

O *Fausto* de Fernando Pessoa: alegoria

Tatiana de Freitas Massuno*

Resumo: O presente trabalho é um estudo sobre a obra *Fausto* de Fernando Pessoa que pretende observar de que forma a obra em questão pode ser apreendida como uma alegoria, na acepção benjaminiana do termo. Busca-se ainda compreender como a relação modernidade/ antiguidade que Walter Benjamin observa como estando no cerne da alegoria moderna se apresenta no drama poético pessoano.

Palavras –chave: Alegoria, Modernidade, Antigüidade

Abstract: This paper is a study of *Fausto* by Fernando Pessoa that aims at understanding how the poem in question can be perceived as an allegory, as Walter Benjamin conceived it. We intend to understand how the relationship modernity/ antiquity, which Benjamin observes as being at the core of the modern allegory, presents itself in Pessoa's poetic drama.

Key words: Allegory, Death, Modernity, Antiquity.

Primeiro Fausto ou *Tragédia Subjectiva* são nomes conferidos à obra fáustica pessoana que ocupou boa parte da vida produtiva de Fernando Pessoa. Um dos grandes problemas enfrentados pelos estudiosos de Pessoa, no que concerne ao drama poético em questão, diz respeito à fragmentação ou incompletude do drama. O que resta-nos são os projetos de Fernando Pessoa e poemas que se impõem como obra em organizações distintas. Josiane Maria de Souza, em: *O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível*, sustenta que a única existência possível de *Fausto* seria a sua existência enquanto esboços e fragmentos. Josiane de Souza entende o *Fausto* pessoano como uma impossibilidade de construção enquanto obra literária. A fragmentação do drama poético é vista como constituição da totalidade inatingível (SOUZA, 1989: 57). *Fausto* de Fernando Pessoa é apercebido, portanto, como uma impossibilidade de se atingir uma totalidade. O *Fausto* pessoano se inscreve na ruptura do conhecer, momento em que o conhecimento não pode mais garantir ao homem sua posição no mundo. Ocorrendo, portanto, essa ruptura, o *Fausto* pessoano se envolve em si, isola-se na razão. O isolamento na intelectualização impede com que a totalidade hegeliana seja efetuada. A autora identifica o percurso do poema com os termos da experiência que Hegel traça na *Fenomenologia do Espírito*, a experiência como movimento do espírito para a superação da diferença entre saber e ser (SOUZA, 1989: 60). Com o isolamento na razão, o sistema hegeliano ficaria truncado e a totalidade hegeliana não

* Mestranda em Literatura Portuguesa - UERJ

poderia ser atingida. Embora não seja a intenção desse artigo seguir a proposta de Josiane de Souza de que haja uma identificação entre o drama poético e a filosofia de Hegel, a autora ao propor a impossibilidade de existência de *Fausto* enquanto uma totalidade toca em pontos de extrema relevância. O que seria perceber que Fausto existiria apenas enquanto fragmentos? Garantir a existência de *Fausto* em seu caráter de fragmentos é possibilitar que os fragmentos possuam certa autonomia em relação ao todo da obra.

O conceito de alegoria benjaminiano é tratado por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda* como um conceito bastante complexo que pode ser lido como teoria da obra de arte vanguardista. Embora tenha Benjamin desenvolvido o conceito de alegoria a partir do drama barroco, Bürger afirma que a alegoria encontra na obra de arte vanguarda seu objeto adequado. A justificativa para tal estaria no fato de Walter Benjamin ter desenvolvido o conceito de alegoria com os olhos voltados para as obras de vanguarda: “a experiência de Benjamin no trato com as obras de vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação à literatura barroca e não o inverso” (Bürger, 2008: 140).

Bürger analisa de que forma o conceito de alegoria benjaminiano poderia ser apreendido como uma teoria da obra de arte vanguardista a partir de dois tipos de interpretação: a estética da produção e a estética da recepção. Em termos de estética de produção, o artista vanguardista trataria seu material não como algo vivo, mas arrancaria-o de seu contexto original. Enquanto na obra de arte orgânica (clássica) o material seria tratado como totalidade, tendo sentido por si só; na obra de arte não-orgânica (vanguardista), por outro lado, o sentido é um sentido atribuído pelo artista. Vê-se, portanto a correlação com o conceito de alegoria desenvolvido por Benjamin:

If the object becomes allegorical under the gaze of melancholy, if melancholy causes life to flow out of it and it remains behind dead, but eternally secure, then it is exposed to the allegorist, it is unconditionally in his power. That is to say it is quite incapable of emanating any meaning or significance of its own; such significance as it has, it acquires from the allegorist (BENJAMIN, 2003: 184).

Na obra de arte não-orgânica, portanto, o material é tratado como um algo morto. A partir do momento em que foi extraído de seu contexto original, o sentido que emana é um sentido não mais próprio, inerente ao material, porém, concedido, atribuído. A obra de arte orgânica é criada como uma totalidade, a obra de arte vanguardista, entretanto, se configura não mais como totalidade, mas como uma junção de fragmentos cujos sentidos foram atribuídos.

No que tange à estética da recepção, as diferenças entre obras de arte orgânicas e não-orgânicas são também bastante significativas. A obra de arte orgânica é apreendida como uma

obra da natureza. A obra vanguardista, no entanto, é reconhecida como um artefato, é construída através de fragmentos, rompendo com a aparência de totalidade. Se a obra de arte clássica é apreendida como uma totalidade, as partes adquirem significado quando relacionadas ao todo da obra; na obra vanguardista, entretanto: “os movimentos individuais possuem um grau mais elevados de autonomia e podem, por isso ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido” (Bürger, 2008: 147). O que se observa na obra de arte vanguardista que teria como teoria o conceito de alegoria benjaminiano, refere-se à autonomia da partes constitutivas quando comparadas ao todo da obra de arte. Como não há a intenção de uma totalidade já que as partes não estão relacionadas a uma questão de necessidade, as partes emancipam-se. Não havendo, portanto, a totalidade da obra, sendo constada, pois, seu caráter fragmentário, perguntar que sentido a obra teria tornaria-se incongruente com a própria constituição das obras de arte não-orgânicas.

Esse pequeno desvio pelo pensamento de Peter Bürger não se insere aqui para que se conclua de que, de fato, *Fausto* de Fernando Pessoa poderia ser concebido como uma obra de vanguarda. A obra de vanguarda é um tipo de obra que se rebela contra a instituição arte, realizando essa destruição –da instituição arte – na própria arte (BÜRGER, 2008: 147). A arte não-orgânica como não possuindo as partes relacionadas ao todo da obra, é um tipo de arte em que há “a renúncia à interpretação de sentido” (BÜRGER, 2008: 160) já que o sentido não pode mais ser inferido às custas da leitura das partes. A relação das partes com o todo não é mais uma relação de necessidade. Embora possa-se afirmar que há a autonomia dos poemas constituintes de *Fausto*, os poemas podem ser lidos como poemas autônomos, não seguindo, dessa forma, uma organização seqüencial; contudo há uma idéia sendo desenvolvida: a falência da Inteligência perante a Vida. Os poemas, mesmo que autônomos entre si, reiteram a temática do drama poético. Há, portanto, aquilo que de acordo com Pessoa faltou a *Fausto* de Goethe: intuição; há, desta forma, um pensamento transformado em sentimento. A própria posição de Pessoa com relação às obras de vanguarda fica evidente em sua carta a Marinetti. Pessoa afirma estar de acordo com o Futurismo em um sentido: condena o simples racionalismo. Entretanto, afirma que se deve caminhar além do simples racionalismo, deve-se “atravessá-lo” A “simples impressão imediata das coisas” para Fernando Pessoa não é o bastante haja visto que: “Devemos conhecer, compreender, sentir de forma absolutamente pura a razão íntima (interna) das coisas e de como são engendradas (produzidas)” (PESSOA, 1998: 305). Termina, então, sua carta afirmando que se os futuristas condenam o próprio pensamento, esta não é a sua posição. Não condena o pensamento, busca, entretanto, o

pensamento puro. Portanto, se há rebelião na obra de Pessoa, a rebelião não é à instituição arte, ou ao pensamento como concebeu o poeta acerca do futurismo, a rebelião se instaura contra o simples racionalismo.

Os poemas constituintes de *Fausto* seriam, desse modo, autônomos, próximos do que Peter Bürger concebeu como obra não-orgânica, que teria no conceito de alegoria sua teoria. Entretanto, se os poemas de *Fausto* podem ser lidos como poemas autônomos e a organização dos mesmos pode ser questionada e revista, alterada; isto se deve, primordialmente, à atenção à natureza do conteúdo da obra. O drama representaria a luta entre Inteligência e Vida. Portanto, o drama tem como material a Inteligência. Entretanto, Inteligência, no drama em questão, é desvinculado do contexto do racionalismo simples, que Pessoa condena: “P’ra quê pensar, se há-de parar aqui/ O curto vôo do entendimento?! Mais além! Pensamento, mais além!” (PESSOA, 1991: 7). O pensamento em *Fausto* é desvinculado, dessa maneira, do entendimento, é um pensamento que visa o além. Pensar não implicaria compreender, mas é um outro tipo de pensamento que é posto.

Fausto de Fernando Pessoa, entretanto, não se revela apenas formalmente como uma alegoria, mas também em seu conteúdo isto se torna evidente:

Ah, tudo é símbolo e analogia! ¹
O vento que passa, a noite que esfria
São outra coisa que noite e 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

Tudo que temos é o esquecimento
A noite fria o passar do vento
São sombras de mãos cujos gestos são
A ilusão mãe desta ilusão (PESSOA, 1991: 5)

O mundo físico que se põe ante aos olhos de Fausto não coincide com a esfera invisível. Para

1 Em *Mensagem*, Fernando Pessoa estabelece os pré-requisitos para a apreensão do símbolo: a simpatia (uma atitude irônica, deslocada, cauta, impediria a interpretação do símbolo), a intuição (para que se entenda o que está além do símbolo, aquilo que não pode ser visto), a inteligência (para poder relacionar o que está no alto com o que está embaixo), a compreensão (já que certos símbolos só podem ser entendidos quando houver conhecimento acerca de outros símbolos) e uma menos definível (seja ela graça ou a mão do Super Incógnito ou conhecimento e conversação do Santo Anjo da Guarda) (PESSOA, 1998: 16). Portanto, em Pessoa, há também a menção à coincidência de duas esferas – relacionar o que está embaixo com o que está acima; entretanto, afirmar que *Fausto* de Fernando Pessoa é um Fausto alegórico não implicaria ir contra o pensamento pessoano sobre o símbolo. Implicaria, por outro lado, afirmar que *Fausto* se torna alegórico devido à sua queda. Fausto não é capaz, portanto, de interpretar os símbolos. Os símbolos que se apresentam perante *Fausto* são símbolos cifrados que escapam à interpretação. Escapam justamente à interpretação por faltar em Fausto um ou mais dos pré-requisitos de Pessoa.

Fausto, seja a maré, seja a noite ou o vento, não são parte de uma totalidade, porém “outra coisa”. Este apontar para outra coisa se encontra no cerne do que Benjamin concebe como a alegoria:

that all of the things that are used to signify derive, from the very fact of their pointing to something else, a power which makes them appear no longer commensurable with profane things, which raises them onto a higher plane, and which can, indeed, sanctify them (BENJAMIN, 2003: 175)

Se em *Fausto* há um apontar a outra coisa, isto se deve ao fato de o drama fáustico pessoano contar a história de uma queda: “Caí e a queda assim me transformou” (PESSOA, 1991: 179). Com sua queda e tendo, subseqüentemente, sua transcendência interdita, o que Fausto obtém é justamente o esquecimento. Esquecimento da pátria de onde fora arremessado; esquecimento, portanto, do mundo real que não corresponderia a este que há. O mundo que há é o mundo de sombras que não ilumina ou esclarece a presença do mundo outro ou mundo invisível onde se encontra o real. O que Fausto vê, portanto, não carrega consigo a iluminação momentânea de uma revelação, muito pelo contrário, vê apenas sombras, gestos de uma ilusão. Os símbolos que Fausto vê são símbolos cifrados que não trazem em si a relação de identidade com o real. A queda interrompeu qualquer tipo de possibilidade de identidade, imediatez ou coincidência entre visível e invisível. Apontam para outra coisa. Entretanto, Fausto que percebe o mistério imanente em tudo, permanece no campo da imanência, sua transcendência encontra-se interdita, não há como voltar à pátria.

Apontar, dessa forma, para outra coisa implicaria perceber que o que se apresenta não se mostra como encarnação de uma idéia, mas que o sentido encontra-se fora das coisas. *Fausto* de Fernando Pessoa conta a história de sucessivas tentativas de busca de sentido. Entretanto, como não se encontra no campo de identidade entre as esferas sensoriais e divinas, entre o visível e o invisível, as tentativas revelam-se sempre falhas. Portanto, *Fausto*, como tentativas sucessivas de busca de um sentido último que sempre escapa, contaria a história do que entende Paul de Man como fracasso de leitura que seria engendrada em narrativas alegóricas (MAN, 1996: 233).

Em seu estudo sobre o romance *Julie* ou *A Nova Heloísa*, Paul de Man afirma que o romance em questão, como uma alegoria, tematiza a questão da leitura ou, o fracasso ou impossibilidade desta. Partindo-se, assim, do romance em questão, o autor conclui que, de fato, narrativas alegóricas contam a história deste fracasso haja visto que as leituras são leituras que sempre se mostram em erro. Em *Fausto* de Fernando Pessoa a leitura está também sendo tematizada:

O Mistério
Deste mundo
Teu profundo
Olhar leu; (PESSOA, 1991: 10)

A leitura, entretanto, longe de ser um prática inocente, se revela como “o ponto de partida de todo o mal” (MAN, 1996: 221): “Li vaga – inerte – e sonhadoramente li/ Compreendendo mais do que havia/ Em frase (...)” (PESSOA, 1991: 8). Compreender mais do que havia em frase instaura em Fausto a presença do mistério que não o abandonará, mas que persiste em sua alma. Compreender, portanto, mais do que havia em frase refere-se justamente a este apontar para outra coisa. A leitura é sempre uma leitura para fora, compreende-se além do que está escrito; leitura, portanto, que por não postular uma identidade entre o sentido e a escrita visto que sentido e escrita encontram-se em esferas não idênticas, resvala em erro. A leitura fracassa:

O mistério de tudo
Aproxima-se tanto do meu ser,
Chega aos olhos meus d'alma tão perto
Que me dissolvo em trevas e imerso
Em trevas me *apavoro escuramente* (PESSOA, 1991: 11).

O ambiente fáustico é, portanto, um ambiente que de forma alguma ilumina, mas que enegrece. Aproximar-se do mistério seria ter perante si apenas mais escuridão, o que implicaria, novamente, em mais leituras errôneas. O próprio projeto de Pessoa para seu *Fausto* aponta que: “O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a Inteligência é sempre vencida” (FAUSTO, 1991: 190). O cerne temático de *Fausto* seria proveniente das várias tentativas da Inteligência de “compreender a Vida”, “dirigir a Vida”, “se adaptar à Vida” (FAUSTO, 1991: 190), “de dissolver a Vida”, resultando na “falência final da Inteligência” (FAUSTO, 1991: 191). Dessa forma, percebe-se que o plano pessoano para a constituição dos atos e entre-atos pertencentes ao drama revela que todas as tentativas por parte da Inteligência são tentativas mal fadadas, que levam à falência final da Inteligência, a Inteligência fracassa: “O pensamento é enterrado vivo / No mundo e ali sufoca” (PESSOA, 1991: 21). Portanto, o projeto de Pessoa alude ao fato de ser o drama encerrado por várias instâncias de fracasso da Inteligência, a única posição possível da Inteligência perante à Vida é, pois, o seu fracasso. Por conseguinte, o drama conta a história do fracasso da Inteligência ante a Vida, fracasso de leitura da Vida: alegoria

Embora tenha Benjamin iniciado seus estudos sobre a alegoria com o *Trauerspiel*, Benjamin percebe que a alegoria não existe apenas no barroco, mas também na

modernidade há a irrupção do alegórico. Para o estudo da alegoria moderna tornam-se importantes os estudos de Benjamin sobre Baudelaire. A irrupção da alegoria em um poeta moderno tal qual Baudelaire se deve à morte do sujeito clássico, “que ainda podia afirmar uma identidade coerente a si mesmo” e “esta desintegração dos objetos” (GAGNEBIN, 2004: 39). Se a alegoria retorna na modernidade em Baudelaire, isso seria decorrente do fato de no mundo barroco e no mundo moderno haver uma perda de sentido: “é a época dos sujeitos e objetos transformados em mercadorias” (MURICY, 1998: 206).

A tarefa que Baudelaire impôs para si foi a tarefa heróica de “dar forma à modernidade” (BENJAMIN, 2000: 80). A teoria da arte moderna de Baudelaire estaria inserida numa relação entre modernidade e antiguidade, a mesma que percebe em Wagner: se no que tange à construção o modelo é a antiguidade, no que se refere à inspiração e à substância, os assuntos se remetem à modernidade (BENJAMIN, 2000: 80). Essa interpenetração, entre modernidade e antiguidade, se manifestaria na forma de superposição que seria a alegoria (BENJAMIN, 2000: 86). Katia Muricy explicita que a alegoria moderna não teria mais a sua expressão corporificada no cadáver, como fora o caso da melancolia barroca, porém, “interiorizada na lembrança” (MURICY, 1998: 206). A busca do novo no sempre igual, como apercebida em Baudelaire, faz com que esteja a beleza moderna ligada à morte. A morte da memória.

Fernando Pessoa, em sua concepção sobre o que seria a arte moderna, toca também nessa relação antiguidade / modernidade. Para Pessoa, a arte moderna seria a arte do sonho. O mistério perdeu-se na modernidade devido a explicações científicas e a aventura seria também inconcebível na modernidade pois quem busca algo já, de antemão, sabe o que vai encontrar: perdeu-se o estranho, o tenebroso, o arriscado. A vida moderna torna-se tão complexa que no limiar de qualquer sonho o pensamento da impossibilidade o aborta. Se a arte moderna é a arte do sonho, torna-se uma tentativa de resgatar a estatura dos homens que se perdeu: “os homens diminuem” (PESSOA, 1998: 297), os antigos, entretanto, “eram homens de sonho” (PESSOA, 1998: 296). Portanto, na visão de Pessoa sobre a arte moderna, observa-se também a interpenetração entre a antiguidade e a modernidade, pretende-se tornar a modernidade também clássica através do resgate do sonho. Baudelaire torna a modernidade clássica através da alegoria, esta que é “a armadura da modernidade” (BENJAMIN, 2000: 172).

Benjamin percebe na alegoria a armadura da modernidade, a forma através da qual a modernidade poderia se distanciar e transformar-se em clássica. Para Pessoa, se a arte moderna era a arte do sonho, isto estaria vinculado ao fato de, na modernidade, os homens

terem perdido a estatura que os antigos detinham. Não há sonhos, não há mistérios, não há aventura na modernidade, na concepção pessoal. O sentimento de aventura se aborta na medida em que os caminhos tornaram-se conhecidos. Há apenas buscas com fins determinados, o sonho dos antigos perdera-se. Portanto, ser a arte moderna a arte do sonho seria trazer à modernidade a estatura dos antigos.

Jeanne Gagnebin afirma que a relação entre modernidade e antiguidade seria proveniente de ambas manifestarem uma característica compartilhada: “sua fragilidade, sua caducidade comum” (GAGNEBIN, 2004: 49). O moderno se pareceria com o antigo, não devido à antiguidade servir de modelo ou de anti-modelo para modernidade, mas porque na antiguidade vê a modernidade o seu futuro: ser ruínas. Se vê a modernidade na antiguidade o seu futuro de destruição, revelando, assim, a sua caducidade inerente, percebe-se que, na modernidade, tem-se, assim como no barroco, o sentimento do transitório, da imanência e necessidade de uma nova relação com a morte.

Benjamin quando escreve sobre a extinção da narração a relaciona à perda de experiências, à perda da memória e percebe que “o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto” (BENJAMIN, 1996: 207). No momento da morte, a sabedoria dos homens, do que eram feitas as histórias, pode ser transmissível, ganha forma para tal. Entretanto, “a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (BENJAMIN, 1996: 207). Gagnebin, a partir da exposição de Benjamin entre a narração e a morte, propõe que uma nova narratividade deveria passar por uma nova relação com a morte (GAGNEBIN, 2004: 65).

Em *Fausto* de Fernando Pessoa a inconsciência dos homens seria decorrente da falta de atenção à morte. As ações, os risos, as danças impediriam a visão de que a morte avançava. Perante a morte, tudo tornaria irreal. A morte é não somente tema de *Fausto*, como através da mortificação dos pensamentos, palavras, o drama ao acumular ruínas, seria a presentificação constante da morte em vida. *Fausto* tornaria a morte experienciável tanto através de seu pensamento fundo quanto devido ao fato de ter ele, *Fausto*, sido excluído do que era concebido como humanidade, *Fausto* mostra-se como um morto perante à humanidade que se reverbera na sua impossibilidade de amar e de agir.

Se *Fausto* pode ser entendido como uma alegoria, no que expõe Benjamin sobre a alegoria, então na relação com a morte tem-se um outro tipo de significação já que morte e significação caminham juntas: “a alegoria despedaça todas as coisas em partes e atribui a cada parte um outro significado. É como se o objeto tivesse que morrer e ser retirado do seu contexto original, para que uma nova significação fosse possível” (MACHADO, 2004: 39).

Talvez tenha por esse motivo Benjamin afirmado ser a alegoria o pano de fundo negro

de onde emergem os símbolos:“ It is nevertheless legitimate to describe the new concept of the allegorical as speculative because it was in fact adapted so as to provide the dark background against which the bright world of the symbol might stand out” (BENJAMIN, 2003: 161).

Pano de fundo, pois a tarefa do alegorista é justamente garantir que a univocidade dos símbolos, do que fora concebido como símbolo, como ligações irrefutáveis e eternas; fosse quebrada, fragmentada, questionada para que só, então, depois da passagem por essa mortificação, pudessem realmente as palavras significar, pudessem realmente os símbolos emergirem .

Entender *Fausto*, portanto, como alegoria é entendê-lo como pano de fundo de onde emergiriam os símbolos, redimensionando, assim, a estatura da modernidade. Pano de fundo, pois, *Fausto* resgata a categoria de sonho presente nos antigos ao afirmar a dimensão significativa de palavras que, na modernidade, tornaram-se caducas, palavras tais como: mistério, morte, horror.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *The origin of German tragic drama*. London: Verso, 2003.
- BÜRGER, Peter. *Teorias da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: O Fausto de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- LASCH, Markus. Dois Horrores: do Além da Tragédia Subjectiva. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, n° 32, p 85-104, Jul/ Dez 1998.
- MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e História: A crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- 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.
- MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva (fragmentos)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *Obras em Prosa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SCHEIDL, Ludwig. *O “Fausto” de Fernando Pessoa e a tradição literária*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1982.
- SOUZA, Josiane Maria de. O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, n° 14, p 57- 69, Jul/ Dez. 1989.