

A TORÇÃO DO MITO FÁUSTICO OU A DESPEDIDA DA MODERNIDADE

THE TWIST OF THE FAUSTIAN MYTH OR THE FAREWELL TO MODERNITY

Tatiana de Freitas MASSUNO¹

Resumo: O presente artigo busca pensar a forma como *Dr. Fausto* de Thomas Mann, *Tragédia Subjectiva* de Fernando Pessoa e *Meu Fausto* de Paul Valéry possibilitam um pensamento sobre a modernidade do século XX. Afinal, o que nos trouxe o projeto moderno? – pergunta-se cada qual. Onde está o indivíduo, ideia fundadora da modernidade? Percebe-se, assim, o momento no qual um dos mitos que nasce na modernidade incipiente e ganha força com o avançar da modernidade olha de frente os ideais que foram fundamentais para o seu surgimento. Momento de autorreflexão na qual a modernidade olha-se ao espelho, enxerga claramente as ilusões que a fomentaram e percebe que fora o seu movimento, os ideais que estão por traz da ideia de subjetividade, que impossibilitam agora, no início do século XX, aceitar prontamente as premissas modernas. O foco central, portanto, será o estudo das apropriações do início do século XX e da relação que a torção do mito fáustico possui com a ideia de despedida da modernidade. Torção é entendida aqui a partir da discussão trazida por Gianni Vattimo para a diferença entre as palavras *Verwindung* (torção) e *Überwindung* (superação) no contexto do pensamento pós-metafísico desenvolvido por Heidegger.

Palavras-chave: Fausto. Subjetividade. Modernidade. Torção

Abstract: This article aims at establishing how *Dr. Fausto* by Thomas Mann, *Tragédia Subjectiva* by Fernando Pessoa and *Meu Fausto* by Paul Valéry enable us to arrive at an understanding about the twentieth century modernity. After all, what has the modern project brought us? – asks each of the texts. Where is the individual, the idea that founded modernity? What is perceived is the moment in which a myth which was created in the early modernity and gained full strength with its development faces all the ideals that were fundamental for its creation. It is a self-reflection moment in which modernity looks at itself in the mirror and sees clearly all the illusions that were nurtured and realizes that it is its movement, the ideals behind the idea of subjectivity, that prevents now, in the beginning of the twentieth century, the full acceptance of the modern assumptions. The main focus will be then the study of the myth reinterpretations and the relationship that the twist of the myth has with the farewell to modernity. Twist is understood in the way Gianni Vattimo brought it, by the difference between the words *Verwindung* and *Überwindung* in the context of the post-metaphysics thought developed by Heidegger.

Key words: Faust. Subjectivity. Modernity. Twist.

Busco aqui revisitar, reinterpretar, memorar e por que não? – distorcer ideias e pensamentos que persigo há tempos. Revisito aqui o mito fáustico, ou melhor, a forma como o mito fáustico reaparece no início do século XX. Reaparece como Fausto, como músico, como uma voz. Reaparece para que possa novamente morrer, de uma vez por todas talvez?

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Endereço eletrônico: tatiana.massuno@gmail.com.

Refiro-me aos livros *Doutor Fausto* de Thomas Mann, *Meu Fausto* de Paul Valéry e *Tragédia Subjectiva* de Fernando Pessoa e, de alguma forma, buscarei ao longo do artigo perceber ou pensar como o mito fáustico sofre a sua torção ali no início do século XX. A palavra torção, ou distorção, ou repetição-distorção é pensada a partir do livro *O Fim da Modernidade* de Gianni Vattimo. No livro em questão o autor busca elevar a ideia de pós-modernidade à categoria de reflexão filosófica. Ou seja, pensar a pós-modernidade não meramente enquanto um problema cronológico e/ou um apanhado de distintas características, mas como um problema filosófico que tem nos pensamentos de Nietzsche e Heidegger uma primeira formulação. Habermas já havia entendido Nietzsche como esse ponto de inflexão da pós-modernidade. O que Vattimo busca em seu livro, por outro lado, é pensar a forma como as contribuições de Nietzsche e Heidegger poderiam garantir algo positivo, ou “um bom temperamento”, perante a contemporaneidade, perante a pós-modernidade. Pergunta-se, assim: o que fazer com a quebra epistemológica, entendendo-se que, de fato, existe uma ruptura, que a pós-modernidade nos traz?

Para pensar o problema faz-se necessário, primeiramente, atentar à palavra pós-modernidade. Ou melhor, faz-se necessário pensar a contradição que o termo em si traz. O pós, enquanto prefixo, carrega o sentido de ultrapassamento ou superação que se revela incongruente com a ideia de pós-modernidade. Ultrapassar a modernidade implicaria continuar na sua lógica, ter-se ainda como superação.

Quando Hegel, o primeiro filósofo que toma a modernidade como um problema, anuncia o problema da subjetividade enquanto síntese dos “novos” tempos, garante a esse novo o sentido de superação, de progresso. Não é por acaso a associação que se faz entre o *Fausto* de Goethe e o percurso hegeliano na fenomenologia do espírito. É o primado da ação, é o primado do progresso, ou como Lukács entende é “a Ilíada da vida moderna” (LUKÁCS, 1965, p.175). O novo, portanto, adquire aqui um sentido positivo, movente, na medida em que estágios sucessivos seriam capazes de garantir ou fomentar o progresso. Não é difícil de perceber como as ideias de novo, progresso, superação, ultrapassamento se associam. E é também pelo viés da superação, ou tendo essa ideia enquanto norte, que as interpretações fáusticas do século XX serão pensadas enquanto decepcionantes. Decepcionam na medida em que não trazem a superação enquanto marca, pois não são capazes de ultrapassar o *Fausto* goetheano. O *Fausto* de Fernando Pessoa decepcionaria enquanto tentativa dramática mal fadada, como se, de alguma forma, o conteúdo escolhido pelo poeta não pudesse ser comportado pela forma dramática almejada. O *Fausto* de Paul Valéry é avaliado pelo mesmo viés. Não é completo, não é uma obra prima, sequer se equipararia à obra-prima de Goethe. Pierre Chartier entende *Meu Fausto* como “parte daqueles textos fragmentários, incompletos e principalmente decepcionantes, que o mito inspira em muitos escritores

contemporâneos” (CHARTIER, 2003, p. 171). O de Thomas Mann decepciona pela falta de envergadura positiva. Não superam o *Fausto* goethiano, não o ultrapassam. Mas deveriam?

Para que a pós-modernidade possa ser elevada à categoria filosófica Vattimo se apropria de uma palavra usada por Heidegger (não inúmeras vezes, no entanto. A importância da palavra não deveria ser mensurada pela ocorrência nos escritos do filósofo) e, embora não utilizada por Nietzsche, apresenta-se como uma coerente interpretação para sua filosofia da manhã: a palavra *Verwindung*. A relação entre a modernidade e a pós-modernidade deveria ser pensada enquanto *Verwindung* e não *Überwindung*, uma vez que não é o sentido de ultrapassamento da modernidade que é postulado. Pensar em ultrapassamento, superação, seria o mesmo que permanecer na lógica da modernidade, aquela que pressupõe o novo enquanto valor. A pós-modernidade enquanto *Verwindung*, por outro lado, implicaria uma torção, distorção ou, no sentido da tradução para o italiano: remeter-se a, recuperar-se de, restabelecer-se de. É no sentido de uma torção, repetição-distorção que os *Faustos* do século XX serão pensados, na medida em que é a própria lógica da modernidade, o valor do novo, ou da superação, que será recolocada nos *Faustos*. Repensada, recolocada. “É uma reprise!” (VALÉRY, 2010, p. 99), diria Mefistófeles em *Meu Fausto*.

Fausto é um dos poucos mitos que já nascem modernos. Seja pelas questões que se apresentam (refiro-me aqui ao indivíduo) seja pela marca temporal que ocupa, a figura de Fausto acaba por tornar-se símbolo da modernidade. Paul Valéry apropria-se em *Meu Fausto* da tradição fáustica. Uma reinterpretação consciente do passado do mito, tanto de Marlowe quanto de Goethe. Valéry diz-se tentado a transportar as figuras imortalizadas por Goethe, os dois extremos de humanidade e desumanidade, para o mundo no qual vive, para a primeira metade do século XX. Como reagiriam Fausto e Mefistófeles num mundo no qual o diabo é apenas 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 e o indivíduo está morrendo (VALÉRY, 1960, p. 38)? Como seria a Fausto estar “fadado” a reviver após ter tido o todo? O que significaria ao homem do espírito tocar e ser tocado? É uma reprise, diria Mefistófeles. E enquanto reprise, enquanto recolocação em novo contexto, Fausto revive na variação do mesmo. É o retorno do mesmo, como se a Fausto agora fosse somente permitido reviver as mesmas questões, estando o sentido de superação, de progresso eliminado. A ele já está tudo dado, resta-lhe apenas desejar se livrar da escrita de uma vez por todas. Como se, de alguma forma, a Fausto, a vida em um mundo no qual o indivíduo diminuiu de valor, no qual tudo lhe fosse conhecido, no qual os mistérios do caos tivessem sido desvendados, fosse nada mais que uma maldição. Afinal, Fausto, o símbolo da modernidade, o homem de ação, que tem o novo enquanto marca é fadado apenas reviver. O tédio

é demais e Fausto clama para se livrar da escrita² como um clamor último para decretar sua morte. A última. A final. As palavras de Fausto são claras: de uma vez por todas, diz. Pede para ser o último Fausto.

Valéry em seu projeto percebe o quão distante estava do mundo de Goethe, percebe o anacronismo que seria a figura do individualismo num mundo em que o indivíduo perdeu seu valor.

Você sabe que talvez seja o fim da alma? Essa alma que se impunha a cada um como o sentimento todo-poderoso de um valor incomparável e indestrutível – desejo inesgotável e fonte de prazer, de sofrimento, de ser a si mesmo, que nada podia alterar – essa alma é um valor depreciado. O indivíduo está morrendo. E diluindo-se no coletivo. As diferenças se desvanecem ante a acumulação dos seres. O vício e a virtude não passam de distinções imperceptíveis, que se dissolvem na massa do que chamam de “material humano”. A morte nada mais é que uma das propriedades estatísticas dessa horrível matéria viva. Em meio à qual perde a sua dignidade e sua significação...clássica. Mas a imortalidade das almas segue necessariamente o próprio destino da morte, que a definia e lhe conferia sentido e valor infinitos... (VALÉRY, 2010, p.69)

Ao homem do espírito resta-lhe apenas enquanto reduto último de combate se desvencilhar das forças de um mundo sem espírito, resta-lhe rechaçar o riso de Lust, sua secretária, resta-lhe o pedido para se livrar da escrita, para deixar de escrever ou de ser escrito. A apropriação de Valéry, assim, recupera o mito e o continua a partir de onde fora deixado. O mito não é refundado, é reapropriado, a partir da consciência da tradição literária de onde provém. Se no *Fausto* goethiano há a aspiração pelo infinito, em Valéry, o todo já fora atingido (BLANCHOT, 2011, p. 285) - tudo se apresenta como dado, a ele é concedido apenas o fardo de reviver. 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). Aqui, entende-se o tédio de reviver, e aqui também se percebe a possibilidade de associar a apropriação de Valéry à concepção do último homem, do fim da história, do fim da arte. O mito, dessa forma, completaria o seu ciclo, fazendo reverência a sua tradição. Entenda-se aqui o sentido de torção em Valéry. O mito se torce sobre si mesmo, trazendo a partir dessa torção, não o elemento de superação e sim, o embate com os problemas que o ideal de superação trouxe. O momento nos quais o novo enquanto valor se reverte em tédio. Entretanto, a modernidade não é algo que se deixa para trás, tal como uma roupa usada, embora o clamor de libertação de Fausto assim peça.

Algo distinto, no entanto, acontece em Pessoa e em Thomas Mann. Não é a reverência ao mito, e sim, referência ao mesmo. Como se, de alguma forma, a tradição enquanto tal não fosse

² Na tradução para o 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)

reverenciada, e sim referenciada. O sentido aqui é o de repetição-distorção. Se a palavra torção se mostrou apropriada para se pensar *Meu Fausto*, nos casos português e alemão o termo distorção, pela ideia de *torcer para uma direção que não é prevista*, torna-se mais apropriado.

Em Pessoa e Mann a aparição da figura fáustica não está condicionada à consciência da tradição. No romance de Thomas Mann não há sequer menção à figura de Fausto, a não ser pelo título. Ademais, a peça, seja de Goethe, seja de Marlowe, entendendo-se que a consagração do mito enquanto tal acontece a partir dos dois, adquire tanto em Pessoa quanto em Mann, outra envergadura. Mann escreve um romance de quase setecentas páginas no qual o pensador Fausto, o símbolo da modernidade, é trazido para o ambiente da música. Fausto ali – entendendo-se que seja realmente Adrian Leverkühn a figura fáustica – de cientista, médico, pensador, transforma-se em um artista, naquele que deveria ser “um líder” e imprimir “o ritmo à marcha que conduz ao futuro” (MANN, 2000, p. 342). Adrian, assim, seria da estirpe dos construtores benjaminianos, capazes de, a partir da barbárie positiva, criar.

Em Pessoa, tem-se a matéria filosófica central tornada poesia. Refiro-me aos projetos de construção para *Fausto* deixados por Fernando Pessoa. Neles o poeta reitera que seu *Fausto* deveria ser entendido enquanto parte de um embate travado entre a Inteligência e a Vida. O pendor dramático se mantém na medida em que Pessoa vem a entender que a poesia, a de mais alto grau pelo menos, moldada nos parâmetros shakespearianos, a partir daquilo que entende enquanto sendo o dramático: da possibilidade de o poeta se despersonalizar. A poesia mais elevada, concebida pelos graus de lirismo que Pessoa estabelece, seria aquela na qual o poeta, afastando-se do pendor meramente lírico, ou de um lírico de primeiro grau, conseguiria se despersonalizar, outrar-se; ou ainda, garantir o caráter dramático da poesia a partir de sua despersonalização. A poesia lírica é valorada tendo como parâmetro o seu grau dramático. Para Pessoa, tal grau é atingido em Shakespeare, que segue como modelo para o dramático. O que aconteceria se *Hamlet* fosse despido da ação, dos diálogos, da possibilidade de ser encenado, de ser teatro? Teríamos aí a poesia de mais alto grau. Na lógica pessoana, quanto maior o pendor dramático, menor o seu pendor teatral e, por conseguinte, mais poético seria o ambiente construído. Pessoa clama o dramático para o ambiente lírico. Não é por mero acaso que sejam os heterônimos a construção do que se chama “drama em gente”. Alberto Caeiro, assim, enquanto assinatura, versos poéticos, decorrente da despersonalização do poeta Fernando Pessoa (despersonalização tal que coloca em xeque a ideia de um poeta) revelaria em versos o pendor dramático da poesia pessoana. O mesmo pode-se afirmar sobre Reis ou Campos.

Aqui se entende a dissociação existente, no pensamento pessoano, entre o dramático e o teatro, dissociação bastante estudada no teatro contemporâneo, como assinala Hans-Thies

Lehmann. O poema dramático *Fausto* acaba recebendo a valoração de fracasso quando submetido à lógica que determina a relação indissociável entre o drama e o teatro, enquanto texto que *deveria ser encenado*. A falta de rubrica da obra, de explicações cenográficas, permite a hipótese de que se trata de um texto literário não concebido enquanto texto encenável. Assim como os poemas de Caeiro não são encenáveis e muito menos as odes de Ricardo Reis. Fernando Pessoa, portanto, não apresenta o drama enquanto gênero, mas um pensamento sobre o dramático, que é o mesmo que um pensamento sobre a poesia.

Tragédia Subjectiva, entendido enquanto um poema dramático por Pessoa, falha, de acordo com a crítica pessoana justamente por sua tentativa dramática. 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 como 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 (a-históricas) 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 qual.

Se, por outro lado, não entendo cada gênero como norma simplesmente, mas compreendo que a forma nada mais é do que conteúdo sedimentado³, 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, e sim formas historicizadas que trariam, assim como o conteúdo, problemas. O que o poema dramático pessoano me diz sobre sua falência dramática? Seria, de fato, uma falência do drama ou seria, por outro lado, uma compreensão outra para aquilo que seria o dramático? Um drama sem ação, sem diálogo, a partir de vozes (majoritariamente de Fausto), sem desenlace, desenvolvimento no tempo. Vozes que anunciam um embate. Vozes sem rosto ou descrição, sem qualquer diretriz sobre uma

³ “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)

possível encenação – são descrições mínimas, quase não há rubrica, há apenas vozes. Há majoritariamente a voz de Fausto, a atenção as suas palavras que apresentam um embate: Inteligência e Vida. Embate, entretanto, que não se apresenta aos olhos, uma vez que não há luta visível no palco. A visibilidade da luta pode ser apenas presenciada pelo som das palavras. Pelo som e não pela imagem. A linguagem, pelo contrário, no poema fáustico não cria imagens, apenas desertifica a possibilidade de construção imagética. Tem-se no poema dramático de Pessoa, assim, o descolamento entre encenação e poema dramático, entre visibilidade e palavras, entre luta e ação. Seabra, na tentativa de pensar drama a partir de um viés aristotélico-normativo, não apreendeu a empreitada pessoana que, tal como em outros poemas, direciona a atenção àquilo que se entende enquanto o material poético: palavras, sons, linguagem. O drama aqui não é a encenação de um texto, mas residiria na própria linguagem, no embate que ela a todo instante apresenta: a Inteligência de um lado e a Vida do outro.

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)

Se, de um lado, tem-se “uma reprise...” (VALÉRY, 2010, p.99) em *Men Fausto*, a necessidade de reviver, marcada pelo tédio, decretando ali o fim da alma, do indivíduo – pilares da modernidade; de outro, tem-se o mito sofrendo uma (dis) torção – sem que a tradição seja trazida a partir de uma reverência. Talvez, a palavra mais apropriada no segundo caso seja referência. Ou seja: pode-se conceber que a “reprise” de Paul Valéry faz reverência à tradição fáustica, enquanto em Mann e Pessoa, tem-se referência à mesma, permitindo que o material fáustico, por não trazer em si o peso da tradição do mito, possa ser encarnado de outra forma. Possa ser, por exemplo, o material filosófico capaz de fomentar versos que trabalham na fronteira entre poesia e filosofia, e redimensionam o pensamento sobre o dramático, como no caso de Pessoa. Ou ainda, possa ser a premissa para que um romance seja, na verdade, uma grande obra teórica sobre arte. Em Mann e Pessoa tem-se a indistinção atingida pelo ultrapassamento de todas as fronteiras pré-estabelecidas entre o que seria um romance, poesia, filosofia ou teoria. Além disso, tem-se a impossibilidade de distinguir entre o que seria ou não o material fáustico. Afinal, seria necessário um pacto? E Margarida?

As três interpretações fáusticas do século XX mantêm-se, assim, distante do ideal de superação – ultrapassamento vislumbrado pela ideia de modernidade. O novo enquanto valor encontra nas três interpretações a exacerbação de sua potência que os levam à impossibilidade. Como fazer música ou arte no início do século XX, pergunta-se Adrian? Ou, num jogo de espelhamento, como escrever, pergunta-se Thomas Mann, após Joyce, quando o romance já sofreu

todos os abalos possíveis? Quando o novo enquanto valor trouxe a própria impossibilidade do fazer artístico? Adrian responde: evitando a possibilidade de superação, implodindo o fazer artístico, ou a possibilidade de fazê-lo a partir dos próprios pressupostos da música, ao criar uma música que prescindia de harmonia, sendo criada a partir de parâmetros matemáticos. Implodindo a aparência da música enquanto tal. 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 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. 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: “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). 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). Não é por menos que haja o paralelismo entre as figuras de Adrian e de Nietzsche. Thomas Mann, inclusive, em *A Gênese de Doutor Fausto*, menciona tal entrelaçamento - entre a história de Leverkühn e a de Nietzsche (MANN, 2001, p. 31). Vattimo entenderá o sentido de *Verwindung* em Nietzsche de duas formas, através das quais busca escapar à superação da modernidade (ou aqui no caso da metafísica): primeiramente, enquanto a busca do eternizante (o mito, a arte); em segundo momento, enquanto dissolução da modernidade a partir da radicalização de suas tendências. É na tentativa de imprimir “o ritmo à marcha que conduz ao futuro” (MANN, 2000, p. 342) tendo o novo enquanto um valor, que Adrian Leverkühn, implode a aparência musical. É a busca constante do novo que impossibilita ou torna o novo enquanto valor uma impossibilidade na criação artística.

As reapropriações fáusticas do século XX, portanto, longe de serem medidas ou valoradas a partir da ideia de uma *Überwindung*, enquanto obras que deveriam superar ou ultrapassar a obra prima de Goethe, são aqui pensadas enquanto *Verwindung* do mito fáustico, enquanto revisitações,

recolocações do problema fáustico que aqui se assemelha ao problema posto pela modernidade. A palavra em alemão, no entanto, ainda pode ser recuperada a partir de dois sentidos em português: o de torção e o de dis-torção. Em Valéry tem-se a reverência ao mito, o mito que se torce sobre si mesmo, sendo reiniciado de onde fora deixado; em Pessoa e Mann, tem-se, por outro lado, a distorção, o problema sendo colocado em outra direção, ora enquanto problema artístico ora enquanto problema epistemológico. Melhor, o problema do mito moderno em Pessoa e Mann ganha novos ares, assemelhando-se à arte ou à concepção do pensamento enquanto tal. Afinal, o que poderia se esperar quando um mito nascido moderno e europeu (perdoem-me a redundância) vai a solos portugueses e americanos?

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.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAVELL, STANLEY. *Must we mean what we say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- _____. *The Claim of Reason*. New York: Oxford University Press, 1979.
- 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.
- 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
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LUKÁCKS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A, 1965.
- 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.
- PESSOA, Fernando. *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 subjetiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- VALÉRY, Paul. *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.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes: 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.

Chegou em: 17-02-2017

Aceito em: 10-04-2017