



O SILÊNCIO DE FAUSTO
FAUST'S SILENCE

Tatiana Massuno¹

Recebido em: 12 abr. 2020

Aceito em: 29 set. 2020

DOI 10.26512/aguaviva.v6i1.30758

RESUMO: O presente artigo é um estudo sobre o silêncio nas obras *Fausto*. Partindo-se da interpretação de Stanley Cavell, filósofo norte-americano, sobre a subjugação do reconhecimento pelo personagem Fausto de Goethe, busca-se um diálogo entre as obras do poeta português Fernando Pessoa e do poeta francês Paul Valéry, a saber: *Tragédia Subjectiva* e *Meu Fausto*, respectivamente. O que norteia esse estudo é a ideia de sucesso de conhecimento que Stanley Cavell associa à figura fáustica. Cavell, entretanto, compreende que se Fausto (de Goethe) vive esse sucesso – o do conhecimento – isso só seria possível dada a supressão da necessidade do reconhecimento. De que forma, então, o *Fausto* de Fernando Pessoa traz a sua própria interpretação para a falta de reconhecimento mencionada por Mefistófeles na obra de Paul Valéry? – pergunta-se. Ou ainda: como os dois *Faustos* lidam com aquilo que fora suprimido? Com esse silêncio que provém desde o *Fausto* de Goethe?

Palavras-chave: Reconhecimento. Silêncio. Cavell. Fausto. Conhecimento.

ABSTRACT: This article is a study on the idea of silence in Faust (its literary expression). Based on Stanley Cavell's interpretation about the subjugation of acknowledgment by the character Faust in Goethe's work, a dialogue is sought between the works of Fernando Pessoa and Paul Valéry, namely: *Tragédia Subjectiva* and *Meu Fausto*, respectively. What guides this study is the idea of the success of knowledge that Stanley Cavell associates with the fictional character Faust. Cavell, however, understands that if Faust (Goethe's) lives this success – that of knowledge – that would only be possible given the suppression of the need for acknowledgment. How, then, does Fernando Pessoa's Faust bring his own interpretation about the lack of acknowledgment mentioned by Mephistopheles in Paul Valéry's work? Moreover: how do the two Faustus deal with what has been suppressed? With this silence that comes from Goethe's *Faust*?

Keywords: Acknowledgment. Silence. Cavell. Faust. Knowledge.

¹ Possui graduação em Inglês - Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007), mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2010) e doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2015). E-mail: tatiana.massuno@gmail.com



“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 lhe 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

Comentado [CCS1]:



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, fêeries” (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 possuí, 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”². Para o homem, o caos não seria esse elemento sem 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).

² “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).



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 “*Iliada* 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 subjugado? 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; 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 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 todas³ (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

³ 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).



nome. Assinar é já escrever, é já ter sido capturada por ela: a escrita. A escrita que custou “caro” a Fausto.

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 escrita. Theuth mostra-se convencido de que através dela (da escrita) os egípcios poderão se tornarem não somente mais instruídos, mas também mais capazes de lembrar. Theuth, portanto, apresenta a escrita 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 escrita, 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 escrita se relaciona à “ausência do pai” (DERRIDA, 2005, p. 22).

Theuth oferece ao rei a escrita, 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 lembrança. Thamous, entretanto, entende a oferta 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



dela – 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 cousa que noite e o vento –
Sombras de vida e de pensamento

Tudo que vemos é outra cousa
A maré vasta, a maré ansiosa,
É o eco de outra maré que está
Onde é real o mundo que há (PESSOA, 1991, p. 05).

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, 1996, 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. 05), 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 subjugou; 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?

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. *A Comédia Intelectual de Paul Valéry*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAVELL, Stanley. *A pitch of philosophy: autobiographical exercises*. Cambridge: Harvard University Press, 1994a.
- CAVELL, Stanley. *Disowning knowledge: In six plays of Shakespeare*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- CAVELL, Stanley. *Esta América Nova, ainda inabordável*. Tradução Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAVELL, Stanley. *Must we mean what we say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- CAVELL, Stanley. *Pursuits of happiness: The Hollywood of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- CAVELL, Stanley. *The Claim of Reason*. New York: Oxford University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley. *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.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOETHE, J.W. *Fausto*. Tradução Sílvio Meira. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. v.1



- GOETHE, J.W. *Fausto*. Tradução Flávio M. Quintiliano. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. v.2
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Temor e tremor*. Tradução Maria José Marinho. São Paulo: Ed. Abril, 1974.
- LUKÁCKS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A, 1965.
- MAN, Paul de. *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: Romance sobre um romance*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarin, 2001.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MILTON, John. *Paradise lost*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- MILTON, John. *Paraíso perdido*. Tradução Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SILVA, Maria Helena Gonçalves de. O Fausto de Goethe. In: BARRENTO, João (Org.). *Fausto na Literatura Européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 61-78
- VALÉRY, Paul. *Meu Fausto (Esboços)*. Tradução Lidia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010
- VALÉRY, Paul. *Plays*. Translated by David Paul and Francis Fergusson. New York: Pantheon Books, 1960.