESSOA, 1991, p. 87)

Fausto não partilha da existência, encontra-se além da comunidade dos homens, de seus códigos, seus acordos. O real que apreende é o real filtrado por sua mente, como se fosse Fausto o rei do seu domínio, que, assim como Lúcifer de Milton, faz do “paraíso inferno e do inferno paraíso”⁶⁹, porém tal escolha não é desprovida de consequências, tal escolha resulta em uma “impossibilidade de existir”, de amar, de sorrir, de contar? Impede, portanto, a adesão ao mundo dos homens, impede-o de partilhar da humanidade da existência, tendo, assim, como medida aquilo que beira a inumanidade. Falta-lhe o reconhecimento, a possibilidade de fugir ao círculo de vingança no qual se encontra com relação à existência. O conselho de Cavell ultrapassa a figura de Hamlet e ganha relevância nas figuras fáusticas do século XX.

Para que o reconhecimento se dê, antes de tudo, faz-se necessária a revelação, a presença. Ser reconhecido, ou mesmo reconhecer, implica, necessariamente, apresentar-se ao reconhecimento. Fausto não comparece. Hamlet não comparece. Não se apresenta enquanto tal, enquanto ser passível de compreensão, ou melhor, de ser compreendido. Hamlet não se submete ao inteligível, à linguagem. Somente concebe tal possibilidade em seu leito de morte. Não cogita, porém, a possibilidade de contar, somente a de ser contado. Contado como vítima, apenas?

Apenas quando a morte se mostra iminente é que Hamlet pede a Horatio que sua história seja contada. Somente quando se depara com a finitude é que pode admitir tornar-se inteligível. Porém, pelos lábios de outrem.

O caso do músico Adrian Leverkühn não se encontra muito distante do hamletiano. Adrian não conta. Compõe, porém, não conta. O único momento em que suas palavras aparecem diretamente é quando discorre sobre o (discutível) encontro com o diabo. Somente conta quando possui algo inenarrável para contar. Algo que supera, e muito, o esperado. Beirando o limite daquilo que se conceberia enquanto loucura. Tal encontro, entretanto, coloca em cena duas situações: a situação da

⁶⁹ "The mind is its own place, and in itself/ Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven". *Paradise Lost* (1. 254-55)

música contemporânea, seus impasses e problemas, e a finitude de Adrian. É através do encontro com o diabo que Adrian tem a certeza do tempo de vida que lhe resta. São as palavras do diabo que anunciam a doença já contraída. É também no impacto de tal perspectiva – da finitude de sua existência – que Adrian submete-se ao inteligível. Conta um conto inenarrável.

Adrian depara-se, então, com a sua própria finitude através do diabo. Ou melhor, da fala do diabo. Somente a doença, a sífilis adquirida (ou mesmo procurada) é que lhe garante a dimensão daquilo que é: homem. Tal qual Fausto de Goethe, Adrian necessita de uma figura sobrenatural para poder se dimensionar. É somente quando da invocação do espírito que Fausto percebe que não era o que imaginava ser. É somente tendo como medida um ser do mundo espiritual que Fausto percebe não ser seu semelhante. Seria um verme, talvez? E Fausto de Paul Valéry? Não fora através da voz do Solitário, daquele ser que habitava fora da esfera dos homens, daquele ser pior que o diabo, que Fausto foi obrigado a presenciar o dimensionamento da razão humana? Não é através das vozes ou figuras sobrenaturais que têm as figuras fáusticas a medida justa? Ou a justa medida? Até o momento do encontro mantêm-se (todos) em extrema negação do humano. Entendendo-se negação também como busca de superação. Superar a humanidade dada, ir além de todos os limites impostos, buscar o incondicionado.

No entanto, a busca pelo incondicionado, como a queda luciferiana ensina, diz respeito à perda completa do mundo que se conhece enquanto tal. O incondicionado, que só pode ser motivo de busca, colocado enquanto movente, enquanto aquilo que move, mas que não necessariamente se alcança (na verdade, não se alcança), diz respeito a acordos.

No caso de Lúcifer a grande questão, ou dúvida, não foi lançada contra a ideia de um acordo e, sim, de um acordo prévio do qual nenhum presente se recordava. Em nenhum momento Lúcifer se acordava de ter contraído um acordo com os demais anjos, aceitando toda e qualquer determinação divina. Em nenhum momento também se recordava de ter aceitado fazer parte daquela comunidade. Aceitar os acordos, prévios ou não, implicaria ser habilitado a comungar de uma vida com os anjos. Uma vida na qual todos, enquanto parte de uma comunidade, partilhassem daquilo que seria comum a cada um. A busca pelo incondicionado,

entretanto, busca cética por excelência, leva a negação dos acordos – base de sustentação para o comum.

Entende-se agora a afirmação de Stanley Cavell de que “a tragédia é o resultado, e o estudo, de um fardo do conhecimento, de uma tentativa de negar tudo a não ser o inegável”⁷⁰ A tragédia, portanto, estaria associada à tentativa de negar tudo, absolutamente tudo, até chegar-se aquilo que seria o inegável. Nesse ponto, fica clara a associação de Cavell entre a tragédia e o ceticismo. A tragédia, na medida em que é um estudo ou resultado de um fardo do conhecimento, revela a estrutura cética: a busca daquilo que se entende como o incondicionado, o inegável, o dado. Desse modo, pode-se entender que toda busca cética resulta trágica. Buscar o incondicionado das palavras – seja liberdade ou igualdade – leva Lúcifer à situação de anjo decaído; buscar o conhecimento incondicionado traz a Fausto de Goethe o pacto demoníaco, o conhecimento condenado, como entende Cavell. A Adrian, a negação da humanidade dada leva-o à doença que o mataria. Como se somente a busca pelo incondicionado pudesse garantir a humanidade através do limite que se impõe: morte.

Não é por menos, portanto, que o Fausto pessoano, após toda a busca que o consome, chama, enfim, a morte, como que a aguardando:

Vejo que delirei.
 Nem delirando fui feliz; mas fui-o
 Apenas para obter esse cansaço
 Que não obtive outrora: desejar
 A morte enfim. Eis a felicidade
 Suprema: rezear nem duvidar,
 Mas estar de prazer e dor tão lasso
 A nada já sentir, longe de mim
 Como era antigamente: e também longe
 Dos homens do (...) natural
 Estranho! Com saudade só me lembro
 Do meu grão tempo de infelicidade,
 Saudade não, e um orgulho (que é só
 O que dela me resta hoje) e não quero
 Àquele tempo regressar. Já nada quero!
 Cai e a queda assim me transformou!
 Saudosamente ainda me lembra
 D'ultra acordado estar, mas a queda
 Tirou já o desejo de voltar
 (Se pudesse). Deixou só um sentimento
 De desejar eterna quietação

⁷⁰ “tragedy is the result, and the study, of a burden of knowledge, of an attempt to deny the all but undeniable” (CAVELL, 1987, p. 179).

Ânsia cansada de não mais viver;
 Ambição vaga de fechar os olhos
 E vaga esp'rança de não mais abri-los.
 Meu cérebro esvaído não lamenta
 Nem sabe lamentar. Tumultuárias
 Ideias mistas do meu ser antigo
 E deste, surgem e desaparecem
 Sem deixar rastros à compreensão.
 E ainda com elas, sonhos que parecem
 Memórias dessa infância, dessas vozes
 Já deslembadas, vãs, incoerentes
 /Amargas, vãs/ desorganizações
 Que nem deixam sofrer. Vem pois, oh Morte!
 Sinto-te os passos! Grito-te! O teu seio
 Deve ser, suave e escutar o teu coração
 Como ouvir melodia estranha e vaga
 Que enleva até ao sono, e passa o sono.
 Nada, já nada posso, nada, nada...
 Vais-te, Vida. Sombras descem. Cego. Oh Fausto! (PESSOA, 1991, p.179-180)

A aceitação final da morte ocorre após inúmeras tentativas de negá-la, ou negá-la enquanto um fim último. Pergunta-se Fausto, inclusive, se não seria a morte apenas mais uma abertura, porta a outro tipo de existência. Evita, portanto, a qualidade de término conferida à morte. E se a morte nada limitasse? E se a morte não for nada além de uma etapa de um movimento sem fim, movimento no qual se encontra Fausto? Se a morte se apresenta enquanto uma abertura a outro plano ou a outro mundo, haveria, conseqüentemente, mortes de mortes, assim como mundos de mundos. O movimento de mundos concêntricos evitaria, assim, deparar-se com a finitude. Fausto ao questionar o limite imposto pela morte impede-se de ser também dimensionado por ela, impede ser ele dimensionado enquanto homem. A não ser, é claro, que se entenda, assim como Cavell, que é da humanidade a negação da humanidade dada. No momento em que Fausto nega o fato de ser a morte um ponto final, acaba por negar também o caráter finito de seu corpo - nega seu corpo, nega o corpo de suas expressões, encontra-se cada vez mais próximo do inumano. Afinal, negar a humanidade dada não seria aproximar-se do inumano?

Fausto evita os pontos finais, os pontos últimos. Pontos fixos lhe parecem como um grande problema ao pensamento, uma vez que seriam situações que o levariam (o pensamento) ao erro. Fausto apreende ser do pensamento, ou melhor, do ato de pensar o pensamento, a infinitude. Um pensamento que pense a si mesmo garantiria a infinitude do próprio pensar. Não que houvesse qualquer ganho de

certezas, obter-se-ia apenas o aventurar-se no labirinto da mente. Percebe-se que no âmbito da infinitude, da possibilidade do pensamento pensar-se a si *ad infinitum*⁷¹, a ideia de morte enquanto um ponto final de tudo, apresenta-se enquanto horror.

Odeio a vida, amarga-me e horroriza.
 Mas a morte – oh morte, velada
 O próprio horror dentro de mim paralisa
 Deixando a dor funda e estagnada.
 Horror! Horror! O tempo, oh vidas com vida!
 Mistérios menores onde esquecer
 Se pode a mór dor indefinida,
 Menos horrorosos porque não sabeis dizer
 Esse segredo que dito deveis trazer.

Não me deixeis morrer... (PESSOA, 1991, p. 61)

Como conceber que seja a morte o incondicionado? Que por incondicionado acabe condicionando a vida e o próprio pensamento? Ademais, como conceber que a infinitude adquirida por pensar o pensamento possua um fim? O infinito seria limitado? É da natureza do pensamento não imaginar limites, ou seja, não admitir condições para a sua capacidade de posse. A ideia seria a de que, no âmbito do pensamento, tudo e qualquer coisa seria passível de ser pensada, ou até mesmo, conhecida. Contudo, o que seria a morte além de um ponto final? O que seria a morte além da percepção de que o infinito humanamente admitido perderia toda a sua importância (valor)? Poderia a morte ser pensada? Ou mesmo conhecida? O pensamento encontra aqui o seu ponto final.

Para Descartes, o incondicionado seria Deus. A dúvida ali (na ideia de Deus) cessaria, já que um dos propósitos das *Meditações* é justamente fornecer a prova da existência de Deus (CAVELL, 1988, p. 109). Deus seria, dessa forma, o condicionante de toda a situação da existência. E se a ideia de Deus for abalada, ou destituída de seu valor? “se a segurança em Deus for abalada, o fundamento do dia-a-dia também será.”⁷² Se a busca cartesiana não resulta trágica, como as demais buscas céticas, muito se deve à determinação cartesiana de eliminar a ideia de Deus do âmbito daquilo que seria passível ser duvidado. Deus enquanto criador do

⁷¹ Tal ideia, da infinitude do pensamento alcançada por Fausto de Fernando Pessoa, é desenvolvida ao longo de minha dissertação de mestrado intitulada: *Leitura e Alegoria em Fausto de Fernando Pessoa*. Os versos que se seguem circunscrevem a situação do pensamento: “Pensar fundo é sentir o desdobrar / Do mistério, ver cada pensamento/ Resolver em milhões de incompreensões,/ Elementos (...)” (PESSOA, 1991, p. 13).

⁷² “if assurance in God will be shaken, the ground of everyday is thereby shaken”. (CAVELL, 1987, p. 3)

mundo estaria assegurado como necessidade última, ou certeza última necessária para fundamentar o cotidiano. Sem essa certeza estaria o cotidiano sem fundamentos? A adequação entre nossos julgamentos diários e o mundo estaria abalada? Cavell entende que sim.

A transiência do ser, admitida por Descartes, é em *Fausto* de Fernando Pessoa negada ou ignorada. Sendo, portanto, somente a ideia de morte, enquanto morte, de fato, carnal (“É a minha carne quem em minha alma grita/ Horror à morte, carnalmente o grita (...)” (PESSOA, 1991, p. 20)), o limite. Existem dois níveis de horror à morte: o intelectual e o carnal. O nível carnal é o grito inconsciente de um corpo que se tem finito. O nível intelectual é a consciência absurda de que a morte em si, enquanto tal, coloca em cena um paradoxo: como uma mente que por si só é capaz de criar mundos infinitos ou pensar indefinidamente, levando à ruína tudo que rumina, pode, enfim, tornar-se ela própria um nada? Eis o horror de Fausto: deparar-se com o finito não-concebido pela mente, perceber-se condicionado através da busca pelo incondicionado.

Curiosamente, é no momento em que se permite ser dimensionado pelo finito de seu corpo que a releitura de sua vida torna-se possível:

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
 Do pensamento e da ciência firme
 Da 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 na 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 aos 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. 177)

Não é mera coincidência que seja possível às figuras fáusticas contar somente quando da perspectiva da finitude. Algo acontece no momento em que tais figuras se apercebem, ou melhor, aceitam ser dimensionados enquanto homens. Como se até então, através da busca pelo incondicionado, a negação da humanidade dada ocorresse. Faustos olhavam-se ao espelho e viam nada. Não se reconheciam enquanto homens. Não é por menos que Fausto de Fernando Pessoa entenda que fora um espectador em tudo. Em tudo, um espectador. Assistiu a vida e nada mais.

Ser espectador é estar fora do que ocorre, como um ser que não partilha a existência dos demais, ou não partilha da existência dos outros. Fausto não compartilhou da existência ordinária de todos. Assistiu apenas. Assistiu como um ser isolado, à parte, um ser de constituição distinta. Perceba-se que o verbo assistir, assim como reverbera nos versos, diz respeito ao sentido da visão.

O mundo da ação social e do evento, o mundo do tempo e do processo, tem uma estreita associação particular com o ouvido. O ouvido escuta e traduz o que ouve em conduta prática. O mundo do pensamento individual e da ideia tem correspondentemente uma associação estreita com o olho, quase todas as nossas expressões para pensamento desde a grega teoria estão conectadas a metáforas visuais.⁷³

Ainda no mesmo rumo: “Estou propondo que o nosso acesso à crença é fundamentalmente através do ouvido, e não pelo olho. O ouvido requer corroboração (e incita rumor), o olho requer construção (e incita teoria).”⁷⁴ Admitindo-se diferenças entre os dois acessos: audição e visão, tal diferença se resume nos sentidos de indivíduo e de comunidade. A visão, inevitavelmente, relaciona-se ao indivíduo. Àquele que teoriza isoladamente.

Fausto assistiu simplesmente a existência. Não é por menos que, após sua queda, dá-se conta de que a forma como concebia o visível fora modificada:

⁷³ The world of social action and event, the world of time and process, has a particular close association to the ear. The ear listens and the ear translates what it hears into practical conduct. The world of individual thought and idea has a correspondingly close association with the eye, and nearly all our expressions for thought from the Greek *theoria* down, are connected with visual metaphors (FRYE, 2000, p. 243)

⁷⁴ “I am proposing that our access to belief is fundamentally through the ear, not the eye. The ear requires corroboration (and prompts rumor), the eye requires construction (and prompts theory)”. (CAVELL, 1979, p. 391).

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)

Após a queda que o transformou, Fausto pôde apenas apreender o visível de forma totalmente outra, muito provavelmente, única. Como se após decair fosse não somente um ser apartado, mas um ser que por assistir a existência, teorizasse apenas. Sua postura perante a existência torna-se uma postura teórica. Com a remodelagem do visível, a existência se apresenta enquanto fonte de teorias, construções e nada mais. E enquanto construções, todas se mostravam fugidias, e por que não estereis? Cada construção se arruína em outra – indefinidamente. Fausto, portanto, põe-se como um mero teórico da existência e, como tal, apreende a duras penas que teoria e a vida comum dos homens caminham em âmbitos opostos. A visão fez dele um espectador e nada mais. Um mero teórico que não vai além do âmbito da cognição. Sim, a visão rege a cognição, o reconhecimento entendido enquanto reconhecimento, identidade do mesmo. Falta-lhe, entretanto, o reconhecimento (*acknowledgment*). E o conhecimento, sem o reconhecimento, como entende Stanley Cavell, seria um conhecimento sem expressão. Conhecimento mesmo assim? Seria Fausto assim como Mefistófeles uma mente pura? Capaz de nenhum pensamento seu? Em outras palavras, um pensamento sem expressão é ainda pensamento?

A releitura da vida do Fausto pessoano torna-se possível quando da aceitação da morte, da finitude, da humanidade? É somente a presença clara da morte que pode trazer inteligibilidade à vida de Fausto, ou seja, legibilidade. Sua vida torna-se inteligível, legível, passível de ser recontada. Nesse ponto entende-se o alerta de Hamlet a Horatio: contar é o mesmo que se ausentar da felicidade. Dois sentidos podem ser extraídos de tal alerta. Primeiramente, que contar implicaria submeter-se à legibilidade, ou ainda à finitude do humano: “(...) que a linguagem é compartilhada, que as formas das quais dependo para fazer sentido são formas humanas, que impõem limites humanos sobre mim (...)”⁷⁵. Em segundo lugar, contar pressupõe a aceitação de que a linguagem é, de fato, herdada: “que eu conto em acordo ou sintonia com aqueles com os quais eu compartilho a linguagem, de quem

⁷⁵ “(...) that language is shared, that the forms I rely upon in making sense are human forms, that they impose human limits upon me (...)” (CAVELL, 1979, p. 29)

essa herança – a linguagem enquanto condição para o contar (...)”⁷⁶ O ato de contar pressupõe a aceitação de ser (aquele que conta) parte de uma comunidade de homens, que partilha de uma linguagem, que é antes de tudo antecedente a si, ou melhor, pré-existente. Contar, portanto, diz respeito à dimensão humana que torna possível a expressão.

No caso das figuras fáusticas a humanidade passível de ser assumida é aquele dado do humano que busca negar a própria humanidade (CAVELL, 1979, 109). Não é de se admirar, portanto, que tanto Fausto de Fernando Pessoa como Adrian Leverkühn tenham como medida o inumano (são frios, indiferentes, isolados), a monstruosidade, almas sem corpo? Mesmo em *Mon Faust* os extremos de humanidade e inumanidade (Fausto e Mefistófeles), que inspiraram Paul Valéry em sua interpretação, tornam-se intercambiáveis. Afinal, é Fausto agora quem tenta.

É do humano o desejo de negar a humanidade dada, ou seja, superar a humanidade. Desejo que possui como implicação o ser lançado ao inumano. Tal busca pelo incondicionado, mesmo sendo por excelência humana, impede-o (o homem) de aceitar acordos pré-existentes, de aceitar-se enquanto parte de uma comunidade.

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

De fato, a existência humana só pode realmente ser um erro eterno. Por mais que se ouse, ou negue-se a humanidade dada (que talvez seja o ápice da ousadia humana), esbarra-se com um problema: a linguagem. O mais que se saiba é sempre linguagem. O mais que se ouse é sempre linguagem. E a linguagem enquanto tal nunca é única e individual. Submeter-se à linguagem, à inteligibilidade, é submeter-se, a algo antecedente a si, que enquanto tal, enquanto pura antecedência só pode ser: “véu e capa de outra cousa”. Eis o pavor de Hamlet: que as palavras sejam mais que palavras. Que existam critérios anteriores a si, ou que exista a necessidade de se estabelecer critérios para o contar. Eis o pavor: a natureza da linguagem se expressa através de um paradoxo – a conjunção das ideias de indivíduo e comunidade.

⁷⁶ “that I count in my agreement or attunement with those with whom I maintain language, from whom this inheritance – language as the condition of counting (...)” (CAVELL, 1988, p. 127).

Seria ainda possível mencionar a ideia de comunidade? Ou mesmo de indivíduo? Tais são as perguntas perseguidas, pensadas por Stanley Cavell, que seguindo os passos de Heidegger, Wittgenstein, Emerson, Thoreau, aborda em seus textos a ideia do humano, seja o desespero ou a esperança nele (no humano).

Pensar o indivíduo é, inevitavelmente, ser remetido ao *cogito* cartesiano, entende Cavell. O *cogito* traria uma reviravolta para o pensamento sobre o indivíduo: a necessidade de prova que prepondera na existência. Existir requereria, portanto, a declaração da existência, ou ainda, a sua afirmação. Emerson, em sua própria interpretação para a constatação do *cogito*, entenderia que o homem, assim como o observa, não possuiria mais a ousadia de dizer: “Eu penso, eu sou.” Para Emerson, a humanidade como um todo havia tomado para si uma postura pobre, como se todos estivessem em eterna punição. O homem estaria tímido e apologético, continuaria. Na interpretação emersoniana o homem não mais existiria, assombraria o mundo apenas, sem possuir mais a ousadia que o possibilitaria afirmar a sua própria existência. Se Descartes instituiu a necessidade de prova da existência, Emerson, seguindo seus passos, perceberia que declarar a existência pressuporia ousadia. A ousadia de, primeiramente, levantar-se e achar o seu lugar no mundo – estar de pé (*stand*). Estar de pé, no entanto, não é a única boa postura admitida ao homem. Se o homem não mais existe, assombra o mundo ao invés, se se encontra em uma postura de eterna punição, que remédio haveria para este homem que não mais se permite dizer “Eu penso, eu sou”? Emerson estabelece que seriam duas as boas posturas: estar de pé e sentar. Ou seja, ousar, mas ao mesmo tempo, estar em casa no mundo. Achar o seu lugar é reivindicar o que é seu, o que necessariamente implica, abdicar daquilo que não é (CAVELL, 1988, p. 113). Mas e se o homem não encontrar o seu lugar no mundo? E se a ousadia for tanta a ponto de arriscar a perda do comum, do mundo ordinário dos homens?

Se o meu contar deixa de ser relevante, eu sou louco. Está sendo incontado, deixado de lado, como se minha história fosse incontável- o que faz com que o que eu diga pareça perverso, e faz de mim um estranho. A hipótese de que nos tornamos incapazes de contar um o outro, de contar um para o outro, é filosoficamente a hipótese de que nós perdemos a capacidade de pensar, de que estamos estupefatos. Eu chamo essa condição de viver o nosso ceticismo.⁷⁷

⁷⁷ “If my counting fails to matter, I am mad. It is being uncounted- being left out, as if my story were untellable – that makes what I say seem perverse, that makes me odd. The surmise that we have become unable to count one another, to count for one another, is philosophically a surmise that we have lost the capacity to think, that we are stupefied. I call this condition living our skepticism” (CAVELL, 1988, p. 127).

A busca cartesiana, que tem por propósito chegar a uma certeza indubitável, não promove prova nem da existência do mundo e, muito menos, da existência de outras mentes. Embora haja a prova da existência do indivíduo, daquele que pensa, que afirma a sua existência, a prova não se expande ao mundo e aos outros. Percebe-se o risco: posso provar a minha existência, mas e se ousar demais? Qual o risco dessa prova? Cavell diria - a perda do mundo, do comum, do ordinário dos homens. E se há tal perda (do mundo, do comum, do ordinário dos homens), como seria possível o contar? Não seria. Estaríamos vivendo o ceticismo, a inabilidade de contar um ao outro, ou ainda de contar o outro, de levá-lo (outro) em conta.

O termo indiferente que é repetidamente usado ao se referir à natureza de Adrian Leverkühn e até mesmo a indiferença de Fausto de Fernando Pessoa não são meras coincidências, mas dizem respeito a tal estado no qual há a perda da capacidade de contar. Contar o outro, levar o outro em conta, levar tudo e qualquer coisa em conta; estabelecer, portanto, critérios para aquilo que vale a pena contar, ser levado em conta. Leontes em *The Winter's Tale*, com base nos critérios presentes, percebe que não poderia ter certeza de que Mamillius era seu filho. Resolve, então, não contá-lo como tal, como filho. Leontes recebe como punição para o seu ato a perda de capacidade de contar, de falar (CAVELL, 1987, p. 206) Não contar Mamillius como filho tem como reverberação não contar tudo e qualquer coisa. Teria se tornado indiferente? Ou o mundo seria indiferente a ele?

O Fausto pessoano conta apenas quando da perspectiva da morte. É quase no leito de morte que sua vida torna-se contável, inteligível. A vida de Adrian Leverkühn é contada através de Serenus Zeitblom, o amigo humanista. Não é uma autobiografia, mas uma biografia. Fausto de Valéry, entretanto, pretende ditar a sua vida. Ditar e não narrar. Ditá-la, porém, sem qualquer mediação de critérios do que seria uma biografia. Mesmo sendo uma autobiografia, como assim intitula sua grande obra, seria uma miscelânea de memórias inventadas ou não, ideias, previsões, hipóteses. Uma obra, portanto, que garantiria a liberdade do leitor de começá-la em qualquer ponto e de interrompê-la também em qualquer momento. Nas palavras de Fausto: “Quero que esta obra seja escrita num estilo de minha invenção, que permita passar e repassar maravilhosamente do extraordinário ao comum, do absoluto da fantasia ao rigor extremo, da prosa ao verso, da verdade mais chã aos ideais mais....mais frágeis...” (VALÉRY, 2010, p. 65) Após a descrição

de Fausto de sua grande obra, Mefistófeles afirma não conhecer nada igual. De fato, haveria originalidade em tal obra, o que não garantiria, entretanto, um público leitor. Fausto admite: “Ninguém, talvez, o lerá (...)” (VALÉRY, 2010, p. 65). Ninguém lerá o livro de Fausto, assim como a música de Adrian torna-se quase que inaudível para o grande público. Como narrar sem critérios? Como ouvir música também sem a mediação deles – dos critérios? A associação entre o contar e a música não é irrelevante uma vez que os dois apelam ao mesmo acesso: a audição. Já foi dito anteriormente, o apelo à visão torna-se o apelo ao individual e à teoria; à audição, por outro lado, é o apelo ao mundo social e requer corroboração, uma vez que é nosso acesso, como entende Cavell, à fé, à crença. Cavell, portanto, propõe que a visão esteja relacionada ao âmbito do conhecimento, regida, dessa maneira, por critérios verificáveis; a audição, diferentemente da visão, estaria no âmbito da crença ou da fé, estaria, então, fora do âmbito da cognição. A questão aparentemente simples torna-se, no entanto, problemática. Se no âmbito da cognição os critérios podem ser verificados, e até mesmo testados, fora desse âmbito, entretanto, como lidar com os critérios?

Leontes não conta Mamillius como seu filho por suspeitar dos critérios que se apresentam. Ao invés de entendê-los (os critérios) como decepcionantes, não capazes de garantir a certeza almejada, Leontes se vira contra o seu filho – renega-o. Sim, os critérios são necessários, não há linguagem ou pensamento sem eles. Necessários, portanto, para garantir o sentido de comum, importantes na medida em que a linguagem é nada mais nada menos que compartilhada. Apesar de os critérios permitirem o compartilhamento da linguagem, não possibilitam qualquer garantia de certeza. Não são, dessa maneira, uma forma de combater o ceticismo. Sim, os critérios são decepcionantes para provar a existência do mundo, provar a existência de outras mentes, provar a relação que dois humanos detêm (no caso de Leontes, pai e filho). Nessas esferas, a existência do mundo e de outras mentes, não é o sentido de certeza que deve reger os critérios e sim a sua aceitação. Leontes perde a capacidade de contar, pois pede para que os critérios certifiquem que Mamillius é o seu filho. Leontes não aceita os critérios que lhe são apresentados. Pede-os para que lhe deem certeza, e quando não obtém a certeza almejada, renega seu filho. Nega a relação que possuem, não o reconhece enquanto tal, enquanto filho, e como

punição perde a capacidade de contar tudo e qualquer coisa. Como se por não reconhecer perdesse a capacidade ou o acesso ao comum: linguagem.

Leontes perde o acesso ao comum, ao ordinário dos homens. Hamlet resiste tal acesso e os Faustos o negam, ao negar a humanidade dada, ao perseguir o incondicionado. A música de Adrian Leverkühn, que visa o total esfriamento, não é uma música para as massas. Talvez nem mesmo Serenus consiga captá-la. Embora perceba em Adrian um gênio musical e entenda que possua um intelecto agudo, Adrian foge à compreensão de Serenus. Como se Adrian fizesse parte de uma tradição incompreensível a um humanista. Obviamente, há admiração, mas tal admiração não deixa de ser rodeada de algum temor. Afinal, algo de sinistro ronda a figura de Adrian Leverkühn, algo que o homem ordinário, na sua vida ordinária, não conseguiria captar. A Adrian não lhe é possível amar. Após a visita do diabo, o músico descobre que o amor lhe seria impossibilitado, não que fosse tal determinação muito distante da natureza de Adrian, assim como o próprio diabo entende:

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).

Sem o total esfriamento, sem a perda da possibilidade de compartilhar a existência ordinária dos homens, não seria possível a Adrian ser “um líder” e a imprimir “o ritmo à marcha que conduz ao futuro” (MANN, 2000, p. 342). Ser líder, no entanto, pressupõe o esfriamento da existência, não mais se reconhecer no mundo dos homens? O diabo entende que sem a frieza dominando a sua relação com o mundo e com os homens não seria possível se elevar acima da música que preponderava, superar o desgosto e a fadiga da composição musical contemporânea. A composição requereria, portanto, a negação do mundo e a negação dos homens, a não aceitação de todo e qualquer acordo. Não é difícil perceber a relação que Adrian possui com a matemática. Algo na linguagem matemática, sua abstração de qualquer tipo de relação (o número 1 não deixa de sê-lo em qualquer equação ou cálculo numérico que se processe), que só poderia ser

entendida por pura indiferença, atraíam-lhe, assim como lhe atraía a música. A matemática garantia a possibilidade de combinações e especulações e de serem os números, mesmo após inúmeras operações, apenas números. Os números eram não relacionais. Poder-se-ia dizer o mesmo das palavras? Ou até mesmo da música?

Adrian não é o único que busca a negação das relações, seja com o mundo seja com outros seres. Não é o único, portanto, que busca a abstração de todo tipo de possível relação. Ouçamos Fausto de Fernando Pessoa:

Mas que liga espaço, tempo, liga seres,
 Que liga um mundo, (...) cores, sons,
 Movimentos, mudanças (...)
 Que liga qualquer cousa, sim que a liga?
 Isto, considerado intimamente,
 Afoga-me de horror. E eu cambaleio
 Pelas vias escuras da loucura,
 Olhos vagos de susto pelo facto
 De haver realidade, e de haver ser.
 Estrelas distantes, flores, campos – tudo
 Desde o maior ao mínimo, do grande
 Ao vulgar, quando eu, aqui sentado,
 Fixamente o contemplo até que chegue
 À consciência sobrenatural
 Daquilo como SER, desse existir
 Como existência, tremo e de repente,
 Uma sombra da noite pavorosa
 Invade-me o gelado pensamento,
 E eu, parece-me que um desmaio envolve
 O que em mim é mais meu, que vou caindo
 Num precipício cujo horror não sei,
 Nem a mim mesmo logro figurar,
 Que só calculo quando nele estou (PESSOA, 1991, p. 33)

Haveria dois tipos de horror: um horror mais vago e o horror que o afoga. O primeiro diz respeito aos termos. Palavras tais quais: ser, existência. O outro horror, no entanto, o horror maior diz respeito à percepção da ligação, da relação entre as coisas. Uma coisa é o existir, enquanto termo, outra coisa é o existir “como existência” (PESSOA, 1991, p. 33). Como se adentrar no existir como existência fosse fazer parte desse mundo de relações que o horroriza. Os termos por si, seriam apenas palavras palavras palavras, vazios, “prenhes d’absolutos” (PESSOA, 1991, p. 32); os termos no adentrar da existência, no existir como existência, pediriam a

aceitação dos critérios ⁷⁸ ou o estabelecimento deles (critérios). Pediriam a entrada no mundo relacional; pediriam, portanto, o reconhecimento.

Ao Fausto pessoano também lhe é impossibilitado o amar. Fausto em seu encontro com Maria diz: “Como me sinto falso, falso a mim mesmo, / Falso à existência, falso à vida, ao amor!” (PESSOA, 1991, p. 103). A impossibilidade de amar parece resultar de um tipo de falsidade, uma falsidade que permite apenas dizer a palavra amor de forma vazia. Ou como prefere Maria: “com sentido” (PESSOA, 1991, p. 99). Dizer palavras com sentido seria o mesmo que tê-las como perdidas: “Dize-me qualquer palavra mais sentida/ Que essas palavras que, como se as perderas, buscas/ E encontras cinzas” (PESSOA, 1991, p. 100). Fausto encontra apenas cinzas de palavras, assim como cinzas de existências, como se a busca pelo sentido das coisas resultasse em cinzas. Buscar o sentido implicaria, desse modo, ter toda e qualquer coisa como perdida. A abstração no âmbito musical requer de Adrian a negação do mundo e da vida, a abstração do pensamento requer de Fausto de Pessoa uma atitude falsa perante o mundo e os outros. Ser falso à existência, assim, é ter-se como outro da existência. O que significaria ter-se tornado esse outro? Ser esse outro perante a existência e os homens? Implicaria que Fausto por pensar o pensamento haveria adentrado no campo do inumano, do que seria estranho à comunidade dos homens. Fausto tornara-se um monstro, pois. Como se a busca por sentido, busca pelo incondicionado, o tivesse feito sofrer uma dissociação não mais passível de ser conciliada: o corpo e sua alma, o corpo e o corpo de suas expressões. Fausto seria uma alma (ou melhor, mente) sem corpo, ou expressões sem corpo, ou ainda, um pensamento sem expressão? A disjunção sofrida com a queda na mente fáustica fez de Fausto um ser falso. Perante os homens exibiria apenas a sua falsidade. E perante a existência? Sim, falso, seria ainda mais. Como ser uma mente sem corpo? Como ficar fora daquilo que se diz? “Fico fora do que digo, oculto nele” (PESSOA, 1991, p. 73). A linguagem, portanto, para Fausto, aparece enquanto mera ausência - ausência daquele que fala. Ou ausenta-se de si ou ausenta-se da linguagem. Inserir-se na linguagem seria ter-se ausente de si, como se houvesse uma grande disparidade entre a figura de Fausto e

⁷⁸ “Criteria are the terms in which I relate what’s happening, make sense of it by giving its history, say what “goes before and after”. What I call something, what I count as something, is a function of how I recount it, tell it.” (CAVELL, 1979, p. 94)

a linguagem. Enquanto ser falso à existência lhe seria ainda possível o contar? Enquanto ser que perdera a sintonia com os homens seria o contar ainda uma possibilidade? É a resposta negativa que Fausto reverbera em seus versos. É a perda da sintonia com os homens que impede o contar, é não coadunar com os acordos prévios que pressupõem a linguagem que faz com que tudo que diga parece falso a Maria. Fausto é falso à linguagem. Expressão sem corpo. Expressão ainda?

Mas haveria outra maneira? Para ser líder Adrian se afasta dos homens. Para chegar ao cume do pensamento o Fausto pessoano se torna um ser falso à vida. Seria essa a única boa postura com relação à humanidade? Emerson entenderia que não. Ousar dizer “Eu penso, eu sou” vem acompanhado de outra boa postura: sentar, estar em casa no mundo. Os Faustos, entretanto, ao afirmarem suas existências, ao darem prova às existências individuais comprometem a existência enquanto tal. Toda a afirmação da existência individual acaba por negar o mundo e os homens no mundo. Como se o indivíduo enquanto tal, enquanto abstração, enquanto não relacional, compromettesse a ideia do comum. Tal perda de sintonia se reverbera em âmbitos distintos: seja na impossibilidade de contar, seja na impossibilidade de amar, seja na música dodecafônica, ou até mesmo no fracasso dramático que tanto o Fausto de Fernando Pessoa quanto o Fausto de Paul Valéry representam.

Fracasso dramático diz respeito à forma como a crítica especializada recebe suas interpretações fáusticas. Ambos os autores decidiram pela forma dramática. Valéry decide por inúmeras formas dramáticas, sabendo já de antemão que seu projeto fáustico seria inacabável. Não inacabado no sentido pejorativo que o termo carrega, denotando certo desleixo ou até mesmo falta de talento, mas inacabável, não passível de ser acabado, tendo no inacabamento a marca intrínseca de sua modernidade. Pessoa deixa claro em seus projetos que a orientação é a criação de um “ambiente dramático” (PESSOA, 1991, p. 191). Embora o tamanho esforço para trazer à luz o projeto de vida inteira, o Fausto pessoano ficou-se enquanto projetos e poemas. Sem uma organização final do autor. Outra obra inacabável? Dos três Faustos estudados, apenas um é celebrado pela crítica como sendo uma obra monumental, apenas um é tido como uma obra completa: *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Coincidentemente, o único que se desvia da ambiência dramática.

Apenas o romance é considerado uma obra acabada e passível de estar no rol de obras como o *Fausto* de Goethe. Os *Faustos* de Valéry e Pessoa, no entanto, quando comparadas ao *Fausto* de Goethe, são nada mais nada menos que decepcionantes. Mas por que fracassam?

Fernando Pessoa, ao longo de basicamente toda a sua vida produtiva, dedicou-se, paralelamente aos poemas e textos referentes aos heterônimos, aos versos do poema dramático *Fausto*. Embora a orientação pessoana tenha sido desde o início dramática, o grande problema da crítica especializada provém justamente desse dado: a orientação dramática dadas aos versos. Pessoa não é o único a ser criticado pela escolha do tema e de gênero, Paul Valéry também o é. Ambos os poetas são criticados com base na fragmentariedade, ou melhor, incompletude dos textos. Afinal, a organização final de *Tragédia Subjectiva* não foi efetuada por Pessoa. Paul Valéry também é claro ao mencionar a incompletude dos textos fáusticos que apresenta ao público. Chartier é categórico ao afirmar que *Meu Fausto* é nada mais nada menos que um projeto decepcionante de Valéry (CHARTIER, 2003, p.171). De fato, são projetos incompletos. De fato, a fragmentariedade é parte fundamental da interpretação fáustica de Pessoa e Valéry. A postura, no entanto, perante os textos deveria ser distinta. Ou seja, ao invés de criticar a falência de composição dos poetas, a atenção deveria ser voltada à falência (e por que não?) do gênero enquanto tal. A forma (ou gênero) pode ser tomada enquanto um problema ou enquanto norma.

Tomar o gênero como norma implicaria, tal como os teóricos renascentistas, fazer uso da *Poética* de Aristóteles para determinar uma boa ou má tragédia, ou uma boa e má épica. Lançando mão de traços descritos pelo filósofo poder-se-ia julgar qual seria a melhor épica: *Os Lusíadas* ou *Paradise Lost*? Pensar o gênero enquanto norma implicaria a descrição e normatização de traços estilísticos perenes. Seria o mesmo que entender tal gênero específico enquanto gênero atemporal. Se o gênero é atemporal, um projeto mal executado, ou mal fadado, teria como culpado o poeta. Entende-se, desse modo, a crítica que é feita a Pessoa e a Valéry. Tanto Pessoa quanto Valéry apreendem o mito fáustico por um viés diferenciado de Goethe. Não é mais o primado da ação que vigora. Não é mais a escolha pela vida que ocorre. Como diz Fernando Pessoa, o cerne do drama é uma luta, o embate entre Inteligência e Vida. José Augusto Seabra diria que não é por menos que o

drama resulte falho. O grande problema de Pessoa residiria, no entender de Seabra, na escolha de conteúdo. Não haveria como um conteúdo tão abstrato quanto o embate entre Inteligência e Vida resultar dramático. Houve, portanto, um erro na escolha de gênero. Tal forma de se aproximar do problema do drama entende forma e conteúdo como pertencentes a esferas distintas. Somente o conteúdo poderia ser histórico. E se o drama resultasse não dramático? Se de forma inoportuna um drama não garantisse a dramaticidade almejada, o único culpado possível seria a escolha errada da matéria. Um problema de conteúdo, portanto. Assim pensava Goethe. Entendia que o importante era adequar o conteúdo apropriado à forma que lhe coubesse. Percebe-se que o que está em jogo é uma forma atemporal, cujos traços estilísticos não sofressem qualquer alteração ao longo dos anos. Os gêneros: lírico, dramático e épico seriam formas atemporais e qualquer problema de execução dos gêneros (traços épicos no drama, ou dramáticos na lírica) seria falha do autor, que não soube respeitar a especificidade de cada gênero.

Se, por outro lado, não entendo cada gênero como norma simplesmente, mas compreendo que a forma nada mais é do que conteúdo sedimentado ⁷⁹ o que foi considerado enquanto falha do autor, ganha aqui outra envergadura. Poder-se-ia conceber, a partir dessa mudança de postura, que haveria um enunciado da forma e um enunciado do conteúdo que poderiam estar ou não de acordo entre si. Nesse sentido, gêneros literários não seriam mais formas atemporais, mas formas historicizadas que trariam assim como o conteúdo problemas. Ao se pensar dessa forma, a postura perante as interpretações do mito fáustico de Pessoa e de Paul Valéry se altera. A pergunta se modifica de: por que o autor falha? Para: por que o gênero dramático falha? O que a falência do gênero me diz sobre a obra, ou ainda, sobre o problema que a obra enfrenta em seu momento histórico?

Peter Szondi, ao conceber a teoria do drama moderno, entende que sob o jugo da categoria drama estão situações tais como: o caráter dialógico, absoluto e primário do drama. Desse modo, da existência do drama depende a possibilidade, por exemplo, do diálogo. Haveria drama sem diálogo? O que a falta de diálogo diria sobre a categoria drama?

⁷⁹ “As exigências impostas ao sujeito pelo material provêm antes do fato de que o próprio “material” é espírito sedimentado, algo socialmente preformado pela consciência do homem.” (ADORNO, 2011, p. 36)

Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente construída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama (SZONDI, 2001, p. 34).

Szondi entende que ao mesmo tempo em que o drama vive a sua crise, verifica-se também a sua epicização, que diz respeito à perda do presente dramático. Se o drama é absoluto, o passado só poderia entrar em cena enquanto servisse ao presente e não enquanto um tema. Já no teatro de Ibsen, Szondi percebe que o passado não mais serviria ao presente, mas seria ele próprio tematizado, o que remeteria à estrutura épica e não dramática. A perda do presente dramático, no entanto, não diz respeito apenas à estrutura do drama; Stanley Cavell entende que esse “continuous presentness” é o que une música tonal e drama:

É como se a poesia dramática e a música tonal, renunciando esses dados, estivessem a imitar os simples fatos da vida: de que a vida é vivida no tempo, de que há um agora no qual tudo que acontece acontece, e um agora no qual para cada homem e mulher tudo para de acontecer, de que o que aconteceu não está aqui e agora, de que o que pode ter acontecido naquele momento nunca acontecerá aqui e lá, e o que acontecerá não será aqui e agora e, mesmo assim, poderá ser decidido pelo que está acontecendo aqui e agora, como, entretanto, não temos como saber ou não veremos no aqui e agora. A percepção ou atitude requerida para assistir esse drama é aquela que demanda uma atenção contínua ao que está acontecendo em cada aqui e agora, como se tudo de significativo estivesse acontecendo nesse momento, ao mesmo tempo em que tudo que acontece vira a página do tempo. Eu penso nessa experiência como um presente contínuo.⁸⁰

A música tonal e o drama encontram aqui um fator em comum: o presente contínuo, como diria Cavell. Curiosamente, os três *Faustos* – de Pessoa, de Valéry e de Mann, tocam nesses dois pontos: música tonal e drama; tocam, entretanto, para expor suas falências, ou melhor, a decrepitude de tais formas. Se, por um lado, os *Faustos* de Fernando Pessoa e de Valéry, expõem a falência do drama enquanto gênero - entendendo-se, obviamente, que é uma questão da impossibilidade do

⁸⁰ “It is as if dramatic poetry and tonal music, forgoing these givens, are made to imitate the simplest facts of life: that life is lived in time, that there is a now at which everything that happens happens, and a now at which for each man and each woman everything stops happening, and that what has happened is not here and now, and that what might have happened then and there will never happen then and there, and that what will happen is not here and now and yet may be settled by what is happening here and now in a way we cannot know or will not see here and now. The perception or attitude demanded in following this drama is one which demands a continuous attention to what is happening at each here and now, as if everything of significance is happening at this moment, while each thing that happens turns a leaf of time. I think of it as an experience of *continuous presentness*.” (CAVELL, 1987, p. 93)

drama enquanto tal (seguindo, assim, os passos de Szondi) e não necessariamente falta de talento por parte dos poetas – por outro, Thomas Mann se envereda pelas impossibilidades da música na contemporaneidade. A música dodecafônica se rebela contra a aparência da música tonal: “A aparência e o jogo já têm contra si a consciência da Arte. Esta quer cessar de ser aparência e jogo, quer tornar-se conhecimento.” (MANN, 2001, p. 254) O envelhecimento da música tonal vem associado à tomada de consciência da arte de que ela é uma forma de conhecimento⁸¹, e enquanto tal, a aparência não é mais possível. A música, portanto, não serviria o propósito do divertimento das massas. Mas não fora justamente o que Nietzsche ouvira em Wagner? A morte, ou o chamamento para a morte, da música e do drama como assim eram conhecidos? A morte, portanto, da sociedade tal qual era concebida? (CAVELL, 1987, p. 123) Mas que sociedade seria essa?

Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism*, entende que ambos, drama e música, têm a necessidade de uma plateia. Enquanto performances para plateias, drama e música tendem a florescer em sociedades com grande consciência de si enquanto sociedades. Quando, no entanto, a sociedade se torna individualizada e competitiva, algo ocorre, drama e música sofrem devido a tal alteração e a literatura escrita tende a prevalecer. (FRYE, 2000, p. 249) E o que dizer de uma sociedade sem consciência de si enquanto tal? Haveria ainda a possibilidade do drama? E da música?

O impulso dramático dos Faustos resulta falho. Como se a falência dramática revelasse a falta de sintonia dos Faustos com os demais homens. Eles (os Faustos) ousam afirmar a própria existência. Tal afirmação, entretanto, resulta na perda do comum dos homens, na não aceitação dos critérios que tornariam possível o contar. Os Faustos não contam. Não estão em casa no mundo. São indivíduos que perderam por completo a sintonia com o mundo, com o ordinário, com o comum dos homens. Seria tal fato suficiente para a falência dramática?

Desde os primórdios, a figura de Fausto está associada à ideia de individualismo. Uma das grandes marcas do mágico, nigromante histórico que deu

⁸¹ Pensando na associação anteriormente feita entre visão e audição, dizendo a visão respeito ao conhecimento, à teoria e, a audição, à crença, aos critérios compartilhados; percebe-se que na medida em que a música se torna conhecimento, sua relação com a audição torna-se outra. Mais uma vez a pergunta do capítulo anterior encontra aqui a sua reverberação: quem ouviria tal música? Seria uma música agora para ser lida?

origem, ou melhor, que inspirou o mito, seria o seu individualismo impertinente, “capaz de abrir o seu próprio caminho numa sociedade em que cada vez mais se exigia das pessoas um trabalho regular e uma residência fixa.” (WATT, 1997, p. 26) O nome Jorge Faustus, portanto, vinha atrelado a uma ameaça à sociedade. A ideia de individualismo se mantém, mesmo quando do estabelecimento do mito por Christopher Marlowe. Manter-se individualista, em Marlowe, é, no entanto, aquilo que possibilita o avançar e aquilo que o puniria, ou nas palavras de Cleanth Brook: “a sua glória e a sua perdição” (BROOK Apud WATT, 1997, p. 59). O individualismo de Fausto de Goethe, o seu esforço individual para alargar os limites da experiência humana, não é tão moralmente punido assim como acontece tanto no *Faustbuch* (supostamente a biografia de Jorge Faustus⁸²) quanto no *Fausto* de Marlowe. Em Goethe, pelo contrário, Fausto recebe a redenção final: “O Fausto de Goethe estabelece uma secreta harmonia entre o Fausto e a ordem do mundo; tudo de errado que ele fizer está destinado a receber o perdão no final.” (WATT, 1997, p. 250) Como se a graça divina fosse tamanha a ponto de perdoar todo e qualquer ato, ou como se Fausto não pudesse ser punido por ter sido ele nada mais nada menos que homem. Poderia ser punido por tentar extrapolar o limite daquilo que se entende por humanidade? Haveria algo mais humano que tal impulso? Impulso à inumanidade da superação do humano? Aparentemente não. A graça divina era superior a qualquer ato ou deslize humano.

No século XX, as interpretações fáusticas não permitem mais a redenção. Embora Thomas Mann, por influência de *Fausto* de Goethe, e também pela crescente afeição a Adrian Leverkühn, tenha cogitado atenuar a punição do músico, Adorno discordou de tal possibilidade, o que resultou na exclusão do trecho no qual um raio de esperança, uma possibilidade de redenção mostrava-se evidente (WATT, 1997, p. 250). A discordância de Theodor Adorno fora, obviamente, causada pela situação na qual se encontrava a Alemanha, e pela própria experiência (ou falta dela) pós Primeira Guerra e subsequente ascensão nazista.

O momento em que Serenus Zeitblom escreve a biografia do músico dodecafônico é o momento em que:

Sentia-se fortemente e constatava-se com toda a objetividade a imensa desvalorização que o indivíduo como tal sofrera devido à guerra, tanto como o desdém com que então a vida passava por cima do homem avulso e que

⁸² De acordo com Ian Watt haveria muito de invenção na biografia do nigromante. Sendo, portanto, uma obra ficcional e não necessariamente biográfica.

de fato se revelava na mente de seus semelhantes sob a forma de generalizada despreocupação com o sofrimento e o ocaso de outrem. Esse desdém, essa indiferença pelo destino individual (...) (MANN, 2001, p. 501)

Se o mito fáustico surge no momento em que o indivíduo enquanto tal toma forma ⁸³ e é afirmado (penso aqui no cogito cartesiano), tendo como uma de suas marcas justamente a ideia de indivíduo; quando é retomado no século XX, a ideia de indivíduo já lhe é anacrônica: “O indivíduo está morrendo. E diluindo-se no coletivo. As diferenças se desvanecem ante a acumulação de seres.” (VALÉRY, 2010, p. 69) Perceba-se: o indivíduo, ideia essencial desde os primórdios do nome Fausto, perde todo o sentido na primeira metade do século XX. A sociedade na qual Fausto emerge (no século XX) é uma sociedade na qual o individual perdeu o seu valor. Ou melhor, o individual entra em choque com a ideia de sociedade. A sociedade é nada mais que a acumulação do mesmo, assim como entende Valéry. Como se a sociedade não fosse mais formada por forças individuais em uníssono, em sintonia, e sim por uma acumulação do mesmo. Estar em sintonia, portanto, implicaria fazer parte desse um. Estar em casa no mundo requereria abdicar de diferenças individuais em prol da sociedade. O social aparece, então, enquanto o apagamento de qualquer lastro individual. O social é a mera repetição do mesmo. Nesse ponto entende-se quão anacrônico Fausto é para o século XX. Ou quão anacrônico pareceu aos escritores que lhe trouxeram novamente à vida. E à morte.

Os Faustos não se reconhecem no mundo onde vivem. Não reconhecem o mundo onde vivem. Curiosamente, a própria indiferença que o mundo nutre pelo individual é a mesma indiferença que os Faustos nutrem perante o mundo. Nesse ponto torna-se clara a impossibilidade de contar que os ronda. Ousaram demais ao afirmar as existências individuais, ousaram tanto que não há mais como sentirem-se em casa em um mundo que não garante à voz individual o seu lugar. Os Faustos têm de morrer. Têm de morrer, pois o impulso que os deu voz, o impulso de negar a humanidade dada, a busca pelo incondicionado, não possui o seu lugar na primeira metade do século XX. Nesse ponto, entende-se também a falência dramática que prepondera. O dramático seria inapropriado à matéria fáustica? Impossível responder afirmativamente a tal questão. O mito fáustico não ganhou vida através do drama? Não fora também através do gênero dramático que Goethe transformara

⁸³ O estabelecimento do mito é creditado a Christopher Marlowe que escreve a peça *A Trágica História do Doutor Fausto* no final do século XVI.

Fausto em símbolo da humanidade? Obviamente, é possível dramatizar a matéria fáustica. A pergunta deveria ser outra, portanto. A questão que se mantém é se o dramático seria ainda possível em um momento em que o indivíduo estaria morrendo. Haveria consciência de sociedade sem a consciência individual? A afirmação de Frye segue o caminho oposto: em sociedades individualistas a literatura escrita tende a prevalecer, e o drama e a música tendem a se alterar. Mas o que dizer de uma sociedade onde há o apagamento do individual? E onde a sociedade se mantém enquanto uma massa, sem consciência de si enquanto sociedade? Onde o indivíduo ocupa papel algum no âmbito do comum? A falta de sintonia entre ambos – esforço individual e sociedade – é tamanha que qualquer esforço dramático (principalmente, quando o assunto é um individualista tal qual Fausto) só pode, de fato, resultar falho.

CONCLUSÃO

Fim de um percurso. De indagações iniciadas há anos idos e que tiveram como estopim uma obra específica: *Tragédia Subjectiva*. Havia algo nos versos de Pessoa. Algo que fazia com que não me saíssem da mente. Seria o teor inglês? O tom extremamente luciferiano nos moldes de Milton? Havia algo mais. Uma extrema frieza. Frieza que impedia imagem alguma de se formar. Que impedia que se pudesse falar mais dos versos do que eles próprios falavam. Versos secos, de uma linguagem que evitava, a todo o momento, o metafórico, mas que, contrariamente ao que se esperava, não se apresentava de forma clara. Sim, era com certo espanto que me aproximava dos versos. Buscava entender como uma linguagem tão seca, quase de superfície poderia se apresentar de forma tão pouco clara. Por que a secura e a frieza dessa linguagem?

Buscar o para além dos versos, admitindo uma profundidade que a própria linguagem não apresentava, era iniciar um movimento labiríntico, para o qual o fim não se apresentava, uma vez que qualquer formulação se revelava, em um segundo momento, instável ou insuficiente. Nenhuma formulação sólida era passível de ser sustentada. Qualquer tentativa de leitura resvalava em erro. Minha postura, enquanto leitora dos versos fáusticos, assemelhava-se a de *Fausto* perante o mundo. No instante em que lia os versos, os mesmos eram o mundo, e eu, leitora, tinha perante os olhos a apresentação de um mundo não aberto à compreensão, fechado em si mesmo, distante e exíguo. Pouco me era apresentado, poucos vestígios com os quais buscava abarcar uma totalidade que imaginava existir. Ou pressupunha que deveria haver.

A busca, portanto, por uma totalidade seja a minha – enquanto leitora dos versos –, seja de *Fausto* – enquanto leitor do mundo – encontrava apenas a afirmação de nossa errância. Só nos era passível errar, apesar de termos como norte a compreensão total, apesar de termos enquanto objetivo máximo a eliminação de todo e qualquer erro. Embora fosse almejada uma posição na qual a leitura (dos versos e/ou do mundo) fosse plena e capaz de abarcar uma verdade absoluta, a mesma busca tinha por consequência o seu oposto: o erro, leituras falhadas, fraturas, a errância enquanto único caminho possível.

Na tentativa de ler além do que era apresentado, de buscar uma profundidade nos versos que esses mesmos não possuíam, acabei por ocupar o lugar fáustico – o lugar da tentação moderna, o de “*saber, poder para reinar sobre a natureza e os outros*” (LOURENÇO, 2010, p. 102). Buscar uma totalidade nos versos, ou uma compreensão última não seria o mesmo que ocupar um lugar de saber supremo sobre os mesmos? E se ocupo o lugar da extrema sapiência, não seria eu detentora de um poder sobre eles – os versos? Por que o saber? Saber para reinar de forma absoluta, seja sobre os versos, seja sobre o mundo. Entretanto, desde o projeto pessoano de concepção de *Fausto* fica evidente que o teor dos versos teria como cunho o embate entre *Inteligência* e *Vida*, do qual a *Inteligência* sairia sempre vencida. Perante a *Vida* só lhe era possível o fracasso. Mas por que afinal?

Na dissertação de mestrado intitulada “Leitura e Alegoria em *Fausto* de Pessoa” problematizei a leitura de *Fausto* do mundo a partir do embate *Inteligência* e *Vida*. Todas as tentativas fáusticas de leitura de mundo eram leituras mal fadadas, incapazes de deter um sentido unívoco, incapazes, portanto, de obter a clareza e a transparência almejadas. Toda leitura revelava-se, assim, enquanto alegoria de leitura, no sentido concedido por Paul de Man. De fato, a leitura de *Fausto* era dimensionada pela ideia de alegoria, assim como qualquer leitura dos versos fáusticos. *Fausto* lia alegoricamente, assim como eu lia os versos alegoricamente. Havia, entretanto, outra possibilidade? Poderia lê-los de outra forma?

A alegoria pressupõe uma não coincidência, ou melhor, falta de identidade entre duas esferas: seja o visível e o invisível, o material e o espiritual, seja ainda o humano e o divino. Talvez a palavra mais exata ao se remeter à alegoria seja disjunção. É justamente tal disjunção, a impossibilidade de coincidência, que faz com que toda leitura exerça algum grau de errância. Ou seja, seria a não coincidência entre as esferas da *Inteligência* e da *Vida* que fariam com que em suas tentativas de leituras *Fausto* não conseguisse chegar a uma conclusão final. *Inteligência* e *Vida* seriam duas instâncias distintas, operariam em âmbitos diferentes que não se tocariam. Em outras palavras, *Fausto* apreende duramente que qualquer leitura da *Vida* por parte da *Inteligência* seria uma leitura da *Inteligência* e não da *Vida*. A *Inteligência* poderia ler a *Vida*? Não. A *Inteligência*, na tentativa de ler a *Vida*, transformaria aquela *Vida* (podendo ser mundo, relações entre os homens, ou os homens) em *Inteligência*, não procedendo mais, portanto, uma leitura da *Vida*,

mas apenas mais uma leitura da Inteligência. Haveria algo na Inteligência, que procedendo enquanto uma segunda natureza, ou segundo mundo, metamorfosearia tudo e qualquer coisa em outra coisa passível de ser pensada, ou seja, em algo que possuísse uma natureza semelhante a sua. A mente acaba por operar, assim, enquanto instância segunda que rivalizaria com o mundo. Enquanto espaço no qual tudo e qualquer coisa perderia a sua qualidade de coisa para se tornar algo mental: algo de acordo com a natureza-mente. Dessa forma, torna-se compreensível a impossibilidade de leitura de Fausto. Ao decair no ambiente mente, ao tornar a mente o seu espaço, Fausto perde a possibilidade de ter o mundo tal como é: mundo. Fausto é claro: o pensar sempre torna-lhe desumano. Sim, por culpa de um pensar sem fim, Fausto acaba por adquirir outra natureza que o diferiria do restante dos homens: a inumanidade sem fim. Sabe-se, a partir de Cavell, que seria do humano a tentativa de negar a humanidade dada. Seria exatamente tal tentativa – de negar a humanidade dada – que faria com que o homem acabasse por transitar entre a aceitação e a evitação. Aceitação da humanidade e a evitação do reconhecimento de sua humanidade. Eis a condição humana.

O caso fáustico, entretanto, é outro. Fausto não vive entre a aceitação e a evitação. Vive, por outro lado, o extremo da evitação - seu limite. Fausto é esse limite para quem o reconhecimento é nada mais nada menos que doloroso. Evita reconhecer-se enquanto homem, evita reconhecer-se enquanto ser no mundo, evitar reconhecer que faz parte de um mundo dos homens. Vive, entretanto, na mente – espaço único cuja grande singularidade residiria em capturar tudo e qualquer coisa. Transformar tudo – sejam objetos, homens, palavras, o próprio mundo – em matérias mentais, ou seja, em matérias capazes de serem pensadas pela mente. No entanto, é devido à transformação, que nada mais é do que a recriação em outra instância de um dado primeiro, que o pensamento e o mundo deixam de ser coincidentes, ou melhor, confrontam-se com a sua dessemelhança. Ao se pensar o mundo, o mundo se transforma em pensamento, perdendo, assim, em qualidade-mundo e ganhando em qualidade-pensamento. Com essa transmutação mental, pensamentos sobre o mundo e o mundo revelam-se enquanto esferas não mais coincidentes – o pensamento sobre o mundo não é o mundo e sim outra coisa. Aqui se entende a ideia de alegoria. Toda leitura se daria alegoricamente, uma vez que a matéria prima do pensar (mundo, vida, homens) estaria ausente no pensamento. A

cada momento em que Fausto confronta o mundo com sua leitura entende que tal leitura estava longe do mundo, dos homens, dos homens no mundo.

É curioso que enquanto leitora dos versos fáusticos o mesmo aconteça. Mas por que, afinal? Retornar aos versos implica a desestabilização da própria leitura. Qualquer breve sentido formulado se mostra, em um segundo momento, instável, frágil, incapaz de dar conta do teor dos mesmos, como se fosse impossível ser intérprete deles – dos versos. Seriam versos sem intérpretes? Deixados, assim, como entenderia Cavell, sem expressão? Fausto diz: "Fico fora do que digo, oculto nele" (PESSOA, 1991, p. 73). A todo instante reitera o fato de não estar na linguagem. Afinal, a linguagem é “eco”, “sombra”, lança véus sobre as coisas. A suspeita de Fausto acerca da linguagem, entretanto, diz respeito a sua postura perante a humanidade (conforme foi desenvolvido no último capítulo). Estar fora da linguagem relaciona-se intimamente ao fato de ser Fausto um ser à parte. Enquanto ser à parte, a sua linguagem não deveria ser também à parte? Enquanto ser único, como compartilhar da linguagem ordinária dos homens? A suspeita de Fausto revela-se, então, enquanto suspeita sobre a possibilidade de compartilhar linguagem, uma linguagem antecedente a si. Sim, é compreensível que não aceite os acordos prévios da linguagem, nutrindo, dessa maneira, a crença em uma linguagem talvez única sua. Submeter-se à língua ordinária dos homens, implicaria a adesão à comunidade dos homens, à aceitação, por conseguinte, de que seria ele também homem. O caminho que trilha é outro.

Paul Valéry, ao pensar na composição de *Mon Faust*, entende que Fausto e Mefistófeles encerram duas figuras: de humanidade e de inumanidade. Goethe, portanto, ao criá-los enquanto figuras (excedendo, no entender de Valéry, o sentido de personagens, mero fantoches) acabou por liberá-los de qualquer enredo. Afinal, são figuras. De humanidade e de inumanidade. E qual seria a figura que Fausto toma para si? De humanidade? Ou de inumanidade? Se em Goethe Fausto pode ser entendido enquanto 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), tal ideal de humanidade não perdura nas obras do início do século XX. Afinal, agora quem tenta

é Fausto ⁸⁴. A inversão de papéis, apesar de, a princípio, deter um tom de brincadeira, remete a uma mudança de postura. Como se o homem ao dominar o caos, nas palavras de Fausto, houvesse desestabilizado, ou desestruturado, a sua imagem de homem. O homem agora é quem tenta. O homem se assemelha à figura inicial de inumanidade. Fausto e Mefistófeles trocam de papéis.

Aquilo que parecia ser mero jogo irônico de Paul Valéry permite pressentir a mudança de postura das figuras fáusticas: de tentados a tentadores, da humanidade à inumanidade. Não é por menos que um dos termos que aparece com certa recorrência é o horror. É com horror que a plateia ouve a história de Adrian Leverkühn. É com horror também que Serenus a conta. Ademais, horror é a palavra ou sentimento, se é que pode existir algum grau de sentimento na figura fáustica pessoana, que domina Fausto de Pessoa. Não se pode esquecer, entretanto, as palavras de Cavell: o horror relaciona-se ao humano, à possibilidade de o humano ser ou revelar-se enquanto inumano. A inumanidade pura suscitaria o horror? Cavell diria que não. O horror é suscitado pela possibilidade de haver no humano o impulso à inumanidade. Assim como o riso o horror dirige-se ao humano. Ou, no caso dos Faustos, ao limite da humanidade, ao ponto em que se questiona se residiria ainda alguma humanidade possível.

Com horror lia também os versos fáusticos. Pressentindo talvez, ainda de forma incerta, um afastamento perante os mesmos. Como se não houvesse uma ponte possível entre a linguagem dos versos fáusticos e a minha. Seriam duas linguagens? Dois níveis de linguagem? Uma disjunção, com certeza, que impedia haver qualquer coincidência entre os versos e os sentidos que podia atribuir-lhes. A atribuição de sentido levaria os versos a um nível que os mesmos não possuíam. Ou melhor, ao atribuir-lhes sentido pensava-os a partir da linguagem ordinária dos homens, fazendo com que fossem também ordinários e afastando-os, assim, da linguagem de Fausto. Se, de um lado, a linguagem fáustica tenderia à desertificação, à intensa *secura*, ao esfriamento total, tal como a música de Adrian; por outro lado, ao pensar os versos, para dar-lhes expressão, buscava um vestígio de humanidade que os versos não possuíam. Tentar lhes dar expressão implicaria dotá-los de uma humanidade que não possuem. São versos sem expressão, sem intérpretes, versos cuja imagem referente, se há alguma imagem capaz de ser

⁸⁴ Refiro-me aqui ao pacto que Fausto em *Mon Faust* sugere a Mefistófeles.

formada, só poderia ser o deserto. Desertificação de imagens, desertificação de sentidos, afirmação, portanto, do espaço desértico que os versos ocupam.

Em alguma medida, cada um dos capítulos desenvolveu a distância que existia entre as figuras fáusticas e o sentido de humanidade. Ao me aproximar da ideia de reconhecimento, acabei me aproximando do humano. Entendendo-se que o reconhecimento (seja do outro, seja das expressões) abarca um sentido de humanidade. Reconheço, assim, o outro enquanto humano. Mas para tal, para que o reconhecimento seja possível faz-se necessário reconhecer-me também enquanto humano, enquanto parte de uma comunidade de homens.

Os *Faustos* do século XX – *Tragédia Subjectiva, Mon Faust e Doutor Fausto* – trazem à tona aquilo que *Fausto* de Goethe em sua busca de “saber, poder para reinar sobre a natureza e os outros” calou: que o conhecimento necessita de reconhecimento, que o conhecimento sem reconhecimento é nada mais nada menos que um conhecimento sem expressão.

REFERÊNCIAS

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

_____. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ARISTÓTELES, 384-322 A.C. *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

_____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

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

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a essência do riso. Tradução de Zênia de Faria. *Revista UFG*, ano 8, n. 2, 2006.

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

_____. *Ensaio reunidos: estudos sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *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.

BERGSON, Henri. *Laughter: an Essay on the Meaning of the Comic* [ebook] Kindle version.

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

BERNSTEIN, J. M., Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's transformations of philosophy. In: ELDRIDGE, Richard (Ed.) *Stanley Cavell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 107-142.

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

BÜRGER, Peter. *Teorias da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAVELL, Stanley. *A pitch of philosophy: autobiographical exercises*. Cambridge: Harvard University Press, 1994a.

_____. *Disowning knowledge: In six plays of Shakespeare*. New York: Cambridge University Press, 1987.

_____. *Esta América Nova, ainda inabordável*. Trad. Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Must we mean what we say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

_____. *Pursuits of happiness: The Hollywood of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

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

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

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

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

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

Eldridge, Richard (Ed.). *Stanley Cavell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

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

FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

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

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

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

GIL, José. *Diferença e Negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

GOETHE, J.W. *Fausto*. Trad. Sílvio Meira. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. v.1

_____. *Fausto*. Trad. Flávio M. Quintiliano. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. v.2

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

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

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. 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. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

_____. *Temor e tremor*. Tradução Maria José Marinho. São Paulo: Ed. Abril, 1974.

KONTJE, Todd. *The Cambridge Introduction to Thomas Mann* [e-book]. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

KUSCHEL, Karl- Josef et al. *Terra mátria: a família de Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LASCH, Markus. Dois horrores - do alem da "Tragedia Subjectiva". *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 32, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando: Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.

_____. *Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Gradiva, 2000.

_____. *O Labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2010.

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

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

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

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

MANN, Klaus. *Mefisto: romance de uma carreira*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: Romance sobre um romance*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.

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

_____. *Tônio Kroeger/ A Morte em Veneza*. Trad. Maria Delling. São Paulo: Boa Leitura Editora, 1960.

_____. *Travessia Marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*. Trad. Kristina Michahelles e Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

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

MASSUNO, Tatiana de Freitas. *Leitura e Alegoria em Fausto de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, 2010. 88p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós- Graduação em Letras, UERJ, Rio de Janeiro.

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.

_____. *Paraíso perdido*. Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MORREALL, John. *Taking laughter seriously*. New York: State University of New York Press, 1983.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

_____. *Barão de Teive: a educação do estoico*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

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

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

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

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

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SCAFF, Susan Von Rohr. Doctor Faustus. In: Robertson, Ritchie (Ed.) *The Cambridge companion to Thomas Mann*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 167-184.

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

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

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

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

_____. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

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

SOUZA, Josiane Maria de. O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n.14, 1989.

_____. O Fausto de Fernando Pessoa e a DÍade do Abismo: Premissas para uma análise. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 39, 2002.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992

_____. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005

_____. *La idea Fija*. Madrid: Machado Libros, 2004.

_____. *Meu Fausto (Esboços)*. Trad. Lidia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010

_____. *Monsieur Teste*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Plays*. Translated by David Paul and Francis Fergusson. New York: Pantheon Books, 1960.

_____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

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

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