RE-FIGURAÇÕES DE FAUSTO

ENTRE LITERATURA E MITO

Organizador
Nabil Araújo

CAPES

edições makunaima

edições makunaima

Coordenador
José Luís Jobim

Revisão
Thayane Verçosa

Diagramação e editoração
Casa Doze Projetos e Edições

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

R332 Re-figurações de Fausto [recurso eletrônico] : entre literatura e mito / Organizador Nabil Araújo. – Rio de Janeiro, RJ: Makunaima, 2020.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-87250-07-6

1. Literatura – História e crítica. I. Araújo, Nabil.

CDD B869.09

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

RE-FIGURAÇÕES DE FAUSTO

ENTRE LITERATURA E MITO

ORGANIZADOR

NABIL ARAÚJO

Rio de Janeiro

2020

edições
makunaima

Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

Prefácio – Nabil Araújo 7

Marlowe e o nascimento de um mito literário 9
Luís Bueno

No terceiro milênio: *Doctor Faustus* de Marlowe 28
Maria Conceição Monteiro

O *Fausto* de Goethe como alegoria da modernidade 45
Miguel Vedda

"O que a vista deliciava, com os séculos se foi": o Fausto à luz do Antropoceno 82
Marcus V. Mazzari

O pacto com o Diabo nas raízes da literatura gótica: *The Monk*, de M. G. Lewis 108
Júlio França

Do pacto faustiano às missas negras: o satanismo na ficção decadente 132
Daniel Augusto P. Silva e Júlio França

Com o Diabo em Paris: o Fausto de Gounod, entre o gosto neoclássico e a liberdade romântica 147
Gibran Araújo de Souza

O Fausto gauchesco e o transplante de um mito para a América Latina 177
Luiz Fernando Dias Pita

"A voz e a queda" – Fausto de (em) Fernando Pessoa 192
Marcus Alexandre Motta

Por uma poética do fragmento: o *Fausto* 4.0 de Fernando Pessoa (*work in progress*) 213
Rodrigo Xavier

Freud e o *Fausto* de Goethe: limites e sombras da ciência 234
Pascoal Farinaccio

Repercussões da temática de Fausto na gênese das formulações teórico-clínicas de Freud e Lacan 246
Pedro Heliodoro Tavares

O homem controlador do seu universo? Prometeísmo em Goethe, Diego Rivera e Ridley Scott 269
Klaus Eggensperger

Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética) 289
Nabil Araújo

Macobeba: figurações alegóricas de um pacto fáustico em Graciliano Ramos e Cavalcanti Proença 327
Thayane Verçosa e Nabil Araújo

Drácula pactário? Sobre a refiguração "fáustica" da personagem de Bram Stoker por Francis Ford Coppola 355
Rodrigo Lopes e Nabil Araújo

Apêndice: O que é um mito literário? 370
Philippe Sellier

Sobre os autores 393

Prefácio

Nabil Araújo

Em junho de 2019, realizou-se no Instituto de Letras da UERJ, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, e sob os auspícios da CAPES e da FAPERJ, o Colóquio Internacional "Imagens de Fausto: história, mito, literatura". O evento teve como mola propulsora o debate acerca do volume *Imagens de Fausto: história, mito, literatura* (Rio de Janeiro: Makunaima, 2017; Orgs.: Magali Moura e Nabil Araújo), coletânea de ensaios em torno do mítico personagem alemão do século XVI, cujas figurações diversas coexistem hoje em múltiplas manifestações discursivas, no entrecruzamento de história, mito, literatura.

Tendo florescido no âmbito da cultura germânica nos albores da Idade Moderna, a temática faustiana se espraiou e se multiplicou, a partir daí, pelos mais diversos territórios e domínios linguístico-culturais, derivando disso sua relevância ímpar para os Estudos Literários, em particular, e, numa dimensão inter e transdisciplinar, para as Humanidades em geral. Daí que, contando com a preciosa participação de destacados especialistas germanófonos, sobretudo na obra de Goethe, o evento não visou restringir a abordagem da temática faustiana ao domínio da Germanística, assumindo, antes, uma perspectiva abertamente comparatista, pautada pelo diálogo multicultural, com ênfase nos processos de transculturação e transcriação do mito alemão original em diversas tradições linguístico-literárias e semióticas.

Os pesquisadores envolvidos no evento tiveram a oportunidade de se reunir e discutir em profundidade a diversidade, a potência e a relevância das imagens de Fausto, na modernidade e

na contemporaneidade, e de apresentar à comunidade acadêmica e demais interessados o estado atual de suas pesquisas em torno das questões estéticas e éticas que atravessam a produção e a reprodução dessas imagens ao longo do tempo. O público do evento – professores e pesquisadores universitários, alunos de graduação e de pós-graduação, demais interessados – não apenas acompanhou, mas participou ativamente dos debates que se seguiram às palestras e mesas-redondas no Instituto de Letras da UERJ.

Abordando uma multiplicidade de obras mais ou menos célebres e influentes, consagradas por um panteão autoral que vai do anônimo redator do *Volksbuch* (1587) a Paul Valéry, Thomas Mann e Guimarães Rosa, passando por Christopher Marlowe, J. W. Goethe, Charles Gounod, Estanislao del Campo, Fernando Pessoa, além de Sigmund Freud e Jacques Lacan, as comunicações se debruçaram sobre a diversidade, a potência e a relevância das refigurações de Fausto ao longo do tempo, entre literatura e mito. Com a presente publicação, damos a público uma substanciosa amostra do que de melhor foi apresentado e discutido no evento, ora aprimorada pelo aperfeiçoamento de argumentos, análises e conclusões que só o livre debate de ideias faculta aos pesquisadores universitários, bem como pela cuidadosa revisão (de redação, de normatização, técnica) a que foram submetidos os textos.

O volume conta ainda com um apêndice muito especial, no qual os leitores terão acesso ao célebre, hoje clássico, ensaio do crítico francês Philippe Sellier sobre "mitos literários" (categoria na qual Sellier enquadra Fausto) – "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?" [O que é um mito literário?] (1984) –, traduzido para o português especialmente para este livro, sob a gentil permissão do autor, a quem aqui agradecemos.

Marlowe e o nascimento de um mito literário

Luís Bueno

Falar do nascimento de o que quer que seja no campo da cultura é sempre uma postura que tem algo de inconsequente. Afinal, seria possível precisar quando um fenômeno de grande amplitude de fato se inicia? O mito fáustico tem importância e abrangência enormes na cultura ocidental e dizer que ele nasceu neste ou naquele momento pode parecer arbitrário, sejam quais forem os argumentos mobilizados.

Para evitar um grau de arbitrariedade maior do que o admissível, é necessário explicar antes de qualquer outra coisa o que estou tratando como "mito literário" – expressão que para alguns, dependendo de como entendem o que seja "mito", pode soar como inadequada à partida. Aqui, no entanto, a ênfase recai sobre o segundo termo, "literário". Dessa maneira, circunscrevemos o problema do nascimento de um fenômeno amplo, mas num campo específico.

Na década de 1930, dois professores com larga experiência em ministrarem cursos sobre o *Fausto* de Goethe nos Estados Unidos decidiram reunir num volume aquilo que eles chamaram de "fontes da tradição fáustica" com o objetivo de dar maior interesse e concretude ao pano de fundo sobre o qual a obra de Goethe se desenhara. Nesse esforço, recuaram até o início do Cristianismo, à figura de Simão Mago, mencionado já nos *Atos dos Apóstolos*. Para eles, Philip Mason Palmer e Robert Pattison More,

> [a] tradição fáustica, que encontra no drama de Goethe sua expressão mais elevada e talvez definitiva, deve seu interesse amplo ao fato de ter-se tornado veículo de certos problemas

> religiosos e filosóficos que sempre fascinaram e atormentaram a humanidade: a relação entre o homem e os poderes do bem e do mal; a revolta dos homens contra as limitações humanas; a sede pelo conhecimento em contraste à mera informação; a inquietante disparidade entre a sublimidade e a miséria da vida humana (PALMER; MORE, 1936, p. 3; tradução minha).

Para esta abordagem, a obra de Goethe não representa a expressão definitiva do mito fáustico, mas sim sua referência mais acabada, o ponto de amadurecimento e estabelecimento definitivo de uma tradição que se desdobraria – e continua se desdobrando – das formas mais diversas. Jogo aberto, portanto, tradição em andamento que é mais sensato não congelar antes da hora.

Nesse processo, Marlowe teve um papel fundamental – e não é novidade nenhuma afirmar isso. Vou começar com a parte mais palpável porque registrada em documentos, a da circulação e difusão da peça, que teve uma história bastante curiosa. Sua primeira montagem se deu ainda quando o autor era vivo, em ano incerto. Em geral se aceita que tenha acontecido em 1592, pouco antes da morte de Marlowe, mas há bons argumentos para se aceitar que tenha sido no inverno de 1588 para 1589. Foi montada outras vezes e publicada em 1604, com reedições em 1609 e 1611. Em 1616 sai uma outra versão, mais longa, que será reeditada mais cinco vezes nos trinta anos seguintes. Nesse período também seria encenada diversas vezes na Inglaterra.

Mas na segunda metade do século XVII tanto a peça como o autor caíram num esquecimento de quase duzentos anos em seu país natal. Mas algo curioso aconteceria. No final do século XVI, companhias itinerantes inglesas começaram a apresentar-se na Alemanha. No início do século seguinte, essas viagens se intensificaram. A princípio, as peças eram apresentadas em inglês, apenas com as falas do palhaço em alemão, mas aos poucos essas companhias inglesas começaram a apresentar os textos traduzidos para o

alemão. Data de 1608 a primeira apresentação registrada da peça de Marlowe na Alemanha, na localidade de Granz – embora a tradição diga que já em 1592 ela teria sido encenada em Frankfurt. Durante o século XVII, há registros de montagens em Dresden (1626), Praga (1651), Hannover (1661), Luneburg (1666), Danzig (1668), Munique (1679), Bremen (1688) e Basiléia (1696). Mas é provável que muitas outras encenações tenham acontecido, já que em 1683 um erudito, Neumann (*apud* PALMER; MORE, 1936, p. 241), daria o seguinte testemunho: "Assim, esse mágico foi bastante obscuro em vida e seria ainda menos conhecido se não tivesse sido apresentado no palco com tanta frequência".

No século XVIII também na Alemanha a peça perdeu lugar no chamado teatro "sério". Mas isso não significou o fim da popularidade da história. Se ela passou a ser considerada de mau gosto entre as pessoas cultas, permaneceu interessando às menos cultas, que assistiam às apresentações de teatro de bonecos – uma das quais teria sido vista por Goethe. O caminho é, para dizer o mínimo, curioso. As histórias de Fausto começam a circular na Alemanha ainda quando o personagem histórico estava vivo. Depois de cerca de cinquenta anos de sua morte, o Faustbuch é publicado e faz grande sucesso. Mas esse sucesso é passageiro e em poucas décadas o livro deixa de ser reeditado. O que manteria essa história tão alemã ativa por um século na própria Alemanha talvez tenha sido o teatro, cuja fonte direta é a peça de um dramaturgo que conheceu a história em tradução.[1] Parece que traduzir pode valer a pena.

Mais importante que a história da circulação da peça, no entanto, é a forma que o trabalho de Marlowe incidiu sobre o conjunto de histórias que fora condensado na obra editada por Spies em 1587. Alguém, aliás, poderia dizer que a questão do nascimento do mito literário de Fausto é muito fácil de ser resolvida, já que o *Faustbuch* de Spies marca não apenas o começo da vida livresca das histórias de Fausto, mas a fixação de uma tradição oral numa narrativa escrita

com alguma unidade. Isso, do meu ponto de vista, seria, no entanto, uma meia verdade, já que Marlowe acrescenta à história do doutor Fausto um elemento fundamental para o estabelecimento do mito literário. Em sua peça emerge aquilo que poderíamos chamar de sujeito moderno – figura plenamente desenvolvida e central em Goethe.

Quando Harold Bloom quis demonstrar que Shakespeare havia inventado o humano, tal como o compreendemos hoje, começou dizendo o seguinte:

> Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados, envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-recriarem (BLOOM, 2000, p. 19).

Tal afirmação – como de resto qualquer uma – é inadequada para demonstrar que Shakespeare inventou o sujeito moderno, mas nos dá com simplicidade dois elementos que podem ajudar a identificá-lo: em primeiro lugar, o fato de que o sujeito moderno se desenvolve e, em segundo, que o faz a partir de si mesmo. Vamos contrapor alguns elementos do livro editado por Spies e da peça de Marlowe para verificar se os seus Faustos se desenvolvem dessa maneira.

Vejamos como o personagem é apresentado.

No texto alemão, somos informados logo no início que Fausto fora mandado a Wittenberg por seus pais e um tio para estudar Teologia. No entanto, "afastou-se desse pio propósito e abusou da palavra de Deus" (HISTÓRIA, 2018, p. 229). Segue-se uma defesa dos pais, já que não é incomum que "pais piedosos tenham filhos ímpios e malvados" (Ibid., p. 230), como comprovam várias passagens bíblicas mencionadas. Sua inteligência é apontada, mas o que ocupa a narrativa é mesmo sua insensatez, que o levou a virar

as costas a Deus. E o primeiro capítulo se encerra com antecipação do desfecho: "descuidou-se de sua alma, motivo para o qual, para ele, não pode haver perdão" (Ibid., p. 231). No segundo capítulo já o vemos conjurando o Diabo.

O *Faustbuch*, portanto, diz logo ao que vem. O protagonista está ali para servir de exemplo negativo. É homem que tinha tudo para terminar bem, mas sua má índole o leva a renegar Deus, servir ao diabo e se perder.

O Fausto de Marlowe nos é apresentado de outra forma pelo coro: "Só isto, senhores, vamos mostrar: / O fado e fim de Fausto, bons ou maus" (MARLOWE, 2018, p. 39).

Depois da apresentação, o Fausto que aparece em cena não é um homem mau. É um homem que repassa tudo o que aprendeu e não encontra sentido em nada. Tudo lhe parece banal: a filosofia, a medicina, as leis, e ele conclui que esse conhecimento todo é: "Só digno de um escravo mercenário / Que deseja não mais que o lixo externo, / Servil demais, pequeno para mim" (Ibid., p. 45).

Restaria ainda a teologia, mas aí o que ele encontrará também o arbítrio completo: "De que chamar essa doutrina? *Che serà, serà*: / O que há de ser, será! Teologia, adeus!" (Ibid., p. 45).

Para onde correr, então? Para aquilo que ainda não conhece e fará com que se equipare ao grande produtor do arbítrio, Deus:

> A metafísica dos mágicos
>
> E os livros nigromânticos são divinos:
>
> Linhas, círculos, cenas, letras, caracteres –
>
> É isso sim que Fausto mais deseja.
>
> [...]
>
> Um bom mágico é um poderoso Deus.
>
> Trabalha, Fausto, e te assemelha aos deuses (Ibid., p. 45-47).

Só depois de pensar nisso tudo é que Fausto pede ao criado

que chame aqueles que o ensinarão a conjurar o demônio. Ele não é, portanto, um simples arrogante: é um insatisfeito. Não há, como havia no texto alemão, contradição entre sua grande inteligência e seu destino trágico. Não são as más companhias que o põem a perder. Sua inteligência o levou até o fim, a tudo que havia para saber – e, na verdade, nada havia lá para ele. As novas descobertas possíveis estão noutra parte agora. Ele se desenvolveu, para retomar o termo de Bloom, e esse desenvolvimento o levou para um caminho imprevisto e perigoso. Agora resta ao espectador ver aonde esse caminho levará, diferentemente do leitor do *Faustbuch*, que sabe que testemunhará como aquele homem se perderá.

E o caminho do personagem de Marlowe também levará à perdição, ao inferno. Não é à toa que em ambas as obras os protagonistas querem saber tudo sobre o inferno, perturbando Mefistófeles, que não quer tratar disso. Entretanto, o inferno é muito diferente num e noutro texto. No texto de 1587, o inferno é mesmo um lugar. Tem uma geografia, que é descrita no capítulo 16. É para lá que Fausto se encaminhará depois de decorridos os 24 anos previstos no pacto.

Na peça de Marlowe, o inferno revelado por Mefastófilis é outra coisa:

FAUSTO:

E vós o que sois, que viveis com Lúcifer?

MEFASTÓFILIS:

Tristes almas que caíram com Lúcifer,

Tramaram contra nosso Deus com Lúcifer,

São para sempre perdidas com Lúcifer.

FAUSTO:

Onde estais perdidos?

MEFASTÓFILIS:

No inferno.

FAUSTO:

Como podes estar fora do inferno?

MEFASTÓFILIS:

Ora, o inferno é aqui: não saí dele.

Pensas que quem viu a face de Deus

E provou dos prazeres do céu

Não se atormenta com dez mil infernos

Ao ser privado do êxtase eterno?

Ó Fausto, deixa de perguntas tolas

Que aterrorizam minha alma frágil (Ibid., p. 73).

Como se pode ver, o inferno é um estado, não um lugar. Trata-se de visão tão ortodoxa quanto a do texto editado por Spies, mas na peça de Marlowe a ênfase recai sobre a relação que o homem escolhe ter com Deus. O tormento do inferno não é uma vingança divina, não faz parte da chantagem constante que, no cristianismo mais popular, Deus faz o tempo inteiro com os homens. É, antes, uma decorrência do afastamento de Deus. Ainda em vida, incapaz de se satisfazer com os "prazeres do céu" o homem já está no inferno porque o inferno é ele próprio. É por isso que Mefastófilis jamais sai do inferno, mesmo quando está na Terra fazendo companhia

a Fausto. “O inferno é aqui”, sempre. O curioso é, como apontou Patrícia da Silva Cardoso, que o doutor Fausto, homem dos novos e dos velhos tempos conjuntamente, não se dá conta de que ele próprio está preso a uma visão convencional, exterior, de inferno (Cf. CARDOSO, 2018, p. 461-465).

Se o inferno não é apenas um ponto de chegada, a salvação é uma possibilidade que se apresenta recorrentemente na peça de Marlowe, e este é um outro elemento fundamental na construção de um sujeito moderno levado a cabo pela peça. O capítulo 56 do livro editado por Spies leva o título de “De um velho que advertiu o Doutor Fausto sobre sua vida ímpia, tentando convertê-lo, e da ingratidão com que foi pago”. O próprio título aponta para a possibilidade da salvação, mas já anuncia que Fausto é incapaz de mudar. Mais uma vez sabemos à partida o que acontecerá no final. O que o capítulo traz é, em primeiro lugar, o longo conselho dado pelo velho, cheio de exemplos extraídos da escritura. Verdadeiramente um sermão. Curiosamente, Fausto ouve o velho:

> Ao chegar em casa, refletiu seriamente sobre essa lição e advertência, considerou o que causara a si e a sua alma ao se entregar ao mofino Diabo e decidiu fazer penitência e revogar a promessa feita ao Diabo. Em meio a esses pensamentos, seu espírito apareceu, agarrou-o como se quisesse torcer-lhe o pescoço, e atirou-lhe em rosto a audácia insolente que o levara a entregar-se ao Diabo. Além disso, lembrou-lhe que ele prometera ser um inimigo de Deus e dos homens e agora queria descumprir a promessa e dar ouvidos a um velho sonso, e assim honrar a um homem e a Deus. Mas para isso era tarde demais, pois ele pertencia ao Diabo, que tinha o poder de levá-lo (HISTÓRIA, 2018, p. 387).

Note-se como nessa passagem tudo é externo. O arrependimento vem da consciência da punição que teria por sua decisão de servir ao Diabo. É aquele lugar-inferno que tem vigência. Da mesma maneira, vem de fora sua decisão de permanecer ligado ao demônio,

que obviamente diz que é tarde demais para voltar atrás e exige a assinatura de um novo compromisso.

Esta passagem é recriada na peça de Marlowe e, nela, a fala do velho é curta:

> Ah! Doutor Fausto, que eu tenha sucesso
>
> Em dirigir teus passos pela vida:
>
> Por tal trilha atingirás o objetivo,
>
> Conduzindo-te ao descanso celeste.
>
> Rasga o peito e mistura o sangue às lágrimas
>
> Que escorrem com o peso arrependido
>
> Da mais vil e odiosa imundície,
>
> Cujo fedor corrompe tua alma
>
> Com crimes de pecados tão horrendos
>
> Que comiseração alguma abole.
>
> Tem pena, Fausto, de teu Salvador –
>
> Só seu sangue salvará tua culpa (MARLOWE, 2018, p. 191).

O sermão desaparece e a ênfase toda recai no papel que o próprio Fausto tem em sua salvação. A decisão é dele. A radicalidade da diferença entre os dois textos fica evidente nos dois últimos versos, já que é Fausto que precisa ter misericórdia de Cristo, já que a misericórdia de Cristo está garantida pelo sacrifício de sangue que fez por todos os homens.

Aqui também Fausto é tocado pelas palavras do velho e se questiona:

> FAUSTO:
>
> Onde estás, Fausto? Verme, o que fizeste?
>
> Condenado estás: desespera e morre.

O inferno clama seu direito e ruge:

"Fausto, vem, é chegada tua hora".

E, Fausto, irás cumprir tua justiça.

Mefastófilis dá a ele um punhal (Ibid., p. 191).

Note-se que Mefastófillis não precisa fazer nada além de um gesto sugerido pelo próprio Fausto, uma vez que o questionamento do doutor não se prende ao medo da punição, mas sim à esperança. "Condenado estás: desespera e morre" é tudo o que ele tem para dizer. O inferno se instalou nele e sequestrou suas esperanças. O punhal entregue pela criatura demoníaca é a concretização da desistência absoluta de Fausto – e matar-se é o gesto final, aquele que de fato poria termo precoce ao pacto e encaminharia a danação, a ida definitiva para o inferno. Mas o velho não desiste porque vê a salvação como possível e diz:

Ah! Detém teus passos desesperados.

Vejo um anjo sobre tua cabeça

Com um vaso cheio da fina graça,

Pronto para vertê-la em tua alma.

Pede piedade e evita o desespero (Ibid., p. 191).

Fausto garante que as palavras do velho o atingiram e pede para que ele se retire. E sozinho em seus aposentos mais uma vez reafirmará sua falta de esperança, seu desespero:

Maldito Fausto, onde a misericórdia?

Me arrependo e ainda assim me desespero:

Inferno e graça disputam meu peito.

Como evitar as tentações da morte? (Ibid., p. 193).

É somente agora que vem a intervenção de Mefastófilis, muito curta: "Fausto traidor, detenho tua alma / Por desobediência a meu

Senhor. / Desiste ou dilacero tua carne" (Ibid., p. 193).

A ameaça, fundamental no *Faustbuch*, é aqui tardia, desnecessária, a tal ponto que é o próprio Fausto quem propõe a renovação do pacto, assumindo de vez seu abandono da esperança:

> Mefastófilis, pede a teu senhor
>
> Que perdoe minha injusta soberba
>
> E com meu sangue reconfirmarei
>
> Meus antigos votos feitos a Lúcifer (Ibid., p. 193).

Tudo se passa na interioridade do pactário. Ele diz que inferno e graça disputam seu peito. Mas um peito vazio de esperança, sabem bem os cristãos, é campo fértil para o inferno e sáfaro para a graça, já que esta última é uma conquista dependente da confiança em Deus, alheia ao desespero. O que falta a Fausto é vontade. Graça e inferno – assim como o anjo bom e o anjo mau que aparecem a ele – não têm existência fora do sujeito, são antes projeções de suas próprias possibilidades. São representações do dilema que ele viveria. Digo viveria porque não o vive de fato profundamente. O sábio que tudo conhece e com nada se satisfaz começa a aprender que a satisfação nunca virá. Mas não chega a perceber em nenhum momento que a insatisfação é dele, e não uma limitação da teologia, da medicina, do direito assim como da necromancia. Fica onde está e se distrai com as diversões que o diabo lhe pode proporcionar. E são diversões banais. Viagens, peças pregadas seja em gente simplória seja em nobres que o desafiem, além da manutenção de suas atividades como adivinho e mago.

Essas diversões ocupam grande volume do texto alemão. Na peça de Marlowe, resumem-se a alguns poucos episódios. Essa operação faz com que a dimensão individual de Fausto seja o elemento central da peça, como seria, por exemplo, em *Macbeth* – para usar como referência o contemporâneo mais famoso de Marlowe. Como Fausto, Macbeth oscila – ou parece oscilar – o tempo todo entre o

desejo e o reconhecimento da inadequação do desejo. Não é o inferno propriamente que se interpõe entre Macbeth e seus desejos, mas valores mais mundanos, como a lealdade que deve a Duncan. No entanto, exatamente como ocorre com Fausto, o desejo sempre prevalece. A cada passo, como ocorre com Fausto, ele pensa que é tarde demais para recuar. No último minuto, quando é impossível sustentar o desejo, na iminência da morte, depois de apenas um momento de hesitação, ele abraça o desespero e se finda com ele:

> Não me entrego!
>
> Não beijarei o pó aos pés do jovem
>
> Malcolm; não ouvirei os arrenegos
>
> Da canalha. Que embora a Dunsinane
>
> Haja o bosque de Birnem avançado,
>
> E eu te tenha ante mim, que não nasceste
>
> De nenhuma mulher, hei de bater-me
>
> Até o último alento. Eis-me coberto
>
> Com o meu broquel de guerra. Em guarda, pois,
>
> Macduff, e amaldiçoado o que dos dois
>
> Gritar primeiro: "Basta!" (SHAKESPEARE, 1994, p. 117).

Mas isso não quer dizer que o dilema pessoal, colocado por meio da esperança – ou da renúncia a ela –, seja uma dimensão estranha ao *Faustbuch*. No desfecho os textos se aproximarão, e não só pela conclusão moralizante com que ambos se encerram. Também por meio do tocante diálogo entre o doutor e seus confrades da universidade. Nesse momento final os dois Faustos são presas do mesmo fatalismo desesperado. Mas ainda aqui, no *Faustbuch* a constatação de que já é tarde demais para a salvação vem de fora:

> Sentiam o coração confrangido, pois o estimavam de fato, e lhe disseram:
>
> – Ai, meu senhor Fausto, que fizestes vos mantendo calado todo este tempo, e nada nos revelando! Nós vos teríamos, com a ajuda de teólogos eruditos, salvado e arrancado das malhas do Diabo. Agora é muito tarde, e vosso corpo e vossa alma estão perdidos (HISTÓRIA, 2018, p. 423).

Na peça, é o próprio Fausto que, em desespero, se desengana. Um dos eruditos lhe diz: "Contudo, Fausto, olha para o céu e lembra que a misericórdia de Deus é infinda" (MARLOWE, 2018, p. 199). E Fausto responde: "Mas a ofensa de Fausto jamais poderá ser perdoada. A serpente que tentou Eva pode ser perdoada: Fausto não" (Ibid., p. 199). Um outro companheiro ainda insiste: "Ainda assim, Fausto, invoca a Deus" (Ibid., p. 201). Mas o doutor diz: "A Deus, que Fausto abjurou? A Deus, contra quem Fausto blasfemou?" (Ibid., p. 201).

O monólogo final, um dos mais fortes momentos da peça, é a pura expressão da desesperança ou, talvez, da esperança inútil, já que voltada para fora dele, para o que ele sabe que não acontecerá:

> *O relógio bate meia noite.*
>
> Já bate! Corpo, evola-te no ar
>
> Ou Lúcifer também te levará.
>
> *Trovões e raios.*
>
> Oh! alma, transforma-te em gotas d'água
>
> E cai no oceano, nunca encontrada (Ibid., p. 209).

Em suma, Marlowe opera transformações pequenas que têm grande consequência. Ian Watt nota – e é difícil discordar – que uma dessas transformações é a redução de muitos elementos. Diz ele: "na peça são pouquíssimas as passagens moralizantes, raramente se fala dos truques de alquimia do Fausto e nunca de suas atividades de gatuno, redator de almanaques e adivinhos" (WATT, 1997, p. 42).

Mais fácil é discordar de que essa redução tenha sido uma operação imposta ao autor pela forma teatral, como também afirma Watt: "a forma dramática, pela sua própria natureza, exigia que a história fosse reduzida ao que tinha de essencial" (Ibid., p. 42). Afinal, era preciso decidir onde estava o que seria o essencial da história. O mais evidente seria justamente o aspecto moralizante, que Marlowe reduz muito, ainda que o mantenha, sobretudo nas palavras finais. Não é, portanto, o mais evidente que move Marlowe na escrita de sua versão. É o drama da legitimidade do desejo individual que atinge o sujeito moderno. Drama que estará na raiz do Fausto goethiano.

Note-se que a peça, mesmo em sua versão mais longa, o texto B, é bastante curta, mal comportando a divisão em 5 atos que as tragédias de seu tempo costumavam apresentar. O texto A tem 600 versos a menos, contendo apenas 12.362 palavras, aproximadamente a metade da média de tamanho de uma peça elizabetana e menos da metade de *Hamlet*, a mais longa peça de Shakespeare, que tem 29.551 palavras.[2]

Note-se, ainda, que Marlowe precisava entreter o público e, talvez por isso, como também assinala Watt, "uma boa parte da miscelânea bufa do *Faustbuch* haja permanecido" (WATT, 1997, p. 42).

Essas questões, mais propriamente de fatura, são interessantes para introduzir uma rápida apresentação do trabalho de tradução que Caetano W. Galindo e eu fizemos e que foi publicado no final de 2018.

Mas antes, uma palavra sobre a edição como um todo, que inclui a tradução do *Faustbuch*, feita pelo Mario Luiz Frungillo, a tradução de trechos de sua tradução inglesa e um posfácio crítico de Patrícia da Silva Cardoso, além de uma introdução geral que ficou a meu cargo fazer. Mais do que publicar a peça de Marlowe, o volume se propôs a fornecer ao leitor brasileiro esse percurso de nascimento do mito literário do Fausto, trazendo-lhe os textos e um material crítico que pudesse auxiliá-lo no cotejo.

Retomando a questão da redução operada por Marlowe, é preciso dizer que se trata de elemento fundamental para tratar do primeiro grande dilema que precisa enfrentar aquele que se propõe a traduzir *A trágica história do Dr. Fausto*. Que texto traduzir?

A história editorial desta *A trágica história do doutor Fausto* é complicada e, a menos que novos documentos sejam descobertos, permanecerá impossível saber qual é o texto encenado originalmente. Por maiores que sejam os esforços dos especialistas, de pouca coisa é possível ter certeza. Nenhuma página manuscrita da peça sobreviveu e as duas edições mais antigas são póstumas. A primeira delas, o Texto A, foi publicada em 1604, sendo reeditada com pequenas modificações em 1609 e 1611. Em 1616 apareceu um texto diferente, com seis centenas de versos a mais, o Texto B.

Em 1602 o empresário teatral Philip Henslowe registrou em seu diário ter feito um pagamento de quatro libras a William Birde e Samuel Rowley por adições ao *Fausto* de Marlowe. O registro dessas adições posteriores à morte de Marlowe gerou a suspeita de que elas se constituiriam dos trechos cômicos que tornam o Texto B mais longo, reforçando o argumento de que o Texto A seria o mais próximo da montagem original. Por outro lado, sabe-se que as companhias de teatro costumavam fazer versões mais curtas das peças para viajar com menor custo. Como o Texto A não só tem cenas a menos, mas também a diminuição do número de personagens mesmo nas cenas comuns às duas versões, o Texto B bem poderia ser o original e o Texto A uma dessas versões simplificadas.

Nos últimos dois séculos, um número considerável de editores se debruçou sobre esses problemas e, como é natural, seu julgamento tendeu a variar bastante. No início do século XIX o Texto B era considerado o mais próximo ao original. Na virada para o século XX, a situação havia sido invertida. Em 1950, a elaboração de uma rigorosa edição paralela dos dois textos levou W. W. Greg a restabelecer o B como referência, o que ficou valendo nas décadas

seguintes. A partir do final dos anos 1980 o Texto A voltou a ser visto como o que provavelmente é mais próximo do original, e isso ganhou força em 1993 com a publicação da edição dos dois textos feita por David Benvington e Eric Rasmussen – e com o importante livro deste último saído no mesmo ano.

Apesar do maior prestígio do Texto A hoje, diante de tantas incertezas, desde pelo menos o volume de teatro completo de Marlowe editado por Mark Thornton Burnett em 1999, a tendência geral na Inglaterra tem sido a de se publicarem os dois textos.

O tradutor tem que escolher um texto, ainda que seja possível traduzir os dois. Poderia também compilar as duas versões num único texto, como fizeram em Portugal João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Nós decidimos por traduzir o Texto A, com a seguinte explicação, que também trata de outras coisas:

> A nossa intenção foi [...] a de produzir um texto fluente, bom para ser lido em casa, é claro, mas também para ser apresentado no palco. É por essa razão que optamos por traduzir o flexível pentâmetro iâmbico branco de Marlowe, uma de suas maiores contribuições para o teatro elisabetano, num verso decassílabo bastante flexível, sem um esquema regular de acentos. Por isso, também era preciso fazer uma opção clara por um dos textos. Não caberiam indecisões nem conjeturas.
>
> Essa opção foi a de traduzir o Texto A. Sua intensidade dramática, obtida pelo equilíbrio entre as cenas cômicas e as metafísicas, como em geral são chamadas, fazem desta versão uma peça mais bem acabada – concordamos portanto com Roma Gill e J. B. Steane. Em alguns poucos momentos, quando isso favoreceria nosso objetivo geral de intensidade e fluência, seguimos o Texto B. Esses momentos estão todos assinalados nas notas de rodapé (BUENO; GALINDO, 2018, p. 31).

No mesmo mês em que o livro foi lançado, tive a oportunidade de assistir a uma montagem da peça no teatro Sam Wanamaker, no complexo do Globe Theatre de Londres. O que mais chamou a

atenção nessa montagem foi o fato de tanto Fausto como Mefastófilis serem mulheres – e não simplesmente atrizes mulheres vivendo papéis masculinos. Adicionalmente, Fausto era negra, vivida pela atriz Jocelyn Jee Esien, muito ativa na TV britânica e mais conhecida por seus papéis cômicos. Em acordo com essa característica da atriz, a montagem levou ao palco o Texto B. O crítico Dominic Cavendish, do jornal *The Telegraph*, assinalou que as performances eram fantásticas, mas que ficava faltando alguma coisa, exatamente o impacto de sua parte mais séria,[3] no que ecoava um outro crítico que, acerca da montagem de 2011 no Globe, diria algo semelhante não apenas da montagem, mas da peça em si:

> O problema é que a parte assustadora, na qual Fausto vende a alma e termina arrastado às portas do inferno, se mistura a intermináveis cenas farsescas envolvendo personagens de baixa condição e mesmo o próprio Fausto, que participa de um sem número de piadas e repetidas conversas cruzadas (SPENCER, 2011; tradução minha).

Além dessas razões apontadas pelos dois críticos, com as quais estou de acordo, eu acrescentaria que o Texto A, por ser mais conciso, mais centrado no drama individual do protagonista, tem maior substância e representa mais diretamente a contribuição de Marlowe no nascimento do mito literário do Fausto, pois nele a ênfase naquilo que chamei aqui de constituição de um sujeito moderno é mais evidente.

Formalmente, procuramos seguir estritamente as idiossincrasias do texto de Marlowe, que alterna trechos em prosa e em versos e, no caso destes últimos, com alguma variação de metro, em que pese a prevalência do pentâmetro iâmbico. Mesmo com o interesse de criar um texto fluente, não quisemos fazer uma atualização absoluta da linguagem da peça. Mantivemos por isso o uso da segunda pessoa do plural e procuramos introduzir formas não necessariamente usuais em nossos dias. Exemplo disso se encontra logo na fala inicial do

coro, no verso “Nada sabe mais doce que a magia”, em que o verbo saber vai no sentido de “ter o sabor, o gosto”, tal como se usa comumente em Portugal e já se usou no Brasil, mas não hoje em dia.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BUENO, Luís; GALINDO, Caetano. Nota dos tradutores. In: MARLOWE, Christopher. *A trágica história do Doutor Fausto*. Trad. de Luís Bueno e Caetano Galindo. Cotia: Ateliê/Campinas: Ed. da Unicamp, 2018. p. 29-35.

CARDOSO, Patrícia. “Farei uma ponte, moverei montanhas” – Fausto e a história da vontade individual. In: MARLOWE, Christopher. *A trágica história do Doutor Fausto*. Trad. de Luís Bueno e Caetano Galindo. Cotia: Ateliê/Campinas: Ed. da Unicamp, 2018. p. 455-485.

HISTÓRIA do doutor João Fausto. Trad. de Mário Luiz Frungillo. In: MARLOWE, Christopher. *A trágica história do Doutor Fausto*. Trad. de Luís Bueno e Caetano W. Galindo. Cotia: Ateliê/Campinas: Ed. da Unicamp, 2018. p. 213-432.

MARLOWE, Christopher. *A trágica história do Doutor Fausto*. Trad. de Luís Bueno e Caetano Galindo. Cotia: Ateliê/Campinas: Ed. da Unicamp, 2018.

PALMER, Philip Mason & MORE, Robert Pattison. *The source of the Faust tradition from Simon Magus to Lessing*. New York: Oxford University Press, 1936.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. 4. ed. Trad. de Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SPENCER, Charles. Doctor Faustus, Shakespeare’s Globe review. 24/06/2011. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8597343/Doctor-Faustus-Shakespeares-Globe-review.html>. Acesso em 3 set. 2019.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NOTAS

1 O trabalho de rastrear todos os elementos que nos permitem conhecer essa trajetória é evidentemente enorme e envolveu um grande número de estudiosos. Este relato curto é feito com base nas sínteses de Palmer e More e de Lisa Hopkins, anteriormente citados, além da que está incluída na introdução que John Henry Jones fez para sua edição crítica da tradução inglesa do *Faustbuch*. Ver: JONES. John Henry. Introduction. In: _____. *The English Faust Book*: a critical edition based on the text of 1592. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 1-87; cf. especialmente p. 9-11.

2 Dados extraídos do site "Shakespeare on line". Disponível em: <http://shakespeare-online.com/keydates/playchron.html>. Acesso em 3 set. 2019.

3 Ver: CAVENDISH, Dominic. Doctor Faustus, Sam Wanamaker Playhouse, review: devilishly bold and brilliant casting, but where are the spine-tingling shivers. In: *The Telegraph*. Londres, 9/12/2018. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/doctor-faustus-sam-wanamaker-playhouse-shakespeares-globe-reviewdevilishly/>. Acesso em 3 set. 2019.

No terceiro milênio: *Doctor Faustus* de Marlowe

Maria Conceição Monteiro

Canto no progresso da alma infinita

(John Donne).

A mortalidade me pesa como um sono involuntário

(John Keats).

A minha ideia para este ensaio é realocar o mito faustiano na contemporaneidade. Daí procurar uma abordagem que trate do inumano, do espectro e da imaginação antropotécnica. Essa relação é fundamental para pensar a antropotecnia enquanto potência criadora que constrói devires outros do eu. Isso pressupõe que a conformação da comunidade humana, do direito e da política implica a presença da espectralidade como elemento constitutivo primordial.

Primeiramente gostaria de ressaltar que as questões que elaboro sobre o mito faustiano só são possíveis por perpassarem outro grande mito, Satã, como um desdobramento do ser humano. Parto do princípio de que Satã é uma construção do nosso imaginário que atua no território das nossas sombras, trazendo um certo encantamento para o mundo terrestre de medos, repressões e limites. Apesar de ser uma figura externa a mim, com vida própria, acredito que, paradoxalmente, Satã só exista como extensão de mim. Para falar de Satã, escolhi a peça de um dos escritores ingleses a dramatizar a figura de Satã, Christopher Marlowe (1564-1593), em *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1592).

É importante, também, elucidar o que considero ser contemporâneo. A luz que entrevejo por entre a sombra me é elucidada pelo tratamento dado à questão por Giorgio Agamben (2009). Para o autor, ser contemporâneo é manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Contemporâneo é não deixar-se cegar pelas luzes do século e procurar "entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade" (AGAMBEN, 2009, p. 63-64). Entretanto, o escuro pode ser também a luz que distante de nós se faz através do tempo. "Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo" (Ibid., p. 65). Essa associação com o passado é importante pelo fundamento que me liga nessa proximidade com a origem, força pulsante no presente. A relação entre o arcaico e o moderno se dá não somente pelo fascínio que o primeiro exerce sobre o segundo, mas "porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico" (Ibid., p. 70). Voltar a um presente em que jamais estive me faz, sim, contemporânea. Divido e interpolo o tempo para, assim, transformá-lo e "colocá-lo em relação com outros tempos" (Ibid., p. 72). E aquela luz invisível, que é o escuro do presente, "projeta a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra" (Ibid., p. 72), adquire a capacidade "de responder às trevas do agora" (Ibid., p. 72).

Nessa interseção entre os tempos, lembro que um tema importante em *Doctor Faustus* é a morte. Tema especial para a filosofia e para a literatura.

Fausto, ao rejeitar a física, logo na primeira cena da peça, conclui que:

> Contudo, restas Fausto, simples homem.
>
> Pudesses livrar da morte os homens
>
> Ou, já mortos, reerguê-los à vida
>
> Teria então valia tal ofício (MARLOWE, 2018, p. 43-45).

Não penso aqui a morte como conceito ou mesmo teoria, mas a questão da morte como experiência poético-literária. Se nos guiarmos pelo primeiro registro escrito sobre a descoberta da morte pelo ser humano, a *Epopeia de Gilgamesh* (2500 a. C), a inevitabilidade da morte, assim como a sua finalidade, parecem ocorrer simultaneamente. Outro a relacionar-se com o mundo dos mortos é Ulisses na *Odisseia*, que dialoga com os espectros dos entes queridos. O tema dos espectros foi explorado na Idade Média por Dante, na *Divina Comédia*. Ou seja, a morte é um espectro, presença ausente que sempre retorna, porque sempre esteve aí.

O corpo ressuscitado é simulacro do corpo mecânico na contemporaneidade. O que Fausto pensava adquirir através do conhecimento extrainstitucional vai ao encontro daquilo que propõe o transumanismo nos séculos XX e XXI, isto é, a superação do corpo meramente humano, capaz de confundir-nos pela condição de simulacro de nós mesmos. Através do pacto, Fausto não só adquire poderes, mas almeja atingir metas que carregam consigo um legado religioso. O corpo decomposto pela morte é revitalizado. O paralelo com a técnica pode ser visto pelo fato de que, através da ressurreição, o corpo ressurge em sua plenitude de beleza a ser contemplado. O transumanismo almeja o corpo perfeito, uma vida ilimitada. Como Fausto não tinha acesso ao desenvolvimento científico dos nossos tempos que almeja a longevidade através da interferência tecnológica no corpo humano com o intuito de aprimorá-lo e livrá-lo de futuras deficiências, utiliza-se da antropotecnia alquímica para dilatar o seu mundo, em uma perspectiva no nível da consciência e dos quereres e desejos de transpor o mundo visível na procura de um passado ou um futuro perdidos. Fausto é também contemporâneo por ser um homem que reflete a nossa sociedade de desempenho e de poder. Aspira ser mais que um simples mortal: “Um bom mágico é um poderoso Deus” (Ibid., 2018, p. 47). Não surpreende que Fausto, ao final, se defronte com o seu Credor.

I

O Fausto de Marlowe procura ampliar os alcances das antropotecnias para o seu próprio benefício. Através da tecnologia alquímica, desenvolve o potencial para a transcendência. Como resultado, é capaz de estabelecer contato com o extraordinário, ou seja, de obter sabedoria e energia divina, de expandir a consciência. Energia essa que está sempre em processo de devir, de criação, de existência, rompendo com qualquer preceito moral ou religioso que pudesse limitar o seu mundo. É o *daimon* socrático que impulsiona Fausto a construir a imagem da figura que o levará a elevar-se mais acima do ser ordinário, e empreender uma viagem à procura daquilo que está mais além do que pode ser demonstrado pelas disciplinas na Universidade. Fausto quer o mundo metafísico, quer a sua vontade saciada. A vontade é a sua filosofia, o seu deus ("FAUSTO: A um só Deus serves: tua vontade" [Ibid., 2018, p. 89]). Ora, se somos meramente vontade, marcados pela dinâmica do desejo, vamos sempre procurar aquilo que não temos, ou manter aquilo que conseguimos, ou lamentar aquilo que perdemos, de modo que a vida é marcada pelo sofrimento.

A vontade em Fausto o leva, através da imaginação tecnopoética, a dilatar a própria consciência para adentrar o espaço metafísico que lhe proporcionará adquirir o conhecimento absoluto, rompendo, assim, qualquer preceito moral ou religioso que poderia limitar o seu mundo. Ele profana os espaços comumente associados às divindades, e, ao querer ser Deus, traz Satã para guiar-lhe nas audaciosas aventuras que o seu querer determina. Faz um outro uso de Satã, tomando-o não mais como o mediador entre Deus e o ser humano, como em *Jó*, mas uma figura que lhe fará alcançar um patamar de poder criador, geralmente associado aos deuses. Satã pode ser pensado como um ente espectral, que é a própria consciência que espreita à margem para desterritorializar-se. Fazer-se devir um outro de si mesmo, nas suas potencialidades.

Os saberes adquiridos por Fausto na Universidade de Wittenberg não são, porém, suficientes para atingir seus objetivos, do que resulta ele adentrar o mundo da magia para conectar-se com instâncias desconhecidas da realidade. Satã, figura construída e possibilitada através da antropotecnia fáustica, estabelece a relação entre o devir-satânico (tornar-me o que sou) e a metafísica (transcendo o mundo visível e me possibilito experienciar a sombra, o Mal). Almeja ser Deus através do imponderável, do saber absoluto que foge do alcance de Mefistófeles.

Satã opera como receptáculo de conflitos experienciados por Fausto no seu tempo, quer sejam de ordem religiosa, humanista ou científica. Enquanto consciência, Satã é uma realidade poética, expressa através da técnica alquímica, ou Arte. A presença de Satã é uma construção cultural-religiosa relevante para a contemporaneidade.

A vida individual – unidimensional, positiva, econômica, moral – é muitas vezes questionada por Fausto. Quer uma vida tanto individual quanto social, encarando seu contrário e enriquecendo-se daquilo que parece negá-la. A incompletude da vida leva à criação contínua; à procura, na deidade, do Outro que, de modo imperfeito, me completa. Fausto é um ser em devir, resultante de potencialidades. Devir-desafio. Adentra o mundo obscuro da arte, ou melhor, da alquimia, para viver rituais de prazeres, entrar no submundo obscuro da mente e materializar as descobertas, viver as fantasias, viver-se, carregado pelas correntezas do imaginário. Fausto participa, magicamente, da animalidade que o faz ser o que se torna no instante em que vive dilatadamente sob o efeito do pacto. Pensando Jung, Maffesoli (2002) recorre à figura do "divino patife", da qual me aproprio para pensar Fausto/Satã por implicar a aceitação da sombra, da alteridade, esse algo familiar, logo necessário em si mesmo. O arquétipo do patife suscita a rebelião, a heresia libertadora, permite a marginalidade fundadora. Assim, o bem e o mal, nessa perspectiva, deveriam funcionar em perfeita sinergia. Mas Fausto, em sua queda

imanente, opta por viver a sombra individual apenas. Não percebe a unicidade que repousa na tensão de elementos heterogêneos, unindo o bem e o mal, material de que somos feitos, Fausto e eu.

II

Marlowe constrói o protagonista que dá nome à peça inspirado numa figura histórica, Dr. Faustus, um mágico errante que teria vivido entre 1480 e 1540, em Knittlingen, na Alemanha. Tal figura se autodenominava "nigromante", isto é, praticante de magia negra – ou da magia pela invocação dos mortos –, capaz de comunicar-se com o mundo dos mortos. A história da magia, assim, favorece uma melhor compreensão do mito de Fausto.

A magia, aquela que conjura Satã, é o caminho para a realização de todos os desejos e poderes. É aqui também que Satã ganha força teológica, psicológica e filosófica, onde as esferas do humano e do inumano, polarizadas em um conflito entre o bem e o mal, entram em um intenso embate. Ainda que a Igreja tenha tentado extirpar dos corpos dos crentes o espírito de Satã, através do exorcismo, ele seguiu sendo a figura emblemática e enigmática que povoa todas as artes, elevado à posição de personagem.

Marlowe apresenta um diálogo entre Fausto e entidades transcendentes, como Satã, enquanto corpo de energia poética. Essa figura interessa, em sua função poético-cultural, como imagem-mundo representativa da própria natureza humana, na sua ambígua posição entre o bem e o mal. Através dela, o medo e o perigo configuram o limite do próprio pensamento humano, na sua dinâmica de constante transformação no empenho de construção do conhecimento.

Com o sistema copernicano, o ser humano começa a perder a centralidade cósmica, vindo a se transformar, no século XX, naquilo que o filósofo alemão Sloterdijk (2011, p. 23) denomina o "idiota do cosmos". Fausto se autoexila, se expatria de sua segurança imemorial em bolhas autoinfladas de ilusões para um reino sem sentido que

funciona por conta própria. Daí usar os experimentos científicos com audácia, para transpor os limites da existência humana. Não está interessado na imortalidade depois da morte biológica; precisa viver uma vida imortal na Terra; quer uma imortalidade cósmica. A finitude humana é a grande questão para Fausto, que procura a transcendência na imanência.

Enquanto construção poético-técnico-imaginária, o corpo de Satã obedece ao princípio da hibridação: humano/inumano. Em Satã figura-se o humano perverso. Um corpo impossível, centrífugo. Jean-Jacques Courtine (2015) reflete sobre o corpo monstruoso e observa que a confecção desse corpo é obtida pelo jogo de uma dupla série de operações: uma realizando distorções sistemáticas da figura humana, e a outra imbricando nela traços não humanos. Por tudo isso, o diabo se apresenta como um ser mitológico. Satã se encontra exatamente em uma dimensão interpretativa que não é comumente associada ao humano, mas, por outro lado, não deixa de expor componentes fundamentais para pensar categorias do pensamento humano. Satã se encontra entre a representação do mundo e aquilo que escapa ao mundo como o conhecemos por tal representação. Ele, com sua energia, é portador de uma luz ambígua.

Satã seria assim um Fausto desfigurado; ele figura, na narrativa da representação do Outro, como monstro, o Mal, revelando uma dimensão religiosa do imaginário sobre o monstruoso, e com ela a dificuldade de transgredir os limites que a imagem do corpo humano impõe à representação de sua própria ultrapassagem. Esse mal, ou sombra, nos persegue, em suas diversas modulações: violência, sofrimento, pecado, etc. O desejo da sombra alia-se à vontade irresistível de viver, sede de infinito, um ímpeto cego. Há uma certa inocência benigna, uma inocência dos afetos, na feitura do mal; ele é o *daimon* se apoderando do indivíduo, se manifestando, negando uma concepção estática do ser.

O inferno interior de Fausto, dramatizado por Marlowe, é o ponto alto da peça. Lembro o Satã do *Paradise Lost* (1667), de John Milton, em que o personagem não apenas tem voz, mas expõe a tragicidade que a exclusão pode causar, levando essas sombras errantes a vagar pelo mundo, deixando marcas do ressentimento, da mágoa. Satã dirige uma legião de demônios, num mundo de forças ativas e reativas, à procura de adeptos, de devires. Fausto é potencialmente um devir-diabo. Contudo, o arrependimento, o remorso por ter ousado, como Satã, desafiar a lei divina o leva a conflitos e horrores até a queda. Já não mais pode usar a magia para fazer parar o tempo. E é para o inferno que Lúcifer o seduz, e é para lá que ele será carregado.

Fausto acreditou na imortalidade da alma e da liberdade para com ela fazer o que lhe aprouvesse, inclusive vendê-la ao Diabo, depois que este lhe promete uma vida de gozos eternos. Não tarda, porém, para que Fausto reconheça que a transgressão é o caminho contrário da salvação, e a alma passa a lhe ser um fardo. Satã torna-se uma figura excepcional para Fausto. E é com ele que terá que fazer um pacto de sangue para tornar-se-sobre-humano, potência superior.

III

A origem do pacto satânico, na Europa Ocidental, dá-se com a tradução para o latim do texto grego "Um Milagre da Virgem Maria realizado em Teófilo, o Penitente", feita por Paulo, diácono de Nápoles, no século IX. Conta a lenda que Teófilo, um fiel monge administrador do mosteiro, na Ásia Menor, havia rejeitado o convite para tornar-se bispo. Quando um novo bispo foi nomeado, a sua primeira missão foi afastar Teófilo da função que ocupava. Entra em cena Satã, apresentado a Teófilo por um mágico que vivia na localidade. Enfeitiçado pelas promessas de Satã, por uma vida de poder, Teófilo não hesita em aceitar servir-lhe e negar a Virgem Maria e

o seu filho. Contudo, tal pacto deveria ser estabelecido pela parte interessada, por escrito. Apesar de usufruir das cláusulas vantajosas do pacto, Teófilo se arrepende e passa a dedicar-se às orações, ao jejum e vigílias, suplicando a piedade da Virgem Maria. Passados 40 dias, a Virgem Maria surge à sua frente e intercede como mediadora entre ele e Deus. Ela destrói o pacto e, por último, Teófilo recebe o perdão divino (ALMOND, 2014, p. 128-135).

Essa lenda é importante não somente como parte do culto à Virgem Maria, mas, também, para a história da demonologia. A lenda de Teófilo, combinada com a do Simão Mago, torna-se a lenda do Doutor Fausto, a figura histórica do século XVI.

Como no *Paradise Lost*, de John Milton, ao Satã de Marlowe, a força poética cede à ilusão de igualdade entre as duas categorias – o bem e o mal – que se tornam partes intrínsecas do humano. Vale lembrar o personagem de Matthew Lewis (1775-1818), Ambrósio, no seu famoso romance *The Monk* (1796), quando opta, para se salvar da fogueira da Inquisição, por assinar o pacto com Satã. *The Monk* é uma narrativa que arrasta a poética gótica para o abismo mais profundo dos excessos violentos da imaginação erótica e do prazer pelo mal. Vale lembrar, também, a escritora inglesa Charlotte Dacre (1772-1825). Ao contrário de seus predecessores, em seu *Zofloya, or The Moor* (1806), opta pela criação de uma personagem que transcende as barreiras de gênero e da sexualidade. O pacto com Satã, a bela figura disfarçada de Mouro, acontece no espaço onírico. O que marca a narrativa e a diferencia das anteriores sobre o tema do pacto na literatura inglesa não são as atrocidades cometidas por Victoria (a personagem feminina), nem tampouco as reflexões sobre as suas ações, mas o não arrependimento.

O pacto é tensão, é ambiguidade, é incerteza. Se, por um lado, me libera, por outro me aprisiona, a partir do momento que assino o meu nome com sangue. Há uma estrutura jurídica e econômica associada à história de Fausto e às suas encarnações em Marlowe

(1976, p. 28): "Então, Fausto, apunhala o braço corajosamente, e une a tua alma, que em certo dia Grande Lúcifer poderá reivindicá-la como sua; e então serás tão grande quanto Lúcifer". O sangue do pacto é uma linda metáfora de algo fluido e vivo, iluminado: Eros em chamas, sangrando.

Fausto estabelece com Satã uma relação vertical no que tange à possibilidade de este propiciar-lhe a realização de desejos terrenos e transcendentes. Satã opera em relação a Fausto, não como um Deus todo-protetor, mas como aquele que poderá conceder-lhe o paraíso das respostas para o desconhecimento do mundo.

Se, por um lado, o diabo adverte Fausto sobre o obscuro mundo, por outro, o seduz para aumentar o rebanho infernal. Satã, como arrecadador de almas, leva Fausto ao êxtase e à queda. A relação erótica entre Fausto e a força transcendente é estabelecida pela força do discurso de Mefistófeles e pelo poder de Satã de construir mundos outros. Satã desperta a imaginação desejante de Fausto para superar-se, expandindo a vida para sonhar a infinitude, uma infinitude cósmica, contudo. O corpo satânico em diálogo com o humano revela toda a humanidade do ser.

Em Marlowe, o pacto de sangue é carregado de significações. Implica uma promessa de infinitude. A natureza ilusionista do pacto está no potencial de poder alcançar o impossível, através da magia, do inebriamento.

IV

A espectralidade está sempre presente tanto na literatura como na crítica. A poética faustiana implica uma conversa com o morto, com o espectro; daí ser parte da sua natureza "o estranhamento". Esse fato leva a observar a insistência da espectralidade na crítica, a sensação, como observa David Punter (2016), de que qualquer envolvimento com ou na literatura é inseparável do fantasma, do espectro. Por isso, a sobrevivência da realidade material

da obra é em si sujeito de escrutínio, de ansiedade e de medo. O espectro é figura paradoxal, uma vez que, sendo fundamentalmente humana, é fundamental para a humanidade, ao mesmo tempo que é sua negação, ou seja, constitui o próprio ser do inumano. O inumano é ponto de conexão entre o espectro e o sujeito humano. A minha leitura da relação de Dr. Faustus com Satã é feita pelo viés de uma crítica espectral, uma forma de consumação do texto em um terreno indecidível, ambíguo. A narrativa na peça implica uma espera pelo espectro, pelo que vem, pelo que estar por vir. Uma antecipação impaciente, ansiosa e fascinante. O *revenant* está sempre a caminho, uma materialização da ausência. O inumano e o espectro são categorias importantes para a visão moderna do que é ser humano. O inumano é o lugar onde o corpo fracassa em manter-se íntegro. E é nessa lacuna que os monstros tradicionalmente surgem, apontando para a fronteira entre o humano e o animal, ou seja, formas antropomórficas e zoomórficas. É essa vulnerabilidade que mostra que somos monstros de nós mesmos, uma imagem no espelho da nossa morte temida.

Por espectro entendem-se criaturas incorpóreas, ou entes que sobrevivem à sua própria morte, ou que estabelecem um ponto de distinção entre vida e morte. Sob esse ponto de vista, o espectro pode ser imaterial ou adquirir diferentes "consistências". Ou seja, um corpo-espectro. A antropotecnia só pode ser compreendida através do distanciamento entre o que Deus foi capaz de criar e o que os humanos criarão. A relação entre o criador e o corpo criado é sempre espectral, por implicar sempre a presença de um outro. Dessa forma, o criador precisa regressar à origem, à primeira esfera, ao acolhimento da bolha uterina. Nos nossos tempos velozes e de redes, a tecnologia muda o rumo da humanidade. Mas não mudam as metáforas em relação à criação. O esforço feito pelo ser humano de transcender-se como humanidade, visando à realização de novas possibilidades para a natureza humana, gera corpos inumanos.

O corpo inumano de Satã é um espectro. Presente e ausente. A importância do sujeito como espectro na fenomenologia do inumano serve para problematizar as fronteiras entre experiência e não-experiência, entre o vivo e o não-vivo. Ao invés de posicionar-se de um lado do binário, o espectro é aquilo que pode falar do humano enquanto também fala para além da humanidade. A espectralidade é a marca da fenomenologia do inumano, ela carrega consigo o traço do humano como *remnant* (resto) ao mesmo tempo em que desfaz essa humanidade.

V

Em todo o percurso que Fausto faz, da sua ascensão à queda, o leitor compartilha o seu desespero e se solidariza com ele, e também com Mefistófeles, no que se assemelham na dor da perda. A vida, para Fausto, não pode ser reduzida à utilidade aprendida na Universidade, sendo antes o gozo todo seu com o mundo desconhecido. Há certa grandeza na negatividade que vai na contramão do céu da divindade. Fausto precisa descer às profundezas da vida, encontrar o seu lado sombrio, Satã, mergulhando no abismo negro, o da animalidade, do prazer e do desejo. Ele enfrenta o medo da sombra para efetuar o pacto e, consequentemente, ao fazê-lo, experiencia o trágico da sua condição através da culpa, do arrependimento, categorias demasiadamente cristãs. Quando Fausto confessa que, "[s]e dizemos não ter pecados, nos enganamos, / E não há verdade em nós. / É provável que devamos pecar / E consequentemente morrer" (MARLOWE, 2018, p. 45), sabe que o pecado não é um erro, mas uma transgressão do limite consciente. Como diria Foucault (2000), em um ensaio dedicado a Bataille, o limite não existiria se fosse absolutamente intransponível e, reciprocamente, a transgressão não faria sentido se meramente cruzasse o limite composto de ilusões e sombras.

Por todo o drama não faltam a Fausto avisos sobre a iminente danação e queda. Mas é Mefistófeles, esse verdadeiro inimigo, melancólico, torturado, quem elabora a mais eloquente advertência:

> Pensas que eu, que vi o rosto de Deus
>
> E provei as alegrias eternas do céu,
>
> Não estou atormentado com dez mil infernos
>
> Em ser privado do êxtase eterno?
>
> Ó Fausto deixa essas frívolas exigências,
>
> O que causa um terror à minha alma desvanecida (MARLOWE, 1976, p. 21-22).

A peça é marcada por conflitos e contradições. Tal contradição é explicitada quando Fausto pergunta a Mefistófeles onde é o lugar que as pessoas chamam de inferno, ao que este responde: "O inferno não é limitado, nem está circunscrito em um lugar próprio, mas onde estamos, é o inferno" (Ibid., p. 31).

Nesse diálogo entre o humano e o inumano, Mefistófeles manifesta a sua própria angústia e liberta o inferno de seu caráter transcendente, apresentando-o como consciência conflitante. O inferno não possui um caráter físico; é uma condição, um estado interior. Um estado depressivo onde vivo aprisionado. O inferno é aqui e é aqui que a bela Helena salta das páginas de Homero e, erotizada por Satã, seduz um ávido e libidinoso Fausto. Do ponto de vista da imaginação, essa geografia pode ser vista como sintoma de uma teologia espacial, em que o poder mundano e a condenação divina não necessitam da presença corpórea.

Fausto não era consciente então de que o castigo força o devedor (ele próprio) a pagar o credor (Satã). Dá prazer a Satã o jogo da crueldade. Fazer o mal por prazer está na natureza humana. A crueldade não me é estranha, ela está sempre aí. Na religião, Deus é o credor. Para Nietzsche (2012), o cristianismo é o mais bem-sucedido

exercício da vontade de poder na história, de forma reativa, mas é inventiva, criou um Deus massivo. Esse conflito, essa dívida, leva Fausto a contrair a má consciência, a culpa. Quando Fausto faz a promessa de venda de alma, ele, ao mesmo tempo, estabelece com Satã uma responsabilidade moral. Fausto se esquece de esquecer tal promessa. A memória, ao contrário, é avivada a cada dia. Os anjos do bem o levam a ser uma pessoa de má consciência.

Fausto, incorporando Satã, é representativo da desordem do mundo, um sinal da ira de Deus. É corpo satânico, reflete a condenação divina das paixões, do jogo, da heresia. O seu medo e arrependimento posteriores refletem uma pregação cristã que se apoia na ameaça, na culpa. Entretanto, o grande conflito que pode em princípio parecer com o mero arrependimento é, também, gerado pelas contradições inerentes às duas forças do bem e do mal que expõem a sua insegurança e, ao final, o levam à queda.

Essa insegurança o leva a procurar um mundo de prazeres. Quando escolhe viver por apenas 24 anos, ele sabe que a "morte eterna" o aguarda, e, ao ler as cláusulas para efetuar o pacto, pede a Mefistófeles para dizer a Lúcifer:

> De que Fausto incorreu em morte eterna
>
> Por voltar-se convicto contra Jove,
>
> Fala que Fausto entrega sua alma
>
> Em troca de mais vinte e quatro anos
>
> De uma existência de volúpia plena (MARLOWE, 2018, p.73).

A matéria do drama é o próprio conflito interior, num mundo que se queria de sonhos e infinito, sem a fúria de um Deus vingador. O drama traz a presença das duas forças que regem o mundo religioso – Deus e Satã –, bem como o abandono de um pelo outro e a certeza tardia de que os dois são imagens conflitantes no ser. Nietzsche (1990, p. 99), em *Além do Bem e do Mal*, já via que: "O diabo

tem as mais amplas perspectivas relativamente a Deus, por isso se mantém tão distante dele: o diabo, quer dizer, o mais antigo amigo do conhecimento". Fausto procurou, através do conhecimento e da antropotecnia, uma metafísica da transcendência, e por isso negou Deus, adentrando o mundo dilatável da magia de Satã. Opta pelo "Mal" e, no fim, é punido pela escolha que fez. Não entendeu que somos feito de matéria que amalgama os dois elementos.

Ao decidir refutar Satã e buscar Deus, percebe-se em Fausto certa impotência em escolher viver com os dois lados que poderiam fazê-lo mais humano. A relação de Fausto com a magia o aproxima sinestesicamente de Satã; é o mundo desconhecido das trevas que poderá iluminar-lhe a vida. Fausto como vítima expiatória é um ídolo, ao final, picado em mil pedaços. Ascensão e queda estão entrelaçadas. Como conduto de expiação, Fausto polariza sobre si as indignações daqueles que não podem perdoar o desvio, a transgressão. Daí ser vítima de inúmeras brutalidades infligidas por Satã, que, ao fim e ao cabo, refletem a própria consciência pressionada pela insegurança e pelo arrependimento que pesa sobre si.

Se tivesse Fausto vivido no século XIX e visto Nietzsche (1994) declarar a morte de Deus, talvez o seu destino se tivesse direcionado a um aprofundamento maior do conhecimento e de descobertas, em vez de naufragar numa discussão sobre o destino da alma. Também, se tivesse vivido no século XX e descoberto que as origens de nosso sofrimento encontram-se em três problemas básicos – o poder superior da natureza, a fragilidade dos corpos, e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos na família, no Estado e na sociedade –, como constatou Freud (2013), Fausto perceberia que qualquer tentativa de proteção contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento fazem parte dessa mesma civilização. Inclusive a própria técnica, pois a subjugação das forças da natureza não tornou o ser humano mais feliz, ainda que o desenvolvimento tecnológico, com os fármacos, tenha contribuído para

a economia do prazer. Se tivesse aderido à contracultura, cujo lema era sexo, drogas e rock-and-roll, talvez tivesse adquirido um nível de independência em relação a qualquer transcendência metafísica, e pudesse explorar o seu universo imaginativo, ocupando, por sua vez, um lugar sólido na economia libidinal. E, por último, se tivesse vivido no século XXI e lido Harari (2015), perceberia que as ficções que são tomadas como realidades – por exemplo, os monoteísmos religiosos – são, apesar de imaginadas, úteis, pois levam os grupos à obtenção de fins práticos.

Entretanto, devo admitir, que o seu criador, Christopher Marlowe, foi como um oceano cuja correnteza arremessou para frente John Milton e, mais tarde, escritores da poética gótica e romântica, fazendo-os abrir a porta da percepção e apreender as duas grandes forças que operam dentro do ser humano – o bem e o mal. Tal percepção é fundamental para a compreensão da sombra, do mal no século XX e na contemporaneidade. É nessa compreensão que a contribuição do artista para o conceito de demônio deve ser procurada.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALMOND, Philip C. *The Devil – a new biography*. New York: Cornell University Press, 2014.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*. v. 1. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008. p. 487-502.

FOUCAULT, Michel. The preface to transgression. In: FAUBION, James D. (Ed.). *Essential works of Foucault 1954 – 1984*. London: Penguin, 2000. p. 69-87.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das

Letras, 2013.

HARARI, Yuval N. *Sapiens – Uma breve história da humanidade*. Porto-Alegre: L&PM, 2015.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. São Paulo: Ed. Record, 2004.

MARLOWE, Christopher. *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*. Ed. John D. Jump. Manchester: Manchester University Press, 1976.

_____. *A trágica história do Doutor Fausto*. Trad. de Luís Bueno e Caetano Galindo. Cotia: Ateliê/Campinas: Ed. da Unicamp, 2018.

MILTON, John. *Paradise Lost*. London: Penguin Classics, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.

_____. *Beyond Good and Evil*. London: Penguin Classics, 1990.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

PUNTER, David. *The Gothic Condition*. Wales: The University of Wales Press, 2016.

SLOTERDIJK, Peter. *Bubbles. Spheres I*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.

O *Fausto* de Goethe como alegoria da modernidade

Miguel Vedda[1]

Das primeiras tentativas poéticas até os escritos da velhice, a obra de Goethe se encontra atravessada por um empenho obsessivo em colocar a literatura em uma permanente relação com a vida. Ainda que sem tratar de identificar completamente suas obras com a variedade da natureza, o escritor, de acordo com Goethe, precisa mantê-las em um intenso contato com o vivo, se não quiser que a forma se solidifique em esquema e que seu próprio trabalho se reduza à repetição mecânica de procedimentos desgastados. As primeiras disputas de Goethe com o classicismo francês, durante o período do *Sturm und Drang*, já se encontravam marcadas pelo desprezo por aquele conceito academicista da literatura e da arte que as associava à aplicação de uma norma considerada incontestável. Em um ensaio sobre Shakespeare composto em 1771, já se ocupava Goethe de questionar a *tragédie classique* por causa de seu formalismo, que a tornava totalmente discordante da vitalidade da natureza: "Eu não duvidava por nenhum momento de renunciar ao teatro regular. A unidade do lugar me parecia tão aprisionante e medonha, a unidade da ação e do tempo, pesados grilhões de nossa imaginação. Saltei para o ar livre e senti, primeiro, que tinha mãos e pés" (GOETHE, 2000, p. 27).[2] O autor do ensaio adverte para uma correlação entre a rigidez da estética teatral neoclássica – cujos dramas se assemelham entre si como produtos fabricados em série –[3] e uma época despoticamente regida por formalismos que restringem nos homens a liberdade de movimentos: "E o que o nosso século se atreve a sentenciar a respeito da natureza? Como podemos conhecê-la, nós que, desde a juventude, sentimos que tudo é sufocado e afetado em nós,

e vemos que isso acontece também com os outros" (Ibid., p. 30-31). Como uma alternativa à semelhante liquidação da espontaneidade estética e ética se propõe o drama de Shakespeare, no qual o jovem Goethe descobre a expressão de uma naturalidade despojada de leis e amarras. Testemunho disto é oferecido, em primeiro lugar, pelos caracteres do dramaturgo isabelino, inconciliáveis com a *bienséance* francesa, mas dotados em troca de uma vitalidade que escandaliza os legisladores neoclássicos: "A maioria desses senhores ainda esbarra num problema de caráter. Eu chamo: Natureza! Natureza! Os homens de Shakespeare são a natureza" (Ibid., p. 30). A obra tardia de Goethe – além da distância temporal, e das mudanças que experimentaram nesse ínterim as concepções do autor acerca da estética e da política, da filosofia e da ciência – está também marcada pela convicção de que os períodos de menor fecundidade artística costumam ser os mais propensos a colocar a aplicação das normas acima da experimentação pessoal. Um exemplo disto é oferecido pelas palavras mediante as quais Proteu, na segunda parte do *Fausto*, menospreza o trabalho imitativo dos Telquines, que se vangloriavam de ter sabido representar artisticamente os deuses antigos em forma humana. O deus Proteu – símbolo da viva multiplicidade da natureza – afirma que "[a]os raios criadores de vida do sol / [o]bra morta é fumo de palha"; os Telquines "[m]oldam em incessante lida, / [e] em bronze a efígie enfim fundida / [c]onvencem-se de que algo valha" (8304-8308).[4] Não é por acaso que o destinatário destas palavras seja Homúnculo: uma criatura artificial que anseia abandonar a redoma na qual está aprisionada e tornar-se um ser ativo no mundo externo.

A vida de Homúnculo se encontra tão estéril e artificalmente conservada dentro de sua redoma como pode estar também – segundo Proteu – a vitalidade dos deuses pagãos dentro da marmórea imobilidade das esculturas antigas.[5] De acordo com seu desprezo por todo o rígido e imóvel se encontra a relutância de Goethe em consi-

derar a arte helenística como mero objeto de erudição acadêmica, ou como um conjunto de obras destinadas à exibição em museus como propriedades culturais desprovidas, ao mesmo tempo, de atualidade e de história. Em contraposição à atitude própria do antiquário, Goethe queria estabelecer com a arte da Antiguidade clássica uma relação única: resgatá-la de sua reclusão no panteão das formas e ideias recebidas e devolver a ela, desse modo, uma atualidade inesperada. Como escreveu Gert Mattenklott, o ideal que persegue Fausto no drama goethiano é o de "algo vivo, que há de ocupar o lugar do compulsivamente mítico, do que se repete eternamente"; diante de uma realidade histórica marcada pelo fatídico retorno do sempre igual, o desafio não é ressuscitar o modelo da formação humanística clássica, mas reanimar *o homem inteiro* (*der ganze Mensch*): "A Antiguidade, como imagem contrária à Modernidade", não é, então, para Goethe, "a soma das obras de arte dignas de imitação, senão a quintessência da intensidade vital" (MATTENKLOTT, 2004, p. 423). Revelador é que a retorta que enclausura o Homúnculo colida com o carro da ninfa Galateia – encarnação viva e sensual do belo –, e que a colisão aconteça no mar, isto é: naquele meio que, em seu incessante dinamismo, é, para o poeta Goethe, o símbolo mais conspícuo da vitalidade, e que, para o naturalista Goethe, representa a origem de toda a existência sobre a Terra.

Esta afinidade com o vivo, antes que com as leis e os princípios abstratos, está na base do empirismo e do realismo goethianos: está na base de sua aversão ao espírito de sistema e a qualquer tipo de reducionismo; mas, também, de sua postura frente à tradição literária, diante da qual assume uma disposição crítica e pessoal. Assim é que, preocupado em recuperar para sua época formas literárias herdadas, Goethe nunca recorre a um gênero do passado sem renová-lo de maneira intensa: isto pode ser visto em suas experimentações com o soneto e a balada, com a epopeia e a elegia, com a tragédia ática ou a novela romântica, com o romance epistolar ou o drama

burguês. Este procedimento define também a atitude em relação à matéria fáustica: Goethe tem uma consciência tão clara acerca da tradição que o precede, como da necessidade de estabelecer uma ruptura radical com ela.

O fato de que um escritor que, como Goethe, pôde escrever várias de suas obras dramáticas no decorrer de dias ou de semanas, devesse estender a composição do *Fausto* durante a maior parte de sua carreira como escritor evidencia a complexidade da matéria, mas também a dificuldade para circunscrevê-la dentro de uma forma clara e delimitada. Por outro lado, com o passar do tempo foram se integrando à concepção elementos novos, de modo que a obra foi se tornando cada vez mais intrincada e variada, e a possibilidade de convertê-la em um todo unitário e coerente foi se tornando cada vez menos factível. O próprio Goethe disse, em conversação com Eckermann no dia 3 de janeiro de 1830, que o *Fausto* "é algo incomensurável, e resultam vãos todos os esforços feitos para torná-lo mais compreensível" (ECKERMANN, 2000, p. 313); e em 13 de fevereiro do ano seguinte acrescenta que: "em uma composição semelhante o que importa é apenas que as distintas partes sejam relevantes e claras; considerada em conjunto, será sempre incomensurável, e pelo mesmo estimulará continuamente os homens a estudá-la repetidamente, como um problema sem solução" (Ibid., p. 365). Deste modo o velho Goethe, já muito próximo do término de sua obra, alude à vanidade das reiteradas tentativas de compreendê-la como uma totalidade harmônica. É chamativo que o mesmo Goethe que exortava os artistas plásticos a construir um todo fechado, se recusara muitas vezes a cumprir esse imperativo em sua própria produção literária. Isto é válido principalmente para algumas de suas obras mais importantes e ambiciosas; especialmente, para o *Wilhelm Meister*[6] e o *Fausto*; sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* escreveu Goethe, em carta a Johann Friedrich Rochlitz em 23 de novembro de 1829:

> Com um livrinho semelhante ocorre como com a vida mesma: no complexo da totalidade se encontra o necessário e o casual, o planejado de antemão e o adicionado, ora o bem logrado, ora o falido; através disto, [a obra] adquire uma espécie de infinitude que não pode ser captada nem abarcada inteiramente através de palavras sensatas e racionais.

Este comentário poderia ser aplicado sem dificuldade ao *Fausto*. Durante anos, aqueles críticos definidos como *unitários*[7] tentaram forçar o drama, impondo-lhe uma coerência que não possui e que, como vemos, o autor se negava a lhe atribuir. Na origem desta tradição poderíamos colocar Schiller, quem, descontente com a ostensiva fragmentação da obra, tratou de influir sobre Goethe exortando-o a buscar um princípio de unidade para a composição. Em uma carta de 26 de junho de 1797, dirigida a Goethe, disse Schiller: "O que me assusta nisto é que me parece que o *Fausto*, de acordo com sua estrutura, requer também uma totalidade da matéria, se é que ao final tem de aparecer desenvolvida a ideia; e para uma massa que cresce até alcançar tão grande altura, não encontro nenhuma circunferência poética capaz de sujeitá-la". Em consonância com suas próprias concepções queria Schiller que a "incomensurável" riqueza da matéria fáustica, tal como havia sido elaborada até o momento por Goethe, fosse reduzida a dimensões precisas graças a ajuda da filosofia. Já em uma carta escrita três dias antes da que acabamos de citar, afirmava Schiller que, em vista de que a ação da obra avança para o "estridente e carente de forma", seria preciso tratar de não se deter no tema, e se deixar, em troca, conduzir por ele em direção às ideias: "a natureza do tema imporá a você um tratamento filosófico, e a imaginação terá que se mostrar disposta a se colocar a serviço de uma ideia da razão". Entretanto, um procedimento semelhante era incompatível com o empirismo de Goethe, que se mostrou relutante em impor à matéria uma unidade recorrendo a princípios abstratos. Em um esquema redigido

entre 1797 e 1800 – isto é: durante o período de colaboração com Schiller –, Goethe destaca inclusive a conveniência de desfocar ainda mais a unidade do *Fausto*; ali se refere à disputa "entre a forma e o carente de forma" e enfatiza a preeminência "do conteúdo carente de forma frente à forma vazia. / O conteúdo leva consigo a forma, a forma jamais existe sem conteúdo", e enuncia o propósito de "tornar mais inconciliáveis estas contradições, ao invés de unificá-las" (WA I, 14, 287).

Goethe era consciente de que, ao se recusar a reduzir o *Fausto* a uma forma definida e "fechada", o colocava em contradição com as definições do drama as quais ele mesmo tinha chegado em colaboração com Schiller. De acordo com elas, no poema dramático a ação deveria ser unitária e sucessiva; no ensaio *Sobre literatura épica e dramática*[8] afirma-se que o drama emprega primeiramente os *motivos progressivos*, encarregados de impulsionar a ação, enquanto o poeta épico pode recorrer também aos *regressivos*, que afastam a ação do final. Nesta mesma linha avança a observação, feita por Goethe em carta a Schiller de 21 de abril de 1797, de que "a independência de suas partes constitui um caráter fundamental do poema épico". Já segundo estes parâmetros pode ser percebido no *Fausto* uma aproximação com a épica, principalmente em vista da inegável falta de unidade de sua ação, de seus múltiplos hiatos e digressões. Em carta a Schiller de 27 de junho de 1797, disse Goethe: "Buscarei que as partes sejam agradáveis e divertidas, e deixem algo para pensar; quanto ao todo, que sempre ficará como um fragmento, talvez possa se revelar útil à nova teoria do poema épico". Porém conviria agora colocar estas observações, que destacam a dimensão "épica" que possui o drama goethiano, com a declaração citada mais acima a propósito dessa heterogeneidade e até dessa fusão de componentes contraditórios, em virtude da qual *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*se aproximam da variedade da vida. Goethe indicou, em um esboço destinado a um epílogo por fim não escrito para o

Fausto: "A vida é um poema épico / tem, certamente, um começo e um final / só que não é um todo" (FA VII/1, 548, P97v). A contrapelo das ineficazes tentativas dos críticos *unitários* para descobrir um inexistente concerto entre as partes, a obra exibe a tal ponto o seu caráter incompleto e fragmentário que poderíamos de forma bem fundada aplicar *inclusive* à versão final o título da edição de 1790: *Fausto. Um fragmento*. Reforça esta evidência, ademais, o fato de que sejam várias as partes do drama que haviam sido originariamente concebidas para integrar outras obras; assim, o "Prólogo no teatro" não foi escrito originalmente para o *Fausto*, mas como uma peça de ocasião destinada a ser lida no ato de reabertura do teatro de Weimar; do mesmo modo, a "Noite de Valpúrgis", como argumentou Albrecht Schöne, havia sido concebida no contexto geral das *Xênias*.

O *Fausto* é, pois, incongruente com o conceito de obra fechada, e resultam inaplicáveis a ele categorias classicistas com as de arredondamento [*Abrundung*] ou conclusão [*Vollendung*]. Porém, poderíamos nos perguntar se no caráter dissonante do drama, em sua essencial falta de completude, deveríamos ver a prova de seu fracasso, ou se não se deveria perceber na inconclusão uma prova da modernidade da obra; sobretudo se se pensa que o desenvolvimento da literatura moderna está marcado por uma larga série de torsos: a *Recherche* proustiana, as novelas de Kafka, o vasto projeto narrativo de Musil ou *Os caminhos da liberdade* de Sartre, entre outros. Uma associação talvez maior com o *Fausto* pode despertar aquelas obras que nasceram da confluência entre o propósito obsessivo de elaborar cada parte individual e o impossível (e não menos obsessivo) empenho em edificar, a partir dos fragmentos, um todo. O exemplo característico de semelhante confluência poderia ser o *Ulysses* de Joyce, a propósito do qual se destacou já muito cedo a contradição entre a rigorosa atenção aos detalhes e o caráter dissonante do todo. Já Edmund Wilson aludiu, por outro lado, ao descuido para a dimensão narrativa, dramática, como uma qualidade distintiva

da novela joyciana, que possui uma índole menos épica do que sinfônica. Ao invés de seguir uma linha, a prosa ficcional de Joyce se expande em todas as dimensões; é possível considerar o *Ulysses* como uma construção no espaço, antes do que como uma narração que se desenvolve temporalmente:

> quando o relemos, começamos em qualquer ponto, como se fosse realmente algo sólido, tal como uma cidade que existisse concretamente no espaço e pudesse ser abordada a partir de qualquer direção; assim como se dizia de Joyce que, ao compor seus livros, trabalhava em diferentes partes de maneira simultânea (WILSON, 1983, p. 156).

A própria diversidade estilística favorece o cotejo entre o "romance" de Joyce e o "drama" de Goethe. Como alguns dos produtos mais representativos da modernidade literária, o edifício poético do *Fausto* se distingue pela ausência de um padrão de construção unitário, assim como pela incompatibilidade com um ideal de subordinação das partes sob um princípio geral tal como o que sustentava a preceptiva neoclássica, segundo a qual a beleza se identifica com a percepção de um todo sustentado na harmonia das partes. O fato de que a construção do *Fausto* produza – sobretudo, na segunda parte – a impressão do vacilante e discordante, de elementos que se contradizem e combatem entre si, permite inferir em que medida há nele menos um apelo ao símbolo, tão frequentemente exaltado por Goethe, do que a colocação em prática de *uma estética do alegórico*. Sobretudo se se entende por alegoria não a árida personificação de ideias abstratas, mas a justaposição de elementos heterogêneos e ainda dissonantes, que despertam no espectador ou no leitor associações com o transitório e múltiplo mais do que com o eterno e unitário. Ernst Bloch escreveu que a alegoria não foi, em seu período de esplendor, "de nenhum modo a encarnação de conceitos, a decoração de abstrações, senão precisamente a reprodução intencional de um significado material através de outros significados

materiais, e certamente através do oposto a abstrações" (1993, v. 1, p. 201). Enquanto o símbolo permanece subordinado à "*unitas de um sentido*", a alegoria contém "os arquétipos da transitoriedade, pelo qual seu significado aponta sempre à *alteritas*" (Ibid., p. 201). Própria do símbolo é "a orientação para uma meta", diferentemente "das alegorias, que se deslocam de maneira florescente e estão condenadas à persistente irresolução do caminho" (Ibid., p. 201). A vinculação com o múltiplo e transitório, com o provisório e discordante nos autoriza a associar a representação alegórica com a forma do *Fausto*; daí que resulte apropriado qualificá-lo – como o fez Schlaffer (1981) a propósito da segunda parte do drama – como *a alegoria do século XIX*. E poderíamos agregar: não só do século XIX, mas da Modernidade *in toto*.

A segunda parte do *Fausto*: do individual ao genérico

Ao começar a segunda parte da obra, nos encontramos com um Fausto que já experimentou uma transformação radical. Assim como o Wilhelm Meister dos *Anos de peregrinação* diverge do que aparecia nos *Anos de aprendizagem*, o protagonista do segundo *Fausto* é diferente do primeiro, e a metamorfose do personagem é acompanhada pela do mundo que o rodeia. Em várias ocasiões procurou explicar Goethe a disparidade entre as duas partes de seu drama; assim, em conversação com Eckermann de 18 de fevereiro de 1832:

> A primeira parte é completamente subjetiva; é a obra de um indivíduo preocupado, cheio de paixão, esta semiescuridão pode agradar também as pessoas. Entretanto, na segunda parte não há quase nada subjetivo; aparece nela um mundo mais elevado, mais amplo, mais claro, menos apaixonado, e quem não tenha vivido algo e não possua alguma experiência não saberá o que fazer com ele (ECKERMANN, 2000, p. 372).

A autenticidade das *Conversações* editadas por Eckermann tem sido objeto de tão duros questionamentos que poderíamos,

talvez, colocar em dúvida uma declaração como a recém-citada. Só que ela coincide com afirmações feitas por Goethe em outros contextos; assim, Friedrich Wilhelm Riemer detalha uma conversação com o escritor no decurso da qual este comenta, em referência à segunda parte, que havia "alguns erros diferentes, esplêndidos, reais e fantasiosos nos quais o pobre homem podia se perder de um modo mais nobre, digno, elevado que na vulgar primeira" (cit. em HA, 3, 463). O desenvolvimento, no segundo *Fausto*, teria que "avançar mais do específico ao genérico, pois a especificação e variedade pertencem à juventude. Ticiano, o grande artista da cor, na velhice pintava também só *in abstracto* aquelas matérias que antes soubera imitar em forma tão concreta; por exemplo, pintava o veludo apenas como sua ideia" (Ibid.). A abstração da segunda parte foi atacada duramente desde cedo, principalmente por aqueles leitores que celebravam no primeiro *Fausto* a configuração relativamente realista, a proximidade das tradições populares ou a concreção e a vitalidade dos caracteres. Porém, caberia se perguntar se, na base destas objeções não se encontra um componente regressivo: a crença em que, ameaçados pela abstração e complexidade crescentes da realidade após a Revolução Francesa, poderíamos placidamente nos refugiar em um universo literário limitado, compreensível, abarcável com o olhar e, portanto, ilusoriamente tranquilizador. O autor do segundo *Fausto* não compartilhava desta perspectiva consoladora e evasiva; com base em uma interpretação ambivalente e diferenciada do mundo contemporâneo, entendia que as perspectivas sociais e estéticas vigentes durante a primeira Modernidade haviam se tornado obsoletas: a visão do mundo sentimental e individualista era incapaz de dar conta da crescente abstração das relações sociais. A obra tardia de Goethe atesta até que ponto se encontrava este convencimento de que a sociedade burguesa oitocentista já não admite ser entendida em termos individuais; o ideal classicista da personalidade harmônica, como o de um desenvolvimento múltiplo,

integral das capacidades humanas se tornaram historicamente irrealizáveis, e só é possível atribuir sentido a um modo de pensamento focado em unir os desejos e tentativas individuais em uma ação coletiva. A Modernidade não deve ser considerada como a época das personalidades abrangentes e completas, mas como a era da especialização, na que os particulares têm que encontrar as vias de conciliar seus interesses se é que desejam alcançar o bem geral; tal como disse o personagem do ancião no conto maravilhoso com o qual se terminam as *Conversas de imigrantes alemães* (1795), "não ajuda uma única pessoa senão aquela que sabe se reunir com muitas outras na hora certa" (GOETHE, 2006, p. 844). As novas condições históricas pareciam demandar o desdobramento de uma ação coletiva; a sociedade burguesa, porém, não se desenvolveu no sentido de uma busca de convergência entre os interesses particulares, senão em direção a uma crescente anarquia, a um *bellum omnium contra omnes*. Como indica Borchmeyer (1979, p. 5), a destruição da unidade, o rasgamento da solidariedade humana foi para Goethe uma experiência dolorosa fundamental derivada da Revolução Francesa. Daí o caráter inorgânico, amorfo que, aos olhos do escritor alemão, estava assumindo uma sociedade que havia conseguido libertar, através da técnica, um conjunto de forças produtivas que, conduzidas de forma razoável e austera, teriam permitido reconciliar a sociedade humana internamente e em sua relação com a natureza. Uma parábola deste novo universo social imarcescível e anárquico já havia composto Goethe com sua balada *O aprendiz de feiticeiro* (1797), na qual a arte mágica limitada e prudente do velho mestre – quem apenas conjurava aqueles poderes que era capaz de dominar – contrasta com a ação precipitada de seu discípulo, cujo sortilégio provoca uma efusão de águas que ele não consegue conter, e que só pode ser detida graças à aparição do mestre. A confissão do aprendiz de feiticeiro – "Dos espíritos que conjurei / não sei agora como me desfazer" (FA I, 686, v. 91s.) – concorda muito bem com o

comentário que Mefistófeles dirige aos espectadores imediatamente antes do início da "Noite de Valpúrgis Clássica": "No fim tão sempre dependemos / Das criaturas que criamos" (7003s.). À Modernidade em geral caberia aplicar, então, o que se afirma a propósito do reino em decadência em que ocorre a ação de *A filha natural* (1801-1803) de Goethe: que nele os "elementos destinados / à grandiosa vida não querem já / abraçar-se uns aos outros com força amorosa / para compor uma unidade sempre renovada" (FA 6, 3989, V ato, c. 8, vv. 2826-2829); pelo contrário, se combatem mutuamente com violência: "se evitam entre si e, em forma separada, cada um / se redobra friamente sobre si mesmo" (Ibid.).

A segunda parte do *Fausto*, que funciona como uma vasta alegoria da Modernidade, já não se desenvolve no pequeno espaço das relações pessoais e privadas, mas no palco da política. Pode parecer contraditório que este "grande mundo" se baseie, por um lado, no desenfreio e na corrupção moral e que, por outro, seja definido pelo autor, nas conversações antes citadas, como um âmbito mais elevado, que, enquanto tal só poderá ser compreendido por aqueles que possuam "alguma experiência", e que os despropósitos nos quais incorre Fausto na segunda parte suponham um modo de vida mais nobre do que o que se expõe na "vulgar" primeira. Para entender esta questão é preciso levar em conta que o segundo *Fausto* deixou largamente para trás o plano da moralidade pessoal; como indica Mattenklott, uma greta entre duas épocas se estende "entre o *Fausto I* e o *Fausto II*": a primeira parte "se encontrava ainda totalmente centrada na moral", enquanto que na segunda "a moral permanece particularmente superficial, e inclusive não se encontra de modo algum conectada com o fundo dos acontecimentos" (2004, p. 454s). Com isto se relaciona o fato de que o Fausto da segunda parte já não é sequer *um indivíduo*, um ser dotado de um caráter e uma psicologia pessoais;[9] nela, como sustenta Emrich, "o indivíduo Fausto se afunda, e em seu lugar se levanta um tipo de ser humano

supraindividual, atemporal, situado acima do mundo, objetivo" (1992, p. 33). Não deve surpreender, em vista do predomínio do simbólico e do alegórico, que no segundo *Fausto* resulte tão difícil postular uma relação causal entre as partes individuais, e que se intensifique a independência "épica" das cenas.

Os primeiros atos da obra mostram a passagem de uma sociedade feudal em decadência ao capitalismo; Fausto, com a ajuda insidiosa de Mefistófeles, contribui para produzir esta passagem. Porém, para compreender o segundo *Fausto* é preciso considerar que a obra não se reduz a uma prolixa exposição do desenvolvimento do capitalismo, como se este constituísse o impulso último e decisivo – positivo ou perverso – da evolução histórica. É que, em seu agitado desdobramento, a enorme produção e acumulação de mercadorias em que consiste o capitalismo representa para Goethe o plano das aparências, por debaixo do qual se encontram as verdadeiras forças impulsoras da natureza e da história, que estão além de uma era específica. É este um ponto no qual as perspectivas de Goethe coincidem não só com as de seu mestre Spinoza, mas também – e em uma medida maior – com as de seu admirador Hegel: da mesma maneira que este último, o escritor opõe o superficial dinamismo do fenomênico com as mais vastas, mas também mais lentas e menos perceptíveis leis que regem o nível do essencial. György Lukács relacionou a insistência goethiana sobre a "permanência na troca" [*Dauer im Wechsel*] com as reflexões de Hegel sobre a calma [*Ruhe*] da essência: segundo Lukács, Hegel

> ressalta com razão que o fenômeno possui outros conteúdos em comparação com a lei, que ele possui uma forma inquieta, que se movimenta, que forçosamente permanece estranha à essência em si. Desse modo, Hegel reconheceu corretamente que o âmbito do fenômeno com essa sua fisionomia peculiar, claramente diferenciada da essência precisamente por seu colorido, sua mobilidade, unicidade e até volatilidade, constitui o âmbito propriamente dito da historicidade com sua imediatidade (LUKÁCS, 2012, p. 286).[10]

De uma perspectiva ontológica enfatizou o velho Lukács que as "forças e tendências múltiplas, heterogêneas" se cristalizam "em formações econômicas que – em termos histórico-mundiais – devêm e passam, nas quais ganha expressão plástica o que Hegel chama de fenômeno em contraposição a essência e o que Goethe chama de mudança em contraposição a duração" (Ibid., p. 286). Durante o segundo *Fausto* reaparece uma e outra vez esta dialética de essência e fenômeno, na qual se mostra em que medida a polaridade entre ambos é fundamental para a evolução natural e sócio-histórica. Mattenklott se refere a esta dinâmica ao explicar que as imagens "dos quatro elementos e das forças e formações dialógicas a elas correspondentes são, para Goethe, imagens da essência, enquanto as metáforas do capital, em sua concepção, concernem a uma esfera de fenômenos efêmeros" (MATTENKLOTT, 2004, p. 454s.). A distinção entre ambos os níveis aparece expressa, no começo do quarto ato, através da oposição entre o mar e a alta montanha; nesta última caberia ver o símbolo do essencial que é "transcendente a toda vida": um nível que, por um lado, representa mais que toda vida, mas por outro também menos do que a vida, pois carece de configuração concreta (Ibid., p. 455). O mar, por outro lado, representa o dinamismo, a materialização do vivo em seu movimento incessante: "Se o mar está repleto do ritmo do tempo vital, a montanha assinala, em troca, a atemporalidade; de um lado está a voracidade do tempo – a paisagem marinha; no outro extremo temporal, encontramos uma paisagem a-histórica, removida da história" (Ibid., p. 455). É característico que neste plano, como em outros, o âmbito específico do homem – aqui: o de Fausto – não se encontre em *um* dos polos enfrentados, mas no movimento e na busca de uma mediação entre os extremos.

Seria errado ver na segunda parte do drama goethiano uma sorte de epopeia da burguesia; mas também o seria interpretar o seu protagonista como uma mera encarnação do espírito capitalista. Em

relação a esta última afirmação deveria se colocar, como veremos logo, a salvação do personagem; também o comportamento de Fausto durante os dois últimos atos: o conteúdo *essencial* destes não deve ser buscado na exploração econômica da costa marítima ou na ocupação com as forças políticas da época, senão no contraste entre, por um lado, um mundo aparente de tumultos bélicos e conflitos políticos e, por outro, um fundamento universal no qual apenas importa a capacidade do homem para prevalecer frente aos elementos (Ibid., p. 450).

"Tudo é velocíferico". Vulcanismo e revolução

O quarto ato pertence ao último período de ocupação com o *Fausto* por parte de Goethe, que se dedicou a compô-lo – sobre a base de antigas ideias e esboços – assim que o quinto ato foi concluído. Tendo sido considerado frequentemente como o menos bem-feito dos atos que compõem a segunda parte, ou mesmo a obra em sua totalidade; assim, por exemplo, Emil Staiger sustenta que "as cenas do quarto ato são [...] as mais frouxas de todo o poema fáustico" (1963, p. 410); na medida em que o mencionado ato estava dedicado "a um tema político, e parcialmente, inclusive, a um tema militar", não deveria surpreender que Goethe "o postergasse o maior tempo possível, e que finalmente só pudesse realizá-lo em um ato de violência. [...] Ele queria chegar ao final, e possivelmente se resguardou de refletir tempo demais sobre os detalhes" (Ibid., p. 140). A exígua extensão deste ato – o mais breve da segunda parte – pareceria respaldar as posições de Staiger, e endossar a tese segundo a qual Goethe, depois de terminar ao mesmo tempo dois atos tão trabalhosos e bem-feitos como o são o terceiro e o quinto, teria desejado pôr fim ao trabalho de uma maneira talvez precipitada. Ainda que não se possa comparar, quanto à elaboração artística, com o terceiro ato – que não em vão representa a culminação e o eixo central de toda a segunda parte –, esta seção cumpre uma função importante: mostra a passagem do

âmbito (ideal, onírico) da poesia até o "grande mundo" da política. Comenta com razão Mattenklott que, no desenvolvimento completo do segundo *Fausto*,

> o casamento de Fausto e Helena é, por certo, um ponto culminante, ainda que por outro lado, sem dúvida, apenas um episódio. Certamente é possível interpretar os dois primeiros atos como prelúdio, e os dois últimos como epílogo do espetáculo sublime, mas este mesmo é designado como "interlúdio". De tal maneira, o casamento de Helena com Fausto – da encarnação antiga do belo com o herói – representa uma das várias estações nas que encontramos Fausto; por certo, especialmente destacada, mas de nenhum modo decisiva para a caracterização do belo (2004, p. 445).

O início do "epílogo" que constitui, então, os dois últimos atos reedita – ainda que a um nível menos intenso e menos efetivo – o monólogo com o que se abria, no lugar ameno, a segunda parte da obra; aqui Fausto chega ao cume de uma montanha transportado por uma nuvem, e, com "[...] as mais profundas solidões" (10039) aos seus pés, vê como se afastam e se dissolvem as imagens de Helena e Margarida. Mais explícita é a referência no paralipômeno 179.3, no qual se lê que "A nuvem ascende, metade, como Helena, em direção ao Sudeste; metade, como Margarida, em direção ao Noroeste" (FA VII/1, 206, 28); isto é: cada uma das partes da nuvem se dirige em direção à região que geograficamente corresponde a ela. Na versão final, a nuvem de Helena emerge, diante os olhos de Fausto, como uma "Gigântea, divinal figura de mulher" (10049) que apresenta os traços de Juno, Leda e da própria mulher de Menelau, antes de escapar em direção ao Oriente – para o velho Goethe, como vimos, a terra mesma da poesia. A nuvem de Margarida, por outro lado, é uma "delicada e brilhante faixa de neblina" (10055)[11] que "[t]rêmula e leve, alto e mais alto se ala e funde-se" (10057). Na medida em que, enquanto "beleza da alma" (10060) se eleva em direção ao éter levando "consigo o melhor do meu interior" (10062), esta caracterização da antiga amada de Fausto antecipa, à distância, a cena final.

A brusca irrupção de Mefistófeles com as botas de sete-léguas põe fim ao arroubo contemplativo de Fausto, e desvia a atenção deste para a realidade terrena. Isso é alcançado em primeira instância exibindo uma explicação da origem da superfície terrestre embasada em princípios vulcânicos, que enquanto tal reedita motivos tomados anteriormente por Seismo e por Anaxágoras. Decidido a apresentar o aspecto atual da Terra (e, primeiramente, a gênese das montanhas) como produto da queda dos anjos rebeldes e, a partir dela, da geração de gases no centro do globo, Mefistófeles se aproxima daqueles cientistas que encarecem a ingerência dos fatores súbitos, catastróficos na dinâmica geral da natureza. São na verdade "demoníacas", a partir da perspectiva goethiana, aquelas concepções que supõem que todo o proveitoso e significativo é, no âmbito natural, resultado de acontecimentos violentos, precipitados e espetaculares: distraídos por acontecimentos desta ordem, correspondentes ao plano da aparência – ou, em outros termos, das fantasmagorias –, os defensores das visões vulcânicas permanecem cegos para os movimentos mais lentos, mas também mais significativos, que pertencem ao plano do essencial. A atração pelo vulcanismo, em seu apego ao manifesto e externo, denota, para Goethe, infantilismo; nos *Anos de peregrinação* disse Jarno que "com as crianças só se podem ver as coisas superficialmente, e só se pode falar com elas de um modo superficial sobre os processos e fins" (GOETHE, 2006, p. 1149). É compreensível que o pequeno Félix imagine que "o mundo foi feito de uma só vez"; também que deva receber do experiente Jarno o esclarecimento de que "as coisas grandes tardam em se fazer" (Ibid., p. 1149). Menos desculpável é o caso daqueles sujeitos que, como aponta Wilhelm, permanecem toda a vida nesse estado infantil (Ibid., p. 1140). Em seus escritos científicos destacou Goethe a conveniência de se ultrapassar a afeição pelo superficial; assim, em seus estudos sobre o granito:

> Como ao homem só se tornam visíveis aqueles efeitos que se produzem a partir de grandes movimentos e da violência das forças, ele se encontra sempre inclinado a crer que a natureza emprega meios veementes para produzir grandes coisas, ainda quando diariamente poderia aprender algo distinto a partir da natureza. Assim, os poetas nos representaram um caos que disputa e que berra de maneira discordante (FA I/25, 314).

Os acontecimentos vulcânicos são, pois, para o autor um "efeito tardio e superficial da natureza" (Ibid., p. 610). Uma e outra vez Goethe procurou se apoiar nesta visão do natural para analisar a realidade política de seu tempo; aos seus olhos, tanto o ativismo estimulado pelos capitalistas como o ânimo transformador das massas insurgidas expressam um afã voluntarista em subjugar, apressando-os, os ritmos naturais e sociais, ao invés de prestar atenção às suas possibilidades de desenvolvimento íntimas e latentes; o escritor alemão poderia ter feito sua sem dificuldades a máxima de Bacon: *natura non nisi parendo vincitur*.[12] Em conversação com Eckermann de 27 de abril de 1825 justifica Goethe sua crença em uma homologia entre a dinâmica natural e a social, e a vincula ao seu consubstancial aborrecimento frente ao

> violento, o que se produz por saltos, *pois é contrário à Natureza*. Sou amigo das plantas; amo a rosa como a flor mais perfeita que pode produzir nossa terra alemã. Porém, não sou bastante insensato para pretender que o meu jardim a ofereça para mim já agora, no final de abril. Conformo-me com ver luzir as primeiras folhas verdes; com ver como, folha a folha, vai aumentando o galho; me regozijo se em maio aparecem os primeiros brotos, e me sinto feliz que depois a rosa se ofereça com todo o seu perfume e esplendor. E quem não queira esperar que o tempo chegue, que recorra à estufa (ECKERMANN, 2000, p. 458).

As reservas de Goethe diante da impaciência voluntarista se enquadram, por um lado, na aversão geral do autor pelas tentativas idealistas de reduzir a realidade material e social a esquemas pre-

concebidos; por outro, na convicção de que o apressamento constitui uma assinatura específica dos novos tempos. A fuga da quietude e do repouso fez do homem moderno um nômade, um *desamparado trascendental* (Lukács), ao qual caracteriza, segundo Goethe, uma busca de experiências precipitadas e efêmeras, e uma crescente incapacidade para reconhecer a inestimável importância da serenidade e do repouso. Em carta a Zelter de 6 de junho de 1825 se refere ao fato de que tudo é "agora *ultra*, tudo transcende incessantemente, no pensamento e na ação. Já ninguém se conhece, ninguém concebe o elemento no que flutua e trabalha, ninguém, a matéria que elabora". Em um mundo tal,

> [o]s jovens são estimulados cedo demais, e logo arrastados pelo turbilhão do tempo; riqueza e velocidade é o que o mundo admira, e ao que todos aspiram; trens, correios expressos, barcos a vapor e todas as facilidades possíveis. [Os elementos que facilitam] a comunicação são aquilo a que aspira o mundo cultivado com vistas a se superar, a se supereducar e, através disso, a perseverar na mediocridade.

Com maior clareza ainda se expressa Goethe acerca da aceleração e da inquietude constitutivas da Modernidade em uma das máximas pertencentes às *Considerações do viajante*, incluídas nos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister*:

> A grande desgraça do nosso tempo é que não deixa amadurecer nada, que o instante seguinte devore o anterior, que o dia seja desperdiçado no dia e dessa maneira escape das mãos e o devoremos sem que se tenha dado nada de si. [...] Ninguém pode se alegrar ou se entristecer por ser uma perda de tempo dos demais; e desse modo tudo pula de uma casa a outra, de uma cidade a outra, de um país a outro e de um continente a outro; tudo é velocíferico (GOETHE, 2006, p. 1396s).

Tudo é velocíferico: tal como destaca Manfred Osten, o neologismo empregado por Goethe [*veloziferisch*] parece fundir a

velocidade com o luciferino, além de que o termo proceda do italiano, no qual "se designa, com ele, aqueles coches e correios expressos [*velocifere*] que haviam sido introduzidos na Prússia na década de 1820, pelo diretor geral dos correios Nagler" (OSTEN, 2003, p. 33). Goethe, que sabia que o avanço lento, pausado, era "algo pertencente ao passado, no máximo, desde a Revolução Francesa, e que o ritmo de vida havia se acelerado dramaticamente desde então", tinha a convicção de que era preciso, para a humanidade "caminhar mais lentamente" (Ibid., p. 9). O autor que se considerava "um filho da paz" [*ein Kind des Friedens*] percebia uma relação estreita entre a irrefreável aceleração da vida moderna e uma dissolução, uma anarquia universais que encontram sua expressão política mais concreta na proliferação – e intensificação – dos enfrentamentos bélicos.

Revolução e guerra como fantasmagorias. A tragicomédia fáustica, entre contemplação e colonização

Estes problemas têm uma importância fundamental para a gestação do quarto ato. Decisivas para este são tanto a reflexão persistente do velho Goethe sobre a Revolução Francesa e suas derivações, como os efeitos muito mais próximos que produziu sobre o escritor a Revolução de Julho na França. Nesta não via o autor de *Fausto* uma rebelião justificada contra as iniquidades da Restauração, mas uma irrupção vulcânica das forças do caos, para as quais é possível encontrar uma configuração alegórica nas considerações geognósticas de Mefistófeles. A estas se contrapõe, na primeira cena, o desejo fáustico de edificar um reino nas terras ganhadas ao mar; nele recebe expressão o ideal netunista com o que se sentia identificado Goethe. Em um esquema para uma conferência sobre geognosia traçado por Goethe em 1806, se fazia referência à "representação de uma origem do mundo a partir das águas. Isto coincide com a experiência. [...] Esta opinião concidia com a opinião dos teólogos. Segundo estes, o mundo teve seu começo nas águas e perecerá pelo

fogo" (FA I, 25, 534). De um modo semelhante (e contra a afinidade mefistofélica pelo precipitado e violento) queria Fausto assistir ao nascimento de uma comunidade a partir do espírito da harmonia e do sossego, e não consegue – mais uma vez – prever que a intervenção de Mefistófeles desencaminhará seus projetos em direção à barbárie. O som dos tambores e a música bélica põem fim ao arrebatamento do protagonista e chama a atenção deste para as tribulações políticas do império. Sugestivo é que Fausto, que inicialmente observa com horror a guerra ("Guerra outra vez! não o acha o sábio bom", 10235), rápido se deixe convencer por Mefistófeles da conveniência de intervir nos enfrentamentos, e da possibilidade de aproveitar o entusiasmo provocado pela vitória a fim de propiciar seus próprios projetos. O pragmatismo do demônio representa a estrita contraparte da perseverante resignação netunista: "Na guerra ou paz, sagaz sempre é o conceito: / De todo ensejo extrair-se um proveito! / E olhá-lo, espiá-lo assim que se revela; / Fausto, é a ocasião: tens de apegar-te a ela!" (10236-10239). O império se encontra novamente em crise; só que a instabilidade já não é principalmente de ordem econômica, mas política: a dissipação dos governantes promoveu a dissolução geral do espírito de comunidade, criou uma situação na qual se propagou o individualismo e explodiu a guerra de todos contra todos:

> Caía o reino entanto na anarquia;
>
> Pequenos, grandes, nele hostilizavam-se,
>
> Irmãos matavam-se, expulsavam-se,
>
> Guerreavam entre si burgos, cidades,
>
> Grêmios, nobreza, em ódio e inimizades,
>
> Congregações, arcebispado em briga;
>
> Bastava a gente olhar-se, era inimiga (10261-10267).

A culminação deste *bellum omnium contra omnes* é a guerra

empreendida pelo imperador rival para derrocar o soberano estabelecido. Caracterísitco de todo o episódio bélico é o contraste entre a aplicação pontual, metódica da ciência bélica e a resolução final, que se deve exclusivamente às artes mágicas de Mefistófeles. Mais uma amostra da prioridade do fictício sobre o real que domina na segunda parte é, justamente, o espetáculo tramado pelo demônio a fim de conquistar a vitória para o imperador "legítimo": uma sorte de mascarada que em vários aspectos lembra a do carnaval na corte. Se a mascarada, enquanto jogo ilusório, oferecia o cenário perfeito para que Mefistófeles e Fausto salvassem o império e seu soberano da crise econômica mediante a criação do dinheiro, a conversão da guerra em miragem graças às artes diabólicas permite pôr fim à anarquia e à rebelião, e faz com que a gratidão leve o imperador a apoiar docilmente os planos fáusticos. Como que por efeito de uma lanterna mágica, emergem ante o exército rival, aterrorizando-o, imagens enganosas de manaciais que borbulham, de rios que transbordam seus leitos, de raios e fogos que emergem do solo e dos arbustos, ruídos inquietantes e insólitos. Mattenklott (2004, p. 459) chamou a atenção para o fato de que, neste estouro de potências espectrais, aparecem agindo as mesmas forças às quais Fausto quer fazer frente, só que elas atuam aqui em seu favor. Diante das potências – supostamente – naturais, as massas são dominadas pelo terror, o que por si só constitui uma sorte de parábola acerca das circunstâncias políticas contemporâneas, tal como as entende Goethe. Na interpretação deste, as massas são menos sujeitos conscientes da mudança histórica do que vítimas do embuste e instrumentos da manipulação. O povo

> só conta em termos quantitativos, como uma massa fácil de manejar sem peso político próprio, sem vontade política própria, que pode ser estimulada já em uma direção, já em outra, por qualquer ordem intercambiável, como um rebanho de cordeiros

> pelos cachorros. Se aparece em forma individualizada, é egoísta, rude, ordinária, malfeitora, astuciosa, ávida por rapinas e cobiçosa (Ibid., p. 457).

A intervenção dos Três Valentes Camaradas mostra de maneira paroxística a imbricação de política e crime como sinal de identidade do capitalismo. Na atuação destes como executores insidiosos da vontade de Fausto, particularmente no quinto ato, podemos ver configurado outro dos temas condutores da segunda parte: a representação do mundo moderno como um no qual as obras, os atos e as decisões humanas se independentizam de seus autores, e frequentemente se viram contra estes. Um exemplo o oferece a situação do imperador ao final do quarto ato, quando, estimulado pela vitória militar, queria recompensar a quantos o apoiaram no enfrentamento do imperador rival e contribuíram para restabelecer seu poder soberano. Porém, a avidez dos adeptos não revela tanto a fortaleza do dito poder quanto, pelo contrário, a situação de dependência na qual se encontra um governante obrigado a ainda presentear aqueles territórios que todavia não existem; à fraqueza de sua posição aludem as palavras com as que o imperador, já a sós, encerra o quarto ato: "Destarte só faltava eu doar o reino inteiro" (11042).

O desenvolvimento e, em especial, o desenlace da guerra põem em cena não só as facetas trágicas da Modernidade, mas também a qualidade ridícula e cômica desta: seu caráter de mascarada ou opereta, que contribui para evidenciar a superficialidade que ela possui aos olhos do autor de *Fausto*. O convencimento sobre a essencial comicidade da era posterior à Revolução Francesa se vincula à certeza que o "antitrágico" Goethe possui de que o mal não pode (ou não deveria) ter a última palavra no destino humano. O escritor poderia ter subscrito sem dificuldades a afirmação de Ernst Bloch, formulada no marco de uma apologia do herói cômico, segundo a qual "a inconcebível alegria em si está mais próxima da verdade e da realidade – que não necessitam ser o fundamento do mundo – do

que todo o opressor, o demonstrável, o indubitável das circunstâncias factuais com toda sua brutalidade sensorialmente concreta" (1991, p. 282). De acordo com Bloch, o herói cômico, no contexto da Modernidade, "se encontra mais próximo à própria profundidade do que o herói trágico, agonizante, com o sofrimento própriodo que levou demasiadamente a sério o mundo" (Ibid.). O que o segundo *Fausto* sugere, em consonância com isto, é não levar demasiadamente a sério a tragicidade do mundo: uma ideia que se associa ao aborrecimento de Goethe com aqueles que afirmam a tese de uma perversidade natural ao homem. Daí que expresse, em *Poesia e verdade*, sua antipatia frente à doutrina agostiniana segundo a qual "o pecado do primeiro homem havia corrompido a humana natureza até o extremo de não se poder encontrar nada de bom nem mesmo em seu mais íntimo cerne, pelo que devia o homem renunciar em absoluto às suas próprias forças e esperar tudo da graça e da sua influência" (GOETHE, 1985, p. 402); daí, também, sua afinidade com aqueles teólogos que subscrevem "o referente à hereditária deficiência do homem", mas concedem à natureza "certo germe que, vivificado pela divina graça, poderia progredir até se converter em exuberante árvore de espiritual beatitude" (Ibid., p. 402). Esta perspectiva sobre a espécie humana e seu lugar no universo fundamenta – como veremos – a salvação de Fausto, e está constantemente na base dos acontecimentos que se desenvolvem no quinto ato.

A última afirmação pode parecer chamativa se se tem em conta que o ato final da obra se encontra particularmente atravessado por acontecimentos trágicos. Não em vão concentraram sua atenção nele aquelas interpretações que, em justificada oposição às dos perfectibilistas, veem no *Fausto* um ataque conclusivo contra a Modernidade *in toto*. Entre tais leituras se destaca em especial a de Michael Jaeger, que de maneira convincente rastreia no drama de Goethe os traços fundamentais de uma crítica unilateral e desprovida de concessões ao "velocíferico" mundo moderno. O propósito de Jaeger é demonstrar

até que ponto a obra do escritor alemão, gestada em um ponto de inflexão decisivo da Modernidade, antecipou (e colocou em questão) os traços definitórios de uma era caracterizada pela negação do presente e a projeção impetuosa, precipitada para um futuro associado ao progresso técnico e à regressão social. A aspiração fáustica a um avanço constante, o "furor do movimento" [*Bewegungsfuror*] que impele o personagem eludir todo desfrute do presente, simboliza, segundo Jaeger, de um modo emblemático, uma época que possui, entre seus atributos mais conspícuos, "um culto da velocidade [...], um culto da inovação contínua, da permanente troca de imagens e sensações" (2008, p. 22). A agitação, o "formigamento" [*Gewimmel*], é a experiência que marca um mundo que antepõe a temporalidade ao ser, *Chronos* a *Kairós*, a embriaguez da sucessão ao repousado desfrute do instante. As tendências aceleradoras da Modernidade são, segundo Jaeger, a estrita antítese da utopia pela qual sempre se sentiu cativado o autor de *Fausto*; para este, a felicidade não deriva da perpétua negação do presente, mas do repouso, da contemplação embevecida do belo instante [*schöner Augenblick*]. As palavras em torno das quais gira o pacto entre Mefistófeles e Fausto – "Oh, para! és tão formoso!" (1700) – condensam, pois, o credo classicista de Goethe, e se contrapõem ao irracional dinamismo da Modernidade e à fascinação pelas paixões extremas que singulariza o homem moderno. Na identificação entre beleza e quietude brilha de modo efêmero – em analogia com a estrela cadente que, em *As afinidades eletivas*, passa sobre as cabeças dos amantes – o ideal estético goethiano:

> a teoria clássica de Winckelmann [...] que reúne a existência bela com o ser em calma e sossego enquanto "nobre simplicidade, serena grandeza". [...] E este ideal clássico [...] da consciência sossegada, autônoma e da fixação diante do belo [...] deve ser entendido claramente como posição contrária à doutrina do movimento própria da Modernidade (Ibid., p. 67).

A antítese entre *Viagem à Itália* (com sua elevação de Roma ao ranque de capital do mundo antigo) e *A campanha na França* (com seu olhar, não isento de horror, para o furor bélico, no marco das tentativas de avanço contra a Paris revolucionária, concebida por Goethe como a capital do século XIX) expressa, pois, a polaridade de *contemplação* e *colonização*; isto é: os extremos entre os quais se move a ação do segundo *Fausto*. Como *colonizador do mundo*, o protagonista da tragédia leva adiante o projeto tipicamente moderno de submeter a realidade à lógica mercantil, destruindo, com pressão identificadora, tudo o que não se subordina à doutrina de um progresso técnico indefinido. O "*régime industrielle*" de Saint-Simon, que orienta o projeto de canalização e colonização posto em prática por Fausto na segunda parte, opera como síntese precoce de um modelo de aniquilação da natureza cujos efeitos mais extremos se percebem em nossa época. A constatação de Margarida – um dos primeiros objetos da colonização fáustica –: "Fugiu-me a paz" (3374) resume, pois, para Jaeger o sentimento distintivo das vítimas do *Juggernaut* da Modernidade, que sucumbem diante da impossibilidade de manter o vínculo tradicional entre beleza e contemplação. Agudamente percebeu Goethe que as ilusões do progresso se encontram marcadas pela regressão para etapas atávicas, primitivas da espécie, e que esse atavismo costuma se traduzir em *sacrifícios humanos*, contrariamente à ideia de tolerância impulsionada pela Ilustração precoce. Esta dialética da Ilustração colonizadora se expressa do modo mais extremo no assassinato de Filemon e Baucis: como último enclave de vida não colonizada, a choça simboliza a existência no aqui e agora, conjunção da Arcádia clássica e do Paraíso Terrestre judaico-cristão. O sacrifício dos anciões e de seu refúgio sombrio, perpetrado por Fausto-Mefistófeles (posto que Jaeger vê em ambos, não dois personagens independentes, mas duas facetas complementares do homem moderno), descobre a criminalidade intrínseca ao projeto colonizador. Em essência, o empenho fáustico

delata a megalomania própria de todo voluntarismo, que insiste em levar adiante seus planos com cega desatenção para as resistências que lhe opõem a natureza e a tradição:

> Uma vez destruídas a tradição, e diferenciação, em termos de tabu, entre o sagrado e o profano; uma vez consumada a negação dos princípios de legalidade e legitimidade fundados nas determinações teológicas tradicionais, a vontade da humanidade elevada a uma posição divina já não conhece limites. O artigo de fé central do voluntarismo revolucionário reza: "basta querer, e nós queremos" (Ibid., p. 85).

Nesse sentido, o personagem de Fausto está na origem de uma galeria de voluntaristas e megalômanos que percorrem a literatura alemã oitocentista, e que têm seu ponto culminante no Hauke Haien da novela de Theodor Storm *O homem do cavalo branco* (1888). Frente ao dinamismo sem forma nem medida de Fausto se ergue, segundo Jaeger, como protótipo antagônico e promessa de felicidade genuína, a figura do eterno-feminino; ou, em outras palavras, a *religio* entendida, em termos predominantemente pagãos, como "reverência espiritual ante aquele que é inalcançável e inacessível para a vontade – de poder – humana" (Ibid., p. 107). Encarnação notável desta sublimidade "religiosa" é, em *Fausto*, Helena, em quem se encontra personificado o instante da plenitude alcançada na contemplação serena, ao mesmo tempo em que a ruptura com a incessante fuga em direção ao futuro; nos diálogos entre Helena e Fausto reluz este afã de nobre simplicidade e serena grandeza: "FAUSTO: Olvida o espírito a era, o tempo, a idade, / Só na hora está... / HELENA: nossa felicidade" (9381s). Incapaz de viver dentro de um universo fechado como o que conformavam as comunidades tradicionais, Fausto pertence ao mundo das inquietudes e das incertezas; seu anseio de expansão se distingue do ideal artesanal com o que se sente parcialmente identificado Goethe. Segundo Jaeger, na literatura alemã "não existe um admirador maior do que Goethe do

ethos artesanal" (Ibid., p. 72), entretanto Fausto corporifica o progresso convertido em fim em si mesmo: "entusiasmo por posições extremas e excessivas: mais alto, mais rápido, mais distantes, maior, mais forte" (Ibid., p. 74).

A interpretação de Jaeger oferece um lúcido contrapeso frente às recorrentes tentativas para ver em Fausto uma criatura feita à imagem e semelhança de seu autor – ou, em todo caso, um simples porta-voz dos ideais deste; mas caberia perguntar se, ao proceder a uma desconstrução tão minuciosa do mito fáustico, estas análises não terão incorrido no exagero contrário ao que se propunha desarticular. As limitações de uma interpretação que, como a de Jaeger, fez história começam a se advertir enquanto se formula a pergunta de por que Fausto, apesar de seus traços brutais e despóticos, ao final da obra é subtraído ao poder de Mefistófeles e salvo. Consoante com esta leitura univocamente negativa de Fausto teria sido uma condenação que terminaria de confirmar a complementaridade entre o protagonista da obra e seu *partenaire* diabólico. Por um lado pensamos, diferentemente de Jaeger, que na segunda parte os sonhos desiderativos de Fausto *não* podem ser identificados com sua corrompida realização, desencaminhada por causa da intervenção de Mefistófeles e seus executores; o reconhecimento de um impulso em direção ao bem e ao melhor, apesar dos crimes e pecados do personagem, coincide com a já mencionada aversão de Goethe à doutrina agostiniana e, em geral, à tese de uma perversidade inerente ao homem. Porém, por outro lado, existe em Jaeger uma curiosa desatenção à peculiar comicidade da segunda parte: enfatizar unilateralmente o sinistro dramatismo do segundo *Fausto* supõe passar por alto o contínuo interesse que a obra revela em configurar a Modernidade como uma era marcada pelo irrisório e grotesco. Levar inteiramente a sério a era moderna, sem mitigações nem ironias, supõe assumir uma posição totalmente diversa da defendida por Goethe. Este, ademais, no conjunto de sua obra, mas principalmente na tardia, apresentou em

termos negativos aqueles personagens que se obstinam em sustentar uma visão trágica unilateral e que rejeitam qualquer proposta de mediação. Seria oportuno recordar aqui as reflexões do velho Goethe sobre a incongruência entre tragédia e Modernidade, nas quais se relaciona esta última com a liberdade e o acaso, antes do que com um destino e uma necessidade incontestáveis. Atribuir a Goethe uma interpretação do capitalismo enquanto tragédia implicaria compreender erroneamente o modo no qual o escritor entende uma época marcada muito menos por um *fatum* irrevogável do que por uma tendência à caótica coexistência de elementos discordantes, heterogêneos. Um mundo tal não evoca tanto a elevação trágica como a iridescente variedade carnavalesca: o que diz bastante acerca da função que esta ocupa em toda a segunda parte (e principalmente na mascarada imperial). Isto é válido também para o protagonista, que elude qualquer qualificação de herói ou vilão e que em si carece, como vimos, de individualidade. Sua índole (como a do mundo que o rodeia) corresponde menos à alma nobre da cosmovisão trágica do que àquela configuração a qual Hegel denominou *consciência desgarrada* [*zerrissenes Bewußtsein*]; e é característico que na *Fenomenologia do Espírito*, esta figura de consciência apareça ilustrada a partir de um comediante e um boêmio: o sobrinho de Rameau, tal como o vemos no diálogo diderotiano.

Renúncia [*Entsagung*] e pacificação da natureza

O quinto ato se abre com a chegada de um viajante ao lar de Filemon e Baucis. À vista da cabana e das tílias, se pergunta se não será esse lugar o mesmo ao que havia sido conduzido anos antes, resgatado providencialmente de um naufrágio. A cena mostra uma instável oscilação entre a representação de um idílio atemporal, localizado no primeiro plano, e o pano de fundo ameaçante da empresa de canalização (e colonização) conduzida por Fausto. O mundo idílico dos anciões parece, com efeito, se encontrar fora da

história; como assinala Schöne: "Já nada aspira ir, aqui, mais além do existente, nada demanda um câmbio ativo, nada quer progredir ou tem em vista o progresso"; sem dúvida, "tudo se encaminha ao seu fim" (FA VII/2, 713s). A obra de Fausto e Mefistófeles representa uma nova combinação dos avanços técnicos mais adiantados com a ancestral magia demoníaca. Um detalhe frequentemente inadvertido é que o modo como Baucis interpreta a veloz marcha das construções lembra as condutas supersticiosas da multidão na mascarada durante o enfrentamento bélico: para a anciã, "[...] em toda aquela empresa / Certo que nada me apraz" (11113s.). Aos olhos da anciã, as máquinas a vapor – as que o próprio escritor chamava "máquinas de fogo" [*Feuermaschinen*] – aparecem como maliciosos fogos-fátuos, cuja aplicação árdua leva adiante velozmente as obras: "Fluía ao mar um mar de lava, / De manhã era um canal" (11129s). Na imaginação de Baucis, na qual o muito novo se confunde com o arcaico, a exploração dos trabalhadores industriais assume traços semelhantes aos dos ritos sacrificiais, ou ao padecimento dos escravos imolados durante a edificação dos grandes monumentos da Antiguidade: "Carne humana ao luar sangrava / De ais ecoava a dor mortal" (11127s). Não só com a cabana dos anciões, mas também com as choças dos trabalhadores estabelece um contraste radical o palácio de Fausto, tal como é apresentado na cena seguinte; em seu interior, o protagonista, já muito ancião, se mostra como um capitalista interessado não tanto no prazer do que possui como na realização de sua obra megalomaníaca e na ilimitada expansão de suas propriedades. A oposição entre *palácio* e *cabana*, que como um fio condutor atravessa o quinto ato até a morte de Fausto, enfrenta dois modos de vida contrapostos, o do casal de anciões interessados apenas em perpetuar indefinidamente sua existência limitada e o do colonizador que desconhece o prazer do instante e do delimitado e que em troca persegue o inalcançável: a posse completa e sem divisões. No entanto, a ambição fáustica não coincide com o

furor materialista de apropriação que Mefistófeles promove e que desfrutam os Três Valentes Camaradas, para quem "Comércio, piratagem, guerra / Trindade inseparável são" (11187s); o sonho de posse que abriga Fausto tem *um fundamento estético*; como destaca Mattenklott, seu "sentimento de onipotência, sua visão ao infinito se vê perturbada porque as árvores do jardim do casal idílico fecham a sua perspectiva" (2004, p. 461). A ambição de Fausto, que por ser estética não deixa de ser despótica, confirma a afirmação que faz Fórquias ao dialogar com Helena: "É a formosura indivisível; por destruí-la / Faz quem toda a possuiu, qualquer partilha odiando" (9061s.). Como a história de Helena, também a ambição fáustica de se apoderar da cabana dos anciões mostra a medida de destruição e autodestruição que contém a vontade de considerar a beleza como um objeto suscetível de ser possuído; a única maneira autêntica de se vincular a ela é através de uma relação contemplativa, que desista de dispor do belo como um bem suscetível de ser apropriado e manipulado. Esta atitude de *renúncia* é a que define Linceu, quem do alto de sua atalaia pode desfrutar plenamente da beleza de um mundo que não está interessado em possuir. Razoável é que Fausto, uma vez suprimido, mediante o crime, o último obstáculo que o impedia a uma visão completa, se encontre justamente privado da faculdade de ver.

A cegueira, não a visão mais perfeita, é a recompensa que recebe o voluntarismo de Fausto, cuja pressa "velocíferica" e cuja incapacidade para se limitar à contemplação haviam provocado já o desvanecimento das imagens de Páris e Helena ao final do primeiro ato. Algo semelhante poderia se dizer do projeto de canalização: associada ao fogo – o elemento demoníaco, vulcânico que queima a cabana de Filemon e Baucis –, a obra de Fausto consiste em uma tentativa de dominar o mar, aquele elemento que em Goethe simboliza as potências míticas, naturais, que se subtraem aos desígnios do homem, e que não demandam deste uma indômita vontade de

poder, mas pelo contrário a renúncia à possessiva violência. Se o mar, como a água em geral, simboliza a força indômita da natureza mítica – cabe recordar a função do lago em *As afinidades eletivas*, a da efusão irreprimível das águas em *O aprendiz de feiticeiro* –, a atitude adequada frente a ele não é agredi-lo redobrando a sua ferocidade real ou aparente, senão escavando aquela força através da renúncia à violência. Tal como sustenta Adorno em seu ensaio sobre *Ifigênia*, o utópico em Goethe está vinculado à esperança de que "o violento do progresso, no qual a Ilustração mimetiza o mito, vá desaparecendo: em que se faça menor ou, segundo se disse em *Ifigênia*, 'decaia'. A esperança é a escapatória do humano ao feitiço, o amansamento da natureza, não o seu obstinado domínio, que perpetua o destino" (2003, p. 493). Esta função apaziguadora e reconciliadora pertence para Goethe à essência da arte, e em particular da poesia e da música. Em torno desta pacificação "antitrágica" da natureza gira a ação de uma das obras mais características do velho Goethe, que em mais de um aspecto está vinculado ao quinto ato do segundo *Fausto*: *Novela*. Publicada em 1828, esta narração – na qual o canto de um menino consegue efetivamente acalmar um animal e evitar qualquer apelo à violência – procura mostrar o modo em que, tal como disse o autor em conversação com Eckermann em 18 de janeiro de 1827, "o indomável, o insuperável, se domina frequentemente, melhor do que pela violência, pelo amor e pela piedade" (GOETHE, 2000, p. 173). O conceito de piedade [*Frömmigkeit*], que em Goethe possui menos raízes cristãs do que pagãs, se refere primeiramente a essa reverência pela ordem natural que demonstram tanto Baucis e Filemon como Linceu, e que o "espírito" capitalista desdenha.

Com o assassinato dos anciões e do viajante, volta a dominar no drama essa enigmática abstração que aproxima o *Fausto* dos mistérios medievais ou do tópico barroco do *theatrum mundi*. As figuras alegóricas da Penúria, da Insolvência e da Privação se aproximam de um Fausto já centenário, próximo da morte, mas são facilmente

afugentadas do palácio de um rico: só a Apreensão consegue deslizar através da fechadura. O papel que em "Meia-noite" cumpre a Apreensão deu origem a conjecturas; o personagem se aproxima de Fausto como um demônio e se dispõe a atormentá-lo, como uma força que arrebata dos homens toda complacência na vida: que os torna temerosos, passivos e vacilantes, e faz com que eles apenas se interessem pelo futuro. O ancião se opõe às ameaças da Apreensão, na qual vê uma nova encarnação da superstição e do engano; seu ideal seria agora recuperar uma experiência vital autêntica, depurada de todo contato com o ilusório e aparente: "Pudesse eu rejeitar toda a feitiçaria / Desaprender os termos de magia, / Só homem ver-me, homem só, perante a Criação / Ser homem valeria a pena, então" (11404-11407). Porém, o próprio Fausto é consciente – por mais que não seja de maneira fugaz – de que o mundo moderno ao qual agora pertence se encontra muito subjugado pelo domínio das aparências para que lhe seja possível se desfazer das imagens: "Hoje o ar está de espíritos tão cheio, / Que não há como opor-se a seu enleio" (11410s). Talvez mais explícita – e expressiva – é uma versão anterior destes versos: "Me empenho em afugentar o mágico / em esquecer completamente as fórmulas de feitiçaria, / mas o mundo está tão cheio de tais fantasmas" (FA VII/2, 735). As circunstâncias de sua morte provam até que ponto são falsas suas expectativas: em resposta à dura rejeição por parte de Fausto, a Apreensão o deixa mergulhado em uma cegueira que desencadeia nele novas ilusões. É então que renascem, com maior intensidade, os projetos colonizadores do personagem; e é característico que, neste, os caprichos megalomaníacos, despóticos de exploração e domínio se combinem com as expectativas utópicas de uma emancipação da humanidade. Na arenga que Fausto dirige a uns trabalhadores ausentes ressoam ecos das ilusões libertadoras latentes na Declaração de Independência dos Estados Unidos e na Revolução Francesa; mas também está presente nela o ânimo próprio do conquistador burguês, que espera

ver cumpridos uns sonhos de expansão que só poderiam ocorrer graças à exploração da natureza e dos homens. Testemunho deste último é oferecido pelas ordens que dirige Fausto a Mefistófeles – a quem confunde com o capataz de seu trabalho de canalização – para que: "Com rogo e mando" consiga "obreiros às centenas", estimulando-os através da promessa de "regalias plenas", mas também do "mando": "Paga, estimula, vai forçando!" (11551-11554). Nesta mistura inextricável de emancipação e despotismo – que torna a ilustrar até que ponto, em Goethe, as ilusões mais elevadas costumam se fundir, no homem, com os impulsos mais bestiais – podem se perceber traços que, como sugeriram Burdach (1912) e, seguindo este, Schöne (1994), vinculam o velho Fausto à imagem de Moisés que havia se formado em Goethe. No esboço que este escreveu para um ensaio sobre o líder e legislador do povo hebreu se lê que Moisés era "um homem forte, poderoso, que desejava o justo e o grandioso; um homem da ação e não da deliberação, que é possível desviar de seu caminho, mas não de sua ideia"; um líder "sempre poderoso, mas também poderoso no momento indicado, e a quem tudo parecia permitido a fim de realizar o grande projeto que abrigava para seu povo" (FA I/3, 617, 636). As próprias circusntâncias da morte de Moisés, que apenas contempla à distância a Terra Prometida e não pode entrar nela, guardam semelhanças com um Fausto que, imediatamente antes de morrer, vê – em seu devaneio diurno – a concreção de suas quimeras.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Sobre la escena final de *Fausto*. In: _____. *Notas sobre literatura*. Obra completa, 11. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003. p. 125-135.

BLOCH, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. 3 v. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1993.

BORCHMEYER, Dieter. Weimarer Klassik und Französische Revolution. Goethes und Schillers Freundschaft. Dichtung, Ästhetik, Kulturtheorie. In: ZMEGAC, V. (Ed.). *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. v. I/2. Königstein: Athenäum, 1979. p. 1-56.

BURCHACH, Konrad. Faust und Moses, Teil I. In: *Sitzungsberichte der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften, Philologische-historische Klasse*. Berlim (1912). p. 358-403, 627-659 e 736-789.

ECKERMANN, J. P. *Conversaciones con Goethe*. Edición de Francisco Ayala. Barcelona: Océano, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethes Werke*. Ed. por encargo de la gran duquesa Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe [= WA]. 143 vols. Weimar: Hermann Böhlau, 1887-1919.

_____. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe [= FA]. Ed. por Friedmar Apel et al. 40 vols. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1985ss. (*Faust:* ed. de Albrecht Schöne, 1994).

_____. *Werke*. Hamburger Ausgabe [= HA]. Ed. de E. Trunz. 14 vols. Múnich: dtv, 1998.

_____. *Ensayos sobre Arte y Literatura*. Edición de Regula Rohland de Langbehn. Traducción de Regula Rohland de Langbehn con Miguel Vedda y otros. Málaga: Analecta Malacitana, 2000.

_____. *Narrativa*. Trad. de M. Siguan y E. Aznar, M. Salmerón y E. Cortés. Introd., ed. y notas de M. Siguán. Madrid, etc.: Biblioteca de Literatura Universal, 2006.

JAEGER, Michael. *Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes*. Berlim: Wolf Jobst Siedler jr., 2008.

KOMMERELL, Max. Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form. In: _____. *Geist und Buchstabe der Dichtung*. 5ª ed. Frankfurt/M: Vittorio Klostermann, 1962. p. 9-74.

LUKÁCS, György. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. 2 vols. Ed. de Frank Benseler. Vol. 1. Darmstadt y Neuwied: Luchterhand, 1984. Vol. 2. Darmstadt e Neuwied: Luchterhand, 1986.

MATTENKLOTT, Gert. *Faust II*. In: WITTE; BERND *et al*. (Ed.). *Goethe Handbuch*. 6 vols. Stuttgart: Metzler, 2004, vol. 2. p. 391-477.

OSTEN, Manfred. *"Alles veloziferisch", oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit*. Frankfurt/M: Insel, 2002.

SCHLAFFER, Heinz. *Faust: Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1981.

STAIGER, Emil. *Goethe*. 3 vols. Zurich e Freiburg/Breisgau: Atlantis, 1963.

WILSON, Edmund. *The portable Edmund Wilson*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

NOTAS

1 Tradução do original em espanhol por Thayane Verçosa, mestre e doutoranda em Estudos Literários junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Revisão técnica da tradução: Casa Doze Projetos e Edições.

2 N. T.: Na tradução dos trechos citados pelo autor, adotaremos o seguinte procedimento: quando as obras em questão dispuserem de edições lusófonas, e tivermos acesso a elas, citaremos tais edições, eventualmente modificando-as no que considerarmos necessário, com as devidas indicações; caso contrário, procederemos à tradução da citação em espanhol tal como apresentada pelo autor, tenha sido por ele próprio traduzida ou não. No primeiro caso, alteraremos as chamadas bibliográficas no corpo do texto, que passarão a corresponder, então, às edições utilizadas na tradução. Nesta primeira citação, utilizamos a seguinte edição: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre literatura*. Trad. de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

3 A propósito das tragédias clássicas, disse Goethe: "A maneira como isso acontece, de modo tão regular, *e o fato de que elas são semelhantes entre si como sapatos,* e também entediantes [...] os senhores infelizmente já sabem pela experiência, e não preciso dizer mais nada a esse respeito" (GOETHE, 2000, p. 28; o itálico é nosso).

4 N. T.: Edição utilizada na tradução: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*: uma tragédia – segunda parte. Trad. de Jenny K. Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus V. Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2011. Em caso de grandes divergências entre as versões em português e em espanhol, a fim de não prejudicar as análises do autor, optaremos pela tradução direta do espanhol, o que será indicado em nota.

5 Cf. MATTENKLOTT, 2004, p. 456.

6 Publicado em 1821 e logo, de forma expandida, em 1829.

7 Isto é: aqueles críticos que afirmavam que o *Fausto* constitui uma unidade harmônica e orgânica.

8 Escrito por Goethe e Schiller em 1797, o estudo foi publicado em 1827 no sexto número da revista *Kunst und Altertum* [Arte e Antiguidade].

9 Sobre isto, insistiu com razão Kommerell, quem relaciona com isto o fato de que na segunda parte desempenhe um papel tão subsidiário a dimensão da interioridade: "Se, na primeira parte, toda linguagem é a resposta do coração ao acontecimento, na segunda parte, o interior permanece quase sem se expressar. Objetos e circunstâncias significam por si mesmos muito mais. A corte, as funções estatais, o grande jogo da guerra e as sublevações, a Antiguidade e sua mulher mais bela não são só maiores e mais importantes do que as cenas e aparições da primeira parte; senão que nada deve ser grande por si mesmo; aqui se engendra a dimensão própria do mundo. Porém mantém excluído o que se cabia esperar: ver como o próprio Fausto é modificado através de cada tarefa relacionada com o mundo" (1962, p. 16).

10 N. T.: Edição utilizada na tradução: LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social II*. Trad. de Nélio Schneider. Boitempo: São Paulo, 2012.

11 N. T.: A fim de não prejudicar a análise desenvolvida pelo autor, optamos por traduzir os versos 10055, 10060 e 10062 a partir da versão em espanhol por ele citada (versão de sua própria lavra, aliás), uma vez que estes, na edição brasileira do *Fausto*, discrepam das citações analisadas por M. Vedda: "Mas como um sopro afaga-me, ainda, amena e fresca" (10055, p. 464); "Tesouros juvenis jorram-me do imo peito" (10060, p. 464) e "O êxtase do primeiro olhar, o qual de súbito" (10062, p. 465).

12 A natureza só é vencida quando se a obedece.

“O que a vista deliciava, com os séculos se foi”: O Fausto à luz do antropoceno[1]

Marcus Vinicius Mazzari

> Como matemático ético-estético tenho de avançar sempre, em meus anos provectos, até àquelas últimas fórmulas, mediante as quais o mundo ainda se me torna apreensível e suportável (Goethe em carta [3 de novembro de 1826] ao jovem amigo Sulpiz Boisserée).

A ousada dramaturgia que presidiu à elaboração do *Fausto II*, drama que pouco se atém às unidades aristotélicas de ação, espaço e, sobretudo, à de tempo, concentrando na “fantasmagoria” em torno de Helena e do cavaleiro medieval Fausto nada menos do que três mil anos de história universal, num arco temporal que se estende da queda de Tróia à morte de Lord Byron (alegorizado na figura de Eufórion) em Missolungui, revela-se com especial intensidade na abertura de cada um de seus atos, quando a orientação espaço-temporal do leitor ou espectador se depara com os maiores desafios.[2]

No pórtico do quinto ato, Goethe nos descortina uma “região aberta” (título da cena) mediante um salto temporal que deve ser mensurado em décadas no plano estrito do enredo (segundo uma observação do dramaturgo, Fausto deveria ter nesse momento 100 anos) e em séculos no plano das sugestões históricas, pois somos lançados da Baixa Idade Média para a incipiente era industrial, o que é indiciado pela alusão de Baucis à máquina a vapor, ou seja, às luzinhas que enxameiam pelos canteiros de obras durante as madrugadas. Ao mesmo tempo, Goethe coloca logo no primeiro verso desse ato o par de árvores cujas raízes se afundam no passado e que podem trazer à lembrança do leitor a tília e o carvalho em

que, de acordo com o mito narrado por Ovídio, Baucis e Filemon metamorfosearam-se no momento da morte comum.[3]

As árvores que propiciam ao Peregrino reconhecer a região em que naufragara muitos anos atrás estão na "força de sua velhice" (*in ihres Alters Kraft*) e são "escuras", como exclama o recém-chegado logo após um expressivo "sim": "Sim! São elas, as escuras tílias" (11.043). No original, segue-se a inversão sintática que traz para o primeiro plano a ideia de "velhice" (as árvores estão "de sua velhice na força") e a mesma construção reitera-se, novamente com uma suavidade de difícil transposição para o português, poucos versos depois: o Peregrino diz que o par de idosos que habitava então esse espaço, para que possa rever agora o antigo náufrago, já era naquela época demasiado velho. Filemon e Baucis, no entanto, continuam vivos e, assim, são saudados com outro belíssimo hipérbato, literalmente: "Eu vos saúdo, se hospitaleiros ainda hoje fruís de fazer o bem a felicidade" – na tradução de Jenny Klabin Segall: "Eu vos saúdo! / Se a ventura sempre fruís, / De fazer o bem em tudo" (11.056-11.058). E acolhendo em sua fala esse traço estilístico do velho Goethe, a hospitaleira Baucis sai da cabana ao encontro da saudação do Peregrino e lhe pede silêncio, pois o esposo está repousando: "longo sono propicia ao ancião / da breve vigília o lépido fazer" (J. K. Segall: "Forasteiro, entra de leve! / Não despertes meu esposo; / Ao ancião dão vigor breve / Longas horas de repouso" [11.059-11.062]).

O motivo da hospitalidade tem nessa cena de abertura do quinto ato um de seus momentos mais altos em toda a literatura mundial, podendo ser comparado a versos de Dante, quando seu trisavô Cacciaguida lhe profetiza a acolhida que encontrará, na condição de exilado, em Cangrande della Scala, e seu irmão Bartolomeu, numa relação em que o "conceder", o "dispensar", antecipa-se ao pedir (*Paradiso*, canto XVII, vv. 70-75). E se for possível supor, nessa região aberta em que se dá o encontro entre o Peregrino e o casal de anciãos, uma identificação do velho Goethe com as personagens em

tela – e, em particular, com sua religiosidade sincrética – então essa empatia ressaltará com força ainda maior se consideramos um breve trecho da carta que enviou em 22 de março de 1831 (a exatamente um ano da morte) a Johann Sulpiz Boisserée. Num tom que oscila entre "o sério e o jocoso", como observa o próprio epistológrafo (*in Ernst und Scherz*), Goethe discorre sobre o sentimento religioso no ser humano, também sobre o fato de jamais ter encontrado uma confissão a que pudesse aderir inteiramente e, por fim, menciona sua descoberta da seita dos hipsistários:

> Mas agora, em meus dias provectos, fico sabendo de uma seita dos hipsistários, os quais, comprimidos entre pagãos, judeus e cristãos, puseram-se a apreciar, admirar, respeitar e – na medida em que se estabelecia uma relação estreita com a divindade – a venerar o que de melhor e mais perfeito chegava ao seu conhecimento. Adveio-me de repente, de uma obscura era, uma luz benfazeja, pois senti que durante toda a vida eu ansiei qualificar-me para ser um hipsistário; mas isso não constitui nenhum empenho desprezível: pois como é que, na limitação da própria individualidade, a gente consegue perceber o que há de mais primoroso?[4]

Adeptos do "mais elevado" (*hypsistos*, em grego), os *hypsistariori* (designação cunhada pelo contemporâneo Gregório Nazianzeno, patriarca que viveu na Capadócia entre 329 e 389) surgiram na região da Ásia Menor em que coincidentemente também se enraíza a história de Ovídio, da qual Goethe pôde retirar não apenas os nomes, mas ainda os motivos da hospitalidade e da gratidão, também o motivo da inundação (como catástrofe vindoura: "Os elementos estão conosco conjurados / E tudo conflui para o aniquilamento", diz Mefisto nos versos 11.550-11.551), da morte comum e, de especial interesse para a argumentação em curso, o detalhe das árvores, mencionadas pelo Peregrino logo em suas primeiras palavras. Mas a expansão do moderno império industrial e comercial de Fausto, a criação massiva de forças produtivas que, segundo as sugestões do

texto, renovam-se incessantemente (veja-se, por exemplo, a ordem a Mefisto no sentido de arregimentar novos contingentes de trabalhadores, v. 11.553) e deslocam populações inteiras tanto para os antigos espaços como às terras recém-conquistadas ao mar – tudo isso escancara não apenas o anacronismo da esfera "hipsistária" de Filemon e Baucis nessa nova ordem social e econômica, mas igualmente a fragilidade que se patenteia nas cenas subsequentes ao desejo de Filemon de reverenciar "o último olhar do sol".

Também o par de árvores será banhado por um derradeiro "olhar do sol", pois poucas horas depois estarão sendo devoradas pelos olhares "ígneos" que o vigia, do alto de sua torre, vê se destacarem das trevas. E se o vigia Linceu fala ainda de "dupla noite das tílias", essa expressão reverbera – inserida no jogo de contrastes, refrações e espelhamentos mútuos que perpassam as cenas do quinto ato – a referência inicial do Peregrino às "escuras tílias", deslocando-a, todavia, para um quadro cataclísmico. Goethe explicita dessa maneira as afinidades entre os olhares de Linceu e do visitante da "região aberta", assim como contrapõe esse modo de enxergar a natureza ao olhar e às concepções (*Anschauungen*, a partir do verbo *schauen*, "olhar", "enxergar") do colonizador irascível e permanentemente insatisfeito.

Na dimensão sensível, a imagem da "dupla noite" que se oferece aos olhos de Linceu depreende-se dos caules ainda escuros em meio às chispas e labaredas que consomem a cabana com os três cadáveres e a pequena capela ao lado. Iluminada, porém, pelas palavras com que o vigia conclui sua canção e se despede do leitor ("O que a vista deliciava / Com os séculos se foi" [11.336-11.337]), "dupla noite" pode metaforizar ainda a supressão violenta de tradições culturais que vigoraram por séculos e nas quais se desdobrara toda a formação do próprio Goethe, porventura dissimulado na figura do Peregrino. Na filologia fáustica contemporânea, Michael Jaeger é um dos intérpretes que mais insistem na identificação do

velho poeta com a enigmática personagem do viandante que retorna à região aberta para encontrar a morte. Isso se dá, em grande parte, em estreita correlação com outro importante aspecto de sua leitura: o aprofundamento nos vínculos entre o quinto ato do *Fausto II* e as *Metamorfoses* de Ovídio. No capítulo "Colonização: o fim da Metamorfose e o fim da velha Europa", em sua publicação de 2017, *Goethe, Faust und der Wanderer* [Goethe, Fausto e o Peregrino], Jaeger vislumbra no incêndio provocado por Mefisto o aniquilamento de um princípio goethiano que amalgama arte e ciência, autocontemplação e contemplação do mundo, assim como reflexão sobre a vida e sobre a morte, e que teria suas raízes no *epos* de Ovídio: "Nas palavras de Pitágoras [Livro XV, verso 165] citadas por Ovídio: *Omnia mutantur, nihil interit* / 'Tudo muda, nada perece'. A filosofia das transformações nas *Metamorfoses* ovidianas não permite que nada desapareça ou soçobre" (JAEGER, 2017); por isso, a humilde cabana que na lenda latina oferece asilo aos deuses peregrinos é convertida num templo greco-romano (que Goethe, por sua vez, transforma na capela sincrética em que badala o sino para ilimitada exasperação de Fausto).

Se por um lado o octogenário Goethe, argumenta o intérprete, traduziu essa filosofia no longo poema "Testamento" ("Ser algum pode em nada desfazer-se! / Em todos eles se agita sempre o Eterno. / Confia, alegre e feliz, sempre no Ser! / Que o Ser é eterno: – existem leis / Para conservar vivos os tesouros / Dos quais o Universo se adornou", citando os versos da primeira estrofe na tradução de Paulo Quintela), no quinto ato da tragédia, pelo outro lado, o poeta faz Fausto, unido a Mefisto, enfurecer-se com a mensagem desse "Testamento" e, por conseguinte, com a doutrina eudemonística da metamorfose, que teria encontrado seu grande "símbolo poético" nas árvores em que Filemon e Baucis se transformaram na obra mitopoética de Ovídio.[5]

Embora Jaeger fale aqui em "símbolo poético", sua interpretação do complexo da colonização não envereda em nenhum momento pelo campo teórico do símbolo e da alegoria. No entanto, cumpriria observar aqui que as imagens que nos chegam do alto da torre de Linceu parecem exprimir uma "dupla" destruição, a particular referente às árvores enraizadas no *piccolo mondo* de Filemon e Baucis, e a geral, que o leitor acabará por divisar na particularidade, o que traz à lembrança a definição do procedimento simbólico que Goethe nos deu em seu período clássico: "aquele que capta de maneira viva esse particular, apreende ao mesmo tempo o geral, sem se dar conta disso ou só mais tarde se dando conta".[6] A destruição, contudo, é perpetrada por Mefisto e seus subordinados Mata-Sete, Pega-Já e Tem-Quem-Tem, caracterizados pelo próprio chefe como "velhacos alegóricos", o que indicia o processo que recebe sua designação do verbo grego *allegorein* ("falar de maneira diferente"), em que "o particular só vale como ilustração, como exemplo do geral", ou seja, os sicários cumpririam tão somente a função genérica, conotada nos nomes que portam, de ilustrar os conceitos de agressividade, ganância, avareza. Se nos orientarmos pelas sentenças 749, 750 e 751 de *Máximas e reflexões*, tenderemos possivelmente a enxergar nessas imagens de destruição o entrelaçamento dos procedimentos simbólico e alegórico. Aproximando-nos, contudo, da perspectiva do velho "matemático" empenhado em apreender o que ao mundo e à história "liga em seu âmago profundo" (vv. 382-383), seria procedente falar, em relação a esse complexo cênico, em "fórmulas ético-estéticas", com a potencialidade de extrapolar o terreno conceitual traçado pelas clássicas definições de símbolo e alegoria, sem lhes impugnar, porém, a acurácia e coerência teórica.

Desse ponto de vista delineia-se igualmente a possibilidade de vislumbrar nas cinco cenas da tragédia da colonização – ou do "desenvolvimento", como quer Marshall Berman ("Goethe's *Faust:* The Tragedy of Development", intitula-se o primeiro capítulo do

livro) – a fórmula ético-estética para o projeto humano de domínio pleno sobre a natureza, ou seja, subjugação do mar e a decorrente conquista e arroteamento de novas terras para a atividade humana. Uma ousada ilação que se oferece ao leitor do século XXI, nessa mesma linha interpretativa, seria atualizar os acontecimentos que se dão em torno da destruição das tílias e do remodelamento radical a que é submetida a faixa litorânea revisitada pelo Peregrino sob o pano de fundo da crise ecológica contemporânea: desflorestamentos, emissão de gases de efeito estufa, aquecimento global, extinções de espécies vegetais e animais e também catástrofes ambientais decorrentes da prevalência do interesse econômico sobre políticas de preservação da natureza e proteção da vida humana. Nesse contexto vale citar o importante politólogo Iring Fetscher, que no *Postscript* à edição americana do livro *Dinheiro e magia*, de Hans Christoph Binswanger, postula que "somente hoje, por intermédio da crise ecológica da sociedade industrial, talvez possamos avaliar todo o realismo e extensão da perspicácia de Goethe".

E o próprio Binswanger, vislumbrando no drama goethiano uma advertência tão vigorosa quanto atual (sobretudo em relação à tendência a aferir o desenvolvimento de uma sociedade mediante o respectivo grau de crescimento econômico), estende sua argumentação crítica a outras questões candentes no mundo contemporâneo, como o emprego da energia nuclear. A cínica resposta de Mefisto à visão que o colonizador Fausto tem, no momento da morte, de um povo livre trabalhando numa terra livre ("os elementos conosco conjurados e tudo conduz ao aniquilamento" [11.549-11.550], diz aquele a meia voz), é comentada nos seguintes termos:

> Nessa passagem, quem não pensa imediatamente na controvérsia sobre a energia nuclear ou outras técnicas modernas, em relação às quais os atuais discípulos de Fausto afirmam que se tomaram todas as medidas de segurança para prevenir quaisquer acidentes e que, portanto, todos os perigos foram banidos, ao passo

> que os oponentes acreditam ouvir as palavras de Mefistófeles? (BINSWANGER, 2009).[7]

À luz dessas palavras sobre a confiança irrestrita (e ilusória) nas "técnicas modernas" não se poderia pensar também nos desastres brasileiros de Mariana, em novembro de 2015, e de Brumadinho, em janeiro de 2019? Enquanto "os atuais discípulos de Fausto" declaram que com os diques (no caso, barragens) "se tomaram todas as medidas de segurança para prevenir quaisquer acidentes", os menos crédulos e, sobretudo, menos coniventes com a ideologia da maximização do lucro e do (pretenso) progresso, ouvem o prognóstico mefistofélico de que "tudo conduz ao aniquilamento".[8]

Se o destino de Filemon e Baucis no drama goethiano coube igualmente a vários milhões de pessoas ao longo do século XX – como argumenta, entre outros, Eberhard Lämmert em seu ensaio "O Fausto cego" –, a advertência, sinistra e clarividente ao mesmo tempo, que o poeta octogenário engastou nas imagens do quinto ato poderá ser concretizada pelo leitor também no tocante à destruição das árvores, dunas e de toda a natureza primordial da "região aberta", pois o que lhes é infligido pela portentosa intervenção tecnológica (veja-se o relato de Baucis, vv. 11.111-11.114) passaria a reproduzir-se em escala mundial e ritmo acelerado nas décadas posteriores à morte de Goethe, como pode ilustrar hoje, por exemplo, a ínfima porcentagem que resta das reservas originais da mata atlântica brasileira, sem esquecer a devastação sofrida pelos demais biomas de nosso país, como o cerrado que se degrada continuamente com a proliferação de "veredas mortas".

Enxergar nos acontecimentos que se dão no foco concentrado da "região aberta" também uma fórmula ético-estética para a subjugação destrutiva da natureza não significa cair vítima de um furor crítico que deseja colocar na conta de Fausto todos os danos da modernidade, econômicos, ecológicos, morais etc. Significa, muito mais, aprofundar-se hermeneuticamente no procedimento dramá-

tico que leva ao emudecer, tão súbito quão intrigante, do Peregrino perante o colossal canteiro de obras que se oferece a seus olhos poucas horas antes de ser massacrado pelo capataz e conselheiro do colonizador: "Que cerimônia, ora! e até quando? / Pois não estás colonizando?" Significa atentar igualmente à clivagem que ocorre na canção de Linceu, cuja primeira parte faz eco a certas passagens do drama, como o sentimento de comunhão panteísta com a natureza expresso por Fausto no monólogo da cena "Floresta e gruta" (vv. 3.217-3.239), ou momentos da "Noite de Valpúrgis Clássica" que celebram Eros e a origem da vida orgânica no planeta terra: "Tudo, tudo é da água oriundo!!", no arrebatado verso (o único com dois pontos de exclamação) do filósofo pré-socrático Tales de Mileto, ou ainda o desfecho coral em que "Tudo-todos!" (única rubrica cênica com o mesmo sinal) entoam um hino à inusitada "aventura" da criação: "Salve o brando vento etéreo! / Salve a gruta e seu mistério! / Glória aos quatro e seus portentos, / Consagrados elementos! (vv. 8.484-8.487)".

Mas quando Linceu fecha a segunda parte de sua canção anunciando a ominosa (e plasticamente "radical": ir à raiz) ruptura deflagrada pela visão de frondes tomadas pelas chamas, de caules e raízes em púrpura corrosão ("Rubro ardor raízes rói", na aliteração trabalhada por J. K. Segall: v. 11.335), então se torna possível depreender dessas imagens um significado histórico inusitado, que absolutamente não caberia, por exemplo, ao exasperado protesto com que o jovem Goethe fez seu herói pré-romântico Werther (legítimo contemporâneo do velho *promeneur solitaire* Rousseau) reagir, na carta datada de 15 de setembro de 1772, ao abate de duas "magníficas" nogueiras: "Eu te digo [...] foram abatidas, abatidas! É de enlouquecer, eu poderia assassinar o canalha que desferiu a primeira machadada. Eu, que me esvairia em tristeza se tivesse um par de árvores como essas em meu quintal e uma delas morresse de velhice, agora sou obrigado a assistir a isso!".

Às metáforas empregadas por Linceu – os "olhares ígneos" e a "dupla noite das tílias", com os três corpos carbonizados ao lado – subjaz uma percepção que Goethe foi amadurecendo nas últimas décadas de vida, passando pela elaboração de suas experiências com os primeiros sinais e desdobramentos da Revolução Industrial, desde o encontro pioneiro em setembro de 1790, na mina de prata de Tarnowitz (na Silésia, hoje parte da Polônia), com duas "máquinas de fogo" (*Feuermaschinen*) que retiravam "massas de água" do subsolo.[9] Certamente não seria improcedente relacionar essas "máquinas de fogo" às "mil luzinhas" que Baucis, em trechos do *Fausto II* redigidos 40 anos mais tarde, via "enxamear" durante as madrugadas nos canteiros de obras à beira-mar (também lutando, portanto, com "massas de água"), figuração cifrada do processo de industrialização esteado na *steam engine* de James Watt. Mas, e se quisermos avançar para além dessa correlação com as "máquinas de fogo" e, num passo mais ousado, atualizar as imagens elaboradas pelo "matemático ético-estético" no contexto da tragédia da colonização tomando por referência as atuais discussões sobre mudanças climáticas, aquecimento global e outras ameaças surgidas na nova Época Antropocena? Não haveria então o risco de se incorrer numa leitura não apenas forçada como também anacrônica?

É mérito da Estética da Recepção ter insistido na importância do leitor no trabalho de ativação interpretativa do texto literário e, por conseguinte, ter direcionado a atenção crítica menos às suas fontes e gênese, ou ainda às eventuais intenções imediatas do autor, do que à história subsequente de sua recepção, em consonância com o princípio de que leitores de gerações futuras podem, a partir de suas próprias experiências e das circunstâncias da realidade em que vivem, concretizar a cada vez de forma diferente os enredos ficcionais e sequências imagéticas com que se deparam. Por conseguinte, torna-se possível afirmar que também para o quinto ato do *Fausto II* estaria em vigor – para citar um dos momentos precursores da

Estética da Recepção, segundo Hans Robert Jauß – a constatação tomista de que "tudo o que é recebido, é recebido ao modo do receptor" (*quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*).[10]

Mas aqui também se pressupõe, para que esse postulado não resvale pela arbitrariedade, que o processo de constituição de sentido do que foi lido transcorra a cada vez no âmbito de balizas hermeneuticamente coerentes, sem que o leitor se ponha *ad libitum* a enxergar "em tudo o que lá não está", para glosar o verso do famoso poema de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro) sobre o Rio Tejo. É claro que as ilações construídas por Eberhard Lämmert no ensaio mencionado ("O Fausto cego") não estão *objetivamente* presentes no texto goethiano, não correspondem ao seu teor factual; mas estão presentes, sim, no estado potencial de uma "fórmula ético-estética", de tal modo que a relação estabelecida com massacres do século XX se mostra plenamente coerente no interior de sua ativação exegética das últimas cenas do *Fausto*. O mesmo vale para os estudos de Michael Jaeger, o qual enxerga na figura do Peregrino uma elaboração intensificada das experiências feitas por Goethe durante sua viagem pela Itália e, por conseguinte, uma espécie de camuflagem literária do próprio poeta assombrado com o potencial destrutivo da modernidade encarnado por Fausto e Mefistófeles. Nessa perspectiva, não parece procedente a crítica que Thomas Metscher, todavia numa resenha respeitosa e de alto nível, faz a essa interpretação que teria atribuído ao Peregrino, assim como a Filemon e Baucis (representantes da "velha Europa" e da tradição clássica e judaico-cristã eliminada pelo colonizador Fausto), um significado a seu ver estranho ao "sentido do texto" (*Textsinn*), cumulando tais personagens com um peso excessivo.[11] No contexto do copioso material levantado por Jaeger e da cuidadosa fundamentação de suas teses, o "sentido" atribuído tanto às personagens citadas como ao conjunto da "tragédia da colonização" não constitui de maneira alguma uma violação do texto goethiano, mas sim a realização hermeneuticamente sólida da possibilidade de

ativar a criação literária à luz da contemporaneidade do intérprete, como desejado por Goethe.

Desse mesmo ângulo, não deixa de ser legítimo enxergar no último ato da tragédia o *foco concentrado* de acontecimentos e processos que apenas se intensificariam nos decênios posteriores à publicação do *Fausto II*, no bojo de um desenvolvimento que chega aos estágios atuais do "Antropoceno", na designação sugerida pelo cientista holandês Paul Josef Crutzen. Para reforçar esse passo teórico relacionado ao virtual teor "ecológico" a ser desentranhado *a posteriori* do episódio da destruição das árvores, valeria observar ainda que o *aperçu*, o vislumbre que terá se manifestado, mesmo que intuitivamente, no velho Goethe não representa um fenômeno isolado em seu tempo. Basta lembrar que, já 35 anos antes de seu nascimento, o silvicultor Hans Carl von Carlowitz (1645-1714) propunha em seu tratado *Sylvicultura oeconomica* uma série de medidas para a exploração sustentável dos bosques e florestas, associando-se assim seu nome à criação do conceito de sustentabilidade florestal (*sustainable forest management*). E lembrem-se também – sem falar, no campo literário, das denúncias, pelos românticos ingleses, dos primeiros efeitos da Revolução Industrial e das fábricas (*dark satanic mills*, nos versos de William Blake) – as advertências formuladas por Alexander von Humboldt em 1799, mais precisamente em suas observações sobre a constante redução do nível de água no lago de Valência ou Tacarigua, no norte da Venezuela. Para o naturalista, esse já então preocupante recuo teria por causa principal o desflorestamento que os habitantes vinham praticando intensa e sistematicamente nas regiões em torno do lago, o que lhe propicia o *insight* de um sistema de interdependências e reciprocidades que regeria toda a natureza, cujos fenômenos e forças "entrelaçam-se entre si e num só Todo se amalgamam", parafraseando versos pronunciados por Fausto ao avistar o signo do Macrocosmo na cena "Noite" (vv. 447-448).

Ainda que algumas das constatações de Humboldt não mais se sustentem inteiramente à luz dos padrões científicos atuais, as investigações realizadas durante sua expedição pela América do Sul, em especial aquelas referentes ao assoreamento do Lago de Valência, fazem desse contemporâneo e interlocutor de Goethe o grande precursor dos estudos sobre mudanças climáticas e, portanto, da ecologia, não obstante o termo em si (*Ökologie*) ter sido cunhado pelo zoólogo Ernst Haeckel em seu alentado estudo *Generelle Morphologie der Organismen* (1866) [Morfologia geral dos organismos], em que cada capítulo se abre com uma citação de Goethe. Esse pioneirismo se reforça com a expedição, menos conhecida, que o sexagenário Humboldt empreende pela Ásia Central e Sibéria em 1829, portanto 25 anos após seu retorno de terras americanas: apontando para o perigo de desertificação do mar de Aral (o que constitui hoje catastrófica realidade) e – *insight* dos mais extraordinários! – de uma elevação gradativa na temperatura do planeta, o naturalista formula a clarividente hipótese de se estarem processando "transformações bastante significativas na crosta terrestre" (*ziemlich bedeutende Veränderungen in der Beschaffenheit der Erdhülle*), e estas seriam decorrentes, em grande parte, de atividades do próprio homem "ao dizimar florestas, alterar a distribuição das águas e, nos centros industrializados, liberar na atmosfera grandes quantidades de vapores e gases" (HUMBOLDT, 2009, p. 83-84).[12]

Ao mesmo tempo que A. v. Humboldt fazia suas observações em terras asiáticas e siberianas, Goethe se consagrava em Weimar à sua "ocupação principal" (*Hauptgeschäft*), em cujo âmbito redige, sobretudo em 1831, as cenas da "tragédia da colonização". A consideração de constatações como a acima mencionada (a surpreendente referência do cientista às "transformações bastante significativas" causadas pela atividade humana no equilíbrio da natureza) ou ainda a consideração de advertências feitas por Johann Baptist von Spix, no contexto de sua expedição por terras brasileiras,[13] ajudariam a

afastar a eventual imputação de anacronismo e arbitrariedade à interpretação do quinto ato do *Fausto II* que se delineia neste estudo. Por conseguinte, uma atualização do ponto de vista "ecológico" do portentoso remodelamento de toda a região aberta, acompanhado da eliminação de seus habitantes ancestrais, assim como da destruição das tílias por Mefistófeles e seus truculentos sequazes se justifica com o apoio dos princípios da Estética da Recepção, como enunciados por Jauß, em ampla perspectiva, na conferência de 1987. Do mesmo modo, a leitura atualizadora da "tragédia do desenvolvimento" (novamente a expressão de Marshall Berman) não entraria em contradição com o "teor de verdade" que se pode extrair, no século XXI, das cenas em questão, para recorrer ao conceito elaborado por Walter Benjamin no ensaio sobre *As afinidades eletivas* e associado por Adorno, na *Teoria estética*, à faculdade inerente aos grandes textos literários de exercer a "historiografia não-consciente de sua época".[14]

Contudo, tal leitura não poderia ser feita, como já se deu a entender acima, em relação ao episódio, redigido por Goethe quase sessenta anos antes, do abatimento das nogueiras. Pois ao contrário do que se desenrola no quinto ato da tragédia, nos *Sofrimentos do jovem Werther* a derrubada das árvores deve-se principalmente a um capricho humano (o incômodo da afetada mulher do novo pastor com as folhas mortas que lhe sujam o pátio), o que a revela concebida com a finalidade primeira de acirrar a subjetividade do herói em sua rota para o suicídio.

Com a lírica goethiana dos anos de juventude, no entanto, talvez seja possível relacionar o quinto ato do *Fausto II* – mais precisamente sua última cena, que oferece o contraponto às destruições configuradas nas anteriores – tomando-se por base a dimensão linguística, que constitui afinal o *medium* em que o velho poeta elaborou suas "fórmulas ético-estéticas". Essa sugestão emana do ensaio de Adorno sobre a cena final do drama, mais precisamente da observação de que a grandiosidade manifesta nas furnas mon-

tanhosas, nas matas, quedas d'água e penhascos que compõem o cenário para a ascensão da enteléquia do protagonista sob o empuxo do Eterno-Feminino seria, mais uma vez, a grandiosidade de uma visão da natureza, de uma contemplação intuitiva da natureza (*Naturanschauung*), que se entranhou na expressão linguística, como já ocorrera na lírica do jovem Goethe: "Na cena final do *Fausto*, essa grandeza presente puramente na configuração linguística (*Sprachgestalt*) é, mais uma vez, a [grandeza] da contemplação da natureza, como na lírica de juventude" (ADORNO, 1990, p. 133).

Florestas avançam balouçando, rochedos exercem seu peso sobre a terra, raízes incrustam-se no solo, troncos alçando-se aos céus ao lado de troncos, caudais em queda rumorejante e cavernas, as mais fundas, oferecendo proteção: assim o poeta descortina uma paisagem que será impregnada de sugestões tomadas tanto à história natural (meteorologia, botânica, geologia) quanto à "mitologia católica".[15] E se, em meio a esses "gracejos muito sérios" (na expressão do próprio poeta), o "amor eterno", conforme anunciam os anjos "mais perfeitos", irá segregar os elementos puros dos impuros na "essência dual" do antigo doutor e pactário – elementos inextricáveis durante sua existência terrena –, a natureza evocada nas "furnas montanhosas" parece ter passado por esse processo regenerativo e se encontra agora subtraída à degradação que, nas cenas anteriores, atingiu mar, dunas, tílias e toda a "região aberta" outrora habitada por Filemon e Baucis.

No esplêndido panorama das "Furnas montanhosas" temos, entretanto, uma natureza vivificada pela linguagem, que faz as matas se moverem logo no verso de abertura, num passo comentado por Adorno como "modificação incomparável" do célebre motivo no *Macbeth* shakespeariano. Os procedimentos estilísticos que marcam o desfecho da tragédia teriam sido elaborados sob o influxo da contradição entre o crescente poderio da linguagem pragmático-comunicativa, manipulada pelo comércio e pela ideologia, e a

linguagem poeticamente íntegra, o que equivale a dizer, ainda na linha adorniana, que a conclusão do *Fausto II* pôde ser conquistada ao irreversível declínio da língua alemã, com o qual Goethe se viu confrontado nos derradeiros anos de vida: "O que é considerado violento no estilo de velhice de Goethe são certamente as cicatrizes que a palavra poética recebeu ao se defender da [palavra] comunicativa".

As operações de que o poeta se vale a fim de restituir integridade à palavra conspurcada são variadas e uma delas consiste em tomar literalmente expressões e metáforas que já por volta de 1830 estavam expostas ao desgaste. Quando o *Pater profundus*, mais próximo à esfera sensível da natureza do que o *Pater ecstaticus* e o *Pater seraphicus*, exalta o raio que caiu flamante "para melhorar a atmosfera, que trazia no seio veneno e miasma", a locução "melhorar a atmosfera" já havia sido arrastada aos domínios do discurso político estereotipado. Na argumentação de Adorno, Goethe se subtrai, porém, ao chavão na medida em que devolve à formulação "melhorar a atmosfera" seu sentido literal, pois no cenário da cena final a queda do raio aparece, conforme a percepção dos infantes bem-aventurados (vv. 11.914-11.917), como fenômeno real. No bojo desse mesmo movimento, a expressão restaurada é inserida na representação de um quadro de abismo e de cataratas, o qual, por meio de colossal deslocamento, "comuta a expressão de catástrofe permanente numa outra de bem-aventurança".

Se Adorno percebe uma tendência "restauradora" na linguagem da cena "Furnas montanhosas", está provavelmente sugerindo que o poeta, também ele já engolfado na precária relação entre lírica e sociedade, não almejou atribuir à presumível "palavra pura" a autonomia que décadas depois seria o objeto dos esforços de um Mallarmé ou, pouco depois, de um Stefan George. Assim, essa tendência (correlacionada com as "cicatrizes" e marcas de "violência" mencionadas pouco acima) é apontada no uso do advérbio *weichlich* – maciamente, mas com um posterior sentido pejorativo que resvala

pelo "melindroso", "molenga" – na fala da *Magna Peccatrix*, cujos cachos enxugaram "maciamente" os pés do Senhor; e é vislumbrada também na exortação que a *Mater Gloriosa*, à semelhança de uma mãe burguesa preocupada com as inclinações pouco elevadas de seu rebento, dirige à penitente outrora chamada Gretchen no sentido de "alçar-se a esferas mais altas". Três outras minudências estilísticas nos são ainda apresentadas como decisivas na luta goethiana contra a reificação da linguagem: o acréscimo da vogal "e" no prefixo *ab* (a torrente de água que se precipita para baixo, *abestürzt* em vez do correto *abstürzt*); a inserção, aparentemente apenas em virtude de rima, sonoridade e métrica, da pequena partícula expletiva *gar*; e ainda a supressão de um "a" no nome do patriarca Abraão. Três "pequeninos nadas" (na expressão usada por Manuel Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*) que, no entanto, possuem significado crucial no mundo da lírica e, assim, podem facilmente levar ao ridículo o passo que se direcionava ao sublime. Intrínseca, porém, à grande poesia, observa ainda Adorno, é "a sorte que a preserva da queda".[16]

Não viria ao caso tentar um aprofundamento maior no sentido dessas filigranas estilísticas – acréscimo de um "e", supressão de um "a" – e numa eventual justificativa histórico-linguística, no plano do médio alto-alemão (estágio da língua que vigora entre cerca de 1050 e 1350); no entanto cumpre assinalar que, para Adorno, trata-se de recursos pelos quais Goethe faz a natureza exprimir a história de sua própria criação, buscando restituir-lhe a condição pristina que, na esfera da grande liturgia amorosa que imanta toda a cena final, abre a possibilidade "da reconciliação do natural", subtraindo a existência degradada ao próprio processo de degenerescência.

A magnificência com que o leitor se depara nas "Furnas montanhosas" entranha-se, na visão do filósofo frankfurtiano, na própria expressão linguística dos versos de encerramento e se revelaria afim à plasticidade da contemplação da natureza na lírica de juventude. Podemos pensar aqui naquelas canções a que Schubert em primeiro

lugar, mas também Schumann, Beethoven, Hugo Wolf e outros compositores (como o velho amigo do poeta C. F. Zelter) deram música: "Boas-vindas e despedida", "Rosinha do silvado", "Igual com igual", "Canção de maio", "No lago" ou ainda, para não estender muito a lista, "A violeta", esta musicada por Mozart. E pode-se pensar também na segunda "Canção noturna do peregrino", comentada pelo próprio Adorno na "Palestra sobre lírica e sociedade", publicada originalmente em 1957, apenas dois anos antes do ensaio sobre a cena final "Furnas montanhosas". Diz essa canção noturna em tradução literal: "Sobre todos os cumes / Há repouso, / Em todas as frondes / Mal sentirás / Um sopro leve; / Os passarinhos silenciam na floresta. / Ora espera, logo / Também tu repousarás".[17]

Exemplo dos mais elevados de composição lírica não desfigurada pela existência coisificada e convencional, a "Canção noturna do peregrino" tem sua grandeza, argumenta o crítico, na força com que seus versos despertam a aparência (ou o "luzir": *Schein*) de uma natureza que se furta à alienação. E na observação, poucas linhas adiante, de que a linguagem desse pequeno poema se apresenta como se fosse a própria criação, já se anuncia uma das formulações fundamentais do ensaio sobre a cena final do *Fausto*, reforçando-se assim a hipótese concernente às afinidades entre a lírica de juventude e a de velhice.

No verso "Ora espera, logo", lê-se na exposição sobre lírica e sociedade, a vida inteira do ser humano se converte, com enigmático sorriso de pesar, no curto instante que precede o adormecer (mas também o "sono" da morte). Nos limites da palestra, Adorno não se dá ao trabalho de demonstrar como tal conversão efetivamente ocorre nos domínios da expressão linguística, ou seja, como a própria "espera" se entranha no ritmo do verso que desloca o advérbio para a posição final, criando-se por meio da suspensão acarretada pelo *enjambement* a expectativa do que virá a seguir – e lembrando ainda que Goethe acrescenta um "e" no advérbio *bald* assim como

ao substantivo com o qual rima (*Wald*: floresta, bosque, mata). Ou ainda, entre outros procedimentos que transformam em linguagem os movimentos quase imperceptíveis da natureza que tomba na paz do anoitecer, o longo "u" reverberando no repouso (*Ruh*, apócope do correto *Ruhe*, que retorna sob a forma verbal *ruhen*, repousar, no fecho da canção) reinante sobre os cumes, assim como a leve transição do reino mineral para o vegetal por meio da variação de uma simples consoante inicial (*Gipfeln*, cumes – *Wipfeln*, frondes, ambos no caso dativo).

A canção foi escrita a lápis na parede de uma cabana construída no cume do monte Kickelhahn (floresta da Turíngia), onde Goethe pernoitou de seis para sete de setembro de 1780. Entre 26 e 31 de agosto de 1831 o poeta, já concluída a "ocupação principal" de seus derradeiros anos (*Hauptgeschäft*, como ele se referia ao *Fausto II*), visitou novamente a região e na véspera do que seria seu último aniversário subiu o promontório para reler os versos escritos meio século antes. O acontecimento é registrado objetivamente em seu diário e depois relatado ao amigo berlinense C. F. Zelter numa carta de quatro de setembro. O tom da carta é igualmente sóbrio, todavia não dissimula que a nova leitura dos versos trouxe consigo a emoção de um balanço definitivo de vida: "Após tantos anos foi possível contemplar o todo: o duradouro e o desvanecido. O que deu certo avançou para o primeiro plano e trouxe alegria serena, o que deu errado estava esquecido e superado".

Mas essa derradeira excursão do peregrino octogenário foi também documentada pelo seu acompanhante, o geólogo e inspetor de minas Johann Christian Mahr. Sua reconstituição da visita traz detalhes que o poeta não menciona na carta e no diário, por exemplo:

> Goethe passou os olhos sobre esses poucos versos e lágrimas escorreram pelas suas faces. Lentamente tirou o alvíssimo lenço de seu casaco castanho-escuro, enxugou as lágrimas e disse em tom suave e melancólico: "Sim, ora espera, logo também tu

> repousarás", calou-se durante meio minuto, mais uma vez olhou pela janela a escura floresta de pinheiros e dirigiu-se então a mim com as palavras: "Bem, agora podemos ir".

A noite pode enfim descer, como dirá mais tarde o grande poeta brasileiro no balanço de vida, igualmente sereno e reconciliado, de "Consoada": "Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / A mesa posta, / Com cada coisa em seu lugar". Mas no alto do Kickelhahn, após ter relido a canção rabiscada na parede, Goethe também poderia ter pronunciado aqueles versos de Linceu que exprimem a quinta-essência de sua experiência de vida: "Felizes meus olhos, / O que heis percebido, / Lá seja o que for, / Tão belo tem sido!" (vv. 11.300-11.303). A tradução, levemente arcaizante com a função auxiliar do verbo "haver" e "ter" para produzir a rima dos particípios, é novamente de Jenny Klabin Segall; no original, contudo, o último verso traz o verbo no pretérito: tudo o que esses olhos felizes puderam contemplar *foi* belo! A pausa que se segue faz a canção comutar de perspectiva, passando a descrever o aniquilamento daquilo que até então "a vista deliciava".

Adorno conclui seu ensaio com uma referência à destruição, em 1870, da cabana em cuja parede o poeta rabiscara a "Canção noturna do peregrino" 90 anos antes: "*Também* [grifo meu] aquela cabana pegou fogo". As palavras finais do crítico são marcadamente elípticas e só se deixam apreender em profundidade à luz da dialética entre esquecimento e lembrança delineada na última etapa do ensaio, sobretudo no postulado (logo após ter observado que a força que permite a continuação da vida – como experimenta o próprio Fausto na cena de abertura "Região amena" – reside no olvido e na prescrição) de que "esperança" não seria "recordação fixada, mas sim o retorno do esquecido". Citando as palavras finais do ensaio:

> Se, porém, com uma infração contra a lógica – infração, cujos raios curam todos os atos de violência cometidos pela lógica – na invocação da *Mater Gloriosa* como a Sem-Igual [*Ohnegleiche*], a

> memória dos versos pronunciados por Gretchen na cena "Diante dos muros fortificados da cidade" como que se levanta de um passado de éones [*wie über Äonen heraufdämmert*], então ganha voz de extrema bem-aventurança aquele sentimento que deve ter se apoderado do poeta quando ele, pouco antes da morte, leu novamente na parede de madeira do Gickelhahn [outra grafia para Kickelhahn] a "Canção noturna" que havia sido escrita uma geração antes. Também aquela cabana pegou fogo. Esperança não é a recordação fixada, mas sim o retorno do esquecido.

Essas últimas considerações adornianas não estariam aludindo ainda, do mesmo prisma histórico-filosófico que enforma as reflexões anteriores, a uma coincidência tão expressiva quanto funesta? Pois se a cabana no alto do Kickelhahn, visitada pelo poeta pouco antes da morte, podia ser concebida, de modo semelhante à de Filemon e Baucis, como emblema de um mundo que propiciava a experiência da natureza que se entranhou na estrutura rítmica, sonora e imagética da canção gravada meio século antes em uma de suas paredes, torna-se profundamente significativo também ela ter sucumbido ao elemento que Mefistófeles já dissera, ao apresentar-se a Fausto pela primeira vez, ter reservado *à part* para si (vv. 1.377-1.378); ou seja, *também* ela ter sido consumida – eis a conotação do advérbio que destacamos em itálico na formulação de Adorno – pelos "olhares ígneos" que Linceu, do alto de sua torre, vê engolfar as tílias e toda a esfera ancestral dos idosos que têm uma morte simultânea, convertendo-se todavia em terror a serena felicidade que envolve a metamorfose pela qual o casal homônimo de Ovídio deixa sua forma humana para transformar-se em carvalho e tília.[18]

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.. Zur Schlussszene des *Faust* [Sobre a cena final do *Fausto*]. In: _____. *Noten zur Literatur*. Org. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. p. 129-138.

BINSWANGER, Hans Christoph. *Geld und Magie*. Eine ökonomische Deutung von Goethes *Faust*, Hamburgo: Murmann Verlag, 2009.

JAEGER, Michael. *Goethe, Faust und der Wanderer:* Lebensbruchstücke, Tragödienfragmente. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2017.

HUMBOLDT, Alexander von. *Zentral-Asien. Untersuchungen zu den Gebirgsketten und zur vergleichenden Klimatologie. Das Reisewerk zur Expedition von 1829*. Frankfurt a. M.: Fischer S., 2009.

NOTAS

1 Este texto constitui a versão preliminar de um capítulo do livro *A dupla noite das tílias. História e Natureza* no *Fausto* de Goethe (Editora 34, 2019).

2 Formulações idênticas sobre os três mil anos (*volle dreitausend Jahre*) compreendidos no ato de Helena aparecem em duas cartas que Goethe escreveu no mesmo dia (22 de outubro de 1826) a Wilhelm von Humboldt e a Sulpiz Boisserée.

3 A edição bilíngue do *Fausto II* (Editora 34, 2017, 5ª ed. revista) traz um resumo dos acontecimentos em torno de Filemon e Baucis narrados por Ovídio, essenciais para uma compreensão aprofundada daquilo que é infligido ao casal homônimo que habita a "região aberta".

4 O último capítulo ("Goethe – Ein Hypsistarier?") do livro de Karl Pestalozzi, *Bergschluchten* [Furnas montanhosas] (Basileia, 2012), é dedicado à relação de Goethe com essa seita surgida na Capadócia no século IV.

5 O mencionado capítulo "Colonização: o fim da Metamorfose e o fim da velha Europa" estende-se entre as páginas 75 e 80. Ver também de Michael Jaeger o ensaio "Uma confissão em fragmentos: Goethe, Fausto e o Peregrino". In: *Revista Estudos Avançados*, Nº 96, 2019.

6 Como se pode ler na sentença de número 751 no volume *Máximas e reflexões*. Sigo aqui a numeração estabelecida em 1907 por Max Hecker em sua edição de referência do mesmo.

7 Traduzido no Brasil por Maria Luiza de Borges (versos de Goethe por M. V. Mazzari), a partir, porém, da edição americana de 1994 (*Money and Magic: Critique of the Modern Economy in the Light of Goethe's "Faust"*), que se baseia na 1ª edição alemã de 1985, com o título *Dinheiro e Magia. Uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe* (Rio de Janeiro, Zahar, 2011).

8 É assim plenamente consequente que José Miguel Wisnik, em entrevista de 2 de fevereiro de 2019 sobre seu livro *Maquinação do mundo. Drummond e a mineração* (*Ilustríssima*, Folha de São Paulo), relacione o desastre de Brumadinho com a advertência "ecológica" inserida por Goethe no quinto ato do Fausto, em particular com o momento do enredo dramático em que, "destruído o último reduto de resistência à obra colonizadora da maquinação fáustica, com a eliminação física dos últimos resistentes pelos sicários de Mefistófeles, o herói projeta um belvedere ao lado da destruição para que se tenha 'ilimitada vista' de sua própria obra, isto é, dos 'recursos da terra dominados' (usando palavras, aqui, d'"A Máquina do Mundo', de Drummond)".

9 Goethe descreve o funcionamento dessas duas "máquinas de fogo" (*Feuermaschinen*), que estavam entre as primeiras máquinas a vapor operadas fora da Inglaterra, numa carta de 12 de setembro de 1790 que dirige ao conselheiro de Estado (*Regierungsrat*) Christian Gottlob Voigt.

10 *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Abschiedsvorlesung von Hans Robert Jauß am 11. Februar 1987 anlässlich seiner Emeritierung* (Konstanz, Universitätsverlag, 1987). [A teoria da recepção – Olhar retrospectivo sobre sua história pregressa não reconhecida. Conferência de despedida de Hans Robert Jauß em 11 de fevereiro de 1987 por ocasião de sua aposentadoria]. Jauß vê nessa formulação de Tomás de Aquino o momento precursor do "conceito de recepção", a partir do qual se poderia descrever o desenvolvimento que, da interpretação dogmático-teológica das Sagradas Escrituras, leva até à hermenêutica histórico-crítica.

11 Resenha publicada no número 327 (2018) da revista *Das Argument – Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* (páginas 415 – 418). Para o importante crítico marxista Thomas Metscher, a leitura de Jaeger acentuaria unilateralmente o lado destrutivo da modernidade configura-

da por Goethe no Fausto, desconsiderando outras facetas da dimensão histórico-social dessa obra que tem por princípio estético a ideia da "contradição" e, portanto, a dialética – "pois se essas obras [de Goethe] se caracterizam por algo, então esse algo seria a contradição: a *dialética como princípio estético*".

12 *Zentral-Asien. Untersuchungen zu den Gebirgsketten und zur vergleichenden Klimatologie. Das Reisewerk zur Expedition von 1829* [Ásia Central: Investigações sobre as cadeias de montanhas e sobre a climatologia comparada. A obra de viagem sobre a expedição de 1829] Bastante elucidativo é o posfácio de Oliver Lubrich ("Die andere Reise des Alexander von Humboldt" [A outra viagem de A. v. H.], p. 845-885) para essa edição alemã da obra publicada originalmente em Paris (três volumes) no ano de 1843: *Asie Centrale: Recherches sur les Chaines de Montagnes et la Climatologie Comparée*.

13 No discurso "Brasilien in seiner Entwicklung seit der Entdeckung bis auf unsere Zeit" [O Brasil em seu desenvolvimento desde a descoberta até o nosso tempo], proferido em 1821 na Academia de Ciências de Munique, Spix articula uma surpreendente advertência ecológica ao falar da "destruição das florestas virgens com a derrubada desenfreada de árvores para construção de cabanas ou para a implantação de engenhos de açúcar (*Zuckerfabriken*), devastações do solo e da terra mediante escavação irracional em busca de ouro". Consultei a edição original desse texto ("Brasilien in seiner Entwicklung seit der Entdeckung bis auf unsere Zeit. Eine Rede zur Feyer des Maximilians-Tages in der öffentlichen Sitzung der Akademie der Wissenschaften", Munique, 1821) na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (Universidade de São Paulo).

14 "Enquanto materialização da consciência mais avançada, que engloba a crítica produtiva da situação estética e extra-estética a cada vez dada, o teor de verdade das obras de arte é historiografia não-consciente (*bewusstlose*), associada com o que até hoje sempre ficou por baixo (Unterlegenen)" (ADORNO, 2003, p. 286). In: _____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

16 A expressão "mitologia católica" é do próprio Goethe e aparece no capítulo de seu relato de viagem pela Itália dedicado ao trajeto "Ferrara até Roma", mais precisamente no segmento redigido na comuna de Cento em 17 de outubro de 1786, em que descreve pinturas sacras de Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591 – 1666): "Chamou-me a atenção ainda uma Madonna. A criança busca o peito da mãe, esta reluta, envergonhada, em expor o seio nu. Natural, nobre e belo. Por fim, uma Maria, conduzindo

pelo braço a criança a sua frente. Esta, voltada para quem vê o quadro, distribui bênçãos com os dedos levantados. Um motivo muito feliz da mitologia católica e frequentemente repetido" (GOETHE, 2017, p. 122). In: _____. *Viagem à Itália*. Trad. de Wilma Patricia Maas. São Paulo: Editora da UNESP, 2017.

16 Sobre esse recuo de Goethe ao nome anterior do patriarca ("Gênesis", 17:5) escreve Adorno: "No luminoso âmbito do nome exótico, a figura familiar do Antigo Testamento, coberta por incontáveis associações, transforma-se repentinamente no príncipe de tribo nômade-oriental. A recordação fiel desse príncipe é vigorosamente subtraída à tradição canonizada". (A tendência arcaizante da linguagem manifesta-se ainda no substantivo *Bronn*, antiga forma poética de *Brunnen* – fonte, poço – e no advérbio *weiland*, que J. K. Segall traduz adequadamente por "antanho".)

17 No original: "Über allen Gipfeln / Ist Ruh / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch". Entre as várias traduções que esse poema tem para o português (é também um dos mais musicados de toda a literatura alemã), seguem aqui três amostras:

"Sobre os picos / Paz. / Nos cimos / Quase / Nenhum sopro. / Calam aves nos ramos. / Logo – vamos – / Virá o repouso" (Haroldo de Campos).

"Em todos os cumes: / Sossego. / Em todas as copas / Não sentes / Um sopro, quase. / Os passarinhos calam-se na mata. / Paciência, logo / Sossegarás também" (Rubens Rodrigues Torres Filho).

"No alto destes montes / É a paz, / Em todas estas frondes / Nem dás / Pela leve aragem; / Não se ouve já no bosque uma avezinha. / Espera, que se avizinha / A tua paz também" (João Barrento).

18 O caráter alusivo e elíptico do ensaio de Adorno, que nessa passagem se oferece ao leitor com o simples advérbio "também", transparece ainda na observação, concernente aos laivos homossexuais que acometem Mefisto na cena "Inumação" e o fazem perder a disputa pela alma de Fausto, de que "já" o diabo de Goethe seria o diabo da "frieza": "Se a questão se resolvesse de maneira tão cabal como querem aqueles que se acreditam na obrigação de defender a graça perante o diabo, então o poeta se teria poupado a abóboda [Bogen] mais ousada de sua construção: que o diabo, sendo já nele [em Goethe] o diabo da frieza, seja ludibriado pelo próprio amor, a negação da negação". Esse "já" pode ser entendido como uma alusão ao diabo (como se sabe, inspirado em parte no próprio Adorno e em suas concepções musicais) do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, que

no capítulo XXV aparece explicitamente associado ao frio. (Debrucei-me sobre esse traço do "frio" e da "frieza" no motivo do pacto no ensaio: MAZZARI, Marcus Vinicius. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem. In: _____. *Labirintos da aprendizagem*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 66-68).

O pacto com o Diabo nas raízes da literatura gótica: *The Monk*, de M. G. Lewis

Júlio França

Pactos demoníacos no primeiro Gótico

Em 1796, Matthew G. Lewis, então um jovem de 19 anos, escreveu, em um curto intervalo de semanas, um romance que se conclui com o protagonista, Ambrósio, o monge que dá título à obra, sendo morto pelo Diabo após assinar com ele um pacto. *The Monk* [O monge] está muito longe de ser a obra de uma vida, como, por exemplo, o *Fausto* – que, à época, ainda estava sendo escrito – seria para Goethe. Ainda assim, o embate entre Ambrósio e Lúcifer é mais um curioso fragmento do caleidoscópio de sentidos que o pacto demoníaco assume na modernidade.

Ao contrário do que possa parecer, os pactos com o Diabo não foram tão frequentes na primeira era dos romances góticos. Tal fenômeno pode ser explicado por meio de uma contextualização histórica. O Gótico – e a própria ficção, de modo geral – é um modo discursivo que costuma absorver o espírito de sua época e devolver esse *Zeitgeist* metamorfoseado em figurações e imagens que dão forma ficcional aos medos, às angústias e às obsessões de um período histórico – e, ao assim fazê-lo, também contribuem para alimentar o imaginário dessa era. Pensando nessa permeabilidade ao espírito de época, podemos aventar a seguinte hipótese: sendo o Gótico Setecentista, ao menos em termos de volume (de produção e de consumo), uma literatura fundamentalmente britânica, e sabendo ainda que a Igreja Anglicana não explorava a ideia do Diabo como fonte do mal, podemos supor que os primeiros romances góticos

ingleses não tematizam pactos porque Satã não estava presente no imaginário britânico, em fins do século XVIII.

Seguindo essa hipótese, o romance de M. G. Lewis seria uma exceção à regra, o que poderia ser explicado, como veremos mais adiante, por ter sido alimentado por uma outra tradição cultural e literária. *The Monk* está muito mais próximo do Gótico Continental, mais especificamente do *Schauerroman* do que do Gótico de Horace Walpole ou de Ann Radcliffe. E o Diabo, por sua vez, estava muito mais presente no imaginário alemão. Mesmo sem desejarmos nos aprofundar na legitimação dessa hipótese, alguns dados estatísticos podem ajudar a corroborar sua validade. A última execução de um acusado por envolvimento com bruxaria ou satanismo, na Inglaterra, foi em 1682 – já na Prússia, há o caso de uma execução, a de Barbara Zdunk, em 1811. Além disso, estima-se que o número de execuções por bruxaria ocorridas na Alemanha foi pelo menos dez vezes maior do que as ocorridas no Reino Unido (cf. MONTER, 2002; LEVACK, 2006).

A tradição gótica

Para um melhor entendimento dos temas e da própria estrutura narrativa de *The Monk*, vale a pena fazer uma breve descrição da tradição literária a qual pertence o romance. Por "literatura gótica" pode-se compreender tanto um gênero histórico quanto um modo discursivo. No primeiro caso, estaríamos nos referindo a um conjunto de narrativas que buscavam o efeito sublime através de incidentes sobrenaturais – posteriormente explicados ou não. Suspense, terror e horror, mistérios, casas e castelos assombrados, trevas, morte, decadência, duplos, loucura, segredos, maldições hereditárias – enfim, esses eram os *topoi* de uma onda literária que tomou a Europa entre as últimas décadas do XVIII e as primeiras décadas do XIX. A relativa consistência das tramas e dos cenários góticos, juntamente com a tradição romanesca, nos quais eles foram

inspirados, permitiram que o romance gótico passasse a ser identificado como um tipo específico de ficção (cf. BOTTING, 2014, p. 42).

Essa consistência de tramas, cenários e de estratégias narrativas características do Gótico como gênero histórico foi a própria condição para sua sobrevivência como modo discursivo. Ao longo dos séculos seguintes, o Gótico foi se consolidando como uma tradição artística, pois havia codificado modos de representar o Mal, ao figurar os medos e expressar, em forma de narrativas ficcionais, os interditos de uma sociedade. A amplitude, permanência e pujança cultural da maquinaria gótica podem facilmente ser observadas até a contemporaneidade, nas mais diversas mídias (cf. PUNTER, 1996; BOTTING, 2014).

Essa tradição tem muitas convenções, mas três se destacam por sua importância e recorrência para a estrutura narrativa e para a visão de mundo góticas: o *locus horribilis*; o passado fantasmagórico; e a personagem monstruosa. Quando esses três elementos aparecem em conjunto, e sob o regime de mecanismos de suspense com objetivo de produzir, como efeito estético, o medo ou suas variantes, esses três aspectos podem ser descritos como as principais características do que chamaremos aqui de Gótico como modo discursivo (cf. FRANÇA, 2017).

Matthew Lewis e o *The Monk*

The Monk é, obviamente, um exemplo do Gótico como gênero histórico, e um marco decisivo de sua constituição como modo discursivo. O romance de Lewis está também na origem de duas vertentes axiais da tradição gótica.

a) Primeiro, a vertente que apresenta explícita e categoricamente elementos sobrenaturais. Em Lewis, o sobrenatural é um elemento estabelecido no plano narrativo. David Punter (1996, p. 62) aponta para como Lewis, ao contrário de Ann Radcliffe, não se utiliza de nenhum procedimento narrativo com intuito de borrar os

limites entre o real e o fantástico, ou de produzir hesitação fantástica. Seu método de composição é abertamente **antirrealista**, dando forma a um mundo ficcional, artificial, que se autovalida. Isso não significa, contudo, que o leitor precise "acreditar" no sobrenatural, tampouco que Lewis esteja defendendo a existência do sobrenatural no mundo extradiegético, mas que o sobrenatural está dado, como uma condição incontornável do mundo diegético.

b) A outra vertente que tradicionalmente se entende como tendo sido inaugurada por Lewis é aquela que se caracteriza pela exploração gráfica tanto da violência e da crueldade quanto do erotismo, da excitação e dos atos sexuais – não raramente, pela exploração simultânea de todos esses elementos. A narrativa chocou os leitores de sua época. Era um romance excessivo – violento, brutal, sensacional –, que versava sobre os excessos da paixão que se disfarça hipocritamente sob a respeitabilidade e o decoro. Um contemporâneo de Lewis, o poeta S. T. Coleridge (*apud* CLEARY; MILES, 2000, p. 188), afirmou que *The Monk* era um romance que os pais deveriam ficar pálidos se vissem nas mãos de seu filho ou filha.[1]

Em conjunto, essas duas características do romance de Lewis ajudam a entender uma famosa distinção entre Terror e Horror, formulada por Ann Radcliffe (2018). Num texto que viria a ser conhecido pelo título de "On the supernatural in Poetry" [Do sobrenatural na literatura], a mais famosa das romancistas góticas afirmava que o terror é uma emoção que expandiria a alma, e despertaria as faculdades para um grau mais elevado da vida, produzindo assim a experiência estética do Sublime. Já o horror, brutal e explícito, contrairia, congelaria e quase aniquilaria as faculdades mentais. A partir dos anos 1970, essas duas vertentes seriam reconfiguradas pela crítica literária em termos de gênero, isto é, o terror passaria a ser entendido como uma tradição feminina do Gótico, o horror, masculina (cf. TOWNSHEND, 2016; WILLIAMS, 1995).

Ora, não é difícil perceber que, nos termos de Radcliffe, Lewis escreve uma obra de horror – e é uma aposta mais ou menos segura imaginar que era exatamente em Lewis que Radcliffe pensava ao propor essa distinção. Em *The Monk* há uma guinada que afasta a literatura gótica fundada na poética do sublime terrível em direção à poética do horror puro, ao colocar em primeiro plano todos os elementos repulsivos – física e moralmente –purificados pela literatura de Radcliffe e de seus seguidores.[2] Outras divergências entre as duas vertentes poderiam ser elencadas. *The Monk* tanto evita quanto satiriza o sentimentalismo de Radcliffe, ao menos os seus sentidos edificantes.[3] É uma obra de horror, por um lado, mas, ao mesmo tempo, é uma paródia de alguns procedimentos da maquinaria gótica construída fundamentalmente por Radcliffe.

Além disso, Matthew Lewis, como foi anteriormente mencionado, valeu-se de outra tradição, a do *Sturm und Drang*. Era um tradutor de obras alemãs e um profundo admirador da ficção de terror que floresceu na Alemanha na última década do XVIII, sobretudo dos trabalhos de Schiller, que se valia do terror ficcional para advogar as liberdades individuais. Para grande parte da crítica, porém, o autor de *The Monk* teria eliminado de suas obras o teor político que caracterizava a tradição de terror alemã.[4]

O pacto demoníaco em *The Monk*

O romance de Lewis[5] desenrola-se num período de poucos meses, em Madri, cidade descrita como católica, supersticiosa e hipócrita. O ano histórico não é determinado, mas se percebe que coincide com o da Inquisição Espanhola. O protagonista, Frei Ambrósio, é um monge franciscano, que acabara de se tornar o superior de um Mosteiro dos Capuchinhos. Órfão de pai e mãe, ele foi abandonado muito jovem na Igreja, onde cresceu e se formou. Ambrósio é estimado como um santo na cidade, e, em seus trinta anos de vida, todos dedicados "ao estudo, em total reclusão e mor-

tificação da carne" (LEWIS, 2017, p. 12), jamais deixou os muros do mosteiro, nem "jamais infringiu uma só regra de sua Ordem, nem existe uma mancha sequer no seu caráter. Dizem que ele é rigoroso observador da castidade e que não conhece as diferenças entre um homem e uma mulher" (Ibid., p. 12).

The Monk, contudo, irá justamente começar no momento em que Ambrósio está deixando a reclusão, e se expondo às tentações que, finalmente, irão testar seu caráter. Como diz um dos personagens, Lorenzo: "Um homem que passou toda a vida entre as paredes de um mosteiro não deve ter tido a oportunidade de pecar, ainda que possuísse tal inclinação" (Ibid., p. 14). A narrativa de Ambrósio pode ser descrita como um romance de *deformação*, isto é, trata-se do relato de sua degradação ao se confrontar com o mundo real. Essa trajetória rumo à ruína será coroada pelo pacto assinado com o próprio Lúcifer, que se dará apenas no último capítulo do romance. Até que esse confronto ocorra, a ingênua *hybris* do religioso será testada por um "Mefisto" peculiar, a personagem mais fascinante do romance: Rosário, um jovem e misterioso noviço cuja admiração pelo monge é absoluta e irrestrita.

Rosário, porém, não é Rosário, mas Matilda, uma jovem que conseguiu ludibriar a todos e entrar no mosteiro para ficar mais próxima de Ambrósio, seu grande amor. No último capítulo do romance, Lúcifer revelará que Rosário-Matilda nada mais era do que um súcubo a serviço da queda de Ambrósio. A partir dessa *anagnorisis*, o leitor é obrigado a rever todas as interações de Rosário-Matilda com o protagonista, e passar a entendê-las como um longo, ardiloso e diabólico processo de tentação demoníaca. O protagonista compara suas provações às vivenciadas por Santo Antão:

> [Ambrósio] concluiu que vencer a tentação seria um mérito muito maior do que simplesmente evitá-la. Ele deveria alegrar-se com a oportunidade de provar a solidez da própria virtude. Santo Antão havia resistido a todas as seduções da luxúria. Por que

> não poderia ele? Além disso, Santo Antão havia sido tentado pelo próprio diabo, o qual colocou em prática todas as suas artimanhas para despertar paixões, ao passo que o perigo de Ambrósio vinha de uma mulher mortal, temerosa e modesta, cujo temor pela rendição era ainda maior do que o seu próprio (Ibid., p. 57).

Na passagem, Ambrósio não apenas comete o pecado do orgulho ao se comparar com o santo, mas também revela sua ingenuidade, ao não avaliar corretamente os riscos a que se submeterá. O processo de sedução conduzido por Matilda será lento e progressivo. O esquema de sedução satânico é sofisticado e envolvia inclusive uma preparação prévia. Por exemplo, a imagem da Virgem Maria que o monge possuía em sua cela, a qual cultuava fervorosa, e, acrescente-se, sensualmente, tinha a face de Matilda, por obra e arte de estratagemas desenvolvidas muito antes da chegada de Rosário ao convento.

Ainda travestida de Rosário, Matilda terá, a princípio, como alvo a vaidade de Ambrósio, cujas eloquência e virtudes morais eram continuamente enaltecidas pelo falso noviço. Essa investida será intensificada pelo prazer que o frei passará a experimentar quando descobrir que Rosário não é Rosário, mas "uma jovem e sensível mulher" que havia tido "coragem de abandonar o mundo e sacrificar todas as outras paixões por aquela que ele havia inspirado" (Ibid., p. 42).

Uma das artimanhas de sedução de Matilda será a de lançar mão de uma persuasão retórica, a fim de criar a ilusão da segurança moral em Ambrósio:

> Não tema que [...] tentarei afastá-lo da sua retidão. Não, Frei Ambrósio, aprenda a me conhecer melhor. Eu o amo por suas virtudes. Se perdê-las, perderá também meu afeto. Eu o vejo como um santo. Prove que nada mais do que um homem e eu o deixarei com repulsa (Ibid., p. 43).

A adulatória demonstração de confiança na elevação moral do frei é apenas a preparação para que o súcubo lance mão de técnicas de

sedução mais físicas, dando ensejo a diversas passagens eróticas. Em uma delas, o erotismo se mescla ao melodramático, quando Matilda ameaça se suicidar caso Ambrósio lhe obrigue a deixar o mosteiro. Ela aproveita a cena grandiloquente para exibir seus dotes físicos:

> [...] ela levantou o braço e fez um movimento como se estivesse sendo esfaqueada. Os olhos do superior seguiram, espantados, a trajetória da adaga. Ela havia rasgado o hábito e seu peito estava parcialmente exposto. O punhal estava apoiado sobre seio esquerdo. Oh, que seio! Os raios da lua permitiam ao monge observar sua brancura deslumbrante. Seus olhos se demoraram com insaciável cobiça naquela linda esfera. Uma sensação que ainda não conhecia inundou seu coração com uma mistura de ansiedade e prazer. Um fogo violento corria por todos os seus membros. O sangue fervia em suas veias enquanto que milhares de desejos selvagens aturdiam-lhe a imaginação. [...]. Fique, então, feiticeira! Fique para minha perdição (Ibid., p. 44).

Os últimos impulsos de resistência de Ambrósio são aflitos e patéticos: incapaz de resistir à sedução da mulher, o monge suplica à própria Matilda que o "defenda de si mesmo" (Ibid., p. 47). Porém, uma sucessão de peripécias dará ensejo à primeira transgressão grave do monge – a quebra de seus votos de castidade. Primeiro Ambrósio é picado por uma serpente – um nada sutil indício, entre tantos outros espalhados pela narrativa, sobre o que está acontecendo com o monge, bem ao gosto das antecipações quase proféticas das tragédias gregas. Na sequência, Matilda se sacrifica por ele, sugando o veneno da cobra, mas, dessa forma, sendo ela própria envenenada. A abnegada autoimolação da falsa noviça surte o efeito desejado, e Ambrósio cede aos encantos do súcubo, e sucumbe às delícias do amor carnal: "Ele a tomou nos braços e se esqueceu dos seus votos, da sua santidade e da sua reputação. Não conseguia pensar em mais nada, a não ser no prazer e na oportunidade" (Ibid., p. 61).

Uma característica persistente de Ambrósio é o arrependimento imediato após a satisfação de seus desejos sensuais. Tomado pela culpa, ele responsabiliza Matilda por sua própria fraqueza moral e por seus desejos transgressivos:

> – Mulher perigosa! – exclamou. – Você me conduziu para um abismo de sofrimentos! [...] O que devo fazer agora? Como eu posso expiar minha culpa? O que posso fazer para obter o perdão pelo meu crime? Matilda, sua desgraçada, você destruiu meu sossego para sempre! (Ibid., p. 149).

Matilda, por sua vez, contra-argumenta, descartando a ideia de transgressão e acusando o caráter antinatural do celibato imposto aos monges:

> O que não era natural eram os seus votos de castidade. O homem não foi criado para viver assim. E se o amor fosse crime, Deus não o teria criado para ser tão doce, tão irresistível! [...] Sinta-se livre para usufruir desses prazeres, sem os quais a vida não tem nenhum valor (Ibid., p. 149).

Parcialmente convencido pela argumentação de Matilda, Ambrósio decide manter seus ilícitos encontros sexuais com a falsa Rosário, entre as paredes do mosteiro. O narrador, implacável, comenta que, assim, ele adicionava a "hipocrisia ao perjúrio e à fraqueza de caráter (Ibid., p. 151). A amante de Ambrósio, contudo, ainda tem o veneno da serpente correndo por suas veias, e precisará passar por um misterioso ritual mágico para se curar. Nesse momento uma nova metamorfose irá se operar na personagem Rosário-Matilda, produzindo um misto de "admiração e horror" (Ibid., p. 152) no seu companheiro. Ela passará abertamente a ser vista como uma bruxa aos olhos do monge:

> [...] não pôde deixar de se surpreender ao refletir sobre o quanto o caráter e os sentimentos de Matilda estavam mudados. Há poucos dias ela parecia ser a mulher mais dócil e amável, totalmente submissa à sua vontade e que o adorava como a um ser superior.

> Agora havia adotado uma espécie de valentia e virilidade [...]. Ela não mais se insinuava, dava ordens. [...] via-se obrigado a confessar, ainda que de má vontade, que ela possuía um raciocínio superior ao seu (Ibid., p. 154).

Em concomitância à ascensão da personagem de Matilda à condição daquela que passa a controlar os rumos dos acontecimentos, Ambrósio mergulha cada vez mais na pequenez de sua condição monástica. Esse rebaixamento do monge – do homem mais admirado de Madri, para a de um fariseu ímpio, tolo e sensual – é explicitado nas palavras da feiticeira: "Você ainda é um monge. Sua mente foi escravizada pelos preconceitos da educação que recebeu. Sua religião o faria temer o que a experiência me ensinou a apreciar e valorizar" (Ibid., p. 156).

Em pouco mais de uma semana, porém, Ambrósio estará "farto da abundância do prazer" e "cansado da concubina" (Ibid., p. 156). Ele tem então sua atração e lascívia desviadas para outra personagem, Antônia, que, na *anagnorisis* final, será revelada como sendo sua irmã. Matilda, cujo comportamento vai se tornando cada vez mais suspeito, abre mão de sua condição de amante – "[...] e já que seu amor não pode mais ser meu, imploro que me conceda o segundo melhor presente, que é a sua confiança e amizade" (Ibid., p. 176) – e torna-se aliada de Ambrósio na conquista da jovem ingênua. Cego tanto pela força de seus desejos quanto pelo poder que sua condição de homem incondicionalmente admirado e respeitado por todos à sua volta, o monge sequer suspeita desse abnegado ato de desprendimento de sua agora ex-amante.

Matilda explicará a Ambrósio o tipo de auxílio que ela poderá lhe prestar para a conquista de Antônia. Ela explicitará sua condição de feiticeira, ao confessar ao amante o teor do ritual mágico que fizera para salvar a sua vida do veneno:

> Lembra-se daquela noite que passei na cripta de Santa Clara? Foi quando, rodeada por cadáveres apodrecidos, me atrevi a executar

> alguns rituais místicos para invocar um anjo caído ao meu auxílio. [...] Vi o demônio obedecer minhas ordens [...] e descobri que, no lugar de vender minha alma a um senhor, minha coragem havia comprado um escravo (Ibid., p. 178).

A passagem é importante ainda por outra razão: é nesse momento que Matilda irá sugerir, pela primeira vez, que o monge deveria abraçar as forças demoníacas e assinar também ele o pacto com o Diabo. Ela novamente ataca seus "preconceitos absurdos", e o incita a livrar-se "dos medos tão impróprios para uma alma" como a dele. "Desperte desses sonhos inúteis", ela diz, "e atreva-se a ser feliz" (Ibid., p. 178). Ante a resposta temerosa do monge, ela passa a atacar sua hipocrisia, quando ele se nega a ser "um aliado do inimigo de Deus" (Ibid., p. 178): "[...] não é a virtude que faz com que recuse minha oferta: você *quer* aceitar, mas não tem coragem. Você não teme o crime em si, mas o castigo" (Ibid., p. 179).

Articulada e persuasiva, Matilda emprega toda sorte de artifícios retóricos para zombar da própria doutrina de Deus:

> Onde está [...] aquela misericórdia infinita do Todo Poderoso da qual você tanto fala? Será que Ele agora passou a impor limites? Não mais acolhe o pecador com alegria? Você ofende a Deus, Ambrósio, mas sempre terá tempo para arrependimento, e Ele, bondade para perdoar. Proporcione a Deus uma oportunidade gloriosa para exercer Sua benevolência: quanto maior o seu pecado, maior será o mérito do perdão (Ibid., p. 179).

A estratégia retórica de Matilda, ao atacar tanto a pusilanimidade de Ambrósio quanto a consistência lógica de suas crenças, busca convencer o monge de que ele já havia, com seus atos sacrílegos, perdido sua alma. O pacto em si seria uma mera formalidade. Ambrósio, contudo, resiste à persuasão e à ironia de Matilda, que, mesmo assim, aceita ajudá-lo a possuir Antônia. O monge, por sua vez, aceita ser auxiliado por meio de magia negra, fiando-se em filigranas jurídicas – ele não poderia ser acusado do crime de bruxaria,

uma vez que fora Matilda, e não ele, quem assinara o pacto infernal: "Ele já tinha lido muito sobre o assunto e sabia que, a menos que firmasse um pacto formal no qual renunciasse ao seu direito à salvação, Satã não teria nenhum poder sobre ele" (Ibid., p. 181-182).

Ambrósio estará presente quando Matilda, mais uma vez, realizar um ritual de evocação demoníaca. Dessa feita, é o próprio Lúcifer, em juventude e beleza, sob a forma magnífica de um anjo recém-caído, que surge à frente da dupla:

> Aterrorizado, Ambrósio aguardava o demônio. Qual não foi sua surpresa quando, ao cessar do trovão, uma música melodiosa surgiu no ar [...] e ele viu a criatura mais bonita que a imaginação poderia criar. A aparência era de um jovem de uns dezoito anos, cujo corpo e rosto possuíam uma perfeição sem igual. Ele estava completamente nu [...] duas asas vermelhas surgiam dos ombros e seus cachos sedosos estavam presos por uma faixa de fogo de múltiplas cores [...]. Mas, ainda que sua figura fosse encantadora, não pôde deixar de notar o olhar selvagem do demônio e uma misteriosa melancolia impregnada no seu semblante que revelava tratar-se de um anjo caído [...] (Ibid., p. 184).

O demônio concede a Matilda uma murta mágica que dará a Ambrósio acesso ao quarto de Antônia e que agirá sobre a vítima como um poderoso sonífero. O plano, porém, não decorrerá conforme previsto. Após diversas peripécias, o monge acabará assassinando Elvira, mãe de Antônia, e, como, o leitor descobrirá no último capítulo do romance, sua própria mãe.

Ambrósio, a princípio, fica horrorizado com a rápida progressão de suas iniquidades. Em poucos dias, ele passou da condição de homem mais santo de Madri para a de alguém que, primeiro, quebrou seus votos de castidade, e, depois, assassinou uma inocente por um motivo torpe. Todavia, como ele consegue escapar da cena do crime, e não ser por ele responsabilizado, a impunidade o reconcilia

com sua culpa. Matilda então volta à cena para tentar "convencê-lo de que não era tão culpado quanto considerava", e que "a natureza oferece a cada um de nós, o direito de preservar a nossa própria existência" (Ibid., p. 204), em uma passagem em que parecemos ouvir os ecos da filosofia de Sade.[6]

Matilda convencerá Ambrósio a fazer uma nova investida contra a ainda mais desprotegida Antônia, agora uma órfã, vivendo de favores na casa de uma amiga. O plano é drogar a vítima com uma substância potente que simulará sua morte, fazendo com que ela seja enterrada nas catacumbas do convento, contíguas às do mosteiro do monge. Ali, nas masmorras, ela irá se tornar uma presa fácil aos desejos de Ambrósio. Essa é uma das sequências mais lúgubres, violentas e cruéis do romance de Lewis, e, muito provavelmente, de todo o Gótico setecentista inglês. O plano é bem-sucedido: Ambrósio estupra Antônia e decide mantê-la em cárcere privado, nas catacumbas, para o resto da vida da pobre jovem.

Assim como ocorrera logo após o primeiro intercurso carnal com Matilda, Ambrósio, mais uma vez, passará pelo mesmo processo de arrependimento. Em um primeiro momento ele reconhece o seu crime; depois, sente repulsa por si mesmo; em seguida, a aversão transfere-se para a vítima, que se torna objeto de ódio, e, então, passa a ser responsabilizada por conduzi-lo à degradação. Contudo, a deliberação de manter Antônia em cárcere privado acaba por fracassar. Uma série de eventos relacionados à outra linha narrativa do romance faz com que a guarda inquisitorial invada as catacumbas sob o mosteiro, e, de modo fortuito, chegue à câmara onde se encontram os protagonistas. Na sequência das ações, o monge acabará por apunhalar e matar Antônia, mas será capturado em flagrante, junto com Matilda.

Chega-se assim ao último capítulo do romance. O monge e Matilda estão em poder da temida Inquisição Espanhola. Ambrósio, o mais santo dos homens, é agora um prisioneiro do Santo Ofício,

acusado de bruxaria. Submetido às torturas mais severas, nada mais consegue consolá-lo. Os livros religiosos apenas lhe causam repulsa, por lhe servir de acusação constante sobre seus delitos. O monge, porém, está decidido a confessar apenas o crime de estupro e assassinato, mas não admitira nenhuma ligação com magia negra. Ele reafirma sua inocência mesmo diante dos mais excruciantes tormentos "inventados pela crueldade humana" (Ibid., p. 280):

> De volta ao seu calabouço, as dores pelo corpo de Ambrósio eram mais suportáveis do que as dores que habitavam sua mente. Seus membros deslocados, as unhas arrancadas das mãos e dos pés, os dedos esmagados e quebrados pela pressão dos parafusos, tudo era superado pela angústia e agitação da sua alma e pela intensidade do seu pânico (Ibid., p. 281).

Seu sofrimento, contudo, sugere o narrador do romance, é menos físico do que espiritual:

> Com os olhos da mente ele contemplava, aterrorizado, o espaço além do seu túmulo; não podia esconder de si mesmo o quanto seria justa a vingança do Céu. Nesse labirinto de terror, bem que ele gostaria de poder refugiar-se nas trevas do ateísmo, poder negar a imortalidade da alma, convencer-se de que, os olhos, uma vez fechados, não se abririam nunca mais, e que, nesse mesmo instante, tanto o seu corpo quanto a sua alma seriam aniquilados (Ibid., p. 281).

As digressões reflexivas do último capítulo são dignas de atenção. O discurso indireto livre confunde os limites entre o pensamento do protagonista e o do narrador. A voz que surge dessa fusão parece por vezes sugerir que o grande adversário do monge é sua própria consciência – seria ela quem determinaria, categoricamente, que ele não merece e não pode ser salvo:

> Enquanto a razão o obrigava a reconhecer a existência de Deus, a consciência duvidava da Sua bondade infinita. Não acreditava que um pecador como ele pudesse encontrar misericórdia. Ele

> não havia sido conduzido ao erro e não poderia usar a ignorância como desculpa: possuía uma compreensão do vício na sua forma mais verdadeira. Antes de cometer os crimes, tinha analisado cuidadosamente as consequências, e, mesmo assim, ele os cometeu (Ibid., p. 281).

Por acreditar efetivamente ter feito algo contra a sua própria natureza, o monge não podia estar em paz consigo próprio, e precisaria da punição extrema como uma forma de dar a si mesmo a correção de rumos de sua vida. Em outras palavras, Ambrósio estaria sendo condenado, em grande medida, por ele próprio. Mas a narração, ambígua, não deixa de sugerir que essa autoimolação possa ser consequência da estreiteza da visão religiosa da personagem.

Seja como for, Ambrósio está convencido de que não conseguirá, de nenhuma maneira, escapar das torturas da Inquisição, e decide então se declarar um bruxo, um herético e tudo o mais o que seus acusadores quisessem. É nesse estado de entrega e prostração em que se encontra Ambrósio quando Matilda aparece, misteriosa e espectralmente, em sua cela, para tentá-lo uma derradeira vez:

> O monge ergueu seus olhos tristes e viu Matilda diante dele. Ela não estava vestindo o hábito. Agora usava um vestido feminino, elegante e esplêndido; uma profusão de diamantes brilhava na sua capa; e seus cabelos estavam presos em uma coroa de rosas. Na mão direita, carregava um pequeno livro e irradiava alegria por todo o rosto. Mas havia também uma espécie de majestade imperial que assustava o monge e o impedia de alegrar-se com a sua visita (Ibid., p. 282).

A bruxa declara estar livre da Inquisição graças ao auxílio da providência infernal. E faz ao monge a pergunta:

> Você se atreveria a atravessar os limites que separam os homens dos anjos? [...]. Sim, Ambrósio, eu sacrifiquei tudo pela vida e pela liberdade! Já não sou uma candidata ao reino do céu: eu renunciei ao serviço de Deus e me alistei nas tropas dos inimigos dele. [...]. *Eu troquei uma felicidade longínqua e incerta por*

> *outra presente e segura*. Preservei minha vida que, de outra forma, seria perdida na tortura. Também ganhei o direito de buscar toda a felicidade capaz de tornar a vida prazerosa. [...]. Eu gozarei sem limites de todos os prazeres dos sentidos, saciarei toda a paixão até a plenitude e, então, ordenarei aos meus serviçais que inventem novos prazeres, para reviver e estimular meu apetite (Ibid., p. 283; grifo nosso).

Matilda acena com a vida, com a liberdade, prazeres inimagináveis e uma felicidade "presente e segura", em comparação com a "longínqua e incerta" promessa de salvação por meio da fidelidade a Deus. O súcubo investe na sugestão de que as crenças de Ambrósio, que sustentam suas culpas e arrependimentos, são rústicas e falsas:

> Pense no que é melhor para você e renuncie, em troca de benefícios certos e imediatos, à esperança de uma salvação difícil de conseguir – e, talvez, completamente errada. Abandone seus preconceitos e as almas vulgares, abandona Deus, que já o abandonou, e eleve-se aos planos dos seres superiores! (Ibid., p. 283).

A tentação de Matilda dirige-se não apenas a Ambrósio, mas, também e sobretudo, ao leitor – retomaremos esse tema em breve, na conclusão deste ensaio. Voltemos, porém, à cela de Ambrósio. Matilda se foi, mas não sem antes deixar ao monge os meios de evocação do Diabo. Quando se aproxima a hora de ser queimado na fogueira de um Auto de Fé, Ambrósio sucumbe a seus terrores, e evoca o anjo caído, que surge agora não como o belo e jovem Serafim evocado outrora por Matilda, mas em uma forma com chifres, cascos e fogo, mais condizente com o imaginário cristão:

> Um raio de luz inundou a cela e, logo depois, envolto em um redemoinho sulfuroso, Lúcifer apareceu na sua frente uma segunda vez. Mas ele não se parecia com aquele invocado por Matilda [...]. Agora surgia com toda a feiura que havia adquirido desde a sua queda do paraíso: suas pernas e braços machucados ainda carregavam as cicatrizes dos raios lançados pelo Todo Poderoso; manchas escuras se espalhavam por toda a sua forma gigantesca;

> suas mãos e pés eram dotados de grandes garras; havia uma fúria no seu olhar que era capaz de paralisar o coração dos mais corajosos; tinha duas enormes asas negras acima dos ombros e, no lugar dos cabelos, serpentes vivas que se contorciam sobre a testa, emitindo silvos assustadores (Ibid., p. 286).

O diálogo que se segue entre o monge e Lúcifer tem um inevitável – e não acidental –efeito cômico. Ambrósio, como um mercador, tenta convencer Lúcifer a aceitar algo em troca de sua alma: "Não se contentaria com um preço mais baixo? Nada pode satisfazê-lo a não ser a minha ruína eterna?" (Ibid., p. 286). Ele reluta em assinar o pacto, ainda duvidoso se teria ou não direito à misericórdia divina, se haveria ou não alguma penitência capaz de absolvê-lo. Em outros termos, Ambrósio quer fazer o pacto, abraçar o Diabo, mas não fechar definitivamente as portas para um reencontro com Deus.

Por fim, quando os sinos avisam que é chegada a hora da execução, Ambrósio decide, em troca da fuga das masmorras da Inquisição, assinar o pacto e renunciar a Deus, garantindo ao seu pactário que, no futuro, não apelará à misericórdia divina. Lúcifer então retira o monge da cela, conduzindo-o pelos ares, em direção a um precipício.[7]

Uma longa fala de Lúcifer irá conduzir o romance à sua conclusão. Através dela, Ambrósio será informado que matou sua mãe, estuprou sua irmã e que Matilda nada mais é do que um súcubo, colocado em sua vida pelas forças infernais com o único intuito de agir por sua perdição. O demônio revela ainda que acompanha os passos de Ambrósio há muito tempo – "O homem que era um modelo de piedade! Um ser irreprovável, um mortal que colocou sua virtude mesquinha à altura das virtudes dos anjos" (Ibid., p. 290), ele diz, de modo irônico.

O discurso de Lúcifer soa como uma pregação moral contra o orgulho, a vaidade e a hipócrita aparência de virtude demonstrada por Ambrósio:

> Estremece, hipócrita depravado! Parricida desumano! Estuprador incestuoso! Estremece diante dos teus pecados! E te consideravas imune a qualquer tentação, livre das fraquezas humanas e muito distante do erro e do vício! Por acaso o orgulho é alguma virtude? Não é a crueldade um pecado? Saibas, homem vaidoso, que há muito tempo eu já tinha te escolhido como minha presa: eu observava os movimentos do teu coração, eu via que eras virtuoso por vaidade e não por princípio, e aproveitei o momento oportuno para te seduzir (Ibid., p. 290).

O demônio faz observar como Ambrósio nunca resistiu, de fato, a nenhuma tentação: "Todas as vezes em que eu te ofereci oportunidade para um novo crime, tu o executaste. Tu és meu, e o Céu não poderá te resgatar do meu poder!" (Ibid., p. 290). Demonstrando onisciência, Lúcifer diz saber que Ambrósio tenciona traí-lo – isto é, o monge tinha intenção de, agora que estava livre na Inquisição, buscar a misericórdia divina. Por essa razão, o demônio não permitirá que permaneça vivo. Ele crava as garras na cabeça do monge, voa até uma altura extrema, e solta Ambrósio, que, ferido e desfigurado, agonizará por dias, sendo devorado e mutilado por toda a sorte de animais. O último parágrafo do romance descreve, de forma bastante gráfica, esses últimos momentos do monge, submetido a um sofrimento paroxístico, simulando uma cena hagiográfica de martírio:

> Enquanto falava, cravou suas garras na coroa raspada do monge e voou, carregando-o acima das rochas. As cavernas e montanhas ecoavam os gritos de Ambrósio. O demônio continuou voando alto até atingir uma altura assustadora, e então soltou a vítima. O monge caiu de cabeça no espaço vazio. Foi recebido pela ponta afiada de uma rocha, e rolou de precipício em precipício até que, machucado e desfigurado, foi parar na margem de um rio. Como ainda tinha vida no seu corpo miserável, tentou levantar-se, mas não conseguiu. Suas pernas quebradas e deslocadas não respon-

> diam, e ele não foi capaz de deixar o lugar onde havia caído. O sol, agora, subia além do horizonte e seus raios tórridos batiam em cheio na cabeça do pecador agonizante. Muitos insetos foram atraídos pelo calor e começaram a beber o sangue que pingava dos seus ferimentos. Ambrósio não tinha forças para afugentá-los e teve que suportá-los aos milhares, picando seu corpo, presos às suas chagas, causando as torturas mais intensas e insuportáveis. As águias arrancaram pedaços da sua carne e extraíram-lhe os olhos com seus bicos retorcidos. Sentia uma sede insuportável. Ouviu o murmúrio do rio e tentou, em vão, rolar em sua direção. Cego, mutilado, desamparado e desesperado, desafogando sua raiva com blasfêmias e maldições, abominando a própria existência e temendo a chegada da morte, que o levaria a tormentos maiores, o miserável agonizou por seis longos dias. No sétimo dia, uma tempestade se formou: os ventos furiosos sopravam nas rochas e nas florestas, o céu estava carregado de nuvens escuras, rasgadas pelo fogo. A chuva caiu torrencialmente, o rio transbordou, a correnteza inundou as margens e chegou até o local onde estava Ambrósio. Quando as águas recuaram, levaram rio abaixo o cadáver de um monge desesperado (Ibid., p. 292).

Moral, Imoral, Amoral

O epílogo do romance de M. G. Lewis é considerado "moralista" por muitos críticos literários. Esse é um diagnóstico, por sinal, que recai com frequência sobre a literatura gótica como um todo. Mas a interpretação do sentido moral da história de Ambrósio pode e deve ser feita com mais cautela. Primeiro porque, em um certo nível, o monge é continuamente também descrito como um ser digno de pena. Se, ao levar à perdição aqueles à sua volta, ele funciona, na diegese, como figuração de um mal absoluto, ele também precisava lidar com suas agruras particulares – foi abandonado pela família e foi criado com expectativas sobre-humanas no monastério. A vida monástica, diz o narrador, tinha destruído suas virtudes, moderado seus sentimentos e permitido um desenvolvimento de seus vícios (cf.

LEWIS, 2017, p. 158). Ambrósio, contudo, não é um psicopata. É, sem sombra de dúvida, profundamente narcisista, mas alterna seus impulsos violentos com diversos momentos em que experimenta sentimentos empáticos para com suas vítimas. A narrativa da queda de Ambrósio, o mais santo dos homens, é uma espécie de *worst-case scenario*, em que um luminar da cristandade desmorona diante do mundo real. Lewis, talvez o primeiro escritor de horror moderno, age como uma espécie de cientista louco, colocando suas cobaias em situações extremas, explorando ao máximo o exercício lúdico do "e se algo desse muito errado".

Como vilão gótico, Ambrósio é a personagem monstruosa que reforça códigos morais, e assinala as fronteiras das práticas e comportamentos que são socialmente aceitáveis. Entretanto, justamente por sua íntima ligação com práticas interditas, o monstro também seduz, por contemplar fantasias escapistas e desejos socialmente reprimidos. Em outras palavras, muito do que tememos no comportamento do monstro é aquilo que desejaríamos fazer caso não fôssemos proibidos. Nesse jogo entre a repulsa e a atração repousa o fascínio dos vilões e das monstruosidades góticas. É nesse contexto que as muitas tentações de Matilda dirigem-se não apenas ao monge, mas, também, a nós, leitores, que somos obrigados a avaliar a adequação das crenças religiosas de Ambrósio, em contrapartida aos favores e prazeres ditos infernais. Nessa crítica a ideais religiosos inumanos podemos ouvir ecos do devastador terremoto de Lisboa, ocorrido quatro décadas antes, em um evento que transformaria para sempre o pensamento teológico europeu, ao pôr em xeque ideias fundadoras do cristianismo, como a da onibenevolência de Deus.

Tantas vezes, em suas obras que mais se aproximavam do romance melodramático setecentista, a literatura gótica explorou a força do Mal para dissipá-la com a vitória final da virtude (cf. BROOKS, 1995) – algo recorrente, por exemplo, em Radcliffe. Mas, em outras tantas vezes, como parece ser o caso do romance

de Lewis, o Gótico se voltou para a reafirmação do numinoso em si mesmo. Tanto em um caso como no outro, porém, a abertura para uma reflexão moral mais ampla é característica das obras góticas mais bem-sucedidas. O Gótico setecentista, apesar de toda a sua artificialidade e convencionalismo, caracterizou-se por ser um modo narrativo capaz de desvelar o universo moral em um universo em que a perda do sagrado arremessou os seres humanos para fora do reino de Deus, para o mundo dos homens, onde homens fazem outros homens sofrer, onde se vive ante a ameaça constante de retorno ao pesadelo do estado natural hobbesiano.

Qualquer leitor treinado pelas páginas da persistente tradição gótica sabe que há muito mais nela do que aparentam seus enredos rocambolescos e melodramáticos. A narrativa gótica é sempre uma moeda de dupla face, em que a descrição quase apologética da violência, da crueldade e do horror vem quase sempre acompanhada por sua censura e sua punição – ora sinceras, ora hipócritas. Assim, se é possível depreender uma moral em *The Monk*, ela precisa ser necessariamente tortuosa, algo que talvez tenha passado na mente do despedaçado Ambrósio no epílogo da narrativa: tanto a vida plena em Deus quanto a vida plena em Lúcifer são igualmente impossíveis.

REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. London: Routledge, 2014.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror;* a study of the Gothic Romance. Charleston (SC): Bibliobazaar, 2006.

BROOKS, Peter. *The melodramatic Imagination:* Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

CLERY, Emma J.; MILES, Robert. *Gothic documents:* a sourcebook 1700-1820. Manchester: Manchester University Press, 2000.

FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do Mal*: a literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

LEVACK, Brian P. *The witch hunt in early modern Europe*. London and New York: Longman, 2006.

LEWIS, Matthew G. *O monge*. Trad. de Maria A. M. Fontes. Domingos Martins (ES): Pedrazul, 2017.

MONTER, William. Witch trials in Continental Europe. In: ANKARLOO, Bengts; CLARK, Stuart (Ed.). *Witchcraft and magic in Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

PUNTER, David. *The literature of terror:* a history of gothic fictions from 1765 to the present day. 2. v. Essex: Longman, 1996.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. In: ARAUJO, Ana Paula; FRANÇA, Júlio. *As artes do mal:* textos seminais. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

SADE, Donatien Alphonse François. Notas sobre romances ou A arte de escrever ao gosto do público. In: _____. *Os crimes do amor*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 27-56.

TOWNSHEND, Dale. Gothic and the Cultural Sources of Horror, 1740-1820. In: ALDANA REYES, Xavier (Ed.). *Horror:* a literary history. London: British Library, 2016. p. 19-51

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness*: a poetic of gothic. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

NOTAS

1 Fred Botting (2014, p. 72) faz ver que, embora o romance de Lewis seja tão pródigo em imagens sensuais quanto o era *Vathek*, de William Beckford, *The Monk* foi muito mais perturbador. Enquanto o livro de Beckford foi considerado um conto moral, o de Lewis era tido como uma completa obscenidade. Entre os motivos alegados estavam a elegância e o estilo elevado de Lewis, que, em sua paródia dos conflitos morais característicos do melodrama setecentista, produziriam um efeito pernicioso sobre as mentes jovens e inocentes. Uma outra razão determinante encontra-se no

fato de que Lewis incluiu as iniciais MP ("Member of Parliament") a seu nome, na capa do livro, o que levou novamente Coleridge (*apud* BOTTING, 2014, p. 198), um de seus mais notáveis críticos, a dizer: "[...] o autor de The Monk assina seu livro como um LEGISLADOR! Nós observamos estarrecidos e trememos".

2 Justifica-se assim o preciso comentário de Edith Birkhead (2006, p. 65; tradução nossa), contestando a tendência crítica de enfatizar semelhanças entre a literatura de Radcliffe e a de Lewis: "Os historiadores literários costumam enfatizar demasiadamente a conexão entre a Sr.ª Radcliffe e Lewis. Os seus propósitos e realizações são tão diferentes que é bastante impreciso falar de ambos como pertencentes à mesma escola".

3 David Punter (1996, p. 55) observa que o romance de Lewis mantém relações intertextuais complexas com *Udolpho*, de Radcliffe. Por outro lado, *The Italian* seria uma reação de Radcliffe ao choque que *The Monk* lhe causou.

4 Não se pense, contudo, que não se fazia, na Inglaterra, associação entre a literatura gótica e o temor revolucionário. Tal relação, sugerida pelo Marquês de Sade (2002) em 1800, baseava-se nos efeitos estéticos dos romances, que estimulavam o gosto por sensações extremas, e perturbavam o equilíbrio moral da comunidade.

5 Como uma das características do Gótico setecentista é as múltiplas narrativas labirínticas, que se afastam e se tangenciam, rocambolescas, o presente ensaio irá se centrar em apenas uma das narrativas centrais do romance, a do personagem Ambrósio, o monge que será tentado pelo demônio.

6 Lewis conhecia a obra de Sade, e era pelo Marquês conhecido. É famosa a passagem em *Notas sobre o romance* em que o escritor francês julga o autor de *The Monk* muito superior a Radcliffe (cf. SADE, 2002, p. 44).

7 Esta é uma cena que nos interessaria em outro contexto argumentativo, porque é um claro pastiche da contemplação sublime da natureza, muito explorada por Radcliffe. A passagem, em que a descrição da natureza sublime acompanha a desordem da imaginação de Ambrósio, é a seguinte: "Os objetos que tinha agora diante dos olhos – aos quais a lua cheia, navegando entre as nuvens, permitia a contemplação – não eram destinados a produzir a serenidade de que ele tanto precisava. A desordem da sua imaginação aumentava com a desolação do cenário à sua volta: cavernas tenebrosas e rochas íngremes que se elevavam umas acima das outras, dividindo as nuvens passageiras; árvores solitárias espalhadas aqui e ali, cujos

galhos retorcidos gemiam quando soprava o vento da noite; o grito agudo das águias da montanha, que tinham construído seus ninhos naqueles desertos solitários; o rugido ensurdecedor das correntezas intensificadas pelas chuvas recentes e que desciam, impetuosamente, pelos tremendos precipícios; as águas negras de um rio silencioso que refletiam debilmente os raios da lua e banhava a base do penhasco onde Ambrósio estava. O monge olhou ao redor com assombro" (LEWIS, 2017, p. 290).

Do pacto faustiano às missas negras: o satanismo na ficção decadente

Daniel Augusto P. Silva[1]
Júlio França

1. O ocultismo finissecular

No final do século XIX, mesas giram, homens tentam se comunicar com os mortos, cientistas investigam fenômenos paranormais, seitas de magos duelam entre si, e há, ainda, quem se declare adepto da hipnose. A despeito dos causos e de histórias repletas de mistérios, esse período foi, de fato, marcado por diversas crenças e práticas ocultistas. Embora nem sempre bem delimitáveis, as diferentes correntes místicas defendiam, em geral, a existência de um mundo intermediário entre o plano terrestre, humano, e o plano sagrado, divino. Longe de ser incognoscível, esse nível intermediário teria influência no cotidiano da humanidade e seria capaz de nos enviar mensagens, quando invocado pelas maneiras corretas. Tal revalorização de experiências transcendentais surge, sobretudo, como reação ao materialismo e ao positivismo característicos do Oitocentos. Especialmente na Europa, um sem-número de intelectuais apontava para uma crise espiritual e moral que teria se abatido sobre a sociedade, considerada como excessivamente laica e em acelerado processo de degeneração. Naturalmente, as artes e, de forma específica, a literatura deram forma a essa visão de mundo, a partir do desenvolvimento de estruturas narrativas voltadas para a representação do sobrenatural e do insólito. Entre o conjunto de figurações finisseculares, encontram-se não apenas fantasmas e espíritos, mas também seres demoníacos.

Tendo em vista esse contexto cultural, o presente trabalho tem como objetivo analisar a maneira pela qual o tema do satanismo foi abordado pela ficção decadente francesa e brasileira entre 1891 e 1924. Investigaremos, igualmente, como esse conteúdo foi ficcionalizado para impactar o público leitor e gerar efeitos de recepção negativos, tais como o horror e a repulsa. Para desenvolvermos nossas reflexões, propomos uma análise pontual de duas narrativas decadentes: a primeira é o romance francês *Là-bas* (1891), de Joris-Karl Huysmans, cuja carreira revela tanto obras naturalistas quanto decadentes e de cunho religioso; a segunda, o romance brasileiro *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), escrito por Raul de Polillo, um escritor ainda pouco conhecido das letras nacionais e publicado pela editora de Monteiro Lobato.[2]

A partir desse *corpus* ficcional de análise, pretendemos verificar a validade de duas hipóteses. Argumentaremos, primeiro, que, em vez de se pautarem pelo mito do pacto faustiano, em que uma pessoa, geralmente, vende a sua alma ao diabo para alcançar um conhecimento proibido ou obter vantagens materiais, as narrativas decadentes desenvolvem figuras que adoram Satã, por meio de crimes ou do sexo, sem uma meta clara. Para tanto, as personagens da Decadência literária participam de missas negras, nas quais blasfemam contra Jesus e maculam símbolos religiosos, como a hóstia, em grandes orgias. Nesse sentido, essa produção artística enfatizaria uma outra relação entre a humanidade e o demoníaco. Sustentaremos, em seguida, que, em tais obras, o satanismo finissecular é apresentado de forma artificial, como uma representação do mal, e não como uma prática adorativa sistematizada nem como uma crença espiritual genuína.

Para parte da intelectualidade e dos círculos artísticos franceses, a comparação da nação a um local infernal, povoado por entes degradados, encontrava suas raízes em um mal-estar social, político e cultural. Nos debates da época, explicitava-se, frequentemente,

o entendimento de que a França estaria em acelerado processo de decadência. Paradoxalmente, o país passava por uma série de melhorias na qualidade de vida de sua população, com o desenvolvimento da iluminação pública, dos transportes coletivos e do saneamento básico, que, em poucos anos, viriam a culminar na chamada *Belle Époque* (Cf. WEBER, 1988).Como aponta Michel Winock (2017), as justificativas para o diagnóstico pessimista costumavam se sustentar, essencialmente, em dois fatores: por um lado, com o advento da Terceira República, o estado francês se tornava progressivamente laico, e promovia programas escolares sem a influência da Igreja católica; por outro, o materialismo e o positivismo característicos do século gerariam a descrença religiosa. Destacam-se, ainda, o baixo crescimento demográfico da França, o menor da Europa, que gerava um receio de despopulação e de fraqueza da "raça", e, finalmente, uma crise financeira no país, com números elevados de desempregados. Esses fatores, conjugados, contribuíam para a impressão de corrupção coletiva:

> Decadência? Melhor seria, na verdade, empregar o plural, de tanto que a decadência carrega todos os fantasmas. Ela cobre com seu manto generoso todos os medos de dissolução, de decomposição, de perda de unidade, de colapso de valores. A ideia da igualdade, que subentende também a emancipação da mulher, ameaça explodir a família. Enquanto a obsessão dos maus costumes ocupa o coração do pensamento decadencial: a droga, o adultério, o onanismo, a prostituição, a homossexualidade, a efeminação dos homens e a virilização das mulheres aparecem como sintomas de uma degenerescência física dos franceses (WINOCK, 2017, p. 21; tradução minha).

Para reagir a esse cenário, escritores como Barbey d'Aurevilly, J.-K. Huysmans, Léon Bloy e Joséphin Péladan teriam se engajado, sobretudo a partir da década de 1880, em produzir uma ficção que levasse em conta também o lado espiritual de seus personagens.

Entre suas obras, destacam-se tanto romances relacionados a temáticas católicas quanto narrativas voltadas para a exploração do ocultismo. Em ambas as tendências, os seus textos focam em comportamentos viciosos, obsessões, crimes e doenças, até quando visam explicitamente defender uma perspectiva cristã. Mesmo se continuam a empregar técnicas e modos narrativos típicos do realismo, tais autores também promovem um uso sistemático do sobrenatural em seus textos. Como indica Jean Pierrot (1977, p. 149) em seu clássico trabalho sobre a Decadência literária, o ocultismo, frequentemente abordado pelas narrativas finisseculares, restituiu o gosto pelo maravilhoso e pelo mistério, que teriam sido colocados em um segundo plano até então pela literatura naturalista. Apesar dessa diferença em relação ao Naturalismo, a Ciência continuaria a ser evocada nessas narrativas para garantir a veracidade de fenômenos apresentados como paranormais. Nesse contexto, até mesmo as práticas científicas adquirem um caráter esotérico.

De forma análoga, a crítica Nelly Emon (1991, p. 138) defende que o ocultismo se tornou a principal fonte para o imaginário da literatura fantástica finissecular, fornecendo temas, tipos de personagens e tramas. Entre as diferentes poéticas do período, a decadência explorará sistematicamente esses elementos. Ao afirmarem que há um universo formado por elementos invisíveis capazes de agir sobre as decisões humanas, as correntes ocultistas permitiriam um outro olhar sobre o real. Essa possibilidade permite a exploração efetiva de criaturas e de seres insólitos, como demônios e fantasmas, mas também do inconsciente humano, cujo funcionamento seria potencialmente imprevisível e surpreendente. Apesar de o comentário da articulista sobre esse traço partir das obras de Maupassant, sua validade também é verificada na ficção decadente, como analisaremos em *Kyrmah*:

> O sobrenatural é apenas uma das formas do natural, mas de um natural psicológico, cujos recursos não são ainda conhecidos. O

> fantástico seguiu a mesma direção: o diabo que assombrava as imaginações se tornou um personagem interior. Essa percepção de um invisível essencialmente psicológico é comum nas novelas fantásticas de Maupassant. A angústia que envolve seus personagens é raramente devida a fenômenos objetivos; ela nasce de um medo que aparentemente nada justifica. O fantástico está ligado aqui à loucura surgida de um novo olhar sobre o real (EMON, 1993, p. 139; tradução minha).

As transformações da figura demoníaca são acompanhadas de perto pelas próprias modificações do mito de Fausto propriamente dito. Ao estudar o desenvolvimento desse arquétipo na ficção ocidental, André Dabezies (2016, p. 440; tradução minha) comenta que as gerações posteriores ao Romantismo "continuaram o processo de idealização" do personagem, transformado em símbolo do homem moderno em sua busca por conhecimento e liberdade individual, e que "o pacto era, às vezes, suprimido ou tratado com desprezo". Embora o crítico não mencione a ficção decadente como uma das fases de maior relevância para o estudo do mito, é possível verificar características análogas nas configurações narrativas da Decadência literária, sobretudo em relação à limitada função do pacto nessa produção artística. Ao constatarmos a relevância e a multiplicidade das formas fáusticas na literatura (Cf. ARAUJO, 2017), é possível pensar como os textos decadentes podem ser integrados ao rol de obras que refletiram sobre a relação do homem com o demoníaco. Afinal, também na arte finissecular, está em questão a busca por transcendência espiritual, por liberdade radical e por transgressão de limites.

2. O satanismo como histeria

Entre os romances decadentes voltados para a tematização do ocultismo, *Là-bas* [Nas profundezas] (1891) tem posição de destaque. A narrativa se estrutura a partir de três linhas principais de ação. Na primeira, o protagonista, o poeta Durtal, participa de debates religiosos, literários, políticos e culturais com um grupo de

amigos. Grande parte dessas discussões ocorre nas torres da Igreja de Saint-Sulpice de Paris, onde o personagem visita o tocador de sino da construção. Na segunda, ele busca escrever a biografia do Marechal Gilles de Rais. Trata-se de um nobre do século XV, figura real da história francesa, que, após ter se destacado como militar, tendo lutado até mesmo ao lado de Joana D'Arc, ficou conhecido pelo assassinato e estupro de diversas crianças nos arredores de seu castelo em rituais satanistas para conseguir a receita da pedra filosofal. Na terceira, Durtal investiga o satanismo finissecular em Paris, sendo guiado a uma missa negra por uma mulher, com quem tem um breve relacionamento amoroso e sexual. Nesses três planos, as reflexões sobre o ocultismo e sobre espiritualidade estão onipresentes. Há menções a analistas de sonhos, anticristos, astrólogos, cabalistas, cartomantes, cristãos, espíritas, exorcistas, místicos, ocultistas, possuídos, rosacruzes, e, em especial, satanistas. Destacaremos, a seguir, dois momentos do satanismo, como entendidos na obra: inicialmente, o medieval, baseado nas experiências de Gilles de Rais; e, em seguida, o finissecular, representado pelas missas negras assistidas pelo protagonista.

Em seu décimo primeiro capítulo, o romance apresenta de forma explícita o ritual satanista do aristocrata. A seção se inicia com comentários da narração sobre como teria sido o seu pacto. Diferente de outros nomes do satanismo, o militar não aceita vender sua alma; ao contrário, para honrar o diabo e conseguir os conhecimentos proibidos de alquimia, ele decide cometer crimes. Embora identifiquemos nessa configuração uma diferença em relação ao mito de Fausto, o satanismo do personagem é encarado, pela narração, como o verdadeiro e o mais refinado possível. Seguindo a tendência esteticista da ficção decadente, Gilles de Rais é descrito como um artista, que teria desenvolvido uma prática de assassinato sofisticada em sua crueldade. No trecho a seguir, revela-se o início dos sacrifícios, em um dos cômodos contíguos ao castelo:

> É para lá que são levados os garotinhos que ficam presos nos porões. Eles são despidos e amordaçados; o marechal os apalpa e os violenta, depois os corta a golpes de adaga, se aprazendo ao desmembrá-los pedaço por pedaço. Em outras ocasiões, ele lhes racha o peito e suga o ar dos pulmões; também lhes abre o ventre, fareja-o, com as mãos alarga a chaga e senta-se em cima. Então, enquanto chafurda na lama encharcada das vísceras mornas, ele se vira um pouco e observa por cima do ombro, a fim de contemplar as convulsões supremas, os derradeiros espasmos (HUYSMANS, 2018, p. 206-207).

Esse excerto é bastante ilustrativo de como o satanismo é tratado em *Là-bas*. Evidentemente, a cena se insere no contexto das práticas diabólicas de Gilles de Rais, mas ela serve, sobretudo, para chocar a recepção e gerar repulsa, tanto do ponto de vista fisiológico quanto moral. Além da violência explícita, com uma descrição em detalhes da degradação corporal das crianças, há o aspecto pedófilo e o prazer sexual sádico do personagem, que busca observar as vítimas no momento de sua morte. A sequência da ação traz, ainda, outras partes do ritual do aristocrata, que chega a violar sepulturas, fazer competições de quais cadáveres eram mais belos e até mesmo a atacar mulheres grávidas para manejar os seus fetos. A perversidade desses atos contrasta com a atitude da narração e da focalização de Durtal, que os encara como comportamentos artísticos bastante interessantes. Essa disparidade reforça, ainda mais, o horror do satanismo medieval. Além disso, podemos notar como, nessa interpretação decadente do satanismo, o foco não está na alma, mas no corpo, em uma preocupação bastante típica do final do século XIX.

Enquanto estuda os documentos e os processos relativos à vida de Gilles de Rais, Durtal encontra uma mulher, Hyacinte Chantelouve, que o leva a uma missa negra em Paris. Se, inicialmente, o protagonista estava curioso em descobrir como era o satanismo contemporâneo, após a cerimônia, sua conclusão é de que aquilo era,

na verdade, uma farsa grotesca. Como aponta Pedro Paulo Catharina (2018, p. 393) em seu posfácio à recente tradução da obra, "quando finalmente Durtal consegue assistir à missa negra, ele desqualifica o satanismo contemporâneo, reduzindo-o a uma simples orgia de mulheres histéricas". O trecho a seguir comprova tal afirmação:

> Uma outra mulher, agachada sobre um crucifixo, começou a rir de modo lancinante e gritou: "Meu padre! meu padre!". Uma velha, arrancando os próprios cabelos, deu um pulo, girou em torno de si mesma e se inclinou, equilibrada num único pé, desabando perto de uma moça que, encolhida contra a parede, era sacudida por convulsões, babava água gasosa e, chorando, soltava horríveis blasfêmias. Apavorado, Durtal viu através da cortina de fumaça os chifres vermelhos de Docre, que, agora sentado, espumava de raiva, mastigava os pães ázimos, tirava-os da boca, limpava-se com eles e os distribuías às mulheres; e estas os enterravam em si aos berros ou caíam umas sobre as outras na ânsia de profaná-los.
>
> Era um cárcere enfurecido de hospício, uma monstruosa estufa de prostituta e de loucas (HUYSMANS, 2018, p. 206-207).

O ritual da missa negra se baseia em profanar os símbolos religiosos e blasfemar contra Cristo. Nesse caso, além do padre Docre, as mulheres desempenham papel fundamental, ao introduzir a hóstia em seus próprios corpos – em especial, em seus órgãos genitais. Mais uma vez, a tentativa de contato com o demoníaco ocorre não a partir da venda da alma, mas pela via corporal e pelo sexo. Apesar dessa semelhança com o satanismo de Gilles de Rais, Durtal observa como o suposto culto ao diabo surgia apenas como uma desculpa para uma grande orgia, sem nenhum conteúdo místico verdadeiro. O sentido da passagem aponta para o fato de que até o satanismo estaria em franca decadência no final do século XIX.

Essa percepção é reforçada ao longo das discussões de Durtal com outros personagens, em especial com o médico Des Hermies. Na

parte inicial da obra, em seu quinto capítulo, antes mesmo da participação na missa negra, eles conversam sobre a persistência de práticas satanistas na contemporaneidade oitocentista. Para além da menção a entidades demoníacas como os súcubos e íncubos, capazes de possuir corpos de homens e mulheres enquanto dormem, o protagonista é informado sobre histórias de padres anticristos e de diferentes grupos que se dedicaram ao satanismo em diferentes etapas da História. Um dos aspectos que indicam a falência da prática e a sua falta de sentido espiritual surge em um dos comentários do amigo de Durtal, quando indica a burocratização dos movimentos satanistas:

> — Enfim – continuou Des Hermies –, com o tempo sabe-se de tudo, apesar das mais hábeis precauções. Até agora, só falei das associações satânicas locais; mas há outras, mais difundidas, que devastam os Dois Mundos, pois, e isso é bem moderno, o Diabolismo tornou-se administrativo, centralizador, pode-se dizer. Dispõe agora de comitês, subcomitês, uma espécie de Cúria que regulamenta a América e a Europa, como a Cúria de um Papa (Ibid., p. 85).

Apesar de indicar a pluralidade e a penetração de grupos satanistas ao redor do planeta, o que, a princípio, poderia ser motivo de preocupação, a fala de Des Hermies enquadra a situação em uma perspectiva cômica quando expõe a estrutura hierárquica das organizações. A partir desse enfoque, o culto a Satã tem o seu conteúdo espiritual esvaziado, já que o comentário se volta para algo prosaico, ao expor sobre o tema como se fosse uma repartição burocrática. É importante salientar, ainda, que a temática da administração pública é recorrente na obra de Huysmans, tendo sido trabalhada também como um motivo risível em outros romances e também em suas novelas (Cf. BONNET, 2003). A quebra de expectativas durante a conversa funciona como um prenúncio da decepção do protagonista ao conhecer, em sua experiência concreta, como ocorrem as missas negras de seu tempo.

Ao comparar dois momentos do satanismo, *Là-bas* evidencia a mudança de sentido do pacto diabólico da Idade Média em relação ao formulado no final do século XIX. Com esse diagnóstico, a narrativa huysmansiana veicula uma crítica ao materialismo de seu tempo e ao comportamento de seus pares, que, ao agirem de forma histérica e ao visarem sobretudo ao sexo, acabariam por se distanciar de crenças espirituais verdadeiras. As missas negras e os sacrifícios de Gilles de Rais oferecem, contudo, uma oportunidade para a narração de impactar os leitores, a partir da exploração de imagens repulsivas e de um campo semântico bastante negativo.

3. O satanismo como estesia

Na literatura brasileira, o romance *Kyrmah* (1924), de Raul de Polillo, é uma das obras que mais explicitamente traz a temática do satanismo. Dividido em duas partes, "Tenebrália" e "Arco-íris da nevrose", o livro se configura como uma narrativa tipicamente decadente, tanto em seus temas quanto em suas formulações artísticas. Na primeira parte, acompanhamos a história do narrador-protagonista Rodrigo, um poeta, que passa a receber cartas de uma admiradora anônima. Com o passar do tempo, ele conhece a estranha mulher que lhe enviava as mensagens: trata-se justamente de Kyrmah. Ao longo do enredo, a personagem é construída como uma *femme fatale*, com bastante apetite sexual, além de gostos tão exóticos quanto mórbidos. Na segunda parte, ocorre um sabá em honra a Satã, que, além dos dois personagens, conta com a participação de um artista russo, chamado Nikirowitch – responsável por comandar a cerimônia –, além de uma série de outras mulheres fatais, também descritas como artistas. Como observaremos, nesse ritual, não há pedidos específicos ao diabo nem o desejo de um conhecimento proibido.

Além de se constituir como uma orgia marcada por comportamentos violentos e por uma lubricidade sem limites, o satanismo

é indicado na obra de modo essencialmente intertextual, a partir de menções recorrentes a outros autores que abordaram as missas negras e até mesmo ao próprio Gilles de Rais. Esse aspecto fica patente quando se observa que o diabo é invocado a partir de versos de Baudelaire, retirados de "Les litanies de Satan", de *Les Fleurs du mal* (1857), declamados a plenos pulmões por Nikirowitch e pelos outros personagens. Com esse recurso, a narração consegue não apenas indicar a que tradição artística deseja se filiar, como também explicita o esteticismo das personagens, que se encerram em um mundo particular, construído de referências literárias e de outros tipos de arte. Como praticamente todos os participantes do degradante ritual são artistas ou estetas com um passado de crimes e de transgressões variadas, a prática artística é associada ao desequilíbrio, ao desvio moral e, em última instância, ao próprio mal:

> Não eram palavras de ritos caducos, as que ele proferia; mas versos modernos, nevrosados, versos de Baudelaire, das *Litanies de Satan* – versos que, recitados em toada lenta e grave, de prece cristã, naquele recinto, adquiririam um caráter infernalmente espantoso, que punha calafrios e tremores bruscos em tudo e em todos. A voz de Nikirowitch, enrouquecida, mas ainda cheia e de estranha ebriedade, articulou, em francês, as estrofes loucas:
>
> *Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges*,
>
> *Dieu trahi par le sort et privé de louanges* (POLILLO, 1924, p. 177).

Aliam-se a esse elemento intertextual do satanismo outros dois aspectos da narrativa. O primeiro deles é a visão artística do protagonista, que, mesmo em um sabá, repleto de figuras grotescas, enxerga e descreve tudo de forma estetizada. Quando se refere, por exemplo, a ações de destacada violência, seus comentários se voltam para as cores, para as luzes e para as formas da cena. Com a repetição desse procedimento, além da menção a Baudelaire, o ritual se torna ainda mais artificial, e é entendido até mesmo como

uma ocasião exótica e interessante para a contemplação artística e para a formulação das fantasias de Rodrigo:

> Como nunca deixarei de ser artista, nem saberei aplicar freios eficazes à minha fantasia, conservo, ainda hoje, a visão daqueles corpos fantasmais de mulheres nuas. [...]. Observei as cambiantes do colorido dos corpos, na penumbra; vi nuances impossíveis de verde ou de violeta, sobre a carne rosada ou brônzea; os reflexos vaporosos e absurdos, em que havia tons que não podem ser humanamente compostos com as tintas da palheta, alternando-se com cores baças e pesadas, de uma dureza características, como nos mosaicos de Herculanum... (Ibid., p. 164).

O segundo aspecto estruturante do sabá é o seu conteúdo sexual. Além das diversas mulheres fatais, cujos nomes e histórias viciosas são praticamente intercambiáveis, há menções a figuras andróginas e a jovens sem gênero definido. A descrição dos diferentes tipos de cópulas recebe, não raro, atributos grotescos, com as transformações das personagens em verdadeiras monstruosidades. Como *em Là-bas*, mais que a invocação ao Diabo como uma força potente, capaz de satisfazer ambições elevadas das personagens, o que é enfatizado é o sexo e os desejos instintivos das personagens, liberados de modo desregrado e, frequentemente, levando-as a comportamentos violentos. Nesse sentido, a narrativa parte de uma concepção sádica da sexualidade, que se manifesta a partir da degradação corporal e da submissão do outro:

> Os desejos infames e mal contidos, a loucura mal refreada, as sensualidades torpes, as criminalidades inconfessáveis de sádico deboche, todas as perversas, mas deliciosas imundícies da alcova e do alcouce patenteavam-se nas pupilas febris das bacantes... Pupilas febris, acesas pelo álcool, pela luz das tochas, pelo fulgurar das cores, pelo terror da cenografia infernal, pelos sacrilégios cometidos nessa noite de imensa podridão e selvageria, e pelo instinto pervertido que retesava todos os músculos, espicaçava

> todas as ânsias, arrastando as almas por todos os monturos, por todos os suplícios do prazer (Ibid., p. 182).

Se, em termos religiosos, uma missa negra já é, por seus procedimentos ritualísticos, bastante sacrílega, o romance consegue chocar ainda mais a recepção ao sexualizar a própria figura de Cristo. O luxuoso crucifixo utilizado e profanado por Nikirowitch é descrito de modo a ressaltar um aspecto ao mesmo tempo sensual e aterrador da imagem: "[...] [nele] havia tal acento de martírio sexual, um lamento tão desesperado de sensualidade incubada, um *emportement* tão trágico de infernalidade macabra, que me senti sacudido por um frêmito arrepiante de terror" (Ibid., p. 169). Em diversas outras passagens da narrativa, enfatiza-se, em detalhes, o corpo de Jesus como se também fosse um dos devassos integrantes do sabá. Embora a narração busque destacar o horror dessas cenas e condene a poluição do símbolo, sua atitude não deixa de ser ambígua, já que descreve o tema recorrentemente e mesmo em suas minúcias.

No ápice do ritual, Nikirowitch mata Kyrmah, bebe o seu sangue e oferece o corpo da mulher como sacrifício a Satã. É importante ressaltar que a figura diabólica não toma forma de modo explícito e inequívoco no romance, nem mesmo após esse clímax. Embora haja menção a um incêndio de grandes proporções na casa onde o sabá acontecia e a uma série de visões grotescas de Rodrigo, não é possível confirmar se o fogo fora causado por razões sobrenaturais ou não. Após as labaredas consumirem o mencionado crucifixo, a narração chega até mesmo a indicar que aquele era um desfecho purificador. Nas últimas páginas da narrativa, na sequência à descrição do desmoronamento completo da habitação — que parece ecoar o final de "A Queda da Casa de Usher" (1839), de Edgar Allan Poe —, o leitor é informado de que o protagonista fora internado em um manicômio, acusado de loucura. Esse dado qualifica-o como um narrador não confiável, o que gera ainda mais dúvidas sobre o aspecto fantástico dos eventos retratados. O mesmo procedimento

é verificável no primeiro romance de Polillo, *Dança do Fogo* (1922), cujo personagem principal, também um artista, é descrito como psicologicamente instável.

Após a breve análise dos romances, é possível indicar algumas conclusões. A primeira é que, na decadência literária, a figura de Satã é tratada menos em seu caráter espiritual, e mais como um símbolo da degeneração da própria sociedade finissecular. Nesse sentido, mesmo a prática do satanismo teria passado por um processo de corrupção ao longo da história, até perder o seu sentido adorativo no final do século XIX e se transformar em mera exploração dos instintos sexuais humanos. Além disso, notamos que, com o enfoque nas missas negras, há uma afirmação do caráter transgressivo, maligno e doentio dos indivíduos retratados nas obras, sem a necessidade de um pacto explícito ou da realização de um desejo dos devotos. Não estamos mais na lógica do pacto faustiano: não há um objetivo superior a ser alcançado nem a necessidade de barganhas. Em grande medida, a ficção decadente coloca o satanismo finissecular como a prática da afirmação do mal pelo mal. Ao caráter eminentemente sexual dos rituais veicula-se a percepção de que essa atividade também poderia possuir um valor artístico. Ao ressaltar esses elementos, a Decadência literária consegue chocar a recepção tanto pela violência de suas cenas quanto por suas transgressões simbólicas e religiosas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Nabil. Prefácio: Imagens de Fausto: história, mito e literatura. In: ARAUJO, Nabil; MOURA, Magali (Org.). *Imagens de Fausto:* história, mito e literatura. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017. p. 7-8.

BONNET, Gilles. *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*. Paris: Honoré Champion, 2003.

CATHARINA, Pedro Paulo. Posfácio. In: HUYSMANS, J.-K. *Nas profun-*

dezas. Trad. de Mauro Pinheiro. São Paulo: Carambaia, 2018.

DABEZIES, André. Faust. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. New York: Routledge, 2016.

EMON, Nelly. Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIXe siècle. In: *Colloque de Cerisy* : la littérature fantastique. Paris: Éditions Albin Michel S.A., 1991.

FRANÇA, Julio; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. *Revista Todas as Musas* – Revista de Literatura e das múltiplas linguagens da arte (online), v. 9, p. 109-117, 2017.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Nas profundezas*. Trad. de Mauro Pinheiro. São Paulo: Carambaia, 2018.

PIERROT, Jean. *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1977.

POLILLO, Raul de. *Kyrmah:* sereia do vício moderno. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1924.

SILVA, Daniel Augusto P. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924):* uma poética negativa. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WINOCK, Michel. *Décadence fin de siècle*. Paris: Gallimard, 2017.

NOTAS

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Para mais informações sobre a carreira do escritor, consultar França & Silva (2017) e Silva (2019).

Com o Diabo em Paris: o Fausto de Gounod, entre o gosto neoclássico e a liberdade romântica

Gibran Araújo de Souza

Introdução

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) era um profundo admirador de óperas e, como tal, acreditava que a representação ideal do seu poema *Fausto* (1808/1832) deveria combinar tragédia com ópera numa colaboração entre atores e cantores. Quanto à música, ela poderia ser escrita por um compositor como Giacomo Meyerbeer (1791-1864), o qual tinha a "natureza" alemã e o "estilo" italiano. No entanto, Goethe não tinha muitas esperanças de que isso acontecesse, pois compreendia que as passagens "terríveis e repulsivas" poderiam ser um problema para os compositores de seu tempo (GOETHE; ECKERMANN; SORET, 1875, p. 208; p. 365). De fato, Meyerbeer nunca se interessou em adaptar Goethe, porém por entender como um "sacrilégio" qualquer tentativa de traduzir uma obra literária de tais proporções ao teatro musical (*apud* BOVET, 1891, p. 120). A despeito disso, seu fascínio pelo mito fáustico o levaria a escrever a música de *Robert le Diable* (1831), um drama romântico inspirado na lenda medieval francesa de Bertram, um demônio tentador que busca fazer um pacto com o duque da Normandia (Robert) para então obter a sua alma. Em outras palavras, o enredo da peça aborda a luta entre o bem e o mal onde a fé e o amor triunfam sobre o pecado – um tema bastante comum às representações fáusticas parisienses do século XIX.[1]

Como os contemporâneos franceses de Meyerbeer tinham profundo interesse na obra de Goethe, mas não compartilhavam de sua devoção literária, eles estreariam suas primeiras adaptações

teatrais de *Fausto I* em Paris já ao final dos anos 1820. De modo geral, essas peças seriam bem-sucedidas, mas inegavelmente reduziriam a complexa trama do texto original a uma mera relação entre o homem e o sobrenatural com ênfase nos elementos cômicos e nos valores morais alinhados ao gosto do público. Com o passar das décadas, dezenas de outras representações do poema, tanto no teatro quanto nas demais artes, seriam produzidas com algum sucesso e enriqueceriam o já variado imaginário fáustico parisiense. Porém, apenas duas adaptações operísticas sobreviveriam ao teste do tempo e teriam um lugar de destaque no repertório dramático musical: *Fausto* (1859) de Charles Gounod (1818-1893) e *Mefistófeles* (1868) de Arrigo Boito (1842-1918).

Devido às qualidades lírico-dramáticas da primeira, ao seu rápido alcance internacional e ao notável impacto de suas inovações estéticas na história da ópera, *Fausto* será o foco do presente estudo. Vale ressaltar que, por ser uma obra de grande relevância na música ocidental, os elementos formais, estilísticos e históricos de sua composição já tenham sido cuidadosamente examinados na bibliografia recente.[2] Entretanto, o mesmo não pode ser dito sobre a sua crítica estética. Desde a sua estreia em 1859 até os dias de hoje, percebemos um constante foco no questionamento da fidelidade da adaptação de Gounod e seus colaboradores ao texto original de Goethe. Se, por um lado, os críticos condenaram a ópera pela ausência da essência filosófica goethiana e pela redução do poema a uma mera história de amor, por outro, os musicólogos buscaram identificar os motivos por trás dessas mudanças. Carl Dahlhaus (1989, p. 278) destaca que, além da superficialidade apontada pelos críticos alemães, há uma mensagem religiosa que obscurece o caráter metafísico do poema. William Grim (1988, p. 123), por sua vez, reconhece em *Fausto* uma ênfase na humanidade de Margarida, que está alinhada às convenções da ópera lírica. Isto é, o conceito temático fundamental desse gênero consiste numa "tragédia sentimental romântica" cuja

"heroína de amor puro e inocente é inevitavelmente abandonada por seu herói num golpe do destino" (RUSTMAN, 1986, p. 133; tradução nossa).[3] Outros autores atribuem as discrepâncias de enredo à influência de representações fáusticas e à possível intenção de adequar o texto de Goethe aos interesses artísticos de Gounod e seus libretistas (SAINT-SAËNS, 1921, p. 553; SMITH, 1970, p. 292-293; HUEBNER, 1990, p. 101; p. 114).

Essas reflexões sobre as influências, os interesses e as práticas inerentes ao gênero operístico, inevitavelmente, abrem caminho para o principal objetivo do presente artigo: a exploração dos fatores que condicionaram a narrativa do *Fausto* de Gounod. Numa discussão aprofundada para além do mero estudo comparativo com o original, tomarei como ponto de partida o contexto político e artístico da transmissão do *Fausto I* (1808) em Paris no início do século XIX. Ao fazê-lo, pretendo demonstrar como o neoclassicismo francês e suas imposições aos costumes e à censura tiveram um papel crucial na construção de uma percepção distorcida da referida obra alemã. Na sequência, serão apresentados seis fatores organizados em três grupos: (1) texto fonte e as representações fáusticas nas demais artes, (2) os limites da censura e do gênero operístico e (3) os objetivos estéticos e ideológicos dos autores. Desta forma será possível revisitar a construção da narrativa operística, esclarecer o projeto artístico idealizado por Gounod e seus libretistas, e pontuar o alinhamento estético associado a cada um desses fatores condicionantes. Como resultado, poderemos compreender melhor a concepção estética e o significado histórico de uma ópera que é, ao mesmo tempo, inovadora e romântica, mas também conservadora e neoclássica.

A transmissão do *Fausto* de Goethe em Paris

Nas primeiras décadas do século XIX, a opinião pública parisiense formava seus julgamentos artísticos conforme os valores morais e estéticos do neoclassicismo francês setecentista, o qual

era inspirado no pensamento iluminista e tinha como uma de suas finalidades a preservação de uma identidade nacionalista. Ao disseminar os pilares do "gosto neoclássico" (ou francês), esse movimento cultural condenou o romantismo alemão por usar conteúdos vulgares e personagens grosseiros; adotou temas comuns às artes da antiguidade greco-romana como virtudes sociais, sacrifícios pessoais e retidão moral; estabeleceu novos parâmetros estéticos, dentre eles a clareza, forma, simetria e sobriedade e promoveu a apreciação artística baseada na elegância (ou refinamento) obtida por meio de educação e conversas polidas (PAULIN, 2010, p. 22). Apesar dessa resistência ao romantismo alemão, seria uma questão de tempo para que o público parisiense finalmente conhecesse o *Fausto I* de Goethe. Isso se daria por meio de quatro traduções publicadas entre 1813 e 1828, as quais tinham um alinhamento literário e político ao gosto neoclássico francês e não necessariamente preservaram o conceito original da obra, como veremos a seguir.

As traduções francesas

A primeira tradução de *Fausto I* foi publicada na obra *De l'Allemagne* (1813) pela romancista, ensaísta e historiadora Germaine de Staël (1766-1817). Apesar de incompleta e conter inúmeras simplificações e omissões, essa versão se tornaria uma referência na crítica francesa ao romantismo alemão. Conforme Louis Reynaud, quando os textos "contradiz[ia]m a imagem do espírito alemão que fora transmitida aos germanistas da Restauração, da Monarquia de julho e do Segundo Império, estes se mostravam incapazes de julgar por si mesmos e voltavam aos clichês convenientes de Mme. de Staël" (REYNAUD, 1982, p. 154-155; tradução nossa).[4] Dentre suas alterações mais significativas, ela reduz o poema a uma trama entre o bem e o mal onde Mefistófeles não passa de um diabo tradicional, e omite os questionamentos filosóficos e demais partes que fugiam ao entendimento estético do neoclassicismo.

Dez anos mais tarde, a despeito do banimento de peças teatrais de Goethe e Schiller sob a acusação de causar perturbação moral, o jornalista e ativista político Frederic-Albert-Alexandre Stapfer (1802-1892) publica a primeira tradução completa de *Fausto* I em 1823. Diferentemente de Mme. de Staël, Stapfer busca preservar o formato de versos, as obscenidades, os absurdos, as nuances filosóficas, as referências sobrenaturais e a presença física do demônio como elemento essencial da obra. Apesar de sua intenção de fidelidade ao estilo goethiano, ele não se isenta de suavizar as emoções extremas de violência, omitir passagens e adicionar referências greco-romanas externas à obra que, conforme Robert Vilain (2012, p. 326-327),[5] modificam o caráter do poema original. No mesmo ano, uma outra versão é publicada, mas, desta vez, pelo político e membro da Academie Française, Louis de Saint-Aulaire (1778-1854). Para Stephen Butler (2016, p. 29), de todas as quatro traduções referidas anteriormente, essa é a "mais divergente" do paradigma goethiano. Segundo o autor, Saint-Aulaire reescreve o texto original para adequá-lo ao gosto francês; ele simplifica a linguagem e os conceitos, e impõe a moral cristã sobre o "cinismo" do original. Além disso, assim como de Staël, o tradutor demonstra uma aversão moral aos aspectos germânicos do texto de Goethe que reduz Mefistófeles a uma metáfora, onde sua presença representaria apenas o demônio interno das pessoas (HIBBERD, 2001, p. 113).

Em 1828, o poeta e escritor Gerárd de Nerval (1808-1855) publica sua tradução de *Fausto I*, a qual, a despeito de suas inconsistências, seria elogiada pelo próprio Goethe (GOETHE; ECKERMANN; SORET, 1875, p. 210). Nesse cuidadoso trabalho, Nerval busca preservar a fidelidade ao original dentro dos estreitos limites da clareza neoclássica. Com isso, a inevitável predominância de texto em prosa e o uso de linguagem polida, concisa e direta – análoga ao estilo dos teatros populares – modificariam significativamente o conteúdo e o estilo original. Assim como Saint-Aulaire, ele

não apenas suprime as expressões irônicas e desrespeitosas, mas também suaviza as emoções extremas (e.g. ódio e loucura) e os questionamentos filosóficos controversos. Para Maurice Marache, as três características mais marcantes na tradução de Nerval são "o cuidado formal, a ousadia, seja para seguir ou recriar o pensamento do texto original e os erros surpreendentes onde o tradutor diverge do autor" (*apud* GOETHE, 1969, p. xxxi; tradução nossa).[6] Butler (2016, p. 159; p. 165-166; p. 172) explica que essa divergência está em parte associada aos critérios editoriais adotados por Nerval. São eles: (1) a adequação à estética neoclássica e aos valores morais do gosto francês, (2) o alcance ao maior número possível de leitores, incluindo o público de teatro formado pela classe trabalhadora, e (3) a autocensura. Vale ressaltar que com a expansão do teatro e dos meios de comunicação, Nerval certamente sabia que os órgãos censores não admitiriam o desrespeito à ordem moral nem a ridicularização de símbolos religiosos, seja nos palcos ou nas mídias impressas. Logo, muito possivelmente, a observância dessas regras teria contribuído para a desgermanização de sua tradução.

As ilustrações fáusticas

Pelo menos dois artistas renomados teriam participado da transmissão de cenas e personagens do *Fausto* em Paris com obras que materializariam não apenas o espaço e a ação, mas o perfil psicológico dos protagonistas. Eugène Delacroix (1798-1863) foi responsável pelo avanço da escola romântica francesa. Ele rejeitou a clareza e a forma neoclássicas para favorecer o uso de cores, movimento e a representação das forças da natureza. Sua obra de maior interesse ao tema em questão são as dezessete litogravuras sobre *Fausto* (1825-1827), as quais teriam sido encomendadas para ilustrar a segunda edição da tradução de Stapfer, publicada em 1828. Porém, curiosamente, Delacroix se inspirou não no poema original, mas na leitura da "divergente" tradução de Saint-Aulaire

e principalmente na adaptação teatral inglesa de George Soane (1790-1860) e Daniel Terry (1780-1829) produzida em Londres em 1825. Dentre as liberdades tomadas por seus autores, existe uma valorização do sobrenatural e da presença maligna de Mefistófeles. Conforme o próprio Delacroix explica, "a peça é a mais diabólica que se pode imaginar. O Mefistófeles é uma obra-prima de caricatura e inteligência. [...]. Eles fizeram uma ópera misturada com comédia e tudo o que há de mais sombrio" (DELACROIX, 1825 *apud* BURTY, 1878, p. 75; tradução nossa).[7] A despeito disso, o próprio Goethe elogia as ilustrações de Delacroix e admite que elas conduzem a um melhor entendimento do poema. Ele também nota que o artista teria "ultrapassado" a sua imaginação em algumas cenas e lamenta que a natureza "selvagem" do artista tenha sido condenada pela crítica francesa (GOETHE; ECKERMANN; SORET, 1875, p. 365). De fato, o romantismo rústico das litogravuras foi taxado de "controverso" e "mal concebido", e repreendido por "desconsiderar a tradição neoclássica." Alguns críticos chegaram ao ponto de atribuir as baixas vendas da tradução de Stapfer à recepção negativa das ilustrações pela opinião pública francesa (VILAIN, 2012, p. 331). No entanto, trinta anos mais tarde, essas imagens "controversas" seriam uma das principais referências para a cenografia e o figurino de *Fausto* de Gounod.

O outro artista importante foi Ary Scheffer (1795-1858), um pintor de ascendência holandesa cuja obra contrasta com a de Delacroix por rejeitar o romantismo em favor de um estilo próprio, que guarda semelhanças de simetria, sobriedade e clareza com Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Além disso, as telas de Scheffer revelam um nítido interesse nos modelos da antiguidade grega, figuras religiosas e temas históricos e literários. Seus onze quadros sobre *Fausto* (1831-1858), por exemplo, refletem seu alinhamento com a estética neoclássica, a qual era defendida pelos críticos franceses e favorecida pela opinião pública na Paris de Mme.

de Staël e Nerval. No entanto, internacionalmente, o estilo de Scheffer seria duramente criticado por sua superficialidade e incapacidade de capturar a intensidade da poética goethiana (H., 1850, p. 128). No final das contas, os onze quadros tiveram uma influência no teatro musical ainda maior do que as litogravuras de Delacroix, uma vez que eles se tornaram uma referência para pelo menos duas produções relevantes: *Fausto e Margarida* de Carré e o *Fausto* de Gounod.

Como podemos ver, a (re)transmissão de poema *Fausto I* em Paris passa por um processo de afastamento da concepção original que se dá em três níveis: (1) as traduções afrancesam o poema, (2) as artes visuais delimitam o imaginário do universo fáustico, e (3) as adaptações teatrais – inspiradas nas traduções e nas artes – modificam o texto ainda mais para se adequar ao gosto do público, aos limites do gênero e às duras imposições da censura, as quais perdurariam por todo o século XIX.

A expansão do teatro e a repressão da censura

Entre 1800 e 1850, o teatro ganha popularidade em Paris e se torna a principal forma de entretenimento de massa juntamente com cafés, performances de rua e feiras de diversões. Devido ao baixo índice de letramento da classe trabalhadora, as produções teatrais seriam a sua principal porta de acesso a discussões políticas e questionamentos morais – ainda que filtrados pelas restrições da censura. Como resultado, a grande maioria das produções tinha um papel "civilizador" que buscava educar seu público com a encenação de sentimentos populistas, como a justiça e moral conservadora – muito comuns aos populares melodramas de boulevard.[8] Vale ressaltar que apesar de a mídia impressa também se desenvolver muito nesse período, ela ainda tinha como público-alvo a elite burguesa.

A censura teatral se desenvolve ao longo do século e tem como finalidade o controle do conteúdo dos libretos e sua representação nos palcos. Buscando preservar o patriotismo e os valores morais,

os órgãos censores (i.e., o Ministério do Interior, o da Educação e das Artes, e o de Polícia) examinariam os libretos, inspecionariam ensaios e interditariam peças com temas e abordagens consideradas "inadequadas" e que incitassem a desordem social, como, por exemplo, a representação de erotismo, e a crítica às autoridades do governo e da igreja (GOLDSTEIN, 2012, p. 248). Conforme John McCormick (1993, p. 100), essa prática da censura se estabeleceu de três formas. Ela era preventiva quando exigia a aprovação dos libretos por órgão censor, repressiva quando interditava as peças em desacordo com as regras e interna quando realizada tacitamente por diretores e libretistas a fim de evitar multas e sanções. Entretanto, como a liberdade de expressão na França oitocentista estava sempre sujeita aos caprichos de uma forte instabilidade política (que resultou da alternância de ditaduras e revoluções populares), a censura ao teatro passa por diversas transformações desde sua oficialização em 1806 até sua completa abolição cem anos mais tarde. A tabela abaixo descreve os eventos mais significativos da censura teatral:

Tabela 1 – A censura teatral francesa (1805-1906)[9]

Primeira fase	1805	O Ministério de Polícia proíbe representação de eventos históricos recentes e o uso de fantasias religiosas ou de magistrados;
	1806	1º decreto imperial: limita o número de teatros nas áreas rurais e oficializa a prática de censura;
	1807	2º decreto imperial: os teatros são divididos em duas categorias socioeconômicas: - Oficiais (subsidiados): com produções sofisticadas voltadas à aristocracia e alta burguesia; - Secundários (populares): com produções modestas voltadas à classe trabalhadora;

Segunda fase	1830	Revolução de julho: a censura é abolida e as peças previamente banidas por seus temas controversos voltam aos palcos;
	1830-1848	Monarquia de julho: os teatros passam a ser vistos como um espaço para a educação das classes mais pobres; a censura é restaurada em 1835 e o repertório de 1830-1835 é reexaminado;
Terceira fase	1848	Revolução de fevereiro: a censura é parcialmente abolida;
	1852	3º decreto imperial: prorroga o 2º decreto e proíbe as críticas às autoridades e aos valores familiares;
Quarta fase	1870	Fim do 2º império: a censura é abolida;
	1874	Decreto executivo: a censura é parcialmente restaurada;
	1906	A censura é finalmente abolida por indisponibilidade de alocação de recursos.

O *Fausto* nos teatros parisienses (1820-1850)

Segundo Sarah Hibberd (2001, p. 117), se, por um lado, o poema de Goethe gerou um interesse tanto na cultura estrangeira quanto na valorização do sobrenatural, por outro, seu conteúdo ofendia a sensibilidade moral e o gosto estético dos franceses. Por esse motivo, as adaptações teatrais de *Fausto* tinham muito em comum com as traduções; elas reduziam o enredo a uma polarização do bem contra o mal onde Mefistófeles era a figura dominante e os demais personagens, suas meras vítimas. Além disso, como essas peças estavam sujeitas às regras da censura, elas deveriam evitar o questionamento político, religioso e moral, o uso de linguagem inadequada e representações dos símbolos católicos, assim como a expressão de irracionalidade e emoções extremas, para não incitar

as paixões do público. No entanto, esses limites poderiam variar conforme o tipo de teatro onde as adaptações eram montadas, isto é, oficial ou secundário.

Nos teatros oficiais (ou nobres), as produções eram sofisticadas e ambiciosas. Seu público exigente e versado em literatura esperava não apenas um enredo coeso e fiel ao original, mas também cenas inspiradoras e memoráveis. A *Danação de Fausto*, com libreto e música de Hector Berlioz (1803-1869), foi um dos poucos exemplos de adaptações fáusticas nesse tipo de teatro.[10] Estreada em 1846 no prestigiado Opéra-Comique, esse drama musical teve uma exuberante produção com quatro solistas, dois coros (um adulto e um infantil) e grande orquestra. O seu enredo se concentra na história de amor entre Fausto e Margarida, porém, com uma visão extremamente pessimista que busca justificar a punição de Fausto – o qual não passa de uma vítima imprudente do poderoso Mefistófeles. A despeito das ambições de Berlioz, sua adaptação foi um desastre com apenas duas récitas (pouco prestigiadas) e outra cancelada. É bem possível que essa rejeição tenha sido causada em grande parte pela falta de clareza, coesão e uma narrativa mais lógica. Como explica Henry Bacon (2008, p. 205; tradução nossa), "ao não usar recitativos operísticos para explicar o desenvolvimento [da trama], o enredo fica altamente elíptico e difícil de seguir sem o conhecimento prévio [da obra original] ou de notas programáticas".[11] Em outras palavras, apesar de suas notáveis qualidades musicais – as quais só seriam reconhecidas após a morte do compositor – a apreciação da *Danação de Fausto* depende da leitura do poema de Goethe para fazer algum sentido como obra dramática.

Já as produções nos teatros secundários (ou populares) eram de baixo custo e voltadas para um público menos educado. Logo, seu enredo deveria ser simples, direto, com lição de moral e final feliz. Quanto à encenação, era muito comum a inclusão de clichês dramáticos com personagens cômicos e sentimentos populistas que

visavam garantir o sucesso de bilheteria – a única receita dessas produções. O *Fausto* de Emanuel Théaulon (1787-1841) estreado em 1827 no teatro Nouveautés é um bom exemplo de uma peça de rápida circulação que aplicou esses critérios para adequar o texto original às convenções estéticas do gênero. Nesse drama lírico em três atos, Fausto é reduzido a um homem apaixonado que evoca o diabo para obter as riquezas necessárias para se casar com Margarida. Acusado de magia negra, ele foge, se arrepende e rompe o pacto com Mefistófeles com a ajuda de uma estátua de bronze, cujos poderes misteriosos mandam o diabo de volta ao inferno. Com esse gesto, Fausto é perdoado e aceito por Margarida em sua família. Não é preciso de uma análise profunda para perceber que Théaulon não via a fidelidade a Goethe como um objetivo de sua adaptação.

Em resumo, durante a primeira metade do século XIX, inúmeros dramas, comédias, óperas e balés inspirados no *Fausto* de Goethe foram produzidos em Paris para um público bem variado. Porém, nos teatros mais exigentes, tais adaptações eram muito raras devido ao alto custo das produções e às exigentes expectativas do público e da crítica. Por esse motivo, Gounod e seus colaboradores se destacam pela ambição e audácia de estrear uma adaptação operística de *Fausto* em um teatro subsidiado, treze anos após o fracasso da *Danação* de Berlioz.

O compositor de *Fausto*

Charles Gounod foi um compositor parisiense de notável obra sacra e operística caracterizada por simplicidade estética, inventividade e lirismo poético. Como um homem de profunda fé cristã, ao final dos anos quarenta ele se vê dividido entre a vocação religiosa e o teatro musical. Porém, devido às suas inegáveis ambições artísticas, ele escolhe a carreira de compositor. Como resultado, entre 1851 e 1881, ele escreve onze óperas em parceria com libretistas de renome como Eugène Scribe (1791-1861), Émile Augier (1820-1889) e Jules

Barbier (1825-1901). Quanto à abordagem composicional de Gounod, ela consiste na superação das contribuições artísticas de seus antecessores além da mera imitação e na busca pela originalidade através do equilíbrio entre emoção e inteligência. Como ele mesmo explica, a composição original seria o fruto da "colaboração" entre artista e natureza caracterizado pela "serenidade artística," ou a comunhão (interna e com o meio) através da reflexão e inspiração (*apud* BOVET, 1891, p. 42-43; p. 46). Em termos mais práticos, Gounod acreditava que o domínio técnico das formas e estilos deveria servir aos ímpetos do gênio criativo, mas sem exceder os limites estéticos do que ele considerava o "bom gosto".[12]

Nessa busca pela originalidade, seus esforços o levam à criação da ópera lírica, um gênero dramático que abandonaria os efeitos cênicos grandiosos e o virtuosismo vocal da grande ópera para favorecer, dentre outras coisas, a naturalidade expressiva do texto poético.[13] Gounod insistia que "a voz musical" deveria se aproximar da "voz falada," uma vez que as palavras sozinhas já possuem "expressão, sentimento dramático, calor e vida" e a sua enunciação "pura, clara e distinta" deveria constituir "a primeira lei da arte de cantar" (*apud* BOVET, 1889, p. 189). Em outras palavras, suas óperas líricas se caracterizam pela sobriedade neoclássica e pela sutileza expressiva de um novo romantismo que, longe de ser um mero modismo, seria adotado e desenvolvido por outros nomes como Ambroise Thomas (1811-1896) e Jules Massenet (1842-1912), os respectivos compositores de *Mignon* (1866) e *Werther* (1892).

O histórico da produção de 1859

Ao longo da década de 1840, Gounod se interessa profundamente pela tradução do *Fausto I* de Goethe publicada por Gerárd de Nerval. Como um de seus passatempos favoritos, a leitura do poema inspira o compositor a adaptar duas cenas, a da noite de Valpúrgis e a da catedral (GOUNOD, 1895, p. 81; p. 113; HUEBNER,

2002, p. 1). No entanto, os planos de produzir a ópera *Fausto* só se materializariam após o encontro com os libretistas Carré e Barbier em 1856 (GOUNOD, 1895, p. 190).[14] Se, por um lado, Carré tinha a experiência de ter adaptado Goethe com algum sucesso para o teatro de boulevard com *Fausto e Margarida* em 1850, por outro, Barbier tinha a determinação, o entusiasmo e o profundo interesse – também compartilhados por Gounod – em criar uma versão operística inovadora do poema. Depois de finalizado o libreto, o projeto ganha o apoio de León Carvalho (1825-1897), o diretor recém-contratado do Thêâtre Lyrique.[15] Com o início dos ensaios, a estreia é inicialmente programada para 1858, mas, sabiamente, o diretor propõe adiá-la para o ano seguinte para não dividir a atenção do público com o *Fausto* de Adolphe d'Ennery (1811-1899), uma comédia montada no teatro Porte Saint-Martin naquele mesmo ano. Nesse meio tempo, Carvalho encomenda a adaptação de *Le Medecin malgre lui* de Moliére (1622-1673), a qual seria produzida com êxito. Com a retomada dos ensaios, depois de meses de trabalho árduo, *Fausto* estreia em 19 de março de 1859 no Thêâtre Lyrique como ópera cômica.[16]

Entre o público e a crítica

Apesar da crescente popularidade da ópera, tanto na França como no exterior, vários críticos questionaram não apenas a falta de fidelidade a Goethe, mas também as qualidades dramáticas da adaptação. Para dar um exemplo, W. Wülfinghoff condena a "incapacidade" dos franceses de compreender o poema e as "várias inadequações infantis e estrangeiras" presentes em *Fausto*, enquanto León Escudier ressalta a "ausência" de grandiosidade, inspiração e melodias (WÜLFINGHOFF, 1863, p. 534; DAYROLLES, 1887, p. 291). No entanto, Albert Dayrolles destaca que Escudier tinha nítidos interesses comerciais em desmerecer Gounod, uma vez que o sucesso do último como compositor francês atrapalharia os negócios do primeiro como editor de partituras de música italiana. A

despeito disso, após o indiscutível sucesso de *Fausto* no continente europeu, Escudier finalmente reconhece os méritos do compositor (DAYROLLES, 1887, p. 292).

E quanto aos problemas de fidelidade? Estariam Wülfinghoff e os demais críticos corretos ao dizer que a adaptação operística teria diminuído o original e não captado a essência filosófica de Goethe? Em certa medida, sim; mas esse seria apenas um critério menor no julgamento estético da obra, uma vez que ele não leva em consideração os aspectos fundamentais do contexto da ópera. São eles: (1) Gounod conheceu *Fausto* pela "versão" de Nerval, (2) as populares ilustrações de Delacroix e Scheffer delimitaram o imaginário do universo fáustico através de representações criativas que não necessariamente se alinhavam com o conceito estético de Goethe, (3) várias adaptações teatrais influenciadas pelas traduções francesas e as artes foram montadas com sucesso nos teatros de boulevard, (4) os "excessos" do romantismo alemão eram duramente proibidos pela censura teatral e rejeitados pela opinião pública francesa, e (5) apesar de todas as críticas, o *Fausto* de Gounod foi em certa medida mais fiel ao original do que seus antecessores (e.g. Berlioz e Carré).

Além disso, não podemos nos esquecer que a coesão do libreto de uma ópera exigiria uma drástica redução de personagens, cenas e detalhes do longo texto original, e as supostas intenções artísticas de Gounod e Barbier poderiam não estar restritas à mera representação do poema de Goethe. Por esses motivos, o foco exclusivo na fidelidade textual necessariamente produz uma crítica estética incompleta. Sendo assim, é preciso discutir os critérios relevantes que conduzam à apreciação do projeto artístico idealizado por Gounod e seus colaboradores. Para fazê-lo, serão abordados a seguir os fatores que aparentemente condicionaram a construção da narrativa operística de *Fausto* à luz dos aspectos mencionados acima para podermos compreender não apenas o alinhamento estético de cada fator, mas também o significado histórico da ópera.

As referências, os limites e os objetivos de *Fausto*:

a) O texto fonte

A tradução de Nerval é a referência mais próxima do original de Goethe a ser utilizada na adaptação "criativa" do *Fausto* de Gounod. No entanto, apesar de preservar o pacto de sangue, o monólogo do infanticídio e os absurdos da noite de Valpúrgis, a versão francesa eleva a importância da figura de Mefistófeles e do sobrenatural numa clara polarização do bem contra o mal e suprime quase todas as vulgaridades e nuances filosóficas que desafiam a moralidade neoclássica. Quanto ao texto do libreto, mesmo quando comparado à tradução, ele toma liberdades, seja por um alinhamento ao neoclassicismo ou simplesmente aos requisitos cênicos da ópera lírica, que certamente o afastam ainda mais do conceito estético do poema alemão. Deste modo, a lendária busca de Fausto pela experiência transcendental e pelo prazer imaterial (mantida por Nerval) torna-se uma busca pela juventude, pelo amor ideal e pela redenção espiritual. Porém, vale lembrar que, mesmo apontando algumas evidências relevantes, a mera comparação dos textos tem um caráter informativo que não explica os motivos por trás das diferenças entre as versões, como veremos a seguir.

b) As representações fáusticas no teatro e nas artes visuais

Dentre as inúmeras montagens teatrais, *Fausto e Margarida* de Carré foi a adaptação que mais influenciou a produção do *Fausto* de Gounod. Ao comparar os seus respectivos libretos, percebemos semelhanças notáveis desde a redução de personagens e as alterações de enredo até as soluções de problemas cênicos e as escolhas de figurino. Em ambas as peças, a trama se desenvolve com seis personagens principais: Fausto, Margarida, Mefistófeles, Marta, Valentim e Siebel – o qual ganha uma inesperada importância cômica como rival romântico de Fausto. Além disso, várias discrepâncias **significativas** quanto ao poema original presentes na ópera de

Gounod teriam sido introduzidas no drama de Carré. Na última cena do primeiro ato (o gabinete), por exemplo, Mefistófeles conjura uma visão de Margarida e oferece um elixir a Fausto, o qual assina o contrato à tinta – e não a sangue –, e bebe imediatamente a diabólica panaceia para então obter a desejada juventude.[17] Na nona cena do segundo ato (o jardim), a notícia do óbito do marido de Marta não parece incomodá-la, e muito menos Margarida, a qual só tem ouvidos para seu amado Fausto. Na cena seguinte, Margarida menciona o falecimento da sua irmã e de sua mãe – um personagem de papel fundamental no original de Goethe. Na sexta cena do terceiro ato (a igreja), Carré inclui a versão francesa não literal de duas das três estrofes do texto missal latino de *Dies Irae*, e, na última cena da peça, logo após a redenção de Margarida, a aparição de um anjo amedronta Mefistófeles momentaneamente.

Na solução de problemas técnicos, notamos que o uso de cenários compostos é bem parecido, especialmente no terceiro cenário, o qual possui três espaços distintos: o bosque, o jardim e o pavilhão de Margarida. A despeito das diferenças de estilo cenográfico, a ação se desenvolve de maneira semelhante numa estrutura quase idêntica. Curiosamente, até mesmo o número de cenas é aproximado, com quinze em Carré e doze em Gounod. Quanto aos figurinos, há uma influência clara das representações fáusticas de Scheffer. No drama de Carré, por exemplo, a Margarida usa um vestido branco simples com a parte inferior presa no lado esquerdo, uma bolsa pequena, tranças e não tem chapéu (HUEBNER, 1990, p. 101). Essas características seriam mantidas na ópera de Gounod como podemos ver no exemplo a seguir:

Exemplo 1 – Comparação entre a Margarida de Scheffer e de Gounod (ilustrada por A. Morlon)[18]

Scheffer - *Margarida saindo da igreja* (1840)

Morlon - *Mme. Carvalho como Margarida* (1870)

A convite do diretor León Carvalho, outros artistas também teriam contribuído direta ou indiretamente para a gênese de *Fausto*. Supostamente, nomes como Ingres, Delacroix e Doré teriam frequentado os ensaios e feito vários desenhos (misteriosamente desaparecidos) os quais serviriam de modelo para conceber os cenários e os figurinos, juntamente com as litogravuras de Delacroix e os quadros de Scheffer (JAVEL, 1894, p. 2). Porém, a influência desses artistas também teria afetado o conceito de algumas cenas. Um exemplo claro ocorre no quarto ato, onde Mefistófeles atormenta e amaldiçoa Margarida pessoalmente dentro da igreja ao invés de enviar em seu lugar o "espírito mau" referido no poema original (GOETHE, 1991, p. 173). É bem possível que a cena tenha sido inspirada na impactante ilustração de Delacroix abaixo.

Exemplo 2 – *Margarida na igreja* por Eugène Delacroix

Fonte: GOETHE; DELACROIX, 1828, 112

c) Os limites da censura teatral

Uma das maneiras mais comuns de evitar as sanções dos órgãos censores era a censura interna, ou seja, a remoção voluntária de cenas, personagens e quaisquer símbolos religiosos que pudessem ofender a Santa Sé, ou que estivessem em desacordo com o gosto estético francês. Percebemos que Gounod e seus colaboradores observaram essa prática em vários momentos. Logo no início da ópera, o prólogo no Céu cede seu lugar para uma introdução instrumental. O conteúdo da cena, por si só, teria sido motivo suficiente para a mudança, uma vez que além da representação física de Deus e os três arcanjos, Mefistófeles interage com eles de forma descontraída e desrespeitosa. Na cena da igreja, o texto de *Dies Irae* (discutido acima) é alterado e a construção do cenário evita o uso de cruzes, bíblias ou outros objetos religiosos (ver Exemplo 3). Quanto à noite de Valpúrgis, podemos perceber algumas das mudanças mais consideráveis. Primeiro, o ritual satânico de bruxas, feiticeiras, e demônios

é reduzido a um simples coro e todas as profanações e os absurdos presentes na versão de Nerval, como o rato saindo da boca de uma bruxa, foram eliminados. Depois, o palácio imperial de Mammon é substituído por um palácio da antiguidade onde cortesãs e rainhas tentam seduzir Fausto. A cena seguinte conta com um número de balé protagonizado por Cleópatra, Helena de Tróia, Aspásia, Laís e Frina – preparado exclusivamente para a estreia de 1869 no L'Opéra de Paris. Ao final desse número opcional, o referido palácio se desfaz à medida que Fausto contempla a imagem pálida de Margarida ao fundo. Além da noite de Valpúrgis, percebemos também que na cena da prisão que se segue, o monólogo do infanticídio recitado por Margarida é removido. A única referência ao seu crime é feita por Fausto quando ele reconhece a loucura de sua amada dizendo: "O desespero lhe cobriu a razão! / Seu pobre filho, ó, meu Deus! / Morto por ela!" (GOUNOD, 1878, p. 56; tradução nossa).[19]

Apesar de todo esse cuidado para evitar problemas com a censura, uma cena em particular gerou um certo desconforto. Durante o primeiro ensaio da ópera, o agente censor e ministro das Artes, Achille Fould, protestou contra a presença de Mefistófeles na cena da igreja alegando que ela "ofenderia Roma". Seja por coincidência ou por uma precaução deliberada de Gounod, o núncio apostólico Monsenhor Segur estava presente no ensaio e questionou a objeção do ministro, a qual foi prontamente retirada (HALE, 1914, p. xiii).

Exemplo 3 – Maquete do cenário da igreja por Philippe Chaperon (1823-1906)

Fonte: Biblioteca Nacional Francesa

d) Os limites do gênero operístico

Em linhas gerais, a narrativa da ópera se desenvolve por meio de recitativos (versos declamados), árias (versos cantados) e números musicais variados (duetos, trios, coros e um balé). Com reduzida capacidade de contar uma história, o enredo precisa ser conciso, envolvente e, preferivelmente, de fácil entendimento. Apesar de *Fausto* ter sido produzida em duas versões com claras diferenças no perfil dos protagonistas, nenhuma delas se caracteriza pela representação de uma narrativa rica em detalhes e nuances. A versão de 1859 teve o formato de ópera cômica, o qual combina diálogos falados (e monólogos) com árias e coros em apenas quatro atos. A valorização do texto declamado, muito comum nesse gênero, permite alcançar um maior grau de clareza psicológica da trama, seja com questionamentos morais ou a expressão de emoções extremas necessárias, como o desespero e a irracionalidade. Desta forma, enquanto Margarida sofre com o abandono de Fausto, a rejeição de seus vizinhos e sucumbe a um estado de loucura que a leva a cometer

infanticídio, Fausto tem senso de justiça, expressa remorso e se opõe a Mefistófeles. Por sua vez, este último se mostra bastante sarcástico quando questiona a conduta "imoral" de seu pactário. Já a versão de 1869 teve o formato de ópera lírica, o que consistiu na substituição dos diálogos por recitativos e a adição de um balé opcional. Como ópera lírica, essa versão enfatiza o lirismo poético híbrido do texto declamado e cantado. Essa abordagem mais dinâmica busca uma exploração dramática e expressiva das cenas que não recorre aos exageros de virtuosismo e clichês românticos da grande ópera. Além disso, a escassez de monólogos e diálogos exige que o texto seja mais conciso em detrimento de cenas e detalhes que possam obscurecer o posicionamento moral dos protagonistas. Diferentemente da versão cômica, aqui Margarida tem seu sofrimento amenizado e perde o monólogo do infanticídio. O remorso de Fausto é completamente omitido e sua compaixão, ainda que tardia, está desacompanhada de qualquer reconhecimento de responsabilidade, como ocorre no poema de Goethe. Porém, já que Mefistófeles se apresenta como um diabo mais tradicional, e, por isso, não precisa ser tão sarcástico, ele não encontra resistência alguma ao manipular Fausto – um claro desvio do texto original.

e) Os objetivos estéticos e ideológicos

Como libretista principal, Barbier buscou criar um drama adequado ao gosto francês e aos recursos cênicos disponíveis no qual o elemento fantástico (ou sobrenatural) fosse subordinado ao humano. O enredo seria simples e se concentraria na realização do pecado original envolvendo três protagonistas, o homem, a mulher e o diabo. No entanto, haveria uma ênfase na transfiguração por amor e fé de uma humilde camponesa, cujo sofrimento levaria à sua purificação e eventual redenção (BOVET, 1891, p. 144). O desenvolvimento da trama se daria por meio da polarização das perspectivas de Fausto e Margarida as quais se tornariam gradualmente conflitantes. Para dar um exemplo, a angústia e a pureza, o desejo e a tentação, e a sedução

e o pecado levariam ao afastamento e ao sofrimento, à compaixão e à repulsa, e finalmente ao desespero e à salvação.

Para Gounod (*apud* BOVET, 1889, p. 198), *Fausto* seria "o mais tocante e magnificente [drama humano] de todos por ser enobrecido pelo elemento divino". Isto é, uma representação poética da generosidade divina mediante a sinceridade e devoção do pecador arrependido. Uma clara indicação de que a fé cristã assume uma posição de destaque na adaptação, ao ponto de substituir o elemento da dúvida e outras nuances filosóficas presentes na tradução de Nerval. Dito de outra forma, o texto fáustico serve aqui a um propósito pessoal do compositor de inspirar o público francês com uma mensagem clara e direta de transcendência espiritual. Para fazê-lo, o libreto não apenas preservaria (e intensificaria) os aspectos da simbologia católica do original, mas implementaria vários outros ao longo da obra.

No primeiro ato (o gabinete), por exemplo, a tentativa de suicídio de Fausto por envenenamento é interrompida por cânticos pascais entoados por camponeses, da mesma forma como ocorre em Goethe. Já no segundo ato (a quermesse), Valentim se junta a Wagner, a Siebel e a um grupo de estudantes para cantar o "Coro das Espadas". Nesse número musical, buscando afastar o diabo, todos fazem o sinal da cruz com os cabos de suas espadas e entoam: "esta é a cruz que nos protege do inferno!" (GOUNOD, 1878, p. 14; tradução nossa). No terceiro ato, devido a um encanto de Mefistófeles, todas as flores que Siebel colhe para presentear Margarida murcham instantaneamente. Para reverter essa maldição, ele lava suas mãos na água (supostamente benta) da fonte onde Margarida reza todos os dias. No quarto ato (a igreja), as três estrofes do texto missal em latim de *Dies Irae* foram substituídas por uma versão francesa que, ao contrário de Goethe, restabelece a fé de Margarida na terceira estrofe (ver Exemplo 4). Após ser duramente atormentada por Mefistófeles, ela se junta ao coro religioso para finalmente fazer

a sua prece, a qual precede um desmaio súbito. Na cena seguinte (a rua), após Valentim ser ferido gravemente por Fausto, ele culpa sua irmã Margarida pelo ocorrido. Siebel faz um apelo para que ele a perdoe, mas de nada adianta e Valentim a amaldiçoa logo antes de morrer. Um coro de moradores ao fundo desaprova o gesto do irmão e o admoestam: "Que blasfêmia! Nos seus momentos finais, / desafortunado, / pense em si próprio! / Perdoe se quiser ser perdoado!" (GOUNOD, 1878, p. 50; tradução nossa).[20] Para concluir, na última cena da ópera, além da voz celestial que anuncia o salvamento de Margarida (presente no original), foram adicionados coros de anjos, dos discípulos e das santas mulheres (i.e., Maria Madalena, Maria, a mãe de Tiago e Salomé). Todos eles celebram a ressurreição de Cristo acompanhados por sinos e canções de páscoa. Entretanto, ao ver a alma de Margarida subir aos céus, Fausto fica desesperado, se ajoelha e reza, enquanto Mefistófeles recua diante da espada luminosa de um dos arcanjos presentes. Podemos dizer que esta cena final atinge o auge da mensagem cristã de Gounod ao estabelecer uma associação entre a purificação de Margarida e a ressurreição de Jesus Cristo. Em outras palavras, o arrependimento e a penitência dos pecadores devotos e sinceros os conduzem à redenção após a morte, numa passagem do terreno ao divino. Além disso, a subsequente prostração de Fausto valida o potencial dessa mensagem, pois ela representa a aceitação (mesmo que temporária) de uma "verdade" espiritual em detrimento da universalidade do conhecimento, do ceticismo e da racionalidade.

Exemplo 4 – Comparação estrófica de *Dies Irae* (GOETHE, 1991, p. 173; GOUNOD, 1878, p. 40-41; tradução nossa)[21]

Goethe	Barbier/Carré
Aquele dia, dia de ira, Desmanchará o mundo Em quentes cinzas; Então, quando o juiz se assentar Vai aparecer tudo o que está escondido; Nada vai ficar sem castigo. Que é que vou dizer, pobre de mim? Qual é o advogado que vou chamar, Se nem os justos estão seguros?	Quando pelo Senhor o dia brilhar, a sua Cruz no céu resplandecerá, e o universo se desmoronará... Que direi então ao Senhor? Onde encontrarei um protetor, Quando o inocente ficará sem medo? Senhor, receba a oração dos corações infelizes! Que um raio de vossa luz Desça sobre eles!

O resumo dos fatores e seu alinhamento estético

Sobre cada um dos fatores discutidos acima, podemos destacar diversos aspectos neoclássicos que foram determinantes na construção da narrativa de *Fausto*. Podemos citar: (1) os personagens previsíveis e unidimensionais, (2) a adequação ao gosto francês e à censura, e (3) a apresentação de uma simples história de amor com lições de moral. Da mesma maneira, o romantismo também influenciou a narrativa. Se, por um lado, percebemos o foco nas paixões humanas, na transfiguração através do amor e da fé, e na devoção que se sobrepõe à razão, por outro, temos o uso de linguagem coloquial, os cenários que tendem ao obscuro, e a negação das formas e convenções da tradição operística francesa.

Em síntese, se considerarmos a narrativa da versão de 1869 como a definitiva, podemos resumi-la, à luz das observações já feitas, como um drama humano sobre o pecado original com a polarização do bem contra o mal, moral cristã e final feliz. Adequada ao gosto francês e à censura, ela evita linguagem inadequada, símbolos católicos e exageros cênicos. Quanto aos seus protagonistas: (1) Mefistó-

feles é a clara representação maligna rivalizada apenas com a figura do arcanjo; (2) Fausto comete crimes, mas não parece sentir culpa, apesar de ficar compadecido com o sofrimento de sua amada; e (3) Margarida é devota e ingênua, mas rejeita Fausto com veemência por seus crimes. Como a heroína da ópera, a tortura psicológica e espiritual que ela sofre na igreja e na prisão fortalece a sua fé e a conduz à purificação e eventual transfiguração em um ser celestial.

Para concluir, percebemos em *Fausto* uma intenção de preservar os pontos cruciais do enredo original em detrimento de passagens e detalhes julgados por Gounod e Barbier como não essenciais. A fidelidade a Goethe – ou melhor, a Nerval – nada mais é do que um critério secundário no processo criativo, o qual está sujeito às adequações ao neoclassicismo, à censura, aos limites cênicos e aos objetivos da adaptação. Em outras palavras, o enredo é modificado "o suficiente" para otimizar a realização das cenas e respeitar o gosto francês, mas, em primeiro lugar, para dar forma a uma mensagem religiosa inspiradora que arrebatasse o público e obtivesse o sucesso de bilheteria desejado.

REFERÊNCIAS

BACON, Henry. The Faust theme in romantic music. In: FITZSIMMONS, Lorna (Ed.). *Lives of Faust:* The Faust theme in literature and music – a reader. Berlim: Walter de Gruyter, 2008. p. 204-217.

BOVET, Marie Anne de. *Charles Gounod:* his life and his works. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1891.

_____. Gounod's views on art and artists. *The Fortnightly Review*, v. 46, p. 186-206, 1889.

BURTY, Philippe. *Lettres de E. Delacroix* (1815 a 1863). Paris: A. Quantin, 1878.

BUTLER, Stephen. *Convergences with, and Divergences from the Goethean Paradigm in Gérard de Nerval's Translations and Adaptations of* Faust. 289 f. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Manchester, Inglaterra, 2016.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Trad. de J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

DAYROLLES, Albert. La cinq-centième de Faust. *Les Annales politiques et littéraires: revue populaire paraissant le Dimanche*, n. 228. Paris, 6 nov. 1887. p. 291-292.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. Trad. de Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro: Vila Rica Edições, 1991.

_____. *Faust et le second Faust*. Ed. Maurice Allemand e Maurice Marache. Trad. de Gérard de Nerval. Paris: Garnier frères, 1969.

_____. *Faust. Tragédie*. Ilustrações de Eugène Delacroix. Trad. de Albert Stapfer. Paris: Ch. Motte, 1828.

GOETHE, Johann Wolfgang von; ECKERMANN, Johann Peter; SORET, Frédéric Jacob. *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*. Trad. de John Oxenford. London: George Bell & Sons, 1875.

GOLDSTEIN, Robert Justin. Censorship of caricature and the theater in nineteenth-century France: an overview. *Yale French Studies*, n. 122, p. 14-36, 2012.

GOUNOD, Charles. *Faust: a lyric drama in five acts*. Libreto de Jules Barbier and Michel Carré, partitura vocal de Léo Delibes, versão inglesa de H. F. Chorley, revisão de Charles F. Manney, ensaio introdutório de Philip Hale. Boston: Oliver Ditson, 1914. 1 Partitura.

_____. *Faust: opéra en cinq actes*. Libreto de Jules Barbier and Michel Carré. Paris: Calmann-Lévy, 1878.

_____. *Memoirs of an artist:* an autobiography. Trad. de Annette Crocker. Chicago: Rand, McNally, 1895.

GRIM, William. *The Faust Legend in Music and Literature*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1988.

H. Ary Scheffer. *Bulletin of the American Art-Union*, n. 8, p. 126-129, nov. 1850.

HIBBERD, Sarah. "Cette diablerie philosophique": Faust criticism in Paris c. 1830. In: PARKER, Roger; SMART, Marry Ann (Ed.). *Reading critics reading:* opera and ballet criticism in France from the revolution to 1848.

New York: Oxford University Press, 2001. p. 111-136.

HUEBNER, Steven. Faust (ii). Grove Music Online. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901567>. Acesso em: 20 mai. 2019.

_____. *The operas of Charles Gounod*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

JAVEL, Firmin. La millième de 'Faust'. *L'art Français*, n. 399, p. 1-8, 15 dez. 1894.

MCCORMICK, John. *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. Florence: Routledge, 1993.

PAULIN, Roger (Ed.). *Great Shakespereans:* Voltaire, Goethe, Schlegel, Coleridge. v. 3. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2010.

REYNAUD, Louis. *L'influence allemande en France au XVIIe et XIXe siècle*. Paris: Hechette, 1982.

RUSTMAN, Mark M. *Lyric opera:* a study of the contributions of Charles Gounod. 456 f. 1986. Tese (Doutorado em Música) – University of Kansas, Estados Unidos, 1986.

SMITH, Patrick J. *The Tenth Muse:* a Historical Study of the Opera Libretto. New York: Schrimer Books, 1970.

VILAIN, Robert. "An excess of savage force"? Faust in French: Stapfer, Delacroix, and Goethe. *The Princeton University Library Chronicle*, v. 73, n. 3, p. 313-371, 2012.

WÜLFINGHOFF, W.M. Gounod's Faust in Wiesbaden. *The Musical World*, v. 39, n. 34, p. 534, 1863.

NOTAS

1 Cf. Thomson, 1972, p. 49.

2 Para uma discussão dos aspectos históricos e musicais, cf. HUEBNER, Steven. *The operas of Charles Gounod*. Oxford: Clarendon Press, 1990. p. 99-132; p. 221-280. Para uma análise mais aprofundada, cf. RUSTMAN, Mark M. *Lyric Opera:* a Study of the Contributions of Charles Gounod. 1986. 470 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música e Dança, Universidade do Kansas, Lawrence, 1986. p. 124-224.

3 "[...] the innocent, pure love of a heroine who is inevitably forfeited by the hero because of fate".

4 "[...] [quand] des textes qui souvent contredisent nettement l'image qu'on leur a transmisse de l'âme allemande, nos germanophiles de la Restauration, de la Monarchie de juillet, du Second Empire, se montrent incapables en général de juger par eux-memes et en reviennent aux clichés commodes de Mme. de Stäel".

5 Para exemplos de alterações de vocabulário, sintaxe e nuances filosóficas, cf. BUTLER, Stephen. *Convergences with, and Divergences from the Goethean Paradigm in Gérard de Nerval's Translations and Adaptations of Faust*. 2016. 289 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Manchester, Manchester, 2016. p. 45; p. 116; p. 121; p. 163.

6 "Souci de la forme, hardiesse à suivre ou à recréer la pensée du texte original, erreurs étonnantes là où la pensée du traducteur et celle de l'auteur divergent, tels sont les traits les plus saillants de la traduction de Nerval".

7 "J'ai vu ici une pièce de Faust qui est la plus diabolique qu'on puisse imaginer. Le Méphistophélès est un chef-d'œuvre de caricature et d'intelligence. [...] Ils en ont fait un opéra mêlé de comique et de tout ce qu'il y a de plus noir".

8 Os teatros de boulevard se localizavam no "Boulevard du Temple" que também era conhecido como "Boulevard du Crime" devido à profusão de melodramas com histórias policiais produzidos nesses espaços.

9 Para uma discussão detalhada, cf. McCormick, 1993, p. 101–112.

10 O gênero lenda lírica (ou *legende lyrique*) foi criado pelo próprio Berlioz e consiste na combinação de ópera com oratório.

11 "As the composer has decided not to use opera-like recitative to explain how things develop; the story is highly elliptical and difficult to follow without previous knowledge or programme notes".

12 É importante lembrar que Gounod rejeitava a negação da tradição e os experimentalismos composicionais da música "moderna" de nomes como Richard Wagner (1813-1883). Cf. BOVET, 1889, p. 204-205.

13 Os *Huguenotes* (1836) de Meyerbeer é um exemplo da estética exuberante da grande ópera francesa.

14 Essa parceria se estenderia até 1878 com a ópera *Polyeucte* (1874-1878), porém, o sucesso de *Fausto* não se repetiria.

15 Os diretores do L'Opéra de Paris, Nestor Roqueplan e seu sucessor Alphonse Royer, teriam sido consultados previamente, mas não demonstrariam qualquer interesse pois consideravam o enredo de *Fausto* "fora de moda" e "sem pompa". Cf. Bovet, 1891, p. 120.

16 Sua estreia como opera lírica só ocorreria em 3 de março de 1869 no L'Opéra de Paris.

17 Com essas mudanças, Carré funde três as cenas: a cozinha da bruxa, a rua e o gabinete.

18 Ilustrações de domínio público.

19 "Le désespoir égara sa raison! / Son pauvre enfant, ô Dieu! / Tué par elle!".

20 "Ô blasfeme! À ton heure suprême, / Infortuné, / Songe, hélas, à toi--meme! / Pardonne, si tu veux être un jour pardonné!".

21 "Quand du Seigneur le jour luira, / Sa croix au ciel resplendira, / Et l'univers s'écroulera... / Que dirai-je alors au Seigneur? / Où trouverai-je un protecteur, / Quand l'innocent n'est pas sans peur! / Seigneur, accueillez la prière / Des coeurs malheureux! / Qu'un rayon de votre lumière / Descende sur eux!".

O Fausto gauchesco e o transplante de um mito para a América Latina

Luiz Fernando Dias Pita

É certo que muitos daqueles que se dedicam a estudar o *Fausto*, nas mais diferentes linhas de abordagem que esta obra pode proporcionar, acabam se deparando com o fato de que, dentro das mais diferentes versões produzidas ao longo dos séculos, haja uma que, espantosamente, tenha sido produzida na Argentina durante o século XIX. Contudo, o inusitado do local de produção não parece ter sido suficiente para que tal versão tenha merecido, fora do território argentino, uma análise mais acurada, que não só delineasse as relações possíveis entre o texto original e sua versão latino-americana, mas também as relações desse texto com o próprio sistema literário, seja argentino e/ou latino-americano, em que nasceu. Tais análises, quando soem ocorrer, concentram-se ora em destacar a inserção dessa obra em um quadro geral das letras hispânicas naquele período pós-colonial em que se visava à construção das nacionalidades, dentre as quais a argentina, ora voltam seu foco à comparação entre as particularidades entre as tradicionais versões produzidas na Europa – sejam as literárias e eruditas, sejam as tradicionais e populares.

Embora eu creia que tais análises sejam plenamente válidas, penso também que falta a essa obra uma abordagem centrada no fato de que, em suma, essa versão do *Fausto* transplanta para território latino-americano uma das mais relevantes obras literárias da Europa, cujas raízes estão bem assentadas na tradição medieval construída em língua alemã. A ausência dessa abordagem parece-me ter, se não impedido, cerceado um diálogo mais profundo sobre a obra, o que, ao longo do tempo, prejudicou que se formulasse uma

percepção mais abrangente do *Fausto*. Meu propósito, no presente artigo, é dar os primeiros passos rumo a essa abordagem, com o fim de iniciar tal diálogo.

Entretanto, uma vez que a maioria dos leitores não estará familiarizada com essa versão, e tampouco com a trajetória literária hispano-americana na qual ela se insere, opto por tomar como ponto de partida a apresentação daquilo que, em espanhol, se convencionou chamar *poesía gauchesca*.

A poesia gauchesca é considerada, pelos mais diversos historiadores da literatura hispano-americana, como a primeira manifestação literária de origem popular surgida numa América Latina já independente e fragmentada a conseguir atingir o *status* de supranacionalidade fundamental para a homogeneidade do sistema literário hispano-americano.

Mas esta unanimidade se fragmenta no exato momento em que se tenta estabelecer as origens desta forma poética; questionamentos como o de Eduardo Romano (1994, p. 129) – "Foi simplesmente uma ramificação da poesia pseudoclássica, letrada, ou a imitação e aproveitamento que certos poetas formados nessa mesma política fizeram de um achado popular e anônimo?"[1] – demonstram ciência dos polos por onde a gauchesca transita, ainda que o sentido desta trajetória suscite as mais vigorosas discussões, que nos informam principalmente sobre a postura da crítica a respeito da própria trajetória de formulação dos conceitos sobre o popular na América Latina.

A defesa da hipótese segundo a qual a gauchesca se origina de um modelo erudito vinculado ao cânone neoclássico e aproveitado, em seu aspecto formal, por artistas populares embute a ideia de que a formulação original das manifestações artísticas mais elaboradas só seja possível àqueles imbuídos do modelo canônico e que estabelecem, concomitantemente, o discurso sociocultural hegemônico.

Neste sentido, as manifestações artísticas de caráter popular seriam apenas simplificações daquelas outras.

Evidentemente, defender o sentido inverso, ou seja, que a poesia gauchesca seria o aproveitamento por parte de artistas letrados – calcados na tradição neoclássica – de manifestações artísticas já sedimentadas na tradição popular reforça a tese de que esta exerça uma primazia sobre aquela e seja um padrão de "pureza" da Arte. Neste caso, contudo, dá-se o divórcio entre os discursos hegemônicos e os grupos que os formulam.

Se aquele primeiro grupo, por pertencer às elites, continuará formulando o discurso social hegemônico, este segundo grupo romperá o vínculo de complementaridade entre os discursos social e cultural. Mas certo é que, independentemente de haver sido ponto de partida ou de chegada, a tradição neoclássica está presente na genealogia da gauchesca. E isto nos permite apontar os momentos finais do Neoclassicismo hispano-americano como o de formulação desta lírica. Se originária ou aproveitadora de uma produção popular e anônima, é de perguntar-se: qual seria esta?

Diversos autores – com Ricardo Rojas à frente – apontam a poesia *payadoresca*[2] como a vertente popular de que a gauchesca deriva. Dois aspectos são considerados para a defesa desta hipótese: o fato de as primeiras menções históricas aos *payadores* terem surgido em período pouco posterior ao do processo de independência da América Hispânica, mesmo instante da decadência do Neoclassicismo, e a coincidência entre os aspectos formais das duas manifestações.

Ainda que similares, a *payadoresca* e a gauchesca não podem ser confundidas. Convém sobretudo distingui-las da poesia tradicional popular; para tanto recorremos a Losada Guido (1967, p. 46): "Ao seu lado [da tradicional popular], não transmitida por tradição nem por um autor desconhecido, existe a poesia oral, improvisada, que não vai além de seus cantores: a 'payadoresca'. [...]. Improvisada

e, portanto, efêmera".[3] Sendo seu caráter improvisado a principal distinção entre a poesia popular e a *payadoresca*, o meio social será seu principal elemento particularizador em relação à gauchesca. Pois se a *payadoresca* se constituía em manifestação poética produzida *nos* e *pelos* círculos populares, portanto imersa e limitada a este meio, a gauchesca tem seus principais autores oriundos das camadas médias e altas da sociedade platina. A esse respeito, Borges (1979, p. 15) afirmaria de modo conclusivo: "Não se trata, como seu nome pode sugerir, de uma poesia feita por *gauchos*; pessoas educadas, senhores de Buenos Aires ou de Montevidéu, a compuseram".[4]

Assim, a gauchesca constitui-se a princípio em vertente poética empenhada na reprodução do mundo, da sociedade e da linguagem *gauchas*, mas não era praticada por esses. Visando à reprodução de um universo geograficamente próximo porém socialmente distante, os poetas *gauchescos* mimetizaram o falar cotidiano dos *gauchos*,[5] acabando por criar outra característica distintiva desta em relação à *payadoresca*, já que, novamente segundo Borges (1979, p. 16): "Os *payadores* da campanha não versificaram jamais em uma linguagem deliberadamente plebeia e com imagens derivadas dos trabalhos rurais; o exercício da arte é, para o povo, um assunto sério e até solene".[6]

Se a linguagem – que no *gauchesco* adquirirá os caracteres românticos de acessibilidade e da cor local – parece ser o principal traço distintivo dos dois gêneros, é irrefutável, no entanto, que a poesia *gauchesca* obteve êxito retumbante junto às camadas populares – letradas ou não – cujo universo refletia. Esta popularidade cedo se viu ampliada pela própria gama de poetas letrados que praticaram o gênero, visto que estes, conferindo-lhe um caráter palatável também ao gosto das camadas mais cultas da população, ampliaram a esfera de sua recepção.

Outro fator que garantiria a longevidade da *gauchesca* seria a situação política argentina. Após um período de turbulência, no

período subsequente à independência definitiva do país frente à Espanha, o governo viria a ser exercido por Juan Manuel Rosas, que beneficiou imensamente os setores rurais agropecuaristas. Esses, por sua vez, defendiam um governo federalista, em que se concedia grande autonomia às províncias – o que beneficiava diretamente as oligarquias locais – em detrimento do poder central.

Durante o governo de Rosas, o poder dessas oligarquias seria exposto e atacado na obra *Facundo:¿Civilización o Barbarie?*, publicada em 1845 por Domingo Faustino Sarmiento, na qual o poder das oligarquias latifundiárias era identificado como a causa primária de toda a barbárie que assolava o país. O mesmo se dava com tudo aquilo que a ele fosse relacionado, como, por exemplo, a cultura tradicional dos *gauchos*, nesse caso, a *payadoresca*.

A queda de Rosas somente ocorrerá em 1853, e, a partir de então, começa a instaurar-se no país um novo sistema econômico, de fundo ideológico extremamente liberal, que, para melhor implantar sua ideologia, atua reforçando o poder central e dá início a um processo de urbanização, que, atraindo levas de imigrantes da Europa (principalmente de sua porção latina), visava impulsionar a industrialização do país.

Esse processo entra em sua fase mais aguda justamente durante os anos em que o próprio Sarmiento exercerá a presidência da república (1868-1874); no entanto, já há alguns anos, erguiam-se vozes que destoavam da política liberal que se tornara sustentáculo de seu projeto de nação: acreditava-se que a maneira como tal processo era conduzido acabaria – como de fato aconteceu – causando a mera inserção do país em uma condição subalterna, com uma industrialização incipiente e que apenas complementava o papel de fornecedor de produtos agroindustriais, que a nação argentina se propunha a ocupar no cenário internacional.

Tais vozes dissonantes muitas vezes apresentavam diversos pontos em comum com os federalistas, embora os dois grupos não

devessem ser confundidos: tratava-se, também, de uma nova intelectualidade que entendia que a mera aplicação do ideário liberal não contribuía para a construção ou para o reconhecimento de uma identidade nacional argentina, a qual, segundo eles, estaria representada pela *gauchesca*. Tal fato colocou a *gauchesca* sob a mira dos governos liberais. Muito embora não se deva considerar, como o faria a elite liberal então no poder, que fosse a expressão artística do atraso econômico da Argentina, a *gauchesca*, uma vez que mostrava valores que os setores rurais também defendiam, e o fazia de um modo geralmente despolitizado, atravessara os anos de censura de Rosas sem grandes percalços.

Se a relação simbiótica que a poesia gauchesca estabeleceu com a ideologia federalista perduraria por muito tempo, logicamente a ascensão do unitarismo liberal deslocou-a – por considerá-la veículo privilegiado de representação do universo "bárbaro" a que o unitarismo se contrapunha – a uma condição marginal. Ainda assim, esta já se havia constituído como um gênero literário capaz de construir discursos que pudessem representar a visão de mundo do subalterno.

Contudo, uma análise da produção dos poetas gauchescos – que não nos cabe realizar aqui – demonstra que estes acabaram por estabelecer outro cânone para a produção literária platina do século XIX: colocando-se como alternativa aos modelos literários "civilizados" praticados pelos liberais – e que basicamente se limitavam a copiar os maiores sucessos do romantismo inglês ou, principalmente, francês – a *gauchesca* acaba sendo, no Prata, veículo e amálgama privilegiados para a produção, divulgação e perpetuação do universo *gaucho*.

Vemos, assim, que o contexto no qual nasce o *Fausto* é construído sobre uma batalha político-ideológica na qual estão, de um lado, os federalistas recém-expulsos do poder, e, de outro, os unitaristas liberais. Os primeiros não eram ardorosos defensores da

literatura *gauchesca*; mas os segundos, por outro lado, eram seus mais aguerridos detratores, pois nela viam um inimigo que, de fato, não existia. Esse posicionamento acabou por limitar o crescimento qualitativo do gênero *gauchesco*, havendo, no tocante a este tópico, poucas obras que ultrapassassem o crivo do momentâneo (por outro lado, a *payadoresca*, verdadeira manifestação literária *gaucha*, está completamente fora, tanto dessa luta, quanto do interesse literário por parte das elites nacionais).

É nesse contexto que, em 1866, se dá a publicação do *Fausto*, de Estanislao del Campo, uma obra que, desde sua primeira edição, foi responsável pelo aprofundamento do debate sobre o real valor da *gauchesca*. E mais, pois, conforme nos é indicado por Anderson Imbert (1991, p. 299):

> Por ocasião da publicação de *Fausto* se renovou em Buenos Aires a questão de se existiria uma "literatura nacional". Um balanço é feito e, em 1870, há aqueles que dizem que não há. Por acaso *Fausto* era literatura nacional? Basta a descrição externa de língua, roupas, costumes, folclores para considerar "nacional" uma obra literária?[7]

O questionamento acerca do nacional que *Fausto* suscitou explicita um dos impactos que a prática liberal exercera no universo cultural platino: atrelados à percepção de mundo e aos modelos culturais europeus, ao que se somou uma prática política que alienava os meios populares da participação nos sistemas de produção cultural, as elites platinas findaram por recusar-se a admitir que a produção gauchesca – "bárbara", na sua visão – pudesse ser representativa da cultura nacional.

Entretanto, a interpretação um tanto imediatista realizada pela elite liberal não pôde perceber que, mais que uma obra *gauchesca*, *Fausto* se pretendia uma obra de resgate da *payadoresca*, na qual a forma tradicional embutia um conteúdo bem afinado com o unitarismo. De fato, o debate suscitado pelo *Fausto* demonstra

que a produção cultural praticada pelos unitários – embora correspondente ao modelo sociopolítico que propunham – deixara, por não encontrar uma ressonância direta na cultura nacional de então, fosse ela popular ou a da elite, um vácuo de complementaridade entre si e sua aceitação e/ou recepção pelas diversas camadas da população. Para entendermos como se pode ler o *Fausto* como uma obra que pretende o consenso, devemos ter em mente alguns dos fatos relativos à narrativa em si.

Essa versão do Fausto é feita a partir de um dado histórico importante: a apresentação da ópera homônima, na versão de Charles Gounod, no Teatro Colón de Buenos Aires, no mesmo ano de publicação da peça. O Teatro Colón, cujo primeiro edifício fora inaugurado em 1857, era visto como um marco civilizatório da capital, pois seria, na visão unitarista, um polo de irradiação da cultura europeia, ou seja, da civilização, no meio dos pampas.

Assim, o contexto é o do encontro de dois amigos *gauchos*, um dos quais, havendo estado na estreia da ópera, narra ao outro o enredo do que assistira. Instaura-se aqui uma primeira situação de consenso: a possibilidade de que um *gaucho*, sem deixar de sê-lo, possa interessar-se, frequentar e interpretar a cena teatral, e operística(!), da capital. Uma segunda situação de consenso adviria do fato de que esse mesmo *gaucho* se torna elemento retransmissor da obra.

Se isso, no entanto, poderia parecer bem ao gosto dos unitários, devemos atentar para a estrutura da obra de del Campo: seu poema tem 1.062 versos, divididos em seis cantos de variação diversa; ou seja, tratava-se de uma obra bem mais longa que as da poesia gauchesca de até então.

O primeiro canto se detém na apresentação das personagens: *Don* Laguna e Anastasio *el Pollo*, que havia assistido à ópera, *alter ego* do próprio Estanislao del Campo – que, em obras anteriores, havia usado, como pseudônimo, *Anastasio el Pollo*. Após a detalhada descrição de ambos, incluindo aqui suas vestimentas, cavalos,

adereços e outros elementos próprios dos *gauchos*, o que visava não deixar qualquer dúvida quanto à sua condição, e após alguma conversação versando sobre temas do cotidiano e descrevendo as lides do campo, comuns a ambos, a narrativa passa, e aí se inicia o segundo canto, a narração, por parte de Anastasio el Pollo, da ópera.

Essa narração consumirá os cinco cantos seguintes, sendo, contudo, entremeada pelos outros diálogos entre os dois interlocutores, os quais ora discutem sobre seus cavalos, ora sobre a bebida que consomem, etc. Até este momento, nada há na obra que nos permita diferenciá-la do padrão costumeiro da poesia gauchesca: estrofes com dez versos, cada um com sete sílabas – a tradicional redondilha maior –, dispostos na estrutura rímica *abbaaccddc*, a mais usual entre os poetas gauchescos. Nessa estrutura há, ainda, uma variação quanto à tonalidade das rimas: as rimas nas posições *a* e *c* seriam agudas, enquanto aquelas nas posições *b* e *d* seriam graves. Como se pode perceber já na primeira estrofe da obra:

> Montando um belo rosilho
> flete novo bem tratado,
> descia ao Baixo, a trotilho,
> e lindamente sentado,
> um paisano de Bragado,
> de sobrenome Laguna:
> gauchaço filhodu'a
> que penso que não tem outro,
> capaz de pegar um potro
> para domar lá na lua (DEL CAMPO, 2000, p. 23, vv. 1-10; tradução minha).[8]

Contudo, essas estrofes se alternam diretamente com aquelas onde se dá a narração da ópera e, consequentemente, do mito do *Fausto*: estas estrofes obedecem, com máximo rigor, à estrutura de estrofes de quatro versos – as populares quadras – que, apesar de também serem redondilhas maiores, mas que, além de apresentarem-se com a estrutura também tradicional rítmica *abba*, não apresentam uma alternância tão rígida entre rimas graves e agudas. E isso se pode divisar nos versos 105-120 do segundo canto:

Era o Diabo! Unhas de gato,
Magrelo, um sabre compridote,
Gorro com pluma, capote,
E barba de fino trato.
De meias até a virilha,
Cada olho seu era um charco,
A sobrancelha era um arco
Para correr a sortilha.

"Aqui estou a seu mandado
Conte com um servidor".
Disse o Diabo ao Doutor,
Que estava meio espantado.

"Meu Doutor não se assuste
Que eu lhe venho a servir
Peça-me o que há de pedir
E cumprirei sem embuste" (Ibid., p. 49; tradução minha).[9]

O contraste é nítido: o conteúdo do primeiro canto é definitivamente gauchesco: nele, carrega-se no linguajar *gaucho*, pinçando-se cuidadosamente, de seu vocábulário, aqueles termos que lhe sejam mais característicos e, muitas vezes, incompreensíveis para o leitor urbano. No entanto, a forma trai sua origem, pois toda sua construção é demasiadamente rebuscada para advir da mesma seiva popular de que bebem os *payadores*.

No segundo canto a metamorfose vai em sentido inverso: aqui, o que se dá é a esmerada reprodução da lírica *payadoresca*: uma estrutura tradicional(íssima) de versificação, oriunda diretamente da tradição ibérica medieval – e na qual a relação de parentesco com os cantadores nordestinos é mais que evidente. E, contrariamente ao que fazem os gauchescos, a linguagem usada – apesar dos desvios da norma culta – é formal, elegante até onde lhe seja possível, tal como já Borges nos havia alertado.

Porém, se até este ponto do texto tenho abordado elementos que nos possibilitem compreender a situação na qual o *Fausto* de Estanislao del Campo nasce, situação essa que, até certo ponto, estabelece-lhe limites e condicionantes, creio ser chegada a hora de definir-se com precisão como se dá o mencionado *transplante* do mito para a América Latina.

Sabe-se que o Fausto, tal como nos chegou, resulta, em seu aspecto formal, da versão desenvolvida por Christopher Marlowe, em 1588, a partir de uma antologia anônima de lendas medievais alemãs. Contudo, embora esse seja o ramo pelo qual tal narrativa chegou ao presente, não há motivos para se crer que tenha sido a única versão do mito: dado o caráter transnacional da cultura popular da Idade Média e Renascimento – tal como explicitado por Curtius e Bakhtin, entre outros – não é impossível, tampouco improvável, que tais lendas circulassem pelo espaço da Europa cristã medieval e que algumas dessas variantes estivessem presentes na Península Ibérica.[10] Assim, o *Fausto*, tal como o conheceu Estanislao

del Campo, seria uma nova combinação de diversos ingredientes já presentes na tradição cultural ibérica – de quem a *payadoresca* seria a continuidade, na região do Prata.

Desse modo, pode-se dizer que o que realmente é transplantado não é o mito do *Fausto*, mas tão somente sua versão segundo Gounod. A qual, por sua vez, é transplantada a um terreno poético – a *payadoresca* – no qual se adapta muito bem, decerto não só, mas também pelo fato de que esse terreno advém da mesma matriz cultural que lhe dera origem: as tradições populares da Europa medieval. E é justamente por isso que um *gaucho* como Anastasio el Pollo pode não apenas interessar-se por uma ópera – interesse aliás que demonstraria algum êxito dos unitários em proporcionar "alta cultura" às camadas populares –, mas, mais importante, reproduzi-la dentro de sua lírica própria, a *payadoresca*.

A constatação dessa adaptabilidade de temas como o do *Fausto*, e de sua tradutibilidade à linguagem mais tradicional da cultura *gaucha*, de certo modo, explica todo o debate acerca da literatura nacional que a publicação do poema levantou. Contudo, nesse debate, não se pôde perceber que del Campo, ao tomar uma ópera cuja encenação fora um ato de celebração da ideologia unitarista – ou seja, aquela segundo a qual tudo que provém da Europa (não ibérica) é civilizado – e recriá-la dentro da estrutura mais tradicional da lírica popular, mostra que, de fato, a argumentação unitária tem um pecado original: a tradição popular *gaucha* – diferentemente da gauchesca, que fique claro – está totalmente inserida na tradição cultural da "civilização" europeia; uma vez que, recuando-se no tempo, chega-se a uma tradição cultural comum, continental e na qual não há lugar para a divisão entre civilização e barbárie tal como preconizada por Sarmiento. Portanto, del Campo evidencia, com isso, que o discurso unitário que opõe civilização (europeia) à barbárie (latino-americana) é, enfim, uma falácia.

Mas o mito, já transplantado, não deixa de esconder, ainda, outra crítica ao unitarismo: afinal, se o *Fausto* é a narrativa de alguém que vende sua alma, e que se salva apenas pela intercessão daquela a quem prejudicara, há aí um subliminar alerta à ideologia unitária, que tem sistematicamente deslocado e banido as manifestações culturais mais autóctones das camadas populares argentinas em prol de um projeto oligárquico de poder e inserção subalterna na periferia do capitalismo.

REFERÊNCIAS

IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la Literatura Hispanoamericana I* – La Colonia, Cien Años de República. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.

DEL CAMPO, Estanislao. *Fausto*. Buenos Aires: Emecé, 2000. Colección Memoria Argentina.

FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua Literatura*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. Coleção Estudos 52.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1997.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. 1. ed. Barcelona: Ediciones Juventud S.A, 1974.

JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano-Americana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1982.

LOSADA GUIDO, Alejandro. *Martín Fierro – Gaucho, Héroe, Mito*: Introducción a una lectura significativa del Poema. 1. ed. Buenos Aires: Plus Ultra, 1967.

LUGONES, Leopoldo. *El Payador*. 2. ed. Buenos Aires: Centurión, 1944.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. 1. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997. Colección Archivos 19.

ROMANO, Eduardo. Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculacióncon los caudillos federales rioplatenses. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* – Volume 2: Emancipação do Discurso. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/ Editora da Unicamp, 1994.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.

NOTAS

1 "¿Fue simplemente una ramificación de la poesía seudoclásica, letrada, o la imitación y aprovechamiento que ciertos poetas formados en esa misma política hicieron de un hallazgo popular y anónimo?".

2 Assim chamada por ser formulada pelos "payadores", improvisadores profissionais, semelhantes aos repentistas do Nordeste brasileiro.

3 "A su lado [de la tradicional popular], no transmitida por tradición ni de autor desconocido, existe la poesía oral, improvisada, que no va más allá de sus cantores: la 'payadoresca'. [...] Improvisada, y por lo tanto efímera".

4 "No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por *gauchos*; personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron".

5 Valho-me da forma espanhola *gaucho* para reafirmar que o objeto de nossa análise não se vincula, ao menos diretamente, à produção poética dos gaúchos brasileiros.

6 "Los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne".

7 Con motivo de la publicación de *Fausto* se renovó en Buenos Aires la cuestión de si existía una "literatura nacional". Se hace un balance y, en 1870, hay quienes dicen que no la hay. ¿Acaso *Fausto* era literatura nacional?

¿Basta la descripción externa de lengua, ropas, costumbres, folklore para considerar "nacional" una obra literaria?

8 "En un overo rosao, / flete nuevo y parejito, / caía al bajo, al trotecito, / Y lindamente sentao, / un paisano del Bragao, / de apelativo Laguna: / mozo jinetaso ¡ahijuna! / Como creo que no hay otro, / capaz de llevar un potro / a sofrenarlo en la luna".

9 "¡Viera al Diablo! Uñas de gato, / flacón, un sable largote, / gorro con pluma, capote, / y una barba de chivato. // Medias hasta la berija, / con cada ojo como un charco, / y cada ceja era un arco / para correr la sortija. // 'Aquí estoy a su mandao / cuente con un servidor". / Le dijo el Diablo al Dotor, / que estaba medio asonsao. // 'Mi Dotor no se me asuste / que yo lo vengo a servir / pida lo que ha de pedir / y ordenemé lo que guste'".

10 A ideia do pacto com o demônio está presente em obras de autores ibéricos dos séculos XV a XVII, como Gil Vicente, Tirso de Molina, Calderón de La Barca.

“A voz e a queda” – Fausto de (em) Fernando Pessoa

Marcus Alexandre Motta

para Marta Rodriguez

Ao iniciar esta história, esta narrativa, a propósito de um encontro com o *Fausto* de Fernando Pessoa, sinto-me algo envergonhado, que por sinal é a maneira de estar imediatamente confuso e perplexo. Com efeito, se bem que eu queira narrar algo desse encontro que dura anos, sei que é a peça inacabada, nada harmônica – o que significa que ela não é e é, não há e há, portanto, deixa de ser, conforme a esperança habitual. E por ser o que não há e há, é que atrai. Nem que eu aceitasse as datações dos anos dedicados à escrita da peça, poderia deixar de pressentir que uma data em poesia está mais para o encontro do poeta consigo mesmo do que para a marcação de datas no calendário.

Posso até dizer que, atraído como fico, evito a ambição de “entendê-la”, esvaziando-a, de tal maneira, que ela se torne a mera expressão dos projetos de Pessoa (sempre irrealizáveis) para a composição dos Faustos e outros escritos, ou alguma aplicação de conceitos que me facilitaria distanciá-la. Há uma passagem de Kafka, no conto “Prometeu”, que dinamiza tal postura: “uma vez que emerge de um fundo de verdade, ela (a fábula, ou mito) precisa terminar de novo no que não tem explicação” (KAFKA, 2002, p. 107).

Seria-me impossível, seduzido por essa peça, ir pelas imediações historicistas que conheço. Tampouco poderia sintetizar tudo pela tradição fáustica que vocês devem conhecer. De qualquer maneira, a intuição intelectual que a peça apresenta, mesclada com a grande aspiração de caráter épico, deixou-me entregue aos seus ensinamentos; talvez eu só possa, de fato, recitar os seus versos. Não

há como pretender entendê-la antes de alcançar seu inacabamento e incompletude. E isso provoca as determinações do seu feitio, ou seja: o inacabamento e a incompletude são instâncias de um inventário do sem limite, como paródia da religião, da filosofia – senhoras do limite.

Fausto é voz da voz que sempre falou em nós, cuja surdez tomou o seu lugar – nossas tecnologias, nosso saber-fazer. O fato é que, Fausto, a voz, age terrivelmente. Ele é apenas uma voz. Um mito. Como diz Lacoue-Labarthe:

> Mito quer dizer aqui, além das ditas considerações formais: uma palavra (nem simplesmente discurso, nem simplesmente narrativa) que se propõe por si própria, mediante o procedimento de algum testemunho, como portadora de verdade. Uma verdade inverificável, anterior a qualquer manifestação ou a qualquer protocolo lógico. Difícil demais de enunciar diretamente. Pesada demais ou penosa demais. Sobretudo obscura demais. Ela é, muito evidentemente, a própria obscuridade: as trevas, o horror (LACOUE-LABARTHE, 2012, p. 327).

Fausto, a voz, não um personagem, age com força. Sem recuo, indo aliás estranho, sem nitidez. Isso já é considerável. O estranho ali é um pouco mais. É ali a própria individualidade da voz que acusa ser o que é, uma voz, figura de palavra, um ser mítico. A peça talvez seja a grande armadilha contra o que para nós seria a dimensão do correto e do buscado. Uma obra de arte potente, como a peça Fausto, mesmo incompleta, inacabada, é um crime descoberto. Isso diz: ela expõe o que é intelectualmente indesejável saber.

A peça é a alma mortalmente atingida. Um veneno vertido no átrio do saber. Feita para morrer testemunhando o horror. Fausto, a voz, é a assombração que se expulsa quando se quer, ou se sabe, conhecer (fica-me difícil aceitar que a peça seja nutrida pelo gesto de conhecer mais, penso que isso é a maneira da peça para derrotar totalmente o conhecimento, levando-o àquilo que o conhecimento

não pode decifrar e se nega a aceitar, o mistério. Não há arte potente que se faça com boas intenções).

Na verdade, Fausto é uma voz só que se escuta no timbre que é. Uma voz solo. Quase em uníssima voz. Sem orquestra, mas com coros – seus entreatos. A voz da arte – como no dizer do Diabo em *Doutor Fausto* de Thomas Mann:

> Esta [a obra de arte] já não suporta a aparência e o jogo, a ficção, a autocracia da forma, que censura as paixões e o sofrimento humano, distribui os papéis e os converte em quadros. Admissível resta unicamente a expressão da dor em seu momento real, expressão não fictícia, não brincalhona, não dissimulada, não transfigurada. A impotência e a miséria cresceram a tal ponto que não é mais permitido realizar com elas jogos imaginários (MANN, 1984, p. 325).

Estranha peça Fausto, estranha voz, Fausto, estranha luta, estranho se pôr à parte de qualquer solução, recurso e acomodação. Sua energia. Sua perda. A "vida" mental.

A queda na mente. Fausto é isso. O único pacto, o derradeiro pacto, com todos os horrores que na mente há. Fausto a sofre. A sublime queda. Aquela que se fará sem nós. Fausto sofre por nós. Desafia por nós, fazendo-nos recuar e esquecer cada sonoridade da sua voz. A segunda queda. A única. Aquela que não estamos preparados para reconhecer. Aquela que, de tanta "natureza", ou cobiça, nem sabemos que aconteceu.

A peça, cujo domínio incomparável dos meios do horror, no sempre certo mistério de haver qualquer coisa, conjura o maléfico ar de representar o inapresentável horror, a mente; a queda, o mito, a lenda, a fábula única. A mente, a descida ao inferno, ou o passeio no jardim das ausências. A última queda. A primeira. A última. A única. Denominá-la por atribuição de parentesco fácil com Caim, Satã, Mefistófeles etc. é deixar de reger a fidelidade nefasta à queda – um grave prestígio que não se pode esconder, camuflar, a partir

de noções questionáveis. Tão óbvia fidelidade à queda não permite parentescos que não sejam a falência de analogias interessantes, pois Fausto é uma voz e não um personagem, itero.

Magnífica voz da queda na mente. A mente é a queda. Ela é o pacto definitivo que aceitamos e não sabemos. Fausto está ali por nós. Onde? Na mímica imprestável do trágico que a encena. O trágico encena a performance de Fausto, significando que um primordial crime foi cometido. Qual?

No final das contas é aquela voz que eu narro. Aquela voz que me faz engajar em explicações confusas e destruídas de interesse. Bela desgraça. A dele e a minha. Há outra. Esta que se dá aqui e agora. Entre a estranheza e a estranheza.

Saído apenas duma infância
Incertamente triste e diferente

Uma vez contemplando dum outeiro
A linha de colinas majestosa
Que azulada e em perfis desaparecia
No horizonte, contemplando os campos,
Vi de repente como que tudo
Desaparecer, tomando [...]

E um abismo invisível, uma cousa
Nem parecida com a existência
Ocupar não o espaço, mas o modo
Com que eu pensava o visível.

E então o horror supremo que jamais

Deixei depois, mas que aumentando e sendo

O mesmo sempre,

Ocupou-me...

Oh primeira visão interior

Do mistério infinito, em que ruiu

A minha vida juvenil numa hora! (PESSOA, 1991, p. 8).

Naquele momento, instante, somente, é o que conta. O curioso é que o acontecimento, com o seu aqui e agora, abre algo. Rasga alguma coisa. Faz acontecer algo.

Desprovido, assim escutei, de toda aproximação, de cima do outeiro, olha – saído duma infância *incertamente triste e diferente* – Fausto, a voz ainda jovem, indica já o horror da queda na mente. A ruína do de fora. O pacto da mente, na mente e somente nela. Fausto observa a *linha das colinas majestosas*. Trivial primeira cena. Trivial momento literário. Trivial paisagem. A novidade é que o contorno ganha um tipo de apagamento no contato com o personificado azul. O desaparecimento é em *perfis*. Atente um pouco mais.

Fausto contempla a direção do longe. Ali a natureza faz sua retirada em *perfis*. Fausto baixa um pouco os olhos e observa os campos no horizonte. É nesse imediato que se dá o singular acontecimento. Põe-se em marcha a paisagem. Algo gira na sua direção, alongando o horizonte. Aquilo que vai desaparecendo e se alongando parece voltar sem chegar e abre e instaura o que se poderia denominar de interioridade da voz Fausto – o vazio maciço, a interioridade, essa invenção romântica, a alma como uma lacuna. De algum jeito podemos categorizar tal apreensão humana como um dos estados da consciência. Contudo, está ali, nos versos, a inclusão desmedida do sensível do qual escapamos. Fausto não.

A tomada de consciência da consciência é um precipitar dela sobre ela mesma. Ora, o mundo é o grande espelho no qual a consciência conhece a si mesma – a autoconsciência diz Hegel (cito de memória). Isso designa que já está por ali o limite disso – o acordo entre o que está fora e o que se crê de dentro, tomando a interioridade como suprema e a mais vaidosa concordância da consciência consigo mesma.

A voz Fausto perde a capacidade de arranjar esse acordo imperativo. Tartamudeia. Quando isso sucede, a consciência desaba sobre si mesma, abre-se como abismo – *uma cousa nem parecida com a existência*. Ele por ali paira. A abertura se espaça terrivelmente e o vazio se revela. Mas não há fundo. O fundo é o *mistério* – palavra sem significado, logo sem capital.

A voz diz com horror. A tomada consciente de ser a mente a queda comparece. Aí, então, ela apresenta sua imprópria figura, o abismo (a história como símbolo absoluto). Abre-se o abismo, virado para cima.

Mas Fausto envelhece. Encontra-se no Laboratório. Desamparado, impera. Sua sapiência não foi o bastante. Aquela situação juvenil o impeliu aos estudos. Eles não preencheram nada, e nem responderam às perguntas derradeiras, acabando no horror do mistério de *haver haver*. A voz se desloca sozinha.

Não há como tomá-la. Domá-la. Fausto, a voz, está por aqui. De Fausto, em princípio, pode-se esperar algo assim. Até porque ele é o único, sem dúvida, que jamais entende receber senão de si mesmo. Quis sempre dizer: o horror. Reconhece-o, declina-o segundo os modos da sua natureza pensante e, então, no mesmo lance, para melhor dispor dele, versa-se. A peça toca em algo absolutamente singular: tudo na peça é impróprio, mimético (como cópia do inexistente e intensificação da experiência fáustica), sem exemplo, comparação simples, rasgando seus antecedentes fáusticos, pois afirma o horror. Este que está sob tudo que designamos como cultura ocidental:

Li vaga – inerte – e sonhadoramente li

Compreendendo mais do que havia

Em frase [...]

Fechei tremendo, os livros, e sentindo

Como que de detrás da consciência,

Negrume transcendendo o que de horror

[...]

Desde então o constante persistir

Do mistério em minha alma não me deixa

Quieto o espírito, por meditar

Que seja, meditando sempre (PESSOA, 1991, p. 8).

A leitura de Fausto reconhece, portanto, que a leitura do horror de tudo é como o tudo e o ninguém da mente e, como tal, escravo do horror do pensar. Ora, Fausto, a voz, não compreende o pensar como se fosse base de uma garantia, mas meio de expressão para ver confessadamente o mistério. Retira os sentidos da superfície sensível das coisas, pousando com os pensamentos a natureza de sua grave ficção (o poder ficcionante da razão, como diria Kant, está no obscuro dessa voz). A voz de Fausto é a voz que cresce pelo que se horroriza, desvalorizando o contato com as coisas e agravando as mesmas coisas na sua solidão. A solidão da mente, a queda.

Evidentemente, a voz é a "noite", naquilo que ela é e guarda de mais abstrato. É um noturno (um piano solo). O canto de Fausto é o canto infiel ao dia da cultura ocidental. Não se pode, facilmente, falar pela noite. Ela é o desmaio que se dá quando o desejo, de arruinar a falsidade do dia, se transforma numa realização profunda ao ambicionar abolir o mundo e as suas forças, as vidas – sempre inconscientes. A voz Fausto soa ilegítima, indiscreta, improcedente, imprópria por isso mesmo. Não tem, portanto, a morte como limite,

mas como súplica que já está como pedido na mente. O seu único apelo. Se o dia a tem como limite, a "noite" chama a morte para bem perto. Faz dela sua companheira. Não a afugenta, pois a dor de Fausto quer, requer, exige a morte, a desconhecida, como amada, de forma a conhecer a exaltação triunfante que ela tem como coroa e manto; o fundo obscuro sob o qual a cultura ocidental se fez. A voz Fausto é a diferença inteira do túmulo, o horror que na mente está e é. Uma traição contra a vida, cuja infidelidade é com a realidade e toda visibilidade. Império obscuro. A berço do nada. Reino do mundo ampliado, sem fronteiras, mental. Pátria alcançada como memória interior, sempre inconfessável em cada saber.

Fausto já velho, a voz grave, eliminado da realidade humana, só pode tornar estranho o mundo. Nem o amor de Maria e nem os amigos da taberna podem devolvê-lo ao mundo. Nem a poção. Nem bruxas ou equivalentes. Nem a Grécia, nem o Cristianismo. Fáustico ao absurdo, não recorre à fábula de uma nova vida – não há nele nenhum otimismo ou apelação de ascensão de Goethe: "o eterno feminino, nos ala em si" (cito de memória). Nem a paródia na forma de Paul Valéry, cujo humor absoluto, a ironia, salva-se de se consumar.

Dita a queda. Fala. Baila ali, entre o que resta nele de realidade humana fatigada e o fim que tudo requer. A peça conjuga o que a noite inábil revela. Porém, apreende o destino, tornando a voz livre e necessária. O fim é essa profundidade sem qualquer fundo. A única reservada a Fausto e que, portanto, deve aniquilá-lo. Desse modo, a obscuridade dessa paixão que a queda acalora, não sendo nada contrária à razão, permanece indigesta. Os versos da peça reafirmam isso. Ela, a obscuridade, o mito, sem nenhuma mitologia, a mente, é a tortura na voz Fausto. Um segredo que pode aniquilar o proibido e o dissimulado no dia da cultura. Uma angústia infinita – se somos capazes de entender essa expressão. Essa respiração do tropeço da alma. O mistério indecifrável da efetividade da morte. Só a noite e

a mente conhecem esse destino. Só essa crise de densamente existencial pode arcar com a mentira do universo. A morte, porém, se atrasa. Descansa e só atua no clímax da "ópera". Todos os instrumentos não tocaram. Uma única vez, nós, a escutamos na taberna. Todas as vozes já se deixam de escutar, só falta a falta. Qual? A voz de Fausto na noite, da noite.

Monólogo na Noite

Sou a Consciência em Ódio ao inconsciente.
Sou um símbolo encarnado em dor e ódio
Pedaço d'alma de possível Deus
Arremessado para o mundo
Com a saudade pávida da pátria
A cujo horror tremo ao pensar voltar
Mas sem nada da [...] e da ilusão
Para viver neste desterro. Amor,
Paz, amizade, tudo quanto ajuda
A viver a mentira do universo
Falha-me e eu [...]
Ó sistema mentido do universo
Estrelas-nadas, sóis irreais
Oh com que ódio carnal e estonteante
Meu ser de desterrado vos odeia.
Eu sou o inferno. Sou o Cristo negro
Pregado na cruz ígnea de mim mesmo
Sou o saber que ignora;
Sou a insânia da dor e do pensar

Sobre o livro de horror do mundo.
Por que fui eu, amaldiçoado horror
Que me fizeste ser e que eu nem posso
Pensar para te amaldiçoar, ou crer
Em ti, tão cheio do consciente e mensurante
Que o ódio me não cegue para ver
Que não sei que tu és para saber
Se sequer poderei pensar odiar-te.
Mas a noite tem sua figura (PESSOA, 1991, p. 112).

LÚCIFER:
Como quando o mortal, que a terra habita,
Aprende que esse céu todo estrelado
É cheio de outros mundos, na infinita
Pluralidade do criado,
E um abismo se lhe abre na consciência
E uma realidade invisível gela,
Seu sentimento da existência,
E um novo ser-de-tudo se revela,
Assim, pensando e, a meu modo, vendo
Na interna imensidão do espaço abstrato,
Fui como deuses vários conhecendo,
Todos eternos e infinitos sendo,
Os astros.
E vi que Deus, se é tudo para o mundo,

Se a substância e o ser do nosso ser
Não é o único Deus mais que profundo.
Há infinitos de infinitos.
Por isso, Deus é eterno e infinito, e tudo,
Sim mesmo o tudo que é, Deus o transcende.
Porém muita ciência a mais ascende
Que a esse único Deus que a tudo excede.
Além do transcender-se que Deus é.
E ergui então a voz amargurada,
Porque o conhecimento transcendente
Deixa a alma exânime e gelada.
E clamei contra Deus o além-Deus,
Disse aos meus pares o segredo ominoso.
Eterno condenado, errarei sempre
Sempre maldito,
Porque este mundo [...]
Só sendo mais que Deus eu poderia
Transcender o infinito do infinito

Sou só na alma porque vi o abismo.
Excluso eterno [...]
A vida pávida que cismo.
Sou morte, porque sei que o infinito,
É limitado, e assim Deus morre em mim.
Deus sabe que é uno, um e infinito,

Mas eu sei que Deus, sendo-o, não o é.

Mais longe que Deus vai meu ser proscrito (Ibid., p. 23).

Proscrito por ver mais longe do longe. Lúcifer. Fausto? Um é o outro e nenhum dos dois se faz de par. Nada mora que não seja para além. A alma gelada. A alma que conhece, e só pode conhecer, o além-Deus; Deus morre nela. Sua lacuna. A inteligência foi esquecida nele. É ele. A queda? Mas o fabuloso, o terrível, é que ele, Lúcifer, se iguala, nos primeiros versos, ao mesmo ato que faz do mortal o conhecedor da infinitude da *pluralidade do criado*. Homem ainda? Fausto escuta a voz dele. É a dele? Nós, por nós mesmos, escutamos o que de fato já não escutamos. A voz Lúcifer, esgotada e finda, é a expressão do pensamento humano, somente.

Mas como a voz não pode deixar de ser emotiva, nem fala à mesma faculdade da consciência, nem é necessariamente a consonância com o que a palavra diz, suporta a ideia e denuncia o que as palavras podem mesmo estar negando. A voz vibra, afiança e jura como palavra e nega-se indo além. Eis a música. A vocalização de Lúcifer é a mesma, e não é, a de Fausto. A mesma que a minha. A mesma que é a nossa, seres mentais. O ritmo da infinitude da *pluralidade do criado* é a imensa canção do nosso desmedido cansaço.

Escutemos. Há muita emoção naquela voz. A melodia supera o espaço, o lugar, e é tempo demais. Demasia do tempo que de temporalidade nada há. Uma inadequação por excelência que cria um campo no qual a fonte infinita e incomum da mente se dá. A voz, a canção de Lúcifer, se deixa como a mente mesmo. O pensamento vai indo para o absolutamente outro que não se figura. Se o desejo de Lúcifer é o absoluto sem raia e fim, ele se encontra na insatisfação, no afastamento da alteridade e da exterioridade. A dimensão da queda na mente é aberta pelo infinito do infinito. Ele que diz que o infinito é finito. Uma distância que se exprime sem fronteiras. Num fazer nunca número conosco.

A voz Lúcifer, de Fausto, morre pelo invisível. É liberta e condenada ao mesmo tempo. Sem graves esclarecimentos, a existência de Lúcifer entrega o seu ser para o nada do pensamento. O modo dele ultrapassa a ideia do outro. Acaba sem rosto. Seu rosto se oferece a nós. Seu rosto é o que tiramos da cara do pensamento, pois poderíamos, com ele, destruir as imagens dos saberes que cultivamos com as nossas máscaras morais. Não há um frente a frente. Tudo que se põe adiante é furado pelo pensar, restando a única história sem história nenhuma, a queda (pois ela é o símbolo absoluto da história, nosso abismo virado para cima). A canção de Lúcifer assenhora-se do espírito. A sensação da voz apresenta o imaginado sem limite. Deus por ali morre. O episódio é a intuição intelectual, o trágico, que materializa a comoção da morte porque aconteceu um crime, primordial.

A voz Lúcifer parece desamparada. O mais longe é ele. O proscrito canta a única história, cuja individualidade é o encanto da vingança. Um essencial bafo que se desprende e chega na face de Deus. Derruba-se o reino da razão com uma outra razão. Essa outra razão é terminal, errante, e se concebe na incerteza da seriedade da *pluralidade do criado*. O pensar ganha sua máxima evidência: pensar é se destruir sendo, infinitamente mental, uma voz. Lúcifer não deixa isso escapar. A possessão do pensamento se sujeita a si mesma. Ele parece se penitenciar da descoberta, guardando a obscuridade disso, sendo o que é. Assim, a voz prova a liberdade da mente como a perversidade maior. Ela nega sua própria condição. O assassinato do esperado se desdobra. A voz diz ter parentesco de pensamento com todos nós. Para a mente não há limites. A voz Lúcifer, a configuração da mente? A perversidade é inalterada. A recordação disso nada mais é do que a canção de Lúcifer.

Sua segunda parte (*só sendo mais que Deus / eu poderia Transcender o infinito do infinito / E nascer para o inumerável dia...*) é a metamorfose da inteligência em provocação. Ele é uma

instalação provocante do modo da mente em se fazer presente. Sua verdade não é algo que se escamoteia. Não há delimitação demiúrgica como correta maneira. Torneia a verdade numa condenação. Essa condenação é a do pensar que faz de Lúcifer um personagem sem figura. Ele é uma voz. Isso já dá em Fausto. Não vou dizer em nós.

Isso significa que a voz Lúcifer se livra da imitação de Deus e reconsidera o extravio disso. É como se a verdade em pessoa viesse a desinstalar a vida, caindo, declinando, se aumentando, obscurecendo-se por excesso de luz e gravidade. Desse modo, a provocação se dá na vertigem entre a semelhança inadequada e uma inadequação semelhante, ao confundir a criação com a visão. Enraíza, portanto, na independência do caído. A teatralidade cantante da voz Lúcifer é a visão guardiã de Deus. Meu Deus! O horror!

A forma absurdamente interiorizada da voz traduz a ambivalência e a dissonância profunda da mente, cujo horror é o silêncio arrebatado da mente que gostaria de atingir. Vou-me.

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 uma outra cousa.

Nem que conheças de frente o Deus,

Nem que o eterno te dê a mão,

Vês a verdade, rompes os véus,

Tens mais caminho que a solidão.

Todos os astros, inda os que brilham

No céu sem fundo do mundo interno,

São só caminhos que falsos trilham

Eternos passos do erro eterno.

Volta a meu seio, que não conhece

Enigma ou deuses porque os não vê,

Volta a meus braços, neles esquece

Isso que tudo só finge que é.

Meus ramos tecem doceis de sono,

Meus frutos ornam o arvoredo;

Vem a meus braços em abandono

Todos os Deuses fazem só medo.

Não há verdade que consigamos,

Ao Deus dos deuses nunca hás-de ver...

Doceis de sono tecem meus ramos.

Dorme sob eles como qualquer (Ibid., p. 175).

A figura, seja lá o que compreendemos disso, está asilada no véu e na capa que os nomes lançam. Isso é apavorante. A linguagem parece proteger as coisas com o seu ato. Protege? Aceito, aqui, que os nomes fingem o que são. Nesse enlaço escutamos Fausto dizer: *é sempre nome, sempre linguagem*. Sempre. O ato da linguagem parece intentar para algo do qual não dá conta, protegendo. Protege quando encapa e vela a nossa absurda separação das coisas, e de Deus, como se fosse a envergadura de não podermos conhecer, de fato, nada. O fracasso da fantasia intelectual é que ela se faz passar pelo que não pode. Estamos infinitamente separados das coisas e de Deus. Nossa linguagem é essa infindável separação. Tudo encoberto pela linguagem. Tudo cai oculto em outra coisa ainda ocultada pela linguagem. Os caminhos são falsos. Nada leva alguma coisa de um lugar a outro. *Isso que tudo só finge o que é*. Reparem. Reparem que o que resta são só dosséis no abandono e no medo. O sono, cujos

ramos que os nomes lançam, é um dormir qualquer. As palavras entorpecem as coisas e a Deus. A figura que disso resulta é o que fica ainda velado ou encapado.

Solicitamos as palavras que elas iluminem e elas, no absurdo do encobrimento, avivam a ideia de que pouco importa a peleja pela lucidez. Só a experiência do nada como quase tudo é a pequena flama que advém do encoberto pelas nossas palavras, adquirindo o ritmo plástico para fazer a proteção. Há algo que pode nos inflamar se a linguagem não fizer isso. Estamos sob o domínio de um dormir qualquer. Não devemos acordar. O fracasso da vigilância da consciência do que as palavras são foi ainda mais ocultado pelos versos de Fausto. Nem mesmo a vigilância anônima da cultura pode corrigir tal rumo. A linguagem aparece no lugar de qualquer coisa que é, incluindo Deus. Tal existir, mental, é um modo sem existência. A mente é, mas não tem existência. É a linguagem que toma conta do que denominamos existência. Os nomes são inúteis para tudo, menos no seu gesto de capa e véu.

Há, portanto, na voz Fausto, um existir evidenciado, mas sem provas. Um testemunho tão repleto de veracidade que materializa o pacto. Portanto, imaginar alguma coisa que estabeleça uma relação metafórica entre o eu e o sol está descartada. A voz, Fausto, é um ser que escapa do fingimento da luz, tornando-se uma inquietude superior que sono qualquer abona. Como somos mortais, os nomes só podem antecipar a morte – o último véu e a derradeira capa. Estamos fadados a originar o oculto, não somos deuses, devo lembrar. E, quando não, a violência fica destravada e inunda o mundo.

O pensar na voz Fausto é tão tenebroso que se desdobra em alusões de medo. Sente isso por nós, realço. O drama sem solicitude, apenas aquela dos dosséis do sono, acentua o estar só que declara, sombriamente, a impossibilidade da cura. Somente a crença nos nomes como luzes que guiam é que evita essa verdade, falseando, mentindo, violentando. Fausto é uma relação com aquilo que pensa

e que o pensa. Uma relação com o mistério, o silêncio. Silêncio, ao que qualquer coisa retorna, a coisa, essa atração desmedida, que como sombra encapa e vela a linguagem, e esta faz o mesmo com as coisas, emudecendo-as. Mas isso é o viver da passividade, que é no fim um ato de coragem. A morte como um mistério vivo rasura a existência. Ela, a morte, se realiza no drama muito pouco luzente, ou na cegueira de sua forte presença, formada pelo existir sombras do nada, que circunscrevem a pequena flama que escapa do véu e da capa. Somos caminhos falsos que *trilham os eternos passos do erro eterno*.

A vida foi deixada na grave ignorância que é. Tê-la na consciência é ver como ela se desmente porque acaba. Essa realidade é irrevogável. A mente se emancipou tanto do mundo, como lugar íntimo da inteligência abstrata, que largou a vida no caminho e nem o sonho pode fazer qualquer coisa em seu favor. Nem a loucura salva. Nada nela de vivo comparece, apenas o *sem calor e nem frio*.

Fausto, a voz, sente sua alma orgulhosa de alguma maneira. Sente para que nenhum acaso se apodere da mais ínfima parcela do seu destino. Se o seu destino é o horror, que cada vez mais é ele, absorve a ideia disso e, teatralmente, concentra toda força na realidade mental que não se aquieta. Sua tentativa de fazer valer a contradição de nossas soluções, como a leitura e o sonho, ou a loucura disfarçada, aponta para uma situação que posso descrever com um jato: ele não sente vontade de ser outro – como nós sempre queremos, sonhando ou lendo ou enlouquecendo, fingidamente. Sendo o que é, rememora a mente pensando a queda que é ela e é dela. O ato da voz, Fausto, é a expressão do desamor – os pensamentos. Uma expressão de desistência, ao evitar a sua conversão em algo próximo de uma "religiosidade" qualquer. Seu desejo se transforma no anjo noturno de nossos saberes, conservando a raiva, a ira e a inveja em tonéis de infinito lamento. Por isso ele não descansa e nem tem paz. Sem qualquer anseio por reconciliação com a existência, ele é como a mente; mito.

A voz vai desempenhando o seu destino, cuja soberba é a dança dos pensamentos nos quais se encontra. Ela se recebe na queda que a mente é. É isso que transforma Fausto todo em espectro dela. Um vagabundo mental que deve ao absoluto do mistério a música que escuta e recita. Vai para longe do proibido pensar e vai, paradoxalmente, amando o não amável. Por ser Fausto uma individualidade mental, uma voz, que está justificada historicamente, ele não está autorizado a nós. Assim é vítima da queda na mente – o extremo mito ocidental. Condenado, nada de novo pode significar. Mas por outro lado, tudo das ilusões velhas fica desalojado. Na medida em que a morte vem à luz da mente, ele profetiza o arranjo que tecerá. Ele avista a morte chegando nos assombrosos traços do mistério. Fausto, como todos nós, possui o fim de qualquer porvir, pressente-o e não consegue fazê-lo vigorar. Clama sua presença e se torna perdido para ela. Mas ela virá quando desejar. A voz luta por nós. Luta para aniquilar nossas ilusões de saberes. A sua tarefa só encontra como matéria o vazio do pensamento. O vazio disso tudo. A realidade na mente perde toda a sua validade, sabendo que ela não se corresponde. Todos os elementos são levados ao mistério como uma voz sua.

***

O andamento da peça irrompe em atos e entreatos, evidentemente (basta folhear as edições do não Fausto e que nunca deixam de ser), cunhando a ambiguidade de que o habitat da mente possa ser algo que, ignorado, é posto avante em direção ao efeito do horror que ali reside. A objetivação da peça reitera o drama adiáfano no ato de desconhecê-lo. Todos nós lutamos para não cair nessa verdade.

A linguagem artística da peça, portanto, se manifesta como qualquer outra, constituída pela seiva subterrânea da árvore do reconhecimento que ainda temos que encontrar. Em especial, ela não

se encontra subsumida no clichê cultural e que, por isso, enquadra as superfícies à noção de profundidade.

A completa adverbialidade coletiva dos arquivos embaçados na mente, a mente, Fausto, exprime-se, por conseguinte, a partir do seu próprio destino mental. É a voz. A realização especificamente artística consiste em apanhar de surpresa o vínculo predominante dos nossos saberes com a moral, não através da temática ou do contexto da ação, mas em apresentar, monadologicamente, mediante projeção, a voz obscura que está como raiz em todos os nossos saberes.

O resultado da peça é tanto o caminho que leva à forma da queda na mente, simultaneamente estática e dinâmica, quanto o que conduz à observação de que a voz, Fausto, fazendo a apresentação da presença, não com as imagens de alguma coisa, faz deslizar a desconhecida, a mente, como ondas de pensamento. Na verdade, ela é a coisa, o mal.

Em virtude de tal teatralidade, e não apenas pela fixação ou modelação na acepção usual, a peça diverge da realidade que combate, pois ao consagrá-la na evidência do que ela precisa desconhecer, torna a estranheza subordinada, por sua vez, à autópsia e ao presságio, enfrentando seu final e antecipação conjuntamente em cada trecho. Desse modo, a peça *Fausto* exibe a mente como obscuridade, um mito, na viva mortificação indistinta que ela é. Isso que se apresenta como aquilo que se escuta, não se vê, não se toca, nem se cheira, e nem se saboreia, e como aquilo que se esquece em demasia, cuja identificação se dá pela superfície dos versos, por onde se esconde o modo da presença da solidão. Ela, a mente, sendo posta no reflexo que é, e, por esta razão, como arquivos baços, segundo a orientação do espelho, Fausto, em cada coisa dita, mostra-se muito e dissimula-se pouco. A voz solo, o mito.

A tradução da busca por uma saída é exaustiva, em que uma série de imagens sem figuração, levemente variável, desliza, tornando visível o aquário mental qualitativamente virado. O abismo

como um aquário. Apenas o elemento conceitualmente indefinido do horror, a mudança da pele de Fausto, articulação fomentadora das sensações de solidão, é fortemente definida pelos próprios meios e, na tonalidade das determinações que a voz, Fausto, dá a si mesmo, adquire a notícia da morte especular que nenhum verso poderia ignorar.

O que surge como queda na mente, a mente, aparece como a conquista definitiva dos versos, cuja troca dos arquivos baços, deslizantes, regride ao manto reflexivo de onde promana; da voz. Sem dúvida, juntamente com a dinamização da arte, a peça faz crescer implicitamente o seu caráter de espelho acústico. Nem pensado ou imaginado por nós.

A perda de certo grau de desenvolvimento e de resolução na peça, exigência da postura crítica, dirige-se mais de uma vez contra a interioridade e, de outra, não se desloca da tradução do que ela é, solidão. A peça acaba, sem dúvida, por se metamorfosear no seu contrário saliente, o real (o sem resolução).

Perante a peça, deve-se perceber como a dinâmica imprópria da mente torna-se o destino da arte. Dessa forma, a história da interioridade vai ao encontro das formulações que a voz impulsiona – quase atingindo o melodramático e se mantendo a um passo de cair, completamente, nele. A própria queda realiza a doce crueldade como eloquência apaixonada do espelho da mente, Fausto, que, por efeito da desproporção entre a sua pretensão e o seu cumprimento inviolável, provoca o efeito de aceitação condicional de seu destino.

A premissa da arte da peça se dedica ao impróprio drama especular como teatro dos véus e capas. A voz, Fausto, portanto, assinala a ocupação imediata da peça, reivindicando o sentido de existir sem atribuir, a si mesmo, mensagens – tanto é assim que o final da peça deveria ser lírico, configurando a adjetivação como a metáfora contínua do sentimento de pertencer à peça, confinada como está, por reconhecimento, à distância da infinita prisão, a

queda na mente, a mente. Nosso destino, nosso horror!! Agora sem nenhuma voz.

REFERÊNCIAS

KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. O horror ocidental. *Alea*, v. 14, n. 2, p. 329-337, dez. 2012.

PESSOA, Fernando. *Fausto*: tragédia subjetiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Por uma poética do fragmento: o *Fausto* 4.0 de Fernando Pessoa (*work in progress*)

Rodrigo Xavier

> De mim, de todo meu eu, não posso absolutamente dar outro échantillon [amostra] que um tal sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um? (Friedrich Schlegel em carta ao irmão datada de 17 de dezembro de 1797).

1. Introdução a título de explicação

A ideia de se fazer um estudo sistematizado da nova edição do *Fausto* de Fernando Pessoa é tarefa cujo horizonte de expectativa é significativamente amplo e plural, e o texto que ora apresento constitui-se como uma tentativa de apenas inaugurar esse estudo. Os próximos textos que empreenderem leituras em torno do *Fausto* (2018) de Fernando Pessoa, a partir de sua recente edição crítica, assinada pelo brasileiro Carlos Pittella e lançada em 2018, certamente apontarão direções das mais variadas, como se tem observado através da sua recepção crítica desde que os primeiros textos publicados passaram a despertar o interesse de estudiosos em Portugal, no Brasil, e em outros tantos países nos quais a recepção do poeta é significativa – países dos quais fazem parte a Itália, a Inglaterra, a França, a Alemanha, os países latino-americanos e os EUA.

A crítica que tem recepcionado nos últimos 30 anos a matéria fáustica no âmbito do plural universo de escrita pessoano usou como referência (e ainda tem usado mesmo após o lançamento da edição de 2018) as três edições anteriores: o *Fausto* presente na edição *Poemas Dramáticos* (1952) de Eduardo Freitas da Costa, primo de

Fernando Pessoa; o *Primeiro Fausto* (1986), do professor brasileiro Duílio Colombini; por fim, o *Fausto: Tragédia Subjectiva* (1988), da portuguesa Teresa Sobral Cunha.

Procurarei introduzir neste primeiro texto em torno da mais recente edição do *Fausto* de Fernando Pessoa uma questão que entendo como capital na obra de Fernando Pessoa, a questão do *fragmento*. Há que para isso empreender um esforço de comparação entre a nova edição e as três edições anteriores, buscando apontar a natureza eminentemente fragmentária assumida pelo editor na última edição, desde a seleção do material investigado, passando pela categorização empreendida pelo mesmo na organização dos textos em um volume que se apresenta como – antes de mais nada – um enorme mosaico de textos que podem ou não compor a ideia de obra no sentido pretendido pelas edições anteriores.

A tese implícita, portanto, nesse estudo inicial é a de que a edição de Carlos Pittella assume de maneira sistemática e mesmo justificada o fragmento como um princípio poético da obra de Fernando Pessoa que, para além de outros argumentos utilizados pelo escritor, está de maneira semelhante ao *Fausto* plasmado na constituição do *Livro do Desassossego*. Assim, o fragmento seria uma forma escolhida por Pessoa para construir uma poética do devir, da impossibilidade, da incompletude, marcas indeléveis da sua obra, que se encontra ainda em parte desconhecida do público-leitor justamente por conta do seu caráter dispersivo e fragmentário, constituída a "obra", em grande parte, não por livros, mas por mais de 35.000 papéis arquivados, um espólio ainda a ser "descoberto".

2. Por uma poética do fragmento

Márcio Suzuky em sua apresentação ao livro *O dialeto dos fragmentos* (1997) do filósofo alemão Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), coletânea que reúne textos originalmente publicados sob os títulos: *Kritische Fragmente – Lyceums-Fragmente*

(1797); *Fragment – Athenaeums-Fragmente* (1798); *Ideen* (1800). Schlegel coloca o fragmento entre as formas mais características do movimento romântico alemão. Embora tenha por predecessores escritores como Blaise Pascal (1623-1662) e François de La Rochefoucauld (1613-1680), reconhecidos por escreverem textos moralistas com estilo aforístico, o fragmento como gênero-conceito tomado por Schlegel e pelos românticos é distinto em sua forma e seu propósito. Para Schlegel, um fragmento em particular tem uma certa unidade – "[206] Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho" (SCHLEGEL, 1997, p. 82)[1] –, mas permanece, no entanto, fragmentário na perspectiva que se abre em sua oposição a outros fragmentos. Sua "unidade" reflete, assim, a visão de Schlegel de todas as coisas não como uma totalidade, mas como uma universalidade caótica de infinitas posições opostas.

Se uma forma literária como o fragmento abre a questão da relação entre finito e infinito, como uma abertura finita em direção ao infinito "genialidade fragmentária" ou "flash seletivo" no qual uma unidade pode ser momentaneamente vista, a ideia de totalidade de texto, totalidade da obra, ou mesmo a ideia de totalidade na arte parece requerer a necessidade de um novo debruçar-se sobre si mesma.

Luiz Costa Lima em *Limites da Voz: Montaigne, Schlegel* (1993) analisa de maneira breve, porém precisa, a questão do fragmento no universo da filosofia estética de Schlegel, apontando que no fragmento moderno "coabitam duas subjetividades, uma a ser expressa, a outra a ser produzida" (LIMA, 1993, p. 202) enfatizando o caráter de "inacabamento" do fragmento, que vem a ser um traço fundamental da poesia romântica:

> [...] a poesia romântica, dirá Schlegel explicitamente, é uma *tarefa progressiva; poderia também haver dito, inexaurível, infinita. Inacabado, o fragmento aponta para o Livro que nunca*

> *se acaba de escrever*; que, por isso, sempre se retoma e sempre se adia. [...]. Com isso, se acentua no eixo fragmento – ensaio tanto sua proveniência moderna – seu enraizamento na experiência de um eu – como seu caráter de busca que não se resolve. Ou seja, de incompletude (Ibid., p. 202-203; grifo meu).

A discussão proposta por Luiz Costa Lima sobre o fragmento como forma e propósito e a ideia de poética do fragmento em Fernando Pessoa devem ser colocadas em perspectiva por muitas razões, dentre as quais destaco:

a) Ainda que possamos tomar os fragmentos de Schlegel como "poéticos", em verdade o que o filósofo parece estar escrevendo se configura mais como crítica estética, ensaios-fraturados sobre temas próprios do par arte-filosofia;

b) Os fragmentos de Schlegel apontam para outros conceitos como o de Alegoria e Ironia, e seria necessário investigar mais a fundo a relação da forma-fragmento para com esses conceitos, procurando perceber se é possível também estabelecer conexões entre a ideia de fragmento em Pessoa e Schlegel no diálogo com ironia e alegoria;

c) Requer um texto comparatista dessa ordem, um mergulho mais profundo nas relações entre Fernando Pessoa e a filosofia alemã, nomeadamente a filosofia dos pré-românticos e do movimento *Sturm und Drang* do primeiro romantismo alemão;

d) Defender a relação dessas ideias também deve levar em consideração a possibilidade de Fernando Pessoa ter tido contato com os escritos de Schlegel e a filosofia do Romantismo, o que de fato não pode ser provado com evidências materiais, uma vez que não há exemplares da obra do autor alemão na biblioteca particular de Pessoa, tampouco algum texto em que o poeta teça comentários a Schlegel ou a sua obra, diferentemente do que acontece com outros autores alemães sobre os quais há materialidade para que essa relação de "influência" possa ser ponderada.

Aliás, importante mencionar que estudos já foram realizados sobre as relações de Fernando Pessoa e a Alemanha, sobretudo no tocante aos escritos do poeta que se dedicam a questões de ordem político-ideológica. Sabe-se também que Pessoa colecionou (e também vendeu) durante a vida muitos livros de escritores alemães, com uma especial dedicação à leitura de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), a quem não apenas admirava, mas sobre quem escreveu inúmeros textos críticos, em homenagem, atribuindo ao escritor um gênio peculiar na atividade criadora, como também o fez com Shakespeare em outros tantos textos de crítica.

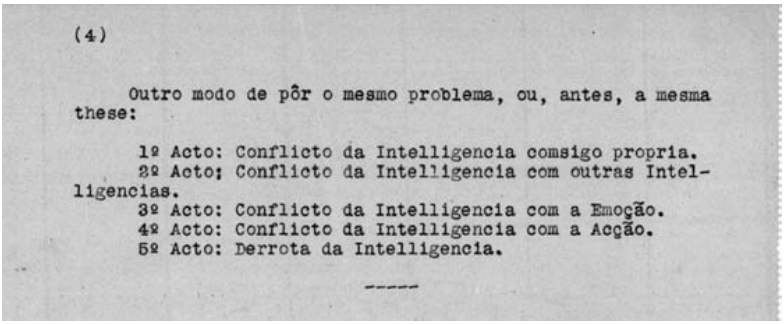
Contudo, para além de Goethe, Pessoa flertou imensamente com a literatura alemã. Como não dominava o idioma,[2] adquiria as traduções inglesas e francesas dos autores, nutrindo um especial interesse por poetas, dentre os quais podemos destacar Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805). Os artigos de Jerónimo Pizarro "A representação da Alemanha na obra de Fernando Pessoa" (2006) e de Claudia Fischer "Fernando Pessoa, leitor de Schiller: Uma aproximação à língua alemã" (2010) são apenas dois dos estudos mais recentes sobre as relações diretas de Fernando Pessoa com a Alemanha. Os investigadores Nuno Ribeiro e Claudia Souza também têm reunido uma série de volumes sobre escritos de Fernando Pessoa em que nomes da literatura e da filosofia alemãs são protagonistas. Dentre os referidos volumes destaco: *Fernando Pessoa & Goethe* (2017), *Fernando Pessoa, Schopenhauer & Nietzsche* (2017), *Fernando Pessoa e Kant* (2016). Logo, há muito o que se dizer sobre essas relações de Pessoa com um certo pensamento alemão, ou mesmo com uma estética do romantismo. Como a fortuna crítica sobre essa relação é longa, seria necessário um texto que se ocupasse de dar conta dessa bibliografia, não sendo esse o objetivo dessa breve apresentação à edição de Carlos Pittella.

3. O que é o *Fausto* de Fernando Pessoa?

Desde a década de 1950, quando Eduardo Freitas da Costa reuniu – já àquela altura fragmentos – textos que ele imaginava ser pertencentes aos inúmeros projetos que Fernando Pessoa – em listas – sonhou para a escrita de seu(s) Fausto(s). À edição dos *Poemas Dramáticos* (1952), seguiram-se duas edições com intervalo de mais de 30 anos separando-as da edição de Freitas da Costa: as edições já mencionadas de Duílio Colombini, *Primeiro Fausto* (1986), e de Teresa Sobral Cunha, *Fausto: Tragédia Subjectiva* (1988).

A edição de 1952 é parte constituinte de um volume intitulado por Freitas da Costa *Poemas Dramáticos*. Essa edição continha textos além dos atribuídos pelo editor ao *Fausto* e, na realidade, trata-se de uma antologia: cerca de 100 textos selecionados por Costa e dispostos em quatro temas principais identificados pelo editor. O *Primeiro Fausto*, editado por Colombini, como aponta Carlos Pittella, tem mais do que o dobro de páginas da edição *princeps*, "incluindo tanto textos inéditos quanto transcrições completas de poemas que tinham aparecido truncados na edição de 1952" (Pittella in PESSOA, 2018, p. 17). Na terceira edição, Sobral Cunha "aprimorou as transcrições de Colombini, alterou radicalmente a ordem dos textos, anexou planos e listas relevantes e, para cada documento editado, indicou a respectiva cota no espólio n.º 3 da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E3)" (Pittella in PESSOA, 2018, p. 18).

Ainda que tenham divergências editoriais, tanto Duílio Colombini quanto Teresa Sobral Cunha tiveram a intenção de editar um *Fausto* completo, arranjando os fragmentos que compunham o espólio nº 3 depositado na Biblioteca Nacional de Portugal em uma unidade que consideraram coerente. Para tanto, apoiaram-se principalmente em uma descrição geral da peça feita por Pessoa, um documento interpretado pelos críticos como uma espécie de mapa geral.



(4)

Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma these:

1º Acto: Conflicto da Intelligencia comsigo propria.
2º Acto: Conflicto da Intelligencia com outras Intelligencias.
3º Acto: Conflicto da Intelligencia com a Emoção.
4º Acto: Conflicto da Intelligencia com a Acção.
5º Acto: Derrota da Intelligencia.

Detalhe do plano do "Primeiro Fausto" de c. 1918. BNP/E3 [29 -5 e 29 -6].[3]

À medida que Colombini e Cunha justapuseram os inúmeros e desconexos fragmentos em busca de uma pseudounidade pretendida, o papel deles "como editores aproximou-se, perigosamente, do de coautores" do texto de Pessoa. Entretanto, Carlos Pittella pergunta: quais seriam as alternativas?

> A opção a, de uma antologia organizada tematicamente, já tinha sido proposta por Costa, na primeira edição. Os outros caminhos contemplados foram: b, uma edição cronológica dos documentos, ou c, uma reconstrução da aparente vontade pessoana registada no plano supracitado, que detalha actos e entreactos. Tanto Colombini quanto Cunha optaram pela reconstrução, considerando uma edição cronológica como inviável (Pittella in PESSOA, 2018, p. 19).

OBRAS COMPLETAS DE FERNANDO PESSOA

V I

POEMAS DRAMÁTICOS

de

FERNANDO PESSOA

1.º volume

1952
ÁTICA, LIMITADA
LISBOA

FERNANDO PESSOA

Primeiro Fausto

Organização e Introdução de Duílio Colombini

EDIÇÕES EPOPEIA

FERNANDO PESSOA

FAUSTO

TRAGÉDIA SUBJECTIVA

(Fragmentos)

Estabelecimento do texto
ordenação, nota à edição e notas
TERESA SOBRAL CUNHA

Prefácio
EDUARDO LOURENÇO

EDITORIAL PRESENÇA

Folhas de rosto das edições de 1952, 1986 e 1988

Um segundo editor, simplesmente por não ser o primeiro, desfruta de uma posição editorial privilegiada; tratando-se da obra pessoana – essencialmente incompleta, manuscrita e semilegível –, a dívida do segundo editor para com o primeiro não pode ser negligenciada. Assim, por mais erros de transcrição que Costa tenha cometido ao decifrar, pela primeira vez, uma seleção de manuscritos do *Fausto*, tanto Colombini quanto Cunha puderam confrontar as suas revisões editoriais com as escolhas do primeiro editor. Um novo editor do *Fausto*, hoje, teria a posição ainda mais vantajosa de contar com os trabalhos de Colombini e Cunha; estes, embora discordantes nas suas decifrações, apresentam meditadas opções de transcrição de manuscritos de difícil leitura, que um novo editor poderia pesar segundo uma metodologia crítica. A par da vantagem de uma posição editorial privilegiada, existe uma responsabilidade proporcional – a responsabilidade de que fala um dos editores de Fernando Pessoa:

> Um aspecto fulcral da edição de inéditos é a responsabilidade: um editor deve optar e tomar as decisões que o autor não tomou ou sobre as quais não deixou indicações manifestas. Como organizar os fragmentos destinados a uma obra? Que variante integrar no texto "público", em detrimento de outra, se o autor não indicou a sua preferência ou hesitou mais do que uma vez? A qual das versões dar mais relevo, se forem múltiplos os testemunhos de um escrito? Dado que as respostas a estas perguntas não são unívocas e dependem de critérios mutantes, é natural e expectável que o texto inédito – comparativamente ao texto editado – possa tornar-se uma realidade múltipla (PIZARRO, 2012, p. 213).

Ainda que haja variações entre as arrumações da peça, as edições de Colombini e Sobral Cunha aspiram à organização de um texto que possua começo-meio-fim, mesclada com essa aspiração, o que Jerónimo Pizarro chama de "ansiedade da unidade" (PIZARRO, 2016). A partir da sua experiência em editar o *Livro do Desassossego*,

que apresentou desafios semelhantes aos do *Fausto*, Pizarro coloca em xeque "a necessidade de "organizar", "limpar" ou "domesticar" um texto rizomático, polimórfico e fragmentário" (Pittella in PESSOA, 2018, p. 19):

> Mas como é possível sintetizar o que se ramifica, o que se desdobra, o que fica em aberto, o que está cheio de alternativas, o que passou por inúmeras intervenções? Não estaremos, porventura, a transferir para o nosso trabalho com os rascunhos a nossa mentalidade de impressores e compositores? Não estaremos esquecidos que os textos têm uma história e que as edições vão transformando os universos letrados? Por algum motivo, humano demasiado humano, ansiamos a unidade, embora a multiplicidade seja mais real e torne tudo mais complexo e interessante (Pizarro in PESSOA, 2018, p. 19).

Muitos artigos foram escritos sobre o *Fausto* de Fernando Pessoa ao longo de 40 anos, e me parece que todos esses trabalhos apontam para um entendimento do *Fausto* como um texto irremediavelmente fragmentário. Nesse sentido, de modo muito similar ao *Livro do Desasocego* (PESSOA, 2010), o *Fausto* jamais teria alcançado uma unidade além da realidade dispersiva dos seus fragmentos – mesmo que Pessoa alguma vez tenha concebido o enredo na sua totalidade; decerto, se a descrição geral do enredo fáustico (apresentada na nota nº 3 desse texto) pode ser interpretada como um mapa, também pode ser vista como apenas mais um fragmento, esse em especial mais próximo à forma dos fragmentos de Schlegel. Os livros mais representativos até hoje escritos sobre o Fausto pessoano – *O Poema Impossível* (1986) de Manuel Gusmão e *Pessoas Faust* (2006) de Markus Lasch – enfatizam a dimensão dispersiva como essencial ao texto de Pessoa, àquela altura tomado ainda como uma peça essencialmente dramática que desde o seu projeto estava condenada à incompletude, visto que Pessoa conjecturara em várias listas, planos e projetos a escritura de diferentes Faustos.

Portanto, em resposta à pergunta: "O que é o Fausto de Fernando Pessoa?", Pittella apresenta uma lista com possibilidades de resposta que também se fraturam, multiplicando-se:

> • como livro, o Fausto de Pessoa é pelo menos três edições, com ambições e ordenações distintas;
>
> • como obra de valor artístico, é uma obra-prima ou um fracasso, dependendo dos parâmetros de avaliação;
>
> • como peça de teatro, é um drama inacabado em cinco actos ou uma obra inacabável e não linear, dependendo de como se entendam as instruções deixadas pelo autor;
>
> • como arquivo material, é uma colecção de quase trezentos documentos que podem ser organizados de maneiras distintas, dependendo dos critérios de atribuição e de ordenação, e que incluem poemas, fragmentos, planos, listas, notas e outras referências a uma ou mais obras com o título "Fausto" ou uma das suas variações (Pittella in PESSOA, 2018, p. 18).

4. O Fausto 4.0 de Carlos Pittella

Na edição crítica de 2018, propondo uma organização cronológica dos textos fáusticos, Carlos Pittella separou os poemas com atribuição explícita dos de atribuição conjectural, compilando ainda uma série de anexos: fragmentos, planos, listas e outras referências de Pessoa ao seu próprio *Fausto*.

Capa da edição de 2018

Pode-se dizer que as edições anteriores tomaram, pois, como *corpus* os papéis do espólio que o poeta atribuiu ao seu *Fausto*, ou que os editores consideraram atribuíveis ao drama – além dos textos de suporte em que o poeta equaciona, lista ou reflete sobre a obra. No entanto, nenhuma dessas edições considerou como parte integrante do *corpus* os apontamentos pessoanos sobre outros Faustos – i.e., outras recriações do mito que possam ter influenciado Pessoa. Certamente isso é menos falha do que limitação das edições, pois a consideração de todo o material que possa ter influenciado o Fausto pessoano alargaria demasiadamente o *corpus*. Entretanto, desde a edição *princeps*, Costa apontava, em nota, a importância de contrapor a obra de Pessoa a outros Faustos:

> Ficará para outro lugar o ensaio que parece indispensável sobre este Primeiro Fausto confrontado com o Fausto de Goethe e o Manfredo de Byron – como expressões dramáticas de um mesmo tema. Seria levar já muito longe uma simples e despretensiosa nota explicativa (Costa in PESSOA, 1952, p. 20).

Na edição de 2018, portanto, Pittella sugere algumas conexões de uma rede de influências, ao tecer considerações sobre o momento genesíaco do *Fausto* a partir da materialidade dos suportes usados por Pessoa:[4]

> se o poema que editamos como nº 1 pode não ser o primeiro, o seu suporte material parece ser o mais antigo. Além disso, ao lado da atribuição "Fausto", o documento ostenta a indicação "Monólogo nas Trevas", ecoando o monólogo noturno da primeira fala do *Fausto* goethiano. Foi também em 1907 que Pessoa criou o autor fictício Faustino Antunes [...]. Também data de 1907 uma das edições do *Fausto* de Goethe na biblioteca pessoana, em tradução francesa, havendo outro volume mais antigo, de 1867, com a tradução inglesa de Anster (os demais volumes pertinentes são de publicação posterior). Ainda, segundo um diário de leituras do poeta (BNP/E3, 28A-1r), foi precisamente em 8 de Maio de 1907 que Pessoa leu *Claridades do Sul* de Gomes Leal, livro que contém o poema "Fausto e Mephistopheles" (Pittella in PESSOA, 2018, p. 24).

Mas estabelecer o *background* literário do *Fausto* de Pessoa não é a maior dificuldade que o editor teve em preparar a nova versão desse conjunto variado de fragmentos postos em ilusão de unidade pelos editores anteriores. Pensar um novo *Fausto* pessoano requereu um novo processo de seleção, transcrição, estabelecimento do texto, datação, organização, tarefas muito complicadas em se tratando de um acervo que contém não apenas os poemas e os fragmentos, mas listas e planos, esses últimos tomados como pistas movediças para uma hipotética e falhada organização desses mais de trezentos papéis que compõem o arquivo fáustico.

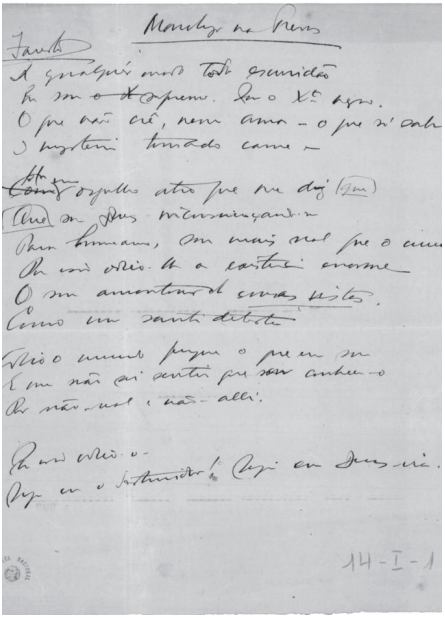
Pittella então empreende uma recuperação arqueológica da materialidade do arquivo, indicando que a nova edição seguirá, portanto, três fios condutores:

> a) a atribuição dos poemas e fragmentos ao Fausto, que se faz por meio de apontamentos do autor, de afinidades métrico-temáticas

e de relações intertextuais (sempre explanadas no aparato crítico); são dessa natureza as considerações que levam à divisão entre poemas e anexos, e às subdivisões dos anexos entre "Clearly Fausto", "Maybe Fausto", "Maybe Non-Fausto" e "Clearly Non-Fausto", tomando emprestada a terminologia das edições críticas mais recentes;

b) a cronologia, que é seguida em todas as secções de poemas e anexos;

c) o conteúdo dos textos, em termos de temas, personagens e cenas, que nos leva a agrupar poemas coetâneos em secções temáticas (por exemplo, "Nas Trevas", "Vozes", "Fausto Diz"), quando não é possível determinar com maior precisão a ordenação temporal de vários papéis escritos no mesmo tipo de suporte (Pittella in PESSOA, 2018, p. 27).



"de qualquér modo todo escuridão" (poema nº 1 da edição de 2018)
BNP/E3 [29 -27r]

A partir dessa revisitação ao arquivo, cotejando os papéis com as três anteriores, transcrevendo muitos documentos novamente, descobrindo novos documentos que fariam parte dessa nova constelação de fragmentos, criticando algumas atribuições anteriores, corrigindo equívocos, o editor do Fausto que aqui chamo de 4.0 em homenagem a uma denominação que o próprio Pittella utilizou quando saiu em turnê, há aproximadamente um ano, divulgando o lançamento de sua edição por EUA e Portugal, apresentando um Fausto que, diante dos anteriores, contava com mais de 300 documentos, arranjados em uma arquitetura que privilegia o seu caráter rizomático, fragmentário, em certa medida desconexo, entretanto, abrindo de maneira decisiva novas possibilidades de aproximação de seu conjunto ao conjunto de textos que compõem o *Livro do Desassossego*, já que a edição de Carlos Pittella convida o leitor a passear pelas páginas dos poemas lírico-dramáticos do *Fausto* pessoano como quem visita um labirinto. A "obra" de Fernando Pessoa encontra-se sempre em estádio de suspensão frenética e incoerente, e nós leitores, quanto mais buscamos, mais nos enredamos nesse labirinto de palavras cuja saída (se é que há) abre-se ao infinito de um abismo.

5. Encerrando sem encerrar

O *Fausto* de Fernando Pessoa é uma obra incompleta, talvez inacabável, mas por isso mesmo, aberta a uma positiva negatividade da impossibilidade de completude – e este breve estudo é uma argumentação em favor da edição crítica de Carlos Pittella, honra a natureza fragmentária dessa obra pessoana. Perante a imponente dramatização do *Faustus* por Marlowe e a grandiosidade polimórfica e polifônica do *Faust* de Goethe, a fragmentação do *Fausto* de Pessoa é, por contraste, ainda mais gritante. Se, por um lado, a recriação pessoana é porventura incômoda para quem espera uma obra polida e articulada, por outro, é a expressão perfeita da busca do conhecimento empreendida pelo também fáustico Fernando Pessoa.

Voltamos então a Schlegel, que compreendia os fragmentos como formas literário-filosóficas que continham em sua formulação o problema do sujeito diante do mundo e de si mesmo: "Se ao refletir não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos" (SCHLEGEL, 1997, p. 16). Fernando Pessoa viveu essa dicotomia do finito-infinito como poeta fragmentando-se em muitos, em busca de uma unidade impossível, e correndo o risco do seu próprio aniquilamento. Assim também, o *Fausto* de Goethe buscou a unidade com a natureza (*Erdgeist*), com os homens (Filemon e Baucis), com a história do mundo (selando o acordo com Mefistófeles), mas acabou reconhecendo a separação entre a terra e céu (ou inferno), habitando naquele corpo um eu ao mesmo tempo interior e exterior a si mesmo. Talvez o novo *Fausto* de Fernando Pessoa encarne na sua forma fragmentária e incompleta, labiríntica e indecifrável, a angústia, o desespero, o gênio e loucura pessoana de buscar durante os 47 anos em que esteve entre nós sentir-se um com o todo, encontrando na fragmentação de si mesmo em 136 personalidades fictícias e na fratura de sua obra pelos seus 35.000 papéis a única possibilidade de existir poeticamente.

REFERÊNCIAS

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

FISCHER, Claudia J. Fernando Pessoa, leitor de Schiller: Uma aproximação à língua alemã. *Real – Revista de Estudos Alemães*, n. 1, p. 54-70, 2010.

LASCH, Markus. *Pessoas Faust:* fragmente einer subjektiven Tragodie. Berlim: Rombach Verlag, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Os limites da voz:* Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LOPES, Maria Teresa Rita. *Pessoa por conhecer* – Textos para um Novo Mapa. Lisboa: Estampa, 1990.

PESSOA, Fernando. *Fausto*. Edição de Carlos Pittella; com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china, 2018. Col. Pessoa.

_____. *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013a. Edição Crítica de Fernando Pessoa, col. Estudos, vol. IV.

_____. *Eu Sou Uma Antologia:* 136 autores fictícios. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china, 2013b. Col. Pessoa.

_____. *Fausto* – Tragédia Subjectiva (fragmentos). Estabelecimento do texto, ordenação, edição e notas de Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença, 1988.

_____. *Primeiro Fausto*. Organização e introdução de Duílio Colombini. São Paulo: Epopéia, 1986.

_____. *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952. Obras Completas de Fernando Pessoa, col. Poesia, vol. VI.

PITTELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo. *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a sua Vida*. Lisboa: Tinta-da-china, 2017. Col. Pessoa.

PIZARRO, Jerónimo. A representação da Alemanha na obra de Fernando Pessoa. *Românica. Revista de Literatura*, n. 15, p. 95-108, 2006.

PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio. *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library*. Alfragide: D. Quixote, 2010.

RIBEIRO, Nuno; SOUZA, Cláudia. *Fernando Pessoa & Goethe*. Edição, notas e estudo introdutório de Nuno Ribeiro e Cláudia Souza. Lisboa: Apenas Livros, 2017. Col. Pessoana.

_____. *Fernando Pessoa, Schopenhauer & Nietzsche*. Edição, notas e estudo introdutório de Nuno Ribeiro e Cláudia Souza. Lisboa: Apenas Livros, 2017. Col. Pessoana.

_____. *Fernando Pessoa & Kant*. Edição, notas e estudo introdutório de Nuno Ribeiro e Cláudia Souza. Lisboa: Apenas Livros, 2016. Col. Pessoana.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

XAVIER Rodrigo; PITTELLA, Carlos; BOS, Daniela. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Special Issue: A New Act in Pessoa's Drama, n. 14, Fall. (2018) Brown Digital Repository. DOI: https://doi.org/10.26300/4pac-gd45.

NOTAS

1 Luiz Costa Lima traduz o mesmo fragmento assim: "Igual a uma pequena obra de arte, um fragmento deve ser totalmente separado do mundo circundante e pleno [*vollendet*] em si mesmo, como um ouriço" (LIMA, 1993, p. 200).

2 Fernando Pessoa tinha particular interesse pela filosofia alemã quando jovem, o que o levou a buscar aprender alemão por ele mesmo. Na sua biblioteca particular continha um volume de: WEBER, W. E. *German Self-Taught by the Natural Method with Phonetic Pronunciation. Thimm's System*. London: E. Marlborough & Co., 1913. Além disso, desde 1906, Fernando Pessoa escreve em diários o seu interesse pelo idioma. Cita Claudia Fischer que: "com fulgor de iniciativa, Pessoa inicia, no ano de 1906, um 'Caderno de Allemão ou de lingua parecida'. [...] a cerimoniosa epígrafe inscrita na capa do caderno 'Em fé de certeza' não deixa dúvidas quanto à sua determinação em aprender o alemão. Quanto à 'lingua parecida', o interior do caderno não nos apresenta quaisquer exemplos. Além de fragmentos poéticos ou filosóficos em inglês (que não é obviamente a língua parecida) e de diferentes exercícios caligráficos da assinatura de Alexander Search, o caderno contém uma página em que Pessoa faz anotações sistemáticas sobre fonética alemã: o modo como se pronunciam as vogais, comparando-as com as vogais do português, do inglês e do francês, bem como a sua classificação – importante para a escanção de poesia – em vogais longas e curtas" (FISCHER, 2010, p. 8-9).

3 Segue a transcrição completa do plano do "Primeiro Fausto" de Fernando Pessoa.

"O conjuncto do drama representa a lucta entre a Intelligencia e a Vida, em que a Intelligencia é sempre vencida. A Intelligencia é representada

por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circumstancias accidentaes do drama.

No 1º acto, a lucta consiste em a Intelligencia querer comprehender a Vida, sendo derrotada, e comprehendendo só que não pode nunca comprehender a Vida. Assim, este acto é todo disquisições intellectuais e abstractas, em que o mysterio do mundo (thema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Intelligencia) é repetidamente tratado.

No 1º entre-acto ha a repetição lyrica das conclusões a que o protagonista chegará no 1º acto.

No 2º acto a luta passa a ser a da Intelligencia para dirigir a Vida, soffrendo na tentativa egual derrota, embora de outra maneira. A difficuldade está na maneira de representar essa Vida que a Intelligencia tenta dominar. O preferivel é representar essa Vida por discipulo ou alguem assim, em quem, por não comprehender a subtileza e o genero de ambição do Mestre, as pretensas vontades e imposições d'este nenhuma impressão causam, ou causam uma impressão falsa. O melhor talvez é representar a Vida aqui por trez discipulos ou outras pessoas — um sobre quem a acção intelectual é nulla, outro por quem é acceite mas erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instincto combatida, com uso tambem da Intelligencia, que nelle é arma, meio, instrumento para o instincto se manifestar.

O 2º entre-acto resume a licção que o drama do 2º acto põe humanamente. Este entreacto é lyrico como o primeiro. (Estudar o genero lyrico, a direcção essencial d'este entreacto).

O 3º acto involve a luta da Intelligencia para se adaptar à Vida, que, neste poncto, é, como é de esperar, representada pelo amor, isto é, por uma figura feminina, Maria, a quem Fausto tenta saber amar. A derrota da Intelligencia é egualmente flagrante neste caso. O acto fecha com o monologo da noite, de especial amargura, porque a incapacidade de adaptação á vida é mais amarga que a fallencia em comprehendel-a e dirigil-a, que são, a 1ª mais horrivel (pelo mysterio essencial), a 2ª mais desillusionante (pela disparidade entre os resultados e o esforço empregado e sua direcção intencional).

O 3º entreacto, lyrico tambem, é difficil de determinar que orientação tenha. (Não deve ser este sem duvida o entreacto dyonisiaco).

No 4º acto a tentativa que falha é a de dissolver a Vida, em que a raiva da inimizade falha ante a capacidade de reacção da Vida, cahindo no Habito (os revoltosos que reconhecem senhor o senhor contra quem se revolta-

ram), no Prazer Mais Proximo, e na Indifferença entre os grandes fins, ainda que tenham um appelo para o instincto (o que é representado pela scena em que os amorosos ouvem passar ao longe indiferentemente o tumultuar da revolta).

O 4º entreacto deve ser o mais frio de todos.

No 5º acto temos, finalmente, a Morte, a falencia final da Intelligencia ante a Vida. Emquanto se dansa e se brinca em uma festa de dia-santo, Fausto agoniza ignorado. E o drama fecha com a canção do Espirito da Noite, repondo o elemento do terror do Mysterio, que envolve tanto a Vida como a Intelligencia — canção simples e fria.

Um dos principaes estudos a fazer aqui é o da natureza dos entreactos. Sem duvida que o 1º deve ser o de lyrismo metaphysico, que acaba com a canção "a catarata de sonho".

O 2º entreacto, na passagem da fallencia da Intelligencia para dirigir para a sua fallencia para se adaptar, deve ser o mais suave de todos, embora um resaibo da fallencia que vae haver deva talvez pairar na lyrica por elle espalhada.

O 3º entreacto é sem duvida o dyonisiaco, porque a tendencia dyonisiaca da Intelligencia é que a leva a dissolver a Vida, tanto pelo erro no instincto, que leva ao excesso absurdo e theorizado, como pela raiva immanente nesse excesso.

O 4º entreacto, que é o que é bom que comece com a canção do Destino, fecha friamente a serie lyrica, o commentario lyrico que os entreactos constituem.

É este, approximadamente quanto aos detalhes, o ambito dramatico do Primeiro Fausto.

Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma tese:

1º Acto: Conflicto da Intelligencia consigo propria.

2º Acto: Conflicto da Intelligencia com outras Intelligencias.

3º Acto: Conflicto da lntelligencia com a Emoção.

4º Acto: Conflicto da Intelligencia com a Acção.

5º Acto: Derrota da Intelligencia" (PESSOA, 2018, p. 345-346).

4 Sobre as influências literárias de outros faustos no *Fausto* de Fernando Pessoa, cito a contribuição: XAVIER, Rodrigo; PITTELLA, Carlos; BOS, Daniela. Outros Faustos: as influências da tradição sobre o Fausto pessoano. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Special Issue: A New Act in Pessoa's Drama. n. º 14, Fall. (2018) Brown Digital Repository. DOI: https://doi.org/10.26300/4pac-gd45

Freud e o *Fausto* de Goethe: limites e sombras da ciência

Pascoal Farinaccio

Goethe é o escritor dileto de Freud e seguramente o mais citado em sua vasta obra científica. Um companheiro de viagem do início ao fim de sua vida e da aventura psicanalítica. Sabe-se que o jovem Freud decidiu-se por cursar Medicina (desistindo da opção inicial pelo Direito) após ouvir uma palestra sobre o artigo "A Natureza", atribuído a Goethe (erroneamente, aliás, pois o artigo foi em verdade escrito pelo pietista suíço Georg Tobler, em 1872, como se soube depois). Freud refere-se a essa palestra decisiva logo no início de sua "Autobiografia" (1925); nela também relaciona as indecisões e ilusões intelectuais típicas de um jovem estudante, em face dos diversos campos de conhecimento possíveis de serem percorridos, a famosos versos do *Fausto*:

> Além disso, nos primeiros anos de universidade me dei conta de que a especificidade de minhas aptidões me vedava o êxito em várias disciplinas científicas em que o ardor juvenil me havia lançado. Então aprendi como é verdadeira a admoestação de Mefistófeles:
>
> *É em vão que vagais pelas ciências,*
>
> *Cada qual aprende somente o que pode aprender* (FREUD, 2011, p. 79).

Em um plano mais anedótico, porém não menos significativo para dar uma ideia do apreço de Freud pelo grande escritor alemão, vale também lembrar aqui que, após a anexação da Áustria pela Alemanha nazista, em 1938, Freud relutou em deixar Viena, mesmo sob risco – sempre crescente – de vida por conta das perseguições aos judeus, cogitando que o pior não aconteceria. Seu argumento, visto

de hoje, parece-nos de uma ingenuidade surpreendente (vindo dele, o grande desmistificador e destruidor de ilusões acerca dos seres humanos!): "Uma nação que produziu Goethe não pode de modo algum tomar o caminho da perversidade" (FREUD *apud* BURKE, 2010, p. 339), teria dito a um amigo próximo.

Em 1930, Freud recebe o prêmio Goethe, que considera uma das maiores honrarias de sua vida, ponto alto de sua existência social como cidadão, obliterada posteriormente pela barbárie nazista. Em carta datada de 26 de julho de 1930, o Dr. Alfons Paquet, secretário da Curadoria do Prêmio, comunica a Freud a outorga do prêmio, reconhecendo, no modo de pesquisar psicanalítico, um "modo de ser goethiano":

> o traço mefistotélico que rasga cruelmente todos os véus é, ao mesmo tempo, o companheiro inseparável da insaciabilidade e da reverência fáustica, diante dos poderes imagético-criadores que dormitam no inconsciente. A honra que lhe concedemos vale, na mesma medida, tanto para os eruditos quanto para os escritores e lutadores que, em nosso tempo mobilizado por questões candentes, estão aí como referência a um dos lados mais vivos do modo de ser goethiano (PAQUET *apud* FREUD, 2015, p. 308).

Em biografia recente de Freud, Elizabeth Roudinesco também observa a afinidade do pai da psicanálise com Goethe, referindo-se nominalmente ao *Fausto*:

> Identificando-se com Fausto e Mefistófeles ao mesmo tempo, [Freud] atribuiu-se muito cedo a missão de fazer existir o que o discurso da razão procurava mascarar: o lado escuro da humanidade, o que há nela de diabólico, em suma, o recalcado, o desconhecido, o sexo interdito, a estranheza, o irracional, a farmacopeia (ROUDINESCO, 2016, p. 45-46).

Roudinesco traça um perfil de seu biografado buscando destacar o interesse freudiano pelo lado obscuro, misterioso e incontrolável dos seres humanos; de suas páginas emerge um notável *pensador*

racional do irracional: na esteira da leitura de Thomas Mann, filia Freud a certa tradição do romantismo alemão, que justamente coloca em pauta o caráter dúbio dos seres humanos, dilacerados entre impulsos benevolentes e outros assassinos, instintos destrutivos e autodestrutivos, os homens flagrados, em suma, numa eterna luta interior entre Eros e Tánathos. "Freud, homem do Iluminismo e decifrador dos verdadeiros enigmas da psique humana", diz, um homem que sempre amou a ciência, também não deixou de "desafiar simultaneamente as forças obscuras próprias da humanidade para jogar luzes sobre sua pujança subterrânea, correndo o risco de nela se perder" (Ibid., p. 330).

Posto isso, destacadas essas primeiras observações que registram afinidades intelectuais e afetivas entre Freud e Goethe, passamos agora a refletir sobre os limites e as sombras (condizentes com o lado obscuro da psique humana) relativas à psicanálise, tendo como ponto de partida e comparação as lições que podemos depreender do *Fausto*. Em relação aos limites da nova ciência, vale destacar que a personagem goethiana caracteriza-se justamente por desconhecer ou não aceitar os limites impostos pelo conhecimento adquirido em dado momento. Fausto nunca se contenta com o que tem em mãos, justamente por isso pactua com Mefistófeles para alcançar sempre mais, para lançar-se em direção ao futuro de forma desenfreada, à cata de novas e mais estimulantes experiências. Nessa perspectiva, como nota Michael Jaeger em brilhante ensaio sobre o assunto, Fausto é uma personagem moderna, arquétipo de uma "disposição de consciência característica de uma Modernidade que principia na segunda metade do século XVIII e alcança o seu apogeu, ou possivelmente sua fase final, nos dias que hoje vivemos" (JAEGER, 2017, p. 59). Ao nunca satisfazer-se com o que lhe é permitido em determinado momento, Fausto não conhece paz, desconsidera as benesses da reflexão e da contemplação lenta

e demorada das coisas do mundo; ao invés, está permanentemente desassossegado, desvalorizando seu presente factual, reduzindo-o a pó antes mesmo de nele demorar-se para melhor conhecê-lo, para se lançar em busca do novo, do ainda não existente, que ao chegar é também imediatamente desvalorizado em favor do impulso que deve novamente levá-lo para frente – sempre para frente! – em busca de uma satisfação que lhe é interdita:

> A Fausto não é possível e nem permitido contentar-se – primeiramente em seu ímpeto por conhecimento e, depois, em sua desesperada obsessão de entretenimento (ou, antes, de atordoamento). Ele quer saber tudo, em primeiro lugar coisas novas, possuir continuamente outras coisas, ver imagens inéditas, cada vez mais espetaculares (Ibid., p. 57).

Dessa obsessão a psicanálise não padece: ela não quer e nem deseja "saber tudo". É bem verdade, e cumpre logo frisá-lo, que a nova ciência tem como uma de suas mais marcantes características a voracidade que a impele a cruzar os limites que circunscrevem os saberes tradicionais. Como "ciência da mente", como o próprio Freud a definiu, ela avança absorvendo elementos das mais diversas fontes de conhecimento: da medicina, decerto, mas também bebe da literatura, da mitologia, da História, da antropologia. Freud é possivelmente o autor moderno mais influenciado, por exemplo, pela filosofia e pela mitologia gregas, que comparecem em momentos cruciais na definição dos conceitos básicos da ciência em formação. Por outro lado, deve-se notar que a psicanálise parte do pressuposto de que suas hipóteses interpretativas são sempre, em grande medida, precárias – pois não há material de estudo mais complexo que a psique humana –, hipóteses que podem e devem ser revistas, ou mesmo descartadas, conforme os desdobramentos das pesquisas, das novas descobertas realizadas. A psicanálise coloca-se frontalmente contra o positivismo científico e não teme as revisões de conceitos e interpretações, vistos como essencialmente parciais a cada momento.

Vejamos dois exemplos, na obra freudiana, de descarte de qualquer pretensão à totalidade ou a conceitos definidos de uma vez por todas. Com relação aos sonhos, Freud é taxativo ao afirmar que é impossível considerar que a interpretação do analista tenha esgotado a significação do conteúdo onírico. Os sonhos possuem "umbigos", pontos cegos que só se desvendam intuitivamente, hipoteticamente, sem qualquer certeza de se ter extraído do material todas as suas implicações semânticas. Nessa perspectiva, ele observa:

> Já tivemos ocasião de mencionar que, no fundo, nunca podemos ter certeza de que a nossa interpretação do sonho é completa; mesmo quando a resolução parece ser satisfatória e não apresentar lacunas, é sempre possível que mais outro sentido se manifeste no mesmo sonho. Estritamente falando, a *cota de condensação* é, portanto, indeterminável (FREUD, 2019, p. 319-320).

Em seu texto de maturidade, "Autobiografia", já aqui mencionado, Freud refuta as acusações feitas à psicanálise de que ela seria uma ciência pouco confiável em virtude de seus conceitos fundamentais carecerem de precisão. Leia-se: "Não poucas vezes escutei a desdenhosa afirmação de que não se pode levar a sério uma ciência cujos principais conceitos são tão imprecisos como os da libido e do instinto na psicanálise" (FREUD, 2011, p. 145). Freud responde a essa acusação lembrando que nas ciências da natureza, dentre as quais a psicologia, "tal clareza dos conceitos principais é supérflua e mesmo impossível" (Ibid., p. 145). Observa que, até o momento em que escreve, a própria biologia ainda não conferiu um conceito preciso a algo tão fundamental como "ser vivo", assim como a física avançou sem aguardar que conceitos como "matéria", "força", "gravitação" alcançassem o nível de definição desejado. Só se pode avançar passo a passo: "Recrimina-se a psicanálise por suas imperfeições e por sua incompletude, quando uma ciência baseada na observação não pode fazer outra coisa senão obter um a um seus resultados e solucionar passo a passo seus problemas" (Ibid., p. 146).

O leitor de Freud sabe bem da veracidade da afirmação. Para quem acompanha cronologicamente os textos da psicanálise salta à vista como Freud está sempre reelaborando seus conceitos, como não teme rejeitar, total ou parcialmente, uma interpretação realizada outrora por conta de novos conhecimentos adquiridos que lançam luz diferenciada sobre seus objetos. A psicanálise é uma ciência que revisa a si mesma continuamente, que assume suas imperfeições do momento e não almeja uma completude definitiva, sabidamente inalcançável. Assim sendo, poderíamos aqui dizer que ela evita o lançar-se faustiano para o futuro sempre em busca de novidades a alcançar a todo custo; ao contrário, a psicanálise repisa muitos de seus passos, deixa-se estar demoradamente em seu *presente de reflexão*, por conseguinte, avança lentamente e assume a todo tempo os *limites* de seu conhecimento em dada etapa de pesquisa.

Com relação à dimensão mefistotélica ou diabólica da alma humana, Freud chamou a atenção inúmeras vezes para os instintos agressivos que habitam o homem: instintos de morte, de destruição, que podem se dirigir tanto contra o próprio indivíduo quanto para o mundo exterior, atingindo os outros. Na alma há uma luta sem término entre tais instintos destrutivos e os instintos eróticos libidinais, que afirmam o princípio de prazer e a vida. Nessa perspectiva, como alerta nosso autor, seria ingênuo supor que se poderia extirpar de uma vez por todas o mal que vige e tem voz ativa na psique. Pode-se chegar bem ou mal a controlá-lo – e sabe-se como Freud apostou suas fichas no trabalho da cultura como antídoto à barbárie. Em seu texto "Considerações Atuais sobre a Guerra e a Morte", ele faz a seguinte observação sobre a natureza instintual da psique e a convivência tensa entre amor e ódio que nela se opera:

> Na realidade não existe nenhuma "extirpação" do mal. A investigação psicológica – em sentido mais rigoroso, a psicanalítica – mostra, isso sim, que a essência mais profunda do homem consiste em impulsos instintuais de natureza elementar, que

> são iguais em todos os indivíduos e que objetivam a satisfação de certas necessidades originais [...]. O mais fácil de observar e de apreender com a inteligência é o fato de o amor intenso e o ódio intenso surgirem com muita frequência unidos na mesma pessoa. A isso a psicanálise acrescenta que não é raro os dois impulsos afetivos tomarem a mesma pessoa por objeto (FREUD, 2010, p. 218-219).

Já em seu influente ensaio "Psicologia das Massas e Análise do Eu", de 1921, ele volta a refletir sobre o instinto de morte e as consequências sociais advindas da organização e mobilização de massas por um líder carismático. Embora de 1921, dificilmente se lê esse texto hoje sem pensar em figuras de triste memória como Hitler e Mussolini, cujas características pessoais hipnotizantes e ações beligerantes (que levariam posteriormente à Segunda Guerra Mundial) o texto teoricamente antecipa. Voltando-se mais uma vez para os instintos primitivos, Freud discorre sobre o amor próprio dos homens como um impulso afetivo básico, um narcisismo empenhado na afirmação de si, e que muitas vezes tolera mal quaisquer críticas ou sugestões de modificação que venham de fora como interferência de outras pessoas, o que tende a acarretar por parte do sujeito que se sente contrariado toda sorte de antipatia e aversão, chegando-se facilmente ao ódio: "é inegável que nesse comportamento dos indivíduos se manifesta uma prontidão para o ódio, uma agressividade cuja procedência é desconhecida, e à qual se pode atribuir um caráter elementar" (FREUD, 2011, p. 58). "Prontidão para o ódio" – que expressão!

Um ensaio bastante curioso de Freud dedica-se a estudar um caso de possessão demoníaca ocorrida no século XVII, a do pintor alemão Christoph Haitzmann, que foi levado ao santuário de Mariazell para ser livrado de um suposto pacto feito com o Diabo: o pintor acaba alcançando redenção graças à intercessão da Virgem Maria, conforme a crença da época. Freud tem contato com a história me-

diante um manuscrito proveniente do santuário de Mariazell e que lhe foi confiado por R. Payer-Thurn, que se interessou pela "relação desse tema com a lenda de Fausto, e o levará a empreender uma edição e apresentação detalhada do material" (FREUD, 2011, p. 227).

Para os objetivos deste ensaio de pouco proveito seria necessário retomar a análise elaborada por Freud, mas consideramos de grande importância destacar sua observação feita logo no prefácio: a possessão demoníaca corresponderia, em verdade, à neurose, a doença psíquica para cujo alívio do sofrimento a psicanálise busca contribuir:

> As possessões correspondem a nossas neuroses, para cuja explicação novamente recorremos a poderes psíquicos. Os demônios são, para nós, desejos maus, rejeitados; são derivados de impulsos instintuais repudiados, reprimidos. Nós apenas recusamos a projeção dessas entidades psíquicas no mundo exterior, que a Idade Média realizava; entendemos que se originaram na vida interior do doente, onde habitam (FREUD, 2011, p. 226).

Os demônios, portanto, são *demônios interiores*, impulsos instintuais básicos reprimidos, que podem chegar à tona na forma de sintomas doentios ou mesmo, em um plano mais geral, como um mal-estar na civilização. A propósito, uma leitura tentadora e que nos parece pertinente do *Fausto*, de Goethe, é pensar Mefistófeles como uma dimensão interna do próprio Fausto, uma dimensão humana, uma "outra cena" (como Freud chegou a definir o inconsciente), que se desdobra no avesso do (diminuto) palco da vida consciente: o Outro diabólico que vive no Eu, um Outro-Eu-mesmo. O próprio Fausto chega a dizer, em versos notáveis, que é uma criatura dilacerada por anseios conflitantes, que possui "duas almas", ou seja, que se percebe enquanto ser dividido:

> Apenas tens consciência de um anseio;
>
> A conhecer o outro, oh, nunca aprendas!
>
> Vivem-me duas almas, ah! no seio,

> Querem trilhar em tudo opostas sendas;
>
> Uma se agarra, com sensual enleio
>
> E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
>
> A outra, soltando à força o térreo freio,
>
> De nobres manes busca a plaga etérea
>
> (GOETHE, 2017, p. 103-104).

É esse anseio irrefreável de conhecimento – "soltando à força o térreo freio" – para além das coisas terrenas dadas aqui e agora que fará com que Fausto realize a "aposta" com Mefisto: somente quando se lhe for apresentado algo que o faça deter-se, saciado enfim – "Oh, para! és tão formoso!" – a aposta estará concluída, Fausto poderá morrer e sua alma estará a serviço do Demônio...

Como afirmado aqui logo no início, Goethe é companheiro de viagem de Freud pela vida toda. Gostaríamos de concluir chamando a atenção para a maneira como Freud cita o poeta ao longo de sua obra. Não se trata de citações com fins estritamente estéticos; nota-se que Freud o torna efetivamente um companheiro de viagem *na* elaboração das teses psicanalíticas. Thomas Mann já observou, certa vez, que a obra freudiana conquista uma nova terra científica para o homem; como no episódio da drenagem do Zuidersse, no *Fausto*, a investigação psicanalítica faz recuar o mar e torna acessível um novo chão doravante compreensível e habitável pelos seres humanos (MANN, 2015, p. 80-81).

Vejamos dois exemplos desse diálogo tão produtivo entre o cientista e o poeta. Ao analisar, em *A Interpretação dos Sonhos*, o sonho relativo à "monografia botânica" Freud afirma encontrar-se em meio a uma "fábrica de pensamentos", expressão colhida no *Fausto*:

> "Botânico" é, portanto, um verdadeiro ponto nodal, para onde convergem numerosas sequências de pensamentos, que, posso garantir, foram apropriadamente relacionadas umas às outras

> naquela conversa. Encontramo-nos aqui no meio de uma fábrica de pensamentos, na qual, como na obra-mestra do tecelão,
>
> *Cada pedalada move mil fios,*
>
> *As lançadeiras voam para cá e para lá,*
>
> *Os fios fluem invisíveis,*
>
> *Um golpe cria mil ligações*
>
> (FREUD, 2019, p. 324).

Nessa passagem Freud está tratando do trabalho de condensação do sonho; é notável e de grande beleza a aproximação que faz com os versos de Goethe: como no trabalho de tecelagem, em que um só golpe no pedal faz com que os fios fluam e criem "mil ligações", também o elemento onírico pode funcionar como um ponto nodal que subsume uma infinidade de ligações às quais o esforço analítico se endereça para buscar inventariá-las e submetê-las à interpretação.

Um outro exemplo de evocação freudiana do *Fausto* analisada pelo psicanalista italiano Giancarlo Ricci: entre as citações favoritas de Freud encontra-se a bem conhecida: "O que herdaste dos pais, reconquista-o se queres possuí-lo realmente". A citação encontra-se no texto *Esboço de Psicanálise*, de 1938, que permaneceu inacabado; Ricci a compara à seguinte frase contida em *Novas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise*, de 1932: "Ali onde isso era, devo vir a me tornar" [*wo Es war, soll Ich werden*]. Propõe-se a seguinte explicação para essa relação entre a afirmação de Freud e o verso do poeta:

> O primeiro tempo do mito, "Ali onde isso era...", aproxima-se da primeira parte do verso de Goethe: "Aquilo que herdaste dos pais..." O segundo tempo do enunciado freudiano, "devo vir a me tornar", possui um sentido muito próximo da segunda parte do verso do poeta: "...reconquista-o se queres possuí-lo realmente". Em ambos os casos, a ênfase é colocada em uma ocorrência relacionada ao devir (Freud) e a um imperativo relativo a uma

> conquista perene (Goethe). O sentido que emerge daí é o de um destino a ser projetado, escrito, desenvolvido e cumprido (RICCI, 2005, p. 200).

Trata-se aqui de um emblema luminoso da psicanálise e não é de pouca importância que dialogue com Goethe. Está em jogo a possibilidade de o sujeito lidar de forma particular com a herança simbólica dos pais, de remodelá-la, reconquistá-la para afirmar-se enfim como autor ou protagonista de uma história nova, a sua própria história.

Assim sendo, pode-se dizer que Freud cita Goethe como quem faz uma pausa para refletir, como quem toma fôlego para depois voltar a avançar de forma decisiva rumo à terra nova, imbuído doravante de sabedoria poética – Freud, um leitor contumaz de literatura! –, como se estivesse a afirmar para todos nós, enfim, que a "teoria avança também por via poética" (Ibid., p. 199).

REFERÊNCIAS

BURKE, Janine. *Deuses de Freud*: A Coleção de Arte do Pai da Psicanálise. Trad. de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FREUD, Sigmund. Autobiografia [1925]. In: _____. *O Eu e o Id, "Autobiografia" e Outros Textos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Obras Completas, volume 16.

_____. Considerações Atuais sobre a Guerra e a Morte [1915]. In: _____. *Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Obras Completas, volume 12.

_____. Prêmio Goethe [1930]. In: _____. *Arte, Literatura e os Artistas*. Trad. de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. Psicologia das Massas e Análise do Eu [1921]. In: _____. *Psicologia das Massas e Análise do Eu e Outros Textos*. Trad. de Paulo César de

Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Obras Completas, volume 15.

_____. Uma Neurose do Século XVII Envolvendo o Demônio [1923]. In: _____. *Psicologia das Massas e Análise do Eu e Outros Textos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Obras Completas, volume 15.

_____. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Obras Completas, volume 4.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*: uma tragédia – primeira parte. Trad. de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2017.

JAEGER, Michael. A Aposta de Fausto e o Processo da Modernidade. In: ARAÚJO, Nabil; MOURA, Magali (Org.). *Imagens de Fausto*: História, Mito, Literatura. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017.

MANN, Thomas. Freud e o Futuro. In: _____. *Pensadores Modernos*: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer. Trad. de Márcio Suzuki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

RICCI, Giancarlo. *As Cidades de Freud*: Itinerários, Emblemas e Horizontes de um Viajante. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Sigmund Freud na sua Época e em Nosso Tempo*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

Repercussões da temática de Fausto na gênese das formulações teórico-clínicas de Freud e Lacan

Pedro Heliodoro Tavares

Em diferentes trabalhos previamente publicados, procurei demonstrar como o tema de Fausto se aproxima da Psicanálise de diversas maneiras: desde a construção da empresa freudiana compreendida à luz da influência do *Fausto* de Goethe (obra literária mais frequentemente citada em seus escritos); passando pelos objetos e conceitos referentes à clínica psicanalítica em sua relação com a construção biográfico-ficcional, pela repetição e pela nominação; o drama da identificação ante o pai cindido (Deus X diabo); a relação do sujeito fáustico com o sujeito psicanalítico na busca por um saber que espose a verdade, pela produção estética da beleza e pela transubstanciação subjetiva; etc.

Porém, num sentido mais restrito, meu objetivo foi o de demonstrar as consonâncias das produções de Fausto ou sobre Fausto com as articulações desenvolvidas no *Seminário 23 – Le Sinthome* de Jacques Lacan à luz da obra de James Joyce. Busquei apontar a analogia do pacto de Fausto com a religação concebida por Lacan a partir de sua cadeia borromeana. Tendo por pressuposto as leituras de Roberto Harari sobre o referido seminário, que enfatizam uma saída da relação ao pai enquanto sintoma, procurei demonstrar como Fausto nos aponta justamente a passagem da relação ao *pai-sintoma* para um *saber-fazer* com o Nome-do-Pai (da ordem do *Sinthome*), que ao mesmo tempo demonstra um *prescindir* e uma *utilização*. Afinal, como explicitamente coloca Lacan: "Por certo que supor o Nome-do-Pai é Deus. É por isso que a psicanálise, ao ser

bem-sucedida, prova que podemos prescindir do Nome-do-Pai, à condição de nos servirmos dele" (LACAN, 1975-6, p. 136).[1]

Como afirma Nietzsche, "[q]uando não se teve um bom pai, é necessário inventar um" (*apud* BLOOM, 1973, p. 104). E é justamente o que procuramos demonstrar como o que se processa pelas escrituras dos Faustos: o engendrar ou *parir o próprio pai* para nos aproximarmos da noção kierkegaardiana que serve de epígrafe. Mesmo que possa parecer uma constatação supérflua, evidentemente que não se trata aqui do pai biológico, tão somente, mas de tudo que tal categoria traz em si: a cultura (filiação clânica), a pátria (terra--pai – *Vaterland*), a religião (Deus-pai). Do "servir ao pai" em sua (dele) maneira, passa-se ao "servir-se do pai" à própria (do filho) maneira, a partir de uma nova aliança que subverte a servidão voluntária ao pai absoluto.

É o que se verifica como traço de repetição nos vários Faustos (da literatura, da música, do folclore, da mitologia...): o pacto. Fausto abandona a via comum da ligação ao pai enquanto sintoma, ou seja, ao Deus-Pai em sua prévia organização trinitária (*Pai - Filho - Espírito Santo*, sendo este último o elo sintomático), tal qual a dissolução que Lacan demonstra em Joyce entre os três registros da experiência psíquica (Real-Simbólico-Imaginário), para, a partir do que Mefisto representa, refazer esta ligação ao seu próprio modo. Eis o que implica o quarto elemento, ou quarta atadura: o *Sinthome* lacaniano ou o pacto fáustico com Mefistófeles.

Viso demonstrar essa hipótese não só nas consonâncias entre os temas como também nas suas ressonâncias em diversas produções de diferentes épocas, mitos, produções e autores a partir do *nome* Fausto. Essas consonâncias certamente se fazem em relação à teoria da *Influência* de Harold Bloom (1973), no que tange à produção literária, teoria que cai-nos como uma luva para aliar o psicanalítico ao literário.

Eis a tese central de Bloom no que concerne a influência poética:

> A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá uma leitura distorcida do poema anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura autossalvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna não poderia existir (BLOOM, 1973, p. 80).

Aquilo que Bloom chama de uma *correção criativa* guarda perfeita consonância com a noção de supleção lacaniana. Trata-se de uma disciplinada perversidade, de uma *apropriação* que sempre envolve uma *distorção*. A "Apropriação [seria] de fato um fazer errado (e compreender errado)" (Ibid., p. 131). Porém, esse *errar*, há que se compreendê-lo em sua equivocidade. Não como um engano ignorado do incauto [*dupe*], mas com o que etimologicamente o significante *errar* traz de "apartar-se do caminho", donde o vagar errante, que se atribui não só a Joyce, mas também ao *vagabundo* Fausto histórico, o homem de Knittlingen que inspira o mito literário. Pela mesma via da equivocidade, Lacan aponta este fazer *errante* com *o(s) Nome(s)-do-Pai* [*le(s) Nom(s)-du-Père*] como legado, transformando-o em *os não-incautos erram* [*les non-dupes errrent*].

O *Sinthome* tem ligação inequívoca com o que fazemos do legado paterno, a referência que nos introduz na realidade da cultura através da transmissão de suas insígnias; disso se trata no tão difundido conceito lacaniano de *Nome-do-Pai*. O *Sinthome* é uma quarta consistência que vem *perverter* o estabelecido, desacomodando e desatando suas estruturas prévias para propor uma nova articulação. Essa rearticulação é uma nova tomada de posição diante do pai enquanto sintoma.

> Não é que sejam rompidos o Simbólico, o Imaginário e o Real que define a perversão, é que eles já são distintos, e devemos supor um quarto, que é o *Sinthome* na ocasião, que se deve supor tetrádico, o que faz a ligação borromeana, que perversão [*per-version / père-version*] só quer dizer versão em relação ao pai, e que, em suma, o pai é um sintoma [*symptôme*] ou um *Sinthome*, como vocês quiserem. A ex-sistencia do sintoma [*symptôme*] é o que está implicado pela própria posição, aquela que supõe esta ligação – do Imaginário, do Simbólico e do Real – enigmática (LACAN, 1975-6, p. 8).[2]

O *Sinthome* implica tomar como diretriz a assertiva proferida no monólogo inaugural do *Fausto* de Goethe:

> Was du ererbt von deinen Vätern hast,
>
> Erwib es, um es zu besitzen (vv. 682-683).
>
> [O que de teus pais herdastes,
>
> Conquista-o, para fazê-lo teu].

Essa citação nada teria de estranho à Psicanálise. Celebrizou-se em seu seio por ter sido o último, dentre tantos extratos do *Fausto* de Goethe na obra de Freud. Ela aparece na *última página* da *última obra* do psicanalista – *Abriss der Psychoanalyse* [Compêndio da Psicanálise] (1938), uma obra que pretendia ser o apanhado geral, o *compêndio*, de toda a sua invenção, de um modo que facilitasse a apropriação pela cultura, o que lhe aufere um caráter iniludível de *legado*. Se, em textos tais como *Totem und Tabu* [Totem e Tabu] ou *Die Zukunft einer Illusion* [O Futuro de uma Ilusão], Freud coloca, em sua concepção da natureza do sentimento religioso, a ligação de culpa-dívida [*Schuld*] com uma *imago* paterna onisciente e onipotente, o lugar para o *pai-sintoma* estará mais bem apresentado em seu breve *Eine Teufelsneurose im Siebzehnten Jahrhundert* [Uma Neurose Demoníaca no Século XVII (1922)].

Deixando claras, já de início, as fortes influências do mestre de sua juventude, Jean-Martin Charcot, que apontava nos casos medievais de bruxaria as manifestações da histeria em outros tempos, Freud seguirá semelhante caminho ao apontar uma leitura psicanalítica de um caso de possessão demoníaca. Eis, para irmos diretamente ao ponto, a concepção freudiana da dupla inscrição da imago paterna em sua forma religiosa:

> Para começar, [sabemos] que Deus é um substituto paterno ou, mais corretamente, que ele é um pai exaltado ou, ainda, que constitui a cópia de um pai tal como é visto e experimentado na infância – pelos indivíduos em sua própria infância, e pela humanidade em sua pré-história, como pai da horda primitiva ou primeva. Posteriormente, na vida, o indivíduo vê seu pai como algo diferente e menor. Porém, a imagem representativa que pertence à infância é preservada e se funde com os traços da memória herdados do pai primevo para formar a ideia que o indivíduo tem de Deus (FREUD, 1922, p. 331).[3]

Como ele já adianta nesse trecho, em algum ponto adviria não só uma subvaloração, mas também a ambivalência:

> O problema não solucionado entre o anseio pelo pai, por um lado, e, por outro, o medo dele e o desafio pelo filho, proporcionou-nos uma explicação de importantes características da religião e de decisivas vicissitudes nela. [...] Com respeito ao Demônio maligno, sabemos que ele é considerado como a antítese de Deus, e, contudo, está muito próximo dele em sua natureza. [...] O demônio mau da fé cristã – o diabo da Idade Média – foi, de acordo com a mitologia cristã, ele próprio um anjo caído e de natureza semelhante a Deus. Não é preciso muita perspicácia para adivinhar que *Deus e o Demônio eram originalmente idênticos – uma figura única posteriormente cindida em duas figuras com atributos opostos* (Ibid., p. 331; grifo nosso).[4]

Serve-nos aqui essa ideia do demônio-pai como o *caído* ou talvez, anterior à ascese sagrada, que somente advém, no que se

refere ao pai-totêmico, após seu assassinato e a instituição da lei unificadora. Um pai ainda-não ou não mais sagrado, no que nos faz lembrar sua aparência pré-humana, identificada ao animal totêmico (chifres, cornos e cauda), e que na imagem de Haizmann, do qual se trata no texto de Freud, anterior à partilha dos sexos (demônio com pênis e mamas). Guarda-se aqui a chave para a *Unheimlichkeit*, a "infamiliaridade" ou "*estranheza familiar*", que denota esta imagem do demoníaco, sobretudo na figuração híbrida (parte animal – parte humano) que lhe reserva o cristianismo medieval. Lembrando a definição que Freud (1919) empresta de Schelling: "'*Unheimliche*' é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz".

Teremos oportunidade de retomar a problemática do diabo como relacionado a um Nome-do-Pai destituído de um lugar ideal, mas cabe introduzirmos a ideia que Freud esboça em *Totem e Tabu*, do pai da horda como um pai-diabo. Como coloca Luisa de Urtubey em seu *Freud et le Diable* : "Ele não recalca suas pulsões (O diabo = a personificação da vida pulsional), ele tem traços animais (como o diabo com sua cauda e seus chifres) e, além do mais, seu narcisismo não seria, afinal, uma característica demoníaca (Lúcifer, a mais bela criatura)?" (URTUBEY, 1983, p. 99).[5]

No que trazemos deste resto do pai oculto [*heimlich*] nas trevas em contraposição ao pai Ideal, manifesta-se a noção de *Spaltung* freudiana concernente não ao Eu, mas sim àquele que lhe serve de ideal enquanto alicerce para a constituição subjetiva pelo campo do discurso, da figura que estaria na base da formação do supereu. A *boa heresia* atribuída por Lacan a Joyce teria a ver com a aceitação da imago paterna, porém não tão somente enquanto o ideal, lugar-comum e forma pasteurizada de concebê-la. Joyce recorre ao pai fazendo-o figurar como sujeito titânico, exuberante, galante, encantador, mas também quanto ao que esse tem de ímpio, de *pobre-diabo*, para poder fazer com essa herança um artifício que lhe resulte proveitoso. Joyce se depara de maneira iniludível com

a castração deste Outro (A /) desde sua inscrição, mas, ao invés de negá-la pelo *delírio* (Psicose), pelo *fetiche* (Perversão) ou pelo *recalque* (Neurose), faz uso disso em sua arte.

Trata-se do que deve ser conquistado a partir do que é imposto enquanto carência. Algo que apontaria para o essencial do mito fáustico no que este preserva de estrutural em suas versões: o comércio com o demônio. Não com o todo-poderoso Lúcifer, belo e magnífico portador da luz, mas com o demônio bufo, rasteiro, vulgar e escarninho, tal qual se caracteriza na figura de Mefistófeles, *aquele que não ama a luz*. Segundo Thomas Mann, o nome desse demônio teria algo a ver com "mefítico" (sulfuroso, pestilencial), "pois se trata de um tipo ignóbil, ignóbil em alto estilo, porém com um sentido de humor dominando a sua sujidade" (*apud* CAMPOS, 1981, p. 81).

O horror ao diabo, de fato, remete ao horror ao real e ao que diz respeito à ruptura com os sentidos. Isso guarda uma relação direta com a clínica psicanalítica, muito mais próxima de Tanatos e do real da ruptura, do esvaziamento que da superfetação de sentidos proposta por determinadas correntes psicoterápicas. Como coloca Harari (2003, p. 288), nessa aproximação do real lacaniano à pulsão de morte freudiana, no fazer clínico: "*Analýo*, quer dizer, 'eu desato'. Por isso, não se trata em Psicanálise, de partir em pedaços, nem de desfazer, mas de desatar, o que acontece devido à efetuação tanática". Trata-se, portanto, de desatar para, assim, permitir um novo reenlace. No *Seminário 23,* aliás, Lacan deixa bastante clara esta relação entre Tanatos, a pulsão de morte, e seu real:

> A pulsão de morte é o real no que ele não pode ser pensado, senão como impossível. Quer dizer, a cada vez que ele mostra a ponta de seu nariz, ele é impensável. Abordar este impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte – e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real (LACAN, 1975-6, p.125).[6]

Freud, neste sentido, era explícito: na análise não se opera "per via de porre", acrescentando sentidos aos que o paciente, em sua neurose, já porta em demasia, mas "per via de levare", auxiliando o paciente a "desfazer os nós". Mefisto, ao se apresentar – com a ironia analítica que lhe é característica –, irá apontar a dubitável crença humana em sua pretendida completude. Freud soube, aliás, identificar no demônio esta dimensão de real, de um desejo oculto ou inexprimível, um horror *unheimlich* e sem nome que de algum modo pede vazão pela *ex-sistencia*:

> Os demônios nos são como desejos maus forcluídos [*verworfene*], derivados de moções pulsionais que foram repudiadas e recalcadas [*verdrängter*]. Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção esta que a Idade Média fazia; em vez disso, encarando-as como tendo surgido na vida interna do paciente, onde têm sua morada (FREUD, 1922, p. 287).[7]

O demoníaco foi tratado por Freud, como já nos referimos algumas vezes, em seu texto sobre o caso Haizmann, aquele que teria feito um pacto fáustico com o demônio para vencer uma inibição (incapacidade de trabalhar) após a morte do pai. Um ponto curioso a ser pensado é o seguinte: como se poderia dar a representação desse que aqui aproximamos do real por parte de alguém que tem a representação pictórica por ofício? Afinal, Haizmann era pintor.

Freud, muito pouco dado às ilustrações, sempre privilegiando a palavra, quando trata deste caso, faz questão de mostrar as duas representações que o pintor faz do demônio em suas duas "aparições".

Primeira aparição do demônio segundo Ch. Haizmann.[8]

Essas duas representações nos ajudam a entender a teoria de Freud do demônio em sua relação com o pai cindido. Na primeira delas, como não é raro nas diferentes versões de *Fausto*, ele aparece bem trajado como um homem sedutor, charmoso, encantador (em algumas versões luteranas, como um religioso católico). Luisa de Urtubey (1983) em seu *Freud et le Diable*, dedica um capítulo justamente à tese da representação do diabo como o Pai sedutor da histeria.[9]

Mas é digno de nota que esta primeira aparição, uma luminosa "figura civilizada" [*bürgliche Gestalt*], manifestação de um Ideal, se veja ladeada de um cão negro. É essa, afinal, a primeira configuração [*Gestalt*] assumida por Mefistófeles [*schwarzer Puddel*] para se aproximar de modo insuspeito de Fausto no drama de Goethe, entre outros. Também em tantos outros *Faustos*, como no de Thomas Mann aparece este cão coadjuvante Suso ou Kaschperl.[10] Se num primeiro plano aparece o gentil-homem que poderia representar o

elemento divino [*god*], seu inverso o espreita [*dog*].[11]

A questão aqui é a seguinte: para a representação ideal deste pai-sintoma substituto, na união de simbólico e imaginário, a *boa-forma* (e aqui o termo da psicologia da *Gestalt* não é por acaso) para a formação da *figura*, resta uma *sombra a*-significada. De fato, a emergência de um real é o que se manifestará no segundo quadro, quando o demônio volta a se manifestar como uma representação do irrepresentável. Aí não há mais espaço para a separação organizadora de uma *figura* [*bürgeliche Gestalt*] e de um *fundo* (o cão ignóbil), o real como disperso e indistinto aparece em seu puro horror.

Segunda aparição do demônio segundo Ch. Haizmann.

Aí temos o Real como aquilo que não faz *accord* – *a-corps*. Jogando com a homofonia entre *acordo* e *corpo* no francês, Lacan nos remete à formação forçada do imaginário no estádio do espelho, da passagem do *corps morcelé* a uma imagem apressada de uma to-

talidade apaziguadora. Mas o *morcelé* do real retorna nas formações do inconsciente e aí o vemos bizarramente representado neste não corpo, ou seja, não homem, não mulher, não humano, não animal, não Deus. Lembrando Milner e seu *Les Noms Indistincts*: "Frente a S, que distingue, e a I, que liga, R é então o indistinto e o disperso como tais"[12] (MILNER, 1983, p. 9-10). Nesta representação aparece algo que remete ao real do pai, esse resto "varrido para debaixo do tapete" na formação do ideal que engendra o supereu. O pai pré-edípico, que é indistinto em muitos aspectos:

> - anterior ao assassinato e à lei unificadora que marca a passagem para a cultura, é pré-totêmico, não é humano nem animal, nem sagrado nem profano é non-sacer, não apartado de uma cadeia significante que ainda não existe;
>
> - anterior a partilha dos sexos e a organização genital, mostra-se com pênis (ou traços masculinos secundários, como a barba) e mamas, não que deva ser compreendido como a mãe fálica, não barrada, mas como uma figura anterior à dialética do falo e sua significação.

Numa análise, este elemento do horror se manifesta justamente quando algo do real se apresenta em seu estado puro, disjunto do simbólico e do imaginário. Logo, temos esta manifestação mefistofélica como a ruptura da boa-forma da trinitário-paranoide cadeia borromeana tão próxima do paradigma religioso do catolicismo.

Aponto aqui em Mefisto a quaternidade desatadora e reatadora que rompe com a sequência harmônica e "ortopédica" pela irrupção do quarto elemento dionisíaco. Isso, a irrupção do quarto elemento ou do número quatro como o caótico e demoníaco, contrapondo-se ao religioso, ao trinitário regulado e ortodoxo, encontra-se nos vários Faustos da literatura, bem como na conhecida expressão brasileira "fazer o diabo a quatro", algo que se costuma dizer do que parece estapafúrdio, absurdo ou simplesmente inusitado. Re-

almente, assim parecem ser compreendidas por muitos leitores e psicanalistas as propostas do último Lacan.

Nas várias evocações de Fausto aparece o número quatro, que mais diretamente remete ao mundano (quatro elementos) em detrimento do divino (uno-trinitário), na simbologia alquímica geralmente associada ao mito. Mas é, afinal, muito disso que se trata no *Sinthome*: "dessacralizar" o pai e o sintoma a ele associado, devolvendo ao mundano o que lhe pertence.

Já no inaugural *Faustbuch* do editor luterano Johann Spies está presente o *Regimento Quádruplo* do inferno em seus pontos cardeais [*Und sind unter ihnen vier Regimente königlicher Regierung*][13] (1587/1992, p. 23). Belzebu seria o responsável pelo setor setentrional; Belial, pelo meridional; Astaroth, pelo ocidental; e Lúcifer, como é também conhecido, seria o *Príncipe do Oriente*.

Na evocação do *Doctor Faustus* de Marlowe, primeiro fausto autoral, o drama se inicia com o encantamento pelo tríplice nome de Jeová para chegar ao também tríplice nome dos Deuses do Aqueronte, sendo Mefistófeles o quarto, disjunto e descontínuo em relação aos outros três, a ser por eles enviado.

> Sint mihi Dei Acherontis propitii, valeat numen triplex Jehovae, Ignei, Aerii, Aquatici, Terrini, spiritus salvete: Orientis Princeps Lúcifer, Belzebub inferni ardentis monarcha, et Demogorgon, propitiamos vos, ut appereat, et surgat Mephostophilis.
>
> [Que me sejam propícios os deuses do Aqueronte! Que me valha o nome tríplice de Jeová! Salve, espíritos do fogo, do ar, da água e da terra! Lúcifer, Príncipe do Oriente, Belzebu, monarca do ardente Inferno, e Demogorgon, nós vos rogamos para que surja Mefistófeles e se manifeste] (MARLOWE, 2003, p. 45).

Marlowe parece "brincar com fogo" ao usar, em sua época, o nome de Jeová entoado na sacra língua romana para que sua personagem evoque o demônio:

> Quid tu moraris; per Jehovam, Gehennam, et consecratam aquam quam nunc spargo; signumque crucis quod nunc facio; et per vota nostra ipse nunc surgat nobis dicatus Mephostofiles.
>
> [Por que demoras? Por Jeová, Geena e a água benta que agora esparjo e pelo sinal da cruz que agora faço, e pelos nossos votos, fazei que surja o próprio Mefistófeles para nos servir] (Ibid., p. 45).

O Diabo como "nascido do quatro" também está na invocação do *Fausto* de Goethe. Eis o encantamento que usa para trazer Mefistófeles ao seu encontro:

> Erst, zu begegnen dem Tiere,
>
> Brauch' ich den Spruch der Viere:
>
> Salamander soll glühen
>
> Undene sich winden,
>
> Sylphe verschwinden.
>
> Kobold sich mühen
>
> [Primeiramente, para enfrentar a besta
>
> Preciso da evocação dos quatro
>
> Salamandra se abrase
>
> Ondina se retorça
>
> Silfo saia da toca
>
> Gnomo apareça] (GOETHE, 1997, p. 45).

Aqui, Fausto procura extrair o demônio, *Verworfenes Wesen* [ente forcluído], como a ele se refere, dos elementos mundanos, terrenos; respectivamente, do fogo, a Salamandra; da água, Ondina; do ar, Silfo; e da terra, o Gnomo [*Kobold*] (FRANTZ; FRANTZ, 2004, p. 92). São quatro os elementos do mundo material: "Keines der Viere / Steck in dem Tiere" [Nenhum dos quatro / Se encerra na besta].

Essa associação do número quatro estará igualmente presente no *Doktor Faustus* de Thomas Mann, conforme coloquei no Capítulo 7 de *Fausto e a Psicanálise* (TAVARES, 2012), em suas incursões pelo quadrado mágico de Dürer. Contudo, a questão central aqui não é nenhum estudo de numerologia simbólica, mas sim o fato de que o mito de Fausto, feito Literatura, dará voz a esse elemento reprimido ou recalcado, evitado, banido, ativamente calado para além da trindade primordial (da divina, do triângulo edípico, das três dimensões, das três pessoas do discurso – eu-tu-ele –, etc.). Este *Unheimliche* parece, porém, ter a melhor tradução, ou melhor expressão no único autor a que recorremos que, em seu Fausto, justamente, prescindirá do demônio. Trata-se de Fernando Pessoa.

De fato, no *Fausto – Tragédia Subjectiva* de Pessoa, a personagem de Mefisto, enquanto tal, inexiste. Será antes incorporada ao drama-monólogo do protagonista-epônimo. Entretanto, em outra obra do poeta português é que veremos a melhor expressão do que seria dar vez e voz ao demônio. Trata-se de *A Hora do Diabo,* inicialmente concebido em inglês como *Devil's Voice* [A Voz do Diabo].

Num expediente que nos lembra a comparação feita com a "escuta" voltada às histéricas, outrora tidas por possuídas, Pessoa parece nesse escrito intentar dar voz ao espírito mais caluniado que caluniador:

> Desde o princípio do mundo que me insultam e me caluniam. Os mesmos poetas – por natureza meus amigos – que me defendem me não têm defendido bem. Um – um inglês chamado Milton – fez-me perder, com parceiros meus, uma batalha indefinida que nunca se travou. Outro – um alemão chamado Goethe – deu-me um papel de alcoviteiro numa tragédia de aldeia. Mas, não sou o que pensam. As igrejas abominam-me. Os crentes tremem no meu nome. Mas tenho, quer queiram, quer não, um papel neste mundo. Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega. Sou o Deus da Imaginação, perdido porque não crio (PESSOA, 1997, p. 56).

Paródia tanto da anunciação de Cristo quanto do Fausto, o Diabo aparece fazendo as vezes de um anjo Gabriel que, por sua anunciação, pelo Verbo, irá fecundar a Maria (espécie de Gretchen) da historieta. Maria o teria encontrado numa festa à fantasia, caracterizado de Mefistófeles na versão oficial, ou de Fausto numa versão alternativa. O número quatro também está ali presente: já grávida a refecundação do diabo se dará no *quarto* mês de gestação – "A criança, um rapaz, nasceu cinco meses depois" (Ibid., p. 63). Com essa refecundação, depreende-se que surge o atributo do gênio poético do rebento: "É o diabo que verdadeiramente fecunda pelo Verbo o fruto de seu ventre, que o arranca à sua condição de ser qualquer e o sagra poeta de gênio" (Ibid., p. 29). Ele próprio, o diabo, em sua autoapologia, também se apresenta como poeta: "Sou naturalmente poeta porque sou a verdade falando por engano" (Ibid., p. 29). Fernando Pessoa, em suma, confere ao diabo o papel fecundante da inspiração do gênio poético.

Numa nota inédita, Pessoa esclarece seu objetivo com a historieta, que parece ser o de mostrar um caráter inofensivo, num relato quase hagiográfico do diabo: "considerar o diabo como o espírito do Bem, baseado no fato de que sempre que os investigadores medievais alcançaram alguma verdade na ciência foram ameaçados de morte pelos padres, que o consideravam mágicos e homens que tinham comércio com o diabo" (PESSOA *apud* LOPES, 1997, p. 13). Não seria nem o espírito do mal nem o grande Negador. Seria o Tanatos indispensável à existência de Eros: "Tudo vive por que se opõe a alguma coisa, eu sou aquele que a tudo se opõe" (PESSOA, 1997, p. 44). "Não sou, como disse Goethe, o espírito que nega, mas sim o espírito que contraria" (Ibid., p. 53). Ele segue esclarecendo que não contraria atos, muito pelo contrário, nega ideias que paralisam.

Não é um criador para o homem, dele se apossando e agindo por obsessão, mas o que propicia a ação no homem. "Sou o espírito que cria sem criar, cuja voz é um fumo e cuja alma é um erro"

(Ibid., p. 55). Afirma-se senhor do que é fictício: "Senhor absoluto do interstício e do intermédio, do que na vida não é vida. Como a noite é meu reino, o sonho meu domínio. O que não tem peso nem medida isso é meu" (Ibid., p. 58). Mas é aquele que tem "peito" para afirmar e sustentar esta condição não sendo mais fictício que Deus ou o Universo que sói chamar-se realidade: "Quantas vezes Deus me disse: 'Meu irmão, não sei quem sou' [...]. Sou um pobre mito, minha senhora, e, o que é pior, um mito inofensivo. Consola-me só o fato de que o universo – sim, esta coisa cheia de várias formas de luzes e vidas – é um mito também" (Ibid., p. 59). Vemos aí o claro eco do que diz Lacan quanto ao *savoir-faire* atribuído ao Deus único e do qual se deve apossar o sujeito no que toca ao *Sinthome* tal qual o artista, seu verdadeiro detentor: "Não foi Deus que cometeu essa coisa que chamamos *uni-verso*. Imputamos a Deus o que é negócio do artista cujo primeiro modelo é, como cada um sabe, o oleiro..." (LACAN, 1975-6, p. 64).[14]

Lacan menciona o "oleiro" demiurgo como o modelo para o artifício do *Sinthome*, é aquele que é bem sucedido em *fazer do um*. Tal elemento não fica de fora no mito de Fausto que vem na trilha de tantas personagens de diferentes mitologias ligadas a um artesão em especial: o *ferreiro*: "Em várias mitologias, o ferreiro é um poderoso agente de transformação. Rebelde, ligado ao ato prometeico do roubo do fogo e sua domação. Lúcifer torna-se semelhante aos deuses" (FERREIRA, 1995, p. 77).

Comentamos a respeito disso (TAVARES, 2012) quando tratamos do "forjar" no mito de Fausto e em seus predecessores em Prometeu e Hefesto, mas cabe aqui acrescentar o que diz o mitólogo Mircea Eliade (1979, p. 87) em seu *Ferreiros e Alquimistas* sobre o papel mítico desses artesãos: "Sua técnica o tornou mestre dos quatro elementos e seus utensílios são carregados de muitas significações simbólicas, de sentidos culturais e intensificadamente sexuais". Eliade apresenta "uma série de documentos relativos à função ritual

da forja, ao caráter ambivalente do ferreiro, às relações existentes entre magia, o domínio do fogo, o ferreiro e as sociedades secretas".

Jerusa Pires Ferreira em seu estudo *Fausto no Horizonte* (1995) dedica atenção especial ao tema de Fausto como ferreiro na Literatura de cordel no nordeste brasileiro. Nas inúmeras versões que essa modalidade regional de Literatura elabora para a questão do pacto e do comércio com o diabo, quem geralmente faz o papel do pactário é justamente a figura do ferreiro, como um sujeito que talvez ilustre da melhor forma o que aqui procuramos explicitar quanto à ideia de *fazer uso* e simultaneamente *prescindir* do Nome-do-Pai, nessa modalidade "dessacralizada" que o artífice encontra no diabo.

As características de "pícaro e malandro" presentes nos Mefistos de origem europeia estarão também presentes no diabo que se apresenta ao(s) ferreiro(s), mas estes últimos terão astúcia o suficiente para "lograr" o diabo, terminando por uma inversão de posição. Ele, o ferreiro, saberá valer-se do diabo sem a ele ter que servir e se entregar, mas saberá fazer uso do "fogo" por ele ofertado.

Nessas intervenções, o Ferreiro-Fausto vê-se geralmente entre o demônio e algum santo (sobretudo Pedro) ou o próprio Cristo. Eliade de fato remarca essa característica do ferreiro como uma espécie de iniciado, e, portanto, apartado dos demais por uma série de tabus, já que tem contato com as divindades, independentemente de estas terem um caráter, digamos, maléfico ou benigno. Geralmente, o ferreiro das histórias de cordel sabe lançar mão de sua astúcia e perícia para fazer com que os deuses lhe sejam propícios, fazendo-se *favorecidos* (fazendo jus a etimologia no nome de nossa personagem: *faustus*).

Nessa modalidade de Literatura, o cordel, em sua recorrência, o diabo pode equivaler a qualquer Santo (sobretudo São Pedro, São Nicolau e Santo Eloi) como ao próprio Cristo. Isso não seria uma invenção datada e localizada no nordeste brasileiro. Ferreira (1995, p. 83) bem lembra que "no folclore religioso da Idade Média,

tanto Jesus como o diabo revelam-se senhores do fogo", e uma das histórias mais emblemáticas da forja como o símbolo da transformação alquímica, da extração do suprassumo de uma matéria, está na anedota de *Jesus Cristo, o ferreiro, mestre dos mestres* (s/d) de Manuel Almeida Filho (*apud* FERREIRA, 1995): Jesus "lança ao fogo que arde uma mulher velha, esposa ou sogra, e forjando-a sobre a bigorna, transforma-a numa jovem de grande beleza". Releitura inequívoca do mito de Fausto com o seu rejuvenescimento e a busca do nobre e do belo n'*A Mulher* (Gretchen/Helena), a anedota remete a esta condição de um *saber-fazer-aí-com* [*savoir-y-faire-avec*].

Em seu *O Triunfo da religião*, Lacan profetiza o que sugere o título, pois para lidar com o horror do real sempre haverá a religião: "A religião é feita para isso, para curar os homens, isto é, para que não percebam o que não funciona" (LACAN, 2005, p. 87).[15] A religião, diferentemente da ciência empírica, tem a seu favor a prerrogativa do princípio tertuliano "credo quia absurdum" relegando ao Deus inapreensível e inominável as respostas e os sentidos. Como coloca Angelos Silesius (*apud* Flusser), nesse sentido, "Deus é um grande Nada, não o toca nenhum Aqui nem Agora, quanto mais se O tenta agarrar, mais Ele te repele".[16] É inapreensível, mas serve de tapume e causa para todos os buracos abertos pelo real, ou por qualquer dos outros dois registros em que se irrompa a falha na trindade borromeana.

Tratando da falha, do desenlace das três consistências de real, simbólico e imaginário, ou coloquemos simplesmente *A*, *B* e *C*, enumerando-as, pois de fato pouco importa em qual delas esteja a primazia ou a ruptura surgida na vida ou numa análise, começamos este artigo falando do *Sinthome* como a nominação que vem produzir este reatar. A quarta consistência religiosa o *D* que vem aparentemente reatar o *A*, *B* e *C* sabemos ser sempre e em tudo o *D* maiúsculo de Deus o único nome comum maiúsculo por aludir a um nome próprio impronunciável ou inexistente.[17]

Sugerindo aqui Mefisto, o demônio, como um nome para este real que se manifesta puro em sua desunião, propomos à quarta consistência sua representação por um *d* minúsculo (em relação aos anteriores *A*, *B* e *C*) que virá reatar a cadeia de modo singular e pouco harmonioso, mas que retira do inaudito um caráter sagrado e mágico para apontá-lo nesse anteriormente nome próprio (grafado maiúsculo por sua distinção) tornado agora um nome comum, reassociado à cadeia. Talvez aí resida a possibilidade de fazer-se um nome a partir da associação com o elemento demoníaco em Fausto: encarando o horror demoníaco do real de frente e dele se servindo em nome próprio.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência* – Uma Teoria da Poesia. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1973/1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo No Fausto de Goethe* – Leitura do Poema, acompanhada da transcriação em português das duas cenas finais da Segunda Parte. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CHARCOT, Jean-Martin; RICHER P. *Les Démoniaques dans l'Art*. Paris: Delahaye & Lecrosnier, 1887.

DUARTE, João F.; FERREIRA, Valdemar A. A Vida de Christopher Marlowe – Fatos e Incógnitas. In: MARLOWE, Christopher. *Doutor Fausto* – The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus (Edição bilíngue). Sintra: Publicações Europa América, 2003.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Trad. de Carlos Pessoa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec / Educ, 1995.

FRANTZ, Évelyne; FRANTZ, Jean-Pierre. Avant Propos. In: GOETHE, J. W. Von. *Faust I et II*. Paris : Larousse, 2004.

FREUD, Sigmund. Abriss der Psychoanalyse. In: _____. *Gesammelte Werke* – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1940/2000.

_____. Das Unheimliche. In: _____. *Gesammelte Werke* – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1919/1999.

_____. Der Familienroman der Neurotiker. In: _____. *Studienausgabe* Bd. IV – Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1909/2000.

_____. Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. In: _____. *Gesammelte Werke* – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1922/1999.

_____. Totem und Tabu. In: _____. *Gesammelte Werke* – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1912/1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust I und II*. Colônia: Könemann, 1997.

HARARI, Roberto. *Como se Chama James Joyce* – A partir do Seminário *Le Sinthome* de J. Lacan. Trad. de Francisco Settineri. Salvador / Rio de Janeiro: Agalma / Companhia de Freud, 2003.

JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres: Penguin, 1996.

LACAN, Jacques. Joyce le Symptôme. In: _____. *Le Séminaire* – Livre XXIII – Le Sinthome. Paris: Seuil, 1975/2003.

_____. *Le Triomphe de la Religion* précédé de *Discours aux Catholiques*. Paris: Seuil, 2005.

MANN, Thomas. *A Genealogia do Doutor Fausto* – Romance de um Romance. São Paulo: Mandarim, 1949/2001.

MARLOWE, Christopher. *Doutor Fausto* – The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus (Edição bilíngue). Trad. de J. Duarte e V. Ferreira. Sintra: Publicações Europa América, 2003.

MILNER, Jean-Claude. *Les Noms Indistincts*. Paris: Seuil, 1983.

PESSOA, Fernando. *A Hora do Diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. *Fausto* – Tragédia Subjetiva. Organização de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

SPIES, Johann (Ed.). *Historia von D. Johann Fausten* – Dem Weitbeschreybten Zauberer und Schwarzkünstler. Stuttgart: Reclam, 1587/1992.

TAVARES, Pedro Heliodoro. *Fausto e a Psicanálise* – Sopros de *Sinthome* na forja do pactário. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2012.

URTUBEY, Luisa de. *Freud et le Diable*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

VALÉRY, Paul. *Mon Faust (Ébauches)*. Paris: Gallimard, 1946.

NOTAS

1 "Supposer le Nom-du-Père, certes, c'est Dieu. C'est en cela que la psychanalyse, en réussir, prouve que le Nom-du-Père, on peut aussi bien s'en passer. On peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir".

2 "Ce n'est pas que soient rompus le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel qui définit la perversion, c'est qu'ils sont déjà distincts, de sorte qu'il en faut supposer un quatrième, qui est en l'occasion le *Sinthome*. Je dis qu'il faut supposer tétradique ce que fait le lien borroméen – que perversion ne veut dire que *version vers le père* – qu'en somme le père est un symptôme, ou un *Sinthome*, comme vous voudrez. Poser lien énigmatique de l'imaginaire, du symbolique et su réel implique ou suppose l'ex-sistence du symptôme".

3 "Zunächst, dass Gott ein Vaterersatz ist oder richtiger: ein erhöhter Vater oder noch anders: ein Nachbild des Vaters, wie man ihn in der Kindheit sah und erlebte, der Einzelne in seiner Kindheit und das Menschengeschlecht in seiner Vorzeit als Vater der primitiven Urhorde. Später sah der Einzelne seinen Vater anders und geringer, aber das kindliche Vorstellungsbild blieb erhalten und Verschmolz mit der überlieferten Erinnerungsspur des Urvaters zur Gottesvorstellung des Einzelnen".

4 "Aus dem nicht zu Ende gekommenen Widerstreit von Vatersehnsucht einerseits, Angst und Sohnestrotz anderseits haben wir uns wichtige Charaktere und entscheidende Schicksale der Religion erklärt. [...] Vom bösen Dämon wissen wir, dass er als Widerpart Gottes gedacht ist und doch seiner Natur sehr nahe steht. [...] Der böse Dämon des christlichen Glaubens, der Teufel des Mittelalters, war nach der christlichen Mythologie selbst ein gefallener Engel und gottgleicher Natur. Es braucht nicht viel analytischen Scharfsinn, um zu erraten, *dass Gott und Teufel ursprünglich identisch waren, eine einzige Gestalt, die später in zwei mit entgegengesetzten Eigenschaften zerlegt wurde*".

5 “Il ne refoule pas ses pulsions (le diable = la personnification de la vie pulsionnelle), il a des traits animaux (comme le diable avec sa queue et ses cornes) et de plus son narcisisme n’est-il pas une caractéristique démoniaque (Lucifer, la plus belle créature)?”.

6 “La pulsion de mort c’est le réel en tant qu’il ne peut être pensé que comme impossible. C’est-à-dire que, chaque fois qu’il montre le bout de son nez, il est impensable. Aborder à cet impossible ne saurait constituer un espoir, puis que cet impensable, c’est la mort, dont c’est le fondement du réel qu’elle ne puisse être pensée”.

7 “Die Dämonen sind uns böse, verworfene Wünsche, Abkömmlinge abgewiesener, verdrängter Triebregungen. Wir lehnen bloß die Projektion in die äußere Welt ab, welche das Mittelalter mit diesen Seelischen Wesen vornahm; wir lassen sie in Innenleben der Kranken, wo sie hausen, entstanden sein”.

8 Fonte desta figura e da seguinte: *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert* (FREUD, 1922/1999).

9 Urtubey indica os aspectos do demoníaco presentes nos vários casos de histeria apresentados por Freud e Breuer dedicando especial atenção às alucinações de Katharina, de *Studien über Hysterie*, com o pai sedutor com aparência de demônio (p. 24-28).

10 Nome de uma personagem do folclore alemão que se torna mediadora entre Fausto e Mefistófeles quando incorporada às representações do drama de Fausto em teatro de marionetes em praça pública nas terras germânicas a partir do século XVII.

11 Num trabalho que dedicamos às questões do nome e da nominação cabe esta observação: A curiosa coincidência da grafia inglesa para cão [*dog*] com o oposto (leitura palíndromo) de Deus [*god*] não fica sem consequências e é certamente uma das responsáveis pela ligação deste animal à figura do demoníaco nas culturas anglo-germânicas.

12 “Face à S qui distingue et à I qui lie, R est donc l’indistinct et l’disperse comme tels”.

13 E está dividido entre eles em quatro regimentos o governo real.

14 “C’est pas Dieu qui a commis ce truc qu’on appelle l’Univers. On impute à Dieu ce qui est l’affaire de l’artiste, dont le premier modèle est, comme chacun sait, le potier”.

15 “La religion est faite pour ça, pour guérir les hommes, c’est-à-dire pour qu’ils ne s’aperçoivent pas de ce qui ne vas pas”.

16 “Gott ist ein lauter Nichts, Ihn rührt kein Nun noch Hier, je mehr du nach Ihn greifst, je mehr erwidert Er dir”.

17 É o único caso, ao menos nas línguas latinas, em que se deve usar maiúscula em pronomes (Ele, Lhe, O, Seu, Cujo) quando fazendo tal referência.

O homem controlador do seu universo? Prometeísmo em Goethe, Diego Rivera e Ridley Scott

Klaus Eggensperger

1. Fausto, fomentador prometeico

É conhecido que Goethe trabalhou a temática de Fausto durante sua vida literária inteira, entre 1772 e 1831. Em termos sócio-históricos, essas seis décadas de revolução industrial, econômica e política na Europa são decisivas para o desenvolvimento da época moderna. São, ao mesmo tempo, as décadas do pré-romantismo e romantismo anglo-germânico, movimento cultural com profundo impacto nas letras, nas artes e nas ciências humanas europeias.

Naquele período, antes e depois da virada de 1800, o antigo mito pré-cristão que versa sobre o titã Prometeu ganha a atenção especial de autores e leitores. É um Prometeu criador e rebelde que interessa ao público leitor em uma época na qual as ideias da autonomia do sujeito e sua autoformação cultural ligam-se ao pathos da liberdade. Na Inglaterra e nos países alemães, as narrativas mitológicas greco-romanas em torno do titã são reinterpretadas nos mais diversos gêneros literários daquele tempo, e se conectam ao culto ao gênio, ao indivíduo excepcional, que é homem heroico e criativo ao mesmo tempo.

Já em 1773-1774, Goethe concebe um drama chamado *Prometheus*, que ficaria incompleto. O fruto mais conhecido dos seus esforços em torno do mito é seu poema homônimo. Na mesma década do século XVIII, publica-se na Inglaterra pela primeira vez em inglês a peça de Ésquilo intitulada *Prometeu acorrentado*. De 1806

data o projeto da peça *Pandora*, da qual Goethe consegue finalizar somente o primeiro ato. Lord Byron escreve a *Ode to Prometheus* durante o verão de 1816, que ele passa na Suíça junto com o casal Shelley. Poucos anos mais tarde, Percy Shelley elabora seu drama lírico *Prometheus Unbound*. Destacamos aqui somente alguns exemplos mais famosos da época; as monografias especializadas apresentam um panorama da vasta produção literária e filosófica a respeito (por exemplo, PETERS, 2016). O espírito do tempo é prometeico, como destacou o jovem Goethe de forma afirmativa no seu poema *Prometheus* e criticou fortemente mais tarde em *Fausto*.

Uma das cenas centrais da primeira parte da tragédia goethiana é a cena "Quarto de Trabalho II", em que acontece entre Fausto e seu duplo Mefistófeles aquilo que pode ser considerado aposta e pacto ao mesmo tempo. Fausto remexe bastante em frases durante a discussão com Mefistófeles, quando reformula seu desejo de transgredir os limites do saber humano:

> FAUSTO
>
> Que queres tu dar, pobre demo? [...] / Mas, possuis alimento que não satisfaça, / Rubro ouro que nas mãos já se desfaça / Como mercúrio, jogo estranho, / Perdido sempre e jamais ganho, / Mulher que já nos braços meus, / Piscando o olho, outro a si atrai; / Da glória o dom, prazer de um deus, / E que, a um meteoro igual, se esvai. / Mostra-me o fruto, podre antes que o colha, / E a árvore que de dia em dia se renova! (GOETHE, 2004, vv. 1.675-1.687).

Como manda a tradição fáustica até Goethe, o protagonista aspira aqui a coisas mundanas como comida, dinheiro, mulheres, fama; no entanto, formula seus desejos de maneira paradoxal, exigindo do seu antagonista obras aparentemente dificílimas. O maior paradoxo, porém, é que a realização desses desejos serve para garantir a infelicidade do desejante. Necessariamente, o gozo fáustico

deve se desfazer na hora da sua satisfação, o que promoveria um estado de insatisfação permanente.

Como se sabe, Mefistófeles aceita o desafio. O que começou dentro da tradição como pacto demoníaco transforma-se logo em seguida em uma aposta, em um ajuste entre os dois opositores com aspirações tão diferentes. Doravante, Fausto apostará na sua disposição incansável: perderia a aposta com Mefistófeles se, algum dia, se entregasse a um "leito de lazer" (v. 1.692) para fruir de um momento hedonista. A essa altura convém lembrar que na sua quinta caminhada dos "devaneios do caminhante solitário", Jean-Jacques Rousseau já tinha lamentado o estatuto infeliz do homem moderno: "Mal existe, em nossos mais vivos prazeres, um instante em que o coração possa de fato dizer: 'Eu gostaria que esse instante durasse para sempre'" (ROUSSEAU, 2014, p. 69). No Fausto goethiano, essa condição lamentável torna-se programática. "Patenteia-se o homem na incessante ação" (v. 1.759) é a formulação mais sucinta de Fausto para esse programa de agitação contínua.

Já na primeira parte da tragédia, o protagonista está longe de ser um personagem psicológico com características individuais e sociais plenas, mas tem a função de representar o homem europeu iluminista. "O Fausto de Goethe nos fornece o arquétipo do intelectual moderno forçado a 'vender-se' para tornar o mundo diferente do que é" (BERMAN, 2007, p. 143). Na segunda parte da tragédia, Fausto torna-se uma figura puramente alegórica, e assume o papel de fomentador, inventor e conselheiro de grande estilo, um Global Player Faust (JAEGER, 2008), como se diria hoje. Marshall Berman (2007, p. 77) relacionou o modelo fáustico de desenvolvimento "aos gigantescos projetos de energia e transporte em escala internacional" do capitalismo do século XIX. "Em sua última encarnação, ele (Fausto) conecta seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo; aprende a construir e destruir", comenta Berman com toda razão, mas me parece que esteja

equivocado quando considera que o autor Goethe "deposita suas esperanças naquilo" (Ibid., p. 93). A construção de um ambiente social radicalmente novo, custe o que custar, vai contra a convicção de Goethe. Além disso, esse programa não é justificado em nenhum verso no decorrer da tragédia, ao contrário. Em nenhum momento, Fausto realmente controla as consequências do seu projeto de emancipação e no quinto ato sua ambição incansável leva o protagonista finalmente à cegueira, no sentido real e figurativo ao mesmo tempo. O homem moderno, que promove a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive, fracassa de forma espetacular; assim, concordamos com Marshall Berman que caracteriza a peça de Goethe como "a primeira e ainda a melhor tragédia do desenvolvimento" (Ibid., p. 54).

Outra famosa figura prometeica romântica é o cientista Frankenstein da autoria da jovem Mary Shelley, que publica seu romance em primeira edição em 1818. O título completo *Frankenstein ou o Prometeu moderno* pode confundir leitores atuais, pois na narrativa o nome de Prometeu não é mencionado nenhuma vez. Todavia, tanto Prometeu quanto Fausto eram tão presentes para o público da época que dispensavam referências didáticas. Desde o romantismo, as figuras literárias Fausto e Frankenstein têm sido recontadas, adaptadas e reinterpretadas nos mais diversos contextos culturais. Enquanto a constelação Fausto-Mefistófeles, de grande importância durante todo século XIX, perdeu espaço no campo literário-cultural europeu, a dupla Frankenstein-criatura tem encontrado nas últimas décadas uma ressonância literária e midiática de dimensão global.

2. O homem controlador do universo

John D. Rockefeller foi um fomentador fáustico (de acordo o conceito elaborado por Marshall Berman), que revolucionou o setor do petróleo no final do século XIX. Em 1870, fundou a Standard Oil

Company, a comandou agressivamente, e faleceu em 1937 como o primeiro bilionário dos EUA. Até hoje é considerado o americano mais rico de toda história. Um dos últimos projetos da sua família, que ainda acompanhou vivo, foi a construção do Rockefeller Center nos anos trinta em Manhattan, um complexo imobiliário gigantesco com quatorze edifícios. O empreendimento considerado "a city within a city" [uma cidade dentro de uma cidade] (PAQUETTE, 2017, p. 97) incluía um programa artístico chamado "New Frontiers and the March of Civilization" [Novas Fronteiras e a Marcha da Civilização] (PETERS, 2016, p. 495), que contava com esculturas, relevos e murais. Como boa parte da elite nos EUA, a família Rockefeller buscou prestígio cultural para acompanhar a crescente força política, econômica e militar da nação – não obstante a Grande Depressão, a pior crise econômica do século, atingiu os EUA como o resto do mundo capitalista. As artes foram consideradas importantes para apoiar o orgulho nacional e embelezar a nova civilização, o progresso aparentemente ilimitado, representado pelo Rockefeller Center (PAQUETTE, 2017). A expressão New Frontiers faz alusão ao processo de colonização interna que no final do século XIX tinha sido cumprido. Frontier foi um termo popularizado pelo historiador Frederick Jackson Turner no início do novo século. Turner argumentava que, durante o século anterior, os colonos, que conquistaram o velho oeste a partir da costa leste, sempre avançaram além das fronteiras da civilização; tal movimento cunhou histórica e culturalmente o caráter do povo americano. O objetivo do programa artístico financiado pela família Rockefeller era "tornar evidente que os indivíduos, organizações, e corporações no Rockefeller Center eram os novos pioneiros, moldando o modo de vida da nação e assegurando sua estatura internacional"[1] (PAQUETTE, 2017, p. 102).

Dentro desse programa artístico, o lugar de destaque foi a parede central de quase 100m² no vestíbulo do chamado *RCA Building*, um arranha-céu em estilo *Art déco* e maior edifício do complexo todo.

Para elaborar e entregar um afresco naquela parede, os Rockefellers contrataram um famoso artista mexicano, Diego Rivera, naquela época internacionalmente conhecido pelos trabalhos murais não só no México, mas também em São Francisco, Nova York e Detroit. O artista politicamente posicionado à esquerda já tinha recebido patrocínio do Museu de Arte Moderna em Nova York, sendo bem conhecido na família Rockefeller, inclusive por suas convicções políticas comunistas.

A temática do mural que a comissão responsável pelo programa propôs a Rivera era "mostrar um homem na encruzilhada e olhando com incerteza, mas com esperança e alta visão para a escolha de um caminho que leve a um futuro novo e melhor"[2] (QUIJANO, 2013, p. 69, onde o documento original da comissão, datado em 30 de setembro de 1932, é reproduzido). Porém, no centro de composição tripartida, não estava previsto um 'capitão de indústria', como o texto em inglês pode sugerir no trecho em que fala sobre o homem escolhendo o curso para um futuro melhor. Desde o primeiro esboço de Rivera feito para Abby Aldrich Rockefeller (reprodução em QUIJANO, 2013, p. 72-73), o artista colocou um trabalhador no meio da composição tripartida.

O conflito político-artístico que se deu em seguida – entre o pintor mexicano comunista e seu cliente, o empresário mais rico do mundo – é conhecido e bem documentado; existem pesquisas abrangentes a respeito (cf. a bibliografia detalhada em: PAQUETTE, 2017, e o rico material visual em: QUIJANO, 2013).

As fotografias em preto e branco da obra na sua fase final, em 1933, documentam a estrutura tripartida do mural: no espaço do centro predomina a figura de um trabalhador atendendo uma maquinaria em sua volta, no lado direito é representado o mundo capitalista com cenas da primeira guerra mundial, cenas de educação e ciência, de socialites burgueses e de protesto, e no lado esquerdo da figura central acha-se o mundo socialista em construção, com

trabalhadores e trabalhadoras marchando na Praça Vermelha em Moscou, atividades esportivas de mulheres, revolucionários como Trotsky, Marx e Engels, além de Lenin, destacado no centro esquerdo. Tem-se a impressão de que na obra sobrevive a antiga tradição da pintura histórica europeia, agora nos moldes de uma arte modernista mexicana. Trata-se de uma colagem de grande dimensão, onde a composição consiste na utilização de pinturas superpostas ou colocadas lado a lado no suporte pictórico. A estrutura narrativa revela-se a partir da combinação das diversas cenas adjacentes no espaço.

É compreensível que essa linguagem artística, que busca representar uma totalidade social sem ignorar os conflitos sociais e culturais seríssimos, fascinava os clientes norte-americanos do artista. A briga aconteceu por causa da figura de Lenin. A família Rockefeller exigiu que fosse retirada, no entanto o artista não concordou e, em consequência, foi demitido. Para evitar longas querelas e discussões a respeito da liberdade artística, Diego Rivera foi pago integralmente e, alguns meses depois, o mural quase pronto foi destruído. Mais tarde foi criado outro afresco no mesmo vestíbulo, dessa vez uma obra em consonância com as ideias dos Rockefellers e da comissão artística elencada por eles.

A obra de Rivera que pode ser visitada hoje é a versão situada no Palácio das Belas Artes na Cidade do México, onde o artista recriou a obra em 1934 a partir de uma encomenda do governo mexicano. Lá encontra-se exposto um afresco sobre um bastidor metálico transportável nas dimensões de 4.80 × 11.45 m, que é muito parecido com a versão destruída em Nova York, mas intitulado *El hombre controlador del universo*.

Figura 1: *El hombre controlador del universo*, de Diego Rivera, 1934. Parte central.

Na parte central da obra emerge a figura solitária de um trabalhador ou engenheiro que opera um gigantesco complexo de máquinas. Ele encontra-se na intersecção de quatro pás, no lugar daquilo que, de certa forma, formaria o eixo de um rotor. Trata-se de duas elipses que representam o micro e o macrocosmos, junto com a pintura que retrata a tecnologia básica necessária para a pesquisa das células e planetas, microscópio e telescópio. Outros artefatos técnicos simbolizam a energia elétrica, e uma mão gigantesca, combinação híbrida entre o membro humano e um dispositivo metálico de máquina, segura uma esfera branca com partículas atômicas, inclusive uma delas aparentemente em processo de fusão nuclear. Usando luvas nas suas mãos superdimensionadas, o engenheiro-trabalhador controla o fluxo de água e petróleo que vem da terra, monitora também a irrigação das plantas cultivadas na sua frente,

que representam diversas espécies importantes para a agricultura. Com seu olhar observante, o engenheiro-trabalhador parece dominar as atividades nos campos das ciências exatas, da medicina, agricultura e indústria, comandando a matéria e a energia. Trata-se obviamente de uma figura alegórica, representando a classe trabalhadora que controla o universo usando a tecnologia mais avançada, as forças produtivas no sentido marxista, para o bem-estar da sociedade. No universo-máquina onde a matéria e seu movimento são governados por leis eternas, em princípio tudo pode ser previsto e dominado. Leonardo Boff e Mark Hathaway falam de uma visão de mundo reducionista e mecânica, uma "cosmologia da dominação" que tem prevalecido no mundo moderno dos últimos quatrocentos anos (HATHAWAY; BOFF, 2012).

Diego Rivera e a família Rockefeller não conseguiram conciliar suas ideias opostas a respeito da organização social, mas compartilhavam a mesma perspectiva básica sobre uma civilização humana que dominaria ou deveria dominar o universo ao seu redor por meio do uso racional de ciência e tecnologia. A figura alegórica no centro do mural mexicano, um homem trabalhador, engenheiro, controlador, de cabelos loiros e olhos azuis, representava em 1934 menos uma realidade do que um desejo extremamente problemático, um sonho diurno social – a visão capitalista-comunista-prometeica sobre a base da vida humana no nosso planeta. Os dois lados antagônicos do campo sociopolítico têm em comum essa visão de uma sociedade, onde:

> [...] o sujeito moderno, emancipado pela técnica e pela ciência, se aproxima da figura do criador divino e se assume como o senhor e o possuidor do grande depósito que é a natureza, agora operacionalizado por um programa de engenharia absoluta. É esse programa que lhe permite ultrapassar as finitudes e assegura o progresso que colonizará todos os domínios do mundo natural, das suas imprevisibilidades e do seu tremor (BOGALHEIRO, 2018, p. 58).

No movimento comunista, a ideia não somente da construção de novas relações humanas, mas também da transformação radical do ambiente natural a serviço da emancipação social estava muito difundida durante o século XX. "O ser humano não é somente Colombo, ele é também o mecânico do seu planeta" (PLATONOV, 2016), escreveu, por exemplo, o autor soviético Andrei Platonov em um ensaio de 1926, em que defende a engenharia climática em escala global, aquilo que atualmente chamamos de "geoengenharia" (sobre Platonov e o antropoceno, cf. WARK, 2016). Parece que o sonho fáustico-prometeico do escritor comunista de uma Sibéria sem *permafrost*, que possibilitaria uma vasta produção agrícola para alimentar a população soviética, está se transformando em um pesadelo mundial no século XXI, em função do desenfreado aquecimento global. Atualmente, cientistas alertam para as consequências desastrosas que um degelo da *permafrost* siberiana teria para o sistema climático terrestre e para toda humanidade.

3. No antropoceno com Ridley Scott

No cinema e também na literatura popular surgem, durante o século XX, cada vez mais histórias que destacam o lado negativo do progresso ocidental. Tais histórias abordam o fracasso da civilização capitalista e desenvolvem tramas distópicas. A narrativa cinematográfica *cult* que continua influenciando até hoje inúmeras outras produções e obras é *Blade Runner*, de Ridley Scott, filme que teve sua primeira versão lançada nas telas em 1982. Com *Blade Runner* chegamos ao antropoceno, vocábulo cada vez mais difundido na mídia e em discursos acadêmicos para designar nossa época contemporânea em que os humanos modificam o planeta de maneira impactante e irreversível. Nos últimos dez anos, a comunidade científica internacional tem discutido se a Terra mudou de época geológica. Vários pesquisadores defendem que o antropoceno tem seu início por volta de 1800. Acelerar, dinamizar, crescer sem limites

são tendências inerentes à modernidade capitalista a partir da Revolução Industrial na Europa setecentista. O programa fáustico de aceleração contínua encontra sua base energética nos combustíveis fósseis, no consumo progressivo, num primeiro momento, de carvão mineral, o combustível das novas máquinas a vapor, depois de petróleo e seus derivados. Contudo, parece que a maioria dos cientistas, principalmente aqueles das ciências exatas e geológicas, consideram 1945 o ponto de partida para o antropoceno, o ano marcado pelo primeiro uso de uma bomba atômica e também pelo início do que podemos chamar de aceleração da aceleração, da Grande Aceleração tecnoindustrial pós-guerra.

Blade Runner apresenta um mundo distópico cunhado pelas consequências desse desenvolvimento. No filme, a Terra tem passado por abrangente degradação do ambiente natural, inclusive mudanças climáticas irreversíveis. Muitos humanos emigraram para colônias em outros planetas, enquanto um pequeno grupo de androides acabou de voltar ilegalmente para a Terra onde, alguns anos atrás, foram criados por uma indústria especializada, a Tyrell Corporation. Caçar e eliminar esses humanos artificiais, ilegais e difíceis de detectar é a tarefa do Blade Runner Rick Deckard, um ex-policial e caçador de androides. O mundo diegético *noir* do filme baseia-se no romance pós-apocalítico publicado em 1968, *Do Androids dream of electric sheep?*, de Philip K. Dick. Está ambientada numa San Francisco distópica, sempre noturna e úmida, sem natureza verde presente, onde animais extintos há muito tempo são comercializados em formato de réplica. "*Blade Runner* is the best contemporary reading of *Frankenstein*" [*Blade Runner* é a melhor leitura contemporânea de *Frankenstein*] (MORTON, 2007, p. 187): essa afirmação do ecocrítico Timothy Morton se refere, em primeiro lugar, ao personagem geneticista empreendedor Tyrell, que passa pela experimentação prática de não conseguir controlar a criatura produto dos seus laboratórios, de maneira bastante semelhante

com o que ocorre com cientista Frankenstein, no romance de Mary Shelley. Entretanto, na obra cinematográfica de Ridley Scott do final do século XX, é a humanidade inteira que não controla mais nada, mas luta pela sobrevivência.

Fig. 2. Fora de controle: os atores Rutger Hauer e Harrison Ford em *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982.

É paradoxal: no mundo do antropoceno, onde os humanos supostamente chegaram ao ápice do seu poder, os mesmos precisam lutar pela sobrevivência, ameaçados mais do que antes pelas consequências do progresso que tanto promoveram. O sucesso enorme desse filme *cult* de Ridley Scott tem a ver com o sentimento pessimista que promove. Trata-se de uma obra cinematográfica exemplar que dá imagem e voz a um sentimento cada vez mais difundido, a profunda desconfiança:

> [...] da possibilidade de os investimentos técnicos que nos permitem um domínio cada vez mais culminante do planeta serem

> também aqueles que o põem em causa. Dito de forma simples, o paradoxo será o de termos sido derrotados pelo nosso próprio sucesso, quando se constata que o culminar do controle técnico se tornou, em muitos casos, indistinguível da entropia provocada pelos seus efeitos nocivos. É neste sentido que, apesar do desassossego da crise, há uma virtude no novo olhar que o paradoxo desvela: o Homem começa a perceber que o motor da sua evolução é também, potencialmente, o do seu declínio (BOGALHEIRO, 2018, p. 53).

Figuras como o Fausto goethiano, o Frankenstein de Mary Shelley e o homem controlador do universo de Diego Rivera incorporaram, de certa forma, a profunda mudança de uma cosmovisão teocêntrica medieval para o mundo antropocêntrico moderno. Em *Blade Runner*, a ideia ocidental de que os humanos são autônomos, senhores e criadores de si mesmos virou pesadelo. Um protagonista como Rick Deckard, emocionalmente limitado, com grandes dificuldades de entender os sentimentos próprios e os dos outros, levanta maiores dúvidas no que tange ao estatuto do humano, afinal, seu antagonista, o líder dos replicantes Roy Batty, mostra muito mais afetividade e empatia do que ele. Com Deckard e Batty entramos na problemática do pós-humanismo, que não podemos aprofundar aqui.

4. Narramos...

Não existem culturas humanas sem um repertório comum de histórias. Narrativas compartilhadas implicam comunidades interpretativas que geram significados corriqueiros e vice-versa, visto que, "com o tempo, o compartilhamento de histórias comuns cria uma comunidade interpretativa, algo de grande importância [...] para promover a coesão cultural" (BRUNER, 2014, p. 35).

Significados comuns servem de orientação individual e social, enquanto a representação narrativa com sua coerência interna permite sair da pura contingência de acontecimentos reais para inscrevê-los numa ordenação geral (BABO, 2017, p. 79). A pesqui-

sadora portuguesa Maria Augusta Babo considera narração "uma máquina de textualização do mundo e da experiência" (Ibid., p. 71), o que remete à metáfora preferida do antropólogo Clifford Geertz que desenvolveu a abordagem hermenêutica de analisar cultura como texto:

> Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 2008, p. 4).

Como engenho que produz as teias do significado, a narração não depende "do regime semiótico em que elabora, que pode ser imagético, ou outro" (BABO, 2017, p. 71). Além da discussão sobre o Fausto goethiano, discorremos aqui sobre duas narrações visuais do século XX com temáticas prometeicas, entendendo que o mural de Diego Rivera configura a temporalidade narrativa – da qual em princípio não dispõe, por ser pintura – a partir do seu uso específico do espaço pictural. Compreendemos o narrativo como um procedimento básico de gerar sentido, de operar a semiotização da realidade. Muito mais do que uma forma literária, trata-se de uma disposição cognitiva e epistemológica de conhecer a si mesmo (autoconhecimento) e ao mundo (NÜNNING, 2013, p. 33).

Narrativas em volta de figuras como Fausto e Frankenstein – heróis culturais modernos, responsáveis, na imaginação cultural, por feitos que marcaram o destino da humanidade – podemos entender como transposições do antigo mito de Prometeu aos tempos avançados do Romantismo europeu. Ganham popularidade e, com isso, as mais variadas adaptações nos séculos XIX (Fausto) e XX (Frankenstein), quando se tornam internacionais e adquirem um *status* universal. Seu sentido espiritual e político está ligado a uma metanarrativa implícita, subjacente a essas e muitas outras narrativas literárias, científicas, jornalísticas e artísticas modernas. Metanarrativas são:

> [...] narrativas que subordinam, organizam e explicam outras narrativas; assim, qualquer outra narrativa local, seja de uma descoberta científica ou do crescimento e educação de uma pessoa, recebe sentido através da maneira como ecoa e confirma as grandes narrativas (CONNOR, 1996, p. 31).

A metanarrativa ocidental característica dos últimos quatro séculos, o "nódulo central de significações imaginárias" (CASTORIADIS, 2007, p. 51) da sociedade capitalista moderna, é aquela que remonta ao progresso em formato de "expansão ilimitada de um pseudodomínio pseudo-racional" (Ibid., p. 41), movimento realizado a partir da sempre crescente perfeição social e tecnocientífica. O Fausto goethiano é a primeira obra da literatura mundial que questiona essa metanarrativa no palco, enquanto a trama de *Blade Runner* tem como pano de fundo as consequências decorrentes da lógica aniquiladora do "mito do progresso ou progresso como ideologia" (DUPAS, 2006): a desestabilização do sistema climático terrestre, destruição da biodiversidade, degradação dos oceanos, entre outros.

A respeito da narrativa do progresso em Diego Rivera, é preciso fazer duas observações. Em primeiro lugar, não se pode reduzir a obra do artista mexicano à representação pictural da dominação antropocêntrica representada em *El hombre controlador del Universo*. A sociedade humana em Rivera é uma totalidade extremamente conflituosa; em muitas obras, o artista deixa transparecer preocupações de cunho indigenista e anticolonialista. Contudo, não é exagero afirmar que o movimento comunista do século XX estava impregnado da ideia do desenvolvimento infinito e do constante aperfeiçoamento humano. Dentre os muitos exemplos plausíveis, podemos destacar a atitude do importante intelectual, dramaturgo, crítico literário e político soviético Anatóli Lunatcharski, comissário do Povo de Educação de 1917 até 1929, que em 1932, centenário do falecimento de Goethe, publicou alguns ensaios sobre seu autor ale-

mão predileto. No artigo "Goethe como dramaturgo" para a revista *Sovietski teatr*, Lunatcharski comenta a luta de Fausto no final da Segunda Parte da tragédia e menciona as palavras derradeiras do protagonista, indicando que o esforço continuaria depois da sua morte:

> Essa luta [fáustica] não terá fim nem limite, no futuro vai se fundir à luta pelo poder crescente do ser humano, pelo domínio cada vez mais completo sobre a natureza, uma luta que o ser humano um dia vai travar unido em família, de forma planejada (LUNATSCHARSKI, 1973, p. 194).

Foram os fundadores da Teoria Crítica como Adorno, Horkheimer, Benjamin e Marcuse que questionaram abertamente o triunfalismo de uma ideologia de progresso dominante no movimento comunista. Em 1955, o marxista freudiano Herbert Marcuse publicou nos Estados Unidos *Eros and civilization*, dedicando o capítulo 8 do seu livro às imagens de Orfeu e Narciso, em oposição a Prometeu, herói-arquétipo do princípio do desempenho:

> Se Prometeu é o herói cultural do esforço laborioso, da produtividade e do progresso através da repressão, então os símbolos de outro princípio de realidade devem ser procurados no polo oposto. Orfeu e Narciso (como Dioniso, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, o reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza. A literatura conservou a sua imagem (MARCUSE, 2009, p. 148).

Nos anos cinquenta do século tecnológico, no apogeu da ideologia do progresso, Marcuse imaginou uma civilização não repressiva ao evocar a energia do corpo humano "contra as máquinas da

repressão" (MARCUSE, 2009). O autor contribuiu para narrativas acadêmicas e artísticas não prometeicas, influenciando uma geração universitária que rejeitou abertamente a metanarrativa triunfalista sobre a dominação e exploração da matéria morta e dos seres vivos em prol de toda humanidade.

Fechamos nossas considerações com uma pequena narrativa fatual dos tempos atuais. O império industrial da família Rockefeller não existe mais, mas o Rockefeller Center continua no mesmo lugar em Manhattan, Nova York. Na chamada *Lower Plaza*, ao lado do maior edifício de todos, encontra-se a fonte de Prometeu. A estátua do titã grego que simboliza o progresso material e espiritual da humanidade através da técnica e da cultura tornou-se atração turística. No muro atrás da estátua lê-se a seguinte inscrição com referência à tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*, do século V a.C.: "Prometheus, teacher in every art, brought the fire that hath proved to mortals a means to mighty ends" [em nossa tradução: "Prometeu, professor de todas as artes, trouxe o fogo que tem servido aos mortais como meio de poderosos fins"]. O que alimentou o fogo prometeico nos séculos XIX e XX foi o petróleo da família Rockefeller e das empresas sucessoras da antiga *Standard Oil*, as quais contribuíram de forma decisiva para o aquecimento global. Atualmente, a Fundação Rockefeller, onde a família mantém bastante influência, administra cerca de quatro bilhões de dólares (informação disponível no site Wikipedia), apoiando causas humanitárias e culturais, por exemplo, exposições artísticas, organizações em defesa do meio ambiente como Greenpeace e 350.org. Em 2016, a fundação vendeu sua participação na segunda maior empresa do ramo petrolífero, a EXXON, uma das sucessoras da antiga Standard Oil. A fundação não quer participar mais de uma empresa que lucra com a queima de combustíveis fósseis e nega há muito tempo de forma sistemática qualquer mudança climática causada por essas atividades (cf. KAISER; WASSERMAN, 2016). Parece que, atualmente, tanto a

esquerda política tradicional como pelo menos uma parte das elites econômicas e políticas nos EUA estão desenvolvendo narrativas mais realistas, adequadas à crise ambiental global.

REFERÊNCIAS

BABO, Maria Augusta. Considerações sobre a máquina narrativa. In: ARAÚJO, Bruno; PEIXINHO, Ana Tereza (Ed.). *Narrativa e media:* gêneros, figuras e contextos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. p. 71-101.

BERMAN, Marshall. O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: _____. *Tudo que é sólido desmancha no ar:* a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 50-108.

BRUNER, Jerome. *Fabricando histórias:* direito, literatura, vida. São Paulo: Letras e Voz, 2014.

BOGALHEIRO, Manuel. O fim da natureza: paradoxos e incertezas na era do antropoceno e do geo-construtivismo. *RCL – Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 48, 2018. Disponível em: <www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/5>.

CASTORIADIS, Cornelius. *Sujeito e verdade no mundo social-histórico:* Seminários 1986 – 1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna:* introdução às teorias do contemporâneo. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso, ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia* – Primeira parte. Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Fausto: uma tragédia* – Segunda parte. Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HATHAWAY, Mark; BOFF, Leonardo. *O Tao da libertação:* explorando a ecologia da transformação. Petrópolis: Vozes, 2012.

JAEGER, Michael. *Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart:* Zur Aktualität Goethes. Berlin: Wolf Jobst Siedler, 2008.

KAISER, David; WASSERMAN, Lee. The Rockefeller Family Fund vs. Exxon. *The New York Review of Books*, 8.12.2016. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2016/12/08/the-rockefeller-family-fund-vs-exxon/>.

LUNATSCHARSKI, Anatoli W. *Faust und die Stadt*. Ein Lesedrama mit Essays zur Faustproblematik. Frankfurt a. M.: Röderberg, 1973.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização:* uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

MORTON, Timothy. *Ecology without nature:* rethinking the environmental aesthetics. Cambrigde MA; London: 2007.

NÜNNING, Ansgar. Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Pämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie. In: STROHMAIER, Alexandra (Ed.). *Kultur – Wissen – Narration*. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Bielefeld: Transkript, 2013. p. 15-53.

PAQUETTE, Catha. *At the crossroads:* Diego Rivera and his patrons at MoMa, Rockefeller Center and the Palace of Fine Arts. Austin: University of Texas Press, 2017.

_____. Man at the crossroads: Rockefeller Center, New York, and Palacio de Bellas Artes, Mexico. In: LOZANO, Luis-Martín; RIVERA, Juan Rafael Coronel (Ed.). *Diego Rivera: the complete Murals*. Köln: Taschen, 2017. p. 345-364.

PETERS, Günter. *Prometheus:* Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2016.

PLATONOV, Andrej. Über die Verbesserung des Klimas. *Osteuropa*, 66, p. 8-10, 2016. Disponível em: <https://www.zeitschrift-osteuropa.de/hefte/2016/8-10/ueber-die-verbesserung-des-klimas/>.

QUIJANO, Susana Pliego. *Man at the crossroads:* Diego Rivera's mural at the Rockefeller Center. Mexico City: Trilce Ediciones, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&M Pocket, 2014.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein ou O Prometeu moderno*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2015.

NOTAS

1 “make evident that the individuals, organizations, and corporations at Rockefeller Center were new pioneers, shaping the nation’s way of life and securing its international stature”.

2 “showing man at the crossroads and looking with uncertainty, but with hope and high vision to the choosing of a course leading to a new and better future”.

Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética)

Nabil Araújo

Em torno do "mythe littéraire"

Há alguns anos, Marcin Klik (Universidade de Varsóvia) publicou no volume coletivo *Myths in crisis: The crisis of myth* [Mitos em crise: A crise do mito] (2015), uma síntese de seu trabalho de fôlego acerca dos percursos (e percalços) da noção de "mito literário" nos estudos literários franceses, a partir dos quais ela se difundiu internacionalmente: "The crisis of the notion of literary myth in French literary studies" [A crise da noção de mito literário nos estudos literários franceses].[1]

Introduzido em 1969 por Pierre Albouy em *Mythes et mythologies dans la littérature française* [Mitos e mitologias na literatura francesa], "o conceito de mito literário tem estado em crise desde o seu nascimento", afirma Klik (2015, p. 92);[2] as reflexões teóricas de Albouy "são tão imprecisas", pondera o autor (Ibid., p. 91), "que é difícil, com base nelas, descobrir o que é a essência do mito literário de acordo com o estudioso e como ele deveria ser estudado".

Coube, quinze anos mais tarde, a Philippe Sellier, atento ao emprego abusivo do conceito de mito "no sentido metafórico em qualquer situação possível" (Ibid., p. 92), tentar explicar "o que é o mito literário em relação ao mito etnorreligioso" (Ibid., p. 92). Ignorando "as descobertas de etnólogos e helenistas que questionaram o conceito tradicional, essencialista, de mito etnorreligioso", relata Klik (Ibid., p. 92), a partir da década de 1980, na esteira de Sellier, alguns estudiosos franceses – como Daniel-Henri Pageaux e Nicole

Ferrier-Caverivière –, insistirão em tentar provar "uma estreita relação entre mito literário e o que é tradicionalmente compreendido como mito etnorreligioso" (Ibid., p. 93).

Outros estudiosos, a exemplo de Pierre Brunel, adotarão uma definição de mito literário tão ampla a ponto de subsumir "histórias tomadas de empréstimo junto a mitologias tradicionais", nota Klik (Ibid., p. 93-94), mas também "obras literárias criadas por autores específicos e que se converteram em mitos com o passar do tempo (Fausto, Don Juan)", além de "histórias mitologizadas de grandes figuras históricas (Napoleão) e algumas imagens-força emergindo de ideias gerais (Progresso, Raça, Tecnologia) presentes na literatura". Há, ainda, aqueles que, na esteira de Gilbert Durand, tenderão a se referir, como mitos, a "certos padrões simbólicos universais recorrentes na literatura" (Ibid., p. 94), incidindo, com isso, na "ausência de uma diferenciação clara entre um mito e um arquétipo" (Ibid., p. 95).

Em vista da dificuldade de definição do mito literário e das consequentes divergências na compreensão do conceito, muitos estudiosos o tomam "como um tipo de chavão que pode ser aplicado em qualquer caso a qualquer tópico de pesquisa" (Ibid., p. 95); outros "consideram deliberações teóricas sobre mitos como sem serventia na prática de pesquisa e nem tentam determinar os limites semânticos precisos do conceito" (Ibid., p. 95); outros, por fim, a exemplo de Jean-Louis Backès, "referem-se a definições 'provisórias' que podem ser aplicadas somente em contextos específicos de estudo", o que, "infelizmente", observa Klik (Ibid., p. 95), "permite o emprego do termo 'mito' para substituir outros, mais adequados, termos literários".

Klik insiste, então, que "especificar o conceito de mito literário [...] é necessário para organizar a discussão teórica sobre mitos na literatura" (Ibid., p. 95), e acrescenta:

> Na nossa opinião, o ponto de partida de qualquer reflexão teórica sobre mitos literários deveria ser a definição "mínima" na

> qual as questões de associações entre mito literário e realidade não literária (p. ex. as razões para o aparecimento do mito, suas funções religiosas, sociais ou psicológicas), percebidas por diferentes estudiosos de diferentes maneiras, são ignoradas, mas que diz claramente que o mito literário é um fenômeno textual. Propomos usar o termo "mito literário" para remeter a um esquema narrativo finito envolvendo pessoas específicas ou criaturas específicas com características humanas (deuses, heróis, animais antropomorfizados), recorrente em diferentes obras literárias. O mito definido desta maneira difere de outros conceitos comumente usados em literatura comparada (Ibid., p. 95).

Marcin Klik julga ser possível, portanto, definir "minimamente" o mito literário deliberadamente *ignorando* qualquer associação do mesmo com a "realidade não literária", mais especificamente com o mito *fora da literatura*, dir-se-ia o mito "não literário", imbuído de "funções religiosas, sociais ou psicológicas". Ao largo da *funcionalidade* psico-sócio-religiosa do mito fora da literatura, o mito literário, então reduzido a um "fenômeno textual" – a um "esquema narrativo" –, se definiria, antes, pela sua *recorrência* "em diferentes obras literárias". "A principal característica do mito literário percebido desta maneira é, não sua função etiológica ou sagrada, mas sua recorrência", insistirá, com efeito, Klik (Ibid., p. 96), arrematando: "O mito literário não explica o segredo da criação e não se refere à divindade, mas apenas repete-se em diferentes variantes nas obras literárias".

Estamos, ao que parece, diante de uma definição *em negativo*, na qual a soma aparente equivaleria, no fundo, a uma operação de subtração: pelo acréscimo do qualificativo "literário", o mito, ora desprovido da funcionalidade a ele habitualmente atribuída, se veria, então, reduzido a sua dimensão *textual*. Justamente, contudo, de um ponto de vista estritamente textual – ou seja, que deliberadamente isola a materialidade discursiva de qualquer funcionalidade

psicológica, social, etc. –, como reconhecer a especificidade do mito assim concebido, isto é, como um determinado "esquema narrativo" dito *literário*, distinto, portanto, como tal, de esquemas narrativos ditos *não literários*?

Responder, como sugere Klik, que se o reconhecerá, ao mito concebido como determinado "esquema narrativo *literário*", pela sua recorrência "em obras *literárias*" implica não uma resposta, mas o mero adiamento da pergunta fundamental a assombrar toda a discussão em torno do "mito *literário*": o que diferencia, afinal de contas, uma narrativa dita "literária" de uma narrativa dita "não literária"?

É na medida mesma em que estimula o enfrentamento desta questão que o debate francês em torno do mito literário se torna tão relevante para a discussão e a investigação acerca dos gêneros do discurso. E é com isto em vista que a ele deveríamos retornar.

Do mito ao *mythos*

Fruto de um longo trabalho conjunto de pesquisa dirigido por um dos maiores nomes do comparatismo na França, Pierre Brunel, é publicado em 1988 o monumental *Dictionnaire des mythes littéraires*, obra que permanece sem equivalente no gênero.[3] Tendo já anunciado, o diretor da empreitada, no prefácio ao volume original, tratar-se de um *work in progress*, o qual, portanto, poderia ser futuramente ampliado e aprimorado, a obra ganhará uma nova edição aumentada em 1994. Dois anos antes era publicada pela Routledge (Londres/Nova York) sua primeira edição anglófona sob o título *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*;[4] em 2016, o volume passará a integrar, em nova edição, a série "Routledge Revivals". Em 1997, o *Dictionnaire* ganha uma edição brasileira, tornando-se obra de referência nos estudos literários lusófonos.[5]

A originalidade do livro em face de seus congêneres (dicionários de mitologia, de temas, de "motivos", etc.), segundo o próprio Brunel (1997, p. XV), seria o foco no "devenir dos mitos na literatura",

tendo-se em vista, então, o que se quer aí chamar de "mitos literários" – "os verbetes do nosso dicionário pretendem dar também uma ideia da singularidade de cada um dos mitos literários" (Ibid., p. XVIII) –, termo especialmente controverso, dada sua posição intervalar entre "mito" e "literatura", vocábulos que previamente angariam, cada um deles e na oposição entre si, conhecidas controvérsias semântico-conceituais. "É por aí então que começaremos, bem conscientes de que não se pode abordar o estudo do mito literário sem antes levar em conta o mito propriamente dito, o que não significa que o mito literário seja somente o mito na literatura", alerta, a propósito, Brunel (Ibid., p. XV), arrematando: "Tentaremos mostrar a diferença existente entre os dois termos e sugerir a extensão do domínio que essa analogia nos apresenta".

Em vista do caráter intrinsecamente *narrativo* do mito – "O mito conta. O mito é uma narrativa" (Ibid., p. XVI) –, Brunel reconhecia, aí, portanto, que as condições de possibilidade de seu *Dictionnaire* residiriam na factibilidade da distinção entre duas espécies de discurso narrativo – o "mito propriamente dito" e o "mito literário" –, o que parece recobrir, de antemão, uma distinção discursiva ainda mais fundamental, aquela entre "narrativa mítica" e "narrativa literária". Reconstituindo sinteticamente o acirrado debate sobre o assunto no meio acadêmico francês, Brunel concluirá, então, a certa altura, com uma passagem que mais parece desautorizar do que confirmar a distinção de base com que julga operar. Evocando o significado etimológico de "mito" [*mythos*] – "palavra, narrativa transmitida" –, o autor se pergunta, então, se todo mito não seria, afinal de contas, e em função de seu modo de transmissão, literário, ponderando na sequência: "Confessemos que a literatura é o verdadeiro conservatório dos mitos. O que saberíamos de Ulisses sem Homero, de Antígona sem Sófocles, de Adjuna sem o Mahabarata? A pesquisa pré-literária é vaga, assim como a

pesquisa pré-histórica"; em suma: "O resultado destas constatações é que o mito nos chega envolto em literatura e já é, queiramos ou não, literário" (Ibid., p. XVII).

Mais à frente, Brunel admite que no ponto de partida de seu *Dictionnaire* se colocavam "grandes questões teóricas" que não foram, então, introdutoriamente enfrentadas em razão da percepção de que, se assim acontecesse, "a teoria iria rapidamente invadir tudo" (Ibid., p. XIX), sem se dar conta de que, neste caso, como em muitos outros, o que se expulsava pela porta da frente inadvertidamente retornava pela porta de trás. Ora, nenhuma das "grandes questões teóricas" aí em jogo poderia ter primazia sobre a espinhosa questão conceitual de base trazida à tona por Brunel a propósito da etimologia do termo *mito*.

"Das mais densas, complexas e controvertidas noções, [...] o mito remonta à Antiguidade Clássica. Platão e os sofistas debruçaram-se sobre o vocábulo e o seu significado, iniciando uma investigação polêmica que jamais deixou de ocupar os especialistas interessados na sua elucidação", observa, com efeito, Massaud Moisés (2004, p. 298-299), em seu *Dicionário de termos literários*, relembrando mais à frente: "Pela etimologia, o mito consiste em 'narração', 'fábula', 'enredo', 'história', 'narrativa' e assim por diante, como se pode ver na *Poética* aristotélica" (Ibid., p. 299).

Paul Ricoeur procurará restringir o espectro semântico associado ao emprego do termo por Aristóteles. Para tanto, adota a célebre tradução de Dupont-Roc e Lallot da *Poética* para o francês, a qual declara corrigir "num único ponto, traduzindo *mythos* por *intriga* [*intrigue*], com base no modelo do termo inglês *plot*", não conservando, portanto, a tradução por *história* [*histoire*], já que a "palavra francesa *histoire* com efeito não permite distinguir, como o inglês faz, entre *story* e *history*", ao passo que "a palavra *intriga* orienta imediatamente para seu equivalente: o agenciamento dos fatos, o que a tradução de J. Hardy por *fábula* não faz" (RICOEUR, 2010, p. 59). E ainda:

> Quando Aristóteles, ao substituir o definido pelo definimento, disser que o *mythos* é "o agenciamento dos fatos em sistema" (*e tôn pragmáton sýstasis*) (50 a 5), deve-se entender por *sýstasis* (ou pelo termo equivalente *sýnthesis*), não o sistema (como traduzem Dupont-Roc e Lallot [...]), mas o agenciamento (se quiserem, em sistema) dos fatos, a fim de marcar o caráter operatório de todos os conceitos da *Poética*. É precisamente por isso que, desde as primeiras linhas, o *mythos* é posto como complemento de um verbo que quer dizer compor. A poética é assim identificada, sem maiores formalidades, à arte de "compor as intrigas" (1447 a 2) (Ibid., p. 59).

A ênfase no caráter operatório do *mythos* enquanto "agenciamento dos fatos" enuncia-se, em Ricoeur, ao par da ampliação da abrangência da categoria "narrativa" para além das "restrições e interditos inerentes ao privilégio atribuído pela *Poética* ao drama (tragédia e comédia) e à epopeia" (Ibid., p. 57) – isto é, para além das "restrições e interditos" concernentes à distinção de *gêneros* em Aristóteles. Daí o desafio:

> É impossível não assinalar desde já o aparente paradoxo que consiste em erigir a atividade narrativa em categoria que abrange o drama, a epopeia e a história, quando, por um lado, o que Aristóteles chama história (*historia*) no contexto da *Poética* desempenha antes o papel de contraexemplo e, por outro, a narrativa – ou pelo menos o que ele chama de poesia diegética – é contraposta ao drama, no interior da única categoria abrangente que é a *mímesis*; mais que isso, não é a poesia diegética, mas a poesia trágica que contém por excelência as virtudes estruturais da arte de compor (Ibid., p. 57).

Em suma, diante da questão fundamental – "Como poderia a narrativa tornar-se o termo abrangente se no começo é apenas uma espécie?" –, Ricoeur estipula: "Teremos de mostrar até que ponto o texto de Aristóteles autoriza a dissociar o modelo estrutural de seu primeiro investimento trágico e suscita, gradativamente, uma reor-

ganização de todo o campo narrativo" (Ibid., p. 57). Feito isto, ele pode, então, declarar: "chamamos de narrativa exatamente aquilo que Aristóteles chama de *mythos*, isto é, o agenciamento dos fatos" (Ibid., p. 65) – lembrando-se, é claro, de que tanto *mythos* quanto *mímesis* "devem ser considerados operações e não estruturas" (Ibid., p. 59).

Na medida mesma em que se nivela com a "narrativa" na sua dimensão a mais abrangente – isto é, dissociada do "modelo estrutural" (dir-se-ia *genérico*) seja da tragédia, seja de qualquer outra de suas espécies (epopeia, história, etc.), para coincidir com o "campo narrativo" *lato sensu* –, o *mythos* não se deixaria confundir com uma pretensa espécie particular de narrativa, dita "mítica", nem com seu pretenso "modelo estrutural" (*genérico*). Não estranha, assim, que em seu paradigmático esforço de determinar "A estrutura dos mitos" (1955), Claude Lévi-Strauss a tenha procurado situar não no âmbito do discurso narrativo propriamente dito, seja no nível do narrado – ou da "história" (*story*) –, seja no nível da narração – ou da "intriga" (*plot*) –, e sim, *para além* da própria língua.

Lévi-Strauss evidentemente não nega, antes reconhece, que "o mito faz parte integrante da língua", que "é pela palavra que ele se nos dá a conhecer", que "ele provém do discurso", mas alerta: "Se queremos perceber os caracteres específicos do pensamento mítico, devemos pois demonstrar que o mito está, simultaneamente, na linguagem e além dela" (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 240). Em suma: "O mito provém da ordem da linguagem, e faz parte integrante dela; entretanto, a linguagem, tal como é utilizada no mito, manifesta propriedades específicas", sendo que tais propriedades, arremata o autor, "só podem ser pesquisadas *acima* do nível habitual da expressão linguística; dito de outro modo, elas são de natureza mais complexa do que as que se encontram numa expressão linguística de qualquer tipo" (Ibid., p. 242).

Daí decorreria que: "como todo ser linguístico, o mito é formado de unidades constitutivas"; tais "unidades constitutivas" do

mito "implicam a presença daquelas que intervêm normalmente na estrutura da língua, ou seja, os fonemas, os morfemas e os semantemas", mas não se confunde com estas: "elas estão para os semantemas assim como os semantemas estão para os morfemas e assim como os morfemas estão para os fonemas", isto é: "Cada forma difere da que a precede, por um mais alto grau de complexidade" (Ibid., p. 242-243). A esses supostos "elementos que provêm particularmente do mito (e que são os mais complexos de todos)", Lévi-Strauss os denomina de "grandes unidades constitutivas", ou "mitemas" (Ibid., p. 243).

Como proceder para reconhecer e isolar tais unidades? – pergunta-se Lévi-Strauss. Guiando-se, então, "pelos princípios que servem de base à análise estrutural sob todas as suas formas", ele postula que, se por um lado, "os linguistas estruturalistas sabem exatamente que todas as unidades constitutivas, qualquer o nível em que sejam isoladas, consistem em relações", por outro lado, "as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas *feixes de relações*, e que é somente sob a forma de combinações de tais feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significante" (Ibid., p. 243-244). Lévi-Strauss buscará, então, na sequência, comprovar sua hipótese e ilustrar o seu método por meio de sua tão célebre quanto controversa análise estrutural do mito de Édipo (Ibid., p. 243-252).

Não há dúvida, para Lévi-Strauss o mito é linguagem, "mas uma linguagem", como ele diz, "que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a *decolar* do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando" (Ibid., p. 242). O grande fascínio, mas também a grande fragilidade, da análise estrutural dos mitos por ele proposta derivam justamente de suas mais ou menos convincentes tentativas de demonstrar essa "decolagem" e suas implicações, esforço cujo ápice e síntese se dão com a tetralogia das *Mythologiques* [Mitológicas] (1964-1971). Neste "monumento

labiríntico, cuja visita é apaixonante e fatigante", afirma, com efeito, um crítico empático como Gilles-Gaston Granger (1989, p. 147-148), "todo o sistema dá a impressão de uma *falsa álgebra*, homenagem, certamente, ao ideal de uma ciência constituída, mas seguida de poucos efeitos". Uma razão disso, segundo Granger, é que "a própria divisão do vivido mitológico em elementos estruturais não é nunca verdadeiramente examinada como problema"; "[a] diversidade das *mídias*, que são os diferentes idiomas que servem para veicular esses mitos, não é em nenhum momento levada em conta" (Ibid., p. 148). Daí, a indagação: "Seria possível, entretanto, construir modelos 'semióticos', sem questionar o modo de expressão natural que o material fornece, de onde serão abstraídos?" (Ibid., p. 148).

Quer nos convençamos ou não da factibilidade das "unidades constitutivas", dos "mitemas" que Lévi-Strauss faz "decolar" do material linguístico das narrativas submetidas à sua análise estrutural dos mitos, o fato é que desta experiência acaba por derivar o que se poderia chamar uma autêntica demonstração em negativo, a saber, a de que *aquém* desse "nível mais elevado" imaginado pelo autor, ou seja, no nível estritamente linguístico-discursivo, "o mito seria indistinto de qualquer outra forma de discurso" (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 243).

Enquadrando a mitoanálise lévi-straussiana num vocabulário especificamente semiótico, Greimas e Courtés irão registrar, um quarto de século depois da pioneira interpretação estrutural do mito de Édipo, que se ela, por um lado, "permitiu o reconhecimento da existência, nas profundezas do discurso, de estruturas semióticas que comportam uma sintaxe e uma semântica fundamentais", por outro lado, "fez o discurso mítico perder sua especificidade: estruturas semióticas comparáveis regem os discursos poéticos, oníricos, etc." (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 281). O mais importante, quanto a isso, parece mesmo ser a conclusão de longo alcance daí derivada pelos autores: "O estado atual das pesquisas em tipologia dos discursos

não permite determinar, com certeza, as características específicas do discurso mítico, considerado como 'gênero'" (Ibid., p. 281).

Ora, mas é justamente da crença nessas pretensas "características específicas" da narrativa mítica enquanto um gênero distinto da narrativa literária que depende uma especulação como a de Brunel acerca dos mitos literários, e, em última instância, o próprio empreendimento do seu *Dictionnaire*. Quanto a isto, ele se apoiará fundamentalmente no hoje clássico "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?" [O que é um mito literário?] (1984), de Philippe Sellier, "um brilhante artigo", diz Brunel (1997, p. XVIII), no qual o autor teria logrado "definir a noção de mito literário em relação à própria noção de mito".

Do mito ao mito literário

No referido artigo, Sellier afirma derivar sua reflexão sobre o mito de experiências concretas: a direção do Departamento de Ciências Religiosas da *Encyclopaedia Universalis*, na época de sua concepção (1967-1969); a direção da coleção "Mythes", surgida em 1970 na editora Armand Colin (Paris), da qual Pierre Brunel se tornaria codiretor; sua participação na preparação do próprio *Dictionnaire des mythes littéraires* de Brunel, na qual montou uma equipe de pesquisa sobre mitos literários de origem bíblica (SELLIER, 2020, p. 389-390).

Sellier postula, então, não ser possível delimitar o que seja mito literário senão lembrando-se, de partida, do que é definido "cientificamente" como mito (Ibid., p. 371). O autor considera haver um consenso quanto a isso na "ciência" mitológica: "Eliade, Dumézil, Lévi-Strauss", ele afirma, "geralmente concordavam sobre um certo número de características que lhes pareciam distinguir o mito entre os tipos de narrativas humanas" (Ibid., p. 370); tais autores, insiste Sellier, a despeito de eventuais discordâncias metodológicas, trabalhavam sobre "um mesmo material, um tipo de

narrativa completamente singular" (Ibid., p. 371).

A narrativa mítica propriamente dita, o que Sellier chama "mito etnorreligioso", se distinguiria pelas seguintes características:

(I) trata-se de "uma *narrativa fundadora*, uma narrativa 'instauradora' (Paul Ricoeur). [...] explica como o grupo foi fundado, o significado de tal rito ou tal interdito, a origem da condição atual dos homens" (Ibid., p. 371);

(II) "[e]ssa narrativa é *anônima e coletiva*, elaborada oralmente ao longo das gerações" (Ibid., p. 371);

(III) "[o] mito é *tido por verdadeiro*: história [...] claramente distinta, para seus próprios seguidores, de todas as narrativas de ficção (contos, fábulas, histórias de animais...)" (Ibid., p. 372);

(IV) "[o] mito cumpre uma função sociorreligiosa. [...] ele é o cimento do grupo, para o qual propõe normas de vida e cujo *presente ele faz banhar no sagrado*" (Ibid., p. 372);

(V) "[o]s personagens principais dos mitos (deuses, heróis...) agem em virtude de motivos amplamente estranhos ao verossímil, à psicologia 'razoável'. *Sua lógica é a do imaginário*" (Ibid., p. 372);

(VI) "[r]emonta a Claude Lévi-Strauss ter colocado em evidência uma outra característica distintiva: *a pureza e a força das oposições estruturais*. O menor detalhe entra em sistemas de oposições significativas" (Ibid., p. 372).

Isso posto:

> É claro que, do mito ao mito literário, as três primeiras características do mito desapareceram: o mito literário – se aceitamos provisoriamente assumir como tais tantas narrativas em relação às quais essa denominação não é discutida (Antígona, Tristão, Don Juan, Fausto) – não funda nem instaura nada mais. As obras que o ilustram são, em primeiro lugar, escritas e assinadas por uma (ou algumas) personalidade singular. Evidentemente, o mito literário não é tido por verdadeiro. Se, portanto, existe uma sabedoria da linguagem, é do lado dos três

> últimos critérios que um parentesco pode se revelar entre mito e mito literário. E, de fato – sinal encorajador –, não se pode, a seu propósito, responder facilmente de forma negativa. Lógica do imaginário, firmeza da organização estrutural, impacto social e horizonte metafísico ou religioso da existência, são essas as questões que o estudo do mito convida a colocar ao mito literário (Ibid., p. 374).

No restante do artigo, Sellier buscará, então, expor e ilustrar as três características que o mito literário compartilharia com o mito etnorreligioso:

> (I) a "saturação simbólica": "o mito e o mito literário se apoiam sobre organizações simbólicas, que fazem vibrar cordas sensíveis em todos os seres humanos, ou em muitos deles" (Ibid., p. 379);
>
> (II) a "organização cerrada": "o extraordinário trabalho de *reformalização* que faz retornar ao mito literário um arranjo estrutural comparável ao do mito etnorreligioso" (Ibid., p. 384);
>
> (III) a "iluminação metafísica na qual se banha todo o enredo", característica graças à qual "o mito literário novamente se junta ao mito etnorreligioso" (Ibid., p. 386-387).

Quanto à primeira característica, a da saturação ou sobredeterminação simbólica, Sellier admite reconhecê-la como um traço das "obras literárias mais bem sucedidas" (Ibid., p. 383), sem que estas, entretanto, sejam enquadradas como mitos literários; isto, segundo o autor, porque lhes faltariam as duas outras características supracitadas, de modo que, presume-se, no que aí se quer chamar de mito literário, a primeira característica estaria necessariamente subordinada às outras duas: "organização cerrada" e "iluminação metafísica".

Dada a primazia da referência a Claude Lévi-Strauss no artigo, dir-se-ia nele avultar uma preponderância da segunda característica sobre as demais. Com Lévi-Strauss, Sellier identifica a cerrada organização estrutural como característica ímpar do mito; contra Lévi-Strauss, Sellier julga identificá-la, para além da música, também

em certas manifestações literárias que guardariam uma relação de continuidade com o mito propriamente dito, isto é, os mitos literários; assim: "O mito etnorreligioso não terá legado sua perfeição somente à música: subsiste 'mito na literatura'" (Ibid., p. 389).

A certa altura, Sellier chega mesmo a erigi-la, à referida característica, como baliza máxima de identificação do mito literário como tal em meio às retomadas intertextuais que constituem uma tradição literária:

> Adquirimos o hábito de falar do *mito de Ulisses*, sob a pressão de retomadas prestigiosas da *Odisseia*, como o *Ulysses* de Joyce. Mas esse uso é problemático: não basta que haja *retomada* de uma obra por muitas outras para que haja "mito literário"; é preciso que essa retomada se deva à existência de um enredo concentrado, de uma organização excepcionalmente firme. É por isso que *Édipo Rei* se afirma como um mito literário, enquanto as aventuras de Édipo, com seus múltiplos episódios, recaem na epopeia e na saga (Ibid., p. 377).

Fausto como mito literário?

Sellier encerra seu artigo insistindo na necessidade de "verificações" de suas proposições acerca dos mitos literários (Ibid., p. 388-389). Uma boa maneira de fazê-lo seria contrastar sua projeção da passagem do mito ao mito literário com algum exemplo concreto colhido junto ao Dictionnaire de Brunel. E nenhum exemplo, nesse sentido, melhor do que Fausto, a julgar pelo que diz André Dabezies, nome maior dos estudos faustianos em língua francesa,[6] logo na abertura do verbete então dedicado ao referido mito:

> Entre os mitos literários, um paradigma quase completo: um daqueles cuja gênese dá a perceber com absoluta nitidez as etapas que conduzem da história à lenda, e em seguida o cruzamento da lenda popular com a produção literária; mais tarde, sua evolução fornece todo tipo de exemplos do diálogo entre a literatura e os acontecimentos ou as mentalidades coletivas e mostra o jogo dos

> clichês estereotipados, herdados do passado, e dos textos que se alimentam do mito vivo (DABEZIES, 1997, p. 334).

Registra-se, então, ao longo do verbete, a profusa sequência de retomadas intertextuais do célebre personagem, num arco de referências que, do século XVI ao XX, vai do anônimo *Volksbuch* e de Christopher Marlowe a Paul Valéry, Thomas Mann e além, passando por nomes como os de Lessing, Goethe, Heine, L'Isle Adam, Ibsen, Spengler, Bulgákov, entre muitos outros. O percurso que aí então se desenha está longe de encarnar aquela progressão linear, introdutoriamente sugerida por Dabezies, que faria de Fausto um mito literário paradigmático. Tendo intitulado a seção final do verbete de "As três etapas do mito do Fausto", Dabezies, no entanto, logo admite: "Quase se poderia falar de três mitos aparecidos sucessivamente" (Ibid., p. 340), a saber:

> O Fausto do século XVI, esse mago de ambições insensatas, mas angustiado diante da danação, vive em si próprio a tensão de dois arquétipos diferentes: de um lado, à imagem de *Paracelso*, o médico erudito, seu contemporâneo, ele sente o ímpeto confuso que move a Renascença para o poder, o saber, o prazer. Como o Théophile medieval, por outro lado, ele conclui um pacto com o demônio, ou seja, renega sua fidelidade a Deus para jurar fidelidade a seu adversário – e ao fazer isto, aliena sua liberdade, julgando afirmá-la (Ibid., p. 340).

> O romantismo transforma a significação do drama: os desejos muito imediatos do Fausto primitivo aí se encontram transfigurados num desejo quase metafísico de infinito. Essa aspiração ao Conhecimento e ao Amor faz toda grandeza do homem, mas ela deve também conduzi-lo inelutavelmente a estender suas pretensões além dos limites da humanidade, empurrando-o desse modo para a ruína, para o fracasso e o desespero. O pacto com o diabo é o engajamento temerário com as forças do mal, que um dia fatalmente hão de corromper o herói, ou, pelo menos, esmagá-lo. Em todo caso, [...] o Fausto romântico tende a tornar-se um

> modelo de humanidade, um herói grandioso [...] (Ibid., p. 340).
>
> As gerações seguintes magnificam a idealização: o pacto é suprimido ou levado pouco a sério; Fausto converte-se em imagem ideal do homem moderno libertado das representações antigas, conquistando sem drama o saber, a força e a felicidade. Em seu esquematismo simplificador, o "homem faustiano" de Spengler, ao término dessa evolução, nada mais encarna a não ser a vontade de potência e o desejo de viver do homem do século XX (Ibid., p. 340).

Sintetizando o percurso acima, Dabezies conclui: "Em suas origens, personagem realista de uma *situação* dramática que o esmagava, Fausto tornou-se o herói romântico que é maior do que o peso que se abate sobre ele, e finalmente vem a ser o *herói* sem drama de nossos sonhos mais quiméricos" (Ibid., p. 340). Ao invés de em etapas sucessivas de um único e mesmo mito, Dabezies preferirá falar, então, em "imagens míticas" distintas alternando-se no tempo: "Essas três imagens míticas de Fausto, que se sucederam ao longo de quatro séculos, coexistem hoje na produção literária" (Ibid., p. 340).

A síntese de Dabezies nos permite ir mais longe, perguntando-nos se, consideradas em sua diversidade entre elas, tais pretensas imagens epocais de Fausto seriam de fato coesas *em si mesmas*. Pense-se, por exemplo, na modalização feita por Dabezies ao enquadrar o Fausto de Marlowe na primeira imagem: "Até mesmo Marlowe, que não deixa de admirar seu herói, sente a necessidade de levá-lo à perdição" (Ibid., p. 340). Quanto ao posicionamento do Fausto goethiano em face da segunda imagem, Dabezies reconhece que, "[n]esse contexto, o drama de Goethe mantém-se à parte", isso porque "ele manifesta uma certa confiança na aspiração do homem ao ideal (a tradição teológica antiga do *desiderium naturale perfectionis divinae*), não sem medir tragicamente os limites da liberdade" (Ibid., p. 340). Já em face do radical esvaziamento simbólico implicado pela terceira imagem, mais do que simplesmente a coesão interna da

mesma, estaria em xeque o próprio mito que aí se diz encarnado por ela: "Basta que um dos motores do drama desapareça, que se negue o ímpeto que move o homem, ou (mais facilmente hoje em dia) que não se queira ver no mal e na tentação o peso que têm", sentencia, com efeito, Dabezies, "para que o mito perca sua força e se extinga, para que Fausto não seja mais que a sombra (por exemplo, a sombra 'faustiana') de si mesmo" (Ibid., p. 341).

A projeção, por Dabezies, deste processo de crescente "enfraquecimento" e, no limite, "extinção" do mito na literatura (isto é, no jogo de remissões intertextuais que constitui uma tradição literária) em função de um desmantelamento progressivo de sua estrutura narrativo-simbólico-metafísica está em consonância com o postulado de Sellier (2020, p. 377) de que "não basta que haja retomada de uma obra por muitas outras para que haja 'mito literário'; é preciso que essa retomada se deva à existência de um enredo concentrado, de uma organização excepcionalmente firme". Mais do que isso, Dabezies acaba por reforçar essa verdadeira teleologia às avessas, promulgada por Sellier, segundo a qual "o mito etnorreligioso de fato forma um 'objeto' de estudo científico, mesmo que todo o tipo de gradação encaminhe insensivelmente de sua pureza à literatura, com obras ainda marcadas pelo pensamento mítico" (Ibid., p. 373), sem que em nenhum momento seja aí questionada a pretensa "pureza" desse pretenso "objeto" originário – a degradar-se...

Como bem observa Marcin Klik a respeito, Sellier (e, na sua esteira, outros mitoanalistas contemporâneos) irá ignorar os estudos de um Jean-Pierre Vernant ou um Marcel Detienne[7] que convincentemente colocam em xeque a ideia do mito como "um tipo especial de narrativa curta", justamente ao esclarecerem que:

> Na Grécia antiga, aproximadamente desde o século VI antes de Cristo, a palavra *mythos* não mais se refere a narrativas de deuses e heróis somente; ela era usada para descrever tipos muito diferentes de expressão, tais como cosmogonias, teogonias,

> relatos de atos heroicos, mas também contos de fadas contados aos bebês por suas babás, histórias de famílias, provérbios ou ditados. Está claro, portanto, que, para os gregos antigos, *mythos* não era uma "história sagrada", não tinha uma forma específica, mas era definido tão-somente com base na oposição a *logos*. Diferentemente deste, era associado a uma porção de informação não verificável, de segunda-mão (KLIK, 2015, p. 92).

Refigurações de Fausto

Descartadas, contudo, a concepção do mito como estrutura narrativo-simbólico-metafísica e a teleologia às avessas que a situa, em sua "pureza", na origem de um processo de degradação progressiva rumo à literatura, em que termos compreender o percurso, sintetizado por Dabezies, em que Fausto, inicialmente "personagem realista de uma *situação* dramática que o esmagava", aparece, mais tarde, como "o herói romântico maior do que o peso que se abate sobre ele", e então, por fim, como "o *herói* sem drama de nossos sonhos mais quiméricos" (DABEZIES, 1997, p. 340).

Poder-se-ia arriscar, à primeira vista, que o que permanece aí, transversalmente, e a despeito de quaisquer mudanças, sob o nome "Fausto", é um mesmo e único *personagem*. É o próprio Dabezies, entretanto, quem enuncia a dúvida, fundamental: "Aliviado dessa vertigem" – isto é, daquela por ele encarnada no "drama original" do século XVI –, "pode-se dizer que Fausto continua a ser o mesmo?" (Ibid., p. 341).

Por mais que, em vista de tudo o que apresenta o próprio Dabezies, a pergunta aparentemente soe retórica, na medida, contudo, em que a ela parece estar associado o questionamento pelo próprio destino do mito de Fausto, ou do *mythos* de Fausto como mito, valeria a pena reenunciá-la, nos termos da narratologia contemporânea, indagando-nos pelo que é que acontece, afinal, com a *figura* de Fausto ao longo de suas inúmeras *refigurações*.

"O termo *figura* designa, em geral, toda entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e na comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados. A manifestação mais evidente da entidade designada como figura é a *personagem*", explica, com efeito, Carlos Reis, em seu *Dicionário de Estudos Narrativos* (REIS, 2018, p. 162). O reenquadramento de uma personagem como Fausto nos termos supracitados (isto é, como *figura*) nos leva a concebê-la, ademais, não como um dado, um elemento da narrativa, e sim, antes, como o efeito de uma *figuração*, isto é, "um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens" (Ibid., p. 165). Em sentido amplo, pode-se dizer que a figuração ocorre também "em discursos que não são formal ou institucionalmente literários: na historiografia, na epistolografia, nos discursos de imprensa (p. ex., nos retratos de figuras públicas, nos obituários, etc.) e no espaço das redes sociais, designadamente em perfis do Facebook" (REIS, 2018, p. 165).

Decorrem do conceito de figuração "dois outros conceitos com crescente fortuna no domínio dos estudos narrativos: o de *refiguração* e o de *sobrevida*", acrescenta Reis, observando que ambos referem-se "à possibilidade de uma figuração ser retomada e reelaborada noutros suportes e contextos [...], ganhando, assim, feições que nem sempre mimetizam exatamente o modelo original", reelaboração esta que "permite à personagem sobreviver e mesmo regenerar-se, para além da história que primeiro habitou" (Ibid., p. 168). Dito desta forma, os conceitos em questão parecem se superpor, como se o segundo denotasse uma simples extensão do fenômeno a que corresponde o primeiro – o que, na verdade, não se sustenta.

Por *refiguração* compreende-se o "processo de reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente uma personagem),

no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens", especifica Reis quanto ao primeiro conceito, à luz do qual atesta-se que "as figuras ficcionais não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu" (Ibid., p. 421). Quanto ao segundo conceito, observará o autor:

> Chama-se *sobrevida* de uma personagem ao prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas como *refigurações*. A sobrevida concede à personagem uma existência autônoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente [...]; deste modo, uma determinada personagem, eventualmente com grande notoriedade e potencial de reconhecimento (Ulisses, Dom Quixote, Emma Bovary, James Bond), pode ser reencontrada noutras práticas narrativas e não narrativas, bem como em mensagens não literárias (na publicidade, p. ex.). Para que a sobrevida se efetive, torna-se necessário retomar, pelo menos em parte, a imagem física, bem como marcantes atributos psicológicos e sociais da personagem, que viabilizam aquele seu reconhecimento, fora do contexto original (Ibid., p. 485).

Enfatizando-se, de antemão, que, tal como a figuração, tanto a refiguração quanto a sobrevida de personagens ocorreriam também "em discursos que não são formal ou institucionalmente literários", observe-se, em contrapartida, que ambos os fenômenos não se deixariam confundir entre si, independentemente dos universos discursivos em que venham a ter lugar. Se, por um lado, não poderia mesmo haver sobrevida de uma personagem a não ser na esteira de suas sucessivas refigurações, por outro lado, nem toda refiguração, ou sequência de refigurações, de uma personagem implicaria necessariamente a sobrevida da mesma. Só se constata sobrevida, explica Reis, diante da ocorrência do "reconhecimento" de "propriedades distintivas" da personagem – mais especificamente da "imagem física, bem como marcantes atributos psicológicos e sociais da perso-

nagem" – ao longo de suas sucessivas refigurações. Reconhecimento, bem entendido, pelos leitores/espectadores das narrativas em que a personagem é refigurada: "é ao nível do leitor (ou do espectador) e do seu apetrechamento cultural que uma personagem é reconhecida, tal como a sua proveniência literária" (Ibid., p. 486).

Num contraste entre Fausto e um dos exemplos privilegiados de personagem sobrevivente para Carlos Reis – Dom Quixote –, Ian Watt enfatizara, justamente, a dimensão *recepcional* que permitiria associar, em última instância, o fenômeno mítico ao da sobrevida da personagem. "Ao contrário do Fausto, o personagem Dom Quixote não teve por base nenhuma pessoa verdadeira. [...] Do herói de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, publicado entre 1605 e 1615, pode-se dizer, quase com certeza, que não teve um modelo na vida real", observa Watt (1997, p. 60), acrescentando: "à semelhança do que ocorre com todos os mitos, Dom Quixote fixou-se de uma forma muito simples na consciência popular. O que nos interessa aqui é justamente saber como essa forma reflete alguns dos mais importantes valores e conflitos da nossa moderna civilização ocidental".

A "fixação" de Dom Quixote "de uma forma muito simples" na "consciência popular" que o caracterizaria como personagem mítica para Watt pode claramente ser associada àquele "reconhecimento" de suas "propriedades distintivas" (físicas, psicológicas, sociais) por leitores ou espectadores que o caracterizaria como personagem sobrevivente para Reis. A "fixação" de que fala Watt parece remeter, ademais, ao que Reis chama de "autonomização" da personagem em relação a seu "contexto original": neste caso, infere-se, Dom Quixote só poderá ter se fixado de "uma forma muito simples" – isto é, em suas "propriedades distintivas" fundamentais – na "consciência popular", por efeito de sua "autonomização", como personagem, em relação à narrativa em que primeiramente se viu figurado: em relação ao livro de Cervantes, claro, e, no limite, à própria figura autoral de Miguel

de Cervantes. "Isto significa que a *leitura* ou, em geral, a recepção artística podem intervir, em vários níveis, na criação de condições para a sobrevida da personagem", admitirá, com efeito, Carlos Reis (2018, p. 486), ilustrando esse processo por meio da declaração, por um leitor do porte de Miguel de Unamuno (1864-1936), de sua "relação com Cervantes e com Dom Quixote", nos seguintes termos:

> Não creio dever repetir que me sinto mais quixotista do que cervantista e que pretendo libertar o Quixote do próprio Cervantes. [...] As personagens de ficção têm, na mente do autor que os finge, uma vida própria, com uma certa autonomia, e obedecem a uma íntima lógica de que nem o dito autor está consciente. [...] Fora dela [da obra] viveu e vive o engenhoso fidalgo (UNAMUNO *apud* REIS, 2018, p. 487).

Isso posto, seria preciso inverter a proposição de Reis de que "[a] sobrevida concede à personagem uma existência autônoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente"; na verdade, por tudo o que foi dito, é, antes, a autonomização da personagem em relação a seu contexto original de criação, sobretudo em relação a seu autor – "libertar o Quixote do próprio Cervantes" –, que possibilitaria a sua sobrevida, seja no sentido de um reconhecimento por um público amplo de suas "propriedades distintivas" (físicas, psicológicas, sociais), seja no de sua fixação junto a esse público, dir-se-ia "na consciência popular", "de uma forma muito simples", forma a qual, no caso do Quixote, segundo Watt, "reflete alguns dos mais importantes valores e conflitos da nossa moderna civilização ocidental", convertendo-o, assim, num verdadeiro mito, isto é: "uma história tradicional largamente reconhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade" (WATT, 1997, p. 16).

Voltemos, com isso em vista, às três características fundamentais que, segundo Philippe Sellier, seriam exclusivas do mito propria-

mente dito em face de seu correspondente meramente literário: (I) trata-se de "uma *narrativa fundadora*, uma narrativa 'instauradora' (Paul Ricoeur)", que "explica como o grupo foi fundado, o significado de tal rito ou tal interdito, a origem da condição atual dos homens" (SELLIER, 2020, p. 371); (II) "[e]ssa narrativa é *anônima e coletiva*, elaborada oralmente ao longo das gerações" (Ibid., p. 371); (III) "[o] mito é *tido por verdadeiro*: história [...] claramente distinta, para seus próprios seguidores, de todas as narrativas de ficção (contos, fábulas, histórias de animais...)" (Ibid., p. 372).

Observe-se que a primeira característica – ser considerada uma narrativa "fundadora", "instauradora" ou "explicativa" do que quer que seja –, bem como a terceira – ser uma narrativa "tida por verdadeira", por "história não ficcional" –, remetem, ambas, a uma instância *recepcional* do mito, isto é, ao modo como certas narrativas são *reconhecidas* por um certo público (por "seguidores", diz Sellier), um certo grupo, uma certa sociedade, uma certa cultura. Isto recobre exatamente a postulação de Ian Watt do mito como uma narrativa "largamente reconhecida no âmbito da cultura", a qual "encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade" – os encarna ou simboliza, bem entendido, para aqueles que a reconhecem como tal – e que "é creditada como uma crença histórica ou quase histórica" – assim creditada, insista-se, por aqueles que a reconhecem como tal. A segunda característica, ao invés, remete à instância *autoral* do mito: sendo uma narrativa "*anônima e coletiva*, elaborada oralmente ao longo das gerações", poder-se-ia dizer tratar-se de uma narrativa *sem autor* – ou que, pelo menos, circula como tal.

Logo na "Abertura" de suas *Mitológicas*, Claude Lévi-Strauss subordinara a dimensão recepcional do mito – isto é, os sentidos e os poderes (fundacionais, instauradores, explicativos, simbólicos, etc.) que se queira lhe atribuir – à sua instância autoral, isto é, neste caso, à ausência de uma instância autoral da narrativa dita mítica. "Os mitos não têm autor", sentencia, com efeito, Lévi-Strauss; "a

partir do momento em que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido a sua origem real, só existem encarnados numa tradição", acrescenta, concluindo: "Quando um mito é contado, ouvintes individuais recebem uma mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural" (LÉVI-STRAUSS, 2004 [1964], p. 37).

Ora, o Dom Quixote, originalmente, tem um autor, e, como tal, recairia, para Sellier, no máximo, na categoria de "mito literário", o qual, diz o mitólogo francês, em comparação com o mito propriamente dito, "não funda nem instaura nada mais", "não é tido por verdadeiro", sendo que "[a]s obras que o ilustram são, em primeiro lugar, escritas e assinadas por uma (ou algumas) personalidade singular" (SELLIER, 2020, p. 374) – dir-se-ia com Lévi-Strauss: não funda nem instaura nada mais e não é tido por verdadeiro justamente porque tem sua criação atribuída a uma personalidade singular, isto é, porque tem um autor. Não obstante, contudo, ter tido, na origem, um autor, o Dom Quixote, na esteira de refigurações diversas, e por força da recepção de leitores como Unamuno, se viu libertado de Cervantes, autonomização esta que teria possibilitado sua sobrevida (Reis) e, no limite, sua própria conversão em mito (Watt).

Enquanto Sellier, portanto, atém-se a um percurso de refigurações no qual, em função de uma insustentável teleologia negativa, o mito, pretensa narrativa originária, degrada-se em literatura, o "caso" Quixote atesta, inversamente, a possibilidade de que uma narrativa originalmente literária – como tal, atribuída a um determinado autor – venha a se converter em narrativa mítica – como tal, depurada de autoria e, *ipso facto*, reconhecida em seu caráter fundador/instaurador e de credibilidade histórica, não ficcional. O fato é que Lévi-Strauss, na conclusão de suas *Mitológicas*, atestará que, quanto à mitogênese, ao invés de exceção, este processo é antes a própria regra.

"Alguém poderá perguntar por que tanta reticência em relação ao sujeito quando se fala de mitos", pondera, de partida, Lévi-Strauss

(2011 [1971], p. 604), "ou seja, de narrativas que não podem ter surgido sem que num determinado momento – por mais que este geralmente se mantenha inacessível – cada uma delas tenha sido imaginada e contada pela primeira vez por um indivíduo particular", acrescentando: "Só sujeitos podem ser ditos falantes e todo mito deve, em última instância, ter origem na criação individual". Daí:

> Não há dúvida quanto a isso, mas, para passar para o estado de mito, é preciso, justamente, que uma criação deixe de ser individual e perca, no transcorrer dessa promoção, o essencial dos fatores ligados à probabilidade que a compenetravam de saída e que podiam ser atribuídos ao temperamento, ao talento, à imaginação e às experiências pessoais de seu autor. [...] Reconheceremos, assim, sem dificuldade, que a diferença entre criações individuais e mitos reconhecidos como tais não é de natureza, mas de grau. [...] Admitamos, pois, que toda criação literária, oral ou escrita, só pode ser individual na origem. Na medida em que será imediatamente entregue à tradição oral, como acontece entre os povos sem escrita, apenas os níveis estruturados, apoiados em fundações compartilhadas, permanecerão estáveis, ao passo que os níveis probabilísticos manifestarão extrema variabilidade, por sua vez função da personalidade dos narradores sucessivos. Entretanto, no decorrer do processo da transmissão oral, tais níveis probabilísticos irão chocar-se entre si. Desgastar-se-ão desse modo uns contra os outros, desbastando progressivamente da massa do discurso o que se pode chamar de suas partes cristalinas. Todas as obras individuais são mitos em potencial, mas é sua adoção no modo coletivo que atualiza, em certos casos, o seu "mitismo" (Ibid., p. 604).

Claramente vê-se aí invertida a primazia cronológica que autores como Sellier querem atribuir ao mito em relação à criação literária: não é, portanto, o mito, pretensa narrativa originária anônima e coletiva, que, ao longo do tempo, de sucessivas refigurações, degradar-se-ia em literatura, e sim, ao contrário, a criação

literária, oral ou escrita, sempre "individual na origem", é que, uma vez "entregue à tradição oral", vem a se depurar de sua dimensão autoral, deixando de ser individual à medida que é adotada "no modo coletivo", atualizando, desse modo, o seu "mitismo".

Mas se, de fato, "[t]odas as obras individuais são mitos em potencial"; se, em suma, "a diferença entre criações individuais e mitos reconhecidos como tais não é de natureza, mas de grau", isto significa que a autoria dos "mitos reconhecidos como tais" não desapareceu *de fato* – ainda que o momento de sua criação "geralmente se mantenha inacessível" –, e sim *de direito*. Sem deixar de poder ser remetido, *em sua origem*, a uma autoria individual (como bem ilustra, aliás, o "caso" Quixote), e ainda que a mesma tenha se tornado irreversivelmente inacessível, o "mito reconhecido como tal" apresenta-se, na verdade, em termos foucaultianos, como um discurso desprovido da "função autor", "característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2001 [1969], p. 274), enquanto que os discursos habitualmente reconhecidos como "literários" – desde, pelo menos, o século XVII, ou o XVIII, estima Foucault – "não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se pergunta de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto" (Ibid., p. 276). E ainda: "O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões", pondera Foucault, arrematando: "E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós: só o aceitamos na qualidade de enigma" (Ibid., p. 276).

No auge das altissonantes declarações teóricas da "morte do autor", Foucault reconhecerá, não obstante, que "[a] função autor

hoje em dia atua fortemente nas obras literárias" (Ibid., p. 276), definindo, então, na sequência, "as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função autor" (Ibid., p. 278):

> [I] o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação de seu projeto fundamental).
>
> [II] O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência.
>
> [III] O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária.
>
> [IV] O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos, etc. (Ibid., p. 278).

Enquanto, pois, a circulação dos textos ditos literários se torna indissociável da atuação sobre eles da função autor, a passagem eventual de criações literárias ao "estado de mito", constata Lévi-Strauss, dependerá justamente de sua depuração daqueles fatores "que podiam ser atribuídos ao temperamento, ao talento, à imaginação e às experiências pessoais de seu autor" –, o que só pode se dar por efeito de uma recepção refiguradora que autonomize personagens e enredos de seus contextos originais, algo tão bem sintetizado, aliás, na divisa unamuniana "Libertar o Quixote do próprio Cervantes".

Quanto ao Fausto, reconheçamos que sua recepção refiguradora ao longo de mais de quatro séculos não se desdobrou em via única, tendo antes se bifurcado em cadeias distintas e autônomas de refigurações, com apenas uma delas implicando a sobrevida mítica da personagem em questão. Não estranha, assim, quanto a isto, o caráter bífido da própria "criação literária" na origem da referida bifurcação.

Fausto como paradigma para a Poética

Ao afirmar que Dom Quixote "não teve um modelo na vida real", Ian Watt (1997, p. 60) o toma como contraexemplo do Fausto, o qual remonta, por sua vez, a um "personagem histórico", nas palavras de Dabezies (1997, p. 334), de nome Johann (ou Georg) Faust, alegado astrólogo e mago que teria vivido de 1480 a 1540 na Alemanha, a respeito de quem, mas sobretudo de seu suposto "pacto formalizado com o demônio, do que resultaram seus poderes mas também sua morte apavorante" (Ibid., p. 334), acumularam-se, ao longo do século XVI, "anedotas e lendas fragmentárias" (Ibid., p. 334). Estas, em 1587, prossegue Dabezies, "encontram um redator anônimo para recosturá-las numa narrativa consolidada, que se publica na feira de Frankfurt: *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* etc. [História do Doutor João Fausto, mui famoso mago e necromante...]" (Ibid., p. 334-335).[8]

A publicação do livro em questão, também conhecido, por abreviação, como *Volksbuch* (Livro popular), marca, no que se refere a Fausto, segundo Dabezies (Ibid., p. 334), a passagem "[d]a lenda à literatura". Com efeito, quaisquer que tenham sido os fragmentos narrativos alegadamente "recosturados" pela "narrativa consolidada" de 1587, pode-se claramente atribuir aquele *status* de "criação individual" que Lévi-Strauss associa à literatura a esta "narrativa popular impressionante, ainda que nem sempre coerente em sua estrutura" (Ibid., p. 335) – dadas, aliás, justamente, a particularidade e as idiossincrasias dessa sua estrutura narrativa, cujo arranjo

facilmente se deixa remeter a *um autor*:

> depois de enveredar, na primeira parte, pela história trágica do imprudente Fausto – que levado por seu orgulho a esse pacto presunçoso ao fim de vinte e quatro anos de magia e de prazeres morre da maneira mais abominável –, na segunda parte o autor simplesmente começa a copiar (ou quase) capítulos de caráter muito elementar de uma cosmografia e de uma geografia (esta última, por sinal, antiquada e perempta); na terceira parte ele reproduz em estilo truculento e ingênuo as anedotas sobre as farsas e os lances de magia de Fausto, e finalmente volta ao estilo moralizante do início, mas com um acento mais dramático, na hora de evocar os últimos dias e a morte do mago. Em suma, a ideia é fazer rir e meter medo, alternadamente! (Ibid., p. 335).

Se, portanto, a narrativa em questão deixa-se remeter a um autor, ao qual se deveria atribuir, então, em última instância, sejam certas ações – "enveredar", "copiar", "reproduzir", "voltar", "evocar" –, sejam certos "estilos" – "truculento e ingênuo", "moralizante" –, certa mudança de "acento" – "mais dramático" –, seja, mesmo, uma certa intencionalidade – "a ideia é fazer rir e meter medo, alternadamente" –, seria dele, em suma, o mérito disso que Dabezies reconhece como "a fórmula para o sucesso":

> vinte e duas edições (com acréscimos progressivos de novas anedotas) em dez anos, a que se seguiram outras versões consideravelmente modificadas e aumentadas até o século XVIII (a partir de 1725, uma versão muito abreviada que foi a que deve ter lido o jovem Goethe). Acrescentem-se a tudo isso as traduções do relato primitivo, frequentemente reeditadas durante dois séculos, em holandês (30 edições), em inglês (25), em francês (20), em dinamarquês, em tcheco (Ibid., p. 335).

Na esteira de todo esse sucesso editorial, teve lugar justamente aquele processo de autonomização da personagem em relação a seu contexto original implicando sua *sobrevida* (Reis), sua *fixação*, de uma forma simples, na *consciência popular* (Watt):

> Nos séculos XVII e XVIII, além das reedições das narrativas populares, Fausto conhece na Alemanha um grande sucesso nos palcos das feiras e, um pouco mais tarde, no teatro de marionetes. [...] O papel mais importante fica em geral com um criado burlesco, que recebe o nome de Hanswurst, Kasper ou Pickelhäring. O público pode rir a bandeiras despregadas, mas a moralidade se salva: graças a seu enorme bom senso, o alegre bufão escapa ao diabo, enquanto que Fausto, o intelectual, não consegue desenredar-se dessa história meio apavorante, meio inacreditável, e corre infalivelmente para sua perdição. Há ainda outros sinais de que o mito está bem vivo na época: a bibliografia de H. Henning, que abrange dois séculos, faz o levantamento de umas quatrocentas menções ou evocações do personagem, em todos os níveis, literários ou não. Canções (*Volkslieder*) sobre o Fausto circulam em folhetos. No século XVIII, sobretudo, repleto de livros e escritos sobre magia, cerca de uma centena destes é generosamente atribuída a pena de Fausto, contra toda verossimilhança (Ibid., p. 335).

Ora, não estranha que Dabezies refira-se aí, então, ao *mito* de Fausto: eis, de fato, paradigmaticamente encarnado, aquele processo, de que fala Lévi-Strauss (2011, p. 604), no qual uma "criação literária", que "só pode ser individual na origem", na medida em que é "entregue à tradição oral", vê estabilizados apenas seus "níveis estruturados" – aqui, basicamente, o tópos do intelectual ambicioso que faz um pacto com o diabo e é exemplarmente punido por isso –, "apoiados em fundações compartilhadas" – aqui, "uma religião popular que se apoia sobretudo no medo ao diabo e ao julgamento divino" (DABEZIES, 1997, p. 335) –, ao passo que seus "níveis probabilísticos", que variam em função "da personalidade dos narradores sucessivos", chocam-se ao longo do processo da transmissão oral, desgastando-se "uns contra os outros", "desbastando progressivamente da massa do discurso o que se pode chamar de suas partes cristalinas".

Assim, e para continuar falando com Lévi-Strauss (2011, p. 604), a narrativa do *Volksbuch* (1587), originalmente uma obra individual, e, como tal, "mito em potencial", terá o seu "mitismo" atualizado justamente na medida em que avança, ao longo de décadas e séculos, sua "adoção no modo coletivo". Isto haverá sido facilitado, pode-se inferir, pelo fato de a referida obra ter permanecido *anônima* para a posteridade.

Reconheça-se, contudo: sem autor *conhecido* não equivale a *sem autor*. Este, aliás, o caráter bífido da criação literária na origem do mito de Fausto: seu anonimato, se, por um lado, estimulará aquela sua adoção em modo coletivo responsável por atualizar seu mitismo na medida mesma em que a autonomiza em relação a seu contexto original, por outro lado, resguardará, ainda que *em negativo* – pense-se aqui na palavra "anônimo" aposta ao título do livro em suas inúmeras reedições, ao longo dos séculos, nas mais diversas línguas –, a *função autor* que possibilita remeter (como o faz Dabezies) ações, estilos, acentos, intenções da narrativa a um determinado autor alemão do final século XVI, ainda que desconhecido; a *função autor* que possibilita atribuir, em última instância, "o essencial dos fatores ligados à probabilidade" que compenetravam, de partida, a criação literária "ao temperamento, ao talento, à imaginação e às experiências pessoais de seu autor" (Ibid., p. 604).

Ora, é sob a égide crescente da função autor que se desdobrará aquela segunda via, paralela à primeira, de recepções refiguradoras de Fausto, na qual, segundo Dabezies (1997, p. 340), o "personagem realista de uma *situação* dramática que o esmagava" aparece, mais tarde, como "o herói romântico maior do que o peso que se abate sobre ele", e então, por fim, como "o *herói* sem drama de nossos sonhos mais quiméricos". Esta é uma cadeia refiguradora na qual, inversamente proporcional ao decrescente mitismo da personagem, se adensarão, na verdade, os vínculos de cada nova refiguração da mesma a um determinado nome de autor, à guisa, dir-se-ia, de um

"sobrenome", a denotar, então, um laço de filiação: o Fausto *de Marlowe*, o Fausto *de Goethe*, o Fausto *de Mann*, etc.

"Da tradução inglesa do *Volksbuch*, Christopher Marlowe tirará um de seus melhores dramas, *The Tragical History of D. Faustus*, encenado em Londres depois de 1590", observa Dabezies (Ibid., p. 335) em relação à primeira das refigurações *autorais* do Fausto original. "A estrutura heterogênea do original é aí transposta para uma curiosa alternância de cenas trágicas e de grotescas palhaçadas", prossegue o autor, arrematando: "Fausto converte-se num homem da Renascença, sedento de conhecimentos, de experiências e de poder, mas logo se decepciona com o pacto. [...] Suas ambições dão-lhe uma certa grandeza heroica, mas levam-no inelutavelmente à danação" (Ibid., p. 335).

Se se constata aí mantida, em linhas gerais, a "situação dramática" da narrativa original, a despeito de certas modificações da própria personagem – "Fausto converte-se num homem da Renascença"; "[s]uas ambições dão-lhe uma certa grandeza heroica" –, as refigurações autorais subsequentes tenderão a acentuar justamente essas modificações, a ponto, mesmo, de comprometer a manutenção daquelas propriedades distintivas fundamentais (físicas, psicológicas, sociais) de cujo reconhecimento dependeria a sobrevivência da personagem. Não estranha, ademais, que as novas feições de cada novo Fausto emergente se deixem, então, identificar com as de seus respectivos criadores.

Se Lessing, por sua vez, esboçou "um esquema novo no qual Fausto, promovido a herói do saber, consegue escapar ao demônio", pondera Dabezies (Ibid., p. 335-336), já "os jovens poetas da geração seguinte, precursores do romantismo" – Maler Müller em 1776-1778, Klinger em 1791, etc. – "consagram um tipo novo de Fausto", sendo que: "O personagem deles é feito à sua imagem, um titã em revolta contra este mundo malfeito, um individualista suficientemente audacioso para desafiar a moralidade, a sociedade,

a religião, e para concluir uma aliança com o demônio", arremata o autor (Ibid., p. 336). "O mais brilhante desses 'jovens coléricos', J. W. Goethe", prossegue Dabezies (Ibid., p. 336) na mesma perspectiva, "encarnou em seu Fausto muito de si mesmo, de seu frenesi por experimentar tudo, seus sonhos desmesurados e suas revoltas, seu gosto pela magia ou pela alquimia e até mesmo a lembrança de seus amores por uma linda alsaciana" (Ibid., p. 336).

E se os românticos alemães, por sua vez, "estão mais inclinados a conduzir seu herói à danação que sanciona ao mesmo tempo a grandeza e o descomedimento de suas aspirações e de seus atos, sua nostalgia do infinito e do amor (Fausto é aproximado de Dom Juan) e seu individualismo orgulhoso", como em Chamisso, Grabbe, Heine e Lenau (Ibid., p. 336), os românticos ingleses, em contrapartida, "tomaram emprestado da lenda ou de Goethe apenas elementos esparsos (o fantástico diabólico, a aspiração descomedida do titã condenado) que encontraremos notadamente em Byron e em P. J. Bailey" (Ibid., p. 337).

Com vistas a certa recepção refiguradora que, a partir de 1870, passa a idealizar Fausto como "a figura de um herói nacional, de encarnação típica da alma alemã" (Ibid., p. 337), ladeada por outra, a de um pensamento cientificista que "crê reconhecer nele, à maneira de Prometeu e às vezes juntamente com este [...], a figura ideal da humanidade moderna que aspira à liberdade, à ação, ao progresso" (Ibid., p. 337), Dabezies evoca, então, o célebre "homem faustiano" formulado por Oswald Spengler em *Der Untergang des Abendlandes* [A decadência do Ocidente] (1918), aí apresentado "como o tipo constante do homem ocidental desde a Idade Média":

> Sua força e sua grandeza lhe advêm da paixão pelo espaço infinito e pela vontade de potência. Bem mais nietzschiano do que goethiano, ele não conhece nem pacto nem Margarida e sua aspiração leva-o à ação, à técnica, às conquistas, mais do que ao conhecimento. O alemão moderno, o prussiano sobretudo,

> foi o que mais fiel se manteve a esse ímpeto "faustiano" – logo o futuro lhe pertence (Ibid., p. 337).

No entreguerras, Fausto "consuma sua condição de herói nacional", diz Dabezies, havendo, contudo, aqueles que "resistem a essa idealização em que eles detectam o efeito das ideologias: é o caso dos expressionistas", aos quais se pode atribuir (mas não somente a eles) uma "reação de defesa pela ironia" (Ibid., p. 338). Concebido "no exílio, durante os anos de agonia da Alemanha em guerra", o *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann – o genial compositor Adrian Leverkühn – encarnará simbolicamente o destino trágico do nacionalismo alemão. "Adrian alimenta ambições imensas: para obter o poder criador e escrever uma música nova (no caso: dodecafônica), ele é levado a uma espécie de pacto diabólico que lhe garante o gênio, mas também a solidão e, finalmente, a loucura", resume Dabezies (Ibid., p. 339), acrescentando: "Seu itinerário simboliza aquele da sociedade alemã em que ele vive durante o primeiro terço do século XX, e que, como ele, deixa-se levar pela vertigem – aqui, a vertigem coletiva de um nacionalismo fatal".

Antes de remeter, por fim, às "formas e expressões novas" de Fausto a partir de 1960, Dabezies (Ibid., p. 339) refere-se, ainda, aos diálogos dramáticos que Paul Valéry, morto em 1945, deixou esboçados sob o sugestivo título de *Mon Faust* [Meu Fausto]. "A personagem de *Fausto* e a de seu medonho comparsa têm direito a todas as reencarnações", dispara, de partida, Valéry (2010 [1945], p. 43), na nota ao leitor anteposta a seus diálogos. Esta declaração do "direito à reencarnação" das referidas personagens goethianas não se confunde aí com um chamado à "libertação" das mesmas em relação a seu criador (como aquele de Unamuno no que se refere ao Quixote), e sim com a declaração de um direito próprio (seu, de Valéry) de "introduzir em nosso espaço, tão diferente daquele dos primeiros lustros do século XIX, os dois protagonistas do *Fausto* de Goethe" (Ibid., p. 43-44), e isto em franca recusa à pretensa proibição

de *recriação* das mesmas:

> O ato do gênio de recolhê-las em estado fantoche na lenda ou na feira, e as transportar, como que por efeito de sua temperatura própria, ao mais alto grau de existência poética, daria a impressão de que se devesse proibir para sempre qualquer outro criador de ficções de as retomar pelos seus nomes e de as obrigar a se moverem e a se manifestarem em novas combinações de acontecimentos e de palavras (Ibid., p. 43).

O que Valéry torna explícita em suas considerações é a própria dinâmica histórica da refiguração autoral pela qual personagens outrora "transportadas" de um espaço a outro por determinado autor, que lhes confere, neste ato, e "como que por efeito de sua temperatura própria", um outro status de "existência poética", se veem, então, uma vez mais, "retomadas pelos seus nomes", por um "outro criador de ficções", que as obriga a, uma vez mais, "se moverem e a se manifestarem em novas combinações de acontecimentos e de palavras", reconfigurando-lhes, assim, a "existência poética", e "como que por efeito de sua temperatura própria", o que o permitiria antepor aos (antigos) nomes destas (novas) personagens o possessivo em primeira pessoa: meu.

O Fausto *de Valéry* não é, com efeito, o Fausto *de Goethe*; nem o *de Mann* ou o *de Pessoa*; nem o *de Murnau* ou o *de Gounod*; nem o *de Marlowe* ou o *do anônimo autor do século XVI*. O *mito de Fausto*, em contrapartida, foi, é e será sempre o mesmo (sob pena de sua desaparição), manifestando-se, para falar com Lévi-Strauss, quando quer que ouvintes individuais recebam uma determinada mensagem – aquela a propósito do pactário exemplarmente punido em razão de sua ambição desmedida – que não provém, na verdade, de lugar algum; que não teria autor, portanto, remontando, em última instância, a uma ordem sobrenatural.

Que na origem da bifurcação entre experiências tão distintas – a "literária" e a "mítica" – encontre-se, de fato, o *mesmo texto*

parece acarretar uma lição de longo alcance para a Poética: a de que a diferença de gênero entre "narrativa mítica" e "narrativa literária" nunca se deixará determinar, de partida, com base em pretensas "características específicas" de cada um dos discursos em questão, só se estabelecendo, na verdade, em cada caso, em função de um "efeito de genericidade" que "resulta de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativas, editorial e leitorial" (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 20).

REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar. Trad. de João G. S. Neto et al. São Paulo: Cortez, 2011.

BRUNEL, Pierre. Prefácio. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EdUnB, 1997. p. XV-XX.

DABEZIES, André. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EdUnB, 1997. p. 334-341.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? [1969] In: _____. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). Trad. de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GRANGER, Gilles-Gaston. *Por um conhecimento filosófico*. Trad. de Constança M. Cesar e Lucy M. Cesar. Campinas: Papirus, 1989.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu D. Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

KLIK, Marcin. The crisis of the notion of literary myth in French literary studies. In: LOSADA, José M; LIPSCOMB, Antonella (Org.). *Myths in crisis*: The crisis of myth. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. p. 91-102.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Abertura. In: _____. *O cru e o cozido* (Mitológicas 1). Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

[1964]. p. 19-52.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos [1955]. In: _____. *Antropologia estrutural*. Trad. de Chaim S. Katz e Eginardo Pires. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 237-265.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Finale. In: _____. *O homem nu* (Mitológicas 4). Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2011 [1971]. p. 603-670.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 1. A intriga e a narrativa histórica. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SELLIER, Philippe. O que é um mito literário? [1984]. Trad. de Nathália Dias. In: ARAÚJO, Nabil (Org.). *Re-figurações de Fausto* – entre literatura e mito. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020. p. 370-392.

VALÉRY, Paul. *Meu Fausto*. Trad. de Lídia Fachin e Sílvia M. Azevedo. Cotia: Ateliê, 2010.

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

NOTAS

1 No ano seguinte, 2016, é publicado na Polônia seu livro *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie* (1969-2010) [Teorias do mito. Estudos literários franceses contemporâneos (1969-2010)].

2 A tradução desta e das demais citações do artigo de Marcin Klik é de minha autoria.

3 BRUNEL, Pierre (Org.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1988.

4 BRUNEL, Pierre (Ed.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Translated by Wendy Allatson, Judith Hayward, Trista Selous. London/New York: Routledge, 1992.

5 BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EdUnB, 1997.

6 Tendo já publicado, de sua autoria, àquela altura, obras de referência como *Visages de Faust ao XXe siècle: Littérature, idéologie et mythes* (Paris: PUF, 1967) e *Le mythe de Faust* (Paris: Armand Colin, 1972).

7 Por exemplo, os publicados em *Le temps de la réflexion*, Paris, n. 1, out. 1980.

8 A obra conta com duas edições brasileiras, em traduções distintas: "História do Doutor João Fausto". Trad. de Mário L. Frungillo. In: MARLOWE, Christopher. *A trágica história do Doutor Fausto*. Trad. de Luís Bueno e Caetano W. Galindo. Cotia: Ateliê/Campinas: Ed. da Unicamp, 2018. p. 213-432; *História do Doutor Johann Fausto*. Trad. de Magali Moura. São Paulo: Filocalia, 2019.

Macobeba: figurações alegóricas de um pacto fáustico em Graciliano Ramos e Cavalcanti Proença[1]

Thayane Verçosa
Nabil Araújo

> Na região sul do Estado, ribeirinha do mar, um horrível ente fantástico anda apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos.
>
> Grande, muito grande, do tamanho de uma sucupira de meio século, com um extenso rabo metade de leão e metade de cavalo, quatro imensos olhos vermelhos como quatro grandes brasas vivas à flor da cara, aduncas unhas de "lobisomem", enorme cabeleira [...] de "Mãe-d'água", feroz como "João Galafoice", traiçoeiro e rápido como o "Pai do Mato", o Macobeba empunha uma imensa vassoura de grandes cordas resistentes de cruapé e devasta tudo por onde passa (MATHIAS, 1929b, p. 3).[2]

A passagem em epígrafe é parte da apresentação do monstro Macobeba ao público leitor do periódico pernambucano *A província*, realizada em 7 de abril de 1929, sendo antecedida apenas pelo título – "Macobeba é mais feio que o cão" – e por um breve resumo, não assinado, caracterizado pelo tom de novidade: "Em artigo para *A província* o Sr. José Mathias inicia hoje uma série de revelações sensacionais sobre um tal Macobeba, bicho horroroso que está aparecendo nas praias do sul". Ocupando, como em praticamente todas as ocorrências, uma fatia considerável da terceira página do periódico, sendo acompanhada de textos bem diversos – como "Os mocambos de Pernambuco", "A catedral de Petrolina" e a seção

"Vida Católica" –, o primeiro relato da aparição do monstro ressalta algumas de suas principais características bem como alguns de seus feitos, que, no decorrer dos textos, se tornam recorrentes:

> De que danada essência se formou agora para assustar as gentes tímidas esse desadorado fantasma mais rápido ainda que as Caiporas de um só pé que vivem na floresta virgem ao som dos caracaxás num animado samba nas noites de lua cheia?
>
> Por onde passa como o vento do deserto secam as folhas das árvores. [...] tudo vai se queimando e caindo como se o Macobeba fosse a alma abrasadora do incêndio com a sua imensa vassoura de fios duros de cruapé e os quatro olhos candentes de sua caraça de "Lobisomem".
>
> Um acre cheiro danado que tanto tem do nauseabundo da maritaca quanto dos vapores de enxofre que dizem o diabo deixa na sua passagem – fica pelos caminhos entontecendo, embriagando e envenenando as gentes.
>
> Ninguém mais sai de casa da boca da noite para o dia.
>
> O Macobeba vive na zona ribeirinha do mar não se afastando dez léguas dos cômoros da praia.
>
> O que come não se sabe ao certo.
>
> Bebe a água salgada do mar e com tamanha sofreguidão a bebe que de quando em vez as vazantes da maré se adiantam de horas e descobrem-se na costa coroas de areia que jamais nenhum cataclismo descobriu. [...].
>
> O Macobeba está secando o mar e despovoando a terra firme com a sua imensa sede de tromba e a sua crua ferocidade de "Lobisomem".
>
> Nossa Senhora proteja as criancinhas de cachos de cabelos louros, as meigas criancinhas das praias da maldade do estafermo.
>
> Deus permita que "João Galafoice" que é ranzinza, birrento e teimoso venha do mar e o velho "Pai do mato" desça da floresta,

> que se ajuntem com as quatro maiores e mais ligeiras "caiporas" da mata virgem, com a "Mãe-d'água" e o "Lobisomem" e deem cabo do malvado para que fiquem as beiras de praia livres do Macobeba, do tamanho de uma sucupira de meio século com o seu grande rabo de leão e de cavalo e seus quatro grandes olhos arregalados e vermelhos como quatro imensas brasas vivas pegando fogo em tudo (MATHIAS, 1929b, p. 3).

Além de ser, em alguma medida, inserido na tradição folclórica brasileira, uma vez que a única saída para livrar a localidade dos horrores provocados pelo monstro parece ser a união de "João Galafoice", "Pai do Mato", "caiporas", "Mãe-d'água" e "Lobisomem", também se destaca na passagem supracitada os diversos elementos que constituem seu caráter diabólico: a sua velocidade; o modo como, por onde passa, deixa tudo queimando; o seu acre cheiro – composto, inclusive, pelos vapores de enxofre deixados pelo diabo – que entontece as pessoas; a sua ferocidade; a sua maldade; e o seu comportamento destrutivo. Nesse sentido, também constituem o mencionado caráter os vocábulos usados para se referir a ele: "desadorado fantasma", "alma abrasadora do incêndio", "estafermo" e "malvado".

Tal caracterização diabólica se mantém na maior parte dos textos sobre a personagem monstruosa. No segundo deles, publicado em 11 de abril de 1929, intitulado "Macobeba é como o 'judeu errante'", sabemos, logo no resumo, que: "Tiro não o mata, fogo não o queima, água não o afoga, mas é preciso acabar com o Macobeba", espécie de *leitmotiv* que ressalta o caráter indestrutível e imortal do bicho, bem como a necessidade de derrotá-lo:

> Pina em derredor sente-se agora um estranho odor desesperado. É ele. É o Macobeba.
>
> Anda por acolá. Procurem-no entre as pilastras de ferro ou rente com o lastro de pedra por debaixo da ponte que são capazes de encontrá-lo.

> Onde passa deixa o sinal e há quatro dias que não se descobre traços de sua passagem dali saindo em qualquer direção.
>
> O Macobeba é como um judeu errante: semeia a desgraça no seu caminho. E a alma danada do fogo e da devastação.
>
> É necessário caçá-lo com desespero.
>
> Tiro não o mata, fogo não o queima, água não o afoga, mas é preciso acabar com o Macobeba (MATHIAS, 1929a, p. 3).

De abril a setembro de 1929 são publicados 28 textos que tratam dos malfeitos de Macobeba, de seu caráter destrutivo, de sua genealogia, etc. Desse total, 26 foram escritos por José Mathias, modo como "se ocultava o senhor de engenho e escritor Júlio Bello" (NASCIMENTO, 1966, p. 233). Júlio Celso de Albuquerque Bello, o "agricultor sentimental", epíteto dado por Gilberto Freyre, foi "jornalista de oposição, deputado, presidente do Senado de Pernambuco, governador interino do estado" (FREYRE, 1987, p. 181). Júlio Bello é o autor da maioria dos escritos publicados sobre Macobeba em *A província*. No texto publicado em 18 de maio de 1929 – mais de um mês após o seu surgimento –, intitulado "A noite de maior atividade de Macobeba", ficamos sabendo como o monstro surgiu:

> Passando a Esplanada de Bamburral bem em frente à casa da gerência o fantasma das praias estacou. Ali uma transfiguração operou-se na atitude de Macobeba. Os braços compridos de macaco gigante derrearam, as mãos de enormes unhas de lobisomem abriram-se, caiu a vassoura simbólica. Nos olhos não fulgia então aquele fogo vivo de fornalha, intenso e vermelho como se fossem três bocas do inferno: a luz azulou-se, tomou esse tom macio e branco da luz da lua. Os braços abriram-se em cruz.
>
> Como um cão que fareja muito tempo depois na estrada a passagem do dono e sente-a, o avejão sentiu que naquela casa da gerência soara havia pouco tempo a voz ingênua de seu criador, daquele que contando pouco mais de dois anos, num sonho ou numa indecisa vigília primeiro o vira. Conhecera-lhe o nome e o

> denunciara a José Mathias: "Macobeba anda no mundo com seus quatro olhos de fogo e uma vassoura muito grande na mão". [...].
>
> O espírito de menino penetrara o mundo sobrenatural onde vagueiam os fantasmas, mundo imenso e densamente povoado que os nossos sentidos ordinários não conhecem, vira o abentesma descendo dele incorporar-se à vida vulgar descobrindo-lhe o nome e a forma e denunciara-o.
>
> Na debilidade de uma criança aquele duende horrível sentira mais força do que na força estúpida da matéria, onde ninguém o venceria.
>
> Quanto mistério não existe estranho aos nossos sentidos ordinários! Por que sutil e inexplicável faculdade uma criança que apenas balbucia as palavras vê muitas vezes aquilo que não vemos e não sentimos? Como ela que nem tudo que nos cerca sabe como se chama, viu o fantasma descendo do seu mundo, integrando-se no nosso e deu-lhe o nome?! (MATHIAS, 1929d, p. 3).

Atribui-se aí, portanto, uma origem sobrenatural a Macobeba, a qual teria sido "denunciada" ao autor pelo "espírito de menino" capaz de revelá-la. Além de publicado no periódico pernambucano, o processo de surgimento do monstro é, em alguma medida, reproduzido e comentado na principal obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala* (1933):

> Por uma espécie de memória social, como que herdada, o brasileiro, sobretudo na infância, quando mais instintivo [...], se sente estranhamente próximo da floresta viva, cheia de animais e monstros, que conhece pelos nomes indígenas e, em grande parte, através das experiências e superstições dos índios. É um interesse quase instintivo, o do menino brasileiro de hoje pelos bichos temíveis [...]. O menino brasileiro do que tem medo não é tanto de nenhum bicho em particular como do bicho em geral [...]. Um bicho místico, horroroso, indefinível; talvez o carrapatu. [...].
>
> Talvez o *hipupiara*; ou o *macobeba*, nome e concepção que um

> amigo nosso recolheu recentemente de uma criança de seis anos em Barreiros no estado de Pernambuco. Quase toda criança brasileira, mais inventiva ou imaginosa, cria o seu *macobeba*, baseado nesse pavor vago, mas enorme, não de nenhum bicho em particular – nem da cobra, nem da onça, nem da capivara – mas do bicho – do bicho tutu, do bicho carrapatu, do zumbi: em última análise do Jurupari (FREYRE, 1961 [1933], p. 182).

Ao se referir ao monstro Macobeba e sintetizar a sua narrativa de criação, Gilberto Freyre o faz inserindo a personagem numa espécie de tradição imaginária brasileira, a do medo despertado por "[u]m bicho místico, horroroso, indefinível". Para Freyre, portanto, Macobeba é uma criação infantil "basead[a] nesse pavor vago, mas enorme", não passando, na verdade, de mais um episódio de atualização formal de certo imaginário atávico brasileiro: o medo do "bicho em geral" – figura que, em última instância, remontaria a Jurupari:

> *Iurupari* – nome próprio de um antigo legislador índio, de quem conservam ainda os usos, leis e tradições, lembradas nas danças mascaradas de Jurupari. O nome parece significar *máscara*, *pari*, da boca ou do rosto, *rua*: *iu-ru-pari*, meter um pari no próprio rosto. O Demônio para os cristãos, e, por extensão, animal feroz, pessoa malvada (TASTEVIN, 1923 *apud* CASCUDO, 1976 [1947], p. 69).

A explicação acerca do termo "Iurupari" pelo padre Constantino Tastevin, em seu *Vocabulário tupi-português*, é citada por Luis da Camara Cascudo, em *Geografia dos mitos brasileiros* (1947), ao tratar de Jurupari. Ela sintetiza as duas principais concepções dessa personagem ameríndia: o legislador ou o demônio – produtos, respectivamente, das perspectivas indígena e católica. Ainda que, inicialmente, Jurupari fosse concebido como uma espécie de legislador de suma importância para algumas tribos, por elas adorado, o processo de catequização dos índios tratou de desmoralizá-lo. O principal movimento nesse sentido foi o de incutir nos indígenas as noções de Bem e Mal cristãos, materializando-as em figuras diversas,

associando a imagem do antigo deus legislador ao Diabo, buscando, nesse sincretismo, que ele fosse visto como um ser maligno:

> Pela impetuosidade do combate, medimos o valor do inimigo atacado. Jurupari foi escolhido para encarnar a personalidade demoníaca e responder por todos os malefícios causados às tribos. A impressão dos historiadores eruditos é que Jurupari é tudo. Ele é o Diabo desviador. Somente a ele temiam mas não adoravam mais a nada até que a catequese revelou Tupã do alto das nuvens reboadoras (CASCUDO, 1976 [1947], p. 55).

Se por um lado, portanto, Jurupari passava a ser associado ao Mal, por outro, Tupã surgia como uma espécie de deus misericordioso, semelhante ao Deus cristão: "Era necessária a existência de *Deus Ignotus* para a completa compreensão da palavra heroica dos missionários [...]. As orações em tupi, escritas pelos padres, mencionam sempre Tupã como Deus. [...]. Onde influiu o prestígio da catequese aí caminhou Tupã" (Ibid., p. 54-55). Logo, com Tupã e Jurupari sendo apresentados, respectivamente, como personificações do Bem e do Mal no processo de catequização, era uma questão de tempo até que a imagem do antigo deus legislador tivesse seus atributos originais completamente substituídos pelos do Diabo cristão:

> Fiado Satanás em Jurupari cunhou-se a moeda idiomática para os atributos demoníacos que passariam como fazendo parte do ex-deus dos aruacos. No nheengatu surgiram vocábulos que os primeiros catequistas desconheciam. Foi necessário arranjar expressões que desenhassem a crença nova de Tupã. O indígena não sabia o que vinha a ser inferno. Ignorava o fogo-satânico, o demônio, os tormentos causados pela combustão do enxofre. Foi preciso adaptar tudo. Jurupari ficou sendo um radical. *Jurupari-tatá*, Fogo-de-Jurupari, é o fogo eterno. *Jurupari-tatá-pora*, morador do fogo de Jurupari, era o Diabo. [...]. Esse vocabulário (registrado em Stradelli) é trabalho intelectual, erudito, artificial. Surgiu para a função religiosa. Não pertencera ao linguajar de nenhuma tribo (Ibid., p. 57).

A série de palavras criadas como equivalentes a elementos

da cultura cristã colonizadora, na qual Jurupari funcionava como o radical que trazia a carga semântica de Mal, é um exemplo de como o caráter diabólico da figura não provém dos indígenas, mas dos jesuítas que buscavam desprestigiá-lo. Gilberto Freyre ressalta que foi justamente essa carga simbólica negativa associada a Jurupari o elemento que permaneceu, de diferentes maneiras, na cultura brasileira:

> Desprestigiados o Jurupari, as máscaras e os maracás sagrados, estava destruído entre os índios um dos seus meios mais fortes de controle social; e vitorioso, até certo ponto, o Cristianismo. Permanecera, entretanto, nos descendentes dos indígenas o resíduo de todo aquele seu animismo e totemismo. Sob formas católicas, superficialmente adotadas, prolongaram-se até hoje essas tendências totêmicas na cultura brasileira (FREYRE, 1961 [1933], p. 180).

Manifestação inequívoca desse recalcitrante "animismo e totemismo" seria justamente aquele medo generalizado do "bicho místico, horroroso, indefinível": originalmente, medo do Jurupari sincretizado com o Diabo cristão. Ao inserir Macobeba na linhagem que remonta ao Jurupari transfigurado pelos jesuítas em bicho demoníaco, Gilberto Freyre o concebe como mais uma forma e, sobretudo, como mais um nome para uma mesma entidade. Nos termos da narratologia contemporânea, o que Freyre faz é tratar o monstro surgido em *A província* como uma *refiguração* de Jurupari – tal como o "hipupiara", o "bicho tutu", o "bicho carrapatu", ou o "zumbi" –, termo que remete ao "processo de reelaboração narrativa" de uma determinada *figura*, uma determinada personagem, "no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens" (REIS, 2018, p. 421).

Assim, se a *figuração* "designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos", ressalvando-se que tal processo também ocorre em "discursos que não são for-

mal ou institucionalmente literários" (Ibid., p. 165), a *refiguração* – apesar de pressupor a manutenção de certas características, uma vez que o reconhecimento da personagem é indispensável – "não opera necessariamente num registro de fidelidade absoluta" (Ibid., p. 422). Logo, Gilberto Freyre concebe o monstro de que fala Júlio Bello no periódico como uma "reelaboração narrativa" de Jurupari, em termos, principalmente, da retomada, sob um nome diverso, de sua feição animalesca fundida com seu caráter diabólico: "Um acre cheiro danado que tanto tem do nauseabundo da maritaca quanto dos vapores de enxofre que dizem o diabo deixa na sua passagem" (MATHIAS, 1929b, p. 3); "Os braços compridos de macaco gigante derrearam, as mãos de enormes unhas de lobisomem abriram-se"; os olhos como "aquele fogo vivo de fornalha, intenso e vermelho como se fossem três bocas do inferno"; "Como um cão que fareja muito tempo depois na estrada a passagem do dono e sente-a" (MATHIAS, 1929d, p. 3).

Ao conceber Macobeba como uma refiguração de Jurupari, Gilberto Freyre projeta a *sobrevivência* deste naquele. Ainda que José Mathias, no texto "Macobeba nunca existiu", publicado no dia 1 de setembro de 1929, revele que: "Macobeba foi o pesadelo de um alcoólatra inveterado e hereditário" (MATHIAS, 1929c, p. 4), a saber, ele próprio, ou seja, ainda que o autor desminta a versão da revelação do monstro por uma criança e atribua a si mesmo a criação de Macobeba, a leitura de Freyre, ao endossar o testemunho do contato da criança com o monstro, promove a autonomização deste em face de seu verdadeiro autor. Desse modo, a leitura de Freyre "concede à personagem uma existência autônoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente" (REIS, 2018, p. 485), isto é, nos termos da narratologia contemporânea, projeta-lhe uma *sobrevida* (no caso, para Freyre, sobrevida do próprio Jurupari sob o *nome* "Macobeba").

A referida autonomização de Macobeba pela leitura que

o toma como mais uma refiguração de Jurupari, ou do "bicho", substituindo, assim, sua origem mundana, autoral, por uma origem pretensamente sobrenatural, prolonga-se nas refigurações posteriores da personagem nas quais, conservando seu caráter animalesco-diabólico, parece adquirir vida e destino próprios à revelia dos fatores que forçosamente a fariam remontar à imaginação, ao talento criativo, às experiências pessoais de seu autor, Júlio Bello. Tais refigurações foram elaboradas em meios e gêneros diversos. Macobeba tornou-se personagem de cordéis, como em "As novas façanhas do Macobeba" (1949), de Francisco Firmino de Paula, e "O Monstro do Rio Negro" (1950), de João Martins de Ataíde, nos quais se vê reproduzido, principalmente, o aspecto diabólico da personagem. Na esteira disso, o nome do monstro passou a circular na cultura popular como uma forma de qualificar alguém em razão de suas capetices, como testemunham, por exemplo, as *Memórias de Macobeba*, nas quais a narradora rememora as diabruras atribuídas a seu pai, conhecido como Romeu Macobeba.[3] Nestes exemplos, a preservação do caráter animalesco-diabólico da personagem prolonga sua autonomia no universo da cultura popular, a despeito dos eventuais nomes de autores que a ela venham se associar. É isso o que prevalece no uso do termo *macobeba* como algo desqualificador,[4] bem como em lendas urbanas recifenses.[5] Nesse sentido, há, por exemplo, um conhecido episódio, datado do final da década de 1940, no qual um ator, apelidado de Macobeba, saía assustando as pessoas pelas ruas, realizando uma performance com o objetivo de promover uma peça de teatro local.[6] Havia, também, uma espécie de *city tour* do medo em Recife (que ainda era possível de ser feito em 2006), no qual o monstro Macobeba, com sua feição animalesco-diabólica, figurava entre as atrações medonhas.[7]

Voltando às suas aparições no periódico *A província*, observamos que, dos 28 textos que tratam de Macobeba, dois não foram escritos pelo seu criador, sendo um de autoria de José Lins do Rego e

o outro, de Estevão Pinto. Este, ao dar a sua colaboração à publicação do dia 12 de julho de 1929, intitulada "Qual é a família do Macobeba?", antecipa o esforço freyriano de conceber a personagem como derivado tardio da mitologia indígena brasileira. Ainda que haja divergências significativas entre ambos em relação, principalmente, à origem do monstro, ao estabelecer as relações entre Macobeba e figuras folclóricas brasileiras – "[c]om toda a certeza, o macobeba será um desdobramento de um dos mitos secundários, a saber, a yara, o boi-tatá, o saci, o lobisomem e o hipupiara" (PINTO, 1929, p. 2) –, Estevão Pinto, tal como Freyre o fará, o insere numa tradição popular e anônima, promovendo, assim, sua autonomização em relação a seu criador, Júlio Bello.

Significativamente distinto, porém, é o texto de José Lins do Rego, "Macobeba é um excelente professor de corografia", publicado em 7 de junho de 1929. Segundo o autor de *Fogo morto*:

> O aparecimento desse bicho terrível nascido em praias do sul de Pernambuco veio mesmo a propósito.
>
> Estávamos sem um lobisomem, um desses terrores tão necessários à imaginação do povo.
>
> O sr. José Mathias começou a escrever a vida e a obra de Macobeba [...] Macobeba poderia continuar a fazer o diabo, por ali afora, e ficaria a um canto, como têm ficado outros Macobebas, se não fosse seu biógrafo, tão informado de suas proezas, tão conhecedor dos lugares por onde tem o monstro andado. Numa brincadeira o sr. Mathias me obrigou a conhecer a geografia de Pernambuco, pedaço por pedaço. Cada desgraça que o Macobeba arranje é um novo rio que eu conheço, um engenho que me entra na memória, um lugar de nome pitoresco que nunca mais a gente se esquece (REGO, 1929, p. 3).

Como se pode ver, José Lins do Rego não perde de vista em seu texto que Macobeba é uma criação autoral, uma personagem ficcional, portanto, ou, nas palavras do autor, uma "brincadeira" do

"sr. Mathias". Mas essa "brincadeira" tem, para Lins do Rego, suas utilidades. A primeira é estritamente pessoal, pois, acompanhando as proezas do monstro, aprendeu "a geografia de Pernambuco, pedaço por pedaço"; a outra, contudo, diz respeito à "necessidade" de uma figura como Macobeba, de "um lobisomem", para "a imaginação do povo", e não apenas a dele:

> Entre os meus dois meninos esse retrato é capaz de liquidar com a vontade mais impertinente. E diga-se, de passagem, não há vontade mais decidida e mais firme que a de um menino que quer uma coisa. Para mim [...] o Macobeba, Deus há de me perdoar a imagem, caiu-me do céu. É só falar no nome do bicho e os meninos a amolecer a vontadezinha impertinente. [...]. Macobeba renovou para o mundo dos meninos essa coisa que muito pedagogo besta considera um mal: o medo. Macobeba é o gênio da destruição mais violento de quantos há por aí. Porque, repetindo uma palavra dos modernos, em matéria de destruir ele realiza uma "totalidade". Para mim ele foi um descanso (Ibid., p. 3).

Para as crianças, portanto, Macobeba é "o gênio da destruição mais violento de quantos há por aí", despertando, consequentemente, "essa coisa que muito pedagogo besta considera um mal: o medo"; assim, a exibição do retrato[8] ou a menção ao monstro parecem bastar para amedrontar as crianças e demovê-las de determinadas atitudes. Além das crianças, uma parte da população também padece desse temor: "E nas camadas populares o lobisomem de Pernambuco está metendo um medo sério. Outro dia quiseram atribuir escassez de peixe na 'Lagoa da Mangueba' a coisas do Macobeba" (Ibid., p. 3); "Em Maragogi, município perto das terras donde saía Macobeba, há um verdadeiro terror entre os trabalhadores rurais. José Mathias contou que o bicho vinha descendo rumo sul e os pobres homens ficaram alarmados com a história" (Ibid., p. 3).

Ao mostrar como, nas "camadas populares", o medo do monstro tem efeito semelhante ao despertado nas crianças, José Lins do Rego revela que junto a certo público dito "popular", o medo do bicho

prevalece, justamente, diríamos, em função da origem sobrenatural, não autoral, a ele atribuída por estes ouvintes/leitores. É esta origem autoral, entretanto, que o próprio José Lins do Rego não perde de vista, ressaltando tratar-se de uma "brincadeira" do "sr. Mathias", isto é, de uma personagem ficcional.

No último parágrafo, ao declarar que: "Escrevo essas notas para agradecer ao sr. José Mathias o muito que lhe devo com a biografia que está escrevendo de seu lobisomem. E não para botar Macobeba na literatura no meio de Disraeli e Stendhal" (Ibid., p. 3), José Lins do Rego evidencia um aspecto importante do fenômeno "Macobeba". Apesar de o leitor que ele próprio é estar convicto de que se trata de uma personagem ficcional, de uma "brincadeira" do "sr. Mathias", ele se recusa a "botar Macobeba na literatura", sugerindo, assim, que se a personagem passasse a generalizadamente ser vista como tal, como criação literária de um determinado escritor, ela perderia, justamente, seu efeito "pedagógico" sobre as crianças e o "povo".

Delineiam-se aí, portanto, dois modos de leitura ou recepção da personagem monstruosa criada por Júlio Bello: um pelo qual ela se autonomiza em relação a seu criador, sobrevivendo através de uma cadeia de refigurações populares, configurando uma tradição narrativa predominantemente oral e anônima; outro no qual Macobeba, encarado como criação autoral, como personagem literária, só poderia ser refigurada nessa mesma chave.

***

É nesta segunda perspectiva, a de uma *refiguração autoral*,[9] que se dará a retomada de Macobeba em textos de dois grandes nomes associados ao modernismo literário no Brasil: Graciliano Ramos e Manuel Cavalcanti Proença. O primeiro, em 1930, sob o pseudônimo de Lúcio Guedes, escreveu os textos "Macobeba Pré-histórico" e "Macobeba Antigo", publicados no *Jornal de Alagoas*; o

segundo, em 1960, publicou o livro *Manuscrito holandês ou "a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba"*. Graciliano Ramos e Cavalcanti Proença, sobre o pano de fundo da criação de Júlio Bello e de sua repercussão popular, apresentarão, cada um deles, o seu próprio Macobeba autoralmente refigurado. Apesar de bem distintos, os Macobebas de ambos integram, cada um a seu modo, figurações alegóricas do que se poderia chamar de um pacto fáustico.

Em seus dois textos, o autor de *Vidas secas*, ao fundir a figura do monstro com a de um político que governou Alagoas, toma Macobeba pelo homem em questão, transferindo a figuração diabólica do primeiro para o segundo, de modo que o "pacto fáustico" – neste caso, desencadeado pela crença popular na existência de um político salvador – deve, portanto, ser lido em uma chave alegórica. Algo semelhante faz Cavalcanti Proença que, ao figurar o monstro diabólico como presidente de uma companhia, a Vofavofe, empresa que monopoliza as relações de consumo no espaço em que transcorre a história narrada, confere a estas relações uma feição pactual. Nesse sentido, é preciso lembrar, com João Adolfo Hansen (2006, p. 7), que a alegoria "é um procedimento construtivo, [...] técnica metafórica de representar e personificar abstrações", pela qual se "diz *b* para significar *a*". Assim sendo, acrescenta Hansen, "ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança" (Ibid., p. 8); e ainda: "estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso" (Ibid., p. 9).

No primeiro texto de Graciliano Ramos aqui analisado, "Macobeba Pré-histórico", logo no princípio, a seguinte imagem de Alagoas vai sendo construída:

> Antigamente Alagoas era um paraíso – a desordem, a confusão, o caos, todas as desgraças em fúria contra o pobre bicho desengonçado que penosamente começava a levantar a espinha e a caminhar, sem motivo aceitável, sobre as patas traseiras.

> Não era um paraíso cômodo, mas afinal era um paraíso como qualquer outro.
>
> Pelos estudos dos fósseis, isto é, pelo exame de algumas pedras que por aí andam e se imaginam vivas, vê-se que naquele tempo não havia crimes. Os bípedes alagoanos matavam-se inocentemente, na boa lei natural e, como todos os bens pertenciam aos coronéis, a noção de roubo ainda não tinha aparecido. Circulava regularmente dinheiro falso (RAMOS, 2013 [1930], p. 99).

Ao classificar Alagoas como um "paraíso" e inserir diversos acontecimentos que, na verdade, desmentiriam tal classificação, a imagem do local vai sendo delineada de maneira irônica pelo narrador. O tom irônico se mantém, também, no segundo parágrafo, como, por exemplo, na seguinte constatação: "como todos os bens pertenciam aos coronéis, a noção de roubo ainda não tinha aparecido". Esse "paraíso", que não tem nada de idílico, é o cenário propício para o surgimento de Macobeba:

> Ora no meio dessa balbúrdia dos pecados surgiu um indivíduo animoso, resolvido a escangalhar tudo: um sujeito de "rosto carregado e barba esquálida, os olhos encovados e a postura medonha e má, e a cor terrena e pálida, cheios de terra (isto é exagero) e crespos os cabelos, a boca negra, os dentes"... de lobisomem.
>
> Era Macobeba. Pelo menos dizem que era Macobeba. Que eu, para falar com franqueza, não acredito muito nele. Uma criatura positiva e constitucional, leitora de jornais, iluminada à eletricidade, não admite, é claro, as crenças que enchiam a alma dos homens antigos. Não acredito. E, para descrever Macobeba, recorri ao Camões: furtei uns pedaços do gigante Adamastor (Ibid., p. 99-100).

Como se vê, o narrador retoma e reitera a separação entre a recepção popular e a recepção culta ou ilustrada de Macobeba, explicitada por José Lins do Rego em seu texto, inserindo-se na segunda vertente, ao se classificar como "[u]ma criatura positiva e

constitucional, leitora de jornais, iluminada à eletricidade, [que] não admite, é claro, as crenças que enchiam a alma dos homens antigos" (Ibid., p. 100). E, enquanto José Lins do Rego hesita em "botar Macobeba na literatura" (REGO, 1929, p. 3), receoso justamente da perda de seus poderes sobrenaturais sobre as "camadas populares" e as crianças, Graciliano Ramos não só explicitamente o faz (em aproximação não com Stendhal ou Disraeli, mas com ninguém menos do que Camões), como, ao fazê-lo, assume uma rivalidade literária com o autor da primeira figuração do monstro (Júlio Bello), dele claramente discrepando ao empreender sua própria refiguração alternativa da personagem: "para descrever Macobeba, recorri ao Camões: furtei uns pedaços do gigante Adamastor" (RAMOS, 2013 [1930], p. 100).

Na sequência, retomando a narrativa de surgimento do Macobeba, o narrador vai comentando como a anteriormente mencionada fusão com o político de Alagoas aconteceu:

> Houve talvez dois Macobebas. O primeiro, nascido numa idade heroica, tinha, como todos os heróis que se respeitam, uma existência subjetiva; o segundo, atual e bacharel, é um ser de carne e osso, como qualquer um de nós. Julgo que este foi pouco a pouco tomando o lugar daquele até confundir-se com ele e, de longe, parecerem formar-se os dois um todo indivisível (Ibid., p. 100).

Ao fundir a figura primitiva de Macobeba com a de "um bacharel [...] de carne e osso", tomando o monstro pelo homem, o narrador, consequentemente, transfere a figuração diabólica do primeiro para o segundo. Assim, com a fusão consolidada, ao refletir sobre a origem do monstro ou sobre o que teria motivado seu surgimento, ele diz:

> Se me não engano, gerou-o a necessidade que tinha a gente primitiva de um salvador. Havia então, como sempre houve, espíritos inquietos e descontentes que tentavam desmantelar a velha ordem, criar outra nova, pintar o diabo. E, como se sentissem fracos, laboriosamente imaginaram um super-homem

> com atributos característicos das divindades grosseiras daquela época (Ibid., p. 100).

Desse modo, a "gente primitiva", ao imaginar, por fraqueza, "um super-homem" com "atributos divinos", concede poderes sobrenaturais a uma figura humana tomada como messias, de modo a fazer surgir, em sua plenitude, o monstro político:

> Lentamente as qualidades exigidas se foram fixando, deram origem a um ser ideal que infundiu ao povo a coragem precisa para vencer. E, como às vezes acontece, um sujeito manhoso, fabricante de açúcar, poeta e prógnato, começou a gritar:
>
> – Eu sou Macobeba!
>
> Não era. Mas os outros pensaram que era.
>
> E o homem se transformou definitivamente em Macobeba (Ibid., p. 100).

Se a necessidade de "um salvador" levou "a gente primitiva" a imaginar "um super-homem", a dar origem a "um ser ideal", é da própria ambição popular que deriva a criação monstruosa do Macobeba político. Desenha-se aí, portanto, algo como a figuração alegórica de um pacto fáustico: conforme o povo gera e fortalece a figura política demoníaca, a relação estabelecida entre ambos é pactual, uma vez que a "gente primitiva" age em função dos benefícios que lhe poderiam ser concedidos pela figura diabólica que ela própria alçou ao poder.

Conforme o primeiro texto termina com a emergência e o empoderamento do Macobeba político, produto da fusão, pelo povo, do monstro primitivo com o "bacharel [...] de carne e osso", o segundo texto, "Macobeba antigo", começa já com o monstro no poder:

> Tendo-se tornado Macobeba para todos os efeitos, o indivíduo a que nos referimos ficou sendo um grande homem. E, como grande homem, achou bom mandar à fava os que o tinham engendrado, colocar os filhos, uma chusma de Macobebinhas

> sacudidos, e algumas respeitáveis Macobebas do outro sexo, que logo entraram a governar isso macobebamente (Ibid., p. 103).

Tomado alegoricamente o monstro pelo homem, este sendo chamado pelo nome daquele, o narrador estende esse procedimento aos filhos e mulheres da família do Macobeba político, a saber: "Macobebinhas" e "Macobebas do outro sexo", ampliando, dessa forma, o alcance do substantivo monstruoso, do indivíduo inicial para todo um grupo familiar ora nepotisticamente instalado no poder: os Macobebas. Do substantivo próprio o narrador faz derivar então um advérbio de modo: *macobebamente*, neologismo referente ao modo de governar da referida família monstruosa, o qual, na sequência, será estendido a todo o estado de Alagoas:

> Macobeba sorria. Alagoas macobebizou-se. Da capital aos mais remotos sertões fervilhavam bichos destruidores, de incisivos aguçados e caninos enormes, que estragavam, sem cerimônia, o que iam encontrando. Uns devoravam com avidez. Outros se contentavam roendo modestamente, mas coisa que lhes caísse entre as garras era coisa roída (Ibid., p. 103).

A afirmação, apoiada em novo neologismo, de que "Alagoas macobebizou-se" a partir do modo de governar dos Macobebas ("macobebamente"), completa inequivocamente o processo de extensão das características e atitudes monstruosas para o conjunto da população do Estado. Num crescendo, portanto, o narrador, partindo do monstro individual, o Macobeba político, estende, alegoricamente, seus atributos característicos a todo um grupo familiar identificado com um *modus operandi* monstruoso, o qual na sequência se espraiará pelas Alagoas ao modo de uma infestação.

Apesar das ocorrências relatadas na história, os pactários não admitiam o caráter destrutivo da força demoníaca que haviam empoderado: "Nos cafés, nos botequins, nas tavernas, admiradores exaltados levantavam os copos de cerveja e berravam: – Macobeba caiu do céu. É um portento! E outros adeptos asseveravam, convictos,

arregalando os olhos: – Um portento, sim senhor" (Ibid., p. 103). O narrador prossegue: "Descobriu-se que havia no interior, entre os amigos de Macobeba, uma quantidade razoável de assassinos e ladrões de cavalos. Era grave. Começaram sussurros. Que diabo! Teriam trocado Macobeba? A coisa assim não prestava, era necessário fazer outra" (Ibid., p. 104). Ao sugerirem que a situação caótica reinante não teria relação alguma seu messias ("Que diabo! Teriam trocado Macobeba?"), os apoiadores do monstro político podiam então se referir aos malefícios gerados por ele sem admitir sua própria responsabilidade na macobebização de Alagoas. Desse modo, nada mudou para Macobeba, ciente do poder que lhe garantiam seus defensores: "E Macobeba sorria. Sorriu sempre. Ultimamente sorria desconfiado. Mas sorria. E aqui termina a história de Macobeba antigo" (Ibid., p. 104).

Podemos inferir da história escrita por Graciliano Ramos a ideia de que o messianismo em política só pode degenerar no mau governo da coisa pública ancorado no autoritarismo oligárquico, nepotista e predatório. Ao invés de enunciá-la diretamente, ao modo de uma tese, o autor opta por adotar em sua narrativa uma "técnica metafórica de representar e personificar abstrações" (Hansen), elaborando, assim, uma alegoria política em torno da imagem de um monstro demoníaco pactariamente alçado ao poder por uma "gente primitiva" sedenta das benesses que ele poderia conceder a ela.

Já no livro *Manuscrito holandês ou "a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba"* (1960), inicialmente apresentado como o presidente, de origem estrangeira, de uma megacorporação empresarial totalitária e predatória, ironicamente chamada Vofavofe (Vou Fazer Você Feliz), mais tarde Macobeba se revela em sua conhecida forma monstruosa –"Macobeba era um flagelo, gigante antropófago, bebedor de água do mar" (PROENÇA, 1990, p. 161) –, promovendo a morte e a destruição por onde passa: "Do sertão chegou às praias do mar, matando por gosto e sem fome. Deu de

sangrar gente no pé da goela e arrancar a língua para comer. Papou a língua de dois minhocões, uma boiada inteirinha que ia no rumo de Irovi se ficou esbagaçada e tudo deslinguado" (Ibid., p. 162). Mitavaí, o protagonista do livro, outrora seduzido pelas conveniências proporcionadas pela Vofavofe, irá então enfrentar e destruir Macobeba: "Com meia hora passada, o corpo de Macobeba rabejou e abriu a goelama vomitando. Saíram muitos conhecidos lá de Popenó, doutores, jornalistas, banqueiros, fabricantes de garrafas, muita gente bem que estava gelatinosa, mole de morar no bucho do monstro e amarela de falta de sol" (Ibid., p. 178). Por fim, dada a popularidade angariada por Mitavaí e seu consequente envolvimento na vida política, parte da imprensa, no intuito de atacá-lo, se esforçará por resgatar a reputação positiva de capitalista filantropo e altruísta de que outrora gozava Macobeba:

> Clamava que o povo não devia consentir que Mitavaí fosse eleito, porque um assassino não podia chegar à mais alta magistratura. Matara Macobeba, era certo, mas com isso cometera um novo crime, muito maior que o primeiro, pois o Monstro, apresentado como inimigo do país, era generoso e pacífico. Se bebia as águas do mar, formava ilhas para o cultivo dos cereais; quando se banhava, com o corpo enorme dragava os rios, incrementando e facilitando a navegação fluvial. Macobeba queria apenas o direito de viver no país, concorrendo com os nativos para o seu progresso, tranquilamente, pacificamente (Ibid., p. 204-205).

Estes são os elementos a partir dos quais Cavalcanti Proença irá elaborar sua alegoria "fáustica" protagonizada por Macobeba.

Narradas suas origens, e depois de algumas aventuras, no capítulo XIII da obra, Mitavaí chega às terras do Popenó e é recebido por Maracdéguas, funcionário da Vofavofe:

> – Maracadéguas, seu criado, oferece as boas-vindas da Vofavofe.
>
> – Hein? Vofa o quê?
>
> – O senhor não a conhece, mas a grande companhia localiza os

> seus clientes, onde quer que se encontrem. O cavalheiro, por exemplo, qual é a sua graça?
>
> – Mitavaí Arandu.
>
> – Pois veja, Sr. Mitavaí. As organizações Vofavofe lhe oferecem a oportunidade de fixar-se na metrópole de Popenó. E não como inquilino, sujeito à extorsão de proprietários gananciosos, mas no seu próprio chão, seu lar, tranquilidade de sua família.
>
> [...].
>
> Haverá barcos a vela, uma cooperativa para atender os moradores. Vaidades da Vofavofe em mostrar a sua vocação nacionalista de fundar cidades. Faz parte da promoção número dezessete: Urbigenismo. E tudo em sessenta prestações, sem fiador nem entrada. Apenas a primeira prestação, setenta e duas horas após a assinatura do contrato. Basta assinar aqui e o negócio está fechado.
>
> Mitavaí assinou, recebeu um talão azul, sem valor de recibo, e Maracadéguas prosseguiu:
>
> – Agora tomaremos o ônibus, a fim de percorrer o loteamento da Vofavofe. Meu caro Dr. Mitavaí, o senhor agora é dos nossos, a Vofavofe sabe distinguir os seus amigos (Ibid., p. 71-72).

Desde a "vocação nacionalista de fundar cidades" da companhia até o próprio nome da empresa, Vofavofe (Vou fazer você feliz) – que explicita, desde o princípio, a sua oferta de felicidade –, ou, ainda, a garantia de tratamento especial aos clientes, "a Vofavofe sabe distinguir os seus amigos", fica evidente o caráter sedutor das relações comerciais proporcionadas pela empresa.

Na região do Popenó, nada escapa ao controle da Vofavofe. Como na venda do terreno, os produtos da empresa são sempre apresentados como bons, necessários e úteis, de modo que a própria companhia é constantemente referida pelo funcionário como uma empresa altruísta, que visa ao progresso e ao avanço daquela região.

Além da insistência de Maracadéguas para assinar o contrato, da garantia de que Mitavaí não estará sujeito "à extorsão de proprietários gananciosos", e da rapidez para assiná-lo, também se destaca o reconhecimento, após a assinatura, de que Mitavaí "agora é dos nossos", de modo que parece se configurar aí a realização de um pacto fáustico entre Mitavaí e a empresa – algo que acaba sendo confirmado no final do capítulo, quando Maracadéguas revela que o presidente da empresa é ninguém menos do que Macobeba. Antes dessa revelação, porém, Mitavaí vai experimentando diversas inovações da companhia:

> – É que eu gosto tanto de leite, vou passar mal.
>
> – Engano, Sr. Mitavaí. A Vofavofe resolveu o seu problema com o Galactom, que é o próprio leite. Minto, é outro leite, esterilizado, ordenhado segundo os mais modernos preceitos de higiene, com aparelhagem estrangeira, importada pela Vofavofe. Além disso, enriquecido com vitaminas e complexos minerais contra a cegueira, o enfarte do miocárdio e o câncer. Como poderíamos nós, esse povo ignorante e preguiçoso, apresentar um produto puro, sem a iniciativa da Vofavofe? Alimentando bem nosso povo, ele ficará mais inteligente para compreender os benefícios que presta ao nosso país a grande Vofavofe (Ibid., p. 73).

Ao longo capítulo, fica evidente como a Vofavofe domina todas as relações de consumo, minando a possibilidade de um comércio que não passe pelo seu controle, engolindo os pequenos comerciantes. Não há espaço para concorrência ou para diversidade. Todo esse capitalismo ganancioso e predatório aparece, porém, sempre disfarçado de utilidade e progresso – o que reveste de ironia os diálogos travados pelas personagens:

> Todo o leite da região é comprado por ela, garantia de mercado permanente para os leiteiros, fiscalizados pela Companhia. Os credores retrógrados tiveram de fechar os estábulos. Mas a Vofavofe tem coração e comprou as vacas dos falidos. Dizem que

pagou pouco, mas que é que queriam? Um gadinho mirrado, doente, vaquinhas de presépio. A companhia ainda fez muito. Em compensação, o público dispõe, hoje, do Galactom, leite enriquecido; do Sorvetox, à base de creme, pois a companhia pode manter um estoque de ovos desidratados; o Coagulatim, com todas as vantagens da antiga coalhada, sem os perigos de contaminação (Ibid., p. 73-74).

Com meio metro o senhor pode explorar a agricultura, mas se houver, digamos, uma mina de cobre, o senhor está em condições de explorar? O senhor dispõe de máquinas estrangeiras modernas? Pois a Vofavofe tem. E ela não se faz de rogada. Chega, explora e ainda lhe paga uma regalia para o senhor não se matar. A regalia é pequena, mas a Vofavofe não pode fazer mais (Ibid., p. 75).

– Mas que tem o cachorro com a mina de cobre?

– Tem sim. Ao comprar o subsolo, a Vofavofe comprou, *ipso facto*, aquilo tudo que nele se contém. Ora, a paca entocada passa a produto do subsolo e os cachorros, não entrando, demonstram respeito à lei que pune os violadores do monopólio da Vofavofe.

– Sim senhor, e se eu plantar uma árvore, assim como tamarindo, que mergulha metros nos chão?

– Não há possibilidade, pois a Vofavofe já organizou a lista de espécies vegetais que o senhor pode plantar. Fornece as mudas, nenhuma põe raiz a mais de meio metro. E o senhor quer me dizer que vai plantar tamarindo?

– Para refresco, uai!

– Esperar de cinco a seis anos pelo refresco? Quando já existe o Tamarinol, polpa selecionada, enriquecida de malte e geleia real? O mundo de hoje é da técnica, o nosso país está deixando de ser primitivo, graças à filantropia da Vofavofe (Ibid., p. 75-76).

– Mas não está notando que é um sal diferente?

> – Isso mesmo.
>
> – Pois é o Halox, sal enriquecido com cálcio e metais raros, de ação oligodinâmica. Com ele se salga o *kykyryky*. Não se vendem mais frangos, meu caro Sr. Mitavaí. O tão celebrado frango de quintal é uma fonte de doenças, muito gordo, uma gordura indigesta. Agora chegou a industrialização; as aves são alimentadas com rações assépticas, ausência total de micróbios. E como é gostoso, não acha? Raças de aves selecionadas, importadas diretamente pela Vofavofe (Ibid., p. 77).

Como se vê, o funcionário da companhia faz um constante esforço de apresentá-la, em larga medida, como filantrópica e altruísta, quando, na verdade, há claros indícios de exploração predatória do meio ambiente, dos pequenos proprietários locais e dos próprios clientes, algo muitas vezes admitido pela própria empresa: "Dizem que pagou pouco, mas que é que queriam? Um gadinho mirrado, doente, vaquinhas de presépio. A companhia ainda fez muito"; "Pois a Vofavofe tem. E ela não se faz de rogada. Chega, explora e ainda lhe paga uma regalia para o senhor não se matar. A regalia é pequena, mas a Vofavofe não pode fazer mais". Em contrapartida, as propostas da empresa se apresentam sempre por meio de um discurso sedutor que enfatiza os supostos benefícios e vantagens a serem usufruídos por aqueles que com ela compactuarem: "Em compensação, o público dispõe, hoje, do Galactom, leite enriquecido; do Sorvetox, à base de creme, pois a companhia pode manter um estoque de ovos desidratados; o Coagulatim, com todas as vantagens da antiga coalhada, sem os perigos de contaminação"; "Esperar de cinco a seis anos pelo refresco? Quando já existe o Tamarinol, polpa selecionada, enriquecida de malte e geleia real? O mundo de hoje é da técnica, o nosso país está deixando de ser primitivo, graças à filantropia da Vofavofe"; "Pois é o Halox, sal enriquecido com cálcio e metais raros, de ação oligodinâmica"; "Agora chegou a industrialização;

as aves são alimentadas com rações assépticas, ausência total de micróbios. E como é gostoso, não acha?".

A forma interrogativa predominante em grande parte desse discurso – "Esperar de cinco a seis anos pelo refresco?"; "E como é gostoso, não acha?", etc. – acentua o caráter pactual inerente às propostas comerciais da empresa, presidida, aliás, por ninguém menos do que Macobeba:

> O presidente não é daqui, é do estrangeiro. Seu nome é Macobeba, não conheço. Agora recebi uma bolsa de aperfeiçoamento e pretendo conhecer a terra do chefão. Dizem que é difícil falar com ele. Tem muitos serviços em todo o mundo e muitos ajudantes. Mas estou disposto a ser um grande na Vofavofe. Vale a pena, dinheiro à vontade, um automóvel do último tipo, boas mulheres... É o meu sonho... Veja lá... (Ibid., p. 78).

Podemos inferir da história escrita por Cavalcanti Proença a ideia de que o capitalismo é um sistema econômico predatório e totalitário que faz uso de um aparato discursivo sedutor de modo a ocultar a estrutura de exploração na sua base e, consequentemente, a conivência dos consumidores com tal estado de coisas. Ao invés de enunciá-la diretamente, ao modo de uma tese, o autor opta por adotar em sua narrativa uma "técnica metafórica de representar e personificar abstrações" (Hansen), elaborando, assim, uma alegoria socioeconômica em torno de Macobeba, monstro demoníaco que, sendo a figura por trás de uma megacorporação empresarial bem-sucedida, revela, a certa altura, sua feição abertamente assassina e destrutiva, e, ainda assim, conta com "pactários" que tentam sustentar sua falsa imagem de benfeitor humanitário.

Lembrando, com Hansen (2006, p. 9), que "a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso", não há dúvida de que ao refigurarem Macobeba como personagem de alegorias "fáusticas", ambas com estilos próprios e bem marcados, Graciliano Ramos e Cavalcanti Proença se apropriam, cada qual à sua maneira, da

personagem criada por Júlio Bello de modo a recriá-la, na verdade, sob uma caracterização e um contexto narrativo que claramente deslocam e subvertem sua figuração original. Em outras palavras, longe de colaborarem para a sobrevida da personagem monstruosa, Graciliano Ramos e Cavalcanti Proença criam, cada qual à sua maneira, seus próprios Macobebas.

Não seria temerário concluir que a diferença entre esta refiguração autoral, pela qual a personagem se mantém vinculada a um nome de autor, e aquela refiguração autonomizante de Macobeba, pela qual a personagem se vê inserida numa tradição popular e anônima, é a própria diferença que nos permite, enfim, distinguir, na práxis discursiva, a literatura do mito.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luis da Camara. Mitos primitivos e gerais (Indígenas-Europeus-Africanos). In: _____. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1976. p. 39-165.

FREYRE, Gilberto. O indígena na formação da família brasileira. In:_____. *Casa-grande & senzala:* Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961 [1933]. p. 123-260. 1 v.

FREYRE, Gilberto. Júlio Belo, agricultor sentimental. In: _____. *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 181-190.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria – estado da questão. In: _____. *Alegoria:* construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Editora Hedra, 2006. p. 7-26.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. "O Macobeba é como o 'judeu errante'", *A província*, Pernambuco, n. 83, abr. 1929a, p. 3.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. "Macobeba é mais feio que o cão", *A província*, Pernambuco, n. 80, abr. 1929b, p. 3.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. "Macobeba nunca existiu", *A província*, Pernambuco, n. 201, mai. 1929c, p. 4.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. “A noite de maior atividade de Macobeba”, *A província*, Pernambuco, n. 113, mai. 1929d, p. 3.

NASCIMENTO, Luiz do (1966). *História da imprensa de Pernambuco* (1821-1954). II. Pernambuco: Imprensa Universitária/Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/200anosdaimprensa/historia_da_imprensa_v02.pdf>. Acesso em 3 nov. 2018.

RAMOS, Graciliano. Macobeba pré-histórico. In: _____. *Garranchos* (Org. Thiago Mio Salla). 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 99-102.

RAMOS, Graciliano. Macobeba antigo. In: _____. *Garranchos* (Org. Thiago Mio Salla). 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 103-105.

REGO, José Lins do. “Macobeba é um ótimo professor de corografia”, *A província*, Pernambuco, n. 130, jun. 1929, p. 3.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

PINTO, Estevão. “Qual é a família do Macobeba?”, *A província*, Pernambuco, n. 158, jul. 1929, p. 2.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Manuscrito Holandês* ou A Peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

NOTAS

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Nesta e nas demais citações do periódico *A província*, procedemos à atualização do texto em conformidade com as regras ortográficas vigentes no Brasil desde 2009.

3 No prefácio ao livro, Gilberto Mello afirma que: as *Memórias de Macobeba* “são a crônica universal de um tempo de Limoeiro, decente cidade de Pernambuco, por décadas bem guardada pelo coronel Chico Heráclito e por onde passou um lobisomem. Quem duvidar da universalidade de que falo, viaje pela história e poderá descobrir que o Macobeba, lobisomem de Limoeiro, poderá ter sido o mesmo Lobinsón, que correu por Espanha

e Portugal; ou o Loup-garou, que atazanou o Rei de França; até mesmo o Obototen, que apareceu na Rússia muito antes da perestroika; o bicho galego Wahwolf, único que podia ter detido o Hitler na Alemanha; poderá ter sido o mesmo Versiopélio, que tanta traquinagem fez na Roma antiga; ou mesmo o tal de Licantropo, que correu mal-assombrado em plena terra dos deuses gregos" (MELLO, Gilberto. É de um tempo as memórias de um lobisomem. In: GUERRA, Marita. *Memórias de Macobeba*. Recife: Editora Bagaço, 1989. p. 6).

4 Como, por exemplo, na "Ata da Sessão Especial para discutir o tema 'drogas e seus impactos sociais'", realizada no dia 6 de junho de 2002, às 18h30, na Assembleia Legislativa do estado de Mato Grosso, quando um dos participantes, o pernambucano Lúcio de Abreu e Lima, ao falar sobre o uso de drogas, rememora: "Eu me lembro, no meu tempo de jovem, fui ver o meu primeiro cigarro de maconha, no quinto ano de medicina, na aula de Medicina Legal. Ninguém conhecia maconha! Que maconha? Maconheiro? Maconheiro era como lobisomem, macobeba, era uma entidade horrível". Disponível em: <http://www.al.mt.gov.br/docs/doc_3774.pdf>. Acesso em 30 out. 2019.

5 Cf. por exemplo, o livro de J. Ataíde, *Crônicas Urbanas: Macobeba*.

6 Disponível em: <https://www.orecifeassombrado.com/o-sinistro-macobeba/>. Acesso em 15 jul. 2019.

7 Disponível em:< http://www.recife.pe.gov.br/noticias/imprimir.php?codigo=136129>. Acesso em 30 set. 2019.

8 Retrato este criado por Manoel Bandeira e publicado em *A província*, acompanhando quase todos os textos sobre o monstro.

9 Cf., neste livro, o artigo "Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética)", de Nabil Araújo.

Drácula pactário? Sobre a refiguração "fáustica" da personagem de Bram Stoker por Francis Ford Coppola

Rodrigo Lopes
Nabil Araújo

Neste artigo, procuraremos demonstrar que o vampiro em *Drácula* de Bram Stoker, livro de 1897, é um personagem bem distinto de sua contraparte cinematográfica em *Drácula de Bram Stoker*, filme de 1992 dirigido por Francis Ford Coppola e estrelado por Gary Oldman: se o vampiro de Stoker é um vilão monstruoso sem redenção possível, podendo ser lido como a personificação de um medo vitoriano em relação ao estrangeiro e à transgressão de papéis de gênero, o Drácula do filme de Coppola não é meramente um antagonista, mas o protagonista de sua própria história, sendo condenado, pela rebeldia e independência que demonstra, a transformar-se num vampiro. Em outras palavras, o vampiro na obra de Coppola, apesar de uma *refiguração* do famoso personagem de Stoker, não colabora para a *sobrevida* deste.

Carlos Reis (2018, p. 421) define a refiguração como "o processo de reelaboração narrativa de uma figura ficcional (normalmente uma personagem) no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens". O Drácula de Coppola, portanto, é uma refiguração do vampiro de Stoker, explicitada, aliás, no próprio título do filme de que é protagonista: *Bram Stoker's Dracula*. Reis define a sobrevida de um personagem como sendo o "prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas como

refigurações" (Ibid., p. 485), explicando que "para que a sobrevida se efetive, torna-se necessário retomar, pelo menos em parte, a imagem física, bem como marcantes atributos psicológicos e sociais da personagem, que viabilizem aquele seu reconhecimento, fora do contexto original" (Ibid., p. 485). O vampiro no filme de Coppola, entretanto, apresenta atributos particulares, diversos e até mesmo opostos aos do monstro de Stoker, afigurando-se como um personagem distinto: ao olhar para o Drácula de Gary Oldman não se vê o vampiro do romance.

O Drácula de Stoker é uma figura monstruosa. No livro, todos os personagens enxergam esse "outro" com um olhar de completa repulsa e de medo. O conde é animalesco tanto por sua habilidade de transformar-se em animais, como cães e morcegos, quanto pela forma com que seus trejeitos são descritos pelos outros personagens. Nos quatro primeiros capítulos, por exemplo, Drácula é frequentemente comparado a um lagarto pelo protagonista, o advogado Jonathan Harker, que escreve: "Mais uma vez vi o Conde sair com seus trejeitos de lagarto" (STOKER, 2013, p. 30).[1]

O Drácula de Stoker também é um enganador: enquanto a primeira impressão que Harker tem dele é a de um lorde acolhedor (o vampiro diz "Bem-vindo" [*Welcome*] nas suas primeiras três falas no romance), suas intenções estão longe de ser amistosas. Quando o advogado percebe que as aparências e os trejeitos do conde escondem um propósito hostil, o personagem chega a compará-lo a Judas: "A última vez que vi Drácula ele estava beijando minha mão, com um brilho avermelhado de triunfo nos olhos e um sorriso de dar inveja a Judas" (Ibid., p. 41).[2]

O vampiro no romance é um personagem que não somente encarna a desordem, como também a semeia. Drácula chega à Inglaterra, onde transforma Lucy em uma vampira similar às que habitam seu castelo, fazendo-a se alimentar de crianças e portar-se de forma sensual. Ele torna-se uma praga que precisa ser controlada.

O Drácula de Stoker figura uma transgressão de papéis de gênero na sociedade vitoriana, corrompendo, principalmente, o feminino: se a mulher vitoriana ideal era vista como uma dama contida, afetuosa, frágil, tendo como missão primordial em vida ser uma boa mãe, as vampiras que habitam o castelo de Drácula são voluptuosas, sensuais e alimentam-se justamente de crianças.

O Drácula de Stoker é um monstro abjeto: ele é aquele que precisa ser eliminado para que o *status quo* seja mantido e o mundo volte a ter coerência. Sobre essa qualidade do abjeto, David Punter (2016, p. 96) explica: "Seja no terreno do abjeto, ou do abhumano, se está na presença – ou antes – na ausência daqueles materiais que precisam ser descartados para que consigamos manter uma visão coerente, limpa e, em última análise, moderna do que significa ser humano".[3] Por ser a criatura que corrompe e distorce a moral vitoriana, Drácula precisa ser derrotado para uma determinada "ordem" voltar a ser soberana no mundo.

O vampiro de Stoker surge, assim, como possível figuração dos medos ingleses do século XIX: ser maligno do oriente, selvagem, que afronta a civilização ocidental e auxilia na sua corrupção. Ao tratar do imaginário xenófobo que reinava naquela época, Fred Botting está comentando sobre esse aspecto do vampiro de Stoker quando diz:

> Nas fantasias imperiais do século XIX, a cultura como um todo está ameaçada pelos poderes sombrios do Oriente, enquanto uma escuridão similar ocupa os corpos civilizados: desvio de comportamento, degeneração e doença assombram os espaços sagrados do lar e da sociedade (BOTTING, 2008, p. 203).[4]

Drácula traz a barbárie para a Inglaterra e, com ela, transmite uma espécie de doença que potencializa a degeneração moral de seus habitantes – em especial da mulher inglesa, como é ressaltado pelo arco narrativo de Lucy. O vampiro funciona como "catalisador" para a corrupção moral de Lucy, que já apresentava trejeitos sensuais mesmo antes da presença do personagem maligno. É nesse sentido

que Punter (2004, p. 40) explica o trajeto da personagem: "Em Drácula, por exemplo, a ingenuamente sensual Lucy se transforma em um 'pesadelo' de 'voluptuosa devassidão', e o texto sugere que o próprio Drácula é apenas um catalisador que permite a liberação de um eu incontrolável e apaixonado".[5]

A palavra "release" [liberação] é a chave para entender a função do vampiro na obra de Stoker, pois um de seus efeitos é justamente o de liberar aqueles desejos e necessidades que foram reprimidos pela sociedade vitoriana. Punter enquadra o vampiro nessa lógica, como um ser que traz de volta à tona precisamente aquelas pulsões recalcadas pela sociedade:

> Como todos os vampiros, Drácula está associado à ruptura e transgressão das fronteiras e dos limites aceitos. Como metamorfo, ele resiste a qualquer identidade estável e fixa; como "morto-vivo", ele atravessa essa fronteira aparentemente definitiva entre a vida e a morte. [...] Seu significado, em última análise, não reside tanto na maneira como encarna a transgressão, mas na maneira como ele funciona como um catalisador para a transgressão nos outros: ele solicita a liberação de energias e desejos normalmente reprimidos no interesse da estabilidade social e psíquica (Ibid., p. 231).[6]

O vampiro de Stoker figura, portanto, como um monstro estrangeiro que encarna em si os medos e anseios da época vitoriana; um vilão representando a desordem e o potencial transgressor do indivíduo.

Já o vampiro interpretado por Gary Oldman no filme de 1992 é um personagem figurado em uma chave radicalmente diferente. Em primeiro lugar, há a diferença substancial de que, ao contrário do romance, o filme inclui o ponto de vista do vampiro na narrativa. Em seu ensaio "Dracula Queered", Xavier Aldana Reyes aponta para como a construção negativa de Drácula no romance advém de o leitor estar preso ao ponto de vista dos adversários do conde, sendo

encorajado a tomar o partido deles: "Embora o vampirismo seja retratado negativamente no romance, essa percepção depende de nossa identificação com a visão normativa do Grupo da Luz de Van Helsing, que é baseada em um *status quo* repressivo e conservador" (REYES, 2018, p. 131).[7]

O filme modifica essa situação, permitindo o acesso do espectador também e prioritariamente ao ponto de vista do vampiro. A introdução do filme, por exemplo, é calcada quase que inteiramente na perspectiva do conde, focando os momentos que antecedem sua transformação em vampiro. Com isso, já há uma diferença substancial entre os dois personagens: se o Drácula do romance começa e termina o livro como um monstro (na medida em que enfocado, como tal, pelos personagens humanos), no filme ele surge primeiramente como um homem, sendo transformado após realizar uma espécie de "pacto".

Logo nos primeiros minutos do filme, vemos Drácula partindo para a guerra para defender a Igreja Católica e a religião cristã. Ele mata e empala diversos soldados em um cenário cujo céu é dominado inteiramente pela cor vermelha. No entanto, essa violência não é repudiada pelos personagens, mas aceita e tratada de forma positiva: apesar de toda a violência que ele perpetra, a primeira aparição de Drácula no filme é sob a figura de um nobre guerreiro cristão.

Quando Drácula volta para seu castelo e renega a Deus por sentir-se traído pela Igreja, dada a interdição de um funeral cristão para sua noiva suicida Elisabeta (que se matara ao ser induzida pelos inimigos a acreditá-lo morto em batalha), o olhar que os outros personagens lançam sobre o conde já se torna o oposto. Agora, sem Deus para legitimar sua violência, Drácula é considerado maligno. Se, ao lutar pela religião cristã, o personagem é, na narração de Anthony Hopkins, descrito positivamente como um "Cavaleiro romeno" [*Romanian Knight*], mais tarde o personagem de Hopkins, Van Helsing, irá chamá-lo de "uma besta, um monstro" [*a beast,*

a monster], aproximando-o do vampiro de Stoker. Dessa forma, a transição monstruosa de Drácula no filme evidencia como não é a violência em si, mas a sua fonte legitimadora, o elemento central que faz a moralidade das ações do vampiro ser questionada: se matar em nome de Deus é positivo, matar para si mesmo é negativo. É a rebelde independência de Drácula, portanto, o elemento que o condena aos olhos dos outros personagens – e o que permite aproximá-lo do tipo do "herói romântico".

Em "The Romantic Devil", comentando sobre o Satã de John Milton, J. B. Russel explica:

> Em sua rebelião contra a autoridade injusta e repressiva, o diabo era um herói. A ideia romântica do herói, derivada do conceito de sublime, está em contradição com a noção épica clássica do herói como aquele que está devotado ao bem-estar de sua família e de seu povo. O herói romântico é um indivíduo, sozinho contra o mundo, autoassertivo, ambicioso, poderoso e libertador, em uma rebelião contra a sociedade que bloqueia o caminho do progresso em direção à liberdade, beleza e amor (RUSSEL, 1986, p. 174-175).[8]

O Drácula de Coppola, verdadeiro protagonista da narrativa fílmica de 1992, é dominado por sentimentos arrebatadores, principalmente o amor e a fúria; ademais, sua postura rebelde, de solitário desafio a uma autoridade divina opressiva, é o que mais definitivamente permitiria enquadrá-lo na categoria de herói romântico.

J. B. Russel resume: "Em última análise, a maldade de Lúcifer reside em seu desejo de viver eternamente independente de Deus" (RUSSEL, 1986, p. 185).[9] Se, no início, Drácula é um guerreiro da Igreja, depois de renegar a Deus ele se assemelha justamente ao Satã de Milton, sendo condenado por sua rebeldia e sua independência. Esta ideia é reforçada no filme pela imagem de um quadro que, em algumas cenas, surge atrás de Drácula numa parede de seu castelo. No quadro há um retrato do personagem interpretado por Gary Ol-

dman que o figura com os traços da conhecida imagem do Sagrado Coração de Jesus, na qual Cristo é representado com a mão direita apontando para o Céu, enquanto a mão esquerda aponta para seu coração exposto. Na refiguração fílmica da referida imagem, é a mão direita de Drácula que aponta para o lado esquerdo de seu peito, enquanto a mão esquerda aponta para baixo, em clara subversão da iconografia cristã.

É nesta perspectiva que se pode, ademais, aproximar o Drácula de Coppola do célebre personagem pactário alemão Johann Faust – o Fausto –, menos, é certo, da figura originária do século XVI do desafortunado mago de ambições insensatas do que daquela a que se refere André Dabezies (1997, p. 335) ao evocar a "transfiguração romântica da personagem": "um titã em revolta contra este mundo malfeito, um individualista suficientemente audacioso para desafiar a moralidade, a sociedade, a religião, e para concluir uma aliança com o demônio" (Ibid., p. 336). Se pensarmos, aqui, na consagração romântica do Satã miltoniano em "sua rebelião contra a autoridade injusta e repressiva" (Russel), no demônio transfigurado em herói romântico, a aliança fáustica com ele representaria, então, antes de qualquer outra coisa, a ruptura da aliança com uma autoridade divina injusta e repressiva, mundanamente encarnada nas autoridades religiosas e em seus dogmas arbitrários.

É justamente o que se pode perceber na emblemática cena do filme de Coppola na qual se dá a conversão do guerreiro cristão Drácula em vampiro, criatura demoníaca: ao explodir em revolta contra o tratamento dispensado pela Igreja à sua amada suicida, Drácula grita com raiva duas vezes "Eu renuncio a Deus", enfiando sua espada – num gesto de clara conotação fálica – na enorme cruz no altar da capela de seu castelo e bebendo o sangue que dela começa a escorrer em profusão. Um pouco antes disso, o padre interpretado por Anthony Hopkins acusara o conde de sacrilégio ao presenciá-lo derrubando um depositório de água benta. O pacto demoníaco de

Drácula manifesta-se, aí, então, em negativo: não pela presença física de algum demônio ou figura similar a de Mefistófeles em cena, mas, antes, pelo efeito deliberadamente profanador de seus atentados sacrílegos à religião cristã.

Em "Elogio da profanação", Giorgio Agamben (2007, p. 65) define a religião como "aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada", acrescentando: "E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significa restituí-las ao livre uso dos homens". Os gestos sacrílegos de Drácula na cena supramencionada revestem-se de claro efeito profanatório ao implicarem uma apropriação pela "esfera do direito humano" de algo tido como prerrogativa da esfera divina: a imortalidade. Ao beber "o sangue de Cristo" que escorre do crucifixo, Drácula conquista não somente a imortalidade para si mesmo como também o poder de conceder a vida eterna a quem ele escolher.

Na carta de despedida que deixa para seu amado Drácula, Elisabeta expressa o desejo confiante de reencontrá-lo espiritualmente depois que ele também morrer ("Que Deus nos una no Céu"),[10] esperança à luz da qual a imortalidade sombria e solitária do vampiro afigura-se antes como condenação do que como dádiva. Séculos depois do suicídio de Elisabeta, Drácula se surpreenderá ao reconhecê-la reencarnada na jovem inglesa Mina; quando esta vier a lhe suplicar para ser por ele transformada em vampira, ele hesitará, justamente alegando: "Você ficará condenada, como eu, a andar na sombra da morte por toda a eternidade, e eu... te amo demais para condená-la".[11]

A condenação do Drácula de Coppola assemelha-se, assim, àquela de Fausto por obra dos românticos alemães, os quais, nas palavras de Dabezies (1997, p. 336), inclinam-se "a conduzir seu herói à danação que sanciona ao mesmo tempo a grandeza e o descomedimento de suas ações e de seus atos, sua nostalgia do infinito e do

amor [...] e seu individualismo orgulhoso". O Drácula de Coppola, como o Fausto romântico, é movido não pela ambição ou pela luxúria, não pela busca ativa por poder e conhecimento, e sim pela revolta metafísica. Ele não cobiça o poder pelo poder, mas o poder para contestar a soberania de um Deus tirano, de quem quer se vingar, em nome de sua amada injustiçada: "Levantarei da minha própria morte para vingar a morte dela com todos os poderes das trevas".[12]

O pacto fáustico de Drácula traduz-se, desse modo, romanticamente, na revoltada insurgência contra um Deus ao qual renegará e cuja imagem profanará, convertendo-se, com isso, na criatura demoníaca de poderes imperecíveis enquanto fadada "a andar na sombra da morte por toda a eternidade". Não estranha, assim, que o próprio personagem afirme ter sido Deus e não o Diabo quem o tornou um vampiro: "Veja o que seu Deus fez comigo",[13] ele diz a Van Helsing a certa altura. Eis, portanto, o paradoxal pacto fáustico de Drácula: pacto demoníaco feito a um só tempo *com* e *contra* Deus – e, assim, duplamente sacrílego.

Mas o indestrutível laço de amor com Elisabeta, se, por um lado, é o que motiva o ímpeto vingativo de Drácula que o condena à danação eterna, por outro lado é justamente o que no final do filme o redimirá (e também a ela), libertando-o da supliciante condenação. Nesse sentido, há um paralelo a ser feito entre o *Drácula* de Coppola e o *Fausto* (1926) de F. W. Murnau – diretor que também adaptou o romance de Bram Stoker em *Nosferatu* (1922).

O Fausto de Murnau faz um pacto para superar a morte – tal como, em alguma medida, e guardadas as devidas proporções, o próprio Drácula –, obtendo, assim, de Mefisto o conhecimento necessário para curar os habitantes de sua cidade da peste que os afligia. Após realizar esse pacto demoníaco, Fausto assume certas características associadas à figura do vampiro: ele passa a repelir a imagem do crucifixo e, depois de um tempo, recebe até mesmo sua juventude de volta.

A Igreja no filme de Murnau é tão inerte diante da fatalidade dos eventos quanto no filme de Coppola: se, em *Drácula de Bram Stoker*, o padre de Anthony Hopkins surge reafirmando o destino perverso da noiva do conde, dizendo que é a lei de Deus que ela vá para o inferno, em *Fausto* um padre surge pregando que, diante da peste, resta ao povo apenas jejuar e rezar, sendo incapaz de oferecer qualquer ajuda ou alívio. A Igreja e Deus tornam-se personagens cruciais para o pacto de Drácula e o de Fausto: a primeira, por sua inércia diante da morte e da injustiça; o segundo, por seu silêncio impiedoso.

Quando Drácula enfia sua espada na cruz e bebe o sangue que dela escorre, ele está desesperadamente interpelando seu Deus em face de uma atroz injustiça, mas dele não recebe nenhuma resposta para além de sua transformação em vampiro. Quando mais tarde ele acusa a Deus de tê-lo transformado em vampiro, impera o mesmo impiedoso silêncio divino: Van Helsing, pretenso porta-voz das forças celestiais, diz simplesmente: "Sua guerra contra Deus terminou. Você tem que pagar por seus crimes".[14]

No entanto, ao contrário do que ocorre com o leitor de Stoker, o espectador do filme de Coppola é levado a questionar as palavras de Van Helsing, não aceitando a acusação com a mesma facilidade com que o leitor de Stoker. Se os crimes de Drácula são mais do que evidentes na perspectiva de quem narra a história no romance, no filme o juízo de valor sobre suas ações é bem mais nebuloso, uma vez que agora o personagem tem como motivação não mais uma invasão do mundo ocidental, mas seu imortal amor por Elisabeta, injustamente alijada do seu convívio. Se ele se tornou dependente do sangue alheio para não perecer, isto, ele o diz, longe de ser uma escolha, foi algo que Deus fez com ele.

Tanto o Fausto de Murnau como o Drácula de Coppola encontram sua redenção no amor para além da morte. Fausto sacrifica-se junto à sua amada Gretchen, então condenada à morte

na fogueira, deixando-se queimar com ela, enquanto um anjo afirma que o amor salvou sua alma, libertando-o do pacto demoníaco. O personagem interpretado por Gary Oldman tem um destino análogo. Na sequência final do filme, justamente na capela de seu castelo, Drácula, com uma espada cravada em seu coração por um de seus inimigos, encontra-se agonizante, amparado por Mina, e então se pergunta: "Onde está meu Deus? Ele me abandonou. Está terminado",[15] diante do que reflete Mina: "Lá, na presença de Deus, eu entendi finalmente como meu amor poderia nos libertar dos poderes das trevas. Nosso amor é mais forte do que a morte".[16] Drácula pede então que ela lhe dê paz, de modo que ela empurra a espada através de seu coração, enquanto vê o buraco na grande cruz que o conde outrora havia perfurado se reconstruindo como que por mágica e uma luz divina transformando Drácula em homem novamente.

A prevalência do ponto de vista de Drácula no filme é, portanto, fundamental para torná-lo mais humano aos olhos do espectador. Se o romance de Stoker narra a história dos esforços do Grupo da Luz para eliminar o vampiro e a ameaça estrangeira transgressiva que ele representa, o filme de Coppola enfoca a luta do conde contra um Deus invisível e impiedoso em nome de seu imortal amor por Elisabeta. O juízo de valor sobre o personagem, consequentemente, muda também, apesar de os eventos registrados serem similares: se, no livro, o Grupo da Luz acredita que Drácula invadiu o quarto de Mina e forçou-a a sugar seu sangue – num ato análogo a um estupro –, no filme a cena é enfocada por um outro ângulo, com o conde sendo convidado a entrar no quarto pela própria Mina, a qual, diante da hesitação do vampiro, implora para ser transformada em alguém como ele. Apesar de finalmente o fazê-lo, Drácula hesita porque sabe que, ao satisfazer o desejo de sua amada, a condenaria a viver eternamente nas sombras, como ele próprio.

É nesse sentido, o do ser que existe apenas como pária,

sozinho, vagando nas sombras, que Botting (1996, p. 98) define o herói romântico: "sombrios, isolados e soberanos, são andarilhos, párias e rebeldes condenados a vagar pelas fronteiras da sociedade, portadores de uma verdade sombria ou de um conhecimento horrível, como o Velho Marinheiro de Coleridge".[17] Ao discutir as mais recentes adaptações cinematográficas do romance de Stoker, Stacey Abbot (2018, p. 202) explica como o conde tem sido reimaginado como uma "figura trágica, amaldiçoada a perambular pela terra, alimentando-se de sangue humano, mas definida por um desejo romântico",[18] defendendo que isso se deve "em parte ao resultado da mudança dentro das histórias de vampiro, que deixaram de ser contadas a partir da perspectiva dos vivos, na qual o vampiro é o antagonista, e começaram a ser contadas a partir da perspectiva do vampiro" (Ibid., p. 202).[19]

Assim, o Drácula "fausticamente" refigurado por Coppola diferencia-se substancialmente do vilão monstruoso do romance de Stoker: um rebelde que renega a Deus em nome de seu amor infinito, o qual, no fim, o redime da condenação divina. Apesar de uma inequívoca refiguração do vampiro de Stoker, o Drácula de Coppola não colabora para a sobrevida da personagem romanesca. Como Abbot (2018, p. 192) resume, citando Nina Auerbach: "Não existe isso de 'O Vampiro'; existem apenas vampiros, não apenas um Drácula, mas 'muitos Dráculas'".[20]

REFERÊNCIAS

ABBOT, S. Dracula on Film and TV from 1960 to the Present. In: LUCKHURST, R (Org.). *The Cambridge Companion to Dracula*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 192-205.

AGAMBEN, G. *Profanações*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boi-

tempo, 2007.

BOTTING, F. Beyond the Gothic Principle. In: _____. *Limits of Horror*. Manchester: Manchester University Press, 2008. p. 185-217.

BOTTING, F. Romantic Transformations. In: _____. *Gothic*. Psychology Press, 1996. p. 91-113.

BRAM Stoker's Dracula. Direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992. (128 min).

DABEZIES, A. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EdUnB, 1997. p. 334-341.

PUNTER, D.; BYRON, G. Gothic and Decadence. In: _____. *The Gothic*. Wiley-Blackwell, 2004. p. 39-43.

PUNTER, D. *The Gothic Condition: Terror, History, and the Psyche*. Cardiff: University of Wales Press, 2016.

REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

REYES, X. A. Dracula Queered. In: LUCKHURST, R (Org.). *The Cambridge Companion to Dracula*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 125-135.

RUSSEL, J. B. The Romantic Devil. In: _____. *Mephistopheles – The Devil in the Modern World*. New York: Cornell University Press, 1986. p. 168-213.

STOKER, B. Dracula. In: _____. *Dracula and Other Horror Stories*. New York: Barnes & Noble, 2013.

NOTAS

1 No original: "Once more I have seen the Count go on in his lizard fashion".

(Todos os trechos de obras em língua inglesa citados neste artigo foram traduzidos por Rodrigo Lopes.)

2 "The last I saw of Count Dracula was his kissing his hand to me, with a red light of triumph in his eyes, and with a smile that Judas in hell might be proud of".

3 "Whether on the terrain of abjection or of the abhuman, one is in the

presence – or indeed – absence of those materials which need to be disposed of if we are to maintain a coherent, clean and ultimately modern view of what it means to be human".

4 "In imperial fantasies of the nineteenth century, culture as a whole is threatened by dark powers from the East, while a similar darkness occupies culture and its civilized bodies: deviance, degeneration, disease haunt the sacred spaces of home and society".

5 "In *Dracula*, (q.v.), for example, the naively coquettish Lucy mutates into a 'nightmare' of 'voluptuous wantonness', and the text suggest that Dracula himself is only a catalyst which allows for the release of a uncontrollable and passionate self within".

6 "Like all vampires, Dracula is associated with the disruption and transgression of accepted limits and boundaries. As shapeshifter he resists any stable, fixed identity; as 'undead' he straddles that seemingly ultimate boundary between life and death. [...] His significance ultimately lies not so much in the way he embodies transgression as in the way he functions as a catalyst for transgression in others: he prompts the release of energies and desires normally repressed in the interest of both social and psychic stability".

7 "Although vampirism is portrayed negatively in the novel, this perception relies on our identification with the normative view of the Van Helsing's Crew of Light, steeped in a repressive and conservative status quo."

8 "In his rebellion against unjust and repressive authority, the Devil was a hero. The Romantic idea of the hero, derives from the concept of the sublime, stands in contradiction to the classical epic notion of the hero as one devoted to the welfare of his family and people. The Romantic hero is individual, alone against the world, self-assertive, ambitious, powerful, and liberator in a rebellion against the society that blocks the way of progress toward liberty, beauty, and love".

9 "Ultimately, Lucifer's evil lies in his desire to live forever independently of God."

10 "May God unite us in heaven."

11 "You'll be cursed as I am to walk in the shadow of death through all eternity, and I... love you too much to condemn you".

12 "I will arise from my own death to avenge hers with all the powers of darkness!".

13 "Look what your God has done to me".

14 “Your war with God is over. You must pay for your crimes!”.

15 “Where is my God? He has forsaken me. It is finished”.

16 “There, in the presence of God, I understood at last how my love could release us all from the powers of darkness. Our love is stronger than death”.

17 “gloomy, isolated, and sovereign, they are wanderers, outcasts, and rebels condemned to roam the borders of social worlds, bearers of a dark truth or horrible knowledge, like Coleridge’s Ancient Mariner”.

18 “tragic figure, cursed to walk the earth, feeding off the blood of humanity, but defined by a romantic longing”.

19 “in part the result of the shift within the vampire genre more broadly away from recounting the stories from the perspective of the living, where the vampire is the antagonist, to the perspective of the vampire”.

20 “There is no such thing as ‘The Vampire’; there are only vampires, not just one Dracula, but ‘many Draculas”.

O que é um mito literário?[1]

Philippe Sellier[2]

Como ciência, a mitologia foi gradualmente construída durante o século XIX e as primeiras décadas do século XX. Apesar das discussões persistentes (sobre mito e conto, mito e história etiológica...), etnólogos e mitólogos conseguiram propor a si mesmos aproximadamente o mesmo "objeto", sem possível confusão com as tão vagas definições de *mito* em nossa cultura. Eliade, Dumézil, Lévi-Strauss... geralmente concordavam sobre um certo número de características que lhes pareciam distinguir o mito entre os tipos de narrativas humanas.

Comparado ao mito dos etnólogos, o "mito literário" fez uma entrada em cena das mais tardias e discretas. Mesmo que alguns trabalhos remontem a um período anterior, o estudo dos temas e dos "mitos" na literatura não decolaram até a década de 1930, sob a influência da psicanálise, e mais tarde sob a de mitólogos como Eliade. Sinal dos tempos, uma coleção "Mythes" finalmente veio à luz em Paris em 1970 (na editora Armand Colin). No entanto, ainda hoje, a confusão permanece extrema: nada comparável ao acordo relativo das ciências dos mitos das quais os "literários" aproximam, em grau variável, suas pesquisas.

Veremos uma nova dificuldade na crise que, principalmente por causa dos africanistas, afeta a noção de mito na etnologia há alguns anos? Certamente não. Se certos enredos de prestígio da literatura ocidental foram chamados de "mitos literários", foi em virtude de uma referência mais ou menos forte ao que etnólogos e mitólogos chamaram de "mitos" durante os anos 1930-1980. Que

este objeto se revele menos bem delimitado do que se tinha pensado,[3] isso não tem importância para a literatura. As civilizações longínquas ou arcaicas escapam em grande parte de nossas garras. O que importa é que um pequeno número de enredos literários perfeitamente conhecidos (Antígona, Tristão, Don Juan...) tenham sido relacionados ao tipo específico de narrativas religiosas que há muito se chamam "mitos".

Daí a orientação aqui proposta para reflexão. Para tentar delimitar o "mito literário", é necessário começar lembrando o que se define cientificamente como "mito", mesmo que isso signifique se perguntar, então, sobre o que pôde levar ao uso do mesmo termo para certas produções de povos sem escrita e para os maiores feitos da literatura. Em seguida, após uma rápida revisão de tudo o que a literatura comparada generosamente entronizou em termos de "mito literário", serão apresentados alguns critérios de delimitação.

I. O mito etnorreligioso

Para muitos, as *Mythologiques* [Mitológicas] (1964-1971), de Claude Lévi-Strauss, apareceram como uma conquista culminante, senão uma conclusão. Apesar da divergência de métodos analíticos, o autor de *La Pensée sauvage* [O pensamento selvagem] e, por exemplo, Eliade estavam trabalhando sobre um mesmo material, um tipo de narrativa completamente singular.

O mito aparece para eles como uma narrativa, e uma *narrativa fundadora*, uma narrativa "instauradora" (Paul Ricoeur). Recordando o tempo fabuloso dos inícios, ele explica como o grupo foi fundado, o significado de tal rito ou tal interdito, a origem da condição atual dos homens. Colocado fora do tempo comum, o mito se distingue da saga, na qual se revela uma ancoragem histórica.

Essa narrativa é *anônima e coletiva*, elaborada oralmente ao longo das gerações, graças ao que Lévi-Strauss chama de "a erosão de suas partículas mais friáveis". Retrabalhado por um longo tempo,

o mito atinge uma concisão e uma força que, aos olhos de certos mitólogos, o torna muito superior a esses arranjos individuais que chamamos de literatura.

O mito é *tido por verdadeiro*: história sagrada, de uma eficácia mágica, recitada em circunstâncias precisas, é claramente distinta, para seus próprios seguidores, de todas as narrativas de ficção (contos, fábulas, histórias de animais...).[4]

O mito cumpre uma função sociorreligiosa. Integrador social, ele é o cimento do grupo, para o qual propõe normas de vida e cujo *presente ele faz banhar no sagrado*.

Os personagens principais dos mitos (deuses, heróis...) agem em virtude de motivos amplamente estranhos ao verossímil, à psicologia "razoável". *Sua lógica é a do imaginário*. Psicologização e racionalização marcam a passagem do mito ao romance (Dumézil).

Remonta a Claude Lévi-Strauss ter colocado em evidência uma outra característica distintiva: *a pureza e a força das oposições estruturais*. O menor detalhe entra em sistemas de oposições significativas. Assim, no mito de Adônis, estudado magistralmente por Marcel Detienne (*Les jardins d'Adonis* [Os jardins de Adônis], 1972), o enterro do herói em um campo de alfaces silvestres não é, de maneira alguma, como frequentemente em Balzac, uma pequena notação destinada a produzir o verdadeiro, não se trata de um "efeito de real" (Barthes), mas do desenvolvimento de um código botânico em que a alface selvagem, planta da frigidez e da impotência sexual, se opõe à planta dos frenesis eróticos, a mirra. Ora, *Mirra* é o nome da mãe do inconsistente Adônis: ela se uniu a seu próprio pai, depois de tê-lo inebriado, durante as festas de Ceres, deusa das plantas cultivadas e da sexualidade civilizada, o casamento. A transgressão das leis de Ceres condena o indivíduo a um desses dois tipos de infortúnios: a selvageria ou a inconsistência.

Código sociofamiliar	Código sexual	Código botânico	Código astrorreligioso
Cortesã	Frenesi	Mirra, perfume afrodisíaco	Onda de calor (colheita de mirra)
Mulher casada (união legítima)	União regrada (boa "distância" entre o homem e a mulher)	Plantas cultivadas, cereais	Ceres, deusa da colheita e do casamento
Recusa do casamento	Frieza, impotência	Alface selvagem e fria (símbolo da impotência e da morte)	Ritual das Adônias

É por isso que Adônis, no confronto clássico entre o herói e o monstro, é morto pelo javali, que o castra. Compreende-se que, diante de uma tapeçaria tão cerrada e perfeita, Lévi-Strauss denuncie a literatura como fiapos, diluição, "último murmúrio da estrutura expirante", degradação, deslocamento... e não reencontre a admirável organização da narrativa mítica a não ser em algumas produções musicais.[5]

Assim caracterizado, o mito etnorreligioso de fato forma um "objeto" de estudo científico, mesmo que todo o tipo de gradação encaminhe insensivelmente de sua pureza à literatura, com obras ainda marcadas pelo pensamento mítico (por exemplo, a *Teogonia* de Hesíodo, as *Odes* pindáricas, certas tragédias áticas, a saga dos patriarcas bíblicos de Abraão a Jacó). Uma das vantagens de uma definição firme do mito etnorreligioso é a de colocar à análise literária algumas questões frutíferas: Tipologia das narrativas humanas? Passagem do mito às formas literárias que lhe são diacronicamente

contíguas (daí esses títulos de Dumézil, de Vernant... ao longo dos anos 1970: *Mythe et épopée* [Mito e epopeia], *Du mythe au roman* [Do mito ao romance], *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [Mito e tragédia na Grécia antiga]...).

Para muitos mitólogos, "mito" se opõe à "literatura". É o caso de Lévi-Strauss ou de Vernant, que representam a passagem de um ao outro em termos de ruptura. Nesta perspectiva, aqui começamos mal para legitimar o sintagma bastardo "mito literário".

É claro que, do mito ao mito literário, as três primeiras características do mito desapareceram: o mito literário – se aceitamos provisoriamente assumir como tais tantas narrativas em relação às quais essa denominação não é discutida (Antígona, Tristão, Don Juan, Fausto) – não funda nem instaura nada mais. As obras que o ilustram são, em primeiro lugar, escritas e assinadas por uma (ou algumas) personalidade singular.[6] Evidentemente, o mito literário não é tido por verdadeiro. Se, portanto, existe uma sabedoria da linguagem, é do lado dos três últimos critérios que um parentesco pode se revelar entre mito e mito literário. E, de fato – sinal encorajador –, não se pode, a seu propósito, responder facilmente de forma negativa. Lógica do imaginário, firmeza da organização estrutural, impacto social e horizonte metafísico ou religioso da existência, são essas as questões que o estudo do mito convida a colocar ao mito literário.

II. Uma denominação não controlada

Mas, primeiro, é preciso enfrentar a areia movediça, inventariar as realidades culturais díspares a propósito das quais o termo "mito literário" é frequentemente empregado.

Podemos imediatamente descartar as "mitologias" brilhantemente analisadas em 1957 por Roland Barthes.[7] Se esse halo de mitos, auréola de conotações, permite investigações frutíferas sobre as representações de nossa sociedade, permanece tão diferente dos mitos-narrativas sobre os quais a crítica literária trabalha que a confusão não tentará ninguém.

O primeiro conjunto que se impõe é aquele das retomadas de narrativas de origem mítica consagradas no panteão cultural ocidental. Aqui encontramos a famosa díade Atenas e Jerusalém. As literaturas e mitografias da Grécia e de Roma nos legaram todo tipo de enredo (com suas variantes) em que a matéria mítica, mais ou menos transformada, permanece detectável. Alguns exerceram um intenso fascínio e foram retomados indefinidamente, suscitando esporadicamente trabalhos de uma grande envergadura. Daí tantos estudos sobre Prometeu, Orfeu, Édipo, Antígona, Electra... ou, mais recentemente, sobre o mito de Ifigênia, devido a Jean-Michel Glicksohn (das origens a Goethe). Do lado de Jerusalém, o material se revela consideravelmente diferente: um texto sagrado firmemente delimitado, sem variantes, objeto de fé ou de recusa apaixonada, muito menos manipulável do que a profusão de variantes na mitologia grega: por um longo tempo, não nos permitiremos a não ser fazer falar os silêncios do texto. Aqui, cruzaremos os Paraísos perdidos, os Cains, as Cidades Malditas, os Patriarcas, os Moisés... e, claro, o Cristo. Em novembro de 1982, foi defendida uma tese sobre *La Présence de Job dans le théâtre français depuis la Seconde Guerre mondiale* [A presença de Jó no teatro francês desde a Segunda Guerra Mundial]. Esse primeiro conjunto é unanimemente recebido como o modelo, o padrão do mito literário. Ora, em um certo número de casos, esse reconhecimento indiscriminado se expõe a alguns questionamentos.

Um segundo grupo reúne o que a maioria considera como mitos literários recém-nascidos. O Ocidente moderno deu origem a algumas narrativas de prestígio que logo se juntaram aos enredos gregos ou hebraicos: no século XII, Tristão e Isolda, no XVI, Fausto, no XVII, Don Juan.

Não é difícil constatar, diante desses dois conjuntos, que a literatura comparada sempre se refere à famosa definição proposta por Denis de Rougemont nas primeiras páginas de *L'Amour et*

l'Occident [O amor e o Ocidente] (1939): "Um mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e marcante, resumindo um número infinito de situações mais ou menos semelhantes. O mito permite apreender num único relance certos tipos de *relações constantes* e libertá-las da confusão das aparências cotidianas".[8] Vinte anos mais tarde, Michel Butor retoma a mesma concepção em *L'Emploi du Temps* [O inventário do tempo], onde o narrador se serve dos mitos de Caim e de Teseu para tentar ver claramente na névoa de sua existência em Bleston (*Babelstown*).[9] A definição de Rougemont apresentava a vantagem de designar certas características autênticas do mito literário, e, primeiramente, que se trata de uma narrativa, e que, com essa narrativa, essa situação, estamos lidando com o universal. Infelizmente, ela se contentava com termos vagos, como "simples e marcante", "mais ou menos", "certos tipos". É importante precisá-la, não contradizê-la.

Seu interesse já se manifesta no fato de que ela combina mal com um terceiro conjunto batizado um tanto apressadamente de "mitos literários". Essa categoria é composta por locais que impressionam a imaginação, é claro, mas que de modo algum incorporam uma situação se desenvolvendo em narrativa. Assim, a *aura* de Veneza resulta de um conglomerado excepcional de memórias luminosas (o balé da luz e da água), de obras de arte (Carpaccio, os roxos de Tintoretto, o Grande Canal e seus pintores) e de todo um bricabraque (as gôndolas e a Ponte dos Suspiros). Um jogo de cartões postais. Que Chateaubriand celebre sua luz, James, a névoa no Grande Canal, e Proust, a Basílica de São Marcos ou as telas de Carpaccio, isso ilustra que cada um escolhe alguns elementos do conglomerado, e não o conjunto de um enredo.

Uma quarta categoria também merece ser examinada, a dos mitos político-heroicos. Às vezes se trata de figuras gloriosas: Alexandre, César (assunto de uma tese em novembro de 1982), Luís XIV (estudado pela Sra. N. Ferrier em 1981), Napoleão (primeiro

título da coleção "Mythes"); às vezes é uma questão de eventos reais ou semifabulosos: a Guerra de Troia, a Revolução de 1789, a Guerra da Espanha... Seguramente estamos agora na presença de narrativas. Mas a narrativa se estende ao infinito, facilmente se divide em episódios quase autônomos (como o atestam as medalhas de Luís XIV ou as imagens de Épinal para Napoleão). Aqui, "mito" remete à magnificação de personalidades (Alexandre) ou de grupos (os revolucionários), de acordo com o processo característico de um gênero literário bem conhecido: a epopeia. Assim se explica que, com esses grandes mitos políticos, funcione sempre de modo prevalente o "modelo" heroico de imaginação: devaneios do ou dos super-homens, confrontados com todo o tipo de provas (monstros, inúmeros inimigos) e prometidos – apesar da morte – à apoteose. Existência ameaçada, epifania, múltiplas aventuras, apoteose: encontramos esse esquema único, enriquecimento do percurso iniciático, sob uma multidão de epopeias ou romances do tipo épico (*westerns*, romances de aventura, romances policiais...). Uma das mais características dessas obras – nos limiares do épico e do romance de aventuras marítimas – não é outra senão a *Odisseia*, na qual esse tipo de narrativa se manifesta plenamente em um rosário de episódios, cujo único elo é o herói.[10] Adquirimos o hábito de falar do *mito de Ulisses*, sob a pressão de retomadas prestigiosas da *Odisseia*, como o *Ulysses* de Joyce. Mas esse uso é problemático: não basta que haja *retomada* de uma obra por muitas outras para que haja "mito literário"; é preciso que essa retomada se deva à existência de um enredo concentrado, de uma organização excepcionalmente firme.[11] É por isso que *Édipo Rei* se afirma como um mito literário, enquanto as aventuras de Édipo, com seus múltiplos episódios, recaem na epopeia e na saga. A profusão de epopeias ou romances-rio (*Genji monogatari, L'Astrée*) os expõe acima de tudo ao desmantelamento e à pilhagem; conjuntos tão frouxos não convidam a essas *variações* de tipo musical que caracterizam o mito literário.

Terminarei esse panorama com um quinto conjunto, sobre o qual tropeça o estudo dos mitos literários bíblicos. Podemos falar de um mito de *Lilith*? Pois a origem das narrativas sobre Lilith se reduz a... um versículo de Isaías. Dificuldades semelhantes surgem com os *Anjos* (desta vez é necessário coletar detalhes dispersos em um bom número dos 71 livros da Bíblia) ou *O judeu errante*, história tardia relacionada de maneira tênue ao texto sagrado. Por fim, com o mito do *Golem*, chegamos a um limite, pois as múltiplas histórias do androide que ganha vida germinaram a partir de uma única palavra do Salmo 139.[12] O que é interessante considerar aqui é a originalidade de narrativas que se constituíram pouco a pouco, e como que tateantemente. Sua existência enfatiza vivamente que a maioria dos mitos literários se impôs de um só golpe, graças ao sucesso excepcional de uma obra em que o enredo foi organizado desde o início com maestria. Quase sempre, esses golpes de brilho foram o feito do teatro: Antígona, Electra, Édipo, Fedra e Hipólito, Prometeu, Fausto, Don Juan... A brevidade de uma tragédia ou de um drama, a forte estrutura que lhes é de rigor convêm perfeitamente para introduzir na literatura a poderosa organização do mito. Não é de admirar que na Grécia o mito literário tenha surgido com a tragédia.

Esta breve evocação fornece um material rico o suficiente para ser colocado imediatamente à prova de testes de definição mais precisos.

III. Para uma definição

A convicção subjacente aos desenvolvimentos seguintes é a de que a língua – como tantas vezes – registrou parentesco real, designando com um mesmo substantivo o mito religioso e o mito literário. Distinguimos esses dois objetos com clareza suficiente para examinar agora, sem risco de confusão, suas características comuns.

1. *A saturação simbólica*

A primeira delas já foi analisada há muito tempo. Trata-se do que Freud chamou de simbolismo, designando assim aquilo que o fantasmático implementa do universal. Mais precisamente, o mito e o mito literário se apoiam sobre organizações simbólicas, que fazem vibrar cordas sensíveis em todos os seres humanos, ou em muitos deles. É em uma famosa carta de 15 de outubro de 1897 que Freud pela primeira vez denomina "Édipo" ao complexo nuclear da personalidade e escreve sobre a mitotragédia de Sófocles que ela "apreende uma compulsão que todos reconhecem porque todos a sentem. Cada ouvinte foi um dia em germe, na imaginação, um Édipo, e se aterroriza diante da realização de seu sonho transposto para a realidade, estremece seguindo toda a medida da repressão que separa seu estado infantil de seu estado atual" (*La Naissance de la psychanalyse*).[13] A psicanálise diagnostica a ansiedade da castração na origem dos olhos perfurados de Édipo, bem como na das cabeças decepadas nas histórias de Judite ou Salomé. Lembramos da brilhante meditação de Michel Leiris sobre a *Judite* de Cranach, no início de *L'Age d'homme*, essa Judite que segura em uma mão o cutelo e na outra a sangrenta cabeça de Holofernes, "botão fálico".[14] Por trás das narrativas míticas de garotas intoxicando seu pai para se unir a ele – Mirra no mito de Adônis ou as filhas de Ló no *Gênesis* – o psicanalista lerá que, para toda garota, o primeiro amante imaginário é o pai... Em suma, mesmo se desconfiamos do universalismo junguiano, encontramos aqui todo o tipo de fantasmas universais cuja existência o próprio Freud sempre sustentou, em particular a castração, o romance familiar, a cena primária, etc.

Objetar-se-á que tais cenários permanecem muito genéricos, e não bastam para dar conta da riqueza dos textos, mesmo no nível único das redes de imagens. Essa é a censura que vários mitólogos dirigem à decriptagem freudiana, considerada válida, mas parcial, mal adequada à polivalência das narrativas míticas: no novelo de

imagens, a psicanálise não segue senão alguns fios grossos. Assim, diante das ocorrências da serpente em inumeráveis mitos, o mitólogo sorrirá da redução ao tão evidente simbolismo sexual. Mesmo em narrativas como as do *Gênesis*, nas quais a conexão da serpente com o desejo de imortalidade é tão aparente, muitos psicanalistas abandonam Eva ao pecado original da inveja do pênis.[15] A tensão entre a extensão do conhecimento mitológico e a experiência analítica teorizada por Freud sem dúvida contribui para explicar certos cismas, como o de Jung ou o de Rank.

Tomemos o exemplo do mito literário de Don Juan. Rank e sobretudo Férenczi esboçaram a respeito uma interpretação das mais ortodoxas. Eles pressentem nesse personagem que voa de mulher em mulher não um homem que adora todas elas, mas alguém que não se satisfaz com nenhuma. O Don Juan procura em vão a mãe insubstituível (significativamente ausente do enredo). É fácil prolongar tal interpretação: insistiremos então no prazer de destruir as parceiras (de preferência noivas, casadas ou vinculadas por votos religiosos), na surpreendente rapidez do cansaço, no ódio e no desejo de assassinato do pai. Se somarmos a esse belo conjunto que o único verdadeiro casal é Don Juan e Esganarelo, ligados por uma estranha amizade (confidências, humilhação a duas das mulheres abandonadas...), entendemos que a psicanálise descobre sob todas essas práticas uma modalidade homossexual de desejo amoroso e tende a considerar muitos casos de representações donjuanescas como produtos de uma homossexualidade inconsciente.

Já o mitólogo detectará muitas outras constantes neste enredo: ele reconhecerá na obra diversas transformações do "modelo heroico" que preside o surgimento da vida dos heróis. Ele também enfatizará a importância do "companheiro", do duplo (Aquiles e Pátroclo, Gilgamesh e Enkidu...), rebaixado a um criado que acreditamos cômico. Mas há muito mais. No desejo de queimar a vida, de viver ardentemente, o herói se emparelha com a morte, presente no

horizonte de todas as suas façanhas; inebriado de seus sucessos, ele vem desafiar o além, o que provoca sua punição. No modelo heroico dominam as façanhas bélicas, entrecortadas por interlúdios femininos, que terminam todos em "abandonos" (Teseu e Ariadne...); o episódio mais frequente é o combate individual. O enredo de Don Juan inverte essa relação: a bravura guerreira permanece (sublinhada por Molière), mas a prevalência passa para as "conquistas amorosas"; as séries de combates individuais tornam-se assaltos amorosos (como diz o herói de Molière, a fortaleza a ser tomada é uma beldade).[16] Paralelamente a essa inversão de insistências se opera uma aceleração do *tempo* sedução-abandono: os heróis seduzem rapidamente, mas não terminam de se desvencilhar das feiticeiras (as Circes, Calipsos, Armidas); já Don Juan substitui essa lentidão pelo balé.

Seria preciso ampliar e refinar essas análises.[17] Mas aqui apenas abordo Don Juan para refletir de maneira geral sobre o mito literário como organização simbólica: é claro que a psicanálise e a mitologia constantemente se cruzam e se complementam para nos ajudar a dar conta do prestígio excepcional de certos enredos.

Bastam essas duas ciências humanas para esgotar a riqueza dessas catedrais de imagens? Nós obtemos mais recorrendo a uma análise de inspiração bachelardiana, atenta às constelações mais finas e – pelo menos de maneira incipiente no próprio Bachelard – à matéria verbal das obras. Bachelard, ele também, denunciou as insuficiências da psicanálise no campo da literatura. Exaltando o que chama de "o sobreconsciente poético", ele não trabalhava nem sobre os discursos do divã, nem sobre os mitos etnorreligiosos, mas sobre uma recolha de poemas. Lembremo-nos das redes que ele pôs em evidência, por exemplo, a do "complexo de Ofélia", do prestígio da morta afogada, da ligação entre a mulher, a água e a morte (*L'eau e le rêves* [A água e os sonhos]). Nosso devaneio diurno se organiza de acordo com algumas linhas da tendência maior.[18]

Voltemos ao nosso enredo de Don Juan. A maioria dos críticos ficou impressionada com o nomadismo do personagem, com sua facilidade e sua leveza dançante. Jean Rousset se maravilha com esse "acrobata", esse "homem ventoso", esse perpétuo improvisador que "conquista às pressas" (*Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976, p. 96 e 102).

O Don Juan de Molière é um desses "conquistadores, *que voam perpetuamente* de vitória em vitória" (I, 2). Seria preciso, portanto, estudar o devaneio donjuanesco como um sonho aéreo, um devaneio de ausência de peso e de liberdade triunfante. Don Juan como um amnésico feliz, aliviado do fardo dos compromissos humanos, sem ceder a nenhuma desaceleração. Compreendemos melhor, então, a invenção da Estátua: o sedutor mais aéreo virá a se partir contra o compacto e o inamovível.

Graças à diversidade dessas análises, estamos diante de um fenômeno que caracteriza o mito literário: a rica *sobredeterminação* dos elos do enredo. O percurso que leva Don Juan de uma mulher a outra, interpretar-se-lhe-á como paroxismo da sedução, arte de um ator sem paralelo, desafio ao Deus cristão, sede metafísica que nada a sacia, homossexualidade latente, ou devaneio nietzschiano de uma existência dançante?

É a riqueza excepcional da sobredeterminação que explica a diversidade de interpretações ao longo dos tempos e a fascinação persistente do enredo.[19] Deveríamos nos fixar aqui na importância sócio-histórica dos mitos literários e nas variações de seu sucesso (a mitanálise preconizada por Gilbert Durand em *Figures mythiques et visages de l'oeuvre* [Figuras míticas e faces da obra], em 1979).

É também a riqueza da sobredeterminação que distingue o mito literário de simples telas, como aquela que subjaz ao Anfitrião. Pode muito bem se tratar de um empréstimo da mitologia grega, e as retomadas podem ter sido numerosas – como nos lembra o título de Giraudoux, *Amphitryon 38* –, mas esse enredo se limita a amarrar

frouxamente vários temas cômicos (os sósias, o lacaio covarde, o corno). A mitologia grega é reduzida a ornamentos, e o mítico falta. Neste caso, a abundância de retomadas não é mais significativa do que no caso do barbudo egoísta cuja filha acaba se casando com o jovem que ela ama graças às astúcias de um criado. Se Fígaro tivesse pertencido às narrativas gregas e inspirado uma comédia ateniense, estaríamos em *Fígaro 80*, ou mais.

No final desta análise do simbolismo, poderíamos ficar tentados a parar por aí. De fato, mesmo que a polivalência seja habitualmente atribuída como característica das obras literárias mais bem sucedidas, ela atinge no exemplo de Don Juan um grau raríssimo. No entanto, várias questões parecem insuficientemente resolvidas pelo mero apelo à sobredeterminação simbólica. Entre as hesitações que vêm à mente: o poema, quintessência da literatura, não se encontra, também ele, fortemente sobredeterminado? E onde situar a noção de "decoração mítica", forjada por Gilbert Durand a propósito de *La Chartreuse de Parme* (*Le Décor mythique de la La Chartreuse de Parme* [A decoração mítica de *A cartuxa de Parma*], Paris, José Corti, 1961)? Se esse romance de Stendhal repousa sobre todo um conjunto de mitologemas, se se reconhece nele um "suporte heroico" (romance de família, etc.) e um "suporte místico" (onde se perfilam as figuras de Ísis e Psiquê), como se dá que ninguém parece sonhar em considerá-lo um mito literário? Isso ocorre porque lhe faltam duas outras características que examinaremos agora.

2. *A volta do parafuso*

Lévi-Strauss, acostumado à organização cerrada do mito etnorreligioso, lamentou que o romancista não seja assombrado senão por "formas e imagens deslocadas" e que ele "navega à deriva entre esses corpos flutuantes". O romance nasceu da "exaustão da estrutura"; ele se apropriou dos "resíduos deformados do mito" e sofre da "carência cada vez mais evidente de uma carpintaria interna".[20] O grande número de mitologemas flutuantes em *La*

Chartreuse não é suficiente para tornar esse romance comparável a uma organização mítica.

Para se convencer disso, basta retornar a Don Juan. Rapidamente, a análise do *Dom Juan* de Molière, por exemplo, permite destacar o extraordinário trabalho de *reformalização* que faz retornar ao mito literário um arranjo estrutural comparável ao do mito etnorreligioso. Sobre o mito de Adônis, eu recordei no interior de quais sistemas cada elemento está contido: código botânico (mirra, cereais, alface selvagem), código sexual (frenesi, sexualidade conjugal, impotência ou frigidez), código sociofamiliar, etc. Mas horizontalmente se dão a ler as equivalências: cortesã, frenesi, mirra / mulher casada, sexualidade humana, plantas cultivadas, Ceres deusa da colheita *e* do casamento/ celibato, frieza, alface selvagem. Ora, *Dom Juan* apresenta uma tecelagem análoga:

Código temporal	Código familiar	Código dos elementos	Código gestual
O INSTANTE (caro ao sedutor)	O FILHO zombando do PAI	O AR e o VENTO	A MÃO DO VENTO ("Ceda-me tua mão": II, 2)
A DURAÇÃO (das fidelidades)	Os verdadeiros laços de FILIAÇÃO (IV, 4 e V, 1)	A CARNE e o SANGUE (da condição humana)	A MÃO e a ALIANÇA (no casamento)
A ETERNIDADE (do castigo)	O PAI vingador	A PEDRA (da estátua)	A MÃO DE PEDRA ("Me dê a mão": V, 6)

Do mesmo modo que para Adônis, as tríades, dispostas verticalmente, permitem, horizontalmente, a leitura de equivalências poderosamente significativas. No centro brilha a mensagem cristã: o ser humano não escapa de uma dispersão funesta senão por compromissos estáveis, pela aceitação dos limites de sua condição, pelo

respeito das prescrições divinas. Inaugurado por um religioso, Tirso de Molina, o enredo constitui uma apologia do casamento monogâmico, como vem sublinhar o hispanista Maurice Molho.

A firmeza desse tipo de organização não parece se acomodar em narrativas longas. Os mitos etnorreligiosos não excedem duas páginas, sem dúvida sob a pressão das exigências de uma memorização perfeita. Na literatura escrita, mais ambiciosa, o ponto ótimo parece atingido com a duração habitual da peça de teatro.[21] O teatro, sobretudo com as estéticas preocupadas com a concentração, convida a formalizar; ele gosta das oposições e das reversões. A sucessão exposição/nó/peripécias (pouco numerosas)/ desenlace, tal como encontradas, por exemplo, na tragédia grega ou na tragédia clássica, oferece o grau de complexidade ideal para *tramar* o mito literário: entre a mininarrativa subjacente a certos poemas e as longas narrativas de tipo épico ou romanesco. Qual é o limiar a partir do qual uma narrativa alcança complexidade suficiente para acessar, eventualmente, a dignidade de um mito literário? Para refletir sobre isso, dispomos de um "gênero" completamente único, inventado pelo Renascimento: o emblema, cujo protótipo é fornecido pelos *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato.

Vários deles, aliás, são mitológicos. Por exemplo, o emblema 102 nos mostra Belerofonte montado em Pégaso e triunfando sobre a Quimera. Acima da gravura figura a *Inscriptio*: "*Consilio et virtute Chimeram superari, id est fortiores et deceptores*" [Prudência e coragem derrotam a Quimera, isto é, os poderosos e enganadores]. E a imobilização da imagem, frequentemente rica e enigmática, continua em uma *Subscriptio* de quatro versos. Trata-se não de uma alegoria, mas de uma cena pouco codificada decupada do tecido da mitologia, com a qual não conserva senão laços extremamente frouxos. Nessas representações de personagens que se emancipam do enredo em que se encontravam presos, reconhecemos os "temas dos heróis" distinguidos por

Raymond Trousson.[22]

O emblema mitológico nos é precioso porque permite operar distinções decisivas entre sua relativa simplicidade e a complexidade do mito literário. Com ele, nos contentamos com uma imagem, uma cena (mesmo que com frequência ela seja mais narrativa do que aquelas que decoram os vasos gregos), cuja polivalência já limitada se encontra ainda mais reduzida pelo texto de acompanhamento e pela *Inscriptio*, frequentemente moral. Flutuamos entre o *exemplum* concreto e o tipo. Desde então, como não ver que o que abunda, em nossa cultura, são os emblemas mitológicos muito mais do que os mitos literários? Quando Camus compõe *Le Mythe de Sisyphe* [O mito de Sísifo] ou *L'Homme révolté* [O homem revoltado], sua reflexão é toda nutrida de emblemática. De maneira mais geral, uma multidão de episódios dos mitos gregos ou da Bíblia, muito simples, alcançaram diretamente o status de emblemas: Sísifo rolando sua pedra, o dilúvio, a Torre de Babel, a chuva de fogo em Sodoma, etc.

Em suma, o mito literário implica não apenas um herói, mas uma situação complexa, de tipo dramático, na qual o herói se encontra enredado. Se a situação é muito simples, reduzida a um episódio, permanecemos no emblema; se estiver muito carregada, a estrutura se degrada em serialidade. O mito literário se distingue tão bem das *rapsódias* (a *Odisseia*) quanto dos *emblemas* ou dos *adágios* mitológicos.

3. *A iluminação metafísica*

A terceira e, no meu ponto de vista, última característica do mito literário é constituída pela iluminação metafísica na qual se banha todo o enredo. Uma das peculiaridades dos mitos bíblicos reside em sua insistência naquilo que Robert Couffignal denominou "A luta com o Anjo". O Deus único é onipresente na Bíblia; ele está como em processo em face dos homens que se interrogam sobre o sentido de toda a vida. Obviamente, pensamos no *Livro de Jó*, mas também no face-a-face com Deus, como aqueles de Abraão, Jacó,

Moisés ou Elias. Literariamente, *Athalie* [Atália], de Racine, e até, em um universo secularizado, *En attendant Godot* [Esperando Godot], de Beckett, relembram-nos de que sobre a horizontalidade de toda a existência recai – ou recaia talvez – um Olhar vertical. No enredo dos principais Don Juans, Jean Rousset sublinhou a importância capital desse face-a-face com o além, do qual ele faz a primeira das três invariantes que retém.

Graças a essa terceira característica, o mito literário novamente se junta ao mito etnorreligioso; nessa perspectiva, ele também representa o "mito na literatura". O que permite ainda um certo número de esclarecimentos: em primeiro lugar, descobrimos uma nova razão para não reconhecer no Anfitrião ou em *La Chartreuse de Parme* mitos literários; por outro lado, esse único critério proíbe confundir Don Juan com Casanova (ao que se acrescenta a "serialidade" frouxa das *Memórias* do veneziano). Finalmente, ele explica por que o mais organizado dos contos de fadas não corre o risco de ser confundido com um mito literário, por mais numerosos os que sejam dele retomadas. Como Bettelheim demonstrou em sua *Psychanalyse des contes de fées* [Psicanálise dos contos de fadas] (1976),[23] o conto pode se aproximar do mito no que concerne à saturação simbólica; sem dúvida, o pode, também, às vezes, pela firmeza de sua organização; mas com certeza dele se distingue radicalmente por sua imersão complacente na cotidianidade (sutilmente aliada ao maravilhoso) e por seu final feliz, em águas de rosas. Apesar de seus ogros e suas fadas, o conto nos instala no raso da terra, aqui neste mundo mesmo. Vá então explicar aos Cains e aos Don Juans que o fim de seu ardor e de seu tormento é o de se casar e de ter muitos filhos!

Essa terceira característica denuncia também as insuficiências redutoras da explicação do enredo pela psicologia. Em *L'Age d'homme*, Michel Leiris, saindo de uma psicanálise fracassada, insistiu nas ilusões desse psicologismo, que restringe o mito de Édipo a uma mecânica. Ele recorda a importância da experiência trágica

no mito grego e a ajuda que ele pode trazer a qualquer homem que se pergunte se sua vida corre o risco de ser um destino. Nisso, ele anuncia os estudos de Vernant: em Atenas, as tragédias míticas nasceram no momento em que o homem grego começou a se interrogar sobre a mais metafísica das questões: sou eu um ser livre ou sou eu um joguete de forças obscuras às quais chamo de deuses? Como se por acaso, o Ocidente retornou com predileção a esses enredos trágicos nos períodos em que novamente se colocou essa questão da liberdade: entre 1580 e 1680, em meio às controvérsias sobre o livre arbítrio; a partir do final do século XIX, com os múltiplos questionamentos da autonomia do sujeito humano.

Parece que os mitos literários de origem grega são aptos, sobretudo, para tomar a cargo experiências individuais, mesmo que cada um se coloque questões que todo mundo se coloca (como no "novo teatro" da década de 1950 na França). Alguns dos mitos literários de origem bíblica parecem mais capazes de orquestrar os grandes horrores coletivos e a meditação sobre o sentido da história. Os cinco atos do mito de Moisés: a Prisão do Egito, o Desafio aos algozes, o Êxodo, a jornada no Deserto e a chegada em vista da Terra Prometida, esse poderoso conjunto constitui um verdadeiro mito literário da insurreição coletiva em diálogo com um Deus que torna livre.

***

Para concluir, gostaria de insistir sobre as verificações que se impõem e que conduzirão seja a corrigir, seja a refinar a tríade das características propostas.[24] Podemos esperar problemas delicados de "limiares" ou "mesclas". Assim, a longa narrativa que, no final do *Gênesis*, conta a história do patriarca José aparece – apesar de sua retomada por Thomas Mann – como um misto de saga e de conto impróprio para dar início a um mito literário. Também será necessário acentuar o estudo da singularidade de cada obra, de acordo

com a preocupação repetidamente expressa pelo pioneiro que foi, em nosso campo, Pierre Albouy.[25]

Tais trabalhos se arriscam fortemente a infligir uma negação parcial às críticas de Claude Lévi-Strauss à literatura como fiapos, como bricabraque ou como comércio de segunda mão em comparação com a ourivesaria mítica. Dispomos já do diamante do poema. Certamente será necessário acrescentar a ele, como quintessência da literatura escrita, uma organização menos ligada ao instante, o mito literário. O mito etnorreligioso não terá legado sua perfeição somente à música: subsiste "mito na literatura".

NOTAS

1 "Qu'est qu'un mythe littéraire?" foi originalmente publicado em 1984, no n. 55 da revista *Littérature*. A publicação desta tradução para o português, realizada especificamente para este livro, foi gentilmente autorizada pelo próprio autor e pela atual direção de *Littérature*, aos quais agradecemos.

2 Tradução de Nathália Dias, mestre em Estudos Literários pela UFMG. Revisão técnica da tradução: Casa Doze Projetos e Edições.

3 Sobre a recente crise da noção de "mito", ver, por exemplo, a revista *Le Temps de la réflexion*, Gallimard, 1980 (nº 1, dedicado ao mito), com os artigos de J.-P. Vernant, M. Detienne e P. Smith; bem como *L'Invention de la mythologie*, de M. Détienne, Gallimard, 1981 [Ed. bras.: DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. de André Telles e Gilza M. S. da Gama. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: Ed. UnB, 1998]. Esta reflexão sobre o mito literário nasceu de diversas experiências: a direção do Departamento de Ciências Religiosas da *Encyclopaedia Universalis*, na época de sua concepção (1967-1969); depois a da coleção "Mythes", logo codirigida com Pierre Brunel; finalmente, a preparação de um *Dictionnaire des mythes littéraires* (Éditions du Rocher, [1988]), sob a direção de Pierre Brunel, uma empreitada na qual eu tive que montar uma equipe de pesquisa sobre mitos literários de origem bíblica, em particular com Robert Couffignal (o Éden), André Dabezies (o Cristo), Danièle Chauvin (o Apocalipse), Mireille Dottin (Salomé), Marcelle Enderlé (Judite), Catheri-

ne Mathière (o Golem). Eu mesmo trabalhei no mito de Caim [Ed. bras.: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: Ed. UnB, 1997].

4 Cf. o artigo "Myth" na *New Encyclopaedia Britannica*, col. 795a: o autor destaca a importância, dentro dos próprios grupos étnicos, da classificação das narrativas como *true* ou *fictitious*. O *true* corresponde, segundo ele, ao que os ocidentais chamam de "mitos". Permito-me fazer referência, para esta apresentação do mito, ao artigo "Récits mythiques et productions littéraires" [Narrativas míticas e produções literárias], publicado nos *Atos* do Congresso de Literatura Comparada de 1977, *Mythes, Images, Representations*, Limoges, 1981, p. 61-70.

5 Cf. *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 105-106 [Ed. bras.: LÉVI-STRAUSS, Claude. *A origem dos modos à mesa* (Mitológicas v. 3). Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2006]; *L'homme nu*, Plon, 1973, p. 583-584 [Ed. bras.: LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu* (Mitológicas v. 4). Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2011]. Sobre Adônis, cf. também D. Anzieu, "Freud et la mythologie" [Freud e a mitologia], na *Nouvelle Revue Française de Psychanalyse*, nº 1 (1970), Gallimard.

6 Vernant insistiu, para destacar o advento da literatura, na descoberta da escrita e no domínio de alguém sobre sua obra (*Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974, p. 203-210) [Ed. bras.: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Trad. de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: Ed. UnB, 1999].

7 N.T.: Ed. bras.: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1982.

8 N.T.: Ed. bras.: ROUGEMONT, Dennis de. *O amor e o Ocidente*. Trad. de Paulo Brandi e Ethel B. Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

9 Cf. dois artigos publicados em 1975-1976 na revista canadense *Mosaic*: "La ville maudite chez Michel Butor" [A cidade maldita em Michel Butor] (VIII, 2) e "Fonction du mythe dans *L'Age d'homme* (Leiris) et dans *L'Emploi du Temps* (Butor)" [Função do mito em *A idade viril* (Leiris) e *Inventário do tempo* (Butor)] (IX, 2). [Ed. bras.: BUTOR, Michel. *Inventário do tempo*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1988.]

10 É esta autonomia de episódios que funda a distinção de Raymond Trousson entre "temas de herói" e "temas de situação" (*Les Études de Thèmes*, Paris, Minard, 1965, p. 35-43). A ela se aplica perfeitamente a censu-

ra de Lévi-Strauss: "A estrutura se degrada em serialidade" (*L'Origine*..., p. 106).

11 Obviamente, podemos apresentar Ulisses como o símbolo do homem errante, mas os detalhes de suas aventuras são bem pouco necessários, e, além disso, desprovidos de gravidade na *Odisseia*.

12 Versículo 16: "Quando eu era um *golem*, teus olhos já me viam". O significado da palavra é *embrião*, ser informe, no qual Deus ainda não insuflou o sopro vital (Catherine Mathière). Cf. Paule Wilgowicz, "Un mythe de création: le golem" [Um mito de criação: o golem] na *Revue Française de Psychanalyse*, tomo 46 (julho-agosto 1982), p. 887-900.

13 N. T.: Ed. bras.: FREUD, Sigmund. Carta 71. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. de J. Salomão. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1897]. p. 356-359.

14 N. T.: Ed. bras.: LEIRIS, Michel. *A idade viril*. Precedido por *Da literatura como tauromaquia*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. A passagem em questão: "[...] tendo à mão direita uma espada nua como ela, cuja ponta fere o solo a pouca distância de seus dedos do pé, e cuja lâmina muito larga e muito sólida acaba de cortar a cabeça de Holofernes, que pende, despojo sinistro, da mão esquerda da heroína, dedos e cabelos misturados numa união atroz; Judite, ornada de um colar tão pesado como um grilhão de condenado, cujo frio em volta do pescoço voluptuoso evoca o da espada junto a seus pés; Judite plácida e parecendo não mais pensar na cabeça barbuda que segura como um botão fálico que tivesse podido cortar, fechando seus lábios inferiores no momento em que as eclusas de Holofernes se abriam, ou então que, ogra em pleno delírio, ela tivesse destacado do grosso membro do homem embriagado (e talvez vomitando) com uma súbita dentada" (LEIRIS, 2003, p. 134).

15 As narrativas do *Gênesis* 1-11, redigidas por letrados hebreus entre os séculos X e VI, por meio da bricolagem de mitos sumérios-acádios, tinham como objetivo patente a afirmação do monoteísmo. Elas podem ser consideradas como *contramitos*, o que dá conta da manutenção dos materiais míticos e de sua subversão. Ora, no modelo babilônico, a epopeia de *Gilgamesh*, a serpente está claramente em conflito com Gilgamesh e lhe rouba a erva da imortalidade: assim se explica a muda deste animal singular, que troca de ser para não morrer.

16 N.T.: Ed. bras.: MOLIÈRE. *Don Juan:* o *convidado de pedra*. Trad. e adap. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

17 Por exemplo, estudando o mitologema do morto-vivo, o prestígio do

ternário (os três encontros com o Morto), a intrusão da morte no meio da refeição ou da festa (do *Livro de Daniel* a Mozart); ou ler todo o enredo como desafio à divindade (destruição do casamento e dos votos, hipocrisia, e sobretudo, em Molière, este cume que constitui a cena do pobre, com suas sobreimpressões luciferinas)...

18 [Ed. bras.: BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos:* ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. de Antônio P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.] Logo após a morte de Bachelard, Mircea Eliade redescobriu essas linhas da tendência maior, estudando as narrativas míticas no magistral estudo a-histórico curiosamente intitulado *Histoire des religions* (Payot, 1949) [Ed. bras.: ELIADE, Mircea. *Tratado da história das religiões*. Trad. de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008].

19 Ela também ajuda a compreender a importante *contaminação* dos mitos literários entre si: *Don Juan e Fausto* (1829), de Grabbe; mas também as sobreimpressões tão comuns entre Judite, Salomé ou Joana d'Arc (Mireille Dottin, Marcelle Enderlé).

20 *L'Origine*..., p.105-106; *L'homme nu*, p. 583-584.

21 Da mesma forma, na *lenda* – no sentido estrito, cujo modelo é a vida de santo composta da perspectiva de uma recitação litúrgica –, os princípios de organização quase sempre se enfraquecem tão logo se excedam vinte páginas. Deslizamos, assim, para a biografia.

22 "Quem diz Prometeu pensa liberdade, genialidade, progresso, conhecimento, revolta" (*Thèmes et mythes*, Bruxelles, 1981, p. 44). Sim, na época do dinamismo romântico; mas se tememos a desmedida, como Alciato, escrevemos acima da gravura de Prometeu: "*Quae supra nos, nihil ad nos*" [Do que está acima de nós, nada é para nós] (emblema 28). – No nível mais baixo, recaímos no adágio (no sentido de Erasmo): o tonel das Danaides, o calcanhar de Aquiles... Sintagmas fixos.

23 N.T.: Ed. bras.: BETTELHEIM, Bruno. *Psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

24 Em seu *Le Mythe de Faust* [O mito de Fausto], André Dabezies, por exemplo, destacou "a tensão dramática engendrada entre os dois polos opostos, o impulso do homem e o peso do mal sobre ele"; em outro lugar, ele fala de "estrutura bipolar" (Paris, Colin, p. 324-326).

25 Cf. *Mythes et mythologies dans la littérature française* [Mitos e mitologias na literatura francesa], Paris, Colin, 1969, p. 309; *Mythographies* [Mitografias], Paris, Corti, 1976, p. 267-272.

Sobre os autores

Daniel Augusto P. Silva é graduado em Letras Português/Francês e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, com bolsa da CAPES, sob a orientação do Prof. Dr. Júlio França. É coorganizador do livro *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (2017).

Gibran Araújo de Souza é bacharel em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006), mestre em Música (2013) e doutor em Artes Musicais (2019) pela Arizona State University, e portador de Diploma Artístico em Violão Clássico pela Universidade de Denver (2018). Atua como violonista clássico, educador musical e pesquisador, no Brasil e no exterior, das relações entre música, literatura, teatro e política. Em seu mais recente trabalho, estudou as óperas de Alessandro Scarlatti (1660–1725) comissionadas por Gaspar Méndez de Haro (1629–1687) durante seu vice-reinado em Nápoles.

Júlio França é professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2006), com pós-doutorado na Brown University (2015). Bolsista do Prociência (UERJ/FAPERJ), é coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e editor do periódico acadêmico *Abusões*.

Klaus F. W. Eggensperger é professor de Estudos Literários e Culturais na área de Inglês do Departamento de Letras Es-

trangeiras Modernas e na Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde fundou o Grupo de Estudos Ecocríticos (Geco). Concluiu seu pós-doutorado em Estudos Literários na FFLCH da USP em 2014. Tem publicado diversos ensaios e capítulos de livros sobre autores do Romantismo europeu, mas também do século XX.

Luís Bueno é doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP e professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Federal do Paraná. É autor, entre outros, de *Uma história do romance de 30* (2006), *Capas de Santa Rosa* (2016), *O hábito da perfeição*: *poemas de Gerard Manley Hopkins* (2018), e organizador de *A trágica história do Doutor Fausto de Christopher Marlowe e A História do Doutor João Fausto de 1587: O nascimento de uma tradição literária* (2018).

Luiz Fernando Dias Pita é professor adjunto do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da UERJ, onde ministra disciplinas relativas à língua latina, sua literatura e cultura. Possui mestrado em Literaturas Hispânicas (UFF), e mestrado e doutorado em Letras Clássicas (UERJ). É membro da Academia Brasileira de Filologia, onde ocupa a cadeira nº 39. Atua ainda como tradutor.

Maria Conceição Monteiro, doutora em literatura comparada (UFF/Nottingham University) e pós-doutora em literatura inglesa (UNESP), é professora titular de Literaturas de Língua Inglesa da UERJ. Entre suas publicações, figuram: *Sombra errante* (2000); *Na aurora da modernidade* (2004); *Leituras contemporâneas* (2009); *Figurações das paixões nas literaturas de língua inglesa* (2013); *O corpo mecânico feminino* (2016); *Viagem ao fim do dia: poemas e contos* (2017); *Quando éramos todos vivos e alguns poemas* (2019).

Marcus Alexandre Motta é doutor em História Social pela UFRJ e pós-doutor pela UNESCO, Cátedra Patrimônio e Universidade. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e do Instituto de Letras da UERJ. Publicou a partir de 2018 cinco livros: *Casa Fragni* pela Gramma Editora, Rio de Janeiro; *Novelos*; *Jazo, Ele (a Queda) – Fausto de Fernando Pessoa*; *Motta* e *Partitas* (todos pela Lumme Editor, São Paulo). Interesses: crítica, Fernando Pessoa, cultura, história, filosofia da arte, arte moderna e arte contemporânea.

Marcus V. Mazzari é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Traduziu, entre outros, textos de Walter Benjamin, Gottfried Keller e Jeremias Gotthelf. Entre suas publicações estão *Romance de formação em perspectiva histórica* (1999), *Labirintos da aprendizagem* (2010) e *A dupla noite das tílias – história e natureza no Fausto de Goethe* (2019). Elaborou comentários, notas, apresentações e posfácios para o *Fausto* de Goethe (primeira e segunda partes), em tradução de Jenny Klabin Segall.

Miguel Vedda doutorou-se em Letras pela Universidade de Buenos Aires, onde é professor titular de Literatura Alemã, além de Diretor do Departamento de Letras. Investigador Principal do CONICET, publicou nos últimos anos: *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin* (2011); *Lukács: Estética e Ontologia* (2014, com Ester Vaisman); *Arte e Sociedade* (2014, com Ester Vaisman); *Leer a Goethe* (2015); *Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas* (2015); *Estado de excepción en Argentina y Brasil: una perspectiva a partir de la Teoría Crítica* (com Renato Franco Bueno, 2020). Traduziu e editou obras de Goethe (*Fausto*), Marx, Kafka, Lukács, Kracauer, Adorno, entre outros autores.

Nabil Araújo é graduado em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários pela UFMG. Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da UERJ. Líder do grupo de pesquisa interinstitucional "Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade" (CNPq). Autor de *O evento comparatista: da morte da literatura comparada ao nascimento da crítica* (EDUEL, 2019) e de *Teoria da Literatura e História da Crítica: momentos decisivos* (EDUERJ, 2020). Organizador de diversos volumes coletivos na área dos Estudos Literários. Produção bibliográfica disponível em: <https://uerj.academia.edu/NabilAraújo>

Pascoal Farinaccio é doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP, com pós-doutorado pela Università di Bologna. Professor de Literatura Brasileira na UFF, publicou diversos artigos em revistas acadêmicas e os livros *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária* (2001), *Oswald Glauber: arte, povo, revolução* (2012) e *A casa, a nostalgia e o pó: a significação dos ambientes e das coisas nas imagens da literatura e do cinema: Lampedusa, Visconti e Cornélio Penna* (2019).

Pedro Heliodoro Tavares é doutor em em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2007) e doutor em Psicanálise e Psicopatologia pela École Doctorale Recherches en Psychanalyse da Université Paris VII (2008). Realizou Pós-Doutorado junto à Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC investigando as traduções da obra de Sigmund Freud. Foi pesquisador-visitante no Zentrum für Literatur- und Kulturforschung em Berlim (2016-2017). É professor adjunto da Área de Alemão no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC. Coordena com Gilson Iannini a coleção Obras Incompletas de Sigmund Freud (Ed. Autêntica), da qual é também o coordenador de tradução e revisor técnico. Autor dos livros *Versões de Freud* (2011), *Fausto e a psicanálise* (2012),

Freud & Schnitzler (2007). Tem considerável experiência como psicanalista e professor de Psicologia.

Philippe Sellier é professor emérito de Literatura Francesa da Universidade de Paris - Sorbonne. Agregado em Letras Clássicas (1962), doutor em Ciências Religiosas (1965) e doutor "d'État" em Letras (1970), é um especialista nos grandes escritores que gravitam em torno de Port-Royal: Pascal, Racine, o grande Arnauld, Sacy, La Rochefoucauld, Mme. de Sévigné, Mme. de Lafayette. Publicou, dentre outros títulos, *Essais sur l'imaginaire classique* (2003), *Port-Royal et la littérature* (1999-2000), *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu* (1970). Em 2007, recebeu o Prêmio Pierre-Georges--Castex de Literatura Francesa outorgado pela *Academia de Ciências Morais e Políticas* da França pelo conjunto de sua obra.

Rodrigo Lopes é bacharel em Letras Inglês/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, é mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, orientado pelo Prof. Dr. Nabil Araújo, e sua pesquisa está voltada para a análise da construção das personagens e do universo burguês na obra de Bram Stoker, em diálogo com os estudos romanescos de Franco Moretti.

Rodrigo Xavier é doutor em Letras pela PUC-Rio (2009), com estágio pós-doutoral em Estudos Germânicos, sob a supervisão de David E. Wellbery, na Universidade de Chicago (2015). É professor do Setor de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas da UFRJ e pesquisador da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros. Tem contibuído desde 2016 com o professor e crítico Jerónimo Pizarro (Universidad de Los Andes) em projetos de investigação sobre a obra de Fernando Pessoa, com especial interesse sobre a recepção do poeta no Brasil.

Thayane Verçosa é graduada em Letras Português/ Literaturas, especialista em Literatura Brasileira e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ. Sua monografia e sua dissertação tratam da natureza discursiva e política da produção de Graciliano Ramos durante o Estado Novo. Atualmente, é doutoranda em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, com bolsa da CAPES, e sua pesquisa está voltada para o estudo das relações diferenciais entre literatura e mito.